# TIEMPO Y MÚSICA EN TAGORE

## Un centenario y un cincuentenario

Un centenario auténtico, un unicentenario no puede conmemorarse del mismo modo que un pluricentenario. Sólo es verdadero centenario el de cien años y no el de doscientos o quinientos. Y cuando se trata de seres humanos el del nacimiento. Hace dos años, en 1961, conmemoramos el cuarto centenario —mejor sería decir el cuatrocentenario— del natalicio de Góngora. Y esta conmemoración puede ser también celebración. La lejanía permite que cuando han pasado unos siglos resulte igualmente alegre la memoria de un nacimiento y la de una muerte. Cuando en 1927 organizamos entre unos pocos amigos el de la muerte de D. Luis de Góngora, no faltó el acto religioso y al terminar las exequias, se nos acercó uno de los clérigos para preguntarnos cuál era «la parte» y con aire compungido darle el pésame. Ignoraba, claro está, que no se trataba de una defunción de la víspera. El tiempo y su hija la historia nos acostumbran a todo y con todo nos resignan. Y hoy podemos con igual espíritu de conformidad y exaltación gloriosa celebrar los 26 años de Lucano o los 30 de Shelley, porque si los pensamos poetas de larga vida, los destruimos tal como en ellos mismos al fin la eternidad no los cambia, sino los confirma.

Pero cuando se trata de un centenario unitario, del siglo siempre posible de una vida que ha podido ser paralela a la nuestra, a la de los ya no jóvenes, que acaso haya podido tangenciarnos o tal vez entrelazarnos con alguna relación de conocimiento y trato, nos es más difícil y nos parece menos piadoso mantener la impasibilidad. No fue breve la vida de Rabindranaz Tagore. 80 años cumplidos. En ese mismo año antes citado, 1961, la Embajada de la India me invitó a que, en unión de otros profesores y escritores, participase en un acto conmemorativo del centenario de Rabindranaz Tagore. Mi intervención hubo de ser muy concisa. Hoy puedo explayarme algo más y elijo para ello dos motivos que figuran en el título que os he ofrecido y que se

han de complicar con algunos otros inevitablemente. Además la fecha de este año también es digna de recordarse en función del gran poeta. Porque Tagore recibió en 1913 el premio Nobel, galardón que contribuyó eficazmente a consolidar su gloria y a extenderla más allá de otras fronteras, sobre lectores que como los de España permanecían aún ignorantes de su obra. Y es curioso que su primer traductor sistemático y perfecto, el matrimonio Zenobia-Juan Ramón, que enseguida iba a iniciar la edición de los libros de Tagore, recibiera también andando el tiempo el mismo premio Nobel. Y digo que lo recibiera el matrimonio, la pareja Camprubí-Jiménez, porque Zenobia contribuyó tanto con su colaboración y con su esfuerzo a difundir la obra de su marido y concretamente a prepararle la sorpresa del Nobel, como si quisiera retribuir a su Juan Ramón la conyugal colaboración de revisión de estilo en su delicada labor de traductora del poeta bengalí.

Sigamos con el tiempo y con sus medidas.

## Tiempo oriental

Hubo un día, allá por los años de la tercera década del siglo, en que los espectadores que asistíamos en el Hotel Ritz a una representación del teatro de aficionados «El Mirlo Blanco» —todos, actores y público, éramos más o menos amigos y escritores o artistas y entre los actores solían figurar Ricardo y Pío Baroja y alguna vez Valle-Inclán—, estábamos ilusionados con la noticia que circulaba insistente de que iba a entrar en la sala la iluminada túnica de Rabindranaz Tagore. Pero la noticia no se confirmó y aquella ocasión única, el lujo vital y vistoso que hubiéramos guardado, quedaron perdidos en el limbo que, robándole un verso a Rubén Darío, llamaríamos la eternidad de lo probable.

Vive Tagore a caballo casi matemático —39 y 41— de los siglos XIX y XX. Vive también por decirlo así a caballo del Oriente y del Occidente. Su tiempo vital, naturalmente, se derrama mucho más del costado oriental donde se asentará siempre su centro de gravedad y la primera y última razón de su ser, pero la intensidad con que participa de la cultura y el destino occidental, europeo-americano, justifican que le veamos no escindido sino abrazador e integrador. Por eso, y cum-

pliendo rigurosamente lo que comprende que es su deber esencial, desdobla y repite lo mejor de su obra de escritor y de poeta en aquello que un hombre cuando se siente poeta sabe que es lo más profundo de sí mismo, el idioma, su idioma personal dentro del idioma heredado. Y se eleva a sí mismo hasta convertirse en el más alto clásico bengalí y se educa y perfecciona hasta poder hablarnos, ya que no cantarnos plenamente, en inglés y ocupar así un puesto en la literatura europea, que era necesario y que sólo él podía dignamente llenar.

No comprenderemos bien la poesía de Tagore si olvidamos el tiempo en que le correspondió vivir. Pero el tiempo para Tagore —o, mejor dicho, para nosotros cuando intentamos comprender su concepto del tiempo— es algo muy sutil y bastante complicado. Si hubiese sido un europeo nos bastaría relacionarle con sus contemporáneos —Kipling, Wilde, D'Annunzio, Romain Rolland, Unamuno, Darío, Chéjov— y con Richard Strauss, Debussy o Scriábin, pues que también Rabindranaz fue músico. Con ello obtendríamos unas coordenadas que nos ayudarían a situarle y encajarle. Pero el caso es que el tiempo para un hindú es algo infinitamente distinto que para un cristiano o racionalista occidental. La religión de Brahma detiene en cierto modo el paso del tiempo, lo curva hasta enroscarlo en períodos o ciclos absolutos y el Ramayana es hoy tan fresco como en el siglo de Valmiky.

## BÁLI

Me acuerdo ahora de Báli. Que hay que acentuar no Balí, como tantos pronuncian indebidamente, sino Báli. Bali. Indonesia. ¿Cómo estarán ahora aquellas islas? ¿Conservarán su pureza, su paz religiosa, su color de tradición e indumentos? El *Ramayana* con sus episodios sigue inspirando las obras de arte vivo, lo mismo las tablas de los artistas de Madrás o de Bali que las imágenes y ornamentos inmutables de los templos o que, aunque más personales, los cuentos o poemas dramáticos de Tagore.

No he citado a humo de pajas la paradisíaca isla de Bali. La isla de Bali era en 1935 un auténtico paraíso. Los días pasados en ella y evocados en un soneto y en un boceto para un poema que ya nunca

escribiré perviven en mi memoria como los más increíbles de mi vida. Me veo todavía en la popa del barco blanco que atravesando el estrecho me conducía de Bali a Java. Mirando el juego de espumas yo soñaba en escribir un poema, el poema de Bali, que sería también el poema del fuego y de la danza y de la música oriental, aquellas danzas, aquellos *gamelangs* que se me quedaron como un poderoso hechizo en el oído y me impidieron durante meses soportar la música de Bach o de Beethoven. Recuerdo que se lo dije en un concierto a Federico —Lorca, por supuesto— y él me comprendía hondamente y me envidiaba.

Bali permanece fiel al brahmanismo y yo pude vivir la vida de los templos, las ofrendas, los baños sagrados, las cremaciones fúnebres, las danzas de indecible belleza. Quizá mejor que la prosa os pueda acercar al verso algún aroma, algún deslumbre o iris de aquella naturaleza prodigiosa, de aquella raza que ofrece al sol y a la lluvia la casta y elegantísima desnudez de sus cuerpos o que sabe cubrirlos con telas como llamas. Enfrente de mi mesa de trabajo cuelga una tabla que adquirí en el Museo de Arte contemporáneo de Den Pássar, puerto de Bali. Los artistas de Bali esculpen o pintan o edifican o poetizan o crean música exactamente igual que sus antepasados coetáneos de nuestro siglo XIII. Desde que la religión de Brahma y la cultura poética consiguiente llegó a Java y a Bali, la tradición se mantiene o se mantenía hace treinta años purísima e inmutable. Mi pintura me refresca colores y hasta perfumes de Bali y representa un episodio del *Ramayana*. Hay en ella una princesa y un príncipe y un ser sobrenatural color de azufre y una selva esmaltada de grandes flores granas y un arroyo delicioso de indas azul eléctrico ribeteadas de blanco y unas fieras fastuosas, un tigre de oro y fuego y un no sé si chacal rojo tostado que abreva el hocico en el mismo arroyo de donde el escorzante tigre en huída saca su cola.

Mi soneto es un «adiós» a todas las islas malayas, filipinas e indonesias.

Adiós, islas malayas, bizarría
y capricho del mar, lujo del moro,
playas de Mindanao y de Mindoro,
bajo las palmas que el aire mecía.
Bronces humanos, siempre en melodía

de escorzo, aladas danzas, meteoro
de flamígero ritmo y krises de oro
y núbiles doncellas de Oceanía.
Adiós, volcanes de abrasadas minas,
alzando erectos, vírgenes, sus pechos
y sus lagos que sueñan con las nieves.
Adiós, puestas de sol en los estrechos,
laberinto de fuego, islas divinas,
Sábang, Pénang, Panay, Bali, Celébes.

*Lokáng.* (Boceto para un poema de Bali).

La memoria, Lokáng, la memoria
¿Dónde fueron las nubes
robadas de Java?
¿Dónde está el relámpago
y el trueno y el agua?
La memoria ¿se ahoga o se quema?
¿Se pierde o se salva?
La memoria de mango y de aceite,
la memoria de sangre y sampaga
la ahuyenta la lluvia,
la crea la llama,
la llama que ondula,
que crece, agiganta.
La memoria, Lokáng, la memoria
de algo que me arrasa,
algo que me ciega,
algo que me llaga.
¿Dónde están mis ojos?
¿Convertidos en lotos de charca?
¿Eran de topacio,
carbunclo, esmeralda,
de fosfóricas luces marinas,
de centellas de tigre encelada?
¿Dónde están mis brazos,
mis manos de gasa,
mis dedos de incienso,
mis uñas de garza?
¿Dónde está mi cintura de siglos,
mi serpiente irisada de escamas,

y mis piernas tan de hojas sumisas,
y mis pies tan de plumas prensadas?
¿Dónde están mis mejillas, mis pechos?
¿Dónde está mi tiara?
¿Dónde está mi memoria perdida,
mi volcánica, céntrica lava?
¿Dónde fue mi gambang de bambúes
que sonaba en la noche sagrada,
y mis trances de niña rituales
en el légong sin tiempo olvidada?
¿Mis insectos de clámide de oro
y mi grito arpegiado en las cañas?
Mi memoria, Lokáng, mi memoria,
mi memoria en la danza, en la nada

—¿dónde están mis trenzas
prometidas a Brahma?—

deshaciendo sus nudos, sus lazos,
deshilando sus cintas tan largas

—¿dónde están mis nupcias,
mis helechos de sierra dentada—,
¿dónde caen esas gotas de oro,
gamelanes de noche estrellada?

## Nubes y Poesía

Por consiguiente, esta superposición del sentido angustioso del tiempo occidental, del tiempo de la prisa y del sentido sereno del tiempo oriental, del tiempo del sosiego —y los españoles, sobre todo los del sur, lo pueden comprender un poco mejor que los ingleses y no digamos que los americanos de cualquier América— sólo este doble fondo que tan a fondo vivió Tagore puede de algún modo ayudarnos a penetrar en su espíritu y capacitarnos para sorprender el secreto de su magia poética. Por una parte, nuestro poeta es un «fin de siglo», de ese fin de siglo que no concluye hasta la guerra del 14 y sería fácil identificarle los rasgos de época que le definen, por ejemplo, como artista del tiempo de los escritores ya citados y aun de un Benavente o un Amado Nervo. Pero por debajo de esta conformación, de esta

voluntad de forma concreta, tan bien aprendida en su libre y varia educación con los jesuítas del Colegio de San Francisco Javier de Calcuta o entre los ingleses de la Gran Bretaña vivida por él por vez primera a los 16 años, late en su poesía como en toda su obra literaria la fluencia palpitante y caudal de la vida panteísta o casi panteísta, de la naturaleza que se sucede a sí misma, de la inmensa melodía infinita que nos envuelve en sus anillos y transformaciones, en sus avatares y metempsicosis, en su incesante desvanecerse y rehacerse como esas nubes tan cantadas por el poeta, esas sus nubes cuyos ejércitos, procesiones, arquitecturas como de templos, esculturas metamórficas, maravillas y secretos comprendemos hoy mucho mejor después de tantas veces haber navegado entre ellas o por encima de ellas a 4.000 ó 10.00 metros en nuestros fabulosos viajes aéreos.

El «Meghaduta», la nube mensajera del amante de Kalidasa cuyas fastuosas imágenes pudimos gozar, gracias a Dios, en la lengua original cuando nuestros adolescentes estudios de sánscrito, parece presidir el cielo poético de Tagore. Y hoy, borrado ya de la memoria hasta el alfabeto, subsiste sin embargo viva la emoción y el descubrimiento de que también hay otra poesía hondamente humana y siempre valedera que es inconmensurable con la nuestra, con la que nace de Homero y de Virgilio. Quizás gracias a aquella fugaz impregnación sánscrita estamos en mejores condiciones para comprender la dualidad del alma y de la estética de Tagore, porque es importantísimo que la asomada al mundo complementario se realice en edad muy temprana y sin ahorrarse el esfuerzo de penar los paradigmas de la gramática y la selva de las raíces indoeuropeas.

La obra literaria de Rabindranaz es esencialmente una obra poética. Siendo él un polígrafo fecundísimo y una conciencia lúcida y vigilante atenta a los problemas de su patria y de la humanidad entera, sintiendo muy de veras la vocación moral y educativa, lo que en definitiva define todos sus escritos y sobre todo los de tono decisivamente literario, es su visión y fundamento de poeta. Por eso todo estudio de su obra ha de comenzar y concluir con la consideración de sus poemas líricos. Todo lo demás —su teatro tan lleno de encanto y fértil de imaginación, su narrativa, esos cuentos tan conmovidos de tierna humanidad, a veces demasiado tierna para nuestra difícil sensibilidad, sus relámpagos y pájaros perdidos de sentencia, máxima

y aforismo en que derrochó tanto tesoro de fantasía, meditación y experiencia— todo ello exento de forma aparente poética, es, sin embargo, poesía, casi poesía pura. Y al decir poesía pura, casi decimos también conocimiento místico.

## TEATRO

Tomemos algún ejemplo. *El Rey del Salón oscuro*. Este poema dramático —Tagore se libra bien de denominarle drama o comedia— tiene una evidente significación simbólica. Y su fondo es místico. Este salón oscuro en que el Rey no se deja ver aunque sí participar amorosamente, ¿qué otra cosa es sino la versión oriental de la noche oscura de nuestro lastimado pastorcillo, del que en el páramo de Avila o en el huerto de Granada supo a la brisa del amor místico soñar e inventarnos el cercanísimo y lejanísimo oriente en desnuda lengua de Castilla? Ese Rey invisible con la contrafigura del rey falso, con parentescos míticos en Orfeo y Eurídice o en Elsa y Lohengrin, podrá desorientarnos a lo largo de las escenas, no siempre claras de perspectivas para nuestros ojos geometrizantes, pero en resolución se nos viene a convertir en una figura simbólica del Amado. Hasta su realeza, su nombre de Rey, coincide con uno de los de Cristo en la Escritura, tal como nos lo explica tan soberanamente Fray Luis de León. Sin embargo, no todo es traducible de una fe a otra. La inequívoca personificación que la cultura hebrea cristianizada infunde a sus creaciones teológicas bien delimitadas de sus ambientes paisajísticos, aunque éstos sean, como en la Mística, tan dotados de ánima y de semblante plateado u oscuro, no se recorta tan evidente en la mística ni en la poética que profesa Tagore, la suya personal, que en ningún momento traciona la herencia de sus mayores aunque combine todas las linfas que le envían las diversas fuentes en un sincrético lago de tornasolados espejeos.

En una escena capital de *El Rey del Salón oscuro* nos expone su pensamiento con el siguiente diálogo de «El Rey» y su amada «Sudarshana».

*Sudarshana.*—¿Por qué no me visitas en la luz?

*Rey.*—¿Y a qué quieres verme entre las cosas de la luz del día? ¿Por qué no he de ser yo lo único que sientas en la oscuridad?

*Sudarshana.*—¡Pero es que quiero verte, que ansío verte!

*Rey.*—No podrías soportarlo. Mi presencia te llenaría de una angustia profunda y desoladora.

*Sudarshana.*—¿Qué quieres decir con eso? Si aun en esta oscuridad puedo saber lo adorable, lo maravilloso que eres, ¿habría de temerte en la luz?... Di, ¿y tú puedes verme en la oscuridad?

*Rey.*—Sí.

*Sudarshana.*—¿Y qué ves?

*Rey.*—Veo como si la oscuridad de los cielos infinitos, jirando (1) hasta hacerse vida y existencia por la fuerza de mi amor, hubiese atraído a sí luz de miriadas de estrellas y hubiese encarnado en una forma humana. Y en este forma ¡qué de siglos de pensamiento y de lucha, qué secretos afanes de cielos sin límites, qué innumerables dones de cuántas estaciones infinitas!

*Sudarshana.*—¿Tan bella, tan extraordinaria soy? Cuando te oigo hablar así, mi corazón se hincha de alegría y de orgullo. Pero ¿cómo he de creer las maravillas que dices, si yo no las veo en mí?

*Rey.*—Tu propio espejo no puede reflejarlas. Te amengua, te limita, te hace parecer insignificante. Si pudieras contemplarte en mi pensamiento, ¡qué hermosa te parecerías! Porque en mi corazón tú no eres la mujer de cada día que tú crees ser, sino mi segundo yo.

*Sudarshana.*—¡Oh, permíteme por sólo un instante ver tus ojos! ¿Es posible que no haya para ti nada mejor que la oscuridad? ¡Qué miedo me da pensarlo! Esta sombra, que es real y fuerte, como la muerte, para mí, ¿no significa nada para ti? Entonces, ¡cómo ha de existir unión alguna entre nosotros, en un lugar como éste? ¡No, no, es imposible! ¡Un muro nos separa! ¡No, no, aquí no!

---

(1) Respeto la ortografía juanramoniana con sus jotas que también parecen orientales, como oriental era su caligrafía.

¡Yo quiero verte y tenerte entre los árboles y las bestias, entre los pájaros, las piedras y la tierra!

*Rey.*—Bueno, puedes buscarme y encontrarme; pero nadie te ayudará en la busca. Y si alguien te dice que sabe mostrarme a ti, ¿cómo podrías estar segura de que te dice la verdad?

*Sudarshana.*—¡Yo te conoceré, yo te conoceré! ¡Yo te encontraría entre un millón de hombres, sin equivocarme!»

Luego sabemos que a pesar de tan confiada fe, Sudarshana se deja engañar por el falso Rey creyéndole su enamorado.

Bellísima también es la poematización dramática de *Chitra*; en ella Rabindranaz obtiene un feliz resultado aplicando a una fábula del *Mahabharata* la técnica casi occidental de una teatralización precisa y graduada. Es una de sus obras de más posibilidades para los públicos de Europa y su contenido misterioso nos llega diáfano gracias a la limpidez de su atmósfera y a la perennidad y validez universal de las pasiones e ilusiones que entran en juego. Por momentos nos sentimos inmersos en una cervantina selva de Ardenia o bosque mágico de Lope o de Shakespeare. Y la figura de Chitra la princesa en hábito y ser de varón nos encanta. Y cuando se transforma, gracias a su súplica a los dioses, en cuerpo hermosísimo de bellísima mujer para enamorar a Arjuna nos conmueve con la ingenuidad de su amor que no puede soportar el mismo engaño que maneja.

*El Cartero del Rey* es quizá su obra de teatro más popular. Su conmovedor argumento llega fácilmente a todos los públicos o lectores y sabe evitar el sentimentalismo que acecha deteniéndose en la margen de un delicado simbolismo. Ortega escribió a propósito una página deliciosa que ha contribuído no menos que algunas representaciones de cámara a la fama española de la elegía dramática del niño Amal.

## MÍSTICA

Hemos visto, por ejemplo, en *El Rey del Salón oscuro* de qué modo se acerca Tagore a nuestro sentido de la mística. Tagore es de

hecho a veces poeta místico, y no sólo poeta, sino pensador, declarador de mística, o, por lo menos, de ascética introductoria a la mística. Uno de sus libros más personales, traducido no por Zenobia, sino por Emilio Gascó, lleva el título de *Sádhana,* esto es, sendero místico, camino de perfección.

Por otra parte su escuela de educación espiritual, su *Santiniketan, Morada de Paz,* ¿no nos trae ya una resonancia teresiana? En su *Sádhana* nos va exponiendo el contenido de su doctrina espiritual que no es igual que la cristiana porque el panteísmo no termina nunca de informarla y Tagore, a pesar de su occidentalización, quiere seguir siendo un oriental fiel. He aquí un párrafo que me parece significativo: «En verdad, Dios se ha mantenido al margen de nuestro yo, donde su paciente vigilante no conoce límites y donde nunca fuerza las puertas que se cierran ante Él. Y ello es así porque nuestro yo debe alcanzar su significación última, que es el alma, no porque les obligue la potencia de Dios, sino por el amor, y hacerse así libremente uno con Dios. El individuo cuyo espíritu se ha hecho uno con Dios es para nosotros la flor suprema de la Humanidad. En él el hombre descubre lo que en realidad es: el «avih», el espíritu eterno, se nos revela en el alma del hombre como la más perfecta revelación de Dios por el hombre, y vemos la unión de la voluntad suprema con nuestra voluntad, de nuestro amor con el amor inmortal».

No menos expresiva que la mística de Tagore es la elección y la selección que hace el poeta del siglo XV, de nuestro siglo XV, Kabir. Kabir fue un poeta de Benarés de hondo sentir brahmánico, pero también impregnado de misticismo mahometano sufí. Su obra lírica realiza un bellísimo sincretismo de las dos creencias y por eso pasa entre los ortodoxos de su país por peligroso hereje. Pero en poesía no hay herejías y los poemas amorosamente traducidos por Tagore nos le acercan a la vecindad de nuestros Ramón Lull, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz. Podríamos comparar textos de nuestros místicos sobre la llama que se hace una con el madero con este poema de Kabir:

«¿Quién eres? ¿De dónde vienes?
¿Dónde reside el Espíritu Supremo y cómo puede mezclarse en todos los juegos de la Creación?

El fuego está en la madera; pero ¿quién le despierta súbito?

La madera se convierte en cenizas; y ¿adónde va la fuerza del fuego?

El verdadero Maestro nos enseña que el Espíritu no tiene fin».

## Tagore, Zenobia y Juan Ramón

La fama española la debe Tagore sobre todo a sus ejemplares traductores, Zenobia Camprubí ayudada por Juan Ramón Jiménez. La última mano de él se transparenta en su delicado ritmo y en ciertos primores del vocabulario, pero uno y otro logrados en la nueva lengua con elegante sencillez. Nunca se ponderará bastante la importancia del traductor, pero mucho más si se trata de poesía. La ventaja y el obstáculo cuando la versión va a ser de una lengua completamente distinta es que hay que empezar desde dentro, desde la nueva lengua, para tratar de aproximarse todo lo posible, ya que no a una sonoridad imitada ni al ritmo sintáctico o métrico, al menos al espíritu y a las imágenes del original. Al resultar prosa de lo que en original era verso, se pierde un importantísimo tanto, pero si el traductor es verdadero poeta puede restaurar en su prosa —suponiendo que no intente la aventura del verso, lo que le llevaría a un alejamiento en la fidelidad—, creándolos de nuevo algunos de los valores perdidos. Podemos imaginarnos lo que ha de ser Tagore en bengalí, sólo imaginarnos, suponérnoslo. Lo grave del caso que examinamos es que ese idioma tampoco lo sabían los traductores y se han visto obligados a partir del original inglés del propio Tagore, un texto inglés, que —por mucho que el poeta dominase su segunda lengua— será siempre un inglés de extranjero. Él mismo se ha visto obligado a confesar que sus libros en inglés son selecciones, refundiciones y adaptaciones. Podemos, pues, pensar que Tagore en español, en español zenobio juanramoniano será algo menos Tagore que Tagore en inglés, pero no será menos poeta, pues a una categoría comparable se suma la superioridad del que escribe en su propia lengua.

La pérdida de calidades que sufre la poesía traducida es menos intensa cuando se trata de poesía narrativa y menos aún cuando el original estaba en prosa. Tal ha de ser lo que suceda en las traducciones

del teatro en cierto modo —por ejemplo, cuando el diálogo se anima y adopta la vivacidad conversacional— y todavía más en el cuento. Los cuentos de Tagore, a los que podríamos llamar con vocabulario cervantino, cuentos ejemplares, a veces demasiado ejemplares o ejemplarizadores, nos abruman con su abundancia, su fertilidad de ideas y su carga de sentimientos. Conocemos de ellos tan sólo una mínima parte, pero puesto que el mismo autor los ha elegido, parece seguro que en conjunto su antología representa bien el valor de la totalidad. La combinación de lo oriental y de lo occidental se traba en estas narraciones de modo más íntimo que en la poesía lírica y en gran parte estos cuentos parecen escritos pensando en el público universal. No hay que olvidar tampoco que el alma curiosa del niño o del adulto es tanto más igual a sí misma en todos los climas y razas según se va disolviendo en la corriente de la tradición oral, hecha a medias de mitología más o menos rebajada y de historia maravillosa y sentimental. Si a todo esto añadimos que con frecuencia los cuentos de *Las piedras hambrientas* y de otras colecciones de Rabindranaz Tagore aparecieron en inglés traducidos ya por otros escritores bengalíes o ingleses, comprenderemos el porcentaje de generalidad que en ellos encontramos y la eficacia de su lectura para el que quiera irse aproximando poco a poco al más difícil Tagore, al lírico puro o al filósofo. Los cuentos le darán en emulsión atractiva una dosis cómoda de autenticidad que le irá capacitando para comprender y sentir más elípticos y trascendentes misterios.

Yo no sé si la poesía de Tagore tiene para el lector de hoy mismo el mismo valor que tuvo para el español de hace casi medio siglo cuando comenzaron a aparecer las versiones juanramonianas. Presumo que no. Tagore fue entonces para muchos lectores una revelación y después de algunos lustros de moda orientalista hasta en la tonadilla y el baile, su poesía y sus personajes encontraban campo abonado en la sensibilidad impresionista del europeo, que venía descubriendo año tras año los atractivos exóticos y por momentos demasiado fáciles y sospechosos, de tales tesoros de oriente. Pero justamente porque Tagore era oriental de verdad y además gran poeta, su palabra en nueva lengua de Castilla y Andalucía penetra hondamente en el santuario de muchas almas de nuestro extremo occidente. No tan extre-

mo cuando pensamos en la herencia semítica que el pueblo español guarda y deja fluir por sus venas.

Mientras la poesía de Juan Ramón, la más pura y elevada de su definitiva manera, tropezaba con muchas incomprensiones y precisamente entre sus más habituados fieles de su primera etapa, la de Tagore se deslizaba como un aceite aromoso e impregnaba con facilísima suavidad telas y epidermis del ingenuo aficionado a la ilusión poética. Fue entonces cuando los libros de Tagore se agotaban y los del poeta de Moguer no se vendían sino lentamente, y fue también cuando empezó a circular la falsa especie de la influencia del poeta de Calcuta sobre el de Moguer. Pero Juan Ramón Jiménez era ya del todo él mismo cuando entró en conocimiento de la obra de Rabindranaz, y no ya en los versos, donde es evidente la originalidad del andaluz, sino en las prosas de *Platero* nada hay que acuse una imitación o aprovechamiento de la poesía del hindú.

Lo único que sucede y que ha podido explicar, descartando la tendencia inevitable de la malicia humana, la acusación de tagorismo hecha a la poesía de Juan Ramón, es el parecido entre la prosa de Juan Ramón cuando se expresa a sí mismo y la de Zenobia-Juan Ramón cuando expresa a Tagore. Por lo demás, la estructura de los poemas de Juan Ramón es siempre más acerada y la de los de Tagore más fluida. Y los paralelismos estróficos y ritornelos cíclicos en uno y otro no son originales de ninguno sino tomados de la tradición universal. La canción juanramoniana, tan expresiva y tan música, a veces sigue una pauta paralela a la de Tagore, pero también a la del canto tradicional latino, provenzal o mozárabe, y a la de los griegos primitivos y a la de los árabes y persas y a la de los aztecas, mayas o africanos negros. Es sencillamente la huella de la inseparabilidad de moledía y letra en la raíz de toda verdadera poesía, es también la necesidad de repetición mágica y de ciclo cerrado que siente el eterno poeta en trance de expresarse.

## FORMAS MUSICALES

Recojamos algún ejemplo. En *La Luna nueva,* la más popular y una de las más encantadoras obras de Tagore, este poema tripartito,

con una distribución en tiempo y figura de «Lied», pero no en lo que en composición musical se llama forma de «Lied», esto es, el ABA, sino en triple y lineal AAA. «Mala fama». «No llores tú, hijo mío. ¡Qué malos deben de ser esos que siempre te están regañando sin motivo! ¿Te han llamado sucio porque cuando estabas escribiendo te manchaste de tinta los dedos y la cara? ¿Y no les da vergüenza? ¿Se atreverían a llamar sucia a la luna nueva porque se ha tiznado la cara con tinta?». Segunda estrofa: «Hijo mío, por cualquier cosilla te culpan. Todo lo tuyo les parece mal. ¿Que te rompiste tu ropita jugando? ¿Y por eso te llaman destrozón? ¡Y nos les da vergüenza!, ¿pues qué dirían de la mañana de otoño cuando sonríe detrás de las nubes rajadas?». Tercera: «Pero no les hagas caso, hijo mío. ¡Qué bien contaditas te tienen tus faltas! Todo el mundo sabe lo goloso que eres. ¿Y por eso te llaman tragón? ¿Y no les da vergüenza? Entonces, ¿cómo nos llamarían a nosotros porque tú nos gustas tanto que te comeríamos a besos?».

El orden puede ser también en la sucesión AAB. Como en un poema de *El Jardinero*. «Me dijo bajito: «Amor mío, mírame a los ojos». Le reñí, agria, y le dije: «Vete». Pero no se fue. Se vino a mí, y me cogía las manos... Yo le dije: «Déjame». Pero no se fue. Puso su mejilla en mi oído. Me aparté un poco. Me quedé mirándolo, y le dije: «¿No te da vergüenza? Y no se movió. Sus labios rozaron mi mejilla. Me estremecí, y le dije: «¿Cómo te atreves, di?». Pero no le dio vergüenza». Pues bien, después de estas dos estrofas tan paralelas, viene la última con su distinta idea y su escapada por la tangente. «Me prendió una flor en el pelo. Yo le dije: «¡Es en vano!». Pero no cedía. Me quitó la guirnalda de mi cuello, y se fue. Y lloro y lloro, y le pregunto a mi corazón: «¿Por qué, por qué no vuelve?».

La forma plena musical de «Lied» ABA se encuentra también en Tagore. Así este poema, y con estos tres ejemplos, presentamos tres muestras esenciales de su universo lírico, el niño, la amante y el místico oriental. Pertenece a la *Ofrenda lírica* o *Gitánjali*.

«¡Qué bella es tu pulsera encendida de estrellas, incrustada mágicamente con joyas de mil colores; pero cuánto más bella es tu espada con su curva de relámpago, como las alas abiertas del pájaro divino de Visnú, cuando se tiene tranquilo en la irritada luz del ocaso!».

Segunda estrofa con idea distinta, B:

«Se estremece como la última respuesta solitaria de la vida estática de dolor, al golpe decisivo de la muerte. Brilla igual que la pura llama de la vida, cuando abrasa la impureza diaria en un destello furibundo».

Tercera y vuelta al principio, A.

«¡Qué bella es tu pulsera encendida de estrellas! Pero tu espada, Señor del trueno, está forjada con belleza definitiva, ¡y es terrible a los ojos y al pensamiento!».

## LETRA Y SON

Decía Paul Valéry con un juego de palabras intraducible del francés que la poesía era algo así —cito de memoria— como la armonía, las bodas de «le sens et le son», el sentido y el sonido o el son. Esta palabra nuestra, este monosílabo me gusta mucho porque se diría que queda vibrando como una lámina de oro y expresa muy bien la magia del son. Los cubanos se lo han apropiado para designar un tipo de canto o cante con ritmo obsesionante y estribillo poético de hechicería.

La inseparabilidad de música y poesía en Tagore, manifiesta en el uso de las formas, es prueba patente de su condición de músico. Él fue artista completo. Músico, poeta, pintor. La educación que impartía en *Santiniketan* era espiritual y totalmente estética. Al aire libre, los niños y adolescentes le rodeaban y aprendían de él a cantar naturalmente como los pájaros que les escuchaban y les hacían coro. Compuso el poeta centenares de melodías para sus canciones líricas y otros poemas tradicionales y ni que decir tiene que Tagore, aunque impuesto en la música occidental, es en su música, oriental y se atiene a los modos y escalas indostánicos. Su delicadísimo oído le permite gozar no sólo del placer de armónica consonancia, sino del más sutil y perverso de la disonancia. Y nos dice cosas como ésta: «En rigor, el hombre no puede creer en el mal, del mismo modo que no puede creer en que las cuerdas del violín se han inventado exprofeso para crear la exquisita tortura de las notas discordantes. Y, sin embargo, estadísticas en mano, puede probarse matemáticamente que la pro-

babilidad de cacofonía es mucho mayor que la de armonía, y que por una persona que sabe tocar el violín hay millares que no lo saben».

También para explicar su idea sobre la forma y sobre la esencia misma de la poesía acude al lenguaje musical. Un gran poema —dice— no es más que una serie de sonidos independientes. Y encontrar su sentido es descubrir la ley de la música y de la forma.

Quizá resulten más expresivas todavía las imágenes constantes de sus poemas. O de sus aforismos. Por ejemplo: «La música siente lo infinito en el aire; la pintura en la tierra. La poesía lo siente en la tierra y en el aire porque su palabra tiene el sentido que camina hacia la melodía que vuela». La unión estrechísima de letra y son y la prolongación de lo inefable poético en la infinitud de lo «fable» musical le inspira poemas como éste, maravilloso:

«¡Háblame, háblame, dime en palabras lo que has cantado!... ¡Qué oscura está la noche! Las estrellas se han perdido entre las nubes y el viento anda por las hojas... Soltaré mis cabellos. Como otra noche me envolverá mi manto azul. Cogeré tu cabeza contra mi pecho, y, en nuestra dulce soledad, hablaré bajo, junto a tu corazón... Cerraré mis ojos para oirte. No te miraré a la cara... Cuando tú hayas concluído, nos quedaremos los dos mudos y quietos. Sólo se oirán los árboles en la sombra... Palidecerá la madrugada y el día se irá abriendo. Nos miraremos en los ojos y cada uno se irá por su camino... ¡Háblame, háblame! ¡Dime en palabras lo que has cantado!».

Me voy a permitir comparar esta poesía con una canción mía, variante de otra amorosa en nueva forma, para prólogo de un libro de Antonio Fernández Cid sobre las *Canciones de España.*

CANCIÓN

Canción de la pena infinita.
Canción de la pena no escrita.
El agua que hoy llueve es bendita.
Canción de la pena abrileña.
Canción de la pena norteña.
La lluvia a llorar nos enseña.

Canción que planea en el techo.
Canción que aletea en el lecho.
Canción del momento deshecho.
Canción de dos almas gemelas.
Amor de las dos paralelas.
¿Jamás se unirán sus estelas?
Canción de la letra y el son.
No existen. Se buscan. Ya son.
Se encuentran. Se abrazan. Canción.

Todavía otro ejemplo de Tagore: «Guardé del viento la lámpara en mi manto, y la luz se me apagó. Apreté la flor contra mi corazón, ansioso de cariño, y se me quemó la flor. Apresé el agua porque fuese para mí, y se me secó la fuente. Quise llegar a un son que no alcanzaba el arpa, y la cuerda se me saltó».

## Epigrama y Aforismo

Conviene insistir sobre la aproximación entre filosofía y poesía cuando por la brevedad de su forma pueden llegar a intercambiarse y cederse sus esencias. Según este punto de vista la poesía brevísima y la sentencia moral o metafísica, el aforismo, supremas flores de exquisita humanidad, nos atraen con una intensidad que está en razón directa de su logro dificilísimo y de su formidable condensación en tan mínimo espacio. Poco importa el origen. Una serie, una constelación, una hilada o hilera de cantarcillos sin conexión entre ellos o de máximas de pensamiento expresivo sin que se sucedan como anillos ensartados, puede ser el resultado de un capricho de alineación que sitúa en arbitraria serie los minúsculos productos de la mente pensadora o de la imaginación sensible. Auténticas pepitas de belleza o de verdad o de bondad y en los mejores casos de todo a la vez, el productor las siembra y ellas se abren y florecen maravillosamente en la receptividad del capaz. No debemos suponer que el poeta o el pensador se pongan, se sienten a poner sobre el papel una detrás de otra las preciosas microformas. Es más verosímil que nazcan aisladas, que broten cuando les plazca y que el cuidado o la memoria las conserve para de pronto darse cuenta un día que se posee un tesoro que es ya avaricia no comunicar.

Un libro de canciones o epigramas se va haciendo de ese modo, sin darse cuenta el mismo poeta. Y de semejante manera un breviario de apotegmas, de máximas y de mínimas. Esto es lo que sucede normalmente. Pero también es normal que la exhibición de tales madréporas proceda de un resultado, por decir así, inverso. Y entonces se trata de residuos, de brotes no continuados en su posible desarrollo, de fracasos y abandonos en la persecución de la forma grande, del capítulo o ensayo de sistema ontológico, de la elaboración dificultosa de un poema largo con sus tres dimensiones y sus exigencias de equilibrio y contraste. El poeta, como el filósofo o el moralista, se dan cuenta de que ciertas ocurrencias les sobran, no porque estén mal en sí, sino porque no nacieron en su sitio, porque dañan a la economía del conjunto, y se las retira de la circulación provisionalmente. Luego, se va revisando y se las pule como piedras preciosas que hallarán su lugar justo en joyeros de disponibilidades, desnudas y tentadoras por su coral y polícroma desnudez.

Y lo que iba a ser un fracaso puede resultar un triunfo, al convertirse en una miriada de aforismos, de cantarcillos relámpagos, de pájaros perdidos y encontrados.

Si volvemos a la comparación con Juan Ramón Jiménez, el poeta de *Canción* o de *Piedra y Cielo,* libros más o menos epigramáticos, Rabindranaz Tagore nos ofrece ambigüedades similares de verdadera denominación. Recordemos dos ejemplos contradictorios de Juan Ramón. «La rosa, ¿cómo puede estar vestida y desnuda a un tiempo?». Esta maravilla de poesía, ¿dónde la sitúa el poeta? No en un libro de poesía sino en una serie de aforismos. Es pepita de pensamientos, lección de forma y de fondo, ¿pero no es también plena desnudez de auténtica poesía, llena de emoción natural y humanísima? En cambio, la famosa frase: «No le toques ya más, que así es la rosa» que se diría un consejo moral de artista o artesano a sus discípulos, resulta que para Juan Ramón es un poema, un poema precisamente sobre el poema y que lo escribe en dos versos. La rosa no es la rosa, es el símbolo confesado del poema al que se debe corregir hasta punto de perfección, ni más ni menos.

Vemos, pues, cómo para Juan Ramón —como para otro excelso creador de microformas, Ramón Gómez de la Serna cuyas greguerías tantas veces son pura poesía y no pocas aforismo de miga— poesía y

pensamiento filosófico-moral se intercambian sus calidades constantemente porque los ejemplos podrían multiplicarse.

Oigamos ahora a Tagore. Un poema de *Regalo de amante*. «¿Qué es lo que echa a estas abejas de su colmena, a estas seguidoras de rastros invisibles? ¿Qué es lo que gritan con sus ávidas alas? ¿Cómo oyen la música que duerme en el alma de la flor? ¿Cómo pueden encontrar el camino de la celda, donde está la miel tímida y callada?». Es un poema, pero ¿no podría ser un aforismo, un tetraforismo, un trébol perfecto de felicidad ejemplar? Ahora aforismos, pájaros perdidos. —«¿No ves cómo nosotras, las hojas rumorosas, sabemos responder a la tormenta? ¿Quién eres tú, di, tan callada? —Yo no soy más que una flor». No creo que se pueda decir poesía más pura. Otro. «La sombra va despacito detrás de la luz, echado el velo, en secreta humildad, con callado andar de amor». O bien, este otro diamante. «La vaina indefensa es feliz mientras protege la punta de la espada». Y ya, sin ánimo de comento porque ante la suprema ley de estas gemas, huelga toda prosa intercalada, sigamos escuchando al poeta, poeta siempre porque su pensamiento se expresa naturalmente en poesía. «La nube esperaba humildemente en un rincón del cielo, y la mañana la coronó de esplendor». «El eco se mofa de su origen, para decirle que el original es él». «Las nubes se atavían de magnificencia. El sol no tiene más que una sencilla túnica de luz». «Cuando el día cae, la noche lo besa y le dice al oído: «Soy tu madre la muerte, y te he de dar nueva vida». —«¡Qué vergüenza ser tan vana! —dijo la palabra a la obra—. Y la obra a la palabra: —«¡Cuando te veo, comprendo lo pobre que soy!».

## Ultimos pájaros perdidos

La poesía de Tagore, aunque se pasen las modas, será perenne y valdrá para todas las culturas por el privilegio de su genio y de su educación equilibrada que aprendió de Europa el rigor y la sobriedad de la forma sin dejar marchitar su fluidez indostánica. Buena prueba de ello son no sólo sus poemas, siempre distintos y transformándose dentro de sí mismos, sino como acabamos de ver, lo que más le acercaría a la mente europea, sus aforismos, sus pájaros perdidos.

Para resumir, mejor que pudiera yo hacerlo demorando este análisis, lo que es la poesía de Tagore, nada más expresivo que todavía algunos más de estos pajarillos temblando de temor y de gozo en nuestras manos atónitas. «No es el martillo el que deja perfectos los guijarros, sino el agua con su danza y su canción». Este otro nos hace pensar en Antonio Machado: «El sol poniente preguntó: «¿No hay quien pueda relevarme?». «Se hará lo que se pueda, Maestro», dijo la lámpara de barro». Perla final, ésta tan de un nieto de Kalidasa: «Las gotas de lluvia besaban a la tierra, y le decían bajito: «Somos tus hijas tristes, madre, que volvemos a ti desde el cielo».

GERARDO DIEGO