

POR UNA RAZÓN ELEGÍACA:  
LOS CAMPOS ELÍSEOS Y LA POESÍA DE  
PABLO GARCÍA BAENA

Juan José Lanz  
Universidad del País Vasco

Con poco más de ciento cincuenta poemas, el cordobés Pablo García Baena ha conseguido encumbrarse en el panorama poético español hasta sus más altas cimas. Poco más de ciento cincuenta poemas escritos a lo largo de sesenta años, desde que se publicó *Rumor oculto*, el 6 de enero de 1946 en la revista quincenal *Fantasia*, hasta la aparición a comienzos de 2006 de su último libro, *Los campos Elíseos*, hacen de García Baena un escritor lento, espaciado; más aún si tenemos en cuenta los veinte años que transcurren entre la aparición de *Óleo* (1958) y *Antes que el tiempo acabe* (1978). Los veinte años transcurridos entre uno y otro libro son, sin duda, el resultado de la crisis personal, pero también estética, que reflejan los poemas de *Óleo* y que parecen poner un cierre a la primera época de la poesía de García Baena, aquella que había logrado libros tan deslumbrantes como *Antiguo muchacho* (1950) y *Junio* (1957). Una vez acabada la aventura de la revista *Cántico*, que se había extendido en sus dos etapas desde 1947 hasta 1957, con el lapso que iba de enero de 1949 (fin de la primera época de la revista) a abril de 1954 (en que se inicia la segunda época), parecía haberse agotado también una buena parte del caudal poético de los poetas que habían fraguado una estética opuesta al neorromanticismo expresivo, al tremendismo y al prosaísmo de algunas de las corrientes poéticas que comenzaban a dominar a finales de los años cuarenta. La aventura de *Cántico* parecía continuarse en la madrileña colección Ágora, donde publicarán entre 1957 y 1959 sus libros los tres rectores de la revista cordobesa: Ricardo Molina, *Elegía de Medina Azahara* (1957); Pablo García Baena, *Óleo* (1958); y Juan Bernier, con *Una voz cualquiera* (1959). Efectivamente, parecía que el título de otro de los compañeros del grupo cordobés, Julio Aumente, *Los silencios* (1958), anunciaba ese silencio general de los poetas de *Cántico* durante los años sesenta, tan solo roto por algunas *plaquettes* menores de Ricardo Molina: *La casa* (1966) y *A la luz*

*de cada día* (1967). Parecía como si se hubiera producido un proceso de autoinmolación estética, para, eso lo sabrían los propios poetas muchos años más tarde, renacer de sus cenizas con nuevo brío, como el Ave Fénix. Resulta evidente que, en ese momento, la crisis personal y la crisis del grupo de poetas se aúnan con una profunda crisis estética, surgida quizás ante el auge de las estéticas neorrealistas y sociales, de las que los poetas de *Cántico* se habían distanciado desde el primer momento.

La irrupción de los *novísimos* en el panorama poético de los años setenta provoca la publicación en *Insula*, en el número correspondiente a marzo de 1972, del poema “Homenaje a Pablo García Baena”, de Alfonso Canales. Allí, el poeta malagueño señalaba la vinculación de la estética de *Cántico* con las propuestas venecianas juveniles:

***Homenaje a Pablo García Baena***

Antes de que la lámina de plata  
entallara su aguzado perfil en la caoba,  
antes de que la peste cindiera en Spoleto  
y de que Montreux fuera  
un rosetón de ópalos lacustres;  
antes de que la noche en Venecia  
promoviera disturbios de humo azul y alcanfor;  
mucho antes incluso  
de que muriera Kublai Khan en Barcelona,  
había rosas rojas que, en bárbaros esmaltes,  
estofaban los corroídos mármoles paganos,  
y una música nacía, como lilas trémulas, por las  
flautas,  
e incendiaba, dalia ópima, el ofertorio de las tubas.

Cuando Pablo paseaba  
bajo la abrumadora dalmática que esparcía sus  
perlas en la lluvia,  
los fieros castellanos, cubiertas de cenizas sus  
cabezas,  
gritaban locamente,  
o envolvían los cánticos  
con trapos y con panes llenos de verde moho.  
Por más que conocieron los caminos,

## HPR/35

no llegaban a Córdoba.

Y Córdoba celeste y enjuta -ardiente Córdoba  
de Pablo, de Ricardo, de Juan, de Julio- daba  
corimbos que, pasados los años, lucirían  
muy lejos ya de Sandua y Trassierra.

No preguntéis por qué se agostaron las fuentes,  
y no suenan sus caños sobre el estanque lleno:  
que no hay desesperanza mayor que la del agua  
a destiempo ofrecida.  
Ay, si hubieran nacido más tarde. No hay quien  
nazca  
en su momento justo.  
Alguien baraja ayer, mañana y hoy,  
con medido propósito,  
para que no podamos entendernos.

Efectivamente, antes de que se publicara *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, uno de los libros más venecianos de los novísimos, que el propio Canales había apoyado para la concesión del Premio Nacional de Literatura, antes de que apareciera *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, en una estela semejante que enriquecía dicha estética y que reivindicaba como aquél la revalorización de los autores cordobeses, los poetas de *Cántico* promovían un esteticismo poético opuesto a “los fieros castellanos” que “envolvían los cánticos / con trapos y con panes llenos de verde moho”. Pero “se agostaron las fuentes” y aquella agua, “a destiempo ofrecida”, parecía no fluir más. Pero aquellos jóvenes poetas de hace casi cuarenta años eran bien conscientes de lo que *Cántico* había significado en la poesía de posguerra.

Para el caso que ahora nos ocupa, ese silencio al que me he referido será absoluto durante cerca de una década. *Almoneda*, aparecido en 1961 con el subtítulo de *12 viejos sonetos de ocasión*, parecía apuntar la despedida de la escritura poética de Pablo García Baena. Durante diez años, según confesaba el poeta, no escribe un solo poema; su silencio parece definitivo, como el de algunos de sus compañeros. Ha dejado su residencia en Córdoba y se traslada a Málaga. En Torremolinos inaugura en 1965, junto a Pepe de Miguel, la tienda de antigüedades “El Baúl”, que permanecerá abierta durante veinte años. Allí, en Málaga, publica en 1975 su

poesía completa por entonces, *Poemas (1946-1961)*, que parece dar por concluido su periplo como poeta, pues no se incorpora ningún poema nuevo. Sin embargo, para entonces, García Baena tiene ya casi concluido un nuevo libro de poemas del que, un año más tarde, dará a conocer cinco textos en el libro de Guillermo Carnero *El grupo "Cántico", de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra* (1976), que indudablemente serviría de estímulo para romper ese silencio creativo del grupo cordobés. Ya en junio de 1975, en el n.º 8 de la revista de Antonio Martínez Sarrión, *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*, había adelantado uno de los poemas más significativos de aquel libro: "Venecia". El libro, tras diversos avatares, saldrá publicado en las prensas de Cultura Hispánica en 1978. Con *Antes que el tiempo acabe* (1978) inicia una nueva etapa en su poesía, en la que el enlace con los poetas de la nueva generación se hace evidente, pues si el libro hunde sus raíces en los ejes cosmovisionarios y estéticos más característicos de la poesía anterior de García Baena, también se renueva a través de la lectura que la nueva estética hace de su tiempo, de la tradición en que se inscribe. *Antes que el tiempo acabe*, cuyo título reescribe el verso final de la *Epístola moral a Fabio*, otorga un nuevo desarrollo a la "razón elegíaca" que va a caracterizar la poesía de García Baena desde entonces; una "razón elegíaca" que hunde sus raíces en la tradición clásica del "fugit irreparabile tempus", para recrearla, para darle un nuevo contorno, como en los versos de "Delfos":

¿Qué esperas del oráculo, Pablo García Baena,  
 si tu vida es recuerdo, tapiado columbario  
 donde un cadáver se deshace  
 celosamente embalsamado por tí de algalias olorosas  
 y están tus pasos numerados como un libro  
 que dudoso repasas a la lámpara  
 y donde sólo falta el colofón  
 y las exequias en final viñeta?

Es esa lectura elegíaca, desde un clasicismo vitalista, pero con un elemento esteticista, manierista o alejandrino, la que interesa a los *novísimos* de la poesía de García Baena; una visión de un decadentismo elegíaco, donde la palabra bella, la memoria sensorial, la percepción sensitiva, la capacidad imaginativa y el referente culto se convierten en modos específicos de objetivar el

sentimiento, de intentar testimoniar una vida entregada a la pasión del arte, de la belleza.

Algo de ese alejandrismo manierista hay, asumido ya como rasgo de estilo definitorio, en *Fieles guirnaldas fugitivas*, con el que García Baena obtiene en 1990 el Premio Internacional “Ciudad de Melilla”, donde la voz del poeta parece enmascararse en un juego de voces ajenas, a través de diversos ejercicios de estilo, pero donde también la melancolía profunda de la experiencia vivida y fugitiva se plasma a través de un estilo sensual, pues son los sentidos, y la palabra extraña con su regusto de vocablo perdido y desusado, los que reconstruyen la memoria de lo imposible, de aquello que pudo ser (y tal vez fue) pero ya no existe sino en el recuerdo, en la memoria sensorial. Cierta *manierismo* aparece en *Fieles guirnaldas fugitivas*, que va a ser característico también de *Los campos Elíseos*, el último libro, por el momento, publicado por Pablo García Baena. Precisamente creo que es esa tensión entre una voluntad clasicista (clasicizante) y una actitud manierista lo que define la razón elegíaca de la poesía última de García Baena y de *Los campos Elíseos* en particular, como un modo de resolver un conflicto estético entre una tendencia vitalista y otra culturalista, como un modo de plasmar un sentimiento de inseguridad ante un sistema de valores en crisis, en un estilo caracterizado por un refinamiento preciosista, que tiene su origen en una experiencia de cultura, de la cual se siente como derivación, pero que añora la experiencia de vida que subyace a toda creación artística. La razón elegíaca de la poesía de Pablo García Baena no se sustenta exclusivamente en el tratamiento de una temática temporalista, en la nostalgia y en la melancolía de la existencia como raíz última de la escritura, sino que profundiza en un modelo poético que patentiza la añoranza de un estilo sustantivo, estable, clásico, al que quizás aspira como ideal, pero cuya dimensión ideal, precisamente, le hace renunciar a toda ingenuidad. En consecuencia, su escritura, si bien no puede renunciar a los logros de los modelos clásicos, de los modelos culturales, que le sirven de soporte, tampoco puede asumirlos en cuanto tales, puesto que su experiencia del mundo, su experiencia de la existencia, se los devuelve como falsamente armónicos. Justamente el intento de aproximación a los modelos clásicos, a los modelos culturales, a la reconstrucción del arte y la poesía desde la experiencia cultural de la existencia, es el modo de huir del caos inminente, de la fugacidad de la existencia, pero también de la creación de una belleza formal carente de vida. Pero

también justamente ese intento no hace sino plasmar la nostalgia de ese mundo cultural cuyos valores han caducado. El lenguaje, la palabra poética, el vocablo desusado, el hipérbaton, la *amplificatio* en la elaboración retórica de la frase, la armonía vocálica, la aliteración, etc., que constituyen la paleta retórica de García Baena, no son sino la plasmación de la nostalgia imposible por ese mundo estético que ya no existe, porque ya no puede existir; la plasmación de la elegía por todo un mundo avocado a su fin, por todo un lenguaje y una cultura que han perdido el sentido que alguna vez tuvieron, pero que ahora se abren sin temor a la vida, a la existencia, al mundo en su caos radical.

Tal como permite inferir el poema inicial, “El concierto”, que sirve de prólogo y de poética indirecta para las cinco secciones del libro, *Los campos Eliseos* está organizado como un gran concierto, como si se tratara de una gran pieza musical, cada una de cuyas partes desarrolla sus propios temas a la vez que se integra armónicamente en el conjunto. “Obertura sobre XVII temas de viaje” funciona, así, como una pieza que sirve de introducción al conjunto, en la que se plantean los temas principales que se van a tratar a continuación. “Cuadros de una exposición” se refiere a la conocida obra musical que Modest Mussorgski escribió en 1874 para su amigo el arquitecto Hartmann, cuya versión orquestal realizó Maurice Ravel, y apunta a la inspiración ekfrástica tanto de la obra musical como de los poemas aquí recogidos. “*Impromptu hispalense*” recoge también otro término musical para referirse a una pieza, generalmente para piano (los más famosos *impromptu* quizás sean los de Chopin o Schubert), con cierto carácter de improvisación, al que apuntan estos poemas dedicados a amigos próximos. El “Contrapunto”, que sirve de título para la cuarta sección de *Los campos Eliseos*, se refiere técnicamente al régimen que ordena el desarrollo simultáneo de varias voces de una composición que conservan su independencia, pero que están vinculadas armónicamente al conjunto. En este sentido, los poemas recogidos en esta sección organizan una melodía, la de la intimidad más próxima, completamente independiente de la del conjunto, en el que, en cambio, se integran de modo armónico. Por último, el “Oratorio” es una composición para coro y orquesta, de carácter fundamentalmente religioso, cuya acción, narrada, carece de representación escénica. Sin duda, los más famosos oratorios son los de Bach, que funcionan como referente último en los poemas de esta sección, pero tampoco cabe olvidar los de Haendel.

Los poemas de esta sección vienen marcados, así, desde su título por la inspiración de un motivo religioso. Pero la estructura musical de *Los campos Eliseos* trasciende, sin duda, a la mera organización armónica de cada una de las partes del conjunto y va más allá del ritmo interior de cada poema, organizado a partir de un oído educado en el verso clásico y el modernista (ritmo heptasilábico y endecasilábico dominante, con versos alejandrinos; desterrado ya el largo versículo de algunos de los primeros poemas), para mostrar una música interna, la del tiempo que recorre los versos del libro, que se ofrece, así, como un complemento imprescindible de la razón elegíaca que lo rige, a la vez que apunta a la sensualidad con que la palabra poética es concebida en los poemas de Pablo García Baena; una musicalidad interna, que se quiebra y se ondula para mostrar los matices del sentimiento, y que revela a cada paso la percepción sensual del fluir del tiempo que huye, pero que a su vez permanece, toma cuerpo en la propia música que los versos crean.

*Los campos Eliseos* aúna, así, el sentimiento elegíaco con la celebración de una vida vivida plenamente; la experiencia cultural con la experiencia vital; la nostalgia por un mundo ido, expreso en un lenguaje que gusta del vocablo desusado, y la confianza en un futuro abierto a todas las expectativas, aunque con la presencia siempre ominosa de la muerte y la esperanza de trascendencia. Vida y poesía, cultura y experiencia, nostalgia y esperanza, renuncia y entrega se anudan en *Los campos Eliseos* para expresar un sentimiento integrador, en el que la queja existencial se contrapone a la afirmación de la belleza, de la vida y del deseo. Y, sin duda, a ese sentimiento integrador apunta también el título del libro. El propio poeta ha explicado su sentido explícito:

Todo el libro está dedicado a Bernabé Fernández Canivell en su centenario. Sencillamente los Campos Eliseos es donde vivía Bernabé en Málaga, era su calle. [...] Para mí subir a los Campos Eliseos era tan de diario cuando vivía en Málaga como cualquier otra cosa.

Pablo García Baena conoció a Bernabé Fernández-Canivell, ilustre bibliófilo malagueño y promotor poético, junto a Ángel Caffarena en la ciudad andaluza, dentro del grupo *Caracola*, con Alfonso Canales y Vicente Núñez, en el III Congreso de Poesía que se

celebró en Santiago de Compostela en 1954. Desde entonces ambos entablaron una amistad que se estrechó aún más cuando el poeta se trasladó en 1965 a vivir en la capital malagueña. *Los campos Eliseos* está dedicado a Fernández-Canivell, con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento (1906), y se abre con unos versos que García Baena le había dedicado en el poema “Rama fiel. Para Bernabé”, de *Fieles guirnaldas fugitivas* (“...los lirios que abren florones medievales / Cuando Bernabé sube a los Campos Eliseos”), con lo que el nuevo libro enlaza directamente con el anterior; de hecho, los primeros poemas del nuevo libro (“Ciudad”, “Baraja”, “Divertimento”, “He dejado las puertas entornadas”, “Patio de la Madama”, “Primavera romana” y “Trilogía de Miami”) empiezan a escribirse a comienzos de los años noventa, al poco de aparecer el libro anterior. Por otro lado, dentro de la mitología greco-latina, los Campos Eliseos se vinculan simbólicamente con el Paraíso al que los justos y los vencedores acceden después de la muerte, donde viven en un eterno verano. De este modo, los dos sentidos del título se complementan, y el ascenso a los Campos Eliseos se convierte en una actividad tan cotidiana como la de visitar a un amigo; el trato con los dioses, el retorno al Paraíso, aparece como algo tan cotidiano como ver a alguien cercano. Lo cotidiano y lo trascendente, lo cultural y lo existencial, la escritura y la vida se aúnan así en el libro, no como elementos disociados que discurren de modo paralelo, sino integrados en un sentido unitario.

Y así, sin duda, deben leerse la mayor parte de los poemas que integran el texto, que, en una estructura dialéctica, que parte de la percepción sensorial, más que de la comprensión intelectual, plantean una unidad superior de los opuestos que asume. ¿Cómo comprender, si no, ese contraste entre la escena musical descrita en “El concierto”, el poema inicial de *Los campos Eliseos*, con su correlato específico en el *Concierto Campestre*, de Giorgione (“No, esto no es el *Concierto Campestre* de Giorgione”), pintado hacia 1509 y depositado actualmente en el Museo del Louvre, y la escena amorosa del “joven violinista” cuya mano reposa “en el regazo amado” al final del texto? Acaso la música, como la poesía, como el arte, no sea sino esa suma de “misterio y precisión” que evoca el músico en los versos finales. Pero, ¿acaso no es el arte el resultado de esa fusión de una experiencia cultural (la del concierto recién concluido) y de una experiencia amorosa (la del encuentro amoroso posterior al concierto, presente también en el erotismo implícito de

la pintura de Giorgione evocada)? Más aún, ¿no es acaso la creación poética, “misterio y precisión”, el resultado de la vivencia de una experiencia a través de la otra, en la otra? ¿No hay acaso en el poema una nueva “música”, posterior a la del concierto, que nace después de que los músicos guarden “la música en los estuches carmesíes”, que surge precisamente de la contemplación de la experiencia amorosa, percibida ésta a través de la experiencia cultural (la del propio concierto) y evocada en el referente de la memoria estética (el cuadro de Giorgione)? Algo semejante puede apuntarse en “21 Antrim Road” en el contraste entre el antiguo artista propietario del edificio y “la actual dueña intrusa [que] a sabiendas te ignora”. Pero la presencia del antiguo inquilino pervive (“y sólo yo te veo, accidental huésped de semana”) en el actual mundo degradado (“su amante galés, beodo y rojo”), del mismo modo que su vocación artística permanece en el “prerrafaelista clarear de la luz”. Así mismo, el contraste entre “mármol y hambre en la primavera romana” (“Primavera romana”) estructura el contraste en el poema entre belleza y tragedia (“la vida es bella y trágica”), entre los “modelos de la academia” y la pobreza circundante, entre la añoranza del regreso y la conciencia de su imposibilidad (“¿Arrojar la moneda? Sé que es triste volver”), entre el personaje novelesco de *La primavera romana de la señora Stone* (1950) (la actriz en el ocaso de su carrera que se entrega a un joven *gigolo* en su retiro romano), la novela de Tennessee Williams, que dio origen al *film* homónimo de José Quintero, y el yo poético, y, en fin, entre la mirada propia a través de la vida, y la mirada ajena a través de la cultura y el arte:

Mis ojos sólo ven a través de otros ojos,  
de otra ceguera, miro por las hondas pupilas  
de las estatuas.

Ambas perspectivas se funden en la creación poética, y la mirada propia (la que se lleva a cabo desde la propia experiencia vital) y la mirada ajena (la que otorga la cultura), se aúnan, son indiscernibles, porque el arte, la poesía, habita precisamente en la sutura de esa escisión, donde los ojos propios “ven a través de otros ojos”, donde la mirada se confunde, donde el arte y la vida se funden, porque no tienen sentido una sin la otra.

La vida es vista a través de la cultura, del mismo modo que la cultura no puede ser auténtica si no es vivida, si no es vista a

través de los ojos de la vida. Toda cultura es biológica, ya lo dijo Ortega y Gasset, y, en consecuencia, no hay vida sin cultura, como no hay una cultura que no sea plenamente vital; una está integrada en la otra, como las dos caras de Jano. Pero esa certeza que el filósofo logra desde una metafísica intelectual, Pablo García Baena la alcanza a través de una “metafísica sensitiva”, como la que diseñó Fernando Pessoa para uno de sus heterónimos; “esa sed, ese olor de los sentidos”, escribirá el poeta en “Taza de agua y rosa sobre bandeja. (Francisco de Zurbarán)”. Es justamente esa memoria sensitiva, esa metafísica sensorial, la que le permite aunar vida y cultura en la escritura poética. La palabra bella y desusada (“carlea”, “aceifa”, “dormán”, “atanor”), la aliteración y la armonía vocálica (“la taza en la lunaria loza de Triana”, “lucen azules lunarios”, “olor y alas en la alta torre”, “que enceguece tus ojos de lector / en el relumbre de los azulejos”, etc.), los juegos rítmicos, etc. son modos de plasmar la percepción sensorial del lenguaje, de mostrar ese gusto, esa degustación sensual de la palabra poética, que accede así a una sabiduría original y distinta: la que le otorga su dimensión formal. El juego formal, la atención a la dimensión sensorial de la palabra poética, no es tal juego, no tiene como referente el vacío, sino que es el modo de expresión coherente para alguien que conoce (y que recuerda, puesto que de una poesía elegíaca se trata) fundamentalmente a través de los sentidos. Una “metafísica sensorial”, una filosofía de los sentidos, que concuerda perfectamente con el hedonismo pagano que, de modo más aparente, parece caracterizar una buena parte de la escritura poética de García Baena, y que no logra ocultar en cambio todo un sentimiento estoico, de cierta renuncia en la entrega (“Náceme a tus estrellas / tras la oscura vigilia de renuncia”, en “Exvoto”), de cierto recogimiento en el regocijo, que revela una indudable raigambre cristiana. No en vano, *Los campos Eliseos*, pese al tono vagamente celebratorio que pueda conllevar implícitamente el título, está plagado por la presencia simbólica de la muerte: “nave de velas negras poderosas”, “Caminos del olvido / para el paseo del carro de la muerte”, “Negros encapuchados pasaban con el féretro”, “tuya es la hoz que siega el día”, etc. Muerte y poesía, “misterio y precisión”, que aparecían en “El concierto”, se aúnan simbólicamente en la escritura poética de Pablo García Baena, y en este sentido es bien significativo “El coche de punto”:

Alguien baja y es ella. Silencioso el cochero,

## HPR/43

rígido en su capote, tiende la grada breve.  
La espera se hizo larga. Ya me conoces, entra  
al frágil hospedaje que me diste: la muerte,  
la poesía.

La poesía aparece, así, como el modo más eficaz de constatar la desaparición, la presencia constante y absoluta de la muerte; y de ahí deriva, precisamente, el sentido elegíaco de la poesía de García Baena, la conciencia de todo lo perdido a lo largo de la existencia. Pero también aparece entonces la poesía como un modo de ahondar en el misterio de la vida y en el misterio de la muerte; una forma eficaz y precisa de conocer, en un conocimiento que se otorga a través de los sentidos. La poesía es, al igual que la música, precisión, matemática perfecta y celeste, pero también es misterio, como la muerte, como la propia existencia, a la que se lanza a conocer sabiendo que su misterio se expande. El cómputo final es la conciencia de todo lo perdido a lo largo de la vida, pero también el regocijo de todo lo ganado; la conciencia de que el misterio de la vida y el de la muerte no se disuelven a través del conocimiento que otorga la poesía, pero, a su vez, la certeza de que el camino no ha sido inútil, pues en él hemos logrado una sabiduría mayor.

Todo en *Los campos Eliseos* es, por lo tanto, doble, y la poesía surge precisamente de habitar conscientemente esa doblez. No es extraño, así, que la celebración de la vida conlleve implícitamente la constatación de la muerte, que la evocación de la felicidad pasada apunte a la desolación del presente, que el recuerdo convoque la anticipación del futuro, etc. Es lógico, en consecuencia, que buena parte de los poemas de *Los campos Eliseos* esté poblada por seres fantasmales, evocaciones de vivencias del pasado que retornan a la memoria plasmada en la escritura a través de los sentidos, y que adquieren, sin duda, un carácter emblemático, una dimensión significativa que alumbra el sentido último de la existencia: el suicida que aparece en “He dejado las puertas entornadas” (“Suave como antes, silenciosa / sombra que fuiste siempre entre mis brazos, / llegas ahora”); la abuela evocada en “Retrato y patria”, “sombra tú también de un cortejo / fantasmal”; el “tú”, como desdoblamiento del yo poético, que atraviesa en “Ciudad” como un nuevo fantasma el escenario de la memoria (“Sé que es tu cuerpo entre los cristales / del olvido el que pasa, flores pútridas / de lo que fue, cercándote, el despojo / de tu desnudo, que veo alejarse / con la mirada húmeda del perro”); el

## HPR/44

viejo amante que llega a través del sueño de nuevo en “Día de Acción de Gracias” (“Trae aquel suéter blanco tan de moda en lo críticos 60 / si quieres que en el sueño te conozca”); la “litera fantasma” de “Patio de la Madama”; etc. Todo un “cortejo fantasmal” habita los poemas de *Los campos Elíseos* evocando la memoria de un pasado vivido en plenitud desde un presente que se contagia, sin duda, de aquella plenitud vivida. Porque en el verano de los Campos Elíseos, se agradece la lluvia del otoño de la memoria, que, como en “Otoño en Málaga”, ayuda a curar las cicatrices del amor:

Huésped ligero el otoño llega  
silencioso gasta Málaga. Yo rezo  
por sus vendas benéficas de lluvia  
fajando el dulce corazón maltrecho  
del verano y su carne. Beso llamas  
en las murientes hojas del recuerdo.  
Adiós, fría glorieta. Sobre el banco  
extiende octubre harapos verdinegros.  
Caen frutos y pájaros. La niebla  
cicatrizo los besos.

Pero ese “cortejo fantasmal” toma cuerpo, forma, a través de la evocación de la memoria e ilumina el presente, limita su desolación y muestra la alegría de la lección aprendida a lo largo de los años, el conocimiento de toda una vida vivida intensamente. Por eso el sentimiento elegíaco en *Los campos Elíseos* adquiere una cierta dimensión celebratoria; no hay tanto el canto por todo lo perdido, sino la celebración de la sabiduría adquirida a lo largo de toda la existencia, de la memoria de lo vivido recobrada, revivida en el presente que se ilumina con su recuerdo.

Y esto implica una cierta reelaboración de uno de los mitos constantes en la poesía de Pablo García Baena: el mito del “edén perdido”, del Paraíso vinculado al pasado, a la juventud perdida. El mito del edén perdido, elaborado desde una perspectiva teatralizada y, hasta cierto punto, narcisista ya desde *Rumor oculto* y en *Antiguo muchacho*, comienza a cobrar una dimensión elegíaca profunda en *Antes que el tiempo acabe*, reelaborado desde la perspectiva clásica. En *Fieles guirnaldas fugitivas* se planteaba ya como una tensión entre permanencia y fugacidad, entre la presencia de lo que permanece en la fugacidad del tiempo. Algo semejante

podemos encontrar ahora en *Los campos Elíseos*, pero con una mayor densidad en su elaboración. Desde el personaje de “Agencia”, “triste y domesticado”, que entrega al yo poético los paraísos del pasado (“Me das los paraísos que tuvimos / y cierras la taquilla”), hasta la “Eva”, inspirada en el cuadro de Lucas Cranach, que proclama al lector (a “Adán”) “yo soy el Paraíso”, o el recuerdo del “edén de las estampas” en “Un cuadro de Antonio del Castillo”, inspirado en “El bautismo de San Francisco”, toda una evocación de los espacios edénicos, como lógico correlato de la dimensión paradisíaca de *Los campos Elíseos*, aparece a lo largo del texto, en contraste, pero también como complemento, con el “cortejo fantasmal” y con la presencia constante del “carro de la muerte”. Y no es extraño que el mito edénico, el Paraíso, aparezca vinculado al pasado en un poeta que, como proclama en “Edad”, uno de los poemas más personales y confesionales de *Los campos Elíseos*, “amo aun lo que apenas si recuerdo”. La evocación de la memoria perdida, del recuerdo borrado, aparece así como elemento fundamental de la razón elegíaca en la poesía de Pablo García Baena. Pero, tal como he apuntado, ese pasado se actualiza en el presente a través de los sentidos, y lo ilumina con una luz diferente. En consecuencia, el mito del edén perdido adquiere relevancia en cuanto que es recuperado en la evocación del presente, en cuanto que a través de la memoria sensitiva se hace presente y se proyecta así hacia el futuro, en un instante hecho de tiempo pero que está ya fuera de él. Es lo que sucede, por ejemplo, en “Museo”, el poema que abre la segunda parte del libro, “Cuadros para una exposición”:

Había un vaso con lilas  
 pintadas, goteantes  
 en aquel lienzo de la Frick Collection.  
 No eran las que compraba  
 mi madre, recién alba,  
 en el huerto de Cobos.  
 Mas olían a infancia y a pupitre,  
 abriendo alguna puerta  
 a ese país secreto, amargo y dulce.

El poema, en su brevedad, condensa buena parte de la poética de García Baena en este libro. Son las flores pintadas (la experiencia cultural) las que activan la memoria sensitiva, el recuerdo de la “infancia”, las que abren la “puerta / a ese país secreto”, que

## HPR/46

permite evocar, a pesar de su diferencia (“No eran las que compraba / mi madre”), las lilas de la infancia, la imagen de la madre, el pasado vivido en su dualidad (“amargo y dulce”). La experiencia cultural se transforma así en experiencia vivida, y viceversa al ser recreada en el poema, gracias al poder evocador de los sentidos a través de la memoria. El edén perdido, el mundo de la infancia, se abre al presente, se actualiza por la experiencia estética y en ella. El antiguo amor de “Agencia”, en un gesto inverso al de “Museo”, entrega “los paraísos que tuvimos / y cierras la taquilla”, cierra la puerta que se abría al pasado edénico; pero su evocación paradisiaca se ha hecho presente en el poema. En “Jardín de dos hermanas”, el jardín edénico del pasado (al fondo, la presencia de Marlene Dietrich en *El jardín de Alá*, de Richard Boleslawski: “Una luna menguante sobre el jardín de Alá”) evocado a través de la “rejería de lanzas castellanás”, pervive lindando con el presente (“los trenes”) y se proyecta a su vez, a través del “vuelo augur de las lechuzas”, hacia el futuro; el mito edénico aparece así, más que como la evocación de un paraíso perdido, como la construcción de un espacio en el que el tiempo se adensa, tal como expresa simbólicamente el último verso:

Pasan los trenes por la linde misma  
del edén y en la noche, silencioso  
se oye el vuelo augur de las lechuzas.  
Una luna menguante sobre el jardín de Alá.

El edén, el paraíso, en consecuencia, ya no se ubica en el pasado perdido, sino en un futuro que conforma y comporta el modelo ideal del pasado, de modo que la utopía realiza la elegía.

Algo semejante puede verse en la Eva, que desde el poema así titulado, y con el referente del cuadro de Lucas Cranach, el Viejo, perteneciente a la colección del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, proclama desde el texto a Adán, al lector-espectador que está fuera del cuadro-poema: “Pero no tengas miedo de serpientes ni ángeles: / yo soy el Paraíso”. Llama la atención el contraste aparente entre la sensualidad con que Pablo García Baena trata al personaje de Eva en su poema (“deseo”, “besos”, “caricia”, “lúbricos pendientes”, etc.), remarcado por la actitud imperativa que transmiten los verbos (“alhájame”, “cubre”, “puéblame”, “atavía”, “alcánzame”), y la inusitada y aparente castidad con que el pintor alemán retrató al personaje bíblico, con una palidez y una

pureza extremas. Sin embargo, a través del cuadro de Cranach se descubre lo que el poema moderno pone de relieve: la mujer se muestra con más atrevimiento que su pareja, le sonríe impudicamente con las piernas cruzadas (en un juego de ocultación/mostración), mientras sostiene la manzana del pecado que le acaba de ofrecer la serpiente, para tentarlo. El ciervo que se encuentra a sus pies, en la pintura renacentista, subraya la blancura, la palidez mortecina del personaje femenino, al mismo tiempo que señala la fabulosa convivencia con los demás seres del Paraíso. Como la Eva del poema de García Baena, la del cuadro de Cranach parece proclamar también, bajo su aparente castidad inocente, “Yo soy el Paraíso”. Efectivamente la “Eva” del poema moderno es símbolo de la tentación absoluta, de la entrega completa de la sensualidad, del hedonismo, del placer; ella es el Paraíso, un edén que tiene mucho de recreación cristiana a través de la imaginería pagana, pero que tiene también mucho de la sensualidad contenida en una moral estoica, como la de la Reforma, que representa Cranach. El “Paraíso” que encarna esa Eva moderna, vista a través de la tradición de la *Belle Dame Sans Merci*, de las mujeres sensuales del Modernismo, del *fin de siècle*, de esas “vírgenes impuras” que habitan en la literatura, y que se reúnen bajo el lema manuelmachadiano en “Divertimento”, es el Paraíso de la sensualidad contenida, de la entrega postergada, la promesa tras la renuncia: “vuestro nombre es reclamo para las vidas grises”. Pero también es un Paraíso, como el edén perdido, como “el edén de las estampas”, de “Un cuadro de Antonio del Castillo”, que en su evocación del pasado se realiza como expectativa de futuro, que implorando su pérdida se ofrece como promesa.

No es extraño, en este sentido, que, enlazando con un tema recurrente en la poesía de García Baena (recuérdese el “Llanto de la hija de Jephté”, de *Mientras cantan los pájaros*), estos personajes femeninos aparezcan vinculados ahora, en su sensualidad contenida, en su virginidad obligada, con una configuración del Paraíso que se anuncia como liberación, y que simbólicamente aparezcan relacionados con ciclos de fecundidad, de renovación, como promesas de abundancia, de energía y de fertilidad (“y que mi vientre crezca con tus hijos feroces”). La “Eva” inspirada en el cuadro de Lucas Cranach, como la “Virgen con cesto de frutas”, inspirada en un anónimo del siglo XVI, pero con la “Anunciación” de Fray Angélico como referente secundario, son, sin duda, imágenes de fecundidad (“la breva embarazada de

cárdenas mieles”), de fertilidad, de renovación primaveral, de encarnación de un Paraíso, de un edén sensual, en el que el placer se desarrolla con una finalidad trascendente; en ellas se encuentra una especie de erotismo místico, una sublimación de la pasión, una formulación antagónica de entrega y renuncia, que se vincula a los ciclos de renovación, de regeneración, a los ritos de vegetación y de fertilidad, que entroncan directamente con la temática central de *Los campos Elíseos*, y que apuntan precisamente a esa encarnación del Paraíso, como un futuro que surge como renacimiento del pasado, como contemplación de la propia existencia: “Y a la mañana al sol, junto a la barca, / leer el mismo libro de mis días”. Hay una clara dimensión cíclica en la elaboración de la concepción paradisiaca que lleva a cabo García Baena en este libro; una dimensión cíclica que se une, como he señalado, a los ritos de fertilidad y de renovación que encarnan algunos de los personajes femeninos de sus poemas, y a la aceptación del final tras una vida vivida en plenitud.

Estas encarnaciones del mito edénico a través de personajes femeninos caracterizados por su sensualidad, por su fertilidad, contrastan con aquellas encarnaciones virginales que aparecen en los poemas de “Oratorio”, la última sección de *Los campos Elíseos*. La Virgen de “Exvoto”, poema inspirado en uno de los miles de exvotos que cuelgan en las paredes de la basílica parisina de Nôtre Dame des Victoires, contrasta radicalmente con la figura de Eva en el poema de “Cuadros de una exposición”. Es ahora el yo poético el que se dirige a la figura de la Virgen para implorarle piedad:

Otra vez ante vos.  
 Enciéndeme en tu brasa, en tus brazos de olvido  
 acúname.  
 Convócame en la noche, opositor final  
 de los días de lágrimas.  
 Náceme a tus estrellas  
 tras la oscura vigilia de renuncia.  
 Encuéntrame de luz  
 pues la esperante sombra ya se acoda  
 al cabezal del lecho.  
 Aquello que aprendí en los primeros libros  
 -el pobre colegial-  
 permíteme gritarlo:

*Ayez pitié!*

La esperanza cíclica del renacimiento aparece aquí como un modelo de reintegración tras la renuncia estoica (“tras la oscura vigilia de renuncia”), tras el tránsito por el valle de lágrimas de la existencia carnal (“opositor final / de los días de lágrimas”), como una súplica de esperanza, de piedad, en una reintegración al origen tras la muerte y en la esperanza de trascendencia. Imprecación de piedad que aparece como súplica final del libro en “Arca de lágrimas”, como emblema del tránsito vital, a través de la encarnación de la Virgen como “Madre del supliciado”:

Señora que volvéis los ojos  
en la fatiga de la compasión  
-velan aún, confusos, los tambores-  
ayúdanos, Altísima.

La figura de la Virgen encarna así, en estos poemas, un arquetipo femenino, cuyo correlato último es el modelo mítico de la Gran Madre, símbolo de la mujer que propaga la especie, pero también de acogida, en una estructura mitológica anterior a la que formalizará la presencia de los terribles dioses masculinos, caracterizados por su crueldad; personificación de la naturaleza y de la fecundidad, pero también madre acogedora en su regazo, vinculada a la tierra y a la labor nutricia, símbolo del amor y de la procreación; símbolo de la reintegración y encarnación de la esperanza última. A ella se entrega el sujeto poético en su último periplo por *Los campos Elíseos*.

Esa dimensión cíclica señalada, esa formulación de una esperanza reintegradora, apunta a otro aspecto importante de *Los campos Elíseos* como conjunto poético: su dimensión de viaje. El título del libro conlleva ya implícitamente un sentido último de viaje, viaje iniciático, pero también viaje definitivo, que se manifiesta como ascenso último hacia un Paraíso en el que habitan los inmortales, los preferidos de los dioses; Paraíso que, como hemos señalado, acaba revirtiendo a su origen en un proceso de reintegración a la vida, de contemplación sosegada de la propia existencia, pero también en la formulación de una esperanza de trascendencia. Como todo viaje, el que lleva a cabo el personaje poético de *Los campos Elíseos* es una imagen de la aspiración, del anhelo nunca saciado, que no encuentra en ningún lugar su objeto;

es el resultado de la aspiración insaciable del conocimiento, que se manifiesta finalmente como un retorno a sí mismo, como una reintegración al espacio del que parte, a la vida, a la existencia que es su origen. El viaje de *Los campos Elíseos* es, en definitiva, un salir de sí para reintegrarse en sí, una búsqueda y la tensión del movimiento que acaba derivando en la experiencia que se adquiere a través de esa búsqueda. Como buena parte de los viajes, éste acaba reintegrando a su protagonista en el hallazgo de la madre perdida, personificada en el arquetipo femenino de la “madre del supliciado”, madre acogedora pero también símbolo de fertilidad y fecundidad. No es extraño, por lo tanto, que ese viaje que se inicia simbólicamente en “Agencia” con la entrega de “los paraísos que tuvimos” y el cierre de la “taquilla”, y que encuentra su contrapartida en “Museo”, con la “puerta” que se abre “a ese país secreto” de la infancia, a través de la evocación de la figura materna, concluya precisamente con la entrega absoluta al arquetipo de la maternidad, como última esperanza ante el viaje definitivo, y como símbolo de entrega ante la renuncia de lo absoluto. El viaje aparece así como un retorno que sólo se confirma al final del trayecto; un retorno a la propia existencia, a la contemplación sosegada de la vida vivida en plenitud, pero también a la construcción de una expectativa esperanzadora. No hay mayor trascendencia, por lo tanto, que la reintegración al origen de la existencia al final del viaje; no hay mejor imagen edénica, como relata “Edad”, que la de contemplar, en el verano eterno de los Campos Elíseos, la propia existencia satisfecha de sí misma, “el mismo libro de mis días”. Ésa es, sin duda, la antesala de una esperanza de trascendencia apenas entrevista. El viaje iniciático que se lleva a cabo en *Los campos Elíseos*, el viaje definitivo al que arrumba, es un viaje de reintegración en la propia existencia, de vuelta a la vida desde la vida misma, de religación (y ahí justamente ese sentimiento religioso que trasciende a toda la poesía de García Baena) con la propia experiencia adquirida a lo largo de la existencia, que anuncia, sin duda, el viaje definitivo. Es un viaje de conocimiento, sí, pero de conocimiento de sí mismo desde sí mismo.

Pero ese viaje absoluto que describe *Los campos Elíseos*, ese viaje de ascensión al mundo de los dioses y los héroes donde es perpetuo el verano, ese viaje de retorno al origen, se estructura en diversos viajes menores, que van profundizando en un viaje absoluto, subyacente a todo el poemario, que es el viaje interior del

personaje y la construcción de una expectativa trascendente. No en vano, el origen primero de *Los campos Elíseos* era hacer un libro de viajes, con apuntes sobre distintos lugares visitados; y a ese modelo responde precisamente la primera sección del libro: “Obertura sobre XVII temas de viaje”. París, Londres, Roma, Lisboa, Miami, Málaga, Oviedo, Medinaceli, etc. son los lugares de origen de esos apuntes de viaje que constituyen la primera parte del poemario. Pero el lector pronto percibe que, tras el viaje exterior cuyo itinerario describen los poemas, subyace un viaje más profundo, un viaje interior que descubre, a través de la doblez del espacio que describe, la dimensión propia de quien es testigo del paisaje: aquel que retorna a una ciudad en la que estuvo, pero ya no es el mismo (“Ciudad”); el que evoca la figura del poeta húngaro Sandör Petofi y concluye con una reflexión moral (“Amor, patria, poesía, / bártulos de desván, arrinconados”); el que, en *The American Poet’s Corner* de St. John the Divine, en Nueva York (“Catedral de San Juan el Divino”), recuerda a Emily Dickinson; el que quisiera convertirse en un personaje de los tapices de Anjou (“Los tapices de Anjou”); el que recuerda el paso de Ezra Pound (“el poeta de la barba roja”) por Medinaceli (“Medinaceli”), evocada en un verso del poeta norteamericano (“Aún cantan los gallos al amanecer en Medinaceli”); el que evoca en Miami otra Córdoba “con la grafía dulce de la uve” (“Coral Gables”); o el que contempla en Florida un monasterio segoviano trasplantado piedra a piedra y se lamenta porque “La piedra no recuerda” (“Spanish Monastery”). En todos ellos subyace un mismo sentimiento de pérdida, pero también un semejante sentimiento de permanencia en la fugacidad, que se expresa, mediante voz interpuesta, en “Art Déco District”: “El amor ya no existe / [...] Sólo vive, y yo muero, en la decoración”. ¿No es ése precisamente el fin último del arte, de la poesía, para Pablo García Baena: constatar el recuerdo de una ausencia, plasmar la pérdida, testimoniar el hueco que deja en nosotros lo que ya no es (“amo aun lo que apenas si recuerdo”)? La poesía, como la “decoración” del poema, evoca precisamente una pérdida, la del amor que ya no es, y constata el vacío de su ausencia; para que exista, es necesario que la vida desaparezca. Sólo el arte, como constatación absoluta de la muerte, de la pérdida del amor, puede hacer sobrevivir en la memoria aquello que ya ha desaparecido. Y eso es justamente el cuaderno de viajes inicial de *Los campos Elíseos*, la constatación de una ausencia, la crónica del viaje de un personaje que ya no está en el lugar al que viajó y que

sólo tiene para evocar su memoria la nostalgia de los testimonios que le queda en sus poemas.

Si el arte es la constatación del recuerdo de una ausencia, no es extraño que en esa búsqueda de conocimiento que es el viaje que se lleva a cabo en *Los campos Eliseos*, la siguiente estación sea la expresión artística modelada a través de los “Cuadros de una exposición”. En ella ya percibimos que el viaje es un viaje interior; que las puertas que se abren a través de los cuadros al “país secreto” de la infancia en “Museo”, se abren también a “la voz antigua” en “Un cuadro de Antonio del Castillo”, la de aquel *Antiguo muchacho* de 1950; que la experiencia artística se une a la experiencia vital para otorgarnos una dimensión profunda de la existencia, testigo y testimonio del deseo y la renuncia (“alegoría y cifra de renunciadas, / y a la vez del deseo de ojo lince y sanguino / que violenta la regla”); que, como el cisne, o como la rosa que “entreabre / los expirantes labios de sus pétalos / porque aún su morir se alabe en el aroma”, recordando un verso de Juan de Salinas, el arte, la poesía, surge en el límite preciso entre la existencia y su fin; que el arte, la poesía, celebra la alegría de la existencia, la presencia de la muerte, el deseo y la renuncia, la entrega y el silencio. “Cuadros de una exposición” es, así, un viaje a través del arte para reencontrar la experiencia vital, un viaje de auto-conocimiento; un viaje desde la experiencia creativa a la vida, que muestra que vida y cultura son partes consustanciales de un hombre entregado a la belleza.

En los cuatro poemas de “*Impromptu hispalense*”, el viaje se centra ya en un espacio próximo, como próximos son sus referentes: los amigos que se incorporan a los poemas (Rafael Montesinos, Abelardo Linares, Juan Lamillar), y los autores preferidos (Bécquer al fondo de “Estafeta a Veruela”). En cierto modo, “Azotea de Abelardo” resume perfectamente el esquema del viaje simbólico que estructura *Los campos Eliseos*: el ascenso a la “luz gloriosa” del éxtasis a través de los libros “que alabean estantes y escalera”; la contemplación, desde la altura de la azotea, del “corazón catedralicio” como una “víscera de piedra por siglos respirante”, como el órgano en que palpita lo más íntimo de la ciudad; la evocación de la muerte (“Negros encapuchados pasaban con el féretro”), que convoca el temor de la propia desaparición. Celebración y temor; exaltación de la vida y contemplación de la muerte; éxtasis y renuncia; deseo y negación; visión y ceguera: todos esos elementos contrapuestos se aúnan en el poema, y

apuntan a la síntesis superadora que el viaje de *Los campos Eliseos* lleva a cabo; un viaje que necesita de esa dualidad, de esa contraposición, de esa oposición antitética para poder llevar a cabo el proceso de reintegración, de religación del sujeto con su propia existencia. Si es cierto que los poemas de “*Impromptu hispalense*” celebran la amistad, no es menos cierto que constatan a cada paso la presencia de la muerte; si es verdad que, a través de la amistad evocada, celebran la vida, no es menos verdad que muestran a cada paso un *memento mori*. “El vuelo augur de las lechuzas”, “el paseo del carro de la muerte”, los “negros encapuchados [que] pasaban con el féretro”, “el cuervo de los crímenes”: la presencia de la muerte es constante en estos poemas y ofrece el contrapunto a la celebración de la amistad y de la vida, a la vez que apunta, implícitamente, el sentido fatal del viaje iniciático, del viaje definitivo, que el personaje poético emprende a lo largo del texto, y revela la dimensión interior de ese viaje.

“Contrapunto” es, sin duda, la sección más directamente personal y confesional de *Los campos Eliseos*, en contraposición con el periplo llevado a cabo en las secciones precedentes. El viaje que describe el libro se ha interiorizado al máximo hasta el encuentro con lo más íntimo de sí mismo. Tal como señala “Edad”, el viaje por la vida ya no se plantea como una mera hipótesis, como una especulación, como una expectativa de futuro (“Si yo fuera mayor”), sino como la certeza del camino realizado (“Pero sí, soy mayor”); y la mirada del sujeto poético no se entretiene en la elaboración de elucubraciones edénicas en un hipotético *locus amoenus*, sino como la mirada elegíaca que se proyecta al pasado para revivirlo en el presente, para recordarlo y darle nueva vida. Las expectativas del viaje ya no se entretienen en fabulaciones hipotéticas en un espacio inventado más allá de sí mismo, sino en el encuentro armonioso con la propia vida, en la aceptación gozosa y resignada de la propia existencia, como construcción de una esperanza trascendente. El viaje lineal, en consecuencia, se torna cíclico; la búsqueda de un más allá que todo viaje implica, se transforma en el hallazgo del camino de retorno, que abre una esperanza última. Por eso precisamente las figuras que vuelven al recuerdo, las que se recrean en los poemas, el abuelo de “Baraja” o la abuela de “Retrato y patria”, son objetivaciones de personajes íntimos que anticipan el retorno cíclico, evocaciones del pasado que anticipan el futuro, en ese juego de adivinación que implica la baraja simbólica del poema, o

## HPR/54

en la contemplación de la fotografía. No son sino anticipaciones del encuentro definitivo en el que todos esos personajes habitan, el encuentro definitivo con la muerte que acontece en “El coche de punto”, y que transforman el viaje iniciático de *Los campos Elíseos* en el viaje definitivo:

En el mismo portal de tu casa detiene  
el brío de los caballos una mano enguantada  
de gemas cuyo brillo es agüero del luto.

Por eso, el encuentro con la muerte es el encuentro con una antigua conocida, a la que el sujeto poético saluda e invita a habitar en el espacio del poema:

[...] Ya me conoces, entra  
al frágil hospedaje que me diste: la muerte,  
la poesía.

“Oratorio”, la sección final de *Los campos Elíseos*, es el espacio de la trascendencia íntima, de la evocación religiosa como reintegración en la vida pero también como trascendencia, de la elaboración de una esperanza de religación con el mundo alrededor, con la propia existencia, de revelación de una trascendencia en la inmanencia, de retorno a la Gran Madre. El viaje trascendente, “tras la oscura vigilia de renuncia” lleva a otro mundo que es este mismo, a otra vida que no es sino la propia existencia, el propio encuentro consigo mismo como formulación de una esperanza de paz en lo absoluto. Por eso la oración del adulto se une, en “Exvoto”, a la del colegial que fue; por eso el descubrimiento de la intimidad propia, el viaje de conocimiento que han supuesto las partes precedentes del libro, acaba mostrando un profundo sentimiento religioso, unido a la memoria más íntima, donde lo cultural y lo vital, lo ritual y lo íntimo se unen, en el que la trascendencia se acaba mostrando como cotidianidad; como en “Gran Vía”, donde la imagen del Cristo se revela en la figura de un mendigo. No es extraño, en este ámbito religioso, que recrea, como apuntará el poema final, “Arca de lágrimas”, la dimensión cristiana de la existencia como el tránsito por un valle de sufrimiento, con el sentido estoico y de renuncia que ello implica, que en esta última sección de *Los campos Elíseos* ocupe un lugar destacado la figura del viejo viajero, recreado, en “Sobre un poema

de Thomas Merton”, a través del “San Malaquías” del poeta y místico norteamericano autor de *La montaña de los siete círculos* (1949), en busca de la abadía caminando bajo la lluvia. Como en “Gran Vía”, también aquí el personaje religioso ha abandonado su “guardia celeste” para descender al mundo cotidiano y encontrar que quizás “olvidaron mi fiesta”; su figura adquiere una dimensión reveladora, pero pone de relieve, como el resto de los poemas de esta sección, en su significación simbólica, que el viaje emprendido en *Los campos Eliseos* adquiere también una dimensión mística, una dimensión de revelación, tal vez no religiosa en el sentido tradicional del término (aunque quizás también), pero que atañe, sin duda, a una religiosidad más íntima y profunda. “Arca de lágrimas” complementa esa dimensión del viaje místico a que apunta “Sobre un poema de Thomas Merton”. Ahora es el viaje de la Gran Madre, de la “Señora de los ajusticiados”, de la madre de los desamparados, que abandona su casa (“dejáis vuestra casa sobre la cuesta”) para recorrer el mundo, la historia (“cientos de años bajando en soledad / por el monte de la calavera”), para acoger en su seno misericordioso a todos los perseguidos, a todos los suplicados por la vida (“el reo, el acusado, el hombre”), a todos los que han padecido a lo largo de la existencia por el valle de lágrimas de la vida terrenal (no olvidemos que “Padecer por vivir” es el mote heráldico que preside “Patio de la Madama”, uno de los patios más antiguos del Palacio de Viana, en Córdoba). Pero también apunta “Arca de lágrimas” al viaje inverso, al del hombre que busca el seno acogedor de la madre compasiva; el viaje de regreso al encuentro del origen. Y en este sentido el símbolo del “arca” adquiere nuevo relieve. No olvidemos que en la Letanía de la Virgen, en el rito católico, la madre de Dios es llamada, entre otras cosas, “Foederis arca” (Arca de la alianza) y “Consolatrix afflictorum” (Consuelo de los afligidos). Ambos elementos se unen aquí para refundar una nueva alianza de la consolación a través de la figura mariana concebida como “Arca de lágrimas”. Pero debe también tenerse en cuenta que, en esta recreación del “Stabat Mater”, que es el poema final de *Los campos Eliseos*, hay también una reintegración, mediante la consolación y la purificación, en la vida. María encarna, así, a la nueva Eva, que es sede de todas las gracias divinas. En consecuencia, la oración final a la Virgen cierra el ciclo, el periplo que se había iniciado con la aparición de Eva, como símbolo de la carnalidad, en la evocación del cuadro de Lucas Cranach, y reintegra al individuo en el regazo

## HPR/56

de consolación de la vida que otorga la figura mariana, como encarnación de la Gran Madre. El viaje místico se cierra así en su ciclo, que lleva desde la muerte en la vida simbolizada por la carnalidad y la sensualidad de Eva, como símbolo del pecado original (el del conocimiento, el del placer, el del hedonismo y la sensualidad), de la caída del linaje, a la reintegración de la vida en la muerte a través de la madre redentora y acogedora, de la consoladora de los afligidos, que, en la renuncia y en la purificación, en el perdón magnánimo de todas las faltas, funda una nueva alianza en el “Arca de las lágrimas”. Si Eva trae a los hombres, en la desobediencia nacida de la serpiente, la causa de la muerte, María, dando acogida a la palabra de Dios, se convierte en causa de nueva vida eterna.

El viaje, pues, se ha consumado. El periplo externo ha mostrado un viaje interior, espiritual, que reintegra al individuo a una trascendencia vivida como inmanencia, a la vida asumida como una existencia en plenitud, pero también como una purificación, como fruto de la renuncia, pero también de la entrega. Pasión y renuncia, deseo y entrega, se suman al final del viaje en una reintegración del sujeto poético en la vida, en su origen, en el seno acogedor de la Gran Madre compasiva. Los Campos Elíseos, el Paraíso soñado de eterno verano están aquí, se encuentran en nuestra propia existencia, son nuestra propia vida; en ella, se funda la esperanza de trascendencia.