

Ensayo

Gastón Baquero

edición a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart

Índice



- [Ensayo](#)
 -
 - [Preliminar](#)
 -
 - [Bibliografía](#)
 -
 - [De «Darío, Cernuda y otros temas poéticos»](#)
 -
 - [La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo](#)
 -
 - [La poesía como problema](#)

 - Inquisiciones sobre la poesía

 -
 - [La poesía de cada tiempo](#)
 -
 - [Eternidad de Juan Ramón Jiménez](#)
 -
 - [Significación de T. S. Eliot](#)
 -
 - [La poesía de Luis Cernuda](#)
 -
 - [Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío](#)
 -
 - [Saint-John Perse, Cronista del Universo](#)
 -

- [Dos notas sobre César Vallejo](#)
-
- [De «Escritores hispanoamericanos de hoy»](#)
 - - [Gabriela Mistral](#)
Chilena (1889-1956)
 -
 - [Vicente Huidobro](#)
Chileno (1893-1948)
 -
 - [Alfonso Reyes](#)
Mexicano (1889-1959)
 -
 - [Porfirio Barba Jacob](#)
Colombiano (1880 ó 1883-1942)
 -
 - [Pablo Neruda](#)
Chileno (1904)
 -
 - [Jorge Luis Borges](#)
Argentino (1900)
 -
 - [Alejo Carpentier](#)
Cubano (1904)
 -
 - [Gabriel García Márquez](#)
Colombiano (1912)
 -
 - [En un lugar de América, el 11 de octubre de 1492](#)
 -
 - [Evocación de Bolívar](#)
(En el segundo centenario de su nacimiento)

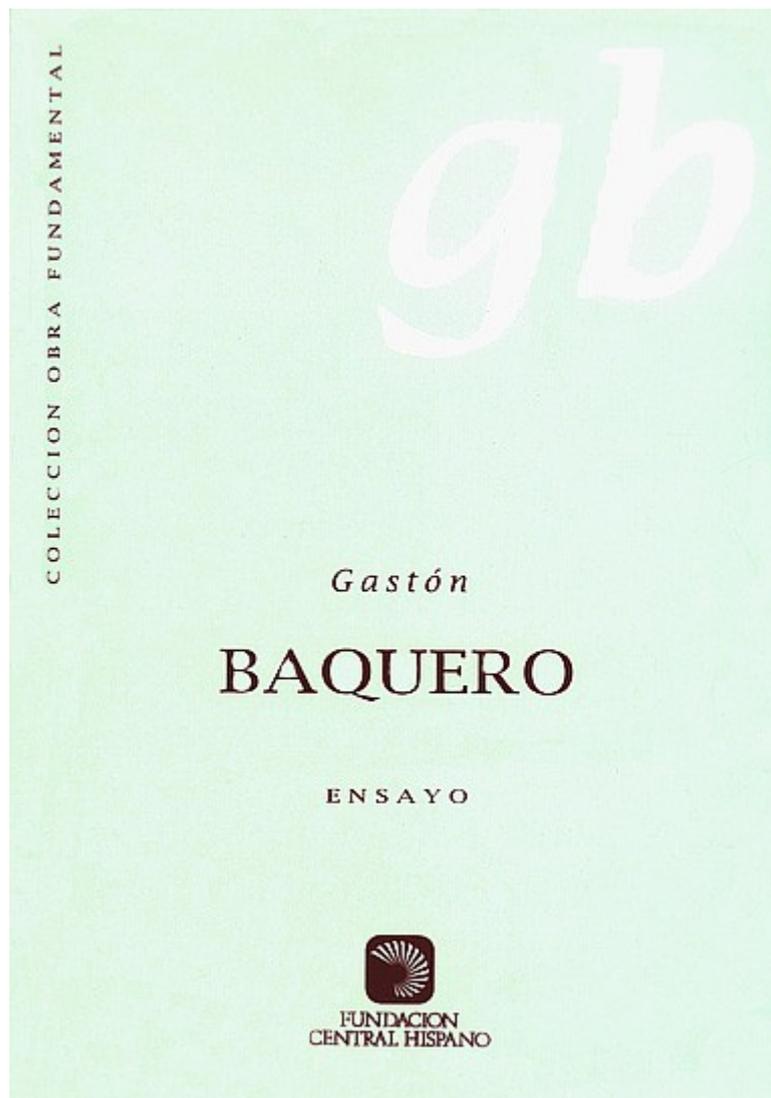
-
- [Ciro Bayo, el puro español americano](#)
-
- [La América de Unamuno](#)
-
- [Borges: un clásico al alcance de la mano](#)
-
- [Paginario cubano](#)
 -
 - [Tres siglos de prosa en Cuba](#)
 -
 - [Introducción a la poesía de Mariano Brull](#)
 -
 - [Lentus in Umbra](#)
 -
 - [Tendencias de nuestra literatura \(1943\)](#)
-
- [Volver a la Universidad](#)

Ensayo

Gastón Baquero

Alfonso Ortega Carmona (ed.)

Alfredo Pérez Alencart (ed.)





-7-

Preliminar



Aquí les presento una prosa portadora de fuerza y contenido, la obra universal de un cubano entregado a España y poseedor de un espíritu cultivador de lejanías y reencarnaciones. No es mi intención el hacer un estudio amplio y con numerosas anotaciones a pie de página acerca de la obra ensayística de un personaje a quien admiro como escritor y quiero entrañablemente como hombre. Será el lector -cómplice auténtico cuando constata la palabra de un maestro, o juez implacable ante las muchas banalidades que suelen darse a imprenta- quien valore la calidad de los ensayos seleccionados en este volumen.

Al adoptar esta decisión me limito a seguir la idea del propio autor, cuando en el prólogo al libro *Cuba, el país que fue* (Madrid, 1964), de Antonio Barba, señalaba lo siguiente: «...Las líneas que escribiré aquí ocupando indebidamente el primer puesto delante del autor, no son un prólogo si es que por tal vamos a seguir entendiendo los elogios que en inútil afán de hipnotizar o de atrapar al lector dice un señor presuntamente autorizado para derramar piropos [...]».

Me alejo de mi tropical heredad y limito este preliminar a la más elemental postura del apasionado por la poesía que se siente honrado de haber sido encargado por la Fundación Central Hispano para colaborar estrechamente con Gastón Baquero en la edición de su obra poética completa y realizar una selección de su fecunda producción

ensayística. Mientras que en la primera el autor hizo la ordenación de los poemas, respecto a los ensayos fue él mismo quien me permitió hacer la selección según mi propio criterio. La finalidad literaria de la colección y las limitaciones de la extensión del volumen orientó nuestra elección hacia textos literarios, pero no con el propósito de marginar su producción -8- política o sociológica -de especial importancia y merecedora de próximos estudios-.

Spinoza aconsejaba permanecer muy consciente de sí y de las cosas. Baquero nos demuestra su calidad de crítico literario, con la consciencia plena de las resonancias de los maestros a quienes rinde homenaje -Borges, J. R. Jiménez, Eliot, Vallejo, Darío-, además de entregarnos unas reflexiones maravillosas sobre el mágico paisaje de la creación poética en «La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo» o en «La poesía como problema». Gastón Baquero debe ser incorporado en la reducida nómina de los mejores cultivadores del ensayo en tierras americanas, donde no deben faltar González Prada, Sarmiento, Martí, Rodó, Reyes, Mariátegui o Borges.

Este cuidado sinóptico de los escritores que hacen ejercitar el criterio al poeta hispano-cubano -de similar forma que a Martí-, está seleccionado básicamente de los libros *Escritores hispanoamericanos de hoy; Darío, Cernuda y otros temas poéticos, e Indios, blancos y negros en el caldero de América*. Se completa con un Paginario Cubano, sección donde están incluidos trabajos dispersos y directamente relacionados con el proceso de consolidación de la literatura cubana. «Volver a la Universidad» es el último y revelador testimonio que sobre su propia poesía ha escrito Gastón Baquero, con ocasión del homenaje internacional tributado en Salamanca, ciudad dorada de esta España que ahora vislumbra la singular sabiduría de un hijo suyo nacido en la región oriental de Cuba.

ALFREDO PÉREZ ALENCART
Universidad de Salamanca

-9-

Bibliografía



Libros de ensayo de Gastón Baquero

Ensayos, La Habana, 1948.

Escritores Hispanoamericanos de Hoy, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.

La evolución del marxismo en hispanoamérica, Madrid, 1966.

Darío, Cernuda y otros temas poéticos, Madrid, Editora Nacional, 1969.

Páginas españolas sobre Bolívar (Compilador), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1983.

Indios, blancos y negros en el caldero de América, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

Acercamiento a Dulce María Loynaz, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

Imagen total de Andrés Bello (inédito).

Estudios sobre la obra de Gastón Baquero (selección)

ISABEL CASTELLANOS: «Gastón Baquero y la identidad nacional cubana» en *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*, coordinado por Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Ediciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, pp. 175-185.

PEDRO SHIMOSE: «Gastón Baquero, ensayista» en *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*, coordinado por Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Ediciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, pp. 163-169.

De «Darío, Cernuda y otros temas poéticos»



La poesía como



«...la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo».

reconstrucción de los dioses y del mundo¹

«Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo».

MARTIN HEIDEGGER

I

Paralela a la exaltación del hombre al máximo plano de interés, al papel de protagonista pleno de la historia y de la vida cotidiana, nuestro siglo ha podido ver, aunque no siempre la haya reconocido, una exaltación de la poesía al más elevado plano de significación y de aprecio como instrumento de conocimiento y de dominio del mundo. La poesía dadora de sentido, para emplear la denominación cara a Keyserling, corresponde, de manera ajustada y exacta, a las secretas tendencias del espíritu contemporáneo. A las tendencias, es decir, a *las necesidades*.

Como intentaremos en el curso de nuestras palabras fijar la situación -profunda, no la anecdótica- del hombre y de lo humano en la poesía contemporánea, convendrá obviamente que iniciemos este esfuerzo por la observación -12- del escenario, por la reflexión en torno a aquello -la poesía- que luego ha de constituir la vitrina o el

instrumento por el cual podremos ver una de las maneras de confesarse, de explicarse y de definirse, el ser humano.

Es bueno recordar que siempre fue la poesía el medio más claro, directo y amplio para conocer al hombre y por ende a la historia. Está aún por hacerse una antropología desde el punto de vista poético, recogiendo en cada instante ese perfil preciso, o certero, que va dibujando la poesía a su paso por el alma de los poetas. El perfil, no del autor, sino de la época, del tiempo que va viviendo, ya que recoge de tal modo la sensibilidad y otros atributos supremos de lo humano, que a través de ella se descubren muchos de los secretos que aún son considerados como misterios de la historia y de la psicología humana.

II

Por muchos siglos la gente leyó poesía, y los poetas la escribieron, sin preocuparse demasiado de definirla, de analizarla, de saber en qué consiste esencialmente la poesía. Luego de Platón y de Aristóteles, legisladores de tantas esencialidades, comenzó la noche para ese aprecio. Maritain ha citado el pensar de Boccaccio, según el cual la poesía es teología. Y en otras definiciones se la ha emparentado con la moral, con la historia, con la estética, con la inventiva, pero sólo a partir de los grandes románticos ingleses se inició una preocupación filosófica gremial, una especie de sed de los poetas y pensadores por investigar en qué consiste por dentro el ser de la poesía. Y fue en la meditación de un norteamericano, Edgar Allan Poe, donde comenzó la ocupación, que aún no ha desaparecido, de analizar profundamente la poesía en su técnica, en su estructura, en su significado. Antes de él, como antes de los ingleses que encabezan Coleridge y Shelley, se meditó en torno a la poesía, naturalmente, pero la meditación era más bien de orden preceptivo, gramatical, lo que no constituía sino una evolución de aquellos tratados *gradus ad parnasum* que por siglos sirvieron para dar la ilusión de que se podía aprender a ser poeta como podía aprenderse a ser zapatero.

III

Subrayemos como un dato de extrema importancia esta sed contemporánea de preguntarse por el ser de la poesía. Dijérase que intuitivamente el hombre -13- de principios de este siglo, el desconcertado heredero del siglo XIX, víctima de la desdivinización del mundo, sintió que en medio de tantas tempestades como le amenazaban había, sin embargo, una luz fija, un faro en medio de la noche, y que ese faro era la poesía.

Desde la rebelión de los simbolistas franceses, filosóficamente hija de Schopenhauer y de Hartmann -rebelión que tiene un sentido mucho más amplio y fecundo que el de la simple renovación estética-, los poetas se dieron a la tarea de *razonar* el misterio poético, de reforzar con análisis filosóficos, con altas teorías, sus producciones o por lo menos el giro de éstas. El hecho de que sea frecuente la

disparidad entre la teoría y la sustancia de los poemas que luego escribe el autor de la teoría no quiere decir nada en contra de la actitud que venimos señalando. Teorizar es siempre más fácil que realizar. El caso es que apareció la necesidad de teorizar, de investigar, de preguntarse qué era aquello, la poesía, que desde siglos y siglos venía ocurriéndole a determinados hombres y pueblos, y la cual, pese a todos los vaivenes de las modas y de los cambios de situación humana en el mundo, permanecía como una extraña y poderosa compañía de los hombres.

Nunca antes en la historia, podemos afirmar, se escribió tanto en torno a la esencia de la poesía. Si pensamos en el tratamiento que a esta meditación daban en el Renacimiento, incluido un Leonardo; o si recordamos el sello misterioso, pero no insistentemente examinador, con que un Horacio veía el don poético, y luego recorreremos la enorme producción de análisis de la poesía en nuestro tiempo, comprenderemos que hay algo trascendental, una *necesidad* de alto valor, en la actitud de nuestros contemporáneos. Horacio afirmaba que al recibir el vate, el poeta, los favores de la diosa poesía, crecía de tal manera su estatura, que llegaba a enterrar su cabeza entre las estrellas. (Fray Luis virilmente traducía «clavarse como una viga entre las estrellas»). Pero no podía adivinar Horacio que siglos después procurarían los hombres, con vivo ardor, enterarse de por qué puede ocurrir eso y de por qué la poesía significa tanto.

IV

Ahora, al término de un largo viaje y mencionando tan sólo los nombres de Henri Bremond, de Hofsmansthal, de Maritain, de Caillois, de Eliot como -14- ensayista, de Pierre Jean Jouve, de Jean Wahl, y el supremo nombre en esta materia, el de Martín Heidegger, podemos sumarizar el resultado de esos afanes. Es necesario esto, quiero recordarlo, pues aunque el objeto específico de estas palabras es señalar la situación del hombre y de lo humano en la poesía, considero indispensable preludear ese señalamiento con la exaltación del escenario en que luego habrá de aparecer el hombre, porque la situación de éste va teñida de la sustancia de la poesía, está como tejida con la misma tela con que se tejen los poemas.

Ese largo viaje hacia el ser de la poesía ha culminado en el reconocimiento de la significación metafísica del quehacer poético. Se ha recordado en más de una ocasión el término griego *poiesis*, y en ocasiones se ha indicado aquella palabra querida por los teólogos medievales: *heurística*. Pero en términos corrientes pueden afirmarse que se ha redescubierto *el valor de invención del mundo*, de capacidad para fabricar, mediante fábulas, los contornos verdaderos de la realidad, y que, en consecuencia, se comprende que la poesía es la prolongación en el hombre de la imagen y semejanza de Dios, *en cuanto creador*.

En este instante, habiendo nombrado al Ser Supremo, cumple decir que si aquel hombre de los albores del siglo XX se sentía tan desamparado y como viviendo en un mundo insuficiente y hostil, la culpa no era sino de la desdivinización de la vida humana, de la aparente, pero muy dañina *muerte de Dios*, tal como la viera Nietzsche y tal como la preconizaran los hombres de poca ciencia que figuraban entonces ser los

mayores científicos y los ideólogos de poco calado, pero de mucha fascinación en su lenguaje y en sus mensajes. Podemos ir reconociendo ya que si el hombre volvió a buscar a tientas el cuerpo secreto de la poesía fue porque intuitivamente descubrió que necesitaba sustitutos para el Dios que había perdido.

V

Al separarse de la teología, de la directa aceptación de Dios -obra de los siglos XVIII y XIX-, no pudo hacer otra cosa que ir hacia Él por caminos extraños. Se entregó a la poesía con un ardor singular; desaparecieron de la escena intelectual, de la corriente viva de ideas, los nombres de los grandes guardianes del género humano, que son los teólogos, los santos, los pensadores de raíz religiosa. -15- Pero insensiblemente y soterradamente, la ausencia de Dios fue reemplazada por la nostalgia de Dios, por la necesidad de explicarse el mundo, la vida, la trascendencia, desde una situación augusta, nueva y enérgica como la de Adán en el Paraíso.

Y la situación de Adán no fue sino el imperio del verbo poético, es decir, del verbo que al bautizar las cosas las estaba creando junto al Creador y adueñándose de ellas. Por eso Heidegger ha llegado a explicar en forma apasionante y convincente que poetizar no es otra cosa que fundar por medio de la palabra de la boca. ¿Fundar qué? Fundar el universo.

La poesía contemporánea, que comenzó por romper con Dios violentamente, que parecía no tener otro objetivo que el estético y cuando más el blasfemo y el irracional, no sabía que estaba haciendo con sus textos y con su lucha por encarnar dentro del ser real de la poesía un reino libre y autónomo, una labor religiosa. Porque no otra cosa es la tarea que el poeta realiza cuando escribe el poema, aunque él pretenda estar haciendo ateísmo o aunque se presente como persona que nunca ha pensado en Dios. No importa. Dios no necesita ser pensado para existir, sino que realiza en todo acto creador -y aun en la simple intención creadora-, aunque el acto tienda a ser contrario a Dios. Es muy del humor de Dios oponerse a Dios.

VI

Ese proceso de salir en busca de lo trascendente cuando el siglo decía estar ya contra lo trascendente se inició, como hemos dicho, por una rebelión. La magia de Edgar Allan Poe no llegó a ser una mística, pero impregnó a Baudelaire de la imperiosa necesidad de misterio; a Mallarmé le dio la consigna para la investigación de lo poético como acto puro, y sembró una simiente que llevaba a enfrentarse con el fenómeno poético como con una esfinge. Lentamente fue desnudándose el cuerpo de la poesía y apareciendo primero como un *en sí*, como un acto puro, al cual podía tenderse y llegarse sin necesidad de otros valores ni atributos que los meramente poéticos. La palabra bella en sí misma, la composición del poema como un acto frío y deliberado, la imagen autónoma, la mirada recelosa hacia la inspiración y la fiebre creadora, todo lo que había

representado para el romanticismo una maldición, pasaba a ser una -16- ley necesaria. Pero a ambos lados del paréntesis que encierra un acto puro está la nada -territorio inhabitable para el hombre.

VII

El primer tropiezo con el misterio produce horror y frecuentemente lleva a la creencia de que significa el mal y, por ende, lo diabólico. Este es el caso de Baudelaire, un genio aparte, a quien correspondió, por decirlo así, tender un puente entre el pasado y el porvenir, pero colocando tan sólo el primer trecho de ese puente. Él vio el horror de la podredumbre carnal, el vacío del mundo, la fiebre de los deseos, la cara horrenda y negativa de la muerte, la llama del crimen, pero no alcanzó a ver nada más, y era lógico que no lo alcanzase, porque para recorrer todo el camino de la *reconstrucción de Dios*, que no otro es el de la poesía contemporánea, un hombre solo no podía tener fuerzas suficientes ni aun llamándose Baudelaire.

La conciencia que el autor de *Las flores del mal* tenía de Dios era una conciencia de creyente que concede demasiado al demonio y desconfía de la piedad de Dios, si puede darse esta paradoja. Pero tuvo una lúcida visión de lo que es el poeta cuando pintó la tragedia del albatros, feliz mientras vuela y desdichado cuando toca en tierra.

En cierta manera la obra de Baudelaire es el reverso de la obra de Holderlin, el último gran cantor de los dioses. Ya Baudelaire no se atreve a levantar la voz hasta los cielos, y se queda en la tierra, y mientras más fea, delictiva, viciosa y triste sea la tierra, mejor. Pronuncia el culto a la fealdad, la exaltación de las vísceras, la concepción existencial de hundirse en el dolor como en una intensa y pura representación de la verdad. Pero su genio poético le permitió adivinar al mismo tiempo -pese al dandysmo- muchos de los hallazgos que la ética moderna y la filosofía de la poesía iban a necesitar para dejar establecida en forma completa la fisonomía de la poesía. Un paso más y llegamos a la gracia verbal, a la música pura de Verlaine, así como a las purificaciones de lo visual que se dieron en Rimbaud. Contribuía éste sin proponérselo, desde luego, como un Cristóbal Colón de las palabras, a devolverle a los vocablos una capacidad creadora, una potencia que el verbalismo y la oratoria le habían arrebatado. Y la creciente reaparición de la poesía como forma de salvación requeriría -17- ante todo, y es una de sus características, la purificación de las palabras, la adanización de ellas, a fin de que el hombre volviese a descubrir la gloria de nombrar las cosas, *de fundar el mundo con la palabra*.

VIII

Rimbaud tenía que escribir *Una temporada en el infierno*, pues sin necesidad de apretar demasiado el simbolismo de cada actitud y de cada título compréndese que todo ese movimiento, cuna de la poesía actual, estaba metafísicamente caído, procedía de la *pérdida del Paraíso* y no tenía ni podía tener objetividad para sentir que reencontraba la

poesía como un primer sustituto de los bienes perdidos y como una escala para ascender de nuevo a ellos.

Nunca fueron meramente estéticas las preocupaciones de los simbolistas, ya que la propia denominación adoptada implica una metáfora, una alusión a otras cosas encerradas dentro de su poesía. Y ya desde los tiempos de Jules Laforgue se preguntaba el poeta si es que no habría que rehacer a Dios. Porque realmente lo que estaba ocurriendo en el mundo a partir de 1880, más o menos, es que en la cumbre del materialismo, en la euforia de la pseudociencia y de la filosofía que dejaba a Dios sin sitio en el alma del hombre, la poesía se adelantaba, cumpliendo su misión de profetizar, de vaticinar, a mostrar por medio de la obra de los poetas más sensibles una misteriosa, balbuceante, difícil peregrinación de retorno a las fuentes.

Por esto resulta perfecto el enlace entre los poetas que llevamos mencionados y los grandes maestros del siglo XX -la influencia de Laforgue sobre Eliot, de Mallarmé sobre Perse, y tantos otros casos-, como es perfecta la evolución del concepto poético a partir de las simientes que vimos salir de las manos de un Poe, de un Baudelaire, de un Rimbaud, de un Laforgue. No en vano fue este el primer gran poeta admirador y seguidor del versolibrismo de Whitman en Francia, su traductor incluso, y no en vano podemos señalar uno de esos claros signos de la providencia -como el de la accidental presencia y premonición de Goethe en la despedida nupcial de María Antonieta o como el derribo del sombrero del niño -rey Fernando VII por el paje Simón Bolívar-, en aquel instante en que el anciano Walt Whitman recibía de manos de Stuart Merrill una traducción de *Los hijos de Adán* hecha por Jules Laforgue. Y Laforgue -18- era el que había preguntado en una de las trágicas Locutions des Pierrots si no era necesario ya rehacer a Dios. Fijaba el menester próximo inmediato de la poesía: reconstruir a Dios.

IX

Pero antes de llegar de nuevo a Dios, la poesía había de recorrer el camino del mundo mismo. Porque no sólo había sido quebrada en fragmentos la divinidad, sino que el uso del mundo había gastado a éste de manera que también parecía exhausto y vacío. Las palabras muertas, la rutina sentimental, el abuso del lenguaje y de las grandes denominaciones aplicándose a trivialidades -a cualquier cosa se le llamaba amor, belleza, ideal, misterio, milagro, Dios-, presentaban a la poesía -en su carácter de *lo que está ahí*, del mundo que vemos- como un ser muerto. Con esos poetas nombrados reapareció la misión difícil del verbo, del dar nombres de nuevo. Desde ellos hasta llegar a un Paul Valery, a un Eliot, a un Saint-John Perse, a un Guillaume Apollinaire, a un Rainer Maria Rilke, a un Milosz, era indispensable lo que podíamos llamar *período de prueba, de ensayo*. (Es la época de la poesía como juego, como ensayo a ver qué sale). Y era indispensable, además, que se produjese un hondo divorcio entre el poeta y el público, o sea, entre la poesía y la conciencia exterior general.

Desde el instante en que regresaba el primigenio sentido de la poesía, establecíase un desequilibrio entre la recepción habitual de los lectores y la carga de novedad poética. Algo semejante debió ocurrir en el lenguaje cuando se pronunciaron los primeros cantos religiosos del cristianismo, y las epístolas de San Pablo debieron

resonar tan extrañas a los oídos de la gente de su siglo como resonaban los poemas de Mallarmé o las grandes y misteriosas palabras de Apollinaire. Si al lenguaje directamente religioso le asistía la posibilidad de la gracia, la del entendimiento supra-racional, a la poesía le estaba reservada, sin embargo, la dolorosa experiencia de expresar lo sagrado ante seres *que habían olvidado por completo la fisonomía y la emoción de lo sagrado*.

De espaldas a la recepción del público, que no cuenta en este caso, porque siempre ha habido que salvar a las gentes a contrapelo del sentir, del querer y del entender de las gentes (el público crucificó a Jesús, el público abucheó a Mozart), se ha producido la más útil de las ganancias filosóficas de la época, -19- la cual ha consistido en reconocer de nuevo a la poesía su función sacralizadora, mágica, capaz de *evocar* -este vocablo no significa otra cosa que una manera de llamar, de traer a vida- a todo el universo. Ya Rilke decía:

Acaso estamos aquí para decir: casa, puente, gozo, portón, cántaro, frutal, ventana; a lo sumo: columna, torre; pero decir, compréndelo, ¡oh, decir de tal modo como las cosas mismas nunca, íntimamente, creían ser! Y Juan Ramón Jiménez, de los poseedores de una experiencia poética universal más pura, decía:

*Las cosas están echadas;
mas, de pronto, se levantan,
y, en procesión alumbrada,
se entran, cantando, en mi alma.*

Esas cosas echadas son el mundo inerte, el mundo cotidiano, la creación repetida y olvidada a fuerza de hábito. Es la poesía quien las levanta a vida de nuevo, quien las recrea. «El poeta es un pequeño Dios», afirmaba Vicente Huidobro después de haber enseñado: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! Hacedla florecer en el poema. Sólo para vosotros viven todas las cosas bajo el sol». En esta conciencia de la reconstrucción del mundo por la purificación de la palabra poética, reside el valor utilitario de la poesía contemporánea.

X

Frobenius y Roger Caillois, así como los estudios de Jean Wahl sobre la poesía malgache y las interpretaciones de Frazer, de Cendrars, de Pierre Mabille, de Alfred Metraux, sobre la poesía de pueblos indígenas o resistentes a la civilización occidental (como algunos grupos étnicos antillanos y otros del Pacífico y de África), nos han enseñado que es muy inmediato y accesible al hombre en ciertas circunstancias del alma la recepción de lo poético, de lo creador, mágicamente, a través de la palabra. En

general el amplio fenómeno que venimos señalando desde el comienzo no es otra cosa que la resiembra en el alma europea de los sentimientos primigenios, adanizadores, según los cuales la palabra adquiere de nuevo una carga de novedad que equivale al redescubrimiento del mundo.

-20-

En la primera etapa del alma europea se ha asustado -espantado, dice Rilke- al encontrarse con el puro mundo renacido. El asombro, el miedo incluso, forman parte esencial de la purificación del hombre a través de la poesía purificada. Miedo sintió Rimbaud y miedo sintió Laforgue. Hay un temblor de sorpresa, de sobrecogimiento, de angustia -ya está aquí la palabra-, en la poesía de los grandes precursores del momento actual. Luego veremos que al principio esa angustia se confunde con la angustiosidad general, con la del tiempo inseguro para todos los hombres, pero gradualmente se va comprendiendo que la angustia poética es sólo pariente lejana de aquella otra, aunque tiene mucho que ver con ella.

El carácter sagrado del poeta ha regresado. La poesía ha vuelto a ser reconocida en su magnitud de avanzada, de eficiente semáforo. Hoy se comprende, más o menos explícitamente, que se necesita más poesía que nunca; que a la hora de las urgencias, cuando el jurista pide *más señores*, el angustiado y maliciosamente desorientado hombre de la calle pide en el fondo, acaso sin saberlo, más poesía, más vaticinio, más profecías sobre su inmediato destino. Hoy Casandra es persona invitada a todas las casas. Una actividad que trasciende la peripecia visible y va descubriendo las entrañas de lo que se aproxima tiene por fuerza que ser eminentemente deseada y útil en los tiempos donde todo el mundo quiere y necesita ser visitado por la sibila. Lo que ahora se ve claro ya, e incluso lo ven quienes están haciendo uso de ello sin saber cuál es el sentido de lo que hacen, es que la tarea poética es la más alta y accesible posibilidad de comunicación del hombre no religioso con lo sagrado, entendiendo por lo sagrado, desde el hecho de vivir, de sentirse vivo, hasta el misterio de los objetos y de los hechos cotidianos, pasando por las más remotas y complejas meditaciones y comprobaciones de lo universal.

XI

La poesía se ha encargado -este fue en el fondo su oficio de siempre- de recordarnos que somos un misterio, una metáfora, una rara sustancia que, o está ligada a otra superior -religada, religiosada-, o está condenada al vacío. Del vacío, del tedio, de la nada de los poetas simbolistas a la actual concepción -21- de la nada existencialista hay una tensa y continua línea de enlace. Max Jacob redescubrió a tiempo lo que ya estaba en el poema del evangelio: que el misterio está aquí y la realidad en el otro mundo. Este aquí revestido de su original riqueza, este mundo vivo y diario, doméstico, de la calle y de la oficina, vuelve a ser un hecho tremendamente complejo -así lo muestra implacablemente Kafka-, henchido de misteriosidad, de símbolos, de trascendencia, y, lo que es más importante, de numinosidad. La poesía muestra que tomar un tranvía, partir un pedazo de pan, escribir una carta, es algo tan raro, tan

hermético, tan inexplicable, como recibir la visita de un ángel, ver la levitación de un santo o acostarse aquí y amanecer en Saturno.

Lavar de los ojos del hombre la costra echada en ellos por el hábito, por la repetición -recordemos a Kirkegaard-, por la costumbre, es la consecuencia natural y absolutamente concreta de la poesía. Que veamos lo que está detrás de lo que vimos y que no repitamos como si fuera un límite de los objetos y de las sensaciones aquello que hasta ayer nos fue familiar, es lo que nos ofrece diariamente la labor del poeta. O sea, una recreación cotidiana, personal, de algún fragmento del mundo; una *limpieza a fondo*, una nueva visita, por delegación esta vez, del autor de autores para que se contemplen los primores y riquezas del espectáculo eterno del mundo (que no está agotado ni mucho menos como siempre cree el hombre de posguerra) es lo que aproximadamente podemos llamar tarea de la poesía.

Esta es, pues, un Génesis en miniatura, una consciente -o inconsciente- imitación textual del ímpetu divino. Depende de las condiciones del poeta, de sus preferencias, de su riqueza verbal, de su dominio de la técnica, que la poesía actuante a través de él, sea intensa o leve, filosófica o eutrapélica, sentimental o reflexiva. No importa en el fondo: lo que cuenta es la actitud para producir una *microcosmogonía*, pues de lo que se trata -y aquí está una demostración más del origen sobrenatural del hombre- es de multiplicar los gestos y las acciones de Dios. Una feliz supervivencia de aquel reverente y fascinado impulso de Adán, que lo llevaba a intentar, una y otra vez, con su cántico -Adán ha sido, después de Dios, el poeta mayor que ha conocido el mundo, la purificación y la reconquista del Paraíso perdido. Mediante la imitación de aquellos gestos del Señor que conducían a limpiar de sombras y de tiempo petrificado los salones que él, Adán, con dolorosa nostalgia, recordaba vastos e -22- infinitos, poetizaba Adán, inventándose en cada instante el mundo en el cual prefería vivir o reconociendo con exactitud y humildad los detalles y pormenores del mundo en el cual *tenía* que vivir hasta su muerte.

XII

Ese mundo forzoso de Adán -vivir es caer presa de un contorno inexorable, decía Ortega- es el nuestro, el *antiparaiso*. Las dos actitudes principales de la poética moderna obedecen, o al sentimiento de rebelión, a la petición de un mundo ideal en el cual se quiere vivir, o al sentimiento de reverencia y humildad, que se conforma con el mundo dado y procura conocerlo y explicarlo hasta en sus últimos vastos repliegues. Es la poesía de alabanza o la poesía demoníaca, la poesía que dice sí y la que se rebela y desespera, la que explica a Baudelaire y la que explica a Claudel.

XIII

Pero ambas son por raíz una sola: teología de la palabra, renovación del verbo, metáfora de Dios. Ambas, la diabólica y la angélica, expresan la antigua dicotomía del

alma humana entre inocencia y carne, entre sentimiento de la eternidad y conciencia de lo efímero. Por los dos caminos se llega al cielo, a lo más alto, aunque una de las naturales versiones de ese cielo lleve el nombre de infierno.

Lo que nos enseña la trayectoria de la poesía moderna es que la poesía en sí misma es un instrumento de deificación, de teofanía, y que no importa el sentido en que el poeta maneje ese instrumento con tal de que ciertamente sea capaz de emplear las palabras en su pureza y en su fuerza virginales. Ocurrirá la poesía, se abrirá un camino hacia Dios, más lejano, apartado y sinuoso para el que toma el alfabeto del diablo como lengua comunicante; más próximo para quien va directamente a Dios por el lenguaje de la alabanza y del reconocimiento, pero no fallará que la estética, terreno de reconciliación y punto común de partida en el fondo, conduzca hacia el puerto seguro. Por la belleza siempre se llega a Dios, aun cuando se haga antes una estación en el infierno, y hay quienes se sienten tan seguros en el infierno como otros se sienten seguros en el -23- paraíso. Todos los seres necesitan disponer en un momento dado de una fe que les imparta seguridad.

El sentimiento de seguridad: ¿no es precisamente la seguridad, el saber a qué atenerse en el mañana próximo, lo que constituye el torcedor máximo del hombre contemporáneo? Ya hemos visto cuáles son los supuestos presentes de la poesía, cuáles son las amplias y ricas connotaciones reconocidas en la poesía de nuevo. Ahora nos queda por ver cómo está situado el hombre en ese tejido de la poesía, cómo aparece lo humano de hoy hambriento de Dios en el espejo supremo de la poética, en la vitrina de evidencias imbatibles que es la expresión de los poetas.

La situación del hombre, y por ende la de lo humano en la poesía, se inicia con una rebelión. L'homme revolte de Camus nació realmente entre los trémulos labios de seres como Baudelaire, como Verlaine, como Rimbaud, como Laforgue. La participación del espíritu americano en esa rebelión es importante, pero su análisis nos llevaría demasiado lejos, ya que nos obligaría a investigar una metafísica del descubrimiento de América y una exégesis de cómo la Reforma y toda rebelión posterior no son sino producto del desequilibrio provocado al nacer América *como parte de la escena histórica europea* y no como simple entidad geográfica referida a sí misma. Limitándonos, pues, a las habituales interpretaciones del fenómeno de la rebelión, volvemos la mirada hacia los *malditos* y recordamos que uno de ellos, Laforgue, no sólo hizo lanzar a su Hamlet el grito de «¡A las armas, ciudadanos; la razón ha dejado de existir!», sino que también anticipó mucha de la fascinación orientalista que tanto ha penetrado la cultura occidental.

Cuando hoy vemos a un Lanza del Vasto entregándose a viajar hacia fuentes que siendo orientales él considera las primigenias de lo europeo o de lo universal, no podemos asombrarnos, porque en el fondo *esa es la consecuencia de la rebelión simbolista*. Todavía los poetas iniciadores del movimiento conservaban algunos rastros del paso de Dios por su alma. Mas los inmediatos, de fines de Mallarmé y principios de Valery hasta la fecha, no han hecho sino aumentar exteriormente su despego de Dios, su disminución de la inquietud que produce en toda alma el distanciamiento de la divinidad. Pero justamente mientras mayor es el despego exterior, mayor es la secreta ambición por identificarse con Dios y por *ser* en Dios.

XIV

En la poesía que podemos considerar ya como totalmente nuestra, como más inmediata, la de Apollinaire en adelante, el hombre que aparece es un ser angustiado, complicadísimo, y que en el fondo quiere volverse hacia los viejos mitos de la humanidad, pero sólo acierta a plantearse acertijos que de antemano sabe no tienen solución.

La incoherencia es una de las más coherentes maneras de confesarse aquellos que no admiten la necesidad de la confesión. Apollinaire, padre de todo el movimiento actual, fuente de donde han brotado las audacias verbales más estrepitosas, era un hombre profundamente conturbado, golpeado por el destino. Fue el primero de los grandes huérfanos del siglo XX, y su descendencia es tal, que todavía estamos rodeados de hombres que pueden dejar como testamento ese poema infinitamente revelador que, para despistar, se titula *La linda pelirroja*, como si fuese únicamente un piropo a la pelirroja Jacqueline Kolb, mujer de Apollinaire. Leámoslo en la traducción de Juan Ortega Costa. (Díez-Canedo trae en su Antología la traducción de Guillermo de Torre. Para un análisis del poema puede verse en *The poem itself*, de Stanley Burnshaw, lo realizado por Henry Peyre. También el artículo de Jorge Luis Borges *Sobre un verso de Apollinaire*, en la revista argentina «Nosotros», número 190).

*Ante todos vosotros heme aquí hombre sensato que conoce de la vida y de la
muerte cuanto un viviente puede saber
que ha experimentado los dolores y los gozos del amor
que ha logrado a veces imponer sus ideas
que habla varios idiomas
y ha viajado bastante
que ha visto la guerra en la Artillería y la Infantería
herido en la cabeza y con el cloroformo trepanado
y que ha perdido a sus mejores amigos en la lucha espantable.
De lo antiguo y lo moderno sé yo tanto como pueda saber de uno y otro un
hombre solo.*

*Y sin preocuparme hoy de la guerra
para nosotros y entre nosotros amigos míos*

-25-

*dictamino sobre esta larga polémica de la tradición y de la invención
del Orden y de la Aventura.*

Vosotros que tenéis la boca a imagen de la de Dios.

Boca que es el orden mismo

Sed indulgentes cuando comparéis

A quienes fueron la perfección del Orden

Con vosotros que buscamos por doquier la aventura

Nosotros no somos vuestros enemigos

Nosotros queremos ganar vastos dominios extraños

*donde el misterio se ofrece en flor a quien lo quiere tocar
Hay allí fuegos nuevos de colores nunca vistos
y mil imponderables fantasmas
a los que han de darse presencia
Nosotros queremos explorar la bondad país inmenso en que todo calla
Está además el tiempo que se puede apartar o hacer que vuelva
Piedad para nosotros que combatimos en las fronteras siempre
de lo ilimitado y de lo porvenir
Piedad por nuestros errores piedad por nuestros pecados
Ya nos llega el verano esa estación vehemente
Mi juventud se ha muerto como la primavera
Oh sol este es el tiempo de la razón ardiente
y yo estoy en espera
de que tome la forma pura que ha de tomar
para seguirla siempre y amarla sin cesar
Y viene y como imán al hierro así en efecto
me atrae con el aspecto
de una rubia sin par
Su pelo es dorado y parece
relámpago que permanece
o esas llamas con que se excita
la rosa té que se marchita.
Pero reíd reíd reíos de mí
hombres de todas partes y los de aquí sobre todo
Son tantas las cosas que no me atrevo a deciros
-26-
Tantas las que no me dejaréis decir
Tened piedad de mí.*

Este poema, escrito por un hombre que murió en noviembre de 1918, es a un tiempo el testamento y el programa de la nueva poesía. Tiene antecedentes en ciertos poemas de Laforgue y de Rimbaud, pero es el grito de quienes han sido triturados por la guerra mundial y sienten que ya entre las sombras del horizonte avanza otra guerra. ¿No es esta la misma situación de los poetas en la actualidad? ¿Por qué asombrarnos entonces de que el hombre reflejado en la poesía que va de 1918 a 1945 sea un hombre lleno de temor, de rebelión, de proclividad a la incoherencia, a la locura y a la desconfianza ante Dios? Ezra Pound, que forma con Eliot y con Saint-John Perse el trío de máximos poetas vivientes, representa una forma tal de hermetismo creciente, que sus últimos cantos necesitan ser leídos con una exégesis dilatada y muy vigilante. La figuración de poesía china que Pound ha hecho desde los tiempos de Lustra y de Personae es altamente significativa. Así como Rimbaud había dicho «yo soy el que sufre y el que se ha rebelado», Pound escribió en su juventud -ahora tiene setenta y ocho años- también una rebelión que aun presentándola como una requisitoria contra el impulso crepuscular en la poesía moderna era en realidad un programa de violencia y un grito de inconformidad:

«Querría sacudir la letargia de este tiempo nuestro, y dar Para las sombras formas de poder,

Para los sueños -hombres.

¿Es mejor soñar que actuar? ¡Sí y No!

¡Sí!, soñamos grandes hechos, fuertes hombres, cálidos corazones, pensamientos poderosos.

¡No! Si soñamos pálidas flores, lenta procesión de horas que lánguidamente caen como repodridos frutos de los árboles amarillentos.

Si hemos de vivir y morir no la vida sino sueños, no juguemos, ¡vivamos!

Gran Dios, si hemos de ser condenados a ser no hombres sino tan solo sueños, déjanos entonces ser unos sueños tales que el mundo tiemble, y podamos nosotros ser sus amos, a pesar de ser sueños, déjanos entonces ser sobras, pero unas sombras tales, que el mundo tiemble, y sepamos, ser nosotros los dueños del mundo, a pesar de ser sombras!»

-27-

XV

Luego Pound trabajó en dar a la época el estilo que requería. En *Para la elección de su sepulcro* explica cómo este tiempo demanda una imagen de su acelerada descomposición, algo apropiado, y no en modo alguno la gracia ática. Y él fue trazando en misteriosos poemas, en aparentes incoherencias, en mezcla de idiomas, en imágenes oscuras como el tiempo, toda la escenografía de una poética que sólo puede ser calificada de docta y adredemente caótica, como que pretende reflejar el caos mental y hasta el inestable mundo de la materia fisionada, que es hoy el subtrátum de la situación insegura del hombre.

Por eso es Pound grande como un padre, como un progenitor, y a menudo parece, sin embargo, inferior a su descendencia. De él viene el primer poeta de este tiempo, el que aprendió a fondo la lección de que el poema tiene que ser a un tiempo discurso y canto, el que ha hecho pasar por su verso toda la cultura de la época y todos los sentimientos, ya sombríos, ya alegres. De Pound viene Eliot, también americano de nacimiento e intensamente *americano* -en el sentido que Laforgue llamaba americano, yankee, a Baudelaire-, a pesar de ser tenido hoy por el prototipo de la estilística inglesa. La actual situación del hombre y lo humano referido a Dios es vista nítidamente a través de la poesía de Eliot.

Otros poetas, como el magnífico señor Alexis St. Leger-Leger, alto funcionario francés nativo de las Antillas, famoso bajo el nombre de Saint-John Perse, han dado grandes textos de la época, como la «Anabasis», «Exilio», «Lluvias»; otros, como Paul Valery, han dado «La joven parca» y «El cementerio marino», y como Rilke, han dado «Las elegías de Duino», textos insuperables para estudiar el sentimiento contemporáneo ante la muerte y la renuncia a morir, testimonio de la irreligiosidad y del neohelenismo. Pero es en Eliot donde encontramos reunidos y vibrantes los testimonios supremos, que van desde el desconcierto moderno ante la noción de tiempo -el tiempo ha llegado a ser uno de los torcedores máximos de la vida actual-, hasta el análisis objetivo, fenomenológico diríamos, de las emociones cotidianas. Cuando apareció «La tierra baldía», poema escrito bajo el signo de la sibila de Cumas, ya en su título presintieron los hombres que había resonado un nuevo grito de manifestación colectiva -no importa que la dificultad del largo poema obligue, aún hoy, a manejar notas y más notas explicativas. Había pasado la guerra mundial y el -28- mundo seguía insomne, como parturiento de novedades y de formas de vida que no se alcanzaban a perfilar. Los horizontes se llenaban de sombrías y confusas voces.

XVI

Realmente, ya Eliot venía vaticinando el predominio de la ceniza, la tortura de la nada hecha presencia en el alma, los vaivenes y desconciertos del hombre desgajado de Dios. «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», publicada con otros poemas en 1917, refleja genialmente el desconcierto universal, la tentación de hamletismo que se apodera de los hombres cuando habiendo perdido la fe necesitan asirse a alguna forma concreta de pensamiento. Es esa época la de la indecisión, la del temor a moverse, la del terror por los horrores que sufre el mundo, la que refleja indirecta, artísticamente, la canción de amor. En la estética de Eliot, como en la de todo poeta genuino, la referencia concreta, de calendario, es evitada, pues el artista verdadero sabe que fatalmente su obra ya es temporal y que, por tanto, no necesita referirse demasiado a ningún hecho anecdótico, porque el poeta *no puede salirse de su tiempo*.

Y he aquí incidentalmente, en passant, una oportunidad para recordar que es absurdo seguir hablando de poesía social cuando se quiere decir poesía política monda y lirondamente, pues *toda poesía es social* y no ha nacido ni puede nacer el hombre que viva en eso que llaman «torre de marfil» las ingenuas personas que no comprenden que siempre, inexorablemente, todo poema es una obra colectiva, como todo cuadro, como toda sinfonía -y que, en definitiva, eso que llaman aislamiento, indiferencia, deshumanización del artista, no es otra cosa que la necesidad de apartarse un poco para interpretar mejor el idioma colectivo, general, el idioma profundo y unificado.

Una poesía como la de Apollinaire, como la de Eliot, como la de Trakl, como la de Dylan Thomas, tan llena de símbolos vivientes y tan actual, suena de pronto a cosa despegada del mundo cotidiano y divorciada del hombre de la calle, porque se olvida que el hombre de la calle es también un hombre con secreto. Pero en cuanto hacemos el esfuerzo de leerla con un sentido creador, respetuoso de su mensaje, hallamos que la poesía refleja de modo pasmoso por su fidelidad los sentimientos, los instintos, las intuiciones y aun los proyectos del hombre colectivo.

Así, en la «Canción de amor de Alfred Prufrock» hallamos una actividad del hombre promedio, del irresoluto y atormentado por la monotonía y por la incapacidad de romper las redes que lo envuelven. Sólo que todo esto lo expone Eliot poéticamente, es decir, bellamente, evocando las palabras que van inventando y dando corporeidad a la real estampa de un hombre acorralado. Leamos la segunda parte del poema:

*¿Me atrevo
A perturbar el universo?
En un minuto hay tiempo
De tomar decisiones y hacer revisiones que otro minuto anulará.
Porque ya las he conocido a todas -a todas ellas-,
He conocido las noches, las mañanas y las tardes,
He medido mi vida con cucharilla de café;
Conozco las voces que mueren con una caída moribunda
Debajo de la música de un cuarto más lejano.
¿Por qué, pues, he de atreverme?
Y he conocido ya los ojos -todos ellos-,
Los ojos que nos clavan en una frase formulada,
Y cuando esté formulado, extendido en un alfiler,
Cuando esté yo prendido y retorciéndome en la pared,
¿cómo he de comenzar entonces
A escupir todas las colillas de mis días y mis costumbres?
¿Y cómo he de atreverme?
Y he conocido ya los brazos -todos ellos-,
Brazos con pulseras y blancos y desnudos
(Mas con un vello castaño claro a la luz de la lámpara).
¿Es el perfume de un vestido
Lo que así me hace divagar?
Brazos que descansan sobre una mesa -o que se envuelven en un chal-
¿Y he de atreverme entonces?
¿Y cómo he de empezar?
¿Diré que he ido al atardecer por calles estrechas
Y que he mirado el humo que se alza de las pipas*

-30-

*De hombres solitarios, en mangas de camisa, asomados a las ventanas?
Yo debí ser un par de garfios mellados
Que barrenase el fondo de mares silenciosos.
¡Y la tarde, la noche duerme tan plácidamente!
Acariciada por los largos dedos,
Dormida -cansada- o haciéndose la enferma,
Extendida en el suelo, aquí, junto a ti y a mí,
Y yo, tras el té, los pasteles y los helados,
¿He de tener fuerzas para llevar el momento hasta su crisis?
Pero aunque he llorado y ayunado, y llorado y orado,
Aunque me he visto la cabeza (ligeramente calvo) sobre una bandeja,
No soy profeta -y eso no importa mucho-*

*He visto vacilar el momento de mi grandeza,
Y he visto al eterno Lacayo tenderme el abrigo y sonreír solapadamente.
Y, en resumen, tuve miedo.
Y hubiera valido la pena, después de todo.
Después de las tazas, las mermeladas, el té,
Entre la porcelana, entre algunas palabras tuyas y mías,
Hubiera valido la pena
Haber terminado la cuestión con una sonrisa,
Haber hecho del universo una pelota,
Rodarla hacia alguna pregunta abrumadora,
Decir: «Yo soy Lázaro, que vuelvo de entre los muertos,
Que vuelvo para contároslo todo; os lo contaré todo».
Si una mujer, colocándose una almohada junto a la cabeza,
Dijese: «No es eso lo que yo quería decir, en absoluto,
No es eso en absoluto».
Y hubiera valido la pena, después de todo,
Hubiera valido la pena,
Tras los ocasos y los patios y las calles regadas,
Tras las novelas, tras las tazas de té, tras las faldas que arrastran por el piso,
Y esto -y tanto más-.
¡Imposible decir lo que quisiera!
Pero como si una linterna mágica lanzase los nervios en dibujos sobre una
pantalla*

-31-

*Hubiera valido la pena
Que una mujer, ahuecando una almohada o echándose un chal sobre los hombros
Y volviéndose a la ventaja dijera:
«Eso no es en absoluto;
No es eso lo que yo quería decir en absoluto».
¡No! Yo no soy el príncipe Hamlet, ni nací para serlo;
Yo soy un cortesano, uno que servirá
Para engrosar un cortejo, comenzar una escena o dos,
Aconsejar al príncipe; sin duda alguna un fácil instrumento.
Respetuoso, contento con servir de algo,
Diplomático, prudente y meticoloso;
Lleno de altos conceptos, pero un poquito obtuso;
A veces, en verdad, casi ridículo,
Casi el Bufón a veces.
Envejezco..., envejezco...
Llevaré doblados los bajos del pantalón.
¿Me haré atrás la raya del pelo? ¿Me atreveré a comer un melocotón?
Llevaré pantalones blancos de franela y me pasearé por la playa.
He escuchado a las sirenas cantarse una canción.
Pero no creo que me canten a mí.
Las he visto cabalgar mar adentro sobre las olas,
Peinando el cabello blanco de las olas revueltas
Cuando el viento al soplar pone el agua blanca y negra.
Nos hemos detenido en las cámaras del mar,
Junto a muchachas marinas coronadas de algas rojas y pardas,
Hasta que nos despierten voces humanas, y nos ahogamos.*

XVII

Incluso leído el poema en traducción -verdad es que está hecha por un gran poeta, el cubano Eugenio Florit- nos queda la anatomía de un hecho monótono que se va extendiendo hasta convertirse en un acto profundamente liberador, puramente libre e imaginativo. Inventarse una realidad superior a la -32- circundante fue siempre el deseo del hombre. En esta época persigue también ese deseo bajo las formas más opuestas que cabe imaginar: o se hace político extremista, soñando con fabricar de nuevo la realidad social a imagen y semejanza de un ensueño, de un acto poético entrevisto por viejos soñadores, o se hace científico y busca igualmente regiones nunca visitadas, hechos inauditos, mundos para habitar más cómodamente el hombre, o se hace hombre de acción, de esos que dicen que no sueñan, pero que consagran su vida a perseguir objetivos de riqueza, de poder, de dominio, que en el fondo no son sino sueños de perdurar, ilusiones de atesorar seguridad, poéticas presunciones de oponerle a lo efímero la muralla de los hechos.

Pero el mundo es difícil, agrio, reseco. Eliot publicó en 1922 «La tierra baldía» y dio con esta epopeya la suma de los sufrimientos, de los íntimos viajes hechos por el hombre actual para buscar la salida del callejón. Si se necesitara un texto, uno solo, para alumbrar la situación del hombre y de lo humano en la poesía contemporánea, no cabría dudar: ahí está «La tierra baldía». Un hondo pesimismo, una desolación creciente, una floración de cenizas, de desesperación, de rabia contenida o estallante, todo lo que hoy vemos aparecer en el cinematógrafo, en la escena, en la novela, en la pintura, en la mala educación de tantos jóvenes -en última instancia la falta de respeto se inició con la rebelión de los simbolistas-, todo pasa por los versos alucinantes, musicales en grado sumo, de «La tierra baldía».

Lo que hay de Prometeo en el hombre de hoy, lo que se ve en la persecución de los personajes de Kafka, lo que duele hasta levantar la piel en la pintura de Paul Klee, y la cólera, siempre la cólera, de los jóvenes que en sucesivas generaciones a partir de 1918 enloquecen cada lustro más, se estampó en «La tierra baldía».

¡Cuántas interrogaciones lanzadas al vacío, cuántas torturantes búsquedas de una palabra, de un consuelo, de una satisfacción! El poema, recordémoslo, tiene cinco partes, aunque en rigor son cuatro, pues la muerte por agua está compuesta de sólo diez versos. Significativamente ese poema fue inspirado a Eliot por la lectura de un libro de antropología, el titulado *Del ritual al romance*, de miss Jessie L. Weston, sobre la leyenda del Santo Grial. Encima de esto, Eliot indica como fuentes de las citas y como guía de los asuntos nada menos que lo siguiente: los capítulos dedicados a Atis, Adonis y Osiris, en la Rama Dorada de -33- Frazer; los libros de Ezequiel y del Eclesiaste; Tristán e Isolda; el juego del Tarot con todas sus incidencias; Baudelaire, Dante, Shakespeare, Milton, Ovidio, Spenser, Day, Marvell, Verlaine, Safo, Goldsmith, San Agustín; el sermón sobre el fuego, de Buda; la decadencia de la Europa Oriental; el

Blick in Chaos, de Herman Hesse; los Upanishads... ¡Toda la cultura de los siglos alquitarada, obligada a decir una palabra de consuelo, de presentimiento favorable! A la Sibila de Cumas se invoca en el exergo y queda exaltada así la condición de vaticinio. Después, Eliot ha llevado hacia adelante, en obras como *Miércoles de Ceniza* y los *Cuartetos*, sus concepciones del tiempo y del ser, enfrentándose con el ser y el no ser a través de la conciencia de lo efímero; luego, él, como otros poetas, ha enriquecido su lira con temas que van desde la eutrapelia hasta la magia del salón, pero siempre gira en derredor del paisaje lunar desolado, de la clamante y huérfana «Tierra baldía».

XVIII

Ahora bien: el hecho de que hayamos visto desfilar a Apollinaire, a Pound, a Eliot, y todos con concepciones más o menos retintas de pesimismo y de desconcierto, no explica sino una de las fases, de los estadios de la poesía contemporánea y, por ende, de la situación del hombre dentro de esa poesía. Porque en el propio Eliot y en el seno de los simbolistas mismos, comenzando por el Verlaine último y concluyendo por Louis le Cardonel, paralelamente con las aventuras desesperadas del vocablo, de la imagen y de la incoherente pesca en el subconsciente, aparecía una nostalgia de lo divino, una suerte de lejana presentación de Dios, quien, manteniéndose alejado, alcanzaba, sin embargo, a hacer sentir el peso de su distante fisonomía.

La teoría del conocimiento, que iba implícita en la nueva poesía, y las prácticas de un sistema fenomenológico basado tanto en la reconquista de la memoria pura como en la fabulación sin trabas lógicas, permitió lentamente *aplicar* la poesía a su verdadero fin implícito, o sea, a la teologización de las expresiones figurativas o conceptuales en la conciencia del hombre. Es decir, que por sus propios pasos, como una consecuencia del inmenso desarrollo supuesto en el cultivo libre de cuarenta años de poesía sin otra norma que la puramente poética, inventiva, se estaba desembocando de nuevo en el origen de -34- toda poesía. Y, paralelamente, la trayectoria técnica que había seguido ese desarrollo contenía también una trayectoria de lo humano y de la situación del hombre hacia un punto preciso; el del reencuentro con Dios.

La poesía contemporánea, partiendo de los simbolistas, siguiendo por Whitman, Poe, Laforgue, Pound, Valery, Eliot, Perse, Trakl y arraigando en los grandes fabulistas o imagineros puros, como Maeterlinck, como Yeats, como Supervielle, como Henri Michaux, y deteniéndose en líricos como Stefan George, como Juan Ramón Jiménez, como Ungaretti, que en el fondo es un lírico fundamentalmente, nos presenta una extensa y minuciosa anatomía del hombre, en la cual lo vemos con conciencia de perdido, lleno de confusión, naufrago entre las tinieblas, pero donde también sigue aferrado al último madero, al de la salvación posible, por la irrechazable evidencia de un testimonio que sobrenada, sobrevive y parsimoniosamente va adueñándose de la escena. Este testimonio, encerrado en la poesía como un reflejo captado en el fondo abisal del propio hombre, es la inquietud de Dios, la nostalgia de lo divino. Todo ese proceso de rebelión demoníaca primero, de análisis implacable después, ha venido a culminar en una suerte de síntesis donde se ha rescatado la trascendencia por la propia autoridad de la poesía en sí primero, y luego por la respuesta a una necesidad del hombre. Este se ve situado en un marco de sombras y de incomodidades, de rebeliones y de incertidumbres,

pero también se le ve braceando hacia un puerto, hacia un faro que la poesía le permitió descubrir en forma concreta cuando sólo era ya una vaga reminiscencia de su alma ancestral.

XIX

Y como ocurre siempre en el terreno del arte, esta experiencia o, como dirían los heideggerianos, este *existenciario* de lo divino, está encarnado también en autor, en artista concreto. Se llamó en el mundo Rainer María Rilke el hombre a quien debemos la síntesis entre la poesía moderna y la reconquista del saber metafísico a través de la poesía. Fue él quien vivió tan en lo profundo de la condición teológica, cosmogónica de la poesía, que irradió para toda posteridad una viva enseñanza: la de que el poeta trae una misión de reconocimiento, de embajador de Dios y de las cosas ante los hombres, y, por ende, de individuo encargado de demostrar a los seres que el mundo no está vacío, ni hay opacidad -35- en la figura de lo divino, ni está gastada y a punto de abolirse la capacidad de asombrarse.

Es Rilke quien enseña que necesitamos volver a ver el mundo circundante, pero de una manera profunda, arrojando los cansados ojos de ayer, los mustios hábitos con que acostumbramos a ver reducidos los elementos, los paisajes y los seres, a una simple y consabida enumeración de líneas y explicaciones. Rilke volvió a sentir la necesidad de cantar jubilosamente por el don supremo que Dios ha hecho al ser humano, haciéndolo señor de la creación, único entre los astros y los animales. Él sintió en lo hondo el miedo terrible, el temor de los ángeles golpeando las ventanas, el lenguaje apenas descifrado de la divinidad; pero la poesía le iluminó todos los senderos hasta abrirle los ojos a una radiante realidad, hacia una inextinguible curiosidad y respeto y reverencia, por este mundo en el cual estamos y del que decimos estar hastiados antes de haberlo conocido y disfrutado a fondo.

Rilke pregona el evangelio del hombre de hoy en su más secreta necesidad, al recordarnos que debemos volver a aprender a mirar, a hablar, a admirarnos, para de este modo recibir un día el maravilloso premio de comprender la grandeza de la vida y la magnitud aterradora e iluminadora a un tiempo de la presencia del hombre en la tierra. Y como, sea en la poesía de Lanza del Vasto, sea en las obras de tantos y tantos desvelados por el infinito, hay una corriente teológica, hay cuando menos una búsqueda de lo divino -panteística en unos, católica en otros, orientalista en muchos-, hallamos completo el cuadro psicológico del hombre de hoy: todavía parece que sólo está preocupado por la política, por la rebelión, por la aventura, y que ha dicho adiós a todo orden, comenzando por ese orden que es la libertad; pero detrás de la apariencia, en lo hondo de su alma, este hombre de hoy ha vuelto ya su mirada sedienta hacia lo alto, y ha vuelto a preguntarse por Dios, y por qué se ha mudado de mundo, y por qué no está ya junto a sus hijos de este planeta. Siendo la poesía, en sí misma, un acto sacralizador, una actividad teologizante, era obvio que desembocara en un diálogo con Dios.

XX

Primero ha sido la alabanza, que es lo contrario de la maldición baudelariana al universo. Ya no se ve lo sucio, lo podrido, lo criminal y lo vicioso, sino -36- que de nuevo -y expresamente no citamos a los poetas católicos, a un De la Tour Du Pin, a un Claudel, a un Pierre Enmanuel, a un Jean Rousselot- los poetas han descubierto la rutilante cobertura del mundo por vía del milagro, como, por ejemplo, Cocteau y Dylan Thomas. Otra vez ha salido el sol en más de un sentido. Rilke vio que la misión del poeta en este siglo había de iniciarse por la celebración, por la exaltación del universo, por la alabanza. El poeta decía:

*¡Celebrar, esto importa! Para ello elegido,
surge como las gemas de las piedras calladas.
Su corazón, oh efímero lagar irreprimido
que da un vino infinito al hombre en sus jornadas.
Nada le debilita la voz inextinguible
cuando un divino ejemplo lo exalta fervoroso.
Todo se torna viña y racimo radioso
madurado en su pleno mediodía sensible.
Ni en sus tumbas los reyes mohosos y yacentes
ni una sombra venida de los dioses clementes
podrían desmentirle su intensa bienandanza.
Es de los mensajeros denodados y ciertos
que, aun más allá del pórtico del mundo de los muertos,
ofrendan vastas cestas con frutos de alabanza.*

Tras la alabanza, que en Rilke no llega a lo cristiano eclesial y puede confundirse con lo pagano, incluso con el terror cósmico del primitivo -las Elegías tienen mucho del espanto enloquecedor que hoy produce a los jóvenes el mundo atómico-, vendría la aproximación a Dios vivo. Y otra vez comprendemos que la evolución del regreso, el reencuentro, tenía que seguir esos pasos: rebelión, desorden, misterio y, finalmente, admiración por el mundo. Tras esto, la reverencia amorfa y estética por el autor de ese mundo conduciría inevitablemente al descubrimiento directo y pleno de Dios.

Es en este instante del proceso donde cumple mencionar la significación enorme, no valorada todavía cumplidamente a mi juicio, de la poesía de Juan Ramón Jiménez. No se ha visto que debajo, por dentro de la aparente lucha estética y nada más que estética, había, como ocurre siempre con la belleza pura, -37- una intensa y sangrante lucha metafísica. Podíamos explicarnos e ilustrarnos el proceso de reencuentro con Dios, que está representando la actual poesía, a través de casos como el de Henri Michaux, cultor de lo maravilloso, como el de George Trakl el trágico, como el del propio Salvatore Quasimodo, como el de los hispanoamericanos máximos César Vallejo, el Neruda de residencia en la tierra, y el profundo Humberto Díaz Casanueva; podíamos señalar en el regreso a Donne y en la boga de los metafísicos como Manley Hopkins, o de los artistas como Sceve, toda la transformación que a la luz de la poesía va produciéndose en el hombre actual, quien va dejando de ser un solitario desesperado, maldiciente y desdeñoso, para reconstruirse como hombre capaz de alabanza y añorante

de la divina compañía. Pero ¿para qué ir a buscar a otros sitios el ejemplo supremo, si lo tenemos en nuestra propia lengua?

XXI

Habría que estudiar el hecho de que a medida que hemos vuelto hacia una forma de expresión poética más trascendente, ha ido regresando la hora del valor poético de la lengua española, tan apagado por mucho tiempo. El español no sirve para la poesía de Mallarmé -no sirve para ciertos matices, pese a los esfuerzos de Guillén y Salinas-, pero en cuanto reaparecieron los vastos horizontes y, sobre todo, en cuanto estuvo de nuevo «Dios a la vista», reapareció la hora de este idioma, que ya alguien que hubo de aprenderlo y se le pegó en los huesos dijo que era el predilecto para hablar con Dios.

No se ha establecido, que yo sepa, un paralelo justiciero entre la mejor poesía de Perse, entre los grandes espacios de la «Anabasis» o de «Lluvias» y ese gigantesco poema de liberación que es «Espacio», de Juan Ramón Jiménez -menos esteticista que lo de Perse, ¡pero cuánto más abierto, más de introspección que se desborda sobre el universo!-. Pues bien, en todo ese proceso que veníamos siguiendo, y luego de añadir que la obra de Eliot se corona con los «Cuartetos», dolorosa investigación del tiempo y de la eternidad, tropezamos con la etapa final de Juan Ramón, con *Animal de fondo*, donde una manera existencialista muy a la española, es decir, que no puede, aunque lo hiciera, descarnar la nada, ver la nada como vacío puro, nos cuenta el diálogo entre el poeta y su final abrazo con un dios que él todavía escribe con minúscula y a quien -quien y no cual- llama el dios deseante y deseado.

-38-

En esta brutal franqueza de Juan Ramón hay más verdad y teología pura que en el simple manejo exterior y deslucido del nombre de Dios, dándolo por una entidad que ya no se está sintiendo ni viviendo. Juan Ramón, como tantos y tantos hombres que habían perdido al Dios vivo, al Dios verdadero, fue encontrándolo lentamente por el camino de la poesía: «Sin duda -dice en una ocasión-, tengo una glándula que segrega "infinito"». «Hoy pienso -añadía al final de sus años- que yo no he trabajado en vano en Dios, que he trabajado en Dios tanto cuanto he trabajado en poesía». Lógicamente, el poeta, dador de nombres, da nombre a Dios, y le da posesivo para personalizarlo -recordemos al poeta Unamuno -, cosa muy española. Juan Ramón siente aún vagamente que Dios está resurgiendo de entre las tinieblas. Intensamente comprende que Dios vuelve no sólo porque el hombre lo necesita y reclama, sino también porque Dios *quiere* volver. Si el hombre desea a Dios, Dios desea de nuevo al hombre; es el Dios deseante y deseado. Para llegar al Dios deseante ha habido primero que descender de nuevo a la vida pura, a una experiencia fenomenológica de los actos y de los vocablos que al volver los puros los arroje desnudos contra su raíz de raíces. Tocar a fondo ha sido el primer gran paso de la poesía hacia el reencuentro, primero, con el mundo virginal y enriquecido de nuevo, y luego, con el Creador del mundo.

XXII

En ese proceso nos hallamos en el presente. La situación actual del hombre a través de la poesía nos lo muestra como saliendo ya de las tinieblas excesivas, de los pesimismos y de los terrores zoológicos -saliendo tan sólo, subrayo, iniciando la salida y nada más- y entregándose de nuevo a una forma polémica de tratar con Dios. César Vallejo, que ha sido en nuestra lengua también de los poetas que más han hecho por construir un mundo limpio de hastío y de rutina, dijo pocos días antes de morir -y oficialmente él era un comunista-: «cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios». Sabía el poeta que Dios lo comprende e incluye todo, comenzando por el ateísmo, y que Dios, oculto durante tantos años, había reaparecido. Para los grandes poetas existía ya como una trasparente, radiante figura surgida en la lejanía del mundo total que la poesía contemporánea -39- ha creado (o descubierto con su libertad). Era un Dios en camino, acercándose de nuevo hasta su deseado corazón humano. Y Juan Ramón Jiménez, poeta enorme, poeta de poetas, cantaba al final:

*Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.
No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.
Yo nada tengo que purgar.
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona,
como está en el amor el amor lleno.
Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otros, la de todos,
con forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí como en mi forma.
Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave.
Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,*

*el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado.*

XXIII

Con esta expresión perfecta de un estado de conciencia donde lo humano llega a lo sobrenatural por profundización de la naturaleza y no por fuga de ella, podemos terminar. Scheler enseñó que el hombre es un callejón sin salida, pero que es al mismo tiempo *la salida del callejón*. Durante muchos años, desde el estallido del simbolismo francés hasta el comienzo de la segunda guerra mundial, la poesía, en sus zonas mayores, entre los poetas de jerarquía mundial (no, desde luego, entre los mínimos cantores de rango nacional o local), era un callejón sin salida, un pesimismo trágico y una dolorosa cabriola sobre el vacío.

El terror al futuro inmediato de Occidente y el terror al mundo atómico se reflejaron, y se reflejan aún, en muchos poetas capitales, bajo forma de incoercible anarquía mental. Es cierto que hay una lógica de lo irracional, una razón de la locura, una geometría del caos, y que en su propia irracionalidad e incoherencia tiene explicación puntual la búsqueda desesperada de una salida hacia mundos más altos por parte del hombre que presencié el vuelco total de la geometría con Einstein, de la ética con Freud y de la estética con Apollinaire. Pero un caos que perdura se convierte en un orden nuevo, en otra arquitectura. Una desesperación demasiado desolada, demasiado terrorífica, demasiado nihilista, acaba por convertirse en una forma *sui generis* de esperanza.

La poesía llegó -o mejor, el poeta creyó haber llegado- a una pared insalvable y definitiva. Pero aproximarse al vacío es el primer peldaño o altozano cierto para vislumbrar la plenitud, tanto del universo como de la conciencia del hombre. Siempre hay algo detrás de la nada: éste es el infierno del pensador y el paraíso del poeta. El regreso intuitivo o voluntario a la *no forma* de la palabra en absoluta libertad condujo a la construcción -o al descubrimiento- -41- de un idioma poético que era *por sí mismo* una metafísica de la existencia humana, una nueva filosofía del Logos, suficiente para hipostasiar otra vez el predominio de la sustancia sobre la nada.

Ya se inicia el regreso. Ya vuelven a los viejos aleros los nidos de antaño. Se ve que el hombre está saliendo lenta, despaciosa, fatigosamente, del callejón que no era sino un balcón tan estéril como caprichoso sobre la nada. Ya está viviéndose de nuevo la reinstalación de Dios en el trono del mundo y la reconstrucción de Dios en el alma del hombre. Esto, quizás, no lo vemos todavía en los actos y en las palabras del cotidiano hacer y sentir del hombre. No lo vemos en la vida corriente de la calle, del

taller, del aula. Pero ya está en la poesía. Y lo que hoy está en la poesía de unos pocos elegidos, es lo que inexorablemente estará mañana dominando los actos y las ideas de todos los hombres.

-42-

La poesía como problema²



Inquisiciones sobre la
poesía

El elemento problemático: he ahí la fuente de toda poesía. Todo lo que está acabado, concluso, inmóvil, no existe para ésta, así como no existen para el médico las personas sanas. Sólo allí donde se quiebra la vida, allí donde la situación interior se complica y extravía, tiene algo que ver la poesía.

HEBBEL

I

Prosigue la navegación por ese océano que es el *ser* de la poesía. Parece que nunca antes -antes de 1920 más o menos-, tantos se habían interesado por la intimidad de una experiencia del espíritu creador que toca a tantos seres. El ensayo de Poe, alguna meditación inglesa, parcas reflexiones más o menos docentes, pronunciaron tan sólo la riada de preguntas, de inquisiciones, de impertinencias incluso sobre el ser, el origen, la trama y la cristalización de la poesía.

Se venía haciendo poesía desde siempre; tenía existencia inmanente a lo que parecía, pero de pronto ocurrió algo en el mundo -concretamente en el mundo de la primera posguerra-, que movió la atención hacia el análisis de eso que figuraba ser tan conocido, tan próximo, tan manoseado incluso. Se daba por sentado que las viejas preceptivas bastaban y sobaban para definir la esencia de la poesía; pero los más despiertos, los que velan, los que hacen de torreros del faro -43- avanzado sobre la noche, no se contentaban ni mucho menos, sino que día tras días añadían una paletada de combustible a esa especie de fuego sagrado que irrumpió en tierras francesas, aunque soterradamente venía, como todo, del manantial de manantiales conocido geográficamente como Alemania. Piénsese en Dilthey.

II

Treinta o cuarenta años de trabajo no han agotado el tema. Ni aún la penetrante exégesis críptica de Heidegger ha conseguido calmar la sed. Por esto no es ocioso que cada cual diga de lo suyo al respecto del ser de la poesía, por que una vez aceptado de nuevo -y en esto sí que hay acuerdo- que el vaticinio, el canto profético, la anticipación de lo que será corriente mañana, representa hoy una altísima utilidad para el vivir más

inmediato y doméstico del hombre actual, toda contribución, por modesta que sea, al estudio de esa anatomía del hecho poético, es en definitiva una contribución tan apreciable como la entregada a la Cruz Roja o a la Liga de Socorro Mundial.

Puesto que la poesía ha vuelto a ser reconocida en su magnitud de avanzada, de eficiente semáforo, el conocimiento pleno de ella facilitará su tarea de iluminar, aliviar, despejar las sombras. Hoy se comprende que se necesita más poesía que nunca; que a la hora de las urgencias, cuando el jurista pide *más señores*, el angustiado y maliciosamente desorientado hombre de la calle, pide en el fondo, acaso sin saberlo, *más poesía*. A una avidez de conocimiento, promovida por una febril necesidad de vaticinio, de profecía, corresponde una plétora de aquella actividad, la poética -la poetizante sería más exacto-, que tiene como fin, precisamente, entregar la profecía a través del vaticinio. El carácter sagrado del poeta ha regresado. Ezra Pound encierra más mensajes, más advertencias, más claridad, que toda la vociferación de los políticos y que todas las admoniciones de los aterrorizados científicos.

La grandeza eminentemente *social* de la poesía, es decir, la grandeza de una comunicación y de una confesión profunda de lo *humano*, trascendiendo la peripecia visible y descubriendo las entrañas de lo que se aproxima -no otra cosa es la poesía-, ha vuelto a colocar a ésta en el sitio de máxima referencia y de supremo aprovechamiento. Hoy la poesía es útil de nuevo. Trae los avisos, las sentencias, las anticipaciones.

-44-

III

Todavía el gran público, como siempre, no se ha dado cuenta de esa reaparición del valor utilitario de la poesía. Por esto es importante que en las tierras de habla hispana, donde el idioma ha perdido tanto de su carga de sacratización y de misterio espiritual, se insista en señalar los caracteres reconocidos de nuevo a la poesía. Quedan muchas razones de malentendidos, de rutina, de concepción trivial, al respecto de la poesía.

Perviven algunas tendencias a identificar poesía con sentimentalismo, con oleadas de merengue, con encargos de celestinaje a los pobres versos. No acaba de desaparecer el bueno señor que en uno de esos instantes de la fisiología humana, en los cuales lo más indicado es ir al médico o tomarse un sedante, toma una pluma y arroja a la pobre inocente cabeza de sus compatriotas una cosa que hasta se publica bajo el nombre de poema. En amplias zonas de la América Hispana sobreviven -como especies de períodos geológicos ajenos a la tierra actual- hombres y mujeres que, cuando no tienen nada que decir, precisamente cuando no necesitan sino efectuar alguna operación puramente orgánica -llorar, comer, reír, amar fisiológicamente, danzar a pierna suelta-, dan en la manía de escribir en renglones más o menos cortos y con técnicas más o menos aprobadas por la preceptiva, unos superficiales engendros, catalogados como poesía.

IV

Y si algo se ha podido aprender de veras en estos últimos treinta años de atención y de reverencia hacia la desacreditada tarea poética, es que la tal tarea es nada menos que la más alta y difícil posibilidad de comunicación del hombre no religioso con lo sagrado, entendiendo por *lo sagrado* desde el hecho de vivir, de sentirse vivo, hasta el misterio de los objetos y hechos cotidianos, pasando por las más remotas y complejas meditaciones o comprobaciones de lo universal. La poesía se ha encargado -éste fue en el fondo su oficio de siempre- de recordarnos que somos un misterio, una rara sustancia, o ligada a otra superior, o abyectamente condenada al vacío. Max Jacob redescubrió a tiempo lo que ya estaba en el poema del Evangelio: que el misterio está aquí, y la realidad en el -45- otro mundo. Este *aquí* revestido de su original riqueza, este mundo vivo y diario, doméstico, de la calle y de la oficina, vuelve a ser un hecho tremendamente complejo, henchido de misteriosidad, de símbolos, de trascendencia. La poesía muestra que tomar un tranvía, partir un pedazo de pan, escribir una carta, es algo tan raro, hermético, inexplicable, como recibir la visita de un ángel, ver la levitación de un santo, o acostarse aquí y amanecer en Saturno.

Lavar de los ojos del hombre la costra echada en ellos por el hábito, por la costumbre, es la consecuencia natural y absolutamente concreta y materialísima de la poesía. Que veamos lo que está detrás de lo que vimos, y que no repitamos, como si fuera un límite de los objetos y de las sensaciones aquello que hasta ayer nos fue familiar, es lo que nos ofrece diariamente la labor del poeta. O sea, una re-creación cotidiana, personal, de algún fragmento del mundo; una limpieza a fondo, una nueva visita, por delegación esta vez, del autor, para que se contemplen los primores y riquezas del espectáculo eterno del mundo, es lo que aproximadamente podemos llamar tarea de la poesía. Esta es, pues, un génesis en miniatura, una consciente -o inconsciente- imitación textual del ímpetu divino. Depende de las condiciones del poeta, de sus preferencias, de su riqueza verbal, de su dominio de la técnica, que la poesía actuante a través de él, sea intensa o leve, filosófica o eutrapélica, sentimental o reflexiva. No importa: lo que cuenta es la actitud para producir una microcosmogonía, pues de lo que se trata -y aquí está una demostración más del origen divino del hombre- es de multiplicar los gestos y las acciones de Dios.

V

Por aquí comenzamos a explicarnos algo que siempre nos pareció difícil de comprender, como es la escasísima aparición de la poesía, en medio de la catarata de «versos» y de «poemas» que asfixia a la lengua española. Todos o casi todos hemos escrito algún verso, y en muchos casos es probable que ese verso posea alguna gracia, alguna fuerza, algún valor estético o filosófico, o aun puramente poético, valor en sí mismo, por sí, sin referencia a más lógica ni sentido que el de esa belleza *sui generis* que pertenece a la poesía. Y ya muchos menos que esos todos, son aquellos que han conseguido escribir un poema. La próxima instancia, el peldaño eminente de la escala, rara vez es hollado por la -46- planta del hombre: hay muchos versos y hay poemas, pero en rarísimas, en contadísimas ocasiones, sentimos que alguien ha conseguido *escribir la poesía*.

El misterio de ésta se disuelve y configura de tal manera dentro del vaso del lenguaje, que a veces vemos cómo a un poeta le falla el verso, luego le falla el poema y, sin embargo, se le da la poesía; a la inversa -y este es el más frecuente de los casos- se le da el verso, con abundancia, con rotundidad, y luego en ocasiones se le da el poema, *pero no vemos la poesía por parte alguna*.

A un Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, rara vez le desasiste la poesía, pero es frecuente que se le escape el verso, y que hasta el poema le sea infiel. A un Lorca le ocurre exactamente lo contrario: nunca le falla el poema, y su puntería en el verso es maravillosa, pero la poesía se le va mucho de entre las manos.

VI

Durante toda la alta fiebre cardíaca que fue el romanticismo, la literatura hispanoamericana estuvo más cerca de la gran poesía que nunca, pero no entró en ella bajo especie de poemas; la atmósfera, la actitud, la sinceridad, la inspiración -todo lo que debemos llamar la moral del poeta- llegó a alturas desusadas, porque los poetas creían en la magia y en el *encargo de las musas*. No fue su culpa si el desequilibrio entre pasión y técnica los dejó huérfanos de buenos poemas. Embriagados por el amor del vaticinio, no acertaron a darle forma, no vieron que poema es lo que queda cuando ya el verso, cumplida su misión, ha desaparecido, y que poesía es lo que resta cuando el poema concluye.

Por esto pudo afirmar Huidobro, el renovador, que *el gran peligro del poema es la poesía*, paradoja que es caso aplicable por entero y exclusivamente a la América Española, donde una inspiración copiosa e incoercible produce casi siempre una obra poética llena de versos y hasta de poemas, rica en ambiente, pero ajena casi siempre al misterio y a la cristalización de la poesía.

Sólo que como el lector común está más hecho a leer poemas que poesía, y más versos que poemas, retiene para la otra cita, para la admiración, para el recuerdo, un instante feliz dentro de un poema, y cree que ese instante es la poesía.

Y la poesía -ahora se recomienza a comprenderlo de nuevo- no es un instante, ni un poema, ni un verso. Es un acto sacratizador. Una feliz supervivencia -47- de aquel reverente y fascinado impulso de Adán, que lo llevaba a intentar, una y otra vez, con su cántico, la purificación y la reconquista del Paraíso perdido. Mediante la imitación de aquellos gestos del Señor que conducían a limpiar de sombras y de tiempo los salones que él con dolorosa nostalgia recordaba vastos e infinitos, *poetizaba* Adán, inventándose en cada instante el mundo en el cual prefería vivir, o reconociendo con exactitud los detalles y pormenores del mundo en el cual *tenía* que vivir por toda la eternidad.

I

Me gusta pensar en las sucesivas etapas de la Historia como en la incesante construcción de una sinfonía. Cada siglo, cada período, cada civilización, cada estilo, nos da un «movimiento», breve o extenso, pálido o brillante, jocundo o elegíaco, pero maravillosamente entramado en la arquitectura de la gran sinfonía total. Es la armonía de la Creación, la música no sólo de las esferas, sino de las colectividades humanas, de sus peripecias y afanes, de sus guerras y de sus fiestas, de sus llantos y de sus alegrías.

El hombre es sonoro, como es sonora la estrella. Esa música lejana que nos llega subterráneamente del pasado, esa remota melodía que denominamos «la Historia», sólo es apresable bajo especie de «forma». Y de forma audible, por supuesto, aunque los materiales empleados por el hombre para darle caza sean -a tenor de la vocación de cada cual- la palabra o la piedra, el color o el sonido.

Pero todo será fragmento de una melodía, parte de la armonía total, o no será nada. La palabra es una idea que suena. La estatua es un acorde petrificado. El discurso es una canción medida por los sentimientos. El cuadro es una reducción cromática y lineal de un movimiento sinfónico. Y cuando fallan estas inclusiones de lo musical en cualquiera de las expresiones elegidas, falla la obra de arte; es decir, falla el intento de perpetuar bajo especie de forma («llamo forma -decía Valery- a lo que los demás llaman fondo») una porción de la Historia, una parcela de la clamorosa corriente de hechos y de sentimientos, que viene del fondo de los siglos y va a precipitarse en el seno insondable del Tiempo.

-49-

II

Es, pues, una labor de medida cirujía, de amputación regida por el ritmo, la que realiza el artista cuando extrae de la corriente total un muñón de verdad, de visión, de fantasía, que todo es uno y lo mismo, como encerrado en el augusto cuerpo mayor de la Realidad. Es el ritmo lo que da existencia, perseidad o personalidad a la expresión. Por eso si el artista no acierta a vestir con alto decoro musical su operación de cirujano, lo que queda entre sus dedos al dar por terminada la obra no es un fragmento vivo de realidad, sino el cadáver de una idea, la intención frustrada de un cazador. Lo que queda es: el libro malo, el cuadro condenado a perecer, el poema sin comunicación y sin destino. Es la mudez, la falta de ritmo, lo que aísla y conduce a la muerte. Todo lo viviente canta. La muerte es el silencio.

El fracaso en arte proviene de una infidelidad a la secreta música de la Historia, cuya clave ha sido dada a los artistas creadores (quiere decir, a los que oyen más y con mayor nitidez la interna melodía), para que éstos la descifren y comuniquen a los demás hombres. Y de entre las variadas fisonomías que esa clave adopta para traspasarse a los humanos, la más accesible, la más universal (por el hecho de que su instrumento o herramienta de trabajo, que es la palabra, «está» en el hombre) es la Poesía.

No se trata de una prelación, ni del viejo problema que inquietaba a Leonardo sobre cuál de las artes era superior a las demás. No hay un arte superior a otro, como en la orquesta el violín no es superior al oboe. Se trata de que la Poesía es la tarea más directa, individual, solitaria y espontánea que el hombre puede acometer. «Poetizar -dice Heidegger- es "fundar" por la palabra de la boca». Fundar, o sea, construir el universo, descubrir los fundamentos de lo circundante, explicarnos la fundación de nuestro propio ser. Y todo eso, hecho a pura melodía, rítmicamente, traduciendo en música cuanto sea noción, descubrimiento, relato, testimonio.

Es en la poesía donde la música del devenir se hace más inmediata, pues, en definitiva, el verso viene del oído y cae en el oído, de hombre a hombre y de generación a generación, y aun los poetas que podemos llamar «visuales» -Dante es el arquetipo- han de apoyar sus visiones en una música evidente, porque de lo contrario la visión, por atonía, se vuelve amorfa. Es la melodía la que permite fundar una arquitectura verbal, construir el pequeño palacio-cárcel -50- de la realidad que es el poema. David con su arpa es el emblema del poetizar. El laúd podrá tener una o seis cuerdas, pero siempre tiene que haber un laúd.

III

Esta certidumbre llegó a ser confundida con la medición, con la métrica, con las normas de «literatura preceptiva», que definían lo que era o no era poesía en la medida en que el poema obedeciese o no las reglas impuestas al sonido por quienes casi siempre eran sordos y amusios. Tomaban los preceptistas el rábano por las hojas, el medio por el fin, y no advertían que la música medida por ellos era, justamente, música enmudecida, música del pasado, lenguaje petrificado ya una vez salido de los labios de quienes lanzaron libremente su canción y partieron hacia la mudez de la muerte. Quisieron hacer de Horacio un contemporáneo de los siglos XVII y XVIII, lo cual habría matado de risa a Horacio. La poesía como creación fue sustituida por la poesía como construcción mecánica. De la música se pasó al monótono chinchín, al rataplán de los versos que hacían ruido, pero no sonaban musicalmente. En esa gran sordera que en la poesía produce una actitud tan negativa se llegó, era inexorable, a llamar poemas a «cosas» tan antipoéticas, tan nada creadoras e ineficaces, como las correctamente medidas alocuciones de los infinitos Núñez y Campoamores que en el mundo han sido.

Un San Juan de la Cruz, que «suen» poco, ¡qué música tan honda tiene! Un Jorge Manrique, severa sinfonía ¿por qué son lo que son? Porque ellos dieron con la «forma» ideal para expresar el más hondo sentir de su tiempo. El santo vuela al cielo, y el caballero se hace al ánimo de hierro ante la adversidad. Eso, dicho en tiempos que estimaban como dones supremos la santidad o el heroísmo, es autenticidad, es fidelidad a la música interna de la historia currente, actual de ellos, viva en su tiempo. (La paradoja de los artistas verdaderamente grandes consiste en que su intensa adhesión a la forma profunda de su tiempo les permite expresarse tan puramente, que conquistan la intemporalidad por su obra, sirviendo ardientemente lo temporal: «El entierro del conde de Orgaz», los «Conciertos Brandeburgueses», «Los fusilamientos», de Goya, etc.).

IV

Y esa es la forma de siempre: una gran libertad cantora, musical, para que el poeta dé forma, la más apropiada conformación entre la palabra y los sentimientos, -51- al recóndito lenguaje de la Historia que en él, el poeta, quiere asomarse a los demás hombres. Para un tiempo como el nuestro, tiempo abierto si alguna vez lo hubo en la Historia, proyectado hacia la transformación de todos los valores, lanzado a zancajear entre los astros, ¿cuál habrá de ser la «forma» apropiada, condigna, de la poesía? Si la poesía es el resplandor de la época, la biografía del tiempo, su forma ha de ceñirse a las características supremas de ese tiempo, como se ciñe la humedad al agua, y la llama a la luz. Una forma abierta, fluente, libérrima, con poderosa música metida en los entresijos del ser interior del poema mismo, pero no con una música externa, superficial, que da muerte a la poesía y aniquila el aviso que viene de lo hondo.

Goethe y Holderlin fueron los últimos poetas cuya canción tenía sin falsedad apoyatura de melodía antigua. En ellos se despedían las influencias griegas -quiere decir: las ilusiones de gobernar el mundo con las ideas de Grecia y se despedían los disciplinarios metros poéticos dominados por el romano. Ellos eran un bello acorde final, bello pero postrero, en la sinfonía de la Historia iniciada con la muerte de Sócrates. Occidente, a partir de 1832 (óbito de Goethe), iba a lanzarse en carrera más vertiginosa cada vez hacia nuevas aventuras. El orden entraba en situación de peligro.

Ahora le ha llegado el turno en la orquesta al tipo de poeta «abierto» como Laforgue, aquel que adivinaba la próxima visita de los humanos a la Luna. Ahora el poeta necesita rechazar toda amarra métrica verbal, todo lastre de su palabra, a fin de que el oído se sienta libre para recoger y traspasar las vibraciones crecientes de la nueva navegación en lo físico y en lo metafísico, en lo social, en lo político, en lo estético. Sólo el hombre plenamente libre puede cantar la libertad.

El hombre está alcanzando una dimensión desconocida sobre el planeta, que se le hace pequeño, familiar, insuficiente. La forma poética adecuada para reproducir la música de los cohetes, de las revoluciones, de las naves interestelares, de la confrontación entre los mundos, tiene que ser tan libre como los espacios, tan misteriosa como los hombres de otro planeta, tan llena de secreta majestad y de oscura música, como la visión del universo contemplado desde el propio balcón de las estrellas.

**Eternidad
de
Juan**

*Al lado de mi cuerpo muerto,
mi obra viva.
¡El día de mi vida completa
en la nada y el todo
-la flor cerrada con la abierta flor-;
el día del contento de alejarse,
por el contento de quedarse
-de quedarse por alejarse-; el día
del dormirse gustoso, sabiéndolo, por siempre,
inefable dormirse maternal
de la cáscara vana y del capullo seco,
al lado del eterno fruto
y la infinita mariposa!*

▽△

Ramón Jiménez³

J. R. J.

I

Ya está Juan Ramón Jiménez resuelto, disuelto de una vez, en la perfección de su Obra. De muy tierno cirio encendido contra el vendaval de la vida, escribió un poema titulado «Anden», y no pudo parar ya. Fue, hasta el último de sus setenta y siete años, un mártir, una víctima, un sitio adolorido del vivir humano, por cuanto a él se le escogió desde lo alto como a un depósito de creación y de insomnio. Estos hombres que reciben el poder o la ilusión de crear son los más castigados por la vida.

Tuvo un extraño destino y a él se abrazó, y en más de una ocasión faltó muy poco para que zozobrar penosamente, hundiéndose en el océano de la locura o perdiéndose en la espuma de una vida sin frutos, es decir, de una obra de superficie y apariencia. Pero ahora al cabo de su insistente existir, le vemos -53- ya como dominador de la muerte y como domador de los vaivenes de la vida. Se le reconoce ahora, de cuerpo entero, en la integridad de una manera de existir que rebasa el heroísmo y va a dar en la propia santidad, en la santificación del existir, alcanzada siempre que un humano consigue transmutar la existencia en supervivencia.

Juan Ramón Jiménez nos ofrece un trágico e iluminador material, una ilustración suprema, para acercarnos al conocimiento vivo y probado de uno de los misterios fundacionales de la vida humana: el misterio de la Poesía.

II

De las formas de creación artística, es la poética la que más incertidumbre e incógnitas despierta, porque no da, como la música, un resultado «del lado de acá de la inspiración», ni, como la pintura, ofrece una elocuencia de lo entrevisto, ni, como la escultórica, fija sus límites en los propios contornos de la obra. La Poesía es la más misteriosa de todas las formas de creación, porque en ella se advierte, siempre que el

poeta sea un artista cabal, que lo realizado es tan sólo, mínimamente, un recuerdo, una huella: la Poesía siempre permanece, victoriosa, del lado de allá de la creación, dejándose aprisionar sólo en destellos, en fragmentos muy sutiles y contados... Esta burla, esta fuga constante de la Poesía, ha desvelado a muchos seres intensos desde que el mundo es mundo.

Se deja ver la Poesía, se asoma riante y segura, pero en cuanto se la aproxima una mano o un pensamiento, ya no está; ya se ha ido hacia otro sitio lejano, desde donde sonrío y llama, para ser enseguida perseguida de nuevo. Contados cazadores, desde que el mundo es mundo, han traído a la tierra firme, desde las nubes y regiones altas donde la poesía se remueve y perfila, el trofeo de unos fragmentos, de unas ruinas. Los grandes poetas ciertos, los artistas, nos dan testimonio de ese cuerpo en fuga, y a la postre los poemas nos sirven como juramentos, como pruebas fehacientes, que hacen fe de que la Poesía existe y de que puede llegar a vivir dentro del hombre, a admitir una tal convivencia, una identificación con el hombre, que bien puede recibir el nombre sagrado de consustancialidad, de sustancia una con la sustancia original del hombre. Este proceso por el cual un ser efímero y mudable pasa a hacerse intemporal y eterno, pasa a esencializarse, es el ensueño supremo de las religiones, y es por esto mismo la -54- más frecuente ilusión de todos los humanos, sépanlo o no. Y se presenta a la conciencia, al ensueño y a la nostalgia de duración y de antimuerte que siempre hay en los hombres, bajo forma de fe religiosa o dogmatizada, definida ya, sin necesidad de cacería lacerante, o bajo forma de fe poética, de llamada hecha desde sus altos bosques y riberas por la imagen fugaz de la Poesía.

III

Pasan así a formar dos legiones esenciales los seres de utilidad suma para los humanos: a un lado los que hablan el lenguaje directo de Dios, los santos y los sacerdotes de todas las religiones, bajo el idioma de la religión dogmática, es decir, confirmada por la Revelación; y al otro lado, los que hablan el lenguaje metafórico de Dios, bajo el idioma de la Poesía. En cada lengua, como en cada pueblo despierto a las ansias del cielo -civilizado-, aparecen siempre los voceros de la divinidad, con mayúscula o con minúscula, clamando porque las gentes aprecien la compañía, la proximidad de Dios o, cuando menos, la proximidad de esas avanzadas o nuncios del Señor que son la belleza y el conocimiento de la sustancia.

No en vano es la época nuestra, acaso, la que con mayores aspavientos y empeños ha procurado analizar, investigar la esencia de la Poesía. Guarda este afán relación íntima con las angustias, con las desorientaciones, con las incertidumbres del tiempo. Instintivamente se ha comprendido que para el mal de alma, mental, filosófico, social, humano de nuestros tiempos, no hay más remedio que el remedio de Dios. Pero como una de las realidades más fuertes y verdaderas que salen al paso de los angustiados del tiempo es la de que Dios fue destruido en el corazón del hombre por los filosofismos hueros, pero fascinadores, por las sabidurías pobres, pero orgullosas, el instinto de salvación, el hambre sotérica, empujó a los pensadores y a los llenos de vitalidad a redescubrir a Dios, a reconstruirlo, bajo los vestuarios, disfraces, maneras y presencias que éste adopta ante la gente cegada de historia... Y como la metáfora más generosa,

manuable e inmediata de Dios es la Poesía, nuestro tiempo ha presenciado, sin darse cuenta cabal de ello, un gigantesco esfuerzo por comprender lo que la Poesía es, por explicarse a fondo en qué consiste ese misterio, por perseguir a la Poesía hasta en sus últimos rincones y vericuetos, a fin de iluminarse con su iluminación y de salvarse con su salvamento.

-55-

IV

Obsérvese cómo paralelamente a los análisis desoladores sobre la historia y la realidad contemporáneas, a las filosofías de catástrofes y de nihilismo, crecieron los estudios sobre el ser de la Poesía. No creo que nunca antes la humanidad se haya preocupado tanto por conocer la esencia de una cosa que parecía hartamente conocida. ¿Por qué? Porque en el fondo de esa preocupación por la esencia de la poesía lo que está latiendo es la preocupación por la ausencia de Dios. Desde Bremond hasta las páginas culminantes de Martin Heidegger, montañas de páginas y páginas quieren explicarnos en qué consiste el ser y el querer de la Poesía. Naturalmente, el llamado a decir las palabras decisivas sobre esta manera de reconstruir al dios perdido -que no otra cosa es poetizar-, había de ser el hombre que más a fondo había estudiado la soledad, el extrañamiento, la pérdida de raíces y el anonadamiento de la existencia. Había de ser Martin Heidegger quien explicara con mayor onda y profundidad el ser de la Poesía... Pues bien: las más difíciles páginas de Heidegger o de los grandes poetas, desde Coleridge y Novalis, sobre este difícil tema, sus conclusiones deslumbrantes, sus enseñanzas, pueden ser traducidas en esta proposición: la obra del poeta español Juan Ramón Jiménez es una biografía de la esencia de la Poesía.

A desarrollar esta idea, es decir, a indicar algunas de las características del estar de Juan Ramón Jiménez en la poesía y, por ende, del ser de la poesía como es visto, realizado a través de Juan Ramón, vamos a dedicar esta evocación del poeta en su muerte.

V

El poeta verdadero, decía Juan Ramón, revive en sí, abreviadamente, la historia completa de la poesía. Este pensamiento, digno de Goethe (e incluso una glosa de Goethe), es aplicable por entero a su propio autor. Ilustra muchas teorías, explica muchas hipótesis, demuestra muchas proposiciones, la obra de un hombre que se inició instintivamente en la tarea poética, en el trabajo de poetizar al mundo, y que recibió del cielo la virtud de descubrir tempranamente en ese trabajo una sustancia muy parecida, cuando no igual, a la de Dios durante -56- los primeros días de la Creación. Este descubrimiento impuso a Juan Ramón Jiménez la ética de su estética, es decir, la necesidad de una voluntad creadora, de una vigilia montada junto a su instinto, que manejara los intentos y los resultados del poetizar con una suprema delicadeza y con un infinito deseo de clavar la flecha en medio del blanco.

El desarrollo de la poesía de Juan Ramón es un viaje hacia la autenticidad de la poesía. Muchos poetas -vamos a llamarles así por convencionalismo- se quedan en mitad o a un tercio del escarpado camino, puesto que no hacen sino versos o, cuando más, poemas, de variable valor y calidad y de mayor o menor carga de poesía dentro de ellos; pero rarísimos son aquellos poetas que llegan a la poesía misma, a la creación de las cosas por la donación de nombres, o sea, a lo que Heidegger llama, como sinónimo de la poesía, fundación del ser por la palabra de la boca. Y la rareza no nace sólo de que Dios se complace en espaciar el nacimiento de los auténticos creadores, sino que proviene de que llegar a la poesía es tocar en un castillo de difícilísimo acceso, rodeado de caminos inextricables en apariencia y capaces de desalentar a quienquiera que se aproxime, mientras no llegue con ánimo de héroe, pasta de mártir y voluntad de fanático. Lo cómodo es quedarse en el verso, quizás si en el poema, o sea, en los alrededores, por las afueras de la ciudad, en las faldas del castillo de la poesía -mariposear en la exquisitez de lo que las buenas personas llaman poesía-; lo incómodo, lo mortificante, lo terrible, es ascender entre espinas, dificultades, sombras y luces, hacia un alcor envuelto entre nubes si se le mira desde abajo, pero al cual se adivina, se sabe radiante, si se le toma la proximidad...

VI

Juan Ramón Jiménez, como Ulises, partió en forma corriente. Un canto a Castelar, unas glosas a Bécquer, unas influencias de Vicente Medina y, luego, la acción de Rueda y de Villaespesa hasta el encuentro con Rubén y los franceses, son, si bien se mira, magnífico estreno para un poeta de su época y de su idioma, porque nada hay mejor para ascender de veras como comenzar por el primer peldaño de la escala. Y Juan Ramón, tan normal, tan clásico desde su nacimiento mismo, se inició en forma correcta: imitando, dejándose influenciar, siguiendo -57- modelos... Insertemos aquí la observación de que fue un poeta espiritualmente sano toda la vida; pocos han estado por dentro menos enfermos que él, con tanta fama de enfermizo como padeció. Aquellos libros primeros, los que llegan hasta los *Sonetos Espirituales*, o sea, *Almas de violeta*, *Ninfeas*, *Arias Tristes*, *Jardines Lejanos*, los tres de *Elegías*, *La soledad sonora*, *Pastorales*, *Poemas mágicos y dolientes*, son indispensables en la obra de Juan Ramón y revelan por dentro una fuerza, un carácter misterioso, un temperamento lleno de reciedumbre, no obstante que los temas en sí fueran, como de moda, llorones, lánguidos y recorridos por una música que provenía de Darío o de los franceses. Abundan los versos-lemas de Samain, de Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud, a quien se toma aquello de «por delicadeza ha perdido mi vida»; y no es de olvidar que ya ha hecho suyo Juan Ramón el «renovarse o morir» de D'Annunzio, cuyo «Martirio de San Sebastián» apreciaba tanto.

Esta ley de la renovación va a convertirse en uno de los torcedores del poeta; incluso de sus dos primeros libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, quiso hacer uno, titulándolo «Penumbra» primero y «Anunciación» después, con el objeto de republicar, enmendándolos y mejorándolos, aquellos poemas que consideraba menos malos... Porque Juan Ramón, desde el 1900 mismo, ya era un inconforme, un llamado a rectificarse, a depurarse, a buscar algo más allá, detrás de lo que había hecho;

significativamente, como introducción de *Rimas*, escogió estos versos de Augusto Ferrán:

*Yo no sé lo que yo tengo,
ni sé lo que me hace falta,
que siempre espero una cosa
-que no sé cómo se llama...*

VII

Esperar algo misterioso, inalcanzable, errante, pero presentido como cierto y posible, es el origen de la melancolía. Es la nostalgia, la honda tristeza de Juan Ramón. En apariencia, todo eso nace de debilidad, de condición enfermiza, de refinamiento y exquisitismo de esteta; pero, en el fondo, toda esa melancolía viene de un hambre interior, de una necesidad metafísica, de una -58- insatisfacción, de una manera de estar ante el mundo, en el mundo, que reclama alimentos, paisajes y realidades negados por la realidad. No hay delicuescencia en Juan Ramón; hay auténtica melancolía de origen árabe si se quiere, muy llena del desistimiento de los poetas cordobeses -en el estudio de la obra de Juan Ramón hay que dedicarle una amplia mirada a la presencia árabe, porque él es un árabe de cuerpo entero, cristianizado hasta el límite del panteísmo, pero no más allá, por desdicha-, pero no hay debilidad. Juan Ramón es un fuerte, un voluntarioso, un recio, hasta en los momentos de mayor enlunamiento y de más desbordadas cantilenas de fuentes y palomas, de desmayos y sueñaciones. Por otra parte, apenas si cuentan en él, de raíz, las modas de su tiempo. Se expresa desde la forma de ellas, pero no pertenece a ellas. Él sabe que lo español verdadero, la entraña española, no tiene nada que ver con el modernismo ni con el simbolismo a la francesa. Por eso pudo dejar dicho: «¿El romanticismo? Nuestra segunda edad media. ¿El simbolismo? Nuestro tercer clasicismo». En esa primera etapa crece hasta la altura de un gran autor de poemas y se adivina en él al poeta futuro. Hay una severidad en su tristeza, hay una forma de anunciar que va a quedarse en soledad de soledades, que lo destacan ya de todo el ambiente. Por entonces escribe cosas tan bellas que se leen con renovado gusto, pese a las grandes diferencias que él mismo produjo después. Pero ha chocado con el mundo, no entiende ni lo entienden. Por la fricción con el subreino exterior, se aconsejaba a sí mismo:

*...Y tú, ruiñeñor mío, endulza tu tristeza,
enciérrate en tu selva, florécete y olvida;
sé igual que un muerto, y dile, llorando, a la belleza,
que has sido un huérfano en medio de la vida...*

VIII

Esta incompatibilidad con el mundo de la apariencia no es sino un puente para enterrarse en el mundo pleno. Como Rilke, Juan Ramón estableció una clara diferencia, una manera de alejamiento social que redundaría en una entrañada manera de aproximarse a las raíces del ser y de las cosas. Con un prodigioso salto de la voluntad y del trabajo, salió de la melancolía quietista, de la -59- penumbra, hacia su primera gran etapa, hacia la reconquista del clasicismo. Para Juan Ramón, la diferencia esencial entre clásico y romántico descansa en la atención, en el cuidado, en la voluntad que se ponga o se quite del poema; el clásico vela junto a su creación poética y no la permite sino aquello que conduzca hacia el encuentro o descubrimiento, hacia la encarnación sucesiva en poesía; el romántico da su poema sin pensar en la sustancia, sin voluntad creadora -canta con la inconsciencia del ave-, obediente a unos instintos, a unas ganas, a una espontaneidad, que no tienen programa ni finalidad. Clásico es equivalente, para nuestro hombre, a poesía española tradicional, pero de la tradición abierta, de la que él explica en forma bien precisa cuando dice en autoconfesión: «Canción, romance y verso libre (y prosa general) son las tres formas en que yo libertaría hoy gustosamente toda la poesía española o, al menos, la mía. ¿Qué necesidad tenía yo de calcar lo italiano, contando como contaba con el tesoro casi intacto para nosotros de la poesía de los árabes andaluces de Córdoba, Sevilla, Granada, tan unida en nuestros siglos medievales con los siguientes? De haber removido ese tesoro, yo hubiese realizado antes el simbolismo, ya que lo mejor del simbolismo es tan español por el lado de los árabes y los místicos que cualquiera puede comprobarlo. Más que alemán por la música o inglés por la lírica, como se dice, el simbolismo es por San Juan de la Cruz, español. ¡Qué no daría yo... porque todo el río, unos tres mil poemas huidores, manado en alejandrino franchute y en silva italianera, no lo hubiese escrito en corriente española; por no haber sido tan estúpido como lo fui en mi segunda juventud, por el parnasianismo y cierta parte del simbolismo... y por no tener que arrepentirme tanto de tanta versificación épica!».

IX

La paradoja que supondría iniciar una reconquista del clasicismo por el camino del sonetario espiritual es rota por Juan Ramón cuando hace el soneto salvado del itálico modo y lleno de una creciente libertad interior, aprendida en Lope, sacada de la sustancia española, que siempre es ética y tiende a lo trascendental. La libertad poética de este clasicismo está centrada en el alma y en sus problemas. Tiene sed de altura, desasosiego de mística, persecución de un ideal lejano. Ya antes, pronunciadamente, Juan Ramón venía diciendo que él -60- buscaba con los poemas otra cosa de más allá; y su tristeza, y su deshumanización aparente, y su disgusto del mundo y de la calle, no eran sino preámbulos de una conciencia en carne viva. Es él el primero que siente la

proximidad de la poesía como una torturadora visión bien real y bien cierta aunque difícil de acorralar, pero incansable en darle castigo y hambre a sus elegidos. Sabe que es un intermediario, un mensajero, y dice:

*Poder que me utilizas,
como medio sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones:
¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes:
he de saber qué digo, un día!*

X

Esta lucha a brazo partido con el trance, con el espasmo de inspiración iluminada, con el arrebató, hace al clásico; no va a dejarse arrastrar a ciegas, sino que va a dedicar toda la vida a dialogar con la poesía, a preguntarse por qué, cómo, a qué objeto, para quién trabaja de veras en medio de tantas fatigas y tribulaciones. De los *Sonetos Espirituales* en adelante, con el gozne de oro del *Diario de un poeta recién casado* -ese libro radioso, inagotable, que puede situarse en la frontera del Juan Ramón romántico y el Juan Ramón clásico-, fijándose a la otra puerta de *Estío*, queda abierto en dos, en canal, el Juan Ramón llamado a eternidad. Ahora todo lo que escribe pasa por filtros y filtros, por revisiones y ajustes; se depura y concentra, debido a que tiene ante sí, a lo lejos durante el día, muy cercano durante el sueño, un modelo, una norma dictada por el destino. Se ve golpeado, traído y llevado, anegado desde el cielo por una constante lluvia de heladas flechas. Va descubriendo paso a paso lo que quiere, pero cada vez comprende mejor que lo que quiere es un heridor imposible. «Sin duda -dice- tengo una glándula que segrega "infinito"».

Con el *Diario de un poeta recién casado*, realiza una operación de salvamento total; ese mar que le dio tantos horizontes vivos, le dio también la plena -61- conciencia de lo que buscaba; a los ojos del mundo iba a entregarse a un afán de perfección por la perfección misma; se le clasificaría como esteta, falseándola la vida a uno de los hombres que menos estetismo gratuito han padecido. Porque Juan Ramón trabaja hacia el perfeccionamiento del poema no para embellecerlo en rigor, sino para ajustarlo a una imagen, a una corrupción previa del poema. Va eliminando lo superfluo primero, y luego lo que a primera vista parecía necesario, pero que a los ojos del seguidor de la poesía resultaba estorboso. Se convierte en el sorprendedor, en el que no duerme:

*Cada hora mía me parece
el agujero que una estrella
atraída a mi nada, con mi afán,
quema en mi alma.
Y ¡ay, cendal de mi vida,
agujereado como un paño pobre,
con una estrella viva viéndose
por cada májico agujero oscuro!*

XI

Es la vida total entregada a la tarea poética. ¿Cómo se salva de la locura que no evadió Holderlin? Es realmente inexplicable, porque de cuantos hombres han tenido una idea fija, acaso Juan Ramón haya sido el más terco, el más inquebrantable, el más puro.

Y el más consciente, subrayemos. Porque al valor de dedicarse, de obedecer una llamada trágica en extremo, enloquecedora e implacable, unió este andaluz ensimismado el valor de ser enérgico y rotundo en sus preguntas; se daba aquello que lo metía en las redes de un destino, pero no lo hacía sin forcejear; después de estos libros mencionados como fronteras de su nuevo reino, de su ser nuevo, ya es una fuente que canta a gusto la fatalidad de su cantar. Suda y exuda la poesía por todos sus poros, pero no lo hace inconscientemente, no le ocurre hallarse con los poemas entre las manos, sin saber de dónde viene: él sabe, él quiere saber dolorosamente por qué le ha tocado este destino, por qué él y no otro ha sido el escogido. No es el genio, en el sentido que esta palabra -62- tiene de generadores automáticos pasivos de la grandeza: es el hombre que se mira vivir, que se observa produciendo una forma de las cosas, una denominación sucesiva del mundo, y se siente feliz día a día con los frutos y claridades que recoge, pero que siempre vuelve sobre la cosecha, la revisa, la inspecciona, y se pregunta cómo ha sido, porqué ha sido, para qué ha sido... Halla, y lo dice, que su vida consiste en tener un alma abierta, con capacidad de expresión para redescubrir la realidad del mundo. Pone estos versos, que darían ellos solos a los pensadores alemanes materia para un libro denso y jugoso:

*Las cosas están echadas;
mas, de pronto, se levantan,
y, en procesión alumbrada,
se entran cantando, en mi alma.*

XII

Es Orfeo, es Dios, es el poeta. Esas cosas echadas son el mundo inerte, el mundo cotidiano, la creación repetida y olvidada a fuerza de hábito. Es la poesía quien las levanta a la vida de nuevo, quien las recrea. Y hay una voluntad lejana, tangente a la necesidad de crear, que es la sustancia, el motor del poeta y, por ende, la razón de ser de la poesía. ¿A quién ha de pertenecer esa voluntad de crear, o de recrear para los cansados ojos de los hombres los objetos del mundo? Obviamente ha de pertenecer, pertenece al reino de la creación pura, a la creación original, o sea, sin más, al Creador, a Dios. Por este breve encadenamiento se unifican los conceptos de poesía y de familiaridad con Dios; se entiende que, en definitiva, la poesía es una de las metáforas de Dios.

Juan Ramón Jiménez, a la hora de preguntarse a sí mismo por el sentido de su obra, hallaba que éste no era otro que el de «encontrar un dios posible por la poesía». Observaba que mucho antes de cristalizar en forma definida su concepto de Dios encerrado en la cáscara de la poesía, ya su ímpetu vital, su corriente creadora sentía y expresaba la nostalgia de un dios; en prueba de ello, Juan Ramón recordaba que al final de sus etapas iniciales, incluso de las más verdes y extranjerizantes, aparecía la idea de Dios en los poemas religiosos. Era el secreto enlace, el eslabón que mantiene, aún hoy, unidas estrechamente las -63- poesías todas de Juan Ramón en un inmenso poema único -¡santa monotonía diversa de su obra!-, en una flor que fue deshojándose cuanto quiso hasta quedar desnuda y pura bajo el sí y el no de Dios, que son el día y la noche, la luna y el sol.

Un desafío, un diálogo a muerte con la poesía, con la soñada norma de perfecta expresión, fue dándole sucesivos hallazgos, revelaciones. Puede seguirse punto a punto en su obra, desde los albores de ella, el cerco tendido, la emoción de la proximidad; hay algo en Juan Ramón del cazador que sabe cuál es la pieza que quiere cobrar, se echa a lo oscuro y denso del bosque, y no ceja. Hasta que un día -¡después de cuántos años, sufrimientos, sudores de sangre!, da de boca con el cuerpo buscado y se arroja frenético sobre él-. El encuentro tiene la misma emoción del matrimonio místico, del ligamento del Alma con el Esposo. Canta a la poesía, como el ruiseñor de San Juan le canta a Dios:

*¡Ven ya del fondo de tu cueva oscura,
desnuda, firme y blanca,
y abrázate ya a mí, fin de mi sueño!
¡Reténme en nuestro abrazo
como en una escultura material
que nada, nunca, altere mi desuna!
Dame, de pie, el reposo;
dame el sueño, de pie,
dame, de pie y en paz, la sola idea,
el solo sentimiento,*

*la eterna fe en lo solo,
que en lo tanto, y en vano, espero, espero!*

XIII

Nada, pues, de débil junquillo echado sobre un sofá componiendo poemitas para matar el ocio. Este hombrazo, Juan Ramón, es de un vigor, de una fuerza, de una reciedumbre, insólitas. Lo que se propuso fue lo más difícil y lo más arriesgado. Responder a la llamada de un espeso misterio, darle el frente de por vida y aceptar el reto de guerra a muerte, no es una empresa que los humanos -64- admitan corrientemente. Se prefiere dar a entender que hay cosas más importantes, más «propias del hombre», como la política, la vida práctica en todas sus manifestaciones, la ocupación constante, los entretenimientos que no dejan poco a la meditación de lo ciertamente principal y decisivo. Y hundidos en esas infra-esferas, en esas cápsulas y tapajos que tienen por objeto no dejar ver el mundo abierto, ni permitirle a la conciencia que se inquiete por el ser, pasan y repasan los hombres cotidianos, los que han llegado a injertarle a la magna maquinaria del universo un mundillo propio, local, hecho de costumbres rutinarias, de olvidos, de miedo a pensar. ¡Cuánta razón tenían los antiguos, y el Unamuno que los repitió, en aquello de que todo cuanto ocurre en la historia, en la política, en la vida de todos los días, sea revolución o quietismo, economía o progreso material, no tiene otro objeto ni finalidad que el servirles a los poetas como materia prima para sus cantos! Para sus cantos, es decir, para su poetizar, su recrear el mundo y su acercamiento a la presencia del Creador. Sólo que es enorme la energía requerida en un ser para consagrarse a este trabajo. Juan Ramón, hombre fuerte, hombre de acero y granito en los fundamentos de su alma, explicaba:

*¡Mis rodillas cojen, recias,
la desnudez magnífica -redonda, fresca, suave-
de la yegua parada de la vida!*

Montar en pelo, braviamente, ese animal terrible que es la vida, desnuda y pura, en sus raíces, en sus entrañas, es emprender una carrera de metas trágicas. Esto fue, esto quiso ser, la obra en marcha de Juan Ramón Jiménez. Un galopar hacia más adentro cada vez, hacia más abajo todos los días, más a lo hondo cada noche. Y el prodigio singular que nos ofrece es ese arco tendido en la órbita de una sola existencia: el hombre que se inicia en el encantamiento de las fuentes, de los rabeles, del agua quieta, de las violetas y nenúfares, y se va zafando, desnudando de ropajes, hasta llegar a escribir

Espacio y Animal de Fondo, es uno que ha dado respuesta cumplida a su destino. Él lo veía claro cuando afirmaba:

*Yo le he ganado ya al mundo
mi mundo. La inmensidad*

-65-

*ajena, de antes, es hoy
mi inmensidad.*

XIV

En lo solitario de esa inmensidad Juan Ramón veía que el vivir, y esencialmente el vivir poetizador, consiste en un diálogo entre el dios deseado por el hombre y el hombre deseado por Dios. Porque su originalidad principal radica en haber hallado al «dios deseante», al dios con deseos al respecto de los humanos. Tal idea -sintetizamos un pensamiento que requeriría muy extensa exégesis- es total y absolutamente congrua con el dogma católico, el completo, el perfecto, y se evidencia su verdad en la práctica cristiana, derivada directamente de Cristo, que es la encarnación del dios deseante. «Hoy pienso -decía Juan Ramón al final de sus años- que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado en Dios tanto cuanto he trabajado en poesía». Lógicamente, el poeta, dador de nombres, da nombre también a Dios; y le da posesivo, para personalizarlo, cosa muy española. Para el Dios deseante tiene la audaz respuesta de la vida tocada a fondo, unificada con la del animal y con la del vegetal; para el Dios deseante, para el Creador que nos echó aquí, sobre la tierra, y luego nos espera de regreso a su reino, trasunto en conciencia ofrecida en la esencia, Juan Ramón tiene la grave polémica, la disensión que llamaríamos herética si él fuera un dogmático: hace coincidir al Dios deseante con la realización de la belleza:

*Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.*

*No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.*

[...]

-66-

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia

*y la de otros, la de todos,
con la forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma.*

[...]

*Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para he creado.*

XV

Este deslumbramiento de la perfección creadora humana es el gozo del artista que toca puerto después de sesenta años de viaje incesante. Teológicamente, no es sino la primera etapa de un nuevo conocimiento, de una nueva forma de existencia. Pensar que Juan Ramón iba a extasiarse por mucho tiempo como huésped de este nuevo reino, por vasto que él sea, es ignorar la esencia de la poesía y la absoluta identificación juanramoniana con esta esencia. Llegó a radiaciones como ésta:

*«En el pedral un sol sobre un espino, uno.
Y mirándolo, ¿yo?
Oasis de sequera vegetal
del mineral, en medio de los otros (naturales
y artificiales, todas las especies)
de una especie diversa, y de otra especie
que tú, mujer, y que hoy, hombre;
y que va a vivir menos,
mucho menos que tú, mujer, si no lo miro.*

-67-

*Déjame que lo mire yo, ese espino (y lo oiga)
de gritante oro fúljido, fuego sofocante
silencioso, que ha sacado del fondo de la tierra
ese ser natural (tronco, hoja, espina)*

*de condición aguda;
sin más anhelo ni cuidado
que su color, su olor, su forma; y su sustancia,
y su esencia (que es su vida y su conciencia).
Una expresión distinta, que en el sol
grita en silencio lo que yo oigo, oigo.*

*Déjame que lo mire y lo considere.
Porque yo he sacado, diverso
también, del fondo de la tierra,
mi forma, mi color, mi olor; y mi sustancia,
y mi esencia (que es mi vida y mi conciencia),
carne y hueso (con ojos indudables),
sin una palabra iluminada,
que una palabra fuljidente,
que una palabra fogueante,
una expresión distinta, que en el sol está gritando
silenciosa;
que quizá algo o alguien oiga, oiga.*

*Y, hombre frente a espino, aquí estoy, con el sol
(que no sé de qué especie puedo ser
si un sol desierto me traspasa)
un sol, un igual sol, sobre dos sueños.*

Déjanos a los dos que nos miremos».

XVI

Llegó y siguió hacia adelante. A quienes imaginen que dejó cerrada su obra y que, por lo tanto, pueden extraer consecuencias filosóficas de su pensamiento -68- último, cabrá siempre regañarles por poco entendedores de la sucesividad de aquel pensamiento y de aquel sufrimiento con las propias advertencias suyas: «Me imagino que este mundo nuestro pasará, y nosotros con él, sin que ningún lírico encuentre esta décima musa de la belleza interior absoluta, sin que haya un poeta que pueda expresar ni definir esta absoluta poesía bella. El anhelo de expresarla es lo único que puede ser la poesía. Si alguien la pudiera expresar del todo, se acabarían para siempre el poeta y la poesía. Y éste es el drama poco pensado del poeta: que tiene que descifrar el secreto hermoso del mundo cantando, y cantando de un modo sacro, gracioso y alado al mismo tiempo, como quiso Platón, siendo como es un hombre...».

El anhelo de expresarla, repitamos, es lo único que puede ser la poesía. Ese anhelo fue vivido, ardido por Juan Ramón Jiménez en toda su existencia. Deseó a Dios y fue deseado por Dios. Quiso descorrer algunos de los velos que hoy nos separan de la cristalina contemplación del Creador y para ello prendió claridades más altas cada vez. Aprendió de nuevo que Dios es el hombre conseguido de los nombres, la suma de la poesía, el resumen de poetizar.

A la lengua nuestra, a la conciencia del integral mundo hispánico, tan inclinada a la rutina de Dios, a la burocracia y costumbre del nombre gastado y sin esencia, Juan Ramón dejó una ofrenda, un ejercicio sangrante, unas claves para penetrar de vivo y de lleno en el misterio. Su vida fue coronada por la visión premística del panteísmo que nace de una liberación, que hoy, por lo menos, es un mudarse a las vecindades de Dios, cuando no el deseable vivir pleno en Dios mismo. Lleno de sereno gozo, al final de su tarea, pudo decir:

*Todas las nubes arden
porque yo te he encontrado,
dios deseante y deseado...*

XVII

No había llegado al final, al Perfecto, pero había llegado al Sotero, a la salvación primera, pues la Poesía había sido su Paráclito. Y había vencido, dominado a la muerte, y a la reacia y fugitiva Poesía.

-69-

Ante el puente de su Obra total, puente hacia el cielo, hacia la libertad, hacia la creación, podemos reconocer el milagro, y tocar la encarnación de lo inefable, y confesar que por fin hemos visto, en nuestra lengua, cómo es cierto, cómo es verdad, cómo es sí, que allí ha estado la poesía. Pues la obra de Juan Ramón Jiménez pregona la realización de una experiencia esencial, y sentimos dentro de ella que la Extraña se hizo presente al fin, que el dios volcó su parusía, que la fugitiva dejó tomarse las huellas y el temblor. Esta obra nos lleva de la mano, de la mano de la muerte, a repetir la palabra, la oración que nos reclama desde su silencio un hermoso jardín: sí, Dios ha estado aquí de visita esta mañana.

-70-

Significación de T. S. Eliot



I

Ezra Pound y T. S. Eliot son los dos poetas mayores entregados por la prodigiosa lírica norteamericana contemporánea a la concepción plenamente universal de la cultura.

Whitman había dado muestras de su sentido y aun de su sed de universalidad, pero todavía predominaban en él, muy a pesar suyo de seguro, elementos primordialmente nacionales, americanos en grado sumo. El hecho de que estos elementos no le impidieran, sino que le facilitaran, ejercer influencia decisiva en un Laforgue, por ejemplo, no indica que ya hubiese cristalizado en Whitman esa capacidad de penetración y de orientación emocional sobre grandes zonas del alma europea que sería alcanzada por artistas americanos muchos años después. Pero el gran viejo abrió el surco y esparció la simiente.

Con Whitman, Emerson aparece como un Goethe de las praderas en ese trasfondo de decidida vocación hacia lo universal y centralmente hacia lo europeo, que habría de servir de base, hasta nuestros días, a la actividad creadora norteamericana. La veneración por la cultura europea y la precoz comprensión de que el mejor nacionalismo es siempre la aceptación y la asimilación de lo extranjero valioso, echarían raíces en los maestros de América -William James, Dewey Royce, Melville, Hawthorne- y harían posible que en la vuelta de sólo unos pocos años, al liquidarse en Europa tantas y tantas cosas con el hallalí de 1914, despuntasen en el horizonte europeo unos voceros de lo temporal, de lo histórico más acendrado, *que serían norteamericanos dotados de un profundo sentir europeo.*

La formación intelectual de esos voceros, su reverencia a la cultura fundacional de Occidente, su dominio de los griegos y de los latinos, sumándose a -71- una libertad creadora típicamente americana, iban a producir un hecho que no ha sido suficientemente apreciado en su verdadero sentido: el de que al mismo tiempo que se deshacía la vieja estructura política y económica de Europa, y por ende surgía en los espíritus europeos una angustiadora sensación de caos, los norteamericanos ofrecían, por una parte, los elementos materiales para la reconstrucción, y por otra, los poetas culminantes para expresar los sentimientos de desolación por la pérdida, pero incluyendo en sus elegías un elemento que los grandes europeos (por ejemplo, Apollinaire, como poeta grandioso; Rilke, como elegíaco de toda una civilización) desdeñaban u olvidaban; el elemento de la esperanza cimentada en la superviviente potencia de la gran cultura clásica europea, atropellada por la guerra, pero no muerta. Paradójicamente, son los venidos de la tierra nueva quienes traen entre sus manos la devoción por las arcaicas esencias, y con ellos quienes invocan a Homero y a Dante cuando los Trakl y los Valery no hacen sino sumergirse en una sombría desesperación.

II

Al principio, Pound y Eliot encarnaban por igual esos voceros del alma contemporánea, pero poco a poco el mayor de ambos, Pound, habría de tomar un camino filosófico y estético distinto al de Eliot, para ir a refugiarse en un saber que a los europeos y a los americanos, por supuesto, suena a exotismo: el puro saber técnico de la poesía china, y la adopción de esta poesía como instrumento de universalización. Puede sospecharse, y es mi personal sospecha, que Pound va a ese hermetismo formal asiático, no tanto por curiosidad intelectual, cuanto porque él no es, en rigor, un gran poeta, sino un gran técnico de la poesía, un dueño fabuloso de su oficio, que en la cantera inagotable de la combinatoria verbal china encuentra un paraíso. Paraíso que además le permite tratar secretamente, en clave, las verdades que no pueden ser dichas recto modo en nuestro mundo.

Michel Butor estima (en su libro *Ensayo sobre los modernos*) que el problema planteado por Pound, y que los *Cantos* pretenden resolver, es el de preguntarse cómo ha sido posible la rotura de la armonía del mundo, transformándose éste en un infierno, y si hay posibilidad o no de salir de este infierno. Pero no es en Pound, sino en Eliot -el menos en relación con el mundo de la -72- primera posguerra-, en quien se siente más diáfano el impacto del caos. Recientemente, el nombre de Pound ha comenzado a reaparecer, y su influencia renace, es cierto, pero todo el período que va de 1914 a la etapa nuclear e interestelar lo llena el nombre de quien quedó prácticamente solo, en maestro y en obrero, para llevar adelante una tarea hermosísima sin inhibiciones, sin cortapisas, sin compromisos, todo el drama que siente pesar sobre su alma el poeta, el que ve antes que los otros lo que se aproxima. Si se hubiese tratado de un gran poeta, pero inculto o desdeñoso de la cultura europea, el daño que Eliot pudo haber hecho a los lectores y a la cultura occidental hubiera sido incalculable, pues enfrentarse con el caos desde una actitud caótica en sí misma, resentida, conduce a aumentar el caos y a labrar el abismo. Pero en Thomas Stearns Eliot se aunaban el poeta lírico portentoso, el artista de imaginación única, con el hombre profundo y devotamente culto -es decir, cultivado, dominado en sus instintos, con la fiera domada hasta hacerla arrodillarse y rezar-, fiel a la creencia en un Creador, en una justicia divina y en una manifestación palpable de esa justicia a través de la arquitectura cristiana de la sociedad y de la vida.

III

Quienes hacia 1920 leían poesía con el viejo espíritu de lo que llamaban «leer poseía» nuestras abuelas, debieron de sentirse muy sorprendidas al hojear las revistas nuevas y ver qué era lo que se venía publicando con el nombre de «poesía». ¿Qué había ocurrido para que una cosa tan extraña, tan incomprensible a la primera y aun a la segunda lectura, hubiese venido a ocupar el sitio de aquellos agradables cancioneros de antaño? ¿Era eso el arte nuevo?

Había ocurrido, aunque no quisieran o no pudieran verlo muchos que lo habían vivido, que la guerra de 1914 no barrió tan sólo con unas formas políticas, geográficas, tradicionales, sino con todo un estilo de vida -es decir, con toda una estética, con toda una ética y con toda una antigua manera de estar el hombre en el mundo: tranquilo, seguro, sosegado-. La guerra abrió las puertas a cien hechos inesperados, turbadores e inquietantes los más de ellos. De pronto, el hombre, el ser humano, comenzó a sentir,

con los efectos de la terrible desdivinización de la enseñanza y de la filosofía (el gran pecado de siglo XIX), una rara sensación de abismo, de soledad, de angustia. Los más agudos -73- buscaban las causas profundas de todo eso a través de la ardua investigación filosófica. Una sed de conocimiento puro, no mixtificado, no enrarecido por ninguna adherencia extraña, dominó los principales cerebros. Los pensadores alemanes (pase la redundancia, pues al decir pensadores sobre alemanes) se venían esforzando desde principios de siglo en «poner entre paréntesis» los hechos, las ideas y los fenómenos. Era que a la intuición del caos próximo se adelantaba el prodigioso instinto de conservación, y edificaba bastiones contra el caos a través de la estructuración de una filosofía del conocimiento más sólida, menos subjetiva que la anterior. De esa filosofía habría de nacer, como ha ocurrido siempre, una poesía, una pintura, una música. La voluntad cultural de poner en claro lo que los tiempos históricos arrojaban a los pies del hombre envuelto en oscuridad, marcaría el quehacer de los mejores espíritus antes, en y después de la guerra.

IV

En 1914, para estudiar a Edmundo de Husserl, acudía a Alemania un inteligentísimo joven norteamericano llamado T. S. Eliot. Cuando, poco después, este joven publicase sus poemas, serían muy pocos quienes verían la relación entre el saber profundo difundido por Husserl, maestro de la aclaración de los fenómenos, y la poesía enormemente explicativa, exegética hasta el fondo de culminantes fenómenos humanos, del joven Eliot. Si el lector habitual de poesía hubiese tenido en mente la definición según la cual la fenomenología es «la ciencia eidética pura de los actos puros que tienen lugar en la conciencia pura», lejos de asustarse o incomodarse ante la lectura de un poema como la «Canción de amor de J. Alfred Prutfrock», hubiera comprendido que por fin aparecía la poesía propia del tiempo padecido por los humanos. Sólo en los grandes poemas de Apollinaire, y aquí por intuición del genio, respirábase la sensación de puro acto creador que emanaba de la «Canción de amor». Hasta entonces, eso del amor era, en poesía, una cosa convencional, «bonita», aun en los casos en que se hablase de amores trágicos. Los lectores no echaban de ver el contrasentido y el mentiroso teatro que había en poemas como «Idilio», de Núñez de Arce, donde la descripción del dolor es tan profusa, detallada, insistente, que sólo puede expresarla así quien no haya sentido el menor dolor. La reacción ante una muerte que verdaderamente abruma se acerca más a la expresión -74- fenomenológica descrita por Alberti en el poema «En el día de su muerte a mano armada», que al fárrago de ñoñerías descargado por don Gaspar en «El idilio». Quienes, atraídos por el título «Canción de amor», se acercasen al poema de Eliot, acaso no comprenderían que estaban en presencia de un doloroso amor, del que el hombre tímido, en los umbrales de la vejez, ridículo en el vestir, experimenta cuando se acerca a la muchacha de quien sospecha el desvío y hasta la burla. Es lo que Chaplin ha contado mil veces a la humanidad: el sufrimiento del hombre simple y bueno que se enamora perdidamente, pero no se atreve a declararse por miedo al ridículo... Pero en Eliot el enamorado no es sólo una víctima por eso; es también una víctima del universo, del tiempo que lo ha envejecido, y siente que persigue no sólo a una joven huidiza, sino al universo hostil, y titubea por su audacia, y quiere refugiarse en el silencio, ante ella y ante él.

Se pasa del drama privado, de la anécdota persona, al gran drama mayor de la existencia del hombre cualquiera. Es lo típico de Eliot, y es lo que dará a su teatro, más tarde, una fuerza hecha de magia extraída de la realidad más tosca: descarna dentro del hecho cotidiano la carga de misterio, de milagro, de *extrañeza*, que lleva cuanto existe; en la situación hogareña más vulgar, desnuda él la entraña metafísica, la extensión hacia lo trascendente que hay en todo lo viviente.

V

Sus primeros grandes poemas, como la «Canción», el «Retrato de una dama», «La rapsodia de una noche ventajosa», subrayaban la «puesta entre paréntesis» quizá en forma que desconcertaba al lector habitual, pero aun el más desorientado disfrutaba por lo menos de un sentido musical del verso, de una seguridad en la factura del poema, que proclamaban la mano de un auténtico cantor, no de un filósofo que se explicaba en poesía. La rica erudición y la técnica del autor pudieron constituir en ocasiones un obstáculo para la plena comprensión y aun para el deleite estético; pero encima de que esto siempre ha sido un obstáculo entre todo autor importante y todo lector no acucioso (nos creemos comprender muy bien a San Juan de la Cruz porque emplea palabras sencillas, pero su dificultad real es mucho mayor que la de Góngora), todas las manifestaciones artísticas de la posguerra iban a ser difícilmente comunicables, y esto -75- por razones muy alejadas del simple capricho del artista. Dentro de aquellos poemas iniciales, como luego en «La tierra baldía», encuéntrase material para la meditación más detenida y jugosa, pero es obvio que lo perseguido por el poeta no es escribir un tratado lírico de metafísica, sino crear en vivo, por la palabra y por la imagen, una situación-límite de la coincidencia, de la experiencia del hombre sobre la tierra. Tanto en el pequeño poema «Marina» como en el superlativo «Miércoles de Ceniza», Eliot nos entrega una visión exacta de un estado de ánimo que por la profundidad (u objetividad) con que él lo ha sentido, vale para casi todos los demás seres humanos. Por eso, cuando muchos años después de sus primeras experiencias aparecía por todas partes en la literatura, en el teatro, en la pintura, el «hombre angustiado», los ojos se volvieron hacia quien desde 1909 había ofrecido a los hombres, con la potencia lírica de un clásico, con la libertad creadora de un moderno, la imagen exacta de aquella angustiosidad.

Esa representación tácita de lo contemporáneo en Eliot tuvo su cima, su asiento de perfección, cuando, en 1922, Ezra Pound dio a conocer, como revisor y editor, un largo poema titulado «La tierra baldía». El autor lo denominaba «un poema agitado y caótico», y el editor redujo a la mitad el original. Quedó una inmensa rapsodia, una fascinante exposición de los sentimientos de posguerra, y sólo en la otra gran obra paralela a *Waste Land*, en el *Ulises*, de Joyce, se vio apresada en forma tan terrible y segura la «situación» de desamparo y de horror que aplasta al contemporáneo como a un insecto sobre la lámina de vidrio.

VI

Para quien esto escribe, que firmaba hace más de veinte años la primera traducción de *Los hombres huecos* al español, y que tradujo in illo tempore los fragmentos de *La roca* y *Sweeney entre los ruiseñores*, Eliot era el primer poeta de nuestra época, porque era un gran poeta y porque lo era «de la época». Rilke, más artista, pertenece en realidad al mundo que se suicidó en 1914; su obra no es todavía bastante antigua para renacer, ni bastante moderna para acompañar ahora mismo a quien no haya renunciado aún a vivir la vida como un «acto hacia adelante». Valery era demasiado gran artista francés para poder ser el intérprete de un mundo convulsivo, desordenado, caótico; el «Cementerio marino» o «La joven Parca» son pausadas meditaciones de la muerte, pero son -76- poemas para ser leídos con la inteligencia, en frío, sin el menor temblor metafísico -al menos, para el corazón-. Perse es una nostalgia del universo vivido de nuevo en sus poderosos elementos, pero no es una angustia; Perse, en el fondo, cree en la virtud curativa de los cinco elementos, lo cual supone el regreso al hombre natural: un imposible. Ungaretti y Montale quedan en «poetas menores», comparados con los universales mencionados hasta aquí. El único gran poeta español que se aproxima a la estatura de los «grandes», Juan Ramón, el inmenso, el inagotable Juan Ramón, gastó demasiado tiempo en su etapa de contemplación estética, y cuando llegó al empleo de la poesía como instrumento de posesión del mundo-todo, cuando produjo *Animal de fondo* (el libro culminante de la poesía española en el siglo XX, con *Altazor*, de Vicente Huidobro; con *Poemas humanos*, de Vallejo; con *Residencia en la tierra*, de Neruda), ya el tiempo lo había gastado, y no pudo continuar. Los esfuerzos del crítico J. M. Cohen en su libro *Poetry of this age* por emparentar a los personajes provincianos de Antonio Machado, con su hastío de casino, con el personaje de Eliot, sea Sweeney, sea el hombre hueco, me parecen baldíos. Don Antonio, más profesor de Ética en verso que gran poeta creador, no tiene nada que ver con la vasta problemática planteada por la poesía contemporánea.

VII

Lo que hace singular a Eliot -como en su tiempo a Holderlin y a Milosz- es la posesión de los dos atributos: alta *técnica*, poesía en sí misma, y alta *temática*, reflejo puntual del mundo en que vive. No creo que se haya escrito en nuestro tiempo, y sobre nuestro tiempo, un poema como «Tierra baldía». Si me viese obligado a responder a uno de esos cuestionarios ochocentistas que incluyen la preguntita: «¿Y cuál es su poeta favorito y el poema predilecto de ese poeta?», mi respuesta no se haría esperar: T. S. Eliot y «La tierra baldía». Aun cuando éste no fue hombre que se queda en un libro -caso de Neruda con *Residencia-*, y supo hacer seguir a ese universo de 1922 creaciones como «Miércoles de Ceniza», como los «Cuartetos» (con su melancólica evocación de los paisajes norteamericanos de la infancia del poeta), como «Asesinato en la catedral», hay en la «La tierra baldía» un compendio tal de la sabiduría religiosa, de la raíz auténticamente cristiana del hombre occidental y de sus atentas -77- preguntas por el misterio de Oriente, que el «retrato» no presenta solo al desolado, al angustiado, sino también al íntimamente esperanzado náufrago. El equilibrio entre leyenda tradicional y expectativa del tiempo futuro hace de «Tierra baldía» un modelo del sentido de continuidad (heredado de Emerson por Eliot), que es la línea divisoria entre su autor y los nadistas o nihilistas posteriores.

Eliot, que ha dado pie a tanto surrealismo poético y a tantas actitudes «existencialistas» (en esos que reducen el existencialismo a la desesperanza), empleaba la técnica natural en un artista moderno con sentido del decoro estético, pero la sustancia de su pensamiento, de su conciencia, es creadora, positiva, opuesta al caos. Él cree, para lo literario, en la continuidad de las generaciones, y su adhesión a los maestros es sincera; en lo histórico cree también fervorosamente en la continuidad de la cultura, en la supervivencia, por agregación y por conservación de lo valioso, de cuanto ha significado creación, raíz, nexo entre el hombre y la divinidad. Aquel sentido histórico que despertaba en Whitman bajo especie cósmica, tuvo en Eliot florecimiento bajo especie de universalismo cultural.

VIII

Por eso llegó el nacido en San Louis, Missouri, a incorporar un símbolo del gran occidental, que es mucho más que gran europeo. Nacido en Norteamérica, afincado en Inglaterra, nutrido por Francia y por Alemania, buceó además en el saber antiguo de Oriente, y de los griegos y latinos hizo su pan cotidiano. Me gustaba pensar en él, ya anciano, como en una estatua que se pasea bajo los altos robles apoyada en el brazo del viejo Homero. Todos los reconocimientos humanos le habían sido otorgados, pero su digna melancolía era la de quien se sabe entre sombras augustas y teme que ellas, no él, puedan desaparecer. Para que los grandes espíritus creadores de Occidente no dijese adiós jamás, o no lo dijese por lo menos en nuestros días, Eliot se propuso y cumplió tareas de personaje de la historia griega. Como ensayista, llegó a ser considerado el máximo crítico literario de su tiempo, pero también pudo considerársele el máximo exponente con mucho menor énfasis y no menor autenticidad que un Maritain o que un Jaspers, de la actitud positiva ante la cultura occidental. Ver -78- lo vivo de ella, lo que sobrevive y puede todavía, frente a quienes sólo acertaban a efectuar el balance mortuorio de la cultura, ha sido el aporte de Eliot a la inquietud del hombre actual por el destino de su civilización. Así como supo apreciar los hallazgos de Laforgue y llevarlos a revivir en los oídos hodiernos, supo llamar a su lado a la Sibila y pedirle a Homero o a Virgilio la aclaración de un misterio, o extraer del bosque sagrado americano de la continuidad de la cultura, de la universalización creciente de la experiencia humana, le convencía de que no hay una decadencia de Occidente, sino un cambio, un crecimiento, una transformación de la cultura regional en cultura ecuménica.

IX

Llevar al hombre a un diálogo desnudo con las esenciales cosas que hacen y deshacen al hombre -el tiempo, la compañía humana, la soledad, la técnica artística, la muerte, el peso de la historia-, ha sido el afán de los grandes maestros de la época. Afrontar la amenaza de caer en el abismo con una sólida y enérgica demanda de datos e intenciones del abismo es una empresa de titanes. Por el camino de la poesía, el más profundo y eficaz para un número mayor de hombres, realizó a la perfección esa tarea T. S. Eliot. Su nombre ha de acompañar ya para siempre junto al de los augustos

soldados sin licencia, entre los Dantes y los Goethe, allí donde los custodios supremos de la cultura de Occidente velan porque ésta sea un miembro vivo de la cultura universal.

1965.

-79-

La poesía de Luis Cernuda⁴

Negándose (la poesía) a dissociar el arte de la vida, y el amor del conocimiento, es acción, es pasión, es poder y es renovación que siempre rebasa los lindes. El amor es su hogar, la insumisión es su ley, y su lugar está siempre en la anticipación... Atada a su propio destino y libre de toda ideología, se reconoce igual a la vida misma, que nada tiene que justificar de sí misma.

SAINT-JOHN PERSE

Poeta es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre.

I

Pertenezco a una generación de lectores de poesía y de más tarde inevitables cultivadores de la poesía, cuyo gusto se formó al calor y a la sorpresa de la *Revista de Occidente* de Ortega y de la *Antología de la Poesía Española* de Gerardo Diego.

Creo que éste fue un hecho general en toda la América de habla hispana. Nuestro conocimiento de Jorge Guillén, de Gerardo Diego, del señor Aleixandre, de Pedro Salinas, de Lorca, de Rafael Alberti, de Luis Cernuda, se abrió por las páginas de las revistas; llegó luego al libro de cada cual y, finalmente, se nos transformó en un conocimiento humano, personal, cuando la tormenta de la guerra civil española aventó sobre las tierras de América a muchos de aquellos a quienes amábamos a distancia. Casi todos ellos, encabezados por el maestro general y total de todos, el maestro de siempre, Juan Ramón Jiménez, -80- llegaban a las radiantes islas del Caribe como buscando un rincón para guarecerse del naufragio.

Quienes ya teníamos hecha, a través del libro y de la revista, nuestra selección personal, nuestras preferencias, veíamos aparecer la monumental serenidad como de fuente de Granada, como de fragmento de Falla, como de rey moro en el destierro, de Juan Ramón; y veíamos la sólida y ágil figura de Pedro Salinas, y la gracia amuchachada siempre, y como iluminada, de Altolaguirre, y la trágica y quijotesca imagen de León Felipe, y el colorido vigoroso de Alberti; y sabíamos que los otros, muertos o dispersos, y siempre preguntábamos: ¿cuándo vendrá Luis Cernuda, cuando podremos conocer personalmente a Luis Cernuda?

Porque a la distancia, desde los viejos tiempos de la *Revista de Occidente*, o sea, cuando tan sólo se conocían poemas aislados de él, ya se sentía la fuerza triste, la melancolía rígida y severa de un poeta que aun en los ejercicios iniciales de la nueva retórica en los hombres de su generación sabía introducir un misterio, una presión personal, como de quien apoya su expresión aparentemente en la técnica nueva, pero en la realidad es fiel a la antigua e inmodificable verdad de que una poesía sin persona dentro será siempre una poesía vacía, por muy poderosa, avispada y sagaz que sea la técnica del poeta.

II

Ante todo, quiero evocar mi primera reacción de alegría, de contacto con la poesía de Luis Cernuda. Como ocurre casi siempre, una sorpresa, una inesperada lectura, nos lanza de pronto hacia un mundo ajeno, hacia un mundo construido por otro, pero que se nos hace propio, que nos sabe a una vieja sustancia familiar. Es en ese momento en que el lector dice: «Esto es lo que yo quería decir hace tiempo, esto es en lo que tantas veces he pensado», cuando nace la identificación entre el autor y el lector. Un paso más, en hondura y en estrechamiento de la identificación, viene cuando ese autor muestra un mundo que no nos era conocido, pero que nos parece tan hermoso y habitable por nosotros mismos, como les pareció un paraíso a los descubridores de América la primera isla que se presentó ante sus ojos.

Un día, el día impreciso, el día que se olvida por conservar su fruto, leí por primera vez este poema titulado «Estoy cansado»:

-81-

*Estar cansado tiene plumas,
tiene plumas graciosas como un loro,
plumas que desde luego nunca vuelan,
mas balbucean igual que loro.
Estoy cansado de las casas,
prontamente en ruinas sin un gesto;
estoy cansado de las cosas,
con un latir de seda vueltas luego de espaldas.
Estoy cansado de estar vivo,
aunque más cansado sería el estar muerto;
estoy cansado del estar cansado
entre plumas ligeras sagazmente,
plumas del loro aquel tan familiar o triste,
el loro aquel del siempre estar cansado.*

Desde este poema quedó en la memoria para siempre Luis Cernuda. Antes se le veía pasar en las raudas, en las esbeltas décimas que Jorge Guillén venía cultivando desde 1920. Parecía, a cuenta de aquellos versos iniciales y a primera vista, uno del equipo poético de Jorge Guillén: «Urbano y dulce revuelo / suscitando fresca brisa / para sazón de sonrisa / que agosta el ardor del suelo; / pues si aquel mudo señuelo / es caña y papel, pasivo / al curvo desmayo estivo, / aun queda, brusca delicia, / la que abre tu caricia, oh ventilador cautivo».

Parecía, sonaba a Jorge Guillén. Pero una menor tensión visible de la técnica, un menor esfuerzo de composición y una inevitable tendencia a cargar de un pensamiento ligado a la persona propia el poema, establecían las diferencias iniciales, incluso en aquellos primeros tiempos del poeta jovencísimo (había nacido en 1902, y me refiero en este momento al Cernuda de 1924), cuando es natural y casi inevitable que se escriba bajo la fascinación y la secreta sumisión a un modelo o a un guía.

III

A partir de ese primer encuentro verdaderamente personal y aislado que es tocar en el poema de alguien la magia, la sorpresa, la indescriptible precisión -82- del estar cansado tiene plumas, ya no hubo mediación ni muralla entre Luis Cernuda y su nuevo lector verdadero ahora. Cuando el poeta recogió sus libros iniciales bajo el título general de *La realidad y el deseo*, ese título que explica sobriamente toda su vida y, por ende, toda su poesía; cuando pudimos, al fin, conocerle palmo a palmo, poema a poema, libro a libro, no hicimos sino comprobar una vez más la puntería del instinto, la clarividencia de la intuición que lleva a preferir entre diez a uno determinado, que pone como una especial marca de fuego en la cabeza de aquel que ha venido a traernos un rico y personal presente.

Ya el poeta ha muerto. Ya se ha cerrado el extenso ciclo de su evolución. Ya su obra se nos entrega inerme, quieta, total, para que sobre ella y desde ella podamos explicarnos el sentido de aquella trayectoria, el valor de aquellas manifestaciones, el riesgo y el honor de aquellas posturas, que tantos quisieron confundir con innobles cinismos y con desconsiderado desdén a la vida de los demás, a las tradiciones de la patria y a la familia, y aun a la propia voluntad y norma de Dios.

Hoy vengo a hablaros, en forma sucinta y forzosamente alusiva, incitadora más bien, de la gran aventura espiritual, del heroísmo moral y de la significación en la lírica española de la poesía de Luis Cernuda. En obsequio a la necesidad de apretar los conceptos, de apresurar los resúmenes, voy a permitirme dar lectura a un articulillo mío publicado en La Habana el 25 de noviembre de 1951. Titúlase «Nota sobre Luis Cernuda» y fue escrito con motivo de haber llegado, por fin, a nuestra isla el poeta que faltaba, el poeta a quien veníamos echando de menos desde los años de la guerra española. Decíamos allí y entonces:

«Uno de los grandes poetas españoles contemporáneos ha llegado ayer a La Habana, Luis Cernuda, sevillano del lado triste y reflexivo de Sevilla, muy tocado por lo inglés, como sevillano legítimo, es uno de los poetas que mejor encarnan para la lírica española ese difícil papel de eslabones o signos de continuidad.

Hay un hilo que mantiene unidos, bajo las sombras y el desesperarse del corazón, a poeta como Luis Cernuda y a poeta como Gustavo Adolfo Bécquer. La difícil asignación de personas concretas, de carne y hueso, a los modos de continuidad en una expresión cualquiera de la cultura, se resuelve en este caso con nitidez

deslumbradora. Si el pasado es siempre una semilla, un estado que -83- se transformará en otra cosa y la misma, el ser de Bécquer, sus trémulos mirajes, los torbellinos de polvos dorados y de visiones fugaces, no se perdieron, sino que entraron a pervivir en el tiempo bajo nombre transformado, reelaborado en el horno de la poesía.

Se llamaba romanticismo entonces, y hoy recibe denominaciones contradictorias, que se avergüenzan un poco del viejo sustantivo, pero que en la íntima verdad no son sino maneras verbales de aludir al corazón, a las estrellas, al idilio, a las lágrimas y al peso de las violetas mustias sobre la luz del espejo. Era romanticismo ayer y es romanticismo hoy; ayer se salía de los labios dorados de Bécquer, con voluntad de arpa y adredes ricitos de bohemio; hoy sale de los labios de cobre de Luis Cernuda con un lento y tenaz empeño de detener el fluir, el inexorable pasar de las cosas -más fugaces cuanto más bellas, más efímeras cuanto más deseadas.

Lo sevillano puro, lo mejor de Sevilla, tierra ascética bajo el verdor, está en Luis Cernuda como estuvo en Bécquer. Y a Cernuda le acompaña, del otro lado de su cuerpo, un arcángel que si acepta convivir con un poeta lo salva para siempre; es un inglés, joven y hermoso como la brisa fuerte golpeando contra el álamo; es un inglés de semitierra y de rasicielo, un viajero entre los dos mundos: es Percy Bysshe Shelley, renacido Ariel de las islas griegas, quien acompaña en visible asistencia arcangélica al sevillano Luis Cernuda.

La proximidad de estos dos poetas se subraya por la absoluta conservación de su peculiar personalidad. Desde los cielos acompaña el inglés al sevillano en el difícil arte de mantener vivo en la tierra el sentir de Prometeo, que al pasar por cuerpo de poeta se convierte en vuelo de Icaro. Ese encuentro inesperado de sentimientos de desafío y rebelión frente a los elementos, tan de los marinos ingleses, con los sentimientos de meditación entre irónica y prefuneral propios de lo sevillano, da una poesía trágica sin desmelenamiento, dolorida sin alarido, elegíaca sin crespones ni sepultureros. En Luis Cernuda se reencuentra lo griego, se comprende que el punto final del romanticismo apuntaba más hacia el retorno a Grecia que el Renacimiento. Porque la monda de elementos exteriores, sobrantes, que el romanticismo acumulaba en un poema o en una sinfonía, conduce al descubrimiento de una realidad no soñada por los grandes artistas del Renacimiento: la de que debajo de un organismo barroco o exageradamente romántico, lo que se esconde es un templo o una estatua griega.

-84-

En la poesía de Luis Cernuda, llena de cuerpos limpios, de edificios y de formas sin aditamentos ni estorbos, resplandecen las estatuas griegas, los templos escuetos. A unas violetas dice: "Leves, mojadas, melodiosas. -Su oscura luz morada insinuándose. -Tal perla vegetal tras

verdes valvas. -Son un grito de marzo, un sortilegio. -De alas nacientes para el aire tibio". Ya no es aquella desnudez de palabras rechazadas y de inmovilidad contemplativa que Juan Ramón trajo como aporte de la lección árabe de impasibilidades ante el paisaje; es la desnudez alcanzada por la clara presencia de un templo, de un edificio límpidamente diseñado. Y es una de las cualidades mayores de Luis Cernuda su capacidad y fidelidad en llenar estas rectas arquitecturas de sus poemas, con ardientes sentires, con profundas tristezas, con fuertes vetas de ese metal manoseado, pero siempre digno, que es el dolor.

Que el grito no está en la abundancia de admiraciones, ni en el gesto superfluo de puntos suspensivos, ni en la insistencia en el "yo" como sujeto de sufrimiento, nos lo enseña a toda luz Luis Cernuda. Lo que ha hecho con su corazón en la poesía, la poesía que ha sacado de su corazón, puede reconciliarnos con el uso de las anécdotas personales como materia poemática. No sólo ha tenido el valor de trabajar directamente sobre su experiencia de hombre y de ser ante el mundo de los hombres y de las formas, sino que ha afrontado -¡él, tan moderno!- los temas que teníamos por gastados o cursis. Ir con un poema a la luna después de los infinitos lunicidios requería un coraje de romántico verdadero, es decir, de griego. Cernuda le canta a la luna:

*Cuánta sombra ella ha visto surgir y ponerse,
cuánto estío y otoño madurar y caer,
cuántas aguas pasar de las nubes
a la tierra, de los ríos al mar;
cuántos hombres ha visto desear y morir,
y renacer su anhelo eterno
en otros, otros y otros labios.
Mas una noche, al contemplar la antigua
morada de los hombres, sólo ha de ver allá
el reflejo de su dulce fulgor,
mudo y vacío entonces,*

-85-

*estéril tal su hermosura virginal;
sin que ningunos ojos humanos
hasta ella se alcen a través de las lágrimas.
Definitivamente frente a frente
el silencio de un mundo que ha sido
y la pura belleza tranquila de la nada.*

Y vaya un rasgo final para esta nota de saludo. No se puede hablar de un español sin tocar, de lejos o de cerca, en la política. Aquí, en la América, y ello es un homenaje un poco triste pero admirable que hacemos a España, la guerra civil no ha terminado. Se mantiene en pie

la petición de sectarismo político, y no falta el zángano que antes de opinar sobre la poesía de una poeta inquiera su filiación. Es el terror a elogiar a un contrario o rechazar a un correligionario. Es la cobardía de los antifranquistas que niegan a Aleixandre porque está en España, y de los franquistas que olvidan la grandeza de Juan Ramón Jiménez porque está en el exilio. Unos y otros, los que someten a esta circunstancia la apreciación de un poeta, son unos enemigos mortales de la poesía y sembradores sempiternos de guerras civiles. Los "papeles" de Luis Cernuda son ejemplares también en la triste contienda, que nos dolió parejamente por los dos bandos a quienes amamos a España. En su "Elegía Española" lloró por la Patria, no por este o aquel grupo. Era la Poesía en vela sobre el cuerpo estremecido de España. Los claros arcángeles, desesperados, tristes por la batalla, gemían serenamente:

*No sé qué tiembla y muere en mí
al verte así dolida y solitaria,
en ruinas los claros dones
de tus hijos, a través de los siglos;
porque mucho he amado tu pasado,
resplandor victorioso entre sombra y olvido.
Tu pasado eres tú
y al mismo tiempo eres
la aurora que aún no alumbra nuestros campos.
Tú sola sobrevives
aunque venga la muerte;
sólo en ti está la fuerza*
-86-
*de hacernos esperar a ciegas el futuro.
Que por encima de estos y esos muertos
Y encima de estos y esos vivos que combate,
algo advierte que tú sufres con todos.
Y su odio, su crueldad, su lucha,
ante ti vanos son, como sus vidas,
porque tú eres eterna
y sólo los creaste
para la paz y gloria de tu estirpe.*

El poeta Luis Cernuda llega a la Isla en días de luz áurea como nunca en el año, porque el otoño nuestro no es de los que se llevan las hojas en remolinos -fuga querida a los ojos de Shelley-, sino de los que hacen, como adiós al estío y preludio del oscuro tiempo, una fiesta de cielos, un reinar deleitoso de la luz».

IV

Ésta era mi opinión, mi criterio sobre la obra de Luis Cernuda, hace quince años. Ahora estamos, todos, en condiciones de apreciar mejor y más justificada e ilustradamente su obra, pues ya se cerró el largo peregrinar de aquel que mucho antes de 1936 ya se sentía desterrado, ya estaba en un exilio de naturaleza mucho más trágica y dolorosa que el exilio político.

Ya he recordado que el título genérico *La realidad y el deseo* agrupa y sella toda la obra de Cernuda. Su primer libro, que se tituló inicialmente *Perfil del aire* y más tarde *Primeras poesías* (obsérvese ya la rebaja de tono, la renuncia al énfasis supuesto en el título un tanto ambicioso de *Perfil del aire*, pasándolo a la modestísima designación de *Primeras poesías*), es un libro que nos ofrece, como dije, la entrada en fuego del artista, pero dentro del marco y corriente de la moda del momento. Hoy nos interesa, amén de esta o aquella imagen hermosa, de este o de aquel poema recordable, porque ofrece la mejor indicación sobre el paso que Cernuda daría hacia la sobriedad, la contención, la desnudez de palabras y de conceptos. Me limito a apuntar que las variantes no son notables en apariencia, pero tiene sentido general el hecho de que siempre las empleó para despojar a todo verso de un signo de admiración o de un giro que perteneciese -87- a la tradición del romanticismo literario. En el segundo libro, titulado *Égloga, Elegía, Oda*, contenido de cuatro poemas, es el primero de ellos un ejemplo altamente aleccionador del método empleado por Cernuda para modificar sus poemas anteriores a 1928 mediante la poda de los sentimentalismos, énfasis y subrayados que pregonaban la supervivencia de un poeta demasiado obediente todavía a un concepto literario, no vital, del poema.

Por considerar que a vosotros, estudiantes estudiosos, ha de interesar el cambio de ese primer poema, os lo entrego apareado con la versión posterior y definitiva. Obsérvese que incluso fue podado el título. En la revista *Carmen* de marzo de 1928, se titulaba *Homenaje a Fray Luis de León*. Si hoy leéis a Cernuda en las ediciones de *La realidad y el deseo* que están al alcance de todos, no encontraréis por parte alguna el nombre del maestro de Salamanca. Cernuda fue implacable y cuidadosísimo jardinero de su obra, pero no para hacer eso que llaman retocar, no para pulir, sino para talar, para echar fuera de su jardín cuanto pudiese ser maleza, estorbo, adorno innecesario.

Él iba persiguiendo, y pronto pudo lograrlo, el alcanzar una voz directa, desnuda, hecha a la economía de lo imprescindible y suficiente para expresar los sentimientos y las ideas. De esta primera etapa suya, la de los dos libros iniciales, así como del movimiento general de su grupo, llamado del 27 como homenaje perpetuo a Góngora, le quedaría hasta sus últimos poemas (se le hizo estilo personal, propio) un cierto recurso muy del gongorismo, como es el del hipérbaton, pero adelgazándolo, aligerándolo tanto Cernuda que nunca resulta difícil un poema suyo, pues basta la transposición hacia el sitio normal de la sintaxis de este o de aquel vocablo, para que se comprenda exactamente el significado. Por ejemplo, cuando en el poema titulado «A Larra con unas violetas» dice:

*Quien habla ya a los muertos,
mudo le hallan los que viven.
Y en este otro silencio, donde el miedo impera,
recoger esas flores una a una
breve consuelo ha sido entre los días
cuya huella sangrienta llevan las espaldas
por el odio cargadas con una piedra inútil.*

-88-

Este poema fue escrito en 1937, en plena guerra, o sea, cuando el odio hacía de la vida humana algo agobiado, con pesos terribles e inútiles. En esa atmósfera, recoger violetas para llevarlas al recuerdo de un muerto representaba un consuelo, una tregua para el terror, para el miedo a expresarse, para el horror de la guerra. Y hay en esa estrofa además, y es este otro de los constantes signos o claves de la poesía de Cernuda, una explicación de su carácter, de su manera de ser. Él quiere decir a todos que si le encuentran mudo, sombrío, callado siempre, hostil para todos, es porque ya se ha vuelto hacia el mundo de los muertos.

*Quien habla ya a los muertos,
mudo le hallan los que viven.*

Esta inversión de los giros, este hipérbaton sencillo e inmediato, es trasunto del pudor con que siempre habló el poeta de sí mismo. El gongorismo sirvió y servirá por mucho tiempo todavía para colocar una máscara lujosa en el rostro de quien no pueda, o no quiera, comunicar las verdades que de ser dichas «en directo» pueden conducir a la hoguera, o al menosprecio de los demás, o al supuesto rebajamiento de la calidad del poeta al producirse en forma corriente, vulgar.

Piénsese en el elemento de orgullo americano del siglo XVII frente al desdén de la metrópoli que hay en el poema «El Sueño», de Sor Juana Inés de la Cruz, y lo que hay además de máscara para libertad su lenguaje sin provocar dimes y diretes mortales para una monja, y se comprenderá una vez más la función de lujo, defensa y exaltación que representa el gongorismo. Cuando Luis Cernuda comenzó a abandonar sus primeros trajes de teatro y ficción poética literaria, para desnudar su alma ante el lector y ante sí mismo, fue haciéndolo a través de una creciente dilución o debilitamiento del gongorismo. Es curioso, por evidente, seguirle a través de su obra, cronológicamente, para ver cómo va abandonando las túnicas iniciales, a la manera de un sacerdote antiguo que va despojándose de velos y velos a medida que asciende hasta lo cimero del altar.

V

Pero además tiene importancia capital para el estudio de la obra de Cernuda ese segundo libro, *Égloga, Elegía, Oda*, porque bajo este último título -89- aparece ya apuntado el Cernuda que luego va a ser enteramente, el Cernuda que va pendulando entre la atracción irresistible de las formas hermosas, del cuerpo de la belleza, y los convencionalismos sociales, la raíz religiosa, y la fuerte barrera que la realidad opone a los deseos desatados.

Digamos en seguida que fue niño triste y joven triste. No puedo, ni hace falta, pormenorizar infancia y juventud en quien tanto y tan profundamente describió toda su existencia. Pero el drama comienza para Cernuda, no cuando se encuentra hombre triste, sino cuando cree posible vencer la tristeza, oponerle a la amarga sustancia del mundo la luz de la belleza humana, la arrasadora sensación de divinidad que emana de algunos cuerpos, de algunas estatuas vivientes.

Es la entrada en la sensualidad, en el imperio de los sentidos como en una patria desde la cual puede salvarse el infortunio y evaporarse la tristeza. En esa primera confesión de este drama, Cernuda acude todavía a un estilo rico, muy gongorino, aunque iluminado elegantemente por los giros y relumbres de Garcilaso. Él va a contar esta lucha entre la realidad y el deseo, o sea, entre la tristeza, la pena, la frustración, la soledad y la súbita y relampagueante presencia del deseo, encarnado en un cuerpo hermoso, real, concreto, pero tan bello que parece pertenecer al cielo y haber venido desde él por unos instantes para consolar al afligido.

Leamos algunas estrofas del poema que considero capital para entrar en el Cernuda auténtico, en desnudez progresiva, que va a dejar en la poesía española un testimonio único y de valor tal que por fuerza habrá de crecer con el paso del tiempo. Oigámosle todavía dentro de la música, del pudor y la máscara de Góngora:

*La tristeza sucumbe, nube impura,
Alejando su vuelo con sombrío
Resplandor indolente, languidece,
Perdiéndose a lo lejos, leve, oscura.
El furor implacable del estío
Toda la vida espléndida estremece
Y profunda la ofrece
Con sus felices horas,
-90-
Sus soles, sus auroras,
Delirante, azulado torbellino.
Desde la luz, el más puro camino,
Con el fulgor que pisa compitiendo,*

*Vivo, bello y divino,
Un joven dios avanza sonriendo.
¿A qué cielo natal ajeno, ausente
Le niega esa inmortal presencia esquiva,
Ese contorno tibiamente pleno?
De mármol animado, quiere y siente;
Inmóvil, pero trémulo, se aviva
Al soplo de un purpúreo anhelar lleno.
El dibujo sereno
Del desnudo tan puro,
En un reflejo duro,
Con sombra y luz acusa su reposo.
Y levantando el bulto prodigioso
Desde el sueño remoto donde yace,
Destino poderoso,
A la fuerza suprema firme nace.*

*Pero ¿es un dios? El ademán parece
Romper con su actitud la pura calma
Con un gesto de muda melodía,
Que luego, suspendido, no perece;
Silencioso, más vívido, con alma,
Mantiene sucesiva su armonía.
El dios que traslucía
Ahora olvidado yace;
Eco suyo, renace
El hombre que ninguna nube cela.
La hermosa diáfana no vela
Ya la atracción humana ante el sentido;
Y su forma revela
Un mundo eternamente presentido.*

-91-

*Qué prodigiosa forma palpitante,
Cuerpo perfecto en el vigor primero,
En su plena belleza tan humano.
Alzando su contorno triunfante,
Sólido, sí, mas ágil y ligero,
Abre la vida inmensa ante su mano.
Todo el horror en vano
A esa firmeza entera
Con sus sombras quisiera
Derribar de tan fulgida armonía.
Pero, acero obstinado, sólo fía
En sí mismo ese orgullo tan altivo;
Claramente se guía
Con potencia admirable, libre y vivo.*

Cuando la fuerza bella, la destreza

*Despliega en la amorosa empresa ingrata
El cuerpo; cuando trémulo suspira;
Cuando en la sangre, oculta fortaleza,
El amor desbocado se desata,
El labio con afán ávido aspira
La gracia que respira
Sonriente, dormida bajo el cielo,
Soñaba el agua y transcurría lenta,
Idéntica a sí misma y fugitiva.
Mas en un tumulto alzándose, en revuelo
De rota espuma, al nadador ostenta
Ingrávido en su fuga a la deriva.
Y la forma se aviva
Con reflejos de plata;
Ata el río y desata,
En transparente lazo mal seguro,
Aquel rumbo veloz entre su oscuro
Anhelar ya resuelto en diamante.*

-92-

*La luz, esplendor puro,
Cálida envuelve al cuerpo como amante.*

*Un frescor sosegado se levanta
Hacia las hojas desde el verde río
Y en invisible vuelo se diluye.
La sombra misteriosa ya suplanta,
Entre el bosque ávido y sombrío,
A la luz tan diáfana que huye.
Y la corriente fluye
Con su rumor sereno;
Todo el cielo está lleno
Del trinar que algún pájaro desvela.
El bello cuerpo en pie, desnudo ceta,
Bajo la rama espesa, entretejida
Como difícil tela,
Su cegadora nieve estremecida.*

*Oh nuevo dios. Con deslumbrante brío
Al crepúsculo vuelve vagoroso
Su perezosa gracia seductora.
Todo el fulgido encanto del estío
El fatigado bosque rumoroso
En reposo vacío lo evapora.
Vana y feliz, la hora
Al sopor indolente
Se abandona; no siente
Su silenciosa y lánguida hermosura.
Por la centelleante trama oscura*

*Huye el cuerpo feliz casi en un vuelo,
Dejando la espesura
Por la delicia púrpura del cielo.*

-93-

VI

No es necesario forzar demasiado la imaginación para vislumbrar la dramática situación espiritual de quien inicia nada menos que una batalla entre su fe religiosa, la fe de la infancia y los llamados de la sensualidad.

Federico Nietzsche se refiere en alguna parte a esa terrible fuerza de los sentidos frente al espíritu y a la voluntad de elevación y de pureza, denominándola «la perra sensualidad». Una búsqueda de dioses de carne y hueso, cuando se produce en afán de sustituir a los dioses celestiales perdidos, aunque esto no se reconozca explícitamente, ha sido siempre el símil y la explicación más cumplida del amor. En definitiva, siempre se ama a Dios y se busca a Dios. Un predominio temporal de los sentidos puede hacernos creer que Dios puede estar en la flor o en la belleza humana, en las poderosas formas de las estatuas, en los mórbidos contornos del cuerpo dormido junto al mar, pero en definitiva todo eso no es sino símil, trasunto, metáforas del afán de Dios, de la sed de Dios.

Una primera lectura de los poemas de Cernuda a partir de este segundo libro puede hacerle pensar a la persona de visión demasiado estrecha y rutinaria que está en presencia de un libertino, de un hedonista, de un hombre que entre todos los bienes de la tierra y del cielo prefiere los bienes de la carne y los gozos del amor sensual. Nada de eso es así. La poesía de Cernuda, en definitiva, es la poesía de un desesperado, de un religioso que no quiere perder su fe, de un sensual que no quiere perder su pureza, de un realista amador del cuerpo que no quiere perder su castidad.

El libro *Un río, un amor*, de 1929, se abre significativamente con un poema titulado «Remordimiento en traje de noche». A continuación aparece «Quisiera estar solo en el Sur», que nos recuerda tanto al Lorca del «Llanto por Sánchez Mejía». Y está «Cuerpo en pena», uno de los grandes poemas de la primera época, y siempre, siempre la confesión de la pena interior. Ahora va hundiéndose en la terrible prueba de que la realidad no obedece al deseo, de que todo se va transformando en nube, en sombra, en pájaro que huye, inalcanzable. Allí está el poema «Razón de las lágrimas», y está «No intentemos el amor nunca», y allí aparece ya lo que luego va a ser norma constante: hablar de sí mismo *en tercera persona*, referirse a él en sus poemas como a un extraño, alguien que estaba en el sitio, un testigo o testimonio. Dice en «Desdicha»:

-94-

*Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna.*

*La fortuna es redonda y cuenta lentamente
Estrellas del estío.
Hacen falta unos brazos seguros como el viento,
Y como el mar un beso.*

*Pero él con sus labios,
Con sus labios no sabe sino decir palabras;
Palabras hacia el techo,
Palabras hacia el suelo,
Y sus brazos son nubes que transforman la vida
En aire navegable.*

Entra el poeta decididamente en la desesperación. Está contra el mundo y el mundo está contra él. Por mucho tiempo, una gran amargura va a dominarle. La amargura, que es madre del sarcasmo, del desafío, de la pretensión de vencer con el desdén a los demás. Se pregunta: ¿Son todos felices? Y responde:

*El honor de vivir con honor gloriosamente,
El patriotismo hacia la patria sin nombre,
El sacrificio, el deber de labios amarillos,
No valen un hierro devorando
Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos mismos.
Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
Abajo todo, todo, excepto la derrota,
Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
De una cabeza abierta en dos a través de soledades,
Sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.
Ni siquiera esperar ese pájaro con brazos de mujer,*

-95-

*Con voz de hombre oscurecida deliciosamente,
Porque un pájaro, aunque sea enamorado,
No merece aguardarle, como cualquier monarca
Aguarda que las torres maduren hasta frutos podridos.
Gritemos sólo,
Gritemos a un ala enteramente,
Para hundir tantos cielos,*

Tocando entonces soledades con mano disecada.

VII

En 1931 la poesía española se vio sorprendida por una nueva recopilación de poemas de Cernuda, esta vez bajo el título de *Los placeres prohibidos. Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos: - como nace un deseo sobre torres de espanto, - amenazadores barrotes de hiel descolorida, - noche petrificada a fuerza de puños, - ante todos, incluso el más rebelde, - apto solamente en la vida sin muros.*

Era el acento de Baudelaire, uno de los dioses tutelares de Cernuda, del Baudelaire a quien le toma el lema general de su libro «A mon seul desir». Pero es el acento de Baudelaire puesto sobre formas vivas de la realidad personal y ambiental, al extremo de que (recordemos la fecha de 1931) llega a decir:

*Soledades altivas, coronas derribadas,
libertades memorables, manto de juventudes;
quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
es vil como un rey, como sobra de rey
arrastrándose a los pies de la tierra
para conseguir un trozo de vida.*

Hay una turbación claramente visible en el poeta. Diríase que ha hecho crisis en su existencia esa fatalidad, ese sino de ser arrastrado por lo bello humano y hallarse sin respuesta, insatisfecho en el fondo, nostálgico siempre de una vida considerada más alta. Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman, dice, y escribe una breve prosa, que ahorra muchas meditaciones:

-96-

«En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.

Vací, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.

No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, y no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.

Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos».

Ese sentirse muerto de antemano nunca le ha impedido a un hombre continuar viviendo, sobre todo si hace de su vivir una llama de lo amoroso, un torrente de amor y una aceptación gozosa del deseo. La palabra embeleso, tan de Cernuda, ha sido empleada más de una vez para definir la actitud de reverencia ante lo hermoso corporal. Es la inmersión en una forma de embriaguez, es el aturdirse con una fiebre cualquiera para huir de la interna guerra entre la realidad y el deseo.

Pero cometeríamos una grave injusticia si redujésemos aquí la noción de realidad a la posesión material de los cuerpos deseados. No. La denominación «paraísos artificiales», que fue dada a los refugios que ya conocemos, quería decir, quiere decir exactamente, paraísos falsos, contruidos en sustitución del paraíso. El *il-faut s'abêtir* de Pascal se aplica no sólo a la angustia metafísica ante el vacío, sino especial y diariamente se aplica a la circunstancia dolorosa de sentirse obligado a huir de la realidad que se es, que el mundo es, que la vida es.

Cernuda se arroja desde lo alto de su interna disociación, de su desasosiego, sobre los cuerpos hermosos, sobre el mar de la sensualidad, como otros se arrojan por las mismas o parecidas causas en el mar del alcohol o en otro mar cualquiera que permita hacerse la ilusión del abatimiento, de la *conciencia abolida*. Llega a dar la sensación, que ha engañado a muchos, de que ciertamente funde su vida con la sensualidad, porque en ocasiones dice cosas tan definitivamente retadoras como ésta:

*Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;*

-97-

*Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu.
Como leños perdidos que el mar anega o levanta
Libremente, con la libertad del amor,
La única libertad que me exalta,
La única libertad porque muero.
Tú justificas mi existencia:
Si no te conozco, no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.*

VIII

Pero la abolición de la conciencia es una ambición radicalmente inalcanzable para quien ha nacido con un determinado grado de lucidez intelectual. Hay una capacidad de expresión que, lejos de contribuir a liberar, no hace sino aumentar los sufrimientos, exponiéndolos implacable y nítidamente ante los ojos de quien no ve la paradoja de narrar puntualmente aquella aventura cuyo destino era, precisamente, elevar al hombre más allá de todos los raciocinios, las comprobaciones, las claridades sobre el abismo interior.

Si a esto se añade el ingrediente, o la esencia nada despreciable de ser español, de tener conciencia española del universo, del hogar, de la religión, de las relaciones entre los seres humanos, del estar en sociedad con los humanos; y hay que escribir, por tanto, en una lengua tan poco apta para lo sutil y lo ambiguo, para los matices, en una lengua que cuando queremos decir algo que no sea contundente, brusco, rotundo, nos vemos precisados a gastar una cantidad enorme de palabras, a construir unas difíciles y prolijas máscaras de palabras -se comprenderá que esa ilusión cernudiana de cierto momento de su obra, es decir, de su vida, no fue más que una ilusión, una apariencia.

En el fondo, en el subfondo como diría el poeta León de Greif, no le abandonó jamás la nostalgia de un mundo distinto, la nostalgia del paraíso en definitiva. Un modelo de esa evocación recóndita es el poema «El mirlo, la gaviota», cuya lectura apresurada es la que ha llevado a mi juicio, a incluir a Cernuda entre los poetas del surrealismo, o sobrerrealismo, cuando me -98- parece una conclusión obvia de toda su obra un realismo muy a la española tradicional, que podemos llamar neorromanticismo, o romanticismo a secas, o cuando más poesía testimonial del ser, pero no surrealismo, ya que lo caótico, lo enumerativo del sueño, lo arbitrariamente diseñado por la imaginación en libertad, son elementos ausentes de la intención y de la estética de Luis Cernuda.

Una vez más, las apariencias engañan. El poema «El mirlo, la gaviota» es precisamente todo lo contrario de un poema surrealista. Es de un realismo tan exacto y minucioso que evoca las zonas de ensueño donde el poeta quisiera estar. Es el poema de la búsqueda de la nada, del vacío no doloroso, de la pura contemplación del mar, del universo, de las personas no como objetos de amor sensual, sino como embeleso inocente y puro. Dice el poema:

*El mirlo, la gaviota
El tulipán, las tuberosas,
La pampa dormida en Argentina,
El Mar Negro como después de una muerte,*

*Las niñitas, los tiernos niños,
Las jóvenes, el adolescente,
La mujer adulta, el hombre,
Los ancianos, las pompas fúnebres,
Van girando lentamente con el mundo;
Como si una ciruela verde,
Picoteada por el tiempo,
Fuese incommovible en la rama.*

*Tiernos niñitos, yo os amo;
Os amo tanto, que vuestra madre
Creería que intentaba haceros daño.
Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente,
Las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca y vacía,
El libro melancólico entreabierto,
Las piernas entreabiertas,
Los bucles rubios del adolescente;*

-99-

*Con todo ello haré el filtro sempiterno:
Bebe unas gotas y verás la vida como a través de un vidrio coloreado.
Déjame, ya es hora de que duerma,
De dormir este sueño inacabable.*

*Quiero despertar algún día,
Saber que tu pelo, niño,
Tu vientre suave y tus espaldas
No son nada, nada, nada.*

*Recoger conchas delicadas:
Mira qué viso violado.
Las escamas de los súbitos peces,
Los músculos dorados del marino,
Sus labios salados y frescos,
Me prenden en un mundo de espejismo.*

*Creo en la vida,
Creo en ti que no conozco aún,
Creo en mí mismo;
Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
El aire, el agua, las plantas, el adolescente.*

IX

Este hombre quiere olvidarse, olvidarse de sí mismo, olvidarse de por qué y para qué ha venido aquí, a la tierra de los hombres. Llega a creer, por un instante, que la única razón de estar aquí es ver, vivir por los ojos el espectáculo del mundo:

«He venido para ver semblantes - amables como viejas escobas, - he venido para ver las sombras - que desde lejos me sonríen... He venido para ver los mares - dormidos en cestillo italiano, - he venido para ver las puertas, - el trabajo, los tejados, las virtudes - de color amarillo ya caduco. - He venido para ver la muerte - y su graciosa red de cazar mariposas, - he venido para esperarte - con los brazos un tanto en el aire, - he venido no sé por qué; - un día abrí los ojos: he venido».

-100-

Significativamente, al libro *Los placeres prohibidos* siguió la colección breve titulada *Donde habite el olvido*, publicada en 1933-34. Quiere irse, como Bécquer, allá, allá lejos; donde habite el olvido. En estos diez años de expresión poética, de vida expresada, el poeta ha tropezado con el mundo hostil de los hombres, amén del mundo hostil, metafísicamente inapresable, de la realidad. Se revuelve airado contra quienes se volvieron contra él. Comprende que no han comprendido su sed interior, el núcleo misterioso y terrible de su desazón, pues él, en verdad, lo que ha querido, lo que quiere, es

*descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma,
hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto,*

y la gente, el mundo, la cerrazón ajena, la malicia, la agresiva seguridad con que cada cual condena en los otros los defectos que él no tiene (sin mengua de pedir comprensión y hasta aplauso para los defectos propios), van empujando más y más al poeta hacia sí mismo, hacia la mudez, la incomunicabilidad, la reticencia, hacia todo eso que luego los humanos transeúntes iban a resumir diciendo: Cernuda es desagradable, parece un erizo, un puerco-espín; nadie puede acercársele. No se le quería oír cuando decía que partía ya, que había partido y no era más que una sombra, un estupor, un testimonio silencioso y apagado.

«Esperé un dios en mis días - para crear mi vida a su imagen, - mas el amor, con un agua, - arrastra afanes al paso. - Me he olvidado a mí mismo en sus ondas; - vació el cuerpo, doy contra las luces; - vivo y no vivo, muerto y no muerto - ni

tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu».

X

Se vuelve, es inevitable, hacia la muerte. Ese es el instante-crisis, recodo del camino, en el cual muchos, en un arrebatado de lucidez, se suicidan. Ven ante sí el muro insalvable, el inmenso e interminable muro, y quieren saltarlo de un golpe. Cernuda, no. Él prosigue su camino por tierras extrañas - no me refiero, explico, a tierras geográficas, a países, sino a zonas del alma, a territorios de la experiencia existencial-, y piensa en la muerte con una estoica y sobria serenidad:

-101-

«Quiero beber al fin su lejana amargura; - quiero escuchar su sueño con rumor de arpa - mientras siento las venas que se enfrían, - porque la frialdad tan sólo me consuela».

Y más adelante:

«cuando la muerte quiera - una verdad quitar de entre mis manos, - las hallará vacías, como en la adolescencia - ardientes de deseo, tendidas hacia el aire».

Ese libro, *Donde habite el olvido*, es otra etapa quemada, otra despedida. Va a bajar más hacia adentro. Dejará allí poemas como *Los fantasmas del deseo*.

*tierra, tierra y deseo.
Una forma perdida.*

como *Bajo el anochecer inmenso*, como *No es el amor quien muere*, como *Eras tierno deseo*, *Nube insinuante*. En 1935 publica *Invocaciones*, que recoge algunos de sus poemas más bellos, estéticamente hablando, y más desenfadados en cuanto a tratar sin rebozo el difícil tema de los amores prohibidos. Ya no queda sombra de gongorismo, salvo, como dije, su vieja manera de tomar sintácticamente el final de la oración por comienzo del verso. *A las estatuas de los dioses*, *El joven marino*, una de las elegías mayores en lengua española, pese al propio criterio adverso que después tuvo sobre ella

el afanoso de tanta sobriedad, Dans ma peniche, *Soliloquio del farero, A un muchacho andaluz*, con poemas definitivos, que dan ya completa y total la imagen de Cernuda en todos los sentidos.

Ahí está la muerte, el tema español por excelencia, dando el tono. Es en ese libro prodigioso donde se encuentran poemas como «Himno a la tristeza», cuya exégesis, cuya alabanza merecería toda una noche de devoción y de reverencia; a la tristeza, a su gran isla y castillo, la vez como madre inmortal que representa la compasión humana de los dioses. La amargura del poeta viviendo entre una humanidad que no lo reconoce en lo que es, le hace decir las fuertes palabras de condena, que luego serán constantes en sus labios hasta el fin de su vida:

-102-

«Viven y mueren a solas los poetas, - restituyendo en claras lágrimas - la polvorienta agua salobre, - y en alta gloria resplandeciente - la esquiva ojeada del magnate henchido, - mientras sus nombres suenan con el viento en las rocas, - entre el hosco rumor de torrentes oscuros, - ala por los espacios donde el hombre - nunca puso sus plantas».

Y ahí aparece el gran poema «La gloria del poeta». Demonio hermano mío, mi semejante, comienza en evocación directa de Baudelaire, hipócrita lector, mi igual, mi hermano, y muestra al atónito lector una de las más audaces y sinceras profesiones de fe en la poesía, de fe en sí mismo, de claridad sobre su drama y su alma. Se dirige a un poeta que puede ser Baudelaire, Poe, Whitman quizá, Nerval, no sé, no preciso la identidad del poeta, ni creo que sea indispensable para seguir con fruto el poema. Ve que él, como el otro, es consciente de estar produciendo

«nuestra mano hermosos versos que arrojar al desdén de los
hombres».

Es en este poema donde pone de relieve todo su desdén por el burgués, por el burócrata, por el rutinario de cualquier estamento social que sea; se ríe tristemente de todos ellos:

*Oye sus marmóreos preceptos
Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;
Óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza
inexpresable,
Mientras deleitan sus sentidos con altavoces delirantes;
Contempla sus extraños cerebros
Intentando levantar, hijo a hijo, un complicado edificio de arena
Que negase con torva frente lívida la refulgente paz de las estrellas.
Esos son, hermano mío,*

*Los seres con quienes muero a solas,
Fantasmas que harán brotar un día
El solemne erudito, oráculo de estas palabras mías ante alumnos extraños,
Obteniendo por ello renombre,
Más una pequeña casa de campo en la angustiosa sierra inmediata a la capital;
En tanto tú, tras irisada niebla,*

-103-

*Acaricias los rizos de tu cabellera
Y contemplas con gesto distraído desde la altura
Esta sucia tierra donde el poeta se ahoga.*

XI

Y en 1940 aparece el libro *Las nubes*, considerado por muchos como el más importante y acabado en la obra de Cernuda. Sobre esto de si un libro es más que otro, tratándose de colección de poemas, me resulta siempre imposible pronunciarme, porque siempre recuerdo otro poema, que no está en este libro, reputado como «el mejor» y que no puede ser olvidado. Pero sea o no el libro supremo de Cernuda *Las nubes*, será siempre, cuando menos, un libro absolutamente indispensable en su propia poesía y en la poesía española de todos los tiempos. Ahí está la «Elegía a Federico García Lorca»; está la «Elegía española»; están los sufrimientos del que ha visto derrotados sus ideales públicos, sus ilusiones en lo político y ha sido arrojado al destierro, al exilio, que dicen es tan fecundador y tan sugeridor de asuntos para los poetas.

En este libro único podemos leer «Resaca en Sansueña», «La visita de Dios», uno de los documentos capitales de la poesía religiosa (religiosa no es clerical, como sabemos) de todos los tiempos; «Niño muerto», que reproduce, en otro tono y con mayor profundidad, el mismo episodio narrado por un poema de Unamuno cuando su destierro.

Y está ahí «Atardecer en la catedral». El poeta se ha vuelto hacia la angustia de Dios, hacia el recuerdo de la familia, de la patria perdida, y quiere recobrarlo todo a través de la memoria, del polémico hablar con Dios, del alternativo resón de indiferencia y pasión, de altivez y obediencia, a las fuerzas supremas, a las potencias celestiales. «La adoración de los magos», «Cementerio en la ciudad», «Pájaro muerto», ¡cuántas maravillas! Y la evocación recia y vigorosísima de España, cantada con ese freno que sólo parece allegarse a los labios de los desterrados. «El ruiseñor sobre la piedra» es el poema de poemas a El Escorial. Este enorme poema trae además una novedad en la poesía de Cernuda: la de la evocación de figuras y hechos históricos. La dignidad artística de esas evocaciones nos recuerda una vez más, por si hiciera falta recordarlo, que para un gran poeta no hay temas malos o buenos, nuevos o viejos, manoseados o -104- intactos. Un poeta de la médula de Cernuda produce una asombrosa pieza sobre El Escorial, que ha resistido tantas ñoñerías y tantas vacuidades, y sentimos la presencia del lirio de piedra, la viviente realidad de El Escorial.

Lleguemos al fin. Es demasiada ambición, con mis medios, pretender ofrecer una visión mínimamente válida de una obra como la de Luis Cernuda. Como una sinfonía o como un águila, su quehacer poético fue remontándose más hacia lo alto cada vez, y vino después de *Las nubes Como quien espera el alba*, superándose a sí mismo, tocando de veras las raíces del cielo. Enumero «Las ruinas», el prodigioso poema a Góngora; «La familia», conmovedora evocación de sus padres, de su hogar, de su pena por causar penas a todos; allí está el poema «A un poeta futuro», del cual sólo puede decirse que quien no lo haya leído ha perdido una buena parte de su vida en la tierra, y está la apología pro vita sua, con el título tomado de Newman; está el diálogo nocturno entre el poeta y el otro, titulado «Noche del hombre y su demonio», que nos da en suma poética todo Baudelaire, y todo Nerval, y toda guerra del hombre con las fuerzas oscuras; allí el demonio le dice:

*Después de todo, ¿quién dice que no sea
Tu Dios, no tu demonio, el que te habla?
Amigo ya no tienes si no es éste
Que te incita y despierta, padeciendo contigo.
Mas mira como el alba a la ventana
Te convoca a vivir sin ganas otro día.
Pues el mundo no aprueba al desdichado,
Recuerda la sonrisa y, como aquel que aguarda,
Álzate y ve, aunque aquí nada esperes.*

XII

Luego viene, en 1950, *Vivir sin estar viviendo*, con los cuatro poemas a una sombra, y otras ruinas, y los poemas en los cuales comienza a sentirse anciano, pues él, así como fuera joven prematuro, fue prematuro viejo. Ya habla a los que vendrán, a los que están llegando a ocupar el relevo, desde la cumbre o abismo de la edad abatida. Se permite aún la sonrisa, ¡oh memoranzas de Sevilla!, y -105- ensaya el humor en «Divertimiento»; escribe los poemas «El árbol», «El éxtasis» y «Un contemporáneo». Vuelve sobre Felipe II, en el poema «Silla del rey», resultándonos a todos una sorpresa verlo penetrar en el alma de aquel hombre extraño. Hay en este libro, excepcionalmente, y creo que es la única, una alusión al suicidio; está en el poema «Para estar contigo», dirigido a sí mismo, como ocurre en esta etapa próxima al final, donde cambia, de hablar de sí en tercera persona, a hablar consigo mismo en diálogo tenso y fulminante. Aquí dice:

«El sino te lleva, y puedes, - Si así lo quieres, pararle, -
Cuando seguir cansa. Entonces - eres dueño en lo que vale».

En el poema «Las islas» nos ofrece la experiencia del amor venal con una señorita de isla, como una de esas mujeres a las que no sabemos por qué razón el mundo llama «de la vida alegre». Una evocación inesperada del César, posiblemente, creo yo, Tiberio en la roca de Capri, le sirve a Cernuda para adentrarse en la psicología de un emperador, y nos deja un poema que cierra el libro *Vivir sin estar viviendo* de manera solemne.

Ya se aproxima el poeta al final de su existencia. Lo siente, lo palpa, lo anuncia. Recoge en 1957 en «Con las horas contadas» (sus títulos siempre contienen una amplia definición del instante que vive, de los pensamientos que le señorean en esa época); lo sentimos hundiéndose otra vez en las raíces de España, él de quien a la ligera se dice que era un desterrado en todos los sentidos de este trágico término. «Águila y rosa» es un poema que narra, sin decirlo expresamente, el viaje de Felipe II a Inglaterra en plan de bodas. ¿Son estos temas propios, imaginados como de Luis Cernuda? Insisto: no hay temas exclusivos para un poeta; no hay nada que su imaginación no pueda hacer suyo, anatomizarlo, convertirlo en una alegoría verbal. En el «Nocturno yanqui», otra confesión de su soledad, de la monotonía de su existencia, de la despegada y fría conducta del mundo en torno, aparece de pronto una cita de Carlos V, «el tiempo y yo para otros dos». Es la nostalgia punzante, es la aparición indeclinable de España ante sus ojos de hombre que se siente descendiendo día a día hacia la muerte. El «Retrato de poeta» dedícalo a analizar líricamente, y con tanto prodigio, el retrato de fray Paravicino por El Greco. A los antiguos sacrificios mejicanos, aquellos de entregarle los jóvenes predilectos al dios de la guerra, -106- dedica Cernuda un poema, «El elegido». Y en una especie de reverencia final a la poesía, escribe un poema con ese título, la poesía, para describirse como el fiel, por fuerza, a esta devorante y absorbente deidad. Habla con ella y confiesa:

*Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?*

*El modo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.*

*Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.*

*Y quiso ser él mismo, no servirte
Más, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.
Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,*

Vivo en su servidumbre respondió: «Señora».

XIII

Sí, él era consciente de su fidelidad absoluta a la poesía. Amó a la poesía más que a la realidad, y me atrevería a decir que más que al propio deseo. Ya en la respuesta de 1932 a Gerardo Diego para anteponer a la antología de sus versos una poética o una declaración de sus objetivos, respondía de manera tajante:

«No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarle, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.

No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres».

-107-

Os recuerdo aquí que Cernuda está recogiendo en esas palabras, tácitamente, el pensar de Bécquer cuando en la rima 66 decía:

*En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
Donde habite el olvido,
Allí estará mi tumba.*

Todo esto, antes del exilio, antes de la catástrofe. ¿Cómo no iba a intensificarle sus sentimientos de lejanía, de desdén, de aparente menosprecio de todo, la condición de desterrado? Pero, en el fondo, Cernuda, hasta el final, aun peleando a dentelladas contra los perros que le cercaban, aun pretendiendo haberse colocado por encima de los enemigos y de los negadores, pensaba en el porvenir, pensaba en las generaciones que le sucederían, pensaba en España.

En su último libro, terminado en 1962 y publicado en parte póstumamente, nos ofrece el gran recuento de todo su ser y de todos sus sentires y pensares. Paralelamente, había recogido en prosa sus opiniones, tan lúcidas, sobre la poesía de sus contemporáneos, sobre la de Rubén Darío (de quien ha dicho, al calor de la obra de Bowra, juicios que me parecen definitivos e irrefutables); sobre las influencias de Reverdy y otros que le acompañaron en la forja de sus versos iniciales; sobre los poetas metafísicos españoles (Manrique, Aldana y el autor anónimo de la epístola Moral a Fabio); sobre la gestación de su propio libro único y totalizador de poesía, *La realidad y el deseo*; sobre Goethe, a quien va a dedicar en el libro final un poema anti-Napoleón, que llevábamos tiempo esperando que alguien se atreviera a escribir; sobre Rilke, Holderlin, en fin, sobre la poesía, siempre la poesía, y España, siempre España, con Cervantes y Galdós a la cabeza.

Dejó su pensamiento explicado hasta el fondo. No hay engaños ni sombras. Cuando reúne sus últimos poemas bajo el título, también tan significativo, de *Desolación de la Quimera*, vemos que el desagarramiento, el dolor, la altivez moral, la dignidad de su destino como hombre, como español, como señor de sus ideas, llegan a un punto candente y fulgurante. Podrá gustar o no su actitud, pero no tiene paralelo la honestidad intelectual, la denodada aventura que Cernuda emprendió cuarenta años antes y, llevó consigo hasta la tumba en 1963.

-108-

El poema «Díptico español», con su primera parte «es lástima que fuera mi tierra», tiene el estremecimiento de toda palabra final e irrevocable, de todo testamento. Todos sus viejos fantasmas le acompañan, coralmente, al final. Galdós, Mozart, Keats, Dostoievski, Goethe, están con él. Y están Rimbaud y Verlaine, manantiales de un justo y terrible poema sarcástico, pues a ellos, como a todos los poetas desde Homero (aquel a quien una vez muerto se disputaron ser su cuna «las mismas siete ciudades donde mendigaba su pan para vivir»), se les rinden honores por la posteridad, colocando una lápida en la casa en que vivieron en Londres. Y dice Cernuda, con ironía irrefrenable:

«Al acto inaugural asistieron sin duda embajador y alcalde, todos aquellos que fueran enemigos de Verlaine y Rimbaud cuando vivían...».

Y pregunta, con ferocidad:

*¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?
Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable
Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella,
Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no evita
Acá la farsa elogiosa repugnante. Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla.*

XIV

Es la amargura. En el libro final, incluso en poemas como el de evocación «Luis de Baviera escucha Lohengrin», las conclusiones sobre el destino humano no pueden ser más dolorosas. En el poema que da nombre al libro *Desolación de la Quimera*, se escucha a ese terrible monstruo medieval, la Quimera, susurrándole a la luna unas palabras que son, otra vez, admonición y derrotero para los poetas. Es la incitación a la libertad, sustancia de la poesía. Él ha llegado a un instante de liberación total, de desarraigo de todo lo terreno, sin que deje de recordar de tiempo en tiempo, sin que deje de amar las viejas reminiscencias. Se siente peregrino en el mundo, peregrino sin más, no ya exiliado, no ya abandonado, no ya solitario, sino peregrino. Cuando le preguntan si piensa volver, responde y se define irrevocablemente:

-109-

*¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.*

*Mas ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponibile por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.*

*Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echas de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.*

El hombre libre dice adiós a todo cuanto amaba; corta todas las ligaduras, incluso la de los recuerdos más queridos, la de los cuerpos más admirados, la de los sentidos

más disfrutados. Con una fina sonrisa, que tan dolorosa tuvo que haber sido, parte de la vieja tonada argentina, del tango «Adiós, muchachos», para despedirse de la juventud. Se siente vencido, viejo, como un Quevedo a la vuelta de tantas tundaduras; sabe, con la cruel claridad que siempre ha tenido para sí mismo, que si difícil es aproximarse a la contemplación de las estatuas, la dificultad crece y devora cuando los ojos del contemplativo han cometido el error de envejecer:

«Mano de viejo mancha - el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo. - Con solitaria dignidad el viejo debe - Pasar de largo junto a la tentación tardía».

Es el renunciamiento. Es el adiós. Ya ha dicho adiós a la gente joven. Ahora va a despedirse de sus paisanos: «No me queréis, lo sé y que os molesta / cuanto escribo. ¿Os molesta? ¿Os ofende? / ¿Culpa mía tal vez o de vosotros? -110- / Acaso encuentre aquí reproche nuevo: / Que ya no hablo con aquella ternura / Confiada, apacible de otros días. / Es verdad, y os lo debo, tanto como / a la edad, al tiempo, a la experiencia. / A vosotros y a ellos debo el cambio. Si queréis / Que ame todavía, devolvedme / Al tiempo del amor. ¿Os es posible? / Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis».

Esta lucidez, esta atroz conciencia de su destino, no le abandonó ni un instante. Esto supone un ánimo recio, un temple de acero, que no puede obtenerse sólo con el desdén. Es el fruto de la libertad interior, recóndita, absoluta. Por esa libertad, Luis Cernuda escribió su vida en poemas que sobrenadan modas y tiempos, y gustos, y políticas, y códigos morales o estéticos. Puso en pie, erguidamente, un hombre acorralado, acosado por el destino; un hombre, para evocar el exacto venablo de Lorca, asesinado por el cielo.

Y, sin embargo, vivió, resistió, hizo el Prometeo sin gritos, el Ícaro sin alaridos. ¿Qué importa que no se le comprendiese, que necesitase toda una existencia, y aun la falsa escena de la condición política, para que comenzasen por fin a apreciar su creación de artista, su vía crucis de hombre libre en medio de un mundo esclavizado? El sabía que su destino era padecer y cantar. Sabía además que hay un mañana, que tiene que haber en algún rincón del universo un mañana. Y pudo partir tranquilo, dejándole a los que llegan, a los que ya están aquí, y a los que vendrán, su confiada esperanza:

*Cuando en días venideros, libre el hombre
Del mundo primitivo a que hemos vuelto
De tiniebla y de horror, lleve el destino
Tu mano hacia el volumen donde yazcan
Olvidados mis versos, y lo abras,
Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
No de la letra vieja, mas del fondo
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
Que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,*

*Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido.*

-111-

Apéndice

Lección de rigor en procura de sobriedad y de contención en Luis Cernuda

Ofrezco dos versiones del poema dedicado a Fray Luis de León. La lectura de la izquierda es la actual, como puede verse en las ediciones de «La Realidad y el Deseo» (aquí se reproduce de la segunda edición de la Colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, 1965, páginas 28-29). La lectura de la derecha reproduce la versión publicada en la revista «Carmen», editada en Gijón por Gerardo Diego, número 3-4, marzo de 1928.

2.^a versión:

Homenaje

Ni MIRTO ni laurel. Fatal extiende
Su frontera insaciable el vasto muro
Por la tiniebla fúnebre. En lo oscuro,
Todo vibrante, un claro son asciende.

Cálida voz extinta, sin la pluma
Que opacamente blanca la vestía,
Ráfagas de su antigua melodía
Levanta arrebatada entre la bruma.

Es un rumor celándose suave;
Tras una gloria triste, quiere, anhela.
Con su acento armonioso se desvela
Ese silencio sólido tan grave.

El tiempo, duramente acumulando
Olvido hacia el cantor, no lo aniquila;
Siempre joven su voz, late y oscila,
Al mundo de los hombres va cantando.

Mas el vuelo mortal, tan dulce ¿adónde
Perdidamente huyó? Deshecho brío,
El mármol absoluto en un sombrío
Reposo melancólico lo esconde.

¡Qué paz estéril, solitaria, llena
Aquel vivir pasado, en lontananza,
Aunque, trabajo bello, con pujanza
Aun surta esa perenne, humana vena.

Toda nítida aquí, vivaz perdura
En un son que es ahora transparente
Pero un eco, tan solo; ya no siente
Quien le infundió tan lúcida hermosura.

-112-

1.ª versión:

Homenaje a fray Luis de León

Ni mirto ni laurel. Fatal extiende
su frontera insaciable el vasto Muro
por la tiniebla fúnebre. Lo oscuro
un clarísimo son vibrando hiende.

Cálida voz extinta, sin la pluma
que opacamente blanca la vestía,
ráfagas de su antigua melodía
levanta arrebatada entre la bruma.

Es un rumor colándose suave.
Tras de una gloria triste, quiere, anhela...
Con su acento armonioso se desvela
ese silencio sólido tan grave.

El tiempo duramente acumulando
olvido hacia el Cantor no lo aniquila.
Su voz eterna vive, late, oscila
con un dejo purísimo: cantando.

Mas el vuelo mortal, tan dulce, ¿adónde
perdidamente huyó?... Deshecho brío,
el mármol absoluto en un sombrío
reposeo melancólico lo esconde.

¡Qué paz estéril, solitaria, llena
aquel vivir pasado, en lontananza,
aunque, trabajo bello, con pujanza
surta una celestial, sonora vena!

Toda nítida, sí, vivaz perdura
azulada en su grito transparente.
Pero un eco es tan sólo, ¡ay!: no siente
quien le infundió tan lúcida hermosura.

-113-

Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío⁵



«Si nuestro Rubén, después de la *Marcha triunfal* (que es griega o romana) y del *Canto a Roosevelt*, que es ya americano, hubiese querido dejar los parises y los madriles y venir a perderse en la naturaleza americana por unos largos años, ya no tendríamos estos temas en la cantera; estarían desbastados y andarían entonando el alma del mocerío».

GABRIELA MISTRAL

I

La celebración de los centenarios debe aspirar, cuando menos, a la belleza de la sinceridad. Sirven las exaltaciones promovidas por el candelario para hacer ceremonias de ritual cuando se trata de valores olvidados; mas, cuando se trata de los valores que podemos llamar presentes, vivos en la conciencia de unos pueblos, ya la celebración no puede reducirse a la evocación rutinaria, sino que ha de obligarse al recuento, al examen objetivo, al balance.

Se siente un poco de temor al hablar una vez más de Rubén Darío, porque este poeta padeció en vida, y sigue padeciendo en muerte, del horrible malentendido que tanta gente echa a andar en cuanto se habla de su poesía, de su grandeza, de su significación.

-114-

Por fortuna, Rubén, que fue consciente de tantas cosas, tuvo clarísimo concepto del horror que le rodeaba. Del horror del mal gusto que se escudaba en él, de la cursilería, de la ñoñez y, sobre todo, de la espantosa emotividad hispanoamericana de principios de siglo, que consistía en poner los ojos en blanco cuando salía la luna y cuando una persona insistentemente cursi anunciaba que iba a decir, para complacer a la concurrencia, unos versos de Darío.

Porque invariablemente salían a reducir los peores versos, o aquellos que acaso tuvieran algún valor estilístico, de lección métrica, o de secreta significación, pero que a la superficie, al oído, sólo ofrecían una deplorable musiquilla y una atmósfera deletérea, como si eso fuera la realidad única y verdadera de Rubén Darío.

Es cierto que cuando un poeta da lugar, por sus pecados líricos, a la popularidad grotesca de ciertas recitaciones y de ciertas aplicaciones medicinales de sus poemas, ese poeta no puede sino cargar con la cruz de su propia imprudencia. Rubén padeció mucho, y se enfureció lo suyo, cuando vio lo que ocurría con el modernismo, o con lo que la gente denominaba «el modernismo de Rubén Darío».

Él quiso, tarde ya, rechazar toda escuela, toda agrupación de zotes y de podencos bajo su nombre, pues no era señor de banderías, ni de veras quiso esparcir tantas bobadas como a cuenta suya nacieron y dominaron en los ambientes de América. Rubén, como el de José Asunción Silva que hubo de gritarle una oportuna palabrota al adolescente cursi que fuera Enrique Gómez Carrillo (porque éste, equivocando la sensibilidad, confundiendo lo refinado con lo pompier, hubo de intentar definirle el crepúsculo con palabras que luego iban a pertenecer exclusivamente a la panoplia hirsuta de José María Vargas Vila), se vio obligado en más de una ocasión a echar rotundos ternos para librarse de los tontos, y de las tontas, que entienden por poesía el rosicler, el alfeñique, el moderado gas lacrimógeno, la mermelada de fresa y el crocante de ajonjolí.

Para Darío fue un calvario el soportar a los rubendarianos, o rubendariacos, como llegaron ellos mismos a llamarse en palabra de insuperable chabacanería. Fue éste, recordémoslo, uno de los muchos calvarios que hubo que recorrer aquel que tuvo la infausta destinación de nacer poeta, poeta entero y total, en una época y en un medio que vivía de espaldas a la poesía.

-115-

II

Cuando un joven de habla española tiene la desdicha de nacer en una hora trágica de la poesía en esa lengua; cuando los dioses lares que acunan la balbuciente

sensibilidad de un joven nacido para poeta sin remedio y sin límites, son subdioses tan pequeñitos como Campoamor, Núñez de Arce, Zorrilla y otras desdichas similares, hay que situarse en un campo de extrema objetividad y comprensión a la hora de juzgarle con ánimo de recuento y de finiquito.

No hay que ser determinista, ni excesivamente *tainiano* para admitir que si una persona de facultades poderosas, de demostrada potencia de verbo y de ideación cae, durante cierta época de su vida en irremediable cursilería, ésta no se debe a la persona en sí, sino al medio en que se mueve, a la sensibilidad formativa, o deformativa mejor, que le sirviera de escenario y de estímulo. Estoy diciendo, con la mayor serenidad posible, que entre 1867 y 1917, fechas de natalicio y de epitafio de Darío, América no estaba ni remotamente madura para darle a un ser tan prodigiosamente dotado como él, los impulsos iniciales, la educación estética, la norma a superar, a fin de conducirlo al auténtico reino de la poesía.

Darío había nacido con grandeza sobrada para haber sido poeta de cámara de Alejandro el Grande o de Julio César, y tuvo que ser poeta de cámara de rastacueros y de pigmeos. Pensemos tan sólo en un hecho que nos permitirá reflexionar y obtener consecuencias provechosas: en 1867, cuando Rubén nace, es precisamente cuando muere Charles Baudelaire. Es decir, ya la Francia poética había escalado la cumbre de su Charles, y nosotros estábamos chupándonos el caramelo de Zorrilla.

¿Hay para la poesía, como para todas las artes, un tiempo de madurez, una primavera, que decía Rilke? ¿Por qué se dan unos poetas determinados en un período determinado, y no antes ni después? En la poesía hispanoamericana no se había apartado nadie jamás de la tradición más fiel de obediencia a la poesía española del momento. Sor Juana Inés de la Cruz, nuestro primer gran fenómeno artístico femenino de estatura continental, es tan maravillosa como los otros clásicos españoles de la época, pero es precisamente un clásico español más. E incluso en los tiempos de Andrés Bello, los de la rebelión política, Bello, y Olmedo, y Heredia, son epígonos, muy brillantes, pero epígonos al fin, de la poesía española llamada civil, quintanesca, oratoria.

-116-

Cuando esta poesía española se hundía, como un sol que huye ante la llegada de la noche, hundiéronse también las secuencias naturales, biológicas y de tradición cultural que se encarnaban en la poesía hispanoamericana. Originalidad no tuvimos, no podíamos tenerla. Íbamos a la zaga. Y cuando en España irrumpía un Núñez de Arce, la degeneración alcanzaba en América proporciones de catástrofe.

III

Rubén nace con una capacidad fabulosa, única hasta su llegada. ¿Pero qué encuentra en torno suyo? Digamos, para no provocar cóleras innecesarias, que encuentra un desnivel tan pronunciado entre la gran poesía que se está haciendo en el mundo de la alta cultura y lo que se llama poesía en los medios hispánicos, que si llega a salvarse, ello tendría que deberlo a un milagro.

Darío tenía dos años cuando se publicaba la primera edición de «Cantos de Maldoror». Y al arribar él a los ocho años, nacía en Praga Rainer María Rilke. El hecho de que Rilke y Darío parezcan seres de distintos planetas es mucho más significativo de lo que parece a primera vista, porque el desnivel, la diferencia, el abismo que separa a cada uno del modo de *estar ante la poesía*, del concepto del quehacer poético, no son explicables sólo por las naturales divergencias de raza, idioma, cultura, sino que hay algo mucho más hondo y más irreparable: hay el nacer dentro de una cultura poderosa o dentro de una cultura débil, el pertenecer a un mundo que exige a sus artistas una forma superior, o el pertenecer a un mundo que llama artistas a los dulzones y sentimentales tocadores de marimba.

Esto es un destino, es una fatalidad. ¿Quién puede creer que Stefan George y Paul Claudel eran tan sólo un año mayores que Darío? ¿O que éste tenía siete años cuando nacía, también en América, pero de paso Jules Laforgue? No quiero insistir en la evocación de contemporáneos, porque mi objeto es apuntar hacia unas razones extrahumanas, ambientales, absolutorias a la postre para Darío, y no indicar diferencias o jerarquías. Estoy convencido de que Rubén, potencialmente, no desmerecía de ninguno de los poetas citados o por citar. ¡Pero qué gran desgracia es nacer Napoleón y vivir condenado a no salir de una aldea!

-117-

IV

Como veis, estoy dando vueltas en torno al tema central que me he propuesto abordar. Quiero llegar a hablar francamente de lo que veo de muerto, de perdido y de inane, en la obra de este portentoso frustrado, a fin de que podamos después hablar sin temor y sin hipocresía, sin exageración y sin huecas patrioterías, de lo que vea en esa obra de vivo, de perdurable.

Un poeta, y más un poeta de gran potencia germinativa, engendradora sin descanso, y tan arrebatada como la de Darío, viene a ser al final de su vida como un gran árbol. Y puede tener, como un árbol de demasiada fronda y de vida excesiva, ramas sobrantes, lianas parasitarias, incrustaciones que no han pasado de la corteza. Quitarle todo eso al árbol no es talarlo, sino dejarlo en su pura médula, en su esencia.

Como presumo que no hay ya ninguna persona tan llena de beatería por el falso lirismo como para seguir considerando que es irreverencia no bautizar como sagrado *todo* lo que un gran hombre haya hecho en vida -llámese Juárez-, voy a permitirme apuntar, primero, cuanto veo de efímero, de débil, de no logrado, en la obra de Rubén Darío. Ya pasaron los tiempos terribles en que mi viejo amigo, el ya desaparecido Rafael Heliodoro Valle, conmovido por la muerte de Rubén se lanzara a cantar:

*Traed las ramas del acanto
para mezclarlas con laurel sombrío,
donde desgrane su cristal el llanto,
y venid a adorar a nuestro santo*

que está en el cielo: San Rubén Darío.

Esto nos parece excesivo, pese a que sabemos cuán arraigada está en nuestra América la tendencia a convertirnos en Pontífices y decretar la canonización de éste o de aquél. Yo mismo, en mis épocas de viejo reaccionario, he hablado de San Felipe II; y Benjamín Carrión ha escrito «San Miguel de Unamuno», «Santa Gabriela Mistral», y otros santos laicos. No nos contentamos, en nuestras admiraciones infantiles, sino al colocar en el cielo a quienes amamos. Pero, ¿es válido esto? El propio Rubén dijo: «Creo en nuestros santos -118- que llenaron una misión, San Alfonso X, los dos Luises, San Lope de Vega, San Calderón de la Barca, San Cervantes, San Luis de Góngora, todos en sus altares gloriosos». ¿A qué conduce esa idolatría si luego acontece que el idolo no es presentable más que ante la propia tribu? Hoy resulta muy difícil, más difícil cada vez, conseguir que los jóvenes (me refiero naturalmente a los jóvenes con inquietudes culturales, con sensibilidad estimable), se interesen por la obra de Rubén Darío.

V

No nos engañemos. No hay que confundir el aplauso a esta o aquella actitud pasajera suya, por ejemplo en la «Oda a Roosevelt», con el aplauso a su obra de poeta. Y aun en este aplauso, el malentendido sigue persiguiendo a Darío. Porque, ¿para qué empeñarnos en buscarle unas actitudes que realmente no tuvieron nada que ver con la militancia anti-imperialista, pongamos por caso? Esos que aplauden a Rubén porque dijo a Roosevelt que los americanos tenían todo pero les faltaba Dios, pueden seguir hojeando un poco más su obra hasta llegar a la «Salutación al Águila». Llevarán el disgusto de su vida al leer en el supuesto anti-imperialista cosas como estas, que enloquecían de rabia a Blanco Fombona y a muchos otros:

*No es humana la paz con que sueñan ilusos profetas,
la actividad eterna hace precisa la lucha,
y desde tu etérea altura, tú contemplas, divina Águila,
la agitación combativa de nuestro globo vibrante.
¡Que la Latina América reciba tu mágica influencia
y que renazca nuevo Olimpio, lleno de dioses y de héroes!
¡Adelante, siempre adelante! ¡Excelsior! ¡Viva! ¡Lumbre!
Que se cumpla lo prometido en los destinos terrenos,
y que vuestra obra inmensa las aprobaciones recoja
del mirar de los astros, y de lo que hay más allá!*

Y pareja desilusión pueden llevarse quienes asienten su admiración al poeta en una supuesta actitud antidictadura, o proespañola, o católica, o americanista, -119- en el sentido actual de cada uno de esos términos. No hay que referirse siquiera a la admiración basada en frivolidades, tonterías, suspiros e histerismos, que sin quererlo Rubén, seguramente, despertaba en torno suyo como una maldición.

No. En hombres de esta naturaleza, arrebatados por la inspiración del momento, dominados por una *necesidad* incoercible de poetizar, venga o no venga a cuento, resulta muy difícil poder adscribirlos, con honradez, a un bando, a una tendencia, a una doctrina.

VI

Esencialmente, el genio es un irresponsable, por cuanto es un Escogido, no alguien que se escoge a sí mismo para una tarea. En el fondo, el genio (pensemos en Mozart, arquetipo de esta condición) es tan inocente de su producción como un manzano o como un ruiseñor. Y esa naturaleza altamente concentrada y pura, ese estado *natural*, de origen y de materia prima inmaculada que es la existencia del genio, caracterízase además por la inagotable sensibilidad -en el sentido que dan los fotógrafos a esta palabra- ante los reactivos y estímulos exteriores.

Hay una adaptabilidad instantánea a las circunstancias, al ambiente, que se manifiesta ante todo por la veloz e inmediata captación del estímulo, del indicio, de la idea apenas examinada. En fracción de minutos, estas naturalezas aprehenden lo que no han aprendido, lo que a otros cuesta un doloroso esfuerzo incorporar a su intelecto o a su memoria.

Es el mimetismo, es la facilidad increíble para imitar un modelo, es la impasible y hasta espontánea adopción constante de nuevas posturas, de ideas distintas a las profesadas ayer, de criterios y de orientaciones que surgen del exterior, lo que más irrita a los hombres vulgares cuando tropiezan con uno de estos raros especímenes de plasticidad, de «incorporación», de rápida transformación en algo que sueña a propio, de todo lo que a sus voraces naturalezas ha producido curiosidad o necesidad de apropiárselo. Por eso son desconcertantes y contradictorios. Quien busque la grandeza de estos seres en una conducta rectilínea, invariable, constantemente igual, comete un grandísimo error. Ellos no son grandes porque se adscriben a esto o a lo de más allá, como un hombrecillo -120- cualquiera. Ellos son grandes porque pueden adscribirse, con el aire de la mayor autenticidad y de la más apasionada entrega, a todo lo que en un momento cualquiera de su vida les parezca importante, glorioso, bello, digno de imitación y de reverencia. Pueden ser árbol o pez, niño o monstruo, buenos o malignos, sanos o podridos hasta las raíces.

VII

La grandeza de hombres como Darío está, pues, en muy otra parte que en sus filias y sus fobias. Particularmente nuestro poeta presenta el problema, muy desde su temprana, desde su precocísima aparición en las letras, de poseer (o de ser poseído) una asombrosa y hasta excesiva facilidad para lo que podemos llamar el contagio, la contaminación, la asimilación vertiginosa de un tono, de una ideología, de un vocabulario, de una manera de entender y de expresar una cuestión o un sentimiento.

Evoquémoslo por un instante a sus quince años de edad, escribiendo el poema «La Poesía Castellana». Es bien sabido que este prodigioso caso de adaptación a unos modelos no figura nunca en las antologías de Rubén. Sin embargo, a mi juicio, nos da una clave, una llave maestra para poder enfrentarnos más tarde con el proteísmo y con la facilidad imitativa de quien reaccionaba ante un estímulo fuerte con el mismo candor y con la misma pasiva obediencia con que la sensitiva recoge sus hojas cuando la roza un objeto cualquiera.

Está el adolescente, el precoz en todo, leyendo a los viejos poetas de la por aquellos siglos poderosa lengua castellana de poesía. Y de manera casi mecánica, espontánea, al joven se le da dentro de sí *el eco* de cada autor, el sentido de cada etapa. Va del Poema del Cid al Arcipreste, y a Juan de Mena, y a Berceo, y toca en Santillana y en Manrique, y en Garcilaso y en Góngora, *contrahaciendo* en cada momento, con la perfección con que Mozart contrahacía en su música los vaivenes del alma, aquello que le han incidido en lo profundo, aquello que lo ha preñado de un germen reclamador de gestación y de nacimiento a través suyo.

Leamos la imitación de Garcilaso. Darío está en León, no ha salido al mundo todavía, no sabe sino lo que los librotes le dejan ver de la belleza escrita. Y escribe: «Dulce como la miel de los panales / que en las ramas del árbol gotas -121- deja, / cuando la liba zumbadora abeja / que gira sobre juncos y gramales; // sonora cual las brisas otoñales / que el eco vago de sentida queja / parecen derramar, cuando se aleja / Véspero entre los verdes robledales; // como el murmullo de la fuente suave / que se desliza con rumor escaso, / y como dulce cántico del ave: // así en la Égloga está de Garcilaso, / llena de majestad, pura y galana, / la armoniosa Poesía Castellana».

VIII

¿Hallazgo casual?, ¿acierto pasajero? Nada de eso. Véamosle pasearse como por su casa por el bosque maravilloso de la poesía anterior a ese clarísimo Garcilaso. El poema «La poesía castellana» se abre, naturalmente, en un tú por tú con el Romancero del Cid: «A guisa de regocixo poyanse a trovar / e cantaban'l'a las dueinas con polido cantar. / ¡Oh inorado d'ensalçar: / cata que la tu trova sabrosa ovía de gvstar!».

Y entra Berceo: «Façian dolçe prosa a los prados olyentes / e a los que creyan que eran convenientes; / davanl'muchas prosas de la sus myentes / que salyan sabrosas e bien corryentes». Y luego el Arcipreste: «E plañe en las tumbas de almas precitas / "con lágrimas tristes e non gradescidas", / e siempre son gratas sus trovas sentidas / si canta

sus querellas, si canta sus coitas». Ahora hace su aparición el marqués de Santillana: «E dulce'e ozana / e grata e fermosa / era la sabrosa / fabla castellana. // E iva adelantando / ivase estendiendo / e se iva sintiendo / e se iva admirando. // Face Santillana / que se multiplique; / e mas la engalana / la trova lozana / de Jorge Manrique». Viene éste, y con «galanura, / brinda su trova fermosa / tan sonora, / que llena de grande finura, / es cual la canción graciosa / que hay agora. // Gratos sospiros e lloros / guarda en las sus notas bellas / en verdat / sabrosos cantos sonoros: / trovas que se mira en ellas / poridat».

Este sentido de la palabra, del ritmo, ¿no revela una capacidad única para imitar el modelo que se tiene delante? Y quien piense que no tiene valor sino de pastiche, de puntual repetición de lo ya hecho por otro esto de hacer poemas «a la manera de», sin que resulten plagios, sino precisamente eso, «a la manera de», que intente, no a los quince años, a los setenta si quiere, añadirle unas coplas a las de Manrique o unas liras a las de San Juan de la Cruz. Hay que -122- poseer el don de mudarse a la piel ajena, ese misterioso y atormentador poder reservado a los genios.

No le demos vueltas. Con Darío estamos en presencia de uno de los más extraordinarios portadores de la palabra, del sonido como instrumento de explicación y dominio del mundo. Es con el oído con lo que escribe, no lo olvidemos. De lo que oiga en torno, dependerá mucho su música. ¡Quién pudiera darle a tiempo nobles melodías, y no vulgares sonsonetes!

IX

Otra prueba de esta precoz audibilidad del interior ritmo ajeno nos la ofrece un soneto escrito un año antes -¡y todavía un año más hacia la niñez y la puericia!- en la última página del Romancero del Cid. Oigamos resonar en un rincón de Centroamérica la arcaica y deliciosa voz de los trovadores:

*Mi non polida pénnola desdora
aqueste libro con poner un canto
en las sus fojas, que me inspiran tanto
que facen agitar mi plectro agora.
Nin la fermosa cara de la aurora,
nin de la noche el estrellado manto,
nin el milagro de cualquiera santo,
belleza como él non atesora.
Ca magüer es verdad que es non polida
la mi pennola ruda e homildosa,
yo tanto entro del pecho, aquí encendida,
la foguera del bardo tan fermosa.
Por ende pongo aquí, magüer mal fecho,
aquesta trova, rosa de mi pecho.*

En resumen, por dejar a un lado esta cuestión de capital importancia para comprender (comprender, es decir, perdonar) ciertas fallas y caídas que vinieron después, digamos que Rubén Darío variaba ante cada estímulo exterior, como varía el mar con cada hora del día. Cuando llegó la hora de alzar el -123- vuelo con sus propias alas, ya no estaban presentes Garcilaso y Góngora, Manrique y Berceo. Algo horrible había ocurrido en la poesía española. ¡Qué aire tan pobre se ofrecía a un vuelo tan alto!

Esto explica el vaivén, el arrebato como de vate enloquecido cuando tropieza con la verba torrencial de Víctor Hugo; esto explica muchas y muy variadas cosas. Fue tan vasta su obra, reflejo del vasto variar y fluir del océano, que en ella podemos encontrar de todo, para aplicarlo a la luz o a la sombra, al día o a la noche, al bien o al mal, a la virtud o al pecado.

¿Para qué, por lo tanto, fijar el centro de la atención y de la admiración hacia él en ideas políticas, en actitudes de programa y de secta? Los hombres muy religiosos hallarán en él, como en José Martí, poemas de una religiosidad total, lindantes con lo místico; los hombres ácratas, ateos o agnósticos, indiferentes o panteístas, hallarán en él poemas e ideas que resonarán como dichos por un hermano de ideales. Y en ambos casos, en todos los casos, esos hombres se estarán engañando, y Darío no estará mintiendo, ni fingiendo lo que no siente, ni pretendiendo engañar a nadie.

X

Se trata de algo más difícil de comprender que la rotunda adhesión a un credo o a una idea. Se trata de que el genio (y doy aquí otra vez a la palabra su sentido genésico, paridor, en este caso, de palabras creadoras, de formas nuevas de expresarse, de ideas no circulantes en la masa, de sonidos de una música diferente), el genio es siempre una especie de materia prima, de Fuerza sumamente rica y abierta, pero dúctil y maleable, que lo mismo se acondiciona a una que a otra forma, a uno que a otro modelo.

El proteísmo del genio se observa en Darío desde los primeros años de su vida, ya lo hemos visto detenidamente. Si hay que cantar lo religioso, lo canta religiosamente; si el acto es bélico y hay que entonarle loas marciales, allá se van las loas bélicas perfectas (pienso en «La Marcha Triunfal», escrita ad hoc para el ejército argentino); si de amor se tercia, o de planto funeral, o de alabanza de bellas y de bellezas, da su canto *echa fuera* su verso, como dicen los campesinos de América, con la maravillosa autenticidad del irresponsable ruiñeñor. Y siempre suena a profunda, a auténtica verdad largamente sentida y dolida por el -124- poeta la canción que entrega. (Piénsese en el horrible «canto épico a las glorias de Chile», que es exactamente el poema que ha de escribirse para un concurso de índole patriótica).

De esta condición de arcilla que luego se cristaliza en mármol, y comenzando por ajustarse a un molde, acaba por imprimirle a éste su propia forma íntima, nace la acomodación o adecuación del Darío juvenil a los ambientes exteriores, que tanto influían en él, y que de tal modo determinaban el curso de su producción y de su expresión.

Por eso he insistido desde el comienzo en la importancia que tiene en él la etapa en que se encontraba a su llegada la poesía, es decir, la sensibilidad general hispanoamericana, e igualmente he insistido en su facultad realmente única de imitación y de adaptación. De los clásicos pasó a Victor Hugo, y ya lo tuvimos para unos años haciendo exactamente lo que Hugo hacía: el torrente, el constructor de poemas a chorro abierto, el Stentor que no se arredra ni ante la potencia del océano ni ante la magnitud de la montaña. ¿Imitación simiesca, del estilo de esa que siempre ha servido para acusar a los literatos de allá, llámense García Márquez, y aproximándole su Faulkner y su Joyce, o llámense Cortázar y aproximándole su Jules Renard? No en el caso de Darío.

XI

Se necesitará mucho tiempo todavía para que nuestros escritores reciban un placet europeo incondicional, por algo más que por el exotismo y la novedad de los temas. Por largo tiempo se hurgará todavía en la obra de cada uno para localizarle la fuente en que ha bebido. Pero en Rubén, insisto, el caso era otro: las fuentes estaban a la vista de todos, y él no hacía nada por ocultarlas, ya que sentía orgullo de verse emparejado con sus bienamados Catulle Mendès o Leconte de Lisle, pongamos por caso.

Lo que ocurrió fue que equivocó los manantiales. Fue a dar con lo menos importante de una gran poesía, como veremos más adelante. Y en el trayecto hacia ese gran error, pasó por el terrible trance de terminar su formación en unos medios culturales que no necesito describir demasiado, pero de los cuales podemos tener la convicción de que eran los menos adecuados para obtener del potencial único de Darío una cosecha clasificable en el primer renglón de la poesía universal. ¿Por qué se nos quedó a medio camino?

-125-

Si con una persona con semejante condición «de esponja», de rápida captación de cuanto llega a su sensibilidad, se ve obligada a vivir en una atmósfera poco exigente en el orden estético, su producto estético poseerá muy poco valor. Conocemos bastante de la fisonomía que tenían aquellas reuniones de periodistas y de poetas, que lo mismo en Managua que en El Salvador, en Guatemala como en Santiago de Chile, conociera Rubén Darío, para comprender que exista en la obra de éste una zona (la de los poemas interminables del comienzo, la de Abrojos, la de *Rimas*), que no es otra cosa que respuesta automática al ambiente, obediencia a una especie de consigna tomada por moda. Hay una sensibilidad en aquel momento, una emotividad más bien, que se sentía satisfecha y conmovida cuando escuchaba un poema como éste:

*Cuando la vio pasar el pobre mozo
y oyó que le dijeron: «¡Es tu amada!...»
lanzó una carcajada,
pidió una copa y se bajó el embozo.
-¡Qué improvise el poeta!
Y habló luego
del amor, del placer, de su destino...
Y al aplaudirle la embriagada tropa,
se le rodó una lágrima de fuego,
que fue a caer al vaso cristalino.
Después, tomó su copa,
y se bebió la lágrima y el vino!...*

XII

Este es el tipo de poema que dio popularidad a Darío en América antes de 1900. Pero aun en esa balumba de sentimentalidad y de facilismo, de filosofemas a lo Campoamor y de locuras irrefrenables de la verbosidad que son los primeros libros, encontramos de repente, como quien encuentra una perla en el sitio menos esperado, que Rubén Darío se ciñe, se recorta al vuelo altisonante y oratorio, y en 1887 escribe este poema:

-126-

*Alba. Olor a azucena;
un mar azul diviso,
y una barca serena, y un ángel timonel.
¡Que hora tan buena
para tomar pasaje al paraíso!...*

Podrá pensarse que viene del temblor de Bécquer esta fina pintura del natural, coronada por la presencia anticipada de los ángeles, que darían luego tanto que hacer en la poesía hispánica, pero venga de Bécquer -buen padrino por demás-, o de quien viniere, hay en ese poema como una huella o una clave de la dualidad que va a ir creciendo en la persona y en la obra de Darío. La dualidad que toda su vida la arrastrará de un sitio a otro, tanto en lo geográfico como en lo moral, tanto en lo mental como en lo cotidianamente vivido.

Es que hay un Darío exterior, exteriorizado, sacado fuera de sí por la moda, por el grupo, por la mala compañía que se le da al artista, casi siempre cuando menos le beneficia tener compañía. Y hay el Darío interior, remetido en sí, como diría Unamuno, dentrísimo de sí, como diría César Vallejo, y es el Darío a quien nunca dejaron ser a totalidad, en íntegra persona.

XIII

En lo que llamamos efímero en la obra de él, lo que prevalece es el exterior, la imitación, el acatamiento servil a lo que le hacían creer, o él mismo creía, que era lo más chic, lo «comme il faut», de moda última y exquisita. Es, en suma, el afrancesamiento apresurado y de relumbrón, o mejor, el parisinismo, o más aún, el boulevardismo de los metecos, de los paletos hispanoamericanos en París, que constituían un deplorable género aparte de la Humanidad.

Esos pobres aldeanos, deslumbrados con la leyenda de «lo maldito», estaban en París, pero no *vivían* París. Ellos se congregaban en tribu y pretendían llegar a famosos en el boulevard, en un París que no ese París (ciudad respetable si las hay), ni mucho menos en Francia, la Francia interior y sólida, de la gran cultura, de la vida cerrada en sí, de la casi inexpugnable comunicación con el extranjero ansioso de «triunfar» rápidamente.

Aquello no era París, sino un par de calles abiertas en la maravillosa ciudad para que por ella paseasen y malgastasen su vida, creyendo estar -127- corrompiéndose a la «dernier cri» y tocando las cumbres, unos hombres inteligentísimos, pero llenos de terror al espejo: los a veces amonedados y los siempre atarantados hispanoamericanos, que iban huyendo -si es que ya no van- de lo que ellos tenían por feo y por inferior en sus pueblos y en sus vidas.

XIV

Recordemos la paradoja. En tanto que los grandes poetas franceses soñaban con huir hacia las islas, hacia las verdes selvas, hacia las praderas del «Far West» para descubrir los vivos elementos de la Naturaleza y rehacer el hombre en su peso original; en tanto que Mallarmé se mostraba cansado de haber leído todos los libros, y Rimbaud se veía navegando hacia Floridas nunca vista, y Baudelaire sufría la nostalgia de los espacios abiertos y de la santa vida del salvaje, pero ninguno se movía de su centro, los poetas hispanoamericanos soñaban con fumarse una pipita de opio, tomarse una tacita de té con Liane de Pougy, o batirse con Rochefort porque había insultado a Robert de Flers. ¿Habrás visto mayor infantilismo?

Deberíase esto a que las culturas pasan por etapas o épocas imitativas, de fuga de sus hijos por miedo a la existencia en formación y fermentación, cruda todavía; deberíase a la gran crisis del carácter y de la organización socio económica de nuestras

naciones en aquel fin de siglo pasado y primeros treinta años de éste, o a cualquiera otra misteriosa ley de la Historia, no sé. Pero fuesen cuales fuesen las razones metafísicas, fatales, inexorables, el resultado terrible fue que se produjeran fracasos tan dolorosos como éste que consiste en que un Rubén Darío muera sin haber escrito el gran poema de América, el gran poema *de lo americano*.

Cuando Rodó dijo lo que dijo tenía razón sobradísima, porque su pensamiento era que no basta con nacer en América para ser el poeta de lo americano. El hecho de que Rubén fuera el más grande poeta de América (nacido en América quiere decir), no implica que fuera el poeta de lo americano. Una vida y una escena extrañas se interpusieron entre él y la visión de América, que indudablemente le estaba reservada como al cantor que era.

-128-

XV

¿Sería que aún no estaba madura la evolución histórica y cultural de aquellas tierras, que aún no había llegado la hora de tener su Homero y su Virgilio, o por lo menos su Lope y su Calderón? Puede ser, porque cada día creo más que en la cultura no se producen saltos y no hay en rigor sorpresas. Leonardo y Goethe, como Sócrates y Mozart, son el final de un camino, la conjunción de cien senderos, de riachuelos secretos que un día afloran como ríos poderosos. A nosotros no nos ha tocado todavía. Hay que resignarse y mirar a los nuestros con amor, pero sin idolatría.

Es harto sabido que Darío, antes de ir físicamente a París, ya estaba instalado mentalmente en París. Dice que de niño pedía en sus oraciones no morir sin conocer París. (Según Carretero, Rubén le dijo que había estado en París a los diecinueve años, cosa que no era cierta). Ya en Chile, la lectura de unos artículos de Paul Groussac y de otros le bastaría para echar a andar su imaginación tropical, su capacidad única de asimilación vertiginosa, y a poco de leer los dichos artículos lo teníamos escribiendo como si en vez de haber nacido en Chocoyos hubiese nacido en la placita de la Tortuga, ahí al lado de la maison de Víctor Hugo. Era tal, junto con la ya repetida velocidad para hacerse a una situación con sólo un indicio, la pasión de Rubén por huir, por dejar lo que estimaba aldeano, reducido, asfixiante, que si hizo el meteco y hasta el rastacuero, si se arrodilló de manera tan humillante ante figurillas de barro que él tomaba por de oro y diamantes, no fue por avilantez de ánimo, ni por espíritu de adulación, sino por entender que así dignificaba su condición de hijo de América.

XVI

En el fondo, lo que él quería probar, lo que ellos querían probar, era que también los hispanoamericanos eran capaces de refinamientos y de celebramientos tan extremados como los descritos por el cretinoide Jean Lorrain en la que hoy vemos como infecta novela «Monsieur de Phocas», pero que en su tiempo parecía a los paletos el summum de la civilización. Había debajo de una altitud tan ingrata e indeseable una

especie de patriótica palabra de presente en un cortejo que se tomaba como muy importante y valioso. Creía Rubén, de -129- veras, estar asistiendo a un renacimiento de la Grecia antigua cuando veía pasar de lejos a Verlaine o al inocuo viejecito Arsenio Houssaye. Todo lo que estos pobres hispanoamericanos creían ver en Moreas, en Rémy de Gourmont, en Robert de Montesquiou, en Catulle Mendés, no era sino una máscara para ocultarse a sí mismo el rostro de sus patrias, que ellos veían pequeñas, poco luminosas, aldeanas.

Si de pronto, cuando hacían el oso y el tonto metidos en un café de Boulevard, donde nadie los conocía (pero donde la malicia francesa adivinaba que había indios con dinero de Potosí), alguien les hubiese dicho «Recuerden que ustedes son de Managua, de Guatemala, de Bogotá o de Quito y que allá han de volver un día; aquí nadie los conoce ni quiere conocerlos, porque para los franceses todos los de América son *monos del otro lado de la costa*», ellos se hubieran sentido como perseguidos por la envidia y la incomprensión de sus compatriotas. Y todos a una correrían a esforzarse más y más en demostrar a los indiferentes semidioses que ellos eran tan franceses como Notre Dame y tan perversos como un personaje de Rachilde.

XVII

¡Pobre gente y pobre época! No se trata de no *ir* a París. Se trata de no *huir* a París y de no hacerse jamás la ilusión de que París es la tierra natal. Se trata, en fin, de no menospreciar la cuna. Ahí está la diferencia aportada por César Vallejo. Él va también a París, pero cuando Rubén se emborrachaba en París y con París, lo que quería era huir del espectro de su América mestiza, inculta, aindiada, y soñarse, en brazos del alcohol, como siendo un rubio duque perigordien, que no ha visto indios nada más que en los libros del vizconde de Chateaubriand.

Cuando Vallejo se emborrachaba en París lo hacía para volver de un salto al fondo del Perú, para sumergirse, por el recuerdo y por la magia del alcohol, en las entrañas de Santiago de Chocos, en las minas de plata peruana, en la sangre petrificada, hecha piedra, del indio y de la colla. Por eso París es un bien para Vallejo y un mal para Rubén. Lo que París deja al uno es lo efímero, porque le vacía las entrañas, y al otro le entrega lo permanente, porque le sublima y consolida las propias entrañas.

-130-

XVIII

Se dice, y se dice demasiado a juicio mío, que el año de 1888 es importante en la poesía hispanoamericana porque fue el de la publicación de «Azul», ese libro de título tan horrible como su inspiración. No. El año de 1888 es importante en la poesía hispanoamericana *porque fue el año del nacimiento de Ramón López Velarde*. «Azul» (y me refiero por supuesto a la primera edición, antes de las adiciones de 1890, que lo mejoraron tanto) es un libro que no añade nada a la gloria de Darío ni al progreso de la poesía hispanoamericana, y que con toda probabilidad ha de perderse en el desván de la

noche de los tiempos. ¿Cuál de sus poemas puede pasar a una antología, por manguiancha que ésta sea? ¿Y tienen importancia valor perdurable, esos cuentos? Hay que llegar a los sonetos y medallones de la adición sagaz para encontrarse con algo recordable, como la descripción impresionante de Caupolican o el verso magnífico: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar».

Y es en esta sección añadida de «Azul» en donde hallamos de nuevo una de las muestras más claras de la técnica, de la manera de trabajar que tenía Rubén Darío. Cuenta Juan Ramón Jiménez que el propio Rubén le dijo cómo había escrito el soneto a Whitman. No había leído todavía un verso del autor del «Canto a mí mismo». Le había sido suficiente la prodigiosa crónica de José Martí sobre Whitman -publicada en junio de 1887- para «apresar» el aura, la atmósfera y el sentido de este hombre maravilloso. Y con ese material, con esa chispa eléctrica que echó a andar los motores de su imaginación poderosa, escribió el famoso soneto:

*En su país de hierro vive el gran viejo,
bello como un patriarca, sereno y santo,
Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo
algo que impera y vence con noble encanto.
Su alma del infinito parece espejo;
son sus cansados hombros dignos del manto,
y con harpa labrada de un roble añejo
como un profeta nuevo canta su canto.
Sacerdote, que alienta soplo divino, anuncia en el futuro tiempo mejor,
-131-
dice el águila: «¡Vuela!» «¡Boga!» al marino,
y «¡Trabaja!» al robusto trabajador.
¡Así va ese poeta por su camino
con su soberbio rostro de emperador!*

XIX

Y como es natural, no podían faltar, para cerrar eficazmente «Azul», los poemas en francés. Luego vino «Prosas profanas». Aquí la carga de lo efímero, de lo brillante por fuera y vacío por dentro, llega a la culminación. Y al mismo punto de saturación llega lo que se llamó popularmente modernismo, la orfebrería de latón, el desfile de princesas neurasténicas y de decorados para teatro infantil de barrio rico. Ya en el repudiable prólogo, Rubén se hartó de decir impertinencias, bobadas, chiquillerías. ¡Un hombre, un hombrazo como él diciendo estas cosas!: «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África o de indio chorotega o nagradano? Pudiera ser, a despecho de *mis manos de marqués*; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en

que me tocó nacer; y a un Presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh, Halagaball!, de cuya corte -oro, seda mármol- me acuerdo en sueños».

¡Qué desdicha! Y las otras esquirlas de paletismo: «mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París»; «mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos»; «la absoluta falta de elevación mental de *vuestro continente*». Bien hizo Unamuno en zurrar de lo lindo a Darío por estas tontadas.

Mas, como siempre en el dual Darío, debajo y detrás de lo que dice en obediencia a lo que considera su postura elegante e boulevardier, temblaban otras luces, otras flechas certeras. Darío interior vivió en una perpetua lucha contra el Darío exterior. Y del mismo modo que en «Prosas profanas» tropezamos -no hay otra manera de decirlo-, tropezamos con cosas como ese detestable «Era un aire suave», como la atroz «Sonatina» (uno de los instantes más desdichados de la poesía hispánica de todos los tiempos pese a los cacareados hallazgos métricos), como la increíble «Divagación», en donde llegamos al -132- pasmo de leer: «Verlaine es más que Sócrates y Arsenio Houssaye supera al viejo Anacreonte», pero después encontramos poemas como «Coloquio de los Centauros», «Año Nuevo», «Responso a Verlaine» y la primera «Marina», en ese mismo prólogo aparecen expresiones como éstas: «Si hay poesía en nuestra América, allá está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlan, en el indio legendario y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro»; o bien: «Yo no tengo literatura mía para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea»; o este mandamiento de estética, que d'Ors pudo haber incluido en su «Decálogo de la Sencillez»: «Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta».

XX

A Darío no le hicieron caso los hispanoamericanos en lo de *no imitarle servilmente*, y América comenzó a padecer de una «dariiitis», de una rubendariorragia espantosa. No había cursi que no hablase en sus poemas de cisnes y de clavicordios, y que no intentase imitar la difícil aliteración de «El olímpico cisne de nieve, / con el ágata rosa del pico, / lustra el ala eucarística y breve / que abre al sol como un casto abanico /», que es un juego de palabras, de amaneramiento casi perfecto del lenguaje, pero que no es imitable ni recomendable como materia de poesía, al margen de su técnica. (La técnica, que es lo que justifica a algunos poemas horribles de Rubén, no llega al público).

Fue esta la época que marcó para siempre, con una especie de flor de lis grabada a fuego en el hombro, la denominación de «modernista», y la subsecuente estimativa muy penosa, pero muy merecida, de esta denominación. Modernista llegó a ser sinónimo de esa cosa ridícula que es el término nefelibata: de esa otra cosa atomizable -merecedora de la bomba atómica- que es el hispanoamericano exquisito viviendo en el boulevard, desarraigado y despreciador de lo suyo para cultivar, en pésimo francés, los pompones y los floripondios.

Ya he recordado en más de una ocasión lo que cuenta Álvaro Armando Vasseur, el uruguayo traductor de Whitman. Dice en su libérrimo poema ¡Pts! de su encuentro con Almafuerte, que era justamente el reverso de Darío del -133- 900. Almafuerte representaba, con sus ribetes de mal gusto y todo (¡lo inevitable!), eso que ahora denominan poesía social y que es tan viejo por lo menos como los poemas satíricos de Horacio o como los denuestos de Dante contra los tiranos.

Por supuesto, para el hombre recio que tomó ese pseudónimo de Almafuerte y que tenía por maestro al Carducci más enérgico, al contraposto del D'Anunzio de la suntuosidad y del decadentismo (quiero recordar, al pasar, que César González-Ruano llamaba a Vargas Vila «el D'Anunzio de los negros»), el modernismo de Darío resultaba algo así como una peste, como una infección que podía llegar a destruir la virilidad y el carácter.

Lo que dice Vasseur es lo siguiente: «¡Almafuerte! Yo vi en Trenque Lauquen -en el umbral pampeano, la escuela del Rabbí... -pero fue en la Plata donde comí en su mesa, -donde su amigo fui... ¡Su amigo! Más de una vez me dijo, en cólera -contra mí: "¡Usted será un Rubén Darío!" Y era tal su desdén -que me ofendí... ¡Un saltimbanqui errante! ¡Un cantor porque sí!».

XXI

El propio Darío expresó más de una vez, ya en broma, ya en serio, su desconcierto por lo que la gente llamaba modernismo. En el trivial mensaje en versos titulado «Versos de año nuevo», escrito en París en 1910, evoca su estancia en Buenos Aires y burla burlando cuenta su transporte, su transfiguración de joven que sólo conocía de oídas lo parisien, en el autor que enseñaba a los demás a conocer París y sus presuntos diabolismos. Él dice: «Luego, un cambio. Duro entrecejo / la suerte me empieza a mostrar. / Y perdí el cargo consular / como cualquier romano viejo. // Vivía en mundos irreales, / y para guerra a mis reposos / se imponían los peligrosos / paraísos artificiales. // Paréntesis. El Ateneo. / Vega Belgrano piensa. Ezcurra, / discurre. Pedro despanzurra / a Juan. Surge el vocablo feo: / "Decadente". ¡Qué horror! ¡Qué escándalo! / la peste se ha metido en casa. ¡Y yo soy el culpable, el vándalo! / Quesada ríe. Solar, pasa. // ¡Yo soy el introductor / de esa literatura aftosa! / Mi verso exige un disector, / y un desinfectante mi prosa...».

Aquí se refería Darío nada más que a los aspavientos y tontadas de los críticos a lo Valbuena o a lo Prudencio Iglesias, que todo lo convertían en -134- problema de vocablo más o menos correcto, y el galicismo, vitando para ellos, era la suprema norma para aprobar o condenar un poema. Pero la gravedad de lo del decadentismo no estaba en esas minucias, ni en las inevitables reacciones contrarias de los viejos críticos. Es normal que los viejos críticos voten en contra. La gravedad estaba en el tipo de vida falso, ridículo, imitativo y de segunda mano a que obligaban, con Darío a la cabeza, aquellos que escribían en cierta forma, leían a ciertos autores y defendían ciertas ideas. Esa ilusión ridícula de vivir como suponían ellos que vivía un Teophile Gautier, un Catulle Mendés, era, desde luego, complejo de aldeanos, de personas que no querían mirar en derredor, sino que ante el disgusto que les procuraba la vida hispanoamericana

de entonces acogíanse al cómodo e infecundo expediente de imitar una vida ajena, una historia ajena y, por supuesto, una poesía ajena.

XXII

Fue el caso lindante con lo trágico de Julián del Casal, nacido también con facultades maravillosas, que malgastó en trivialidades e intrascendencias, pretendidas por él como trasunto de las japonerías, las chinerías, las exquisiteces de turbante y opio. Casal creía, ¡en la Habana de 1890!, que lo bello era un cuadro de Gustavo Moreau. Darío tomaba como pseudónimo para una sección de periódicos nada menos que el nombre del revulsivo personaje de Huysman en «Al revés».

Y es esta circunstancia la que lo lleva a la tan mentada aventura de traer a versos españoles las poesías francesas, pero no la gran poesía, sino por excepción (como en el «Coloquio de los Centauros»), sino casi siempre la frívola, la salonier, la que al pasar a la viril lengua española se convertía en una cursilada. (Obsérvese, de paso, que la traducción al español de ciertos poemas, como los de Verlaine, amén de resultar una aventura incierta, arrastra a lo cursi. Se pierde la música, la matización, y queda el hueso desnudo de palabras que no saben de crinolinas ni de matices. Rubén oía, con el prodigioso caracol de su oído, un ritmo, una música, y quería traerla a esta lengua militar, perentoria; el resultado, con todo lo que su genio musical le permitía dejar sobre el papel, era frecuentemente una desdicha).

-135-

XXIII

El gran drama de Darío consiste en que él siente, él adivina, él sabe, que eso no es lo verdaderamente bello ni lo permanente. Pero su debilidad de carácter y, sobre todo, su necesidad de demostrar que estaba «al día», que se codeaba con «los semidioses», que París se le había rendido a él, el joven del rincón de Nicaragua, lo ancla en el Boulevard. Y como trajo al mundo una facultad realmente mágica para adecuarse a un ambiente o a una manera de hacer, de construir y hasta de pensar, arrojose de cuerpo entero, por más tiempo del conveniente, en la moda de aquella vida que, encima de ser prestada, no era en modo alguno una vida importante, una vida digna de imitación. Desdichadamente, lo que de un poeta pasa a la calle, a la popularidad, no es siempre lo más puro suyo. Habría que utilizar coyunturas como esta del centenario para limpiar la figura de Darío del polvo colorinesco y artificial que la recama y anquilosa. Si Darío no fuera más que el autor de poemas como Sonatina, Era un Aire suave, etc., no valdría la pena de ocuparse de él para nada. Pero en Rubén hay, ante todo, el arquero que cuando acierta da caza al Unicornio, el autor de una prosa magistral, y hay el Rubén poeta perdurable, cristalizado en un número de poemas ciertamente creadores dentro de la poesía hispanoamericana.

XXIV

¿A qué llamamos poema creador dentro de una poética, de una historia de poesía? A aquel poema que alcanzó a concentrar en sí una manera esencial de ver el mundo, una peculiar filosofía de la existencia o una manifestación estética que de veras contenga los símbolos de un espíritu nacional, de una personalidad. Poema creador, por ejemplo, es «Suave Patria», de López Velarde; poema creador es «Sueño con claustros de mármol», de José Martí; poema creador es «La rueda del hambriento» o «Palmas y guitarras», de César Vallejo; poema creador es «Entrada a la madera», de Pablo Neruda; poema creador es «Réquiem», de Humberto Díaz Casanueva; es «Altazor», de Huidobro; es «Muerte sin fin», de Gorostiza...

En fin, no estamos intentando una antología esencial de la poesía hispanoamericana ni mucho menos, sino señalando la gran línea maestra, línea *nacida* -136- *gracias a Rubén en grandísima medida*, y dentro de la cual entendemos que él está por derecho propio, aunque representado por un número reducido de creaciones, una vez que dejamos en la otra orilla, en la de lo anecdótico, aquel río de poemas débiles o francamente malos, que infortunadamente son los más manoseados y recordados cuando se habla del poeta.

XXV

Darío fue ante todo un oído, un oído musical espontáneo, naturalmente nacido con un sentido frecuentemente perfecto de la medida. Esta condición de espontaneidad es netamente hispanoamericana, aunque no exclusiva de allí. También la tuvo el maestro de prosa de Darío, José Martí. Ambos sabían más de lo que habían estudiado. Luego, hay en Darío un fuerte sentimiento de la libertad personal, que se simboliza desde muy temprano en la sed de viajar, de cambiar de sitio (esta desazón tan española), y más tarde se encarna en su libre manera de vivir. Incluso en la rebelión que supuso volver las espaldas a la poesía española de su tiempo inicial y entregarse altaneramente a importar otra sensibilidad, brilla también la señal del amor a la libertad irrestricta que experimenta el hispanoamericano.

La desdicha fue que esa hermosa rebelión encallase en una zona poco apreciable de la poesía francesa. ¿A qué se debió esto? Posiblemente, y que nadie se ofenda, a que nosotros, los hijos de pueblos señalados por la presencia de los candorosos seres precolombinos, nos deslumbramos muy rápidamente ante el brillo de unas lentejuelas, ante el sonido de un cascabel, ante los reflejos de un espejito roto. Muy bien observó este lado de la cuestión Darío el poeta Luis Cernuda, uno de los espíritus más rebeldes y sinceros, al tiempo que lúcidos, que ha producido la literatura española de todos los tiempos.

XXVI

En uno de los estudios mejores que conozco sobre Darío (y no llamo estudio sobre Darío a ninguna tediosa investigación sobre metros y rimas que Rubén, en definitiva, usaba por intuición o por imitación, pero no por cálculo técnico) dice Cernuda entre otras cosas igualmente eficaces y certeras: «Pocos -137- errores y extravíos en él que no derivasen principalmente de aquella elección de Francia como patria suya espiritual. Bien francesa es su tendencia a estimar las cosas no por ellas mismas, sino por la estimación reiterada y anterior de otros; de lo cual es consecuencia que elaborara sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente "poéticos": rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etcétera. Sus versos son un inventario de todos esos artefactos poéticos ad hoc. Hay unas líneas -prosigue Cernuda- donde expone lo que él cree sus gustos "aristocráticos", juntando cosas dignas y cosas indignas, cosas exquisitas y cosas vulgares, mostrando simplemente qué gran confusión había en su cabeza: "En verdad vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa". Darío -concluye Cernuda-, como sus antepasados remotos ante los primeros españoles, estaba presto a entregar su oro nativo a cambio de cualquier baratija brillante que le enseñaran».

XXVII

Hay mucho de verdad en esta amarga reflexión del autor de «La Realidad y el Deseo» (título que, por otra parte, puede explicar muy bien la obra del propio Darío). Pero es indudable que Cernuda se limita a un Darío determinado -iba a decir prejuiciado, predeterminado-; desde luego al más desagradable y popular, el justamente más vapuleado. Insisto en preguntar, ¿es que todo Darío es eso, indio deslumbrado, niño atraído por el fulgor del «boulevard», aldeano fascinado por un mundo que desconoce, y al cual toma, equivocándose, por el supremo? Mi respuesta personal es que no. Mi convicción es que hay un Darío de tamiz, de alquitara, de selección rigurosa, que aun cuando conserva, como no puede ser menos, huellas y presencias de la mala influencia, sobrenada y domina en él aquella trágica búsqueda interior de un alto sentido, de una vida más bella, de una estética que no le sonase a falsa ni a superficial.

Oigamos a Rubén en una de las innumerables confesiones de su dualidad, de su lucha entre el demonio y el ángel, entre la sinceridad y la comedia literaria:

-138-

*En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.
Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;
que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía...*

*Pero, ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro,
y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?
En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios.*

XXVIII

Para que respondamos a esta dualidad con otra dualidad, es decir, con un juicio afirmativo, que contraría lo que dejó dicho Cernuda (más lo que está en su ensayo que lo transcrito aquí), podemos acercarnos a un poeta muy de hoy, el mejicano Octavio Paz, quien nos dice: «Entre la estética de *Prosas profanas* y el temperamento de Rubén Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético, sino cordial; se sentía solo, pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo. Lo que da unidad a *Prosas profanas* no es la idea, sino la sensación -las sensaciones-. Unidad de acento, algo muy distinto a esa unidad espiritual que hace de *Les fleurs du mal* o de *Leaves of grass* mundos autosuficientes, obras que despliegan un tema único en vastas olas concéntricas».

Y ahora añade Octavio Paz lo más rotundo (y para mí lo más polémico de su reencuentro con Darío): «El libro del poeta hispanoamericano es un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia, sino la metamorfosis de una sensibilidad. Las innovaciones métricas y verbales de *Prosas profanas* deslumbraron y contagiaron a casi todos los poetas de esos años. Más tarde, por culpa de los imitadores y ley fatal del tiempo, ese -139- estilo se degradó y su música pareció empalagosa. Pero nuestro juicio -es Octavio Paz quien sigue hablando- es diferente al de la generación anterior. Cierta *Prosas profanas*, a veces, recuerda una tienda de anticuario repleta de objetos art nouveau, con todos sus esplendores y rarezas de gusto dudoso (y que hoy empiezan a gustarnos tanto). Al lado de esas chucherías, ¿cómo no advertir el erotismo poderoso, la melancolía viril, el pasmo ante el latir del mundo y del propio corazón, la conciencia de la soledad humana frente a la soledad de las cosas? No todo lo que contiene ese libro es cacharro de coleccionista. Aparte de varios poemas perfectos y de muchos fragmentos inolvidables hay en *Prosas profanas* una gracia y una vitalidad que todavía nos arrebatan».

XXIX

Y ahora, Octavio Paz, como en una gran coda final, llega a decir lo que nos parece excesivo, pero es sintomático que un poeta tan avisado y tan en el meridiano de la última poesía como él no titubee en afirmar: «Sigue siendo un libro joven. Critican su

artificio y afectación: ¿se ha reparado en el tono a un tiempo exquisito y directo de la frase, sabia mezcla de erudición y conversación? La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludio del verso contemporáneo, directo y hablado. Se acerca la hora de leer con otros ojos ese libro admirable y vano. Admirable -detalla Octavio Paz-, porque no hay poema que no contenga por lo menos una línea impecable y turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera; música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña. Vano, porque la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence a la inspiración. Contorsiones, piruetas; nada podría oponerse a esos ejercicios si el poeta danzase al borde del abismo. Libro sin abismo. Y no obstante...».

Ni tanto ni tan poco. Ni el criterio de Cernuda, ni esta exaltación hacia la totalidad de *Prosas profanas* -y diciendo este libro se está citando la obra-clave, la definitoria si no la definitiva de Darío-; ni la mitificación ni la desfenestración que con ese libro han querido hacer otros. Uno no ve que en todos los poemas haya por lo menos una línea turbadora e impecable, pero tampoco ve que sea una vitrina de mal gusto y de esnobismo. En cambio, -140- sí es bien visible en el corazón de ese libro el gran poema compuesto de las dos mitades de la vida y de la guerra a muerte que consigo mismo libró siempre el poeta. Nadie más consciente que él de los obstáculos y de las deficiencias de Darío hombre y de Darío artista. Él cuenta cómo se fue hacia Citeres dice, y debemos entender hacia el Viejo Mundo, hacia París, dejando atrás su América, donde tanto sufriera desde niño. Se arroja al mar en busca de la isla de Ulises, y produce un poema que, pese a contener su dosis de Watteau externo, de Theophile Gautier y de Verlaine, o precisamente por contener esa dosis, es una de las mejores autobiografías líricas del íntimo desastre, de la desorientación secreta y misteriosa que tanto atenaceó y paralizó a este hombre:

*Como al fletar mi barca con destino a Citeres
saludara a las olas, contestaron las olas
con un saludo alegre de voces de mujeres.
Y los faros celestes prendían sus farolas,
mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.
«Adiós -dije-, países que me fuisteis esquivos;
adiós, peñascos enemigos del poeta;
adiós, costas en donde se secan las viñas,
y cayeron los Términos en los bosques de olivos.
Parto para una tierra de rosas y de niñas,
para una isla melodiosa
donde más de una musa me ofrecerá una rosa».
Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.
Y era un celeste mar de ensueño,
y la luna empezaba en su rueca de oro
a hilar los mil hilos de su manto sedero.
Saludaba mi paso de las brisas el coro*

*y a dos carrillos daba redondez a las velas.
En mi alma cantaban celestes filomelas
cuando oí que en la playa sonaba como un grito.*

-141-

*Volví la vista y vi que era una ilusión
que dejara olvidada mi antiguo corazón.
Entonces, fijo el azur en lo infinito,
para olvidar del todo las amarguras viejas,
como Ulises un día, me tapé las orejas.
Y les dije a las brisas: «Soplad, soplad más fuerte;
soplad hacia las costas de la isla de la Vida».
Y en la playa quedaba desolada y perdida
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte.*

XXX

Repitamos ese poderoso y viril verso final: «Una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte», que puede ser un verso de Poe, pero también puede ser una anticipación de los poderosos y sorprendidos versos de César Vallejo. Porque en Rubén hay mucho pasado y pasajero, pero en él está latente, germinativo, todo lo porvenir. Anotémosle en lo más perdurable suyo la condición de simiente o punto de partida de tantas cosas que hoy están desarrolladas y maduras ya. Veamos un apretado relieve del seco y lácteo a un tiempo fluir de los versos de Gabriela Mistral cuando Darío dice:

*Te recomiendo a ti, mi poeta amigo,
que comprendas mañana mi profundo cariño,
y que escuches mi voz en la voz de mi niño,
y que aceptes la hostia en la virtud del trigo.
Sabe que, cuando muera, yo te escucho y te sigo;
que si haces bien, te aplaudo; que si haces mal, te riño;
si soy lira, te canto; si ángulo, te ciño;
si en tu cerebro, seso, y si en tu vientre, ombligo.
Y comprende que en el don de la pura vida,
que no se puede dar manca ni dividida
para los que creemos que hay algo supremo,
yo me pongo a esperar a la esperanza ida,
y conduzco entre tanto la barca de mi vida;
Caronte es el piloto, mas yo dirijo el remo.*

El empleo de las palabras *seso*, *ombligo*, *cíngulo*, *manca* nos sitúa en el mundo recio del vocabulario espartano y militar de Gabriela. Y, para aproximarnos un poco más a otra cima nuestra, veamos este retrato en verde, en rojo, en llama, retrato porvenirista, que de quién sería Porfirio Barba Jacob escribiera Darío hacia 1904:

*Rosas rosadas y blancas, ramas verdes,
corolas frescas y frescos
ramos, ¡alegría!
Nidos en los tibios árboles,
huevos en los tibios nidos,
dulzura, ¡alegría!
El beso de esa muchacha
rubia, y el de esa morena,
y el de esa negra, ¡alegría!
Y el vientre de esa pequeña
de quince años, y sus brazos
armoniosos, ¡alegría!
Y el aliento de la selva virgen,
y el de las vírgenes hembras,
y las dulces rimas de la Aurora,
¡alegría, alegría, alegría!*

¿Y no es también un retrato de la técnica, del ritmo y del talante del grandioso fauno Porfirio (ese que se acercó como nadie a ser el Whitman de la América Hispana, pero quedó a medio camino, un poco enredado también en mirajes de Ofir, minas de Salomón y damas de cabellos ardientes), esta estrofa rotunda de Darío?:

*Yo, pobre árbol, produje al amor de la brisa
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón!*

XXXI

El mismo Jorge Luis Borges, de quien se ha dicho que tomó de la prosa de Lugones una buena parte de los misterios que le anotamos a la cuenta de Kafka y de otros, ¿no está anticipado, hasta en ciertos giros sintácticos, en un rico y misterioso poema *Metempsychosis*, escrito por Rubén hacia 1890 ó 1893?

*Yo, Rufo Galo, fui soldado, y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dio un minuto audaz de su capricho.*

Eso fue todo.

[...]

*Yo fui llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fui comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.*

Eso fue todo.

Estas grandes simientes, que en todos los poetas realizados nuestros, sin excluir al «punto y aparte» Julio Herrera Reisig, están visibles y presentes, forman, con la selección de los poemas miliares de Rubén, la porción más noble de lo perdurable suyo. Él dejó un sentido de la dignidad estética del poema, de la construcción cuidadosa, llena de decoro, del poema en sí, que nadie ha podido abolir. Leopoldo Lugones intentó salirse hacia otros campos, y asaltó fortalezas nuevas después de Rubén, pero en el fondo, el ritmo, la música, el órgano poderoso como de ventarrón en la pampa que alcanzaba en ocasiones Lugones, llevaba debajo el *sostenido*, la respiración melodiosa de Rubén Darío. (Y no hablamos aquí, hoy, del prosista excepcional que fuera este discípulo fiel de Martí, pero menos barroco que su maestro, más sencillo).

XXXII

Y es de lo perdurable en él su angustia vital, su guerra privada con su propia existencia. No nos engañemos ni halaguemos a ningún credo religioso presentándolo como un lento converso, que siguiendo la trayectoria normal en -144- las vidas poco serenas, termina sus días a las puertas de un convento o poco menos. No. Rubén poseía una poderosa religiosidad, pero típicamente hispanoamericana, es decir, muy difusa, muy entrelazada al panteísmo natural de la naturaleza de América, si vale la redundancia de redundancias que hay en este decir.

Soñaba con Dios y con los dioses, como él afirmaba en más de una ocasión. Amaba a Cristo desesperadamente, pero su apertura a la luz y al sonido del universo teñía de robusto paganismo su fe en lo trascendente. Lo que cuenta, para su autoridad a figurar

como maestro, no de una moda literaria que nunca tuvo demasiados títulos para influenciar a la juventud, sino como maestro en el difícil arte de vivir la existencia desde la poesía, y hacer con la poesía una manera cotidiana de transformar la existencia, es su inalterable voluntad de artista. No pensemos en sus caídas estéticas, sino en su elevación prodigiosa, de súbito, como un paréntesis de lucidez espiritual que tiraba contra la absorbente sensualidad y el hedonismo. Rubén fue capaz de escribir versos como aquel que dedicara a Bolívar:

¡Tu voz de Dios hirió la pared de lo oscuro!

Aquí se siente el peso del Poeta con mayúsculas, del poeta sin más. Él no fue culpable de provocar ciertas admiraciones. (Llegó a decir: «A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarrados, los coloretistas, etcétera»). En verdad, él no fue culpable de nada -si es que existe algún hombre que pueda ser llamado culpable de algo-. Fue una víctima que a fuerza de sufrir se iba llenando de clarividencia sobre su propio amargo destino.

XXXIII

¿Quiénes somos nosotros, su pedante y desagradecida posteridad, para pedirle cuentas? Hay que poner el oído junto al Rubén próximo a morir, para escucharle la canción secreta, la verdad que se le escapa por los sudores y por los lagrimones. Oigámosle cómo, ya a un paso de la muerte, responde a alguien que le interroga sobre los libros que él considera los mejores del mundo. ¿Va a -145- hablar de Verlaine, de Gautier, de Monsieur de Phocas? No. Rubén Darío no incluye en su selección final de grandes obras ningún libro de decadencia, ningún libro de lo francés que él amara cuando el deslumbramiento juvenil. Menciona algunos de esos textos que ahora mismo están monopolizando la curiosidad intensa de las gentes, porque hablan de tesoros, de tierras exóticas, de viajes infinitos, de mágicas transformaciones y de desdoblamientos de la personalidad. Quien quiera conocer un poco profundamente al Darío integral y último, léase, o reléase, los libros que él apuntaba como supremos: *La Sagrada Biblia*; *Don Quijote de la Mancha*; *Las mil noches y una noche*; *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, *Ella* y *Las minas del rey Salomón*, de Rider Haggard, y *La isla del doctor Moreau*, de H. G. Wells. ¡Extraña relación, pero cuán lógica resulta!

Es la imaginación, la fantasía desbordada, el rodar de las perlas y de los zafiros en el cofre de los piratas, es lo infantil maravilloso, y lo terrible, lo espantable incluso, que toca en los hondos de lo humano y quiere vencer a la muerte y al pecado. Todo Darío está en esa selección de textos capitales para su sensibilidad y para su hambre de conocimiento y de respuestas. Y el último libro que lee en su vida es el *Borkman*, de Ibsen. Otro símbolo inesperado.

XXXIV

Yo no sé, creo que nadie lo sabe en definitiva, cuál será el juicio de los juicios en el orden literario, ni si lo que hoy tenemos por superficial y efímero pasará mañana a ser considerado como lo más profundo y permanente. No sé. Pero se siente como un hecho irrevocable, que este poeta tiene derecho a lo permanente, a lo que no muda ni con las generaciones ni con las terribles mudanzas humanas, porque dejó grabada para siempre mucha bella palabra castellana, mucho trágico sentimiento de americano, y porque dejó su propia alma escrita para toda la lectura de que seamos capaces mientras vivamos, cuando se volvió hacia el hondo de sí, y con un postrer esfuerzo de su genio y de su oficio, dominó una vez más, al borde de la tumba, a las musas y a las normas y dijo:

*Mis ojos espantos han visto,
tal ha sido mi triste suerte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
-146-
mi alma está triste hasta la muerte.
Hombre malvado y hombre listo
en mi enemigo se convierte:
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.
Desde que soy, desde que existo,
mi pobre alma armonías vierte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.*

XXXV

Aun quitándole todo lo que sobre, lo adventicio, lo superficial, lo admitido sin rigor en la poesía de este hombre; aun dejándolo ras con ras con la sensibilidad hoy predominante, lo que resta de Darío es tan poderoso, que hasta los defectos se convierten en virtudes, en enseñanzas, en advertencias. Gracias a todo lo que él fue con su todo, nuestra poesía pudo salvar en pocos años los abismos que se abrían ante ella cuando Rubén compareció.

Si nos empeñásemos, por obediencia excesiva a los nuevos modos de pensar y de sentir, en dejar sin materia y sin mensaje el cuerpo poético de este hombre, y rechazásemos tanto de lo suyo que lo redujésemos a un ingrino esqueleto, cuando

hubiésemos llegado a los puros huesos nos encontraríamos con que esos huesos eran de diamante.

Porque su gran voracidad de poesía le permitió ingurgitar impasiblemente lo puro y lo espúreo, la espuma y la broza, los que vinieron después de él hallaron menos cieno en torno, y divisaron mejor las más altas estrellas.

-147-

Saint-John Perse, Cronista del Universo⁶



I

En esa selección ideal y casi siempre fallida que hacemos todos los años los curiosos del Nobel, teníamos presentados dos poetas: Ezra Pound y Saint-John Perse. Estos dos nobelizables son como el haz y el envés de la poesía. El americano vive en Europa y el europeo vive en América; son los desterrados. El americano ha hecho de la cultura una llave para encontrar el secreto de la poesía, y el europeo considera que la llave de la poesía está dentro del conocimiento directo del mundo, ahuyentando en lo posible a la cultura cuando de tarea poetizadora se trate. Los papeles ya se han cambiado. Pound ha tenido demasiada notoriedad, y se le ha hecho polémico; Perse parecía que no estaba en ningún sitio, y muchos lo tenían por difunto. Las nuevas ediciones de Pound aparecen por todas partes; sus últimos *Cantos* publican incluso en revistas para deleite de turistas. De Perse no había sino tardías y esporádicas muestras de existencia.

Y de pronto, el Nobel. ¿A cuál de nuestros dos candidatos preferíamos? Preferíamos a Pound. Pero Saint-John Perse posee, si bien se mira, más derechos reglamentarios para recibir el premio, ya que indudablemente es más *fabulador*, que aquél a quien Eliot llamara «il miglior fabro». La técnica de Pound, su sabiduría, su oficio, han acabado por pesar sobre su poesía. Y además -que nos perdonen los alejandrínistas- todavía el mundo necesita utilizar más la mirada y menos la especulación. Nos hemos apresurado, especialmente en poesía -no -148- así en pintura ni en música-, a dar por terminado el mundo físico y a ensanchar demasiado el mundo subjetivo, imaginado. Antes de haber conocido suficientemente la realidad se ha saltado al sobrerrealismo. La poesía de Saint-John Perse es una poderosa lección del arte de mirar el mundo en torno. Se le ha llamado «cronista del mundo», no sólo por la universalidad de sus viajes, ni por el escenario variadísimo en que se mueve, sino por su esfuerzo grandioso, profundo, enérgico, para apresurar de nuevo los Elementos.

II

El agua, el fuego, la tierra, el aire, la luz, nos son familiares, pero ¡nos son tan poco conocidos! Ya los miramos como *pasado*, como cosa muerta, que nada dice ni puede decir. Nos lanzamos hacia otras zonas del conocimiento, y no sentimos que el dificultoso viaje nace de que no nos tenemos bien sabidos los Elementos. La comodidad de llamar cultura a la acumulación y recordación oportuna de datos externos, cubre como una alta tapia la comunicación real entre el hombre y el mundo. Cree que vivir en el mundo de la cultura es, por supuesto, vivir en un mundo superior, desde donde cabe desdeñar los primitivismos, los simples cimientos y garfios originales que sujetan el hombre al mundo. Muy de tarde en tarde descubre que si el mundo de la cultura no le funciona, no le provee de felicidad, de sabiduría de experiencia, esto es debido a que el mundo de la cultura no puede excluir nada, pero mucho menos que nada a los Elementos. Una cultura que no sea una cultura del Fuego, del Aire, del Agua, de la Tierra, del Cosmos en una palabra, no es una cultura, es un aislador, un esterilizador. Desde estos elementos profundamente asimilados puede salirse a la cultura, pero no a la inversa. Siempre será incompleta, como una estatua amputada, una cultura construida desde la teoría, la erudición, la especulación filosófica, la imaginación caprichosa. Goethe llega a la cultura, y es la cultura, desde su sorprendente capacidad para percibir los latidos de una estrella o el ascenso del alba. Lo que Perse ha traído a la poesía contemporánea es la alabanza del mundo, de sus especies, de sus plantas, de sus horizontes, de sus mares y arenas. Ha hecho una poesía impersonal, pero no por abstracta, sino por testificadora, por testimoniante. Ha procurado apresar el *movimiento* de la naturaleza, esa sucesión de caos y creación, de despilfarro y de reconstrucción, que -149- encoleriza a los poetas, mortifica a los biólogos y enmudece a los místicos. Su largo viaje a caballo por el desierto de Gobi no le sirve para narrar un viaje, sino para traducir en palabras -y eso es la *Anabasis*- la extensión que el alma adquiere a medida que se *adhiera* a un largo y misterioso camino. Se ha sorprendido grandemente al ver que un crítico consideraba sus poemas como una cristalización: la poésie pour moi -ha dicho- est avant tout mouvement, dans sa naissance comme sa croissance et son élargissement final. Por el movimiento perseguido en su poesía, ha podido dar la imagen de un viajero, de un andarín, cuando en realidad Perse es lo menos viajero que pueda imaginarse, en el sentido que damos al viajero de hombre ansioso de cambiar de paisajes. Ni por viajero ni por amor a lo exótico ha hecho de escenarios lejanos el marco de su poesía; si coloca el desarrollo de sus poemas en sitios remotos, inéditos para la civilización, extraños y misteriosos, es porque quiere conocer la naturaleza en su forma más pura, menos mancillada por la civilización, menos adulterada por el espeso manto aislador que la cultura arroja sobre los Elementos. Así como Lanza del Vasto trata de un *viaje a las fuentes*, y por éstas entiende los orígenes del saber religioso de la humanidad, Perse viaja a las fuentes, pero no de lo religioso, sino de la naturaleza pura. Por eso ha acertado maravillosamente al definir su obra: «La philosophie même du "poète" me semble pouvoir se ramener, essentiellement, au vieux "rheisme" élémentaire de la pensée antique-comme celle, en Occident, de nos Pré-Socratiques».

III

Este es el programa, el objetivo de la poesía de Perse. Cómo lo ha realizado, es su obra. La riqueza verbal de que dispuso desde sus primeros poemas, la utilización de nombres olvidados o desconocidos, la descripción de experiencias *visuales* de primera

mano y de hermoso valor estético, le permitieron añadir a la poesía francesa una imagen del mundo, una apertura de la prisión cotidiana, que son su mejor ofrenda. Poco ha inventado en el orden métrico, y a nadie se le oculta su parentesco con el Claudel de las grandes odas; pero ese sentido de una marcha, de movimiento, que puede ser el de una vela sobre el mar, el de un jinete atravesando el desierto a lomos de un caballo veloz, o el de una flecha que lleva destino fijo, es un poderoso documento de la necesidad europea -150- -necesidad del hombre fáustico, diría Spengler- de viajar en busca de lo desconocido. Pero el viaje de Perse no es una fuga, no es la aventura del civilizado harto de museos, de teorías, de saber, que un día se echa a los mares para convivir con las frescas tahitianas o con las graciosas doncellitas de canela que alegran las islas del Caribe. El viaje de Perse es hacia el mundo original, hacia la planta planta, la fruta fruta, la arena arena. Es un viaje hacia atrás, hacia el instante en que el hombre saboreaba todavía la sorpresa de una puesta de sol, el majestuoso musicar de las mareas, el milagro de contemplar su rostro en el espejo de las aguas. Caillois ha llamado a esa poesía una *ciencia de la percepción*. Ha dicho además que Perse es el poeta de la verdad y de la realidad, «el poeta de toda civilización, es decir, de todo esfuerzo paciente y razonado para alcanzar alguna excelencia; el poeta de las instituciones, de las casuísticas, de las ceremonias, de los ritos, de los procedimientos, de las retóricas, de todos los ardidés milenarios del hombre para imponer un orden, un estilo, a la naturaleza y al instinto, siempre ¡ay! rebeldes; siempre, felizmente, inagotables y vivaces».

IV

La búsqueda del orden en Perse se ha hecho bajo el signo de la libertad de la mirada. Su largo trabajo, iniciado en la alabanza que el adolescente arroja desde todos sus poros hacia la dicha de vivir, pasó después por el sentimiento de desesperanza, de vacío, que siembra en el ser profundo la contemplación de la muerte: más tarde, remontándose hacia donde lleva el espíritu a quienes sienten que la vida no es los sentidos, sino que los sentidos son poderosos instrumentos de la vida, caminos para comprender la vida, echa a andar hacia adelante, por los desiertos, por el mar, por las florestas, por la magia de los bellos animales, y siente la magna presencia de un mundo renacido, fresco, ofrecido al hombre como alimento y como constancia de que no desaparece cuando muere. Perse es exactamente lo contrario de un surrealista. Es un intrarrealista, un Colón de los seres y de las cosas en su plena autenticidad. Canta el poeta, feliz de tener el mundo entre las manos, y dice los grandes himnos de alabanza a aquellos Elementos que parecían gastados, inútiles, inservibles ya. Envuelto en el aire, en la lluvia, en las extensas llanuras, es un hombre libre, devuelto al universo. La poesía tiene en él el valor de un acto sagrado, de un exorcismo. -151- Paradójicamente, este refinado hombre de la diplomacia, este apartado y silencioso Alexis Leger, de quien muchos de sus compañeros de carrera no supieron que era un gran poeta sino cuando Hitler se lo hizo conocer, es uno de los pocos *primitivos* que el arte moderno ha producido. Primitivos, es decir, Adanes. Y cuando Adán sabe escribir, cuando sabe expresarse magistralmente en una lengua literaria insuperable -de Perse escritor cabe decir cuanto él dijera de Valery Larbaud-, su obra equivale a una pintura del Paraíso posible.

**Dos notas sobre
César Vallejo**



... el verdadero poeta haría poesía hasta en una isla desierta y escribiría sus versos sobre la arena aunque viese va al rinoceronte dispuesto a reducirlos a cieno.

HEBBEL

El poeta puro

I

Si el término «poeta puro» no estuviese lastrado por tanta interpretación errónea como pesa sobre él, habría que comenzar una nota sobre César Vallejo diciendo: he aquí al poeta más puro de la América Española. Por que la pureza poética no es cuestión literaria, de teoría, sino que expresión de la palabra creadora, genésica, a través del verso. César Vallejo fabricó una realidad tan nítida, tan rotunda, que da la impresión de estar presente, en persona, diciéndose a sí mismo por entero a medida que el poema avanza. Y no es un yoísta, ni un cínico, ni un ansioso de autobiografiarse a cada paso, que si cualquiera de estas cosas fuera, no sería un poeta puro. Hay una densidad, una seriedad radical en cuanto este hombre hizo, y da a lo suyo un tinte que es, posiblemente, el genuino *color de América*. Algo de indio reconcentrado, algo de lenta introspección, de amargura, de protesta ante el misterio y aporreamiento constante que la vida da, presta a Vallejo un carácter de abogado defensor de la pobreza humana, de la fatalidad, de la tremenda y desequilibrada relación entre la pequeñez y condena del hombre y la potencia de lo Supremo.

Hizo política, tuvo ideas políticas, pero está mucho más allá de la política terrera y vulgar; se fue con su paso de indio tenaz hacia una política relativa al diálogo con Dios y con las grandes fuerzas que pesan sobre el alma y a menudo la dejan petrificada, llena de llanto, comida por el terror. No hizo americanismo, en el sentido folklorista, y, sin embargo, es él el más representativo de lo americano. Misteriosa piedra de obsidiana, olvidado pedernal que sirviera acaso de daga en los ritos incaicos, ancestro bien fundido en la copa de las montañas y en el fondo de los lagos que fueron tumba de civilizaciones, de todo eso está hecho César Vallejo.

II

Cronológicamente, viene de un gran momento en la poesía hispanoamericana. Ya se escuchaba la en apariencia humorística libertad del mejicano Ramón López Velarde (1888-1921), uno de los maestros cimeros de la poesía en el Nuevo Mundo: por su palabra suelta, por la audacia de su imaginación, por el lirismo fuerte y verdadero. Ya recorría el plano superior de la sensibilidad americana -¡qué importa que aún dominasen los oradores, los poetas pomposos, los que cantaban mucho y no decían nada!- una corriente de grandeza y de creación. Vallejo es de los puntales de esa corriente. Se le relaciona con el grupo creacionista -Huidobro, Gerardo Diego, Juan Larrea-, pero la realidad es que en Vallejo no hubo nunca más moda que la de ser Vallejo. Su libro *Los heraldos negros* es de 1918; por esto, a pesar de que *Trilce*, libro de 1922, puede dar la impresión de que está en medio de la poesía ultraísta, creacionista o como quiera llamársela, se siente que este hombre reconcentrado, cetrino, indio por dentro y con orgullo de serlo -no con los temores de Darío o de Chocano- no fue a nada por moda, ni era un literato en el sentido profesional de la palabra.

En *Trilce* hay ejercicios de libertad, de ruptura con las formas, pero ya en *Los heraldos* «se le veía venir» a Vallejo. Trae en sus manos, a pesar de estar en París, una quena (la flauta de los indios del altiplano, de sonido tristísimo, de persistencia que llega a enloquecer), pero no la alegre que a veces acompaña los bailes, sino el *manchay puito*, que es la quema sofocada, la de la muerte misma. Quiere la leyenda que la quena sea hecha con huesos humanos, y dicen que su lúgubre sonido viene del llanto personal que queda cuando la tibia se ve limpia de médula y huérfana de vida. La poesía de Vallejo, y no es leyenda esto, se acompaña con la -154- música sagrada y dolorosísima del hueso humano, y es por eso un punto y aparte en las letras hispanoamericanas. Vallejo no es un literato, ni un escritor, ni un propagandista de nada; es lo más difícil que se puede llegar a ser en la vida: un hombre escrito, un hombre entero y total fabricado con materia prima de letras, palabras, versos sintaxis, ¡cosas a menudo inertes!, y que anda, llora, canta, come, grita, se rasca, ruge y acaricia, como un androide de Alberto el Grande, como un espantapájaros a quien Dios diera cuerda con el manubrio de la poesía.

III

Sacar del horno de las letras un hombre vivo y sangrante es realizar el ensueño verdadero de los poetas. Evocar por el canto de una sombra, y que esta sombra sea luego carne y huesos, y que esa carne y esos huesos se vuelvan autónomos, sufrientes o reidores, como nacidos de cuerpo de mujer, se ha dado pocas veces en la poesía de cualquier latitud, y menos que pocas en la poesía hispanoamericana. Algunos de los poemas de la Storni, alguna actitud de Gabriela Mistral, fragmentos de Humberto Díaz Casanueva, ímpetu de Huidobro, momentos solemnes de Neruda, algún relámpago de Luis Carlos López, el corazón de López Velarde, este o aquel temblor de Eguren, un grito de José Martí, un desgarrón de Greif, una lágrima de Delmira -escenas, episodios, instantes-, jalonan el arduo camino hispanoamericano hacia la grandeza poética. Pero en cuerpo entero, de pie pulgada a pulgada, está César Vallejo. Palos y pedradas, tenebrosidades de la vida, fueron sobre él, y por poco le agujerean la garganta, como hacen con sus gallos los indios arañas, para que no canten.

Frente a todo ello, el indio resignado, tenaz, imperturbable, se escabullía y, en quedándose solo, sacaba de debajo de su piel uno de sus largos huesos. E inundaba de música funeral y genésica a un tiempo los ámbitos del mundo.

1959.

A los cincuenta años de Los heraldos negros

I

La estatura del poeta Vallejo crece por días a los ojos del mundo. Si hoy se realizara una encuesta, sea en América, sea en España, para saber a quién se ~~-155-~~ tiene allá y acá por el poeta más representativo, puede que apareciese algún sufragio para Darío, para Lugones, para López Velarde, para Barba Jacob, para Borges, para Huidobro, para Neruda, para Gabriela, y puede que hasta para Chocano. Pero el consensus general, aplastante, proveniente de todas las zonas de la sensibilidad y de la composición social, recaería en diputar a César Vallejo por el poeta de lo americano integral y puro: por el poeta de la raíz americana y del hombre americano en pie.

Era tan poderosa la capacidad de poesía que trajo al mundo Vallejo, que ni la filiación política muy definida consiguió destruirle la riqueza de su espíritu. Y eso que es bien sabido que no hay destructor ni corrosivo mayor para la poesía que ciertas filias de fanatismo y de obcecación politizante. Lo primero que pierden muchos que se adscriben a supuestos credos de libertad es la libertad, su libertad. Vallejo no. La mecánica marxista, la aplastante máquina de producir actitudes, conceptos, juicios y prejuicios que es el marxismo, no pudo con la libertad metafísica ni con el verbo de este indio. Por eso se salvó Vallejo para la poesía; él, que no faltó a lo que consideró su deber civil, su deber de hombre de la calle. Esos subpoetas que se refugian en la martingala de que son «sociales» para escribir pésima poesía, tienen en Vallejo un juez y un tribunal; ellos ofenden por igual a la poesía y a la militancia política cuando las presentan como una obligación de vulgaridad y de ramplonería. Vallejo les dice que se puede escribir sobre el hambre o sobre la guerra un poema grandioso, digno de ser llamado poesía, amén de lo otro que contenga y comunique.

II

Por eso, porque Vallejo era un hombre libre, no hubo tema que le limitara ni preocupación humana que le fuera extraña. Libertad es sinónimo de audacia. Ahora, en este año y en este mes de junio, llegamos a la cincuentena de la aparición en público -¡y fue en la propia voz de Vallejo donde se le escuchó primero!- de un poema histórico, *Los heraldos negros*. ¡Qué enorme audacia mental y de expresión representaba este poema! Ahí nació Vallejo, y ahí nació una nueva etapa de la poesía hispanoamericana.

Fue el día 10 de junio de 1917. En la ciudad peruana de Trujillo, en la calle Gamarra, al número 441, residencia de Macedonio de la Torre, celebrábase -156- esa noche una fiesta en honor de los intelectuales de la localidad. A esa fiesta concurría el joven César Vallejo. Nadie descubriría al verle allí, vestido de etiqueta, como los otros concurrentes, y muy sereno, que por esos días Vallejo se encontraba angustiadísimo, lleno de tristeza, por una tragedia estrictamente familiar. En su casa se estaba sufriendo mucho, y él, el sufridor por esencia, había recibido los golpes a los suyos con más fuerza y más pena que los otros familiares. Por eso, cuando en esa fiesta llegó la hora «de decir poesías», y en esa hora le llegó el turno a Vallejo, todos se quedaron asombrados por el tono profundo de su voz, por el misterio que se contenía en sus palabras, por la fuerza de aquello que estaba leyendo. Pues él se había puesto en pie y había dicho:

-Voy a leerles algo que acabo de componer.

Y lo que leía era esto: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé. / Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... ¡Yo no sé! / Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras / en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte. / Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas, / o los heraldos negros que nos manda la muerte! /

// Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que traiciona el Destino. / Son esos rudos golpes las explosiones súbitas / de alguna almohada de oro que funde un sol maligno. /

// Y el hombre.... ¡Pobre... pobre! Vuelve los ojos como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; / vuelve los ojos locos, y todo lo vivido / se empoza como un charco de culpa en la mirada... / ¡Hay golpes en la vida tan fuertes!... ¡Yo no sé!».

El poema produjo la impresión de estupor y de anonadamiento que sigue produciendo en nuestros días. Allí había una nueva manera de expresarse; había un desafío a la sintaxis y a la concepción trivial de la divinidad. Vallejo, de un golpe, había saltado a la otra orilla. Sentían ya todos que él era diferente, que él no venía a la poesía para repetir fórmulas ni superficialidades.

III

De la lectura de ese poema comenzó la expansión de su fama. Local primero, pasó después a la capital, y luego de pueblo en pueblo. Años más tarde, Vallejo, desde Madrid y desde París, ¡ríase colocando, lentamente, a la cabeza de -157- la poesía. Su muerte terrible colaboró -¡lo de siempre!- al reconocimiento universal. Sólo los muertos son acatados sin reserva en el mundo.

Hoy, en cuanto se le nombra, todos recuerdan, por los menos, el poema de «Los heraldos negros», que diera título a su primer libro, publicado en 1918. Sólo que ahora, sus lectores conocen el poema en la versión posterior que a la lectura de aquella noche en Trujillo diera el poeta. Esa versión consistió en lo siguiente: la primera estrofa quedó igual que en 1917; en la segunda desapareció el signo de admiración que la cierra, y la palabra «atilas» iba con minúsculas; fue en la tercera estrofa donde Vallejo introdujo las variantes más significativas: en lugar de «que traiciona el Destino», puso «que el Destino blasfema», y en sustitución de los versos que decían «Son esos rudos golpes las explosiones súbitas -de alguna almohada de oro que funde el sol maligno», puso «Esos golpes sangrientos son las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema»; el resto del poema quedó igual. Esas variantes tienen una grandísima importancia. La almohada de oro olía todavía a posmodernismo, a ornato, a adorno nada esencial. En cambio, el pan que en la puerta del horno se nos quema, ya es puro Vallejo, ya tiene dentro de sí a todo Vallejo.

A los cincuenta años del nacimiento de una pieza poética de semejante importancia en la lírica actual de lengua española, vale la pena de recordar que César Vallejo produjo tal manifestación bajo el imperio del dolor, del desconcierto, y del asombro ante los increíbles giros de la existencia. Cuenta su hermano que la noche en que escribió el poema, César no podía dormir. Le parecía imposible lo que había ocurrido en su casa. Decía una y otra vez: «¡hay golpes tan fuertes, hay golpes en la vida tan fuertes!», hasta que, de pronto, se levantó y comenzó a escribir. Puso el alma en lo que escribía, y ha quedado. Ahí está.

1967.

-158-

De «Escritores hispanoamericanos de hoy»

▽△

Gabriela Mistral

▽△

Chilena (1889-1956)

Su verdadero nombre era Lucila Godoy Alcayaga. Parece que el seudónimo lo formó a cuenta de su admiración por D'Annunzio y por Federico Mistral. En esta rara mezcla podemos hallar un punto de partida para comprender la obra extraordinaria de esta mujer, tan hecha de contradicciones, de antípodas, de sorpresas. De humilde maestra rural llegó a ser el único Premio Nobel ostentado por la América Española en el campo de las letras. De mujer famosa por su ternura y su amor a la infancia, llegó a ser uno de los caracteres más duros, ríspidos, intratables que ha conocido esa fronda de dulzura -más o menos aparente- que gusta de ser Hispanoamérica. Todo en ella es contradictorio, difícil, enigmático. Todo en ella da, pues, el signo del genio.

Su obra fundamental es la de poesía. Por encima de todo, Gabriela Mistral es una poetisa, y vimos que no resulta más correcto decir al hallarnos ante la grandeza que es un poeta. Dentro de esa definición, lo fundamental en ella no es, a nuestro juicio, el sentimiento, ni la ternura, ni la universalidad, sino la prodigiosa posesión del lenguaje. Su verso, como su prosa, es una constante lección de sintaxis. Su verso está hecho con una economía de palabras, con una desnudez estilística, que de no verlo firmado por nombre femenino se creería estar en presencia de un seco y austero ermitaño que escribiera poemas. Rompe con las palabras dulzonas, con la tendencia al rompopo y al crocante, tan generales en las poetisas y en los poetisos, y se amarra a palabras enteras, dramáticas, chocantes en ocasiones, que son como arrecifes en medio de una costa de -159- arena. Naturalmente, lo más divulgado suyo es lo peor, lo de la etapa sensiblera y de llamamiento a las maestras y a los árboles. Pero hay una Gabriela Mistral grande, viril, guerrera por el lenguaje, que ha dejado una poética noble y desgarrada. Hay que leer sus primeros libros, pero, ante todo, hay que leer *Tala*. Están ahí, si se quiere, los mismos sentimientos de antes, la maternidad frustrada, el abrazo a todos los niños y pobres de la tierra, mucho Romain Rolland y mucho Tagore servido en copa de arena, pero está dicho con grandeza idiomática singular. Se adivina que ella, siempre, entre dos vocablos, escogía el más duro, el que tuviese menos miel por el interior. Dio de lado, y ella misma lo reconoció en más de una ocasión, a tanta percalina y a tanto papel crepé como decoraba la poesía femenina de América, y a una buena parte de sus primeros intentos. Habló de la tarlatana, esa tela horrible que se emplea en sustitución del cartón a la hora de fabricar alas de angelotes y colas de ninfas. Gabriela dijo adiós a lo cursi muy temprano, y en eso es también, con Delmira, la primera de las grandes poetisas americanas. Se negó a la tontería, a la flojedad, al almíbar. Pudo favorecerla mucho la falta de amores, la ausencia de lunitas tontas y de guitarristas pulsadas por un zángano. Ella fue directamente a la hondura de ser mujer, de «ser madre sin hijos, de sufrir, de sentir con los sufrientes». Hizo un catolicismo que se emparenta con el de León Bloy mucho más de lo que a primera vista pueda parecer. Como el francés rabioso, ella era un vocero hirviente y viviente de los rencores judíos, y se siente que sus preferencias reales están por un Cristo trasplantado al Viejo Testamento.

De las poetisas de América Hispana, Gabriela es la madre, el tronco, el gran barco donde todas pueden viajar. Desborda vigor, regala horizontes, suelta al voleo temas que libran a la poesía femenina de esas horrendas manías del achicamiento, la indefensión y «el refugio». Gabriela siente la presencia fuerte de Eva, de Judith, de Esther. Sólo puede ser comparada justicieramente con las grandes hebreas, las de imprecación en labio y puñal en mano. Tiene cólera y tiene reto. No conocerla es perderse una de las grandes demostraciones humanas de la naturaleza americana. El rebuscamiento, la arquitectura de su idioma, la escondida artificiosidad de su prosa, no tienen, en verdad, origen en Gracián ni en Santa Teresa, sino en el pudor. A ella le apenaba ser cursi, ser muy suramericana, en el sentido terrible que este vocablo tiene cuando se enjuicia lo que por mucho tiempo se presentó como literatura de aquellas regiones. Por pudor -160- de ser una mujercilla ñoña, abobada, que escribe con mantequilla y yema de huevo, ella tomó de pluma un hueso, y de tinta un poco de sangre de cóndor seca. Su economía verbal, su sintaxis, consiste, ante todo, en quitar cosas, en barrer la página una vez escrita, mandando al diablo tantas preposiciones, interjecciones y miembros debilitantes de la oración como son habituales en la prosa femenina. A veces escribe como un soldado, y de cuando en cuando se espera que brote alguna palabrota; pero hay una belleza de fuego bien encendido, de maderas puras de bosque virgen, hay un incienso de sangre, de entrañas, de huesos y médulas, que hacen de su estilo uno de los grandes

instantes de la prosa americana. Ya no es Montalvo, escribiendo adrede un español clásico; ya no es Rodó, saliendo al encuentro del buen gusto por la vía francesa, renaniana, o por la edulcoración a lo Emerson (decía Fray Candil que Rodó era tan sólo un pasticheur de Emerson, cosa bien injusta por cierto); ahora es otra cosa, más espontánea, más auténtica: es el estilo estrujado, desangrado de linfas y de impurezas, a lo Martí, en quien también se ha querido ver la influencia de éste o de aquel clásico español, olvidando que se trata sólo de una coincidencia; un hombre profundo, como Martí, halla su estilo hispánico tan en lo hondo de sí, por donde están las raíces, que tropieza inevitablemente con las formas puras, esqueléticas, matricionales del idioma. Lo propio acontece en Gabriela Mistral. Y es que en cuanto en América se excava un poco la tierra, se tropieza con el hueso, con la fuente de España. Los clásicos americanos no son, no pueden ser otra cosa, que grandes escritores que poseen de veras la lengua española; por esto son, siempre, grandes figuras de la literatura hispánica. (Los americanismos que pueblan la prosa de Gabriela, son casi siempre arcaísmos españoles, supervivencias, de aquellos que Casares le comprobaba a Fombona hace muchos años como vocablos españoles obsoletos aquí pero vigentes allá).

La obra de esta mujer es más bien una expresión que un conjunto de libros. Es, además, una escritora parlante, escribiendo en alta voz, en viva voz. Leerla es asistir a una misa extraña y poderosa, ante el altar de un Dios que sabemos quiere ser Jesucristo, pero que a veces adopta la fisonomía de un fiero profeta del Antiguo Testamento, y a veces se reviste de una humildad en cuyo fondo adivinamos una sangrante ironía y un inapagado deseo de venganza.

1959.

-161-

Vicente Huidobro



Chileno (1893-1948)

Si no se tratara de un gran poeta, cabría aquí, como en parte alguna, acudir a la vulgaridad de «el que nos trajo las gallinas». Se olvida, o se quiere olvidar mucho, a Vicente Huidobro cuando se habla de la actual poesía hispanoamericana, soslayando los hechos incontrovertibles de su bibliografía y del valor de ésta. Sea por el camino de Francia, y a hombros de Apollinaire, sea por el camino de su propia adaptación de lo que en Francia recién apuntaba, Huidobro fue el portador de las noticias más refrescantes y convulsionadoras en materia de poesía. Lo que se debe a su poema *Altazor* es casi imposible de medir, ya que son tantas las ramificaciones y proles nacidas de ese grandioso ejercicio de doma de las palabras y de evocación de poesía auténtica, que bastaría con afirmar que no es justo escribir una historia de la poesía hispanoamericana (y aquí la palabra incluye, desde luego, sus dos términos geográficos), sin recordar que hay un antes y un después de Huidobro.

El hecho de que muchas de las fórmulas puestas en movimiento por él para beneficio de nuestros territorios sirviesen para que muchos idiotas pretendiesen ser

poetas por el solo motivo de escribir con minúsculas y de colocar las palabras descompuestas en letras verticalmente situadas, no quita grandeza, ni significación, ni valor a la obra precursora de Huidobro. Siempre hay imitadores de Picasso, de Miró, de Strawinsky, que hacen tantas tonterías y superficialidades que acaban por teñir de su insignificancia y de su insinceridad a todo el arte o a todo el maestro que imitan. Al fin de un proceso creador que está lleno de originalidad, hay que detenerse a desbrozar, a desmalezar los bosques formados en torno de los grandes por la muchedumbre de parásitos que pretenden -162- ser ellos los verdaderos intérpretes y hasta los creadores originales. Así ocurrió con Vicente Huidobro en España y en América. Aparecieron tantos tontos descoyuntando el lenguaje, pero sin la menor carga poética, sin sombra de lirismo, que las buenas gentes dieron en pensar que todo aquello era obra de saltimbanquis, de señores que, no sabiendo escribir «como Dios manda», escribían como mandaba Huidobro.

El tiempo es aquí el gran juez. Ahora se ha separado del trigo toda la paja, y queda en pie quien debió estarlo siempre. El autor de *Horizon Carre* (1917), de *Altazor*, de tantos indispensables en la geografía lírica de Hispanoamérica, sigue siendo el dueño del santo y seña, de la palabra de pase para la actitud contemporánea ante la poesía. No se trataba ya tan sólo de renovaciones como la significada por el modernismo. Se trataba de volver del revés el guante del poema -recordemos a Reverdy-, de mirar la entraña del menester poético y de acercarse, por fin, a una expresión que no se cimentaba en lo sentimental, ni en lo formal estético, sino en la búsqueda de la poesía en sí, de la poesía a secas. Huidobro enseñó los procedimientos, desde los elementales hasta los trascendentales. Avisó de que el misterio poético está siempre al volver de la esquina, o al volver del verso, y que frecuentemente basta con dar un pequeño giro a un verso o a una estrofa, para transformarla en una fuente de poesía. Así, aquellos versos de Espronceda: «La luna en la mar riela, -en la lona gime el viento...», él los trastocaba diciendo: «La lona en el mar riela,- en la luna gime el viento...», y ya bastaba para sentir que esa lona luminosa y esa luna gemidora, pertenecían a un mundo bien distinto del que les asignara Espronceda.

Ese procedimiento de la inversión de la realidad habitual, del lugar común, abría el camino de la poesía. Hasta entonces fueron muy pocos los que osaron dar un papirotazo a lo habitual para que echase a andar el poema encerrado y oprimido. Al que siempre decía: «el árbol, cubierto de frutos, -el cielo, cubierto de estrechas», se le enseñaba que lo más jugoso es siempre el revés: «el árbol, cubierto de estrellas,- el cielo, cubierto de frutos». Cuando después Huidobro llevó a cabo la hazaña de escribir *Mío Cid Campeador*, hace que el héroe diga: «Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturnos. ¡Qué sandios sois los poetas! ¿Por qué -163- comparáis a la mujer con todas esas cosas? ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa? ¿Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. Decid que una palmera tenía cuerpo de mujer, hablad de un cuello de cisne hermoso como un cuello de mujer, hablad de un trozo de coral como unos labios de mujer».

¡Qué sencillo parece cuando ya está explicado por el poeta! Sin embargo, en esa fórmula inicial está la abjuración de los lugares comunes, la limpieza de esas telarañas que obstruyen el cerebro de tantos inclinados a escribir poesía como una simple reiteración de los aburridos y resobados conceptos cotidianos. Lo sabido ya está sabido;

lo que hay que aprender es lo otro. Y es el poeta quien enseña lo otro, lo inesperado, lo inaudito, lo invisible hasta entonces.

Huidobro abrió las ventanas, sacudió los muebles vetustos, echó fuera el polvo de las últimas melenas versalleras. Las duquesas que no acababan de coger el compás de Darío, huyeron ante la guillotina de las metáforas, ante la revolución de las palabras. Ya podían venir todos los otros, porque las rejas de la cárcel quedaban abiertas.

Esto hizo Vicente Huidobro. Y como si ello fuera poco, un día se sentó, llamó a lo profundo de su origen, tropezó con la roca de España, y escribió uno de los monumentos de la sensibilidad y de la belleza literaria en nuestro idioma y para cualquier tiempo: *Mío Cid Campeador*. Yo me resisto a pensar que haya un solo joven español que no haya bebido en este libro las auras del Cid. Lo publicó Huidobro aquí, en España, hace treinta años. Él, considerado por muchos como un siervo del espíritu francés, como un afrancesado en el peor sentido de la palabra, elevó el himno al de Vivar, y cantó a España como pocos la han cantado, españoles o extranjeros. Fue este poeta quien puso en boca del Cid moribundo estas palabras:

«Cuando se hable contra España, no hagáis caso, España, en medio de todas sus desgracias, será el país más grande de la tierra. Yo os lo digo ante la muerte... España hará redondo al mundo».

1959.

-164-

Alfonso Reyes



Mexicano (1889-1959)

Alfonso Reyes o el escritor. Alfonso Reyes o la cultura. Ese sentido que da el francés a la palabra escritor, hombre de letras, que por las letras se expresa y para ellas vive, no es frecuente en América. Allí ocurre mucho que las letras sean camino para otra cosa: política, cátedra, diplomacia. Llega pronto el cansancio. Hay nombres famosos con una bibliografía minúscula, pero explotada con una publicidad que sirve de vidrio de aumento. Generalmente se trabaja poco y se pregona mucho. Por esto resulta doblemente aleccionador e importante el caso Reyes. Con una cultura universal, con una inquietud que lo mantenía despierto y ávido de cuanto aparecía en el mundo, con una viva y sincera simpatía por el esfuerzo de los nuevos y por el significado de los viejos, encarnó el escritor laborioso, el que no perdía un día, el que no se cansaba nunca. Y junto a la tarea, que a veces por cuantiosa pierde en otros gracia y vuelo, Reyes ofrece la sorprendente condición de que el trabajo incesante no le gastaba el gusto, ni le arrugaba la sonrisa, ni le secaba sus pródigas fuentes de frescura y de salto. Murió completa y totalmente joven, enseñando de nuevo -como Goethe- que son viejos tan sólo los que se

cierran al mundo, los que renuncian a aprender y se encastillan en sus prejuicios, en las modas de «su» tiempo, en lo que fue para ellos sorpresa, novedad, grandeza. La juventud de Alfonso Reyes, inagotable, es la respuesta de la alta cultura a la vida. No se seca ni termina sino quien deja de entusiasmarse, quien cree que ya todo está dicho, quien vuelve desdeñosamente las espaldas cuando estalla junto a su puerta la sorpresa de un nuevo estilo, de una audacia renovadora, de un torrente juvenil que transmite el fuego de las generaciones. Quien más cerca le -165- andaba a Reyes en esto de vivir con el espíritu y no con el almanaque, era Baldomero Sanín Cano, un maestro digno de este nombre, quien venciendo la curva terrible y enquistadora de los setenta años, se inclinaba sobre la poesía de Eliot con la misma actitud con que el octogenario Woermann se interesaba por la pintura de Picasso.

Alfonso Reyes, el ensayista breve, el glosador más bien. Trae tantas noticias y se entera de tantas cosas, que frecuentemente va al comprimido, a la cápsula. De cuando en cuando remansaba su propio torrente, ponía puertas a su erudición y canalizaba el ardor en libros como *El Deslinde*, de teoría literaria, que con toda probabilidad no tiene igual en nuestra lengua. Su saber estaba tan salpicado de gracia, de ligereza, de eutrapelia, que a veces daba la impresión de saber poco, y con ese poco, por artificio literario, por maestría de buen cocinero, fabricar mucho. Pero esto es sólo una apariencia. El hecho evidentísimo es que el saber de Reyes era el genuino *saber culto*. Poseía la mente literaria más abierta del mundo hispanoamericano. Desde la erudición propia del investigador, del filólogo, del historiador de la literatura -recordemos su prosificación del poema del Mío Cid, para dejar citada una muestra capital-, llegaba Reyes a la graciosa y espontánea solicitud de la poesía, denunciándose siempre en él al conocedor profundo de los clásicos españoles. ¡Qué gran autor de letrillas del siglo XII era Alfonso Reyes! Un Lope que hubiera leído a Valery daría una romancería como la de Reyes. Él, en el fondo, no se consideró nunca un poeta en primera instancia. Su verdadero gusto era ser «hombre de letras», animador de cultura, ambientador. No cayó nunca en la tendencia del filosofismo, ni se las dio de pensador, sino de escritor a secas, que ya es cosa bastante impregnada de responsabilidades y de exigencias. Vio a Goethe en vivo, como forma de vida. Vio a los griegos al alcance de la mano, con una belleza muy de la poética actual. A España la conocía y la amaba entrañablemente, y el título que aquí le dieron una vez de ciudadano honorario de Madrid, lo había ganado con el corazón. Era el humanista en armonía con el mundo actual, o sea no un seco académico que suelta a cada paso una cita de Horacio o de Virgilio, y por eso quiere ser llamado humanista, sino el hombre que hace de la cultura clásica una maestra para el perfeccionamiento de la Humanidad presente.

Gran parte de la obra de Reyes se hizo en España o giró en derredor de temas españoles. La extensión de su saber le impedía ser provinciano, indigenista, -166- amigo de localismos empequeñecedores. Góngora era tan suyo como Fray Servando Teresa de Mier. Y Mallarmé o Goethe le pertenecían por las mismas razones que le pertenecían Homero y Virgilio. Esa autenticidad de su ser culto le libró de la gran plaga de la literatura hispanoamericana que es el odio y que es el impropio. Reyes no muerde, no injuria, no destruye. Marca, quizás, la frontera entre aquellos anteriores «paladines» literarios que cifraban su grandeza, no en la obra, sino en la facilidad con que descerrajaban cuatro tiros sobre un poeta de escuela distinta, o con que llenaban cuatro o cinco páginas de dicerios abrumadores para un rival. (El rival, generalmente, era el del propio gremio. Si novelista, era destrozado por los novelistas; si poeta, por los poetas. No era raro escuchar en cualquier ciudad de América una expresión como ésta:

«¿Sabe usted que el canalla Fulano se ha atrevido a escribir una novela? ¡Con los años que llevo yo en esto, y ahora sale ese idiota queriendo hacerme sombra!») Alfonso Reyes no tenía capacidad de injuria. Sabía sonreír ante los contradictores y ante las inepticias. Daba lo suyo, hacía su obra, y seguía adelante. Ha dejado una obra excepcional. Sus devotos -y especialmente sus devotas- libraron grandes batallas por obtener que los laureles del Nobel fueran a refrescar la frente del hijo de Monterrey. Cuando América llevó la sorpresa de la concesión del Premio a Gabriela, pareció que se abría la hora de Hispanoamérica en esto del Nobel. Inmediatamente se alinearon comités, mensajes, activistas y propagandas. En casos, la propuesta provocaba accesos de risa. Pero al pronunciarse un nombre como el de Alfonso Reyes, todos pensábamos que, aun quitando los excesos que añade el regionalismo, quedaba realidad suficiente para persuadir a los académicos suecos. Porque Alfonso Reyes, si no entraba ortodoxamente en las bases del Nobel, había hecho tanto por el predominio de la inteligencia, había guerreado tan elegantemente contra la barbarie, la chocanería, la pluma convertida en garrote o en ganzúa, que mucho bien había hecho a las tierras que Keyserling veía tan sumergidas en la primera etapa de la creación, que necesitaba hacerse a órganos especiales para respirar cómodamente en ellas. En el proceso de culturación de América, Reyes era de los que iban delante, con la mejor sonrisa, con la amplitud de un Goethe embotellado entre las asfixiantes paredes de la realidad antioqueña y antihelénica que es América todavía.

1960.

-167-

Porfirio Barba Jacob



Colombiano (1880 ó 1883-1942)

La presencia e influencia de Porfirio Barba Jacob -o Ricarno Arenales, o Miguel Ángel Osorio, o Main Ximénez- en la actual poesía hispanoamericana es considerable. No se trata de una influencia volcada en seguidores ni en imitadores, como en los casos de Juan Ramón, Lorca y Neruda. La influencia y lo representativo de Barba Jacob están en lo poderosamente americano de su actitud, en la encarnación viva, personal de aquello que en un Chocano no pasó de gran retórica. Porfirio *vivió* lo americano informe, violento, inestable, dominado por la naturaleza. Es quizá el menos europeizado de los poetas importantes de América, no obstante la huella profunda de Rubén Darío en él; a pesar de que en algunas ediciones de su famosa *Canción de la Vida Profunda* aparece un epígrafe de Montaigne, el sentir de Porfirio -y es en el sentir donde hay que buscar las influencias significativas- tendía hacia una expresión lírica de lo americano, en forma que trascendía todos los moldes y todas las orientaciones previas. Él tenía conciencia de ser una fuerza desbocada, una llama. Su apego animal a la vida, su vitalismo casi zoológico, repelía la meditación de la muerte y, cuando más, por amor a la belleza, pensaba en aquellos griegos que también temían nombrar siquiera a la Destructora. Se grabó su retrato en forma irreprochable. Posiblemente nadie, ni antes ni después, en América, ha sintetizado una autobiografía con la precisión, veracidad y belleza con que lo hiciera el hijo de Santa Rosa de Osos, en Antioquía:

Decid cuando yo muera... (¡Y el día esté lejano!):
Soberbio y desdeñoso, pródigo y turbulento,
-168-
en el vital deliquio por siempre insaciado,
era una llama al viento...

Vagó, sensual y triste, por islas de su América,
en un pinar de Honduras vigorizó el aliento:
la tierra mexicana le dio su rebeldía,
su libertad, sus ímpetus... Y era una llama al viento.

De simas no sondadas subía a las estrellas...
un gran dolor incógnito vibraba por su acento;
fue sabio en sus abismos -y humilde, humilde, humilde-,
porque no es nada una llamita al viento...

Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales,
que nunca humana lira jamás esclareció,
y nadie ha comprendido su trémulo lamento...
Era una llama al viento y el viento la apagó.

Así era por dentro el poeta de mayor aureola de *maldito* en las letras hispanoamericanas. Confesaba sus pecados, aun los más escandalosos, con la mayor energía. Adoptaba, sin proponérselo quizá, una moral a lo julio César, a lo César Borgia, que se autojustifica por el volcán interior, por la rabia vital acumulada. Porfirio iba dejando caer sus poemas como suelta escamas un cocodrilo añoso, pero se ve que no quería hacer de la literatura una forma de vida, sino todo lo contrario. Es la ráfaga, el huracán, la antorcha contra el viento -como él gustaba de denominar al libro que recogería su obra-, y si hubiera tenido un poco más de constancia en la traducción de sus emociones, habría dado el Whitman de la América Hispana. Se señala en él la influencia de Poe, pero esto nos parece rizar un poco el rizo, porque Poe, a pesar del alcoholismo, tuvo siempre pena de ser un pecador, y pensaba demasiado para ser una fuerza vital desbordada; Whitman sí, porque detrás de su prudencia puritana para hablar de sus impulsos naturales, tan briosos y cándidos como los de un bisonte, poseía la carga biológica interior que domina y subyuga a la inteligencia, y lo condiciona todo a la ciega fuerza vital.

Esto que Keyserling llamaba lo telúrico, refiriéndose especialmente a América Hispana, se ha dado poco en poesía. La formación de los literatos allá ha sido siempre eminentemente literaria, de academia, de formalidad, cuidadosa de las modas francesas, y yendo en ocasiones al satanismo, a la exaltación de los pecados, al cinismo, pero casi siempre haciéndolo por programa literario, por compromiso con un autor o con una moda. Es en esto Porfirio Barba Jacob un hombre absolutamente actual. Tomó su vida brutalmente entre las manos, y la arrojó sobre las cuartillas. Llevaba todavía, fuerza del calendario, una gran dosis de retórica modernista, pero en lo formal. La esencia que introducía en aquellos frascos cuidadosamente burilados era una extraña y violenta esencia, que hasta entonces no había sido presentada al olfato de los mansuetos «lectores de poesía». Al agnosticismo de Darío, respondía con una rotunda afirmación de lo viviente; si algo es, es nietzscheano. Y decir nietzscheano en América Hispana es evocar una conjunción de ideas explosivas con temperamentos superexplosivos. Los resultados están a la vista en el interior de la obra de Porfirio Barba Jacob. Las consecuencias de mezclar el ímpetu biológico americano con ideas europeas nacidas en cabezas frías, hartas de cultura, no pueden ser peores. Ni pueden ser más actuales y conocidos los ejemplos de ese gran desequilibrio producido por el acto inevitable de echar en un odre nuevo un vino demasiado viejo. Porfirio Barba Jacob no extrajo su actitud de una filosofía, sino que coincidió con lo que los europeos llamarían ingenuamente vitalismo, confesando que necesitaban redescubrir la existencia de la vida. A él le bastaba con haber nacido en Antioquía, con sentirse incómodo e inconforme en todas partes, con no cabe dentro de su piel y, sobre todo, con no saber francés ni estar atiborrado de cultura. Puso en marcha el hombre viviente a la americana, con todas sus consecuencias. De su obra quedan hasta hoy, como perfectamente adecuados a las circunstancias y exigencia de la puesta actual, unos diez o doce poemas que hasta aquí parecen irremovibles. Y dejar dentro del torrente incoercible la poetización hispanoamericana diez o doce poemas un hombre que cuidó tan poco de editar y aun de escribir, es proclamar ya una estatura que puede oponerse a la fuerza arrasadora del viento y de la muerte.

1959.

-170-

Pablo Neruda



Chileno (1904)

Hay una forma de surrealismo estéril, gratuito, sin otro sentido que el del automatismo y la navegación en la oscuridad. Es el surrealismo que arrancó del dadaísmo y fue a tientas por mucho tiempo, jugando a descubrir mediante el juego las profundas verdades. Cuando evolucionó o se maduró el surrealismo, halló fórmulas, procedimientos, territorios, que apenas si antes eran soñados por los más audaces. Este surrealismo creador, contrario a la destrucción, tuvo en América un temprano artífice, un maestro. Se llama literariamente Pablo Neruda, y es forzoso, al hablar de él, separar, deslindar, con la cronología en la mano, al poeta y al político. Las ideas extremistas de este gran poeta no han entrado en su poesía, como no ha entrado en la pintura de Picasso

la ideología marxista. Precisa, pues, librarse de los pecados de la intolerancia y del prejuicio a la hora de señalar la presencia de Pablo Neruda en el escenario poético hispanoamericano. Es imposible disminuir sus méritos, ni reducir su significación, porque ahí están los libros, con el tribunal de las fechas por delante y con el peso enorme de su calidad.

Hay un primer Neruda, un segundo Neruda y un tercer Neruda, sin que ninguno de los tres tenga que ver nada sino con lo literario. El primer Neruda, el más popular en las zonas cursis y recitorreras de América, no llegó nunca a lo cursi, y estuvo en lo sentimental con la luz de un poeta y con el equilibrio de un artista. Aun sus poemas más manoseados, los de la primera época, tienen ese «no sé qué» sembrado por el poeta genuino hasta cuando escribe en la pared un número de teléfono. «Puedo escribir los versos más tristes esta noche», es el verso inicial del famoso *Poema veinte*; de un subpoeta, de un infrapoeta, se saldría -171- de ahí para la letra de un tango argentino. De Neruda, no; de Neruda se sale de ese verso y se produce un poema modelo en la literatura sentimental, en la que ponía al corazón sobre el atril, y encima escribía, mojado directamente la pluma en la fea tinta de esa víscera. Y un poeta capaz de eso, es incapaz de quedarse en eso. En 1925 ya había demostrado la calidad de una prosa poética excepcional, y preludiaba lo que en 1933 sería toda una apoteosis: la aparición de *Residencia en la Tierra*. Desde Darío, se dice por generalizar, no había ocurrido nada semejante en la lírica hispanoamericana; reconozcamos que, ni aun cuando Darío, la reacción y la influencia producida por una obra han alcanzado nivel semejante al de *Residencia*. La palabra revolución es la que nos permite aproximarnos más a la realidad. Ya aquí se palpaba en lengua española una realización del surrealismo constructivo, descubridor de mundo, enriquecedor de la experiencia humana, como no se había dado, sino muy aislada y esporádicamente, en otras lenguas. El surrealismo de Neruda, que ha merecido uno de los grandes libros de Amado Alonso, era un Descubrimiento de América al revés.

Luego el poeta se ha repetido tanto, ha hecho tantos poemas con la «receta Neruda» (lo enumerativo, el altibajo de lirismo y prosaísmo, la palabra bella junto al vocablo irritante, la sal, lo metálico, lo mineral, la nieve), que desde la altura prodigiosa de *Residencia en la Tierra*, todo lo otro suyo parece pálido y monótono. Hasta los fragmentos iniciales de la parte más cuidadosa del *Canto general*, riquísimos fragmentos, quedan oprimidos por el resplandor de *Residencia*, y parece que no traen nada nuevo. (Hay en ese libro de Neruda, en las tres cuartas partes dedicadas a una especie de «geografía política» de América, una concesión demagógica al plebeyismo politiquero, que no queda sino pensar que el artista se ha quedado seco y sin nada importante que decir). Otros libros posteriores, editados bellísimamente -dije en otra ocasión que Neruda, a medida que escribía peor, editaba mejor-, se refuerzan más pero no llegan a la línea tirada hacia lo alto por *Residencia*. Probablemente, el poeta ha sido dañado por la parcialidad política, que en su caso dicta incluso la estética a seguir y acusa de desviacionismo y de aburguesamiento toda incursión libre por la creación artística; posiblemente, el agotamiento sea debido a la profunda e intensa catarsis que, indudablemente, produce el dar una obra como *Residencia*. Es casi una ley, que muy pocos artistas han conseguido salvar, la de que en toda existencia creadora se llega a un cenit, a una culminación, y ya se -172- ha dicho todo lo que de esencial iba a decirse; a partir de ahí, si se insiste, sólo llega la monotonía, la reiteración, el cansancio. (En las letras españolas hay muchos casos bien a la vista, pero queremos citar uno tan sólo: el lamentable de Benavente. ¿Por qué no calló a tiempo, por qué no dejó de escribir, o de

estrenar y publicar al menos, veinte o treinta años antes de morir?). Todo artista tiene un repertorio más o menos extenso de novedades, de originalidades, de aportaciones que ofrecer. Cuando lo vuelca, si no acierta a callar hasta una nueva floración, cae en estas penosas insistencias de Neruda y de Benavente. ¡Maravilloso y único Juan Ramón Jiménez, que renacía de sí, y ascendía año tras año, superando mañana lo que hoy había hecho! Cierto es que Juan Ramón no se cansó nunca de la poesía, no se divorció de ella, ni compartió su amor con la política, con la popularidad, con la intervención en «asuntos públicos». Neruda es hoy más importante como figura política que como poeta. Pero Neruda escribió *Residencia en la Tierra*, obra sufrida, existenciarista, como diría un discípulo de Heidegger. Por ese libro se sentó en un sitial del que nada ni nadie puede echarle. Ni aun todos los poemas de fórmula, todos los recetarios y todos los errores cometidos por Neruda contra Neruda, podrán borrar del cielo poético del habla española el fulgor de su estrella.

1960.

-173-

Jorge Luis Borges



Argentino (1900)

Para los estudiosos de la literatura hispanoamericana, no hay posiblemente figura más interesante que la de Jorge Luis Borges. Y ese interés máximo le viene de la complejidad de su tarea, hija de la complejidad y diversidad de su mente. Si en algún sitio vemos concretada, hecha carne y letra, la lucha entre lo local y lo universal, entre la alta cultura y el provincianismo, entre la sed de saberlo todo y la convicción de que hay que mirar también hacia abajo, porque es lo propio, es en la obra de Jorge Luis Borges. Él ha dado el paso más allá que no dio Baldomero Sanín Cano. O sea, el paso de no decidirse a abandonar lo lugareño por lo superior extranjero, por lo universal. A veces la inteligencia de un hombre está en tal desproporción con su medio, que el hombre escapa, se va a otras regiones, aunque no salga del país. Pero en el caso de Borges aparece, quizá por primera vez dentro de la jerarquía de su talento, el caso de quien ni quiere escapar, ni quiere dejar de asistir al superior convite lejano. Así se explica la terca insistencia en Borges, el hombre que conoce los autores más olvidados por la propia Europa, el erudito que nos da la impresión de ser capaz de corregir los errores de la Enciclopedia Británica y quedarse tan tranquilo, en ser fiel al tango, al barrio, al bandoneón, a la poesía de Evaristo Carriego... La mezcla, la distorsión que supone conocer a fondo la literatura universal de todos los tiempos y elevar una loa al tango y a Carriego, tiene un origen sociológico, de patriotismo noblemente entendido. Hay, acaso, en Borges el omnisapiente, el temor a que sus raíces queden cortadas. Si se le dejara, probablemente se dedicaría a investigar las variantes y ediciones de la poesía china en los siglos V y VI, antes que a otras tareas; o bien reescribiría la -174- obra de Thomas Browne, de un Haman, de un Donne. Cualquiera cosa, en el orden de las invenciones literarias, de las combinatorias fantásticas, sería dable esperar de Jorge Luis Borges, si no fuese por ese imperativo ético que se ha impuesto, y que lo lleva a

presentarse como una especie de Carlos Gardel que pone a Abelardo en música de tango.

Este es el gran espectáculo de las letras hispanoamericanas. Una cultura sin límites, consagrándose a sí misma al deber de ensalzar una realidad que hasta ahora no ha parecido a nadie tan digna de meditaciones opulentas. En todos los países hay su tango, su veredita, su bandoneón, sus tradiciones nativistas, y todo ello merece estudio y atención por parte de los escritores y de los especialistas; pero existe una jerarquía de valores que no puede ser borrada por el patriotismo ni por ninguna elegante boutade del linaje de aquella de Taine cuando decía: «No niego que sea bello lo feo, pero es más bello lo bello». A menos que todo sea atribuible a esa expresión del patriotismo argentino que conduce a magnificar lo propio en forma impermeable a la ironía (Perón: «Aquí tengo la bomba atómica»; Molinari, no el poeta, el político: «Hemos regalado al mundo, sin decirlo, dos veces más que el Plan Marshall»), y sea Borges una versión encuadrada en lujo de tan apasionado homenaje a la patria. Porque realmente asombra la universalidad de la obra más viva y fragante de Borges, aquella en la cual se le siente más en lo suyo, y la insistencia luego en el empleo de giros, de situaciones, de temas, que no merecerán desprecio, pero que no encuadran en el marco general de sus capacidades.

Una mente esencialmente europea, europea incluso cuando aborda los asuntos nacionales y típicos, parece tender a este propósito: conciliar los opuestos, sintetizar la gran cultura con el ambiente, aplicar los conocimientos mayores del saber humano a la interpretación acabada de lo local. ¿Pueden conciliarse el mundo de Kafka y el mundo de «Chorra»? (Para quienes no lo recuerden: Chorra es un tango, con letra preciosísima, que, sin embargo, se canta con acento trágico). ¿Hasta qué punto un hombre como Jorge Luis Borges, capaz de escribir *Inquisiciones*, *Historia universal de la infamia*, *Discusión*, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *El Aleph*, tendría por misión verdadera escribir una continuación del *Martín Fierro*? En el fondo, puede que esté dominando la tan peligrosa tendencia contemporánea a fijarle al escritor tareas nacionales, políticas más o menos confesas, temas considerados útiles, sanos, haciéndole avergonzarse -175- de una vocación, digamos, por las letras suecas o por la pintura japonesa. ¿Es que no vieron ni ven los autores de ese absurdo, que un escritor argentino será siempre un escritor argentino, aunque dedique toda su vida a investigar la historia de Persia, y no mencione jamás al ombu, al mate y al tango? Y, por otra parte, sirve más a la grandeza de la patria la universalidad de una cultura, el despliegue de una erudición y de una fantasía a lo Borges auténtico, que los esfuerzos por montar a caballo y recorrer la Pampa. Los alemanes saben que al escribir Mommsen la Historia de Roma, está haciendo por el prestigio de Alemania, por el puesto de ésta en la cultura, más que si se limita a cantar los temas germánicos. ¿Es que América no ha llegado aún a esa fase del patriotismo que rebasa el nacionalismo? Pudiera ser, porque están muy recientes los tiempos en que el patriotismo no alcanzaba siquiera a afirmar la nacionalidad en sus relaciones con los embajadores extranjeros, y tengan razón entonces los hombres a lo Jorge Luis Borges, en asistir al nacimiento de un patriotismo más alto, conservando zonas del amor a lo local que una sabiduría como la suya sabe están implícitas en la simple condición de hombre realmente culto.

Mas, lo apuntado, es sólo uno de los abundantes y ricos temas que sugiere la obra de Jorge Luis Borges. Queda, entre otros asuntos que le pertenecen, la exaltación de la fantasía, alimentada por la erudición. Se da en él el caso opuesto al común de los

eruditos; en éstos, la acumulación de conocimientos y recuerdos mata la inspiración y seca por completo la fantasía. Para un erudito, tener fantasía es una falta de respeto a la pureza de los datos, de las fichas. En Jorge Luis Borges, la erudición es como un combustible de la imaginación; le da vuelta, pone de revés, a todo. ¿No sería posible que se estableciese sobre bases firmes que no existió Miguel de Cervantes, y que, en cambio, quien sí existió fue Don Quijote, el cual, un día, se sentó a escribir un libro a base de un personaje inventado por él, llamado Miguel de Cervantes, pero a quien dio como pseudónimo el nombre suyo, adoptando el imaginado para firmar el libro? ¿Y no es muy probable que en el siglo VIII antes de Cristo llegaran a Palos de Moguer unos raros marinos, procedentes de una tierra lejana llamada por ellos Amer Iké, y dieran nacimiento a generaciones y generaciones de marinos que en 1492 acompañarían a Cristóbal Colón a descubrir América? Preguntas de este tipo, divagaciones, complicaciones a cuenta del juego de permutas y posibles arreglos de veinte letras, todo lo que conduce a contemplar el mundo como laberinto, -176- forma parte del placer literario de Jorge Luis Borges. A veces da la sensación de que inventa sus citas y hasta personajes enteros. Es un fabulador un poco fatigoso, y en el fondo huye de lo tremendo, de las consecuencias de admitir a Kafka a tomar el té, que suelen ser terribles; Borges se queda en el laberinto, en el crucigrama, al cual le faltan claves. Pero lo que ha hecho por lo que llamaríamos la aclimatación en América de los grandes temas contemporáneos de la literatura europea, es impagable.

Queda sin aplazamiento posible la mención del poeta Jorge Luis Borges. Ahí es donde le sale más pura la vena localista, el argentinismo de buena ley. El *scholar* siente nostalgia de la pampa: «Una amistad hicieron mis abuelos -con esta lejanía- y conquistaron la intimidad de la pampa -y ligaron a su baquía la tierra, el fuego, el aire, el agua». A él le parece que ha perdido mucho con la ida de aquel contacto telúrico, de aquella vivencia pie a pie con la tierra: «Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas, -soy hombre de ciudad, de barrio, de calle; -los tranvías lejanos me ayudan la tristeza- con esa queja larga que sueltan en la tarde». Pero dentro de la ciudad, dentro del barrio, el libresco Borges, el ultra erudito, el que lo sabe todo, se arroja en el denso baluarte final de lo folklórico, y envidia a los viejos camperos que toman la guitarra entre sus curtidas manos, y lanzan una cuarteta que a él, a pesar de todo, y quizá si por todo lo que le pesa su abrumadora sapiencia, le sabe a verdad y a Paraíso.

1960.

-177-

Alejo Carpentier

▽△

Cubano (1904)

Un día de éstos, en la América española, va a producirse la triste experiencia de que algunos de sus máximos artistas sean reconocidos porque la traducción de sus obras al francés y al inglés «ha constituido un éxito». Antes bastaba el espaldarazo de España -«triunfó en Madrid, es amigo de Unamuno, lo ha editado Renacimiento»-, para que en el suelo natal del autor se le extendiese la credencial que el cainismo se empeñaba en

negar. Pero desde hace unos cuantos años, incomunicados como nunca entre sí los pueblos hispánicos, ya ni el reconocimiento de la Madre Patria es suficiente. El silencio impotente, la envidia que aspira a ocultar la luz ajena volviendo la cabeza, la conspiración de los que no se resignan a ser modestos admiradores de aquellos contadísimos que son llamados a crear, salen al paso de los artistas verdaderos con una tenacidad y con una crueldad que es preferible desdeñar. Uno de los casos más recientes y conocidos de obra triunfando de las tinieblas y de los silencios mezquinos, es el de Alejo Carpentier. El triunfo de sus novelas en lengua francesa y en lengua inglesa, ha llamado la atención sobre un hombre que desde hace mucho tiempo tenía los máximos derechos a la admiración y al aplauso de sus compatriotas y de los lectores de habla española. Ahora se descubre que *El reino de este mundo*, que *Los pasos perdidos*, son grandes novelas, universales ya, no localistas, no folklóricas, de esas que hay que perdonar porque están bien para ser de donde son.

El hecho aquí presentado en este muestrario de facetas y problemas de las letras en Hispanoamérica, revela la persistencia de un estado de inmadurez, semejante al vivido hasta hace unos veinte años por las letras norteamericanas. -178- Allá, entonces, la medida de un valor iba de Europa, especialmente de París. Los norteamericanos abrían el chorro de la admiración en armonía con el placet otorgado en París o en Londres a un escritor suyo. Esta etapa ya fue superada. Hoy los norteamericanos manejan sus propios valores con una creciente lucidez, y son ya los países europeos los que tienen que descubrir a grandes autores norteamericanos que no han recibido otro diploma que el de la opinión norteamericana, Alejo Carpentier, como muchos otros grandes de la América española, ha necesitado que famosas editoriales francesas premiaran sus libros para que los «enterados» de Bogotá, de La Habana, de México, de Quito, de Lima, volvieran los ojos hacia una de las sensibilidades más ricas y jugosas de la América española. De ahora en adelante, posiblemente, le extiendan todos los reconocimientos, si no es que, como ha ocurrido en España en ocasiones semejantes, se recrudezca en su propio escenario la cortina de negaciones y de silencio.

No se trata de un novelista desmesurado, ambicioso de dar los escenarios macroscópicos de América ni los dramas torrenciales de la lucha del hombre con la Naturaleza. Su objetivo es más modesto, pero más artístico, más racional, más luminoso. Es el narrador de estirpe, alcanzando, en ocasiones como aquella en que revive la peregrinación a Santiago, el carácter del fabulista medieval. Su modernidad es de las más depuradas y limpias de excentricidades. Es moderno por dentro, por el alma, no por artificios exteriores. Cultiva en realidad la narración corta, la novela breve o el cuento largo, pero la carga de alta tensión que introduce en sus páginas, y haciéndolo con la difícil naturalidad de quien se tiene bien sabidas y olvidadas las lecciones más complejas, proclama una calidad que no es frecuente. Su versión del rey negro Christófole supera la de Niles. Lo que escribe, no es fácil olvidarlo. Ya está consagrado en Francia. Y, sin embargo...

1959.

Gabriel García Márquez



Colombiano (1912)

La novela americana ha evolucionado en forma prodigiosa. De los tiempos de *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León Mera, y de los tiempos de *María*, del colombiano Jorge Issacs, pasando por las ya universalmente consagradas *Doña Bárbara*, *Don Segundo* y *La Vorágine*, ha llovido tanto, que convendría revisar cuidadosamente la nómina a presentar cuando se hable de la tal novela hispanoamericana. Esas que están, están. Su valor nadie lo niega, ni su carácter de pioneras en muchos aspectos. Pero América ha dado también a Ciro Alegría, a Arturo Uslar Pietri, a Jorge Icaza, a Manuel Gálvez, a Carlos Reyes, a Enrique Larreta (de quien no vamos a seguir diciendo que es el autor de *La gloria de don Ramiro*, como si no tuviera otras obras tan valiosas en su haber), a Enrique Labrador Ruiz (de él se espera la obra a la altura de su talento y de su oficio, porque quien ha escrito *La sangre hambrienta* tiene el compromiso de completar lo que allí nace), a... unos veinte nombres, por lo menos, que no circulan en el torrente de «los mejores novelistas de América», pero indudablemente figuran entre ellos. Y esto, sin mencionar a los cuentistas, como Manuel Rojas, como Eduardo Arias, como el propio Labrador Ruiz, como Edwards Bello, como Azuela, y puede la lista ser mucho mayor que la de los autores de novelas.

Y América tiene publicado, desde el año 1955, un libro que no nos explicamos cómo no ha producido ya esa noble revolución del fervor y del aplauso que provocan, en ocasiones, las obras singulares. Es la novela *La hojarasca*, y es su autor el colombiano Gabriel García Márquez. Aquí está el ejemplo vivo, el más patente quizá, de lo que entendemos al hablar de asimilación de una cultura, aplicándola a expresar lo cotidiano nuestro, lo inmediato. García Márquez -180- escribe una novela de asunto netamente colombiano, como que su asunto es un velorio, el más universal y el más local de los temas. Los sabichosos dirán que es una versión del *Finnegan's Wake*, de Joyce, pero hay que dejar a los sabichosos decir lo que deseen, y seguir de largo. Porque es cierto que en la obra de García Márquez están vivas y presentes las influencias de la época, las apicales, y no puede faltar en esto el nombre de Joyce, ni el de Faulkner, ni el de Mann, ni el de Proust. En toda obra representativa de estos tiempos, están esos señores a la puerta y no hay escapatoria; quizá alguna ventana custodiada por Melville o por Henry James permita la ilusión de que se ha sabido del marco influenciador, pero es inevitable que junto a la intensa originalidad de un autor, aparezcan, incluso cuando él mismo no lo sepa, la resonancia de los nombres tutelares, porque ésta es precisamente la cifra de su grandeza: ellos están en la base, en el punto de partida, y no hay nada que hacer, sino aprender y seguir adelante. Y esto lo hizo Gabriel García Márquez, incluso antes de la novela *La hojarasca*, que es uno de los grandes documentos literarios de América, obligante a la admiración no sólo por la dosis de exotismo que contenga, sino en razón de su sabiduría literaria. No íbamos a pasarnos toda la vida recibiendo admiraciones que en el fondo saben un poco al aplauso que se tributa en el circo al oso cuando baila, donde se aplaude, no al baile, que sería lo ideal para el oso, sino la extrañeza de ver un oso bailando. Y muchos de los elogios tributados hasta aquí a novelas hispanoamericanas, están cimentados en el deleite de ver un cuadro novedoso, de conocer costumbres raras, de leer palabras desconocidas; pero elogios como novela, como novela en sí, ha habido pocos. Por esto nos interesa también exaltar la

significación de *La hojarasca*. Es una alta obra literaria, sin más. Aunque tiene, desde luego, mucho oro dentro de su maravillosa estructura.

1960.

-181-

En un lugar de América, el 11 de octubre de 1492



I

Parece ser condición universal de los humanos una cierta capacidad de premonición de los grandes acontecimientos. Poco antes del nacimiento de Cristo, multiplicáronse las señales, las inquietudes, los «avisos» de que algo muy singular estaba al producirse... Hoy, gracias al esfuerzo de los investigadores y a la interpretación correcta de los primeros relatos sobre el Nuevo Mundo, sabemos que desde hacía cierto tiempo -acaso una o dos generaciones antes- las gentes que vivían al otro lado del mar europeo presentían el gran cambio que se produciría en sus vidas. Lo presentían y lo deseaban.

Dada la diversidad de culturas, de grupos humanos, de sensibilidades, es lógico que variase la intensidad de las intuiciones. En los grandes centros de las culturas superiores era donde se agitaba una conciencia, cada vez más angustiada y más cierta, de la novedad que se aproximaba. Y dentro de esos grandes centros, a su vez, era en las élites intelectuales, entre los pensadores y los artistas, entre los poetas, músicos y pintores, donde más punzante se patentizaba la seguridad de un inminente cambio. Dijérase que sentían el lento girar sobre sus goznes de la gran puerta de la historia. Adivinaban que algo trascendental, ajeno a sus voluntades y deseos, avanzaba sobre ellos en forma inexorable.

Miramos hacia América, siempre al resplandor del 12 de octubre. Esto nos da del Nuevo Mundo una perspectiva ya europea, hispánica ya, juzgamos toda la historia posterior a la luz del Descubrimiento, y esto hace inevitable el juicio por comparación, no el juicio en sí, objetivo. ¿Qué tal si nos preguntáramos, -182- para observar aquel escenario bajo una luz distinta, qué era América el 11 de octubre de 1492? Creo que este cambio de perspectiva tiene alguna eficacia, no sólo porque nos permite ampliar un tanto nuestro criterio sobre el valor de la obra española en América al no subestimar al indígena tanto como es habitual hacerlo, sino también porque nosotros, habitantes de la Tierra, pobladores hoy de este planeta -minúsculo miembro de un sistema que a su vez es minúscula porción de una galaxia, que a su vez...-, vivimos ahora exactamente en la actitud metafísica, política, social, literaria, en que vivían los pobladores de América el día 11 de octubre de 1492.

II

Es realmente asombroso cómo, por la fascinación ejercida por un hecho tan notable como la conquista y civilización españolas de América, no nos hayamos todavía acostumbrado a detenernos un poco más en el conocimiento de los seres y de las colectividades a quienes los españoles transformaron.

Se tiene, por lo general, una visión tan errónea de lo que era América aquel 11 de octubre, que sólo podemos explicárnosla con un ejemplo: si ahora llegara desde otro planeta una expedición y desembocara en una pequeña aldea africana, o incluso en algún rinconcillo de ciertas áreas rurales europeas, ¿qué pensarían de nuestra civilización los visitantes? Habría que leer sus primeros mensajes y relaciones del Descubrimiento a su país de origen. Ellos no se habrían podido enterar de la existencia de las grandes capitales, de la ciencia, de la religión, de la filosofía, de la literatura terrestre. Tendrían por muy rudimentarios a los pintores y a los músicos. La incomunicación del idioma les impediría por mucho tiempo percatarse de que estaban en presencia de seres con un repertorio de ideas, de tradiciones, de símbolos. El significado de la vida de los indígenas, nosotros, se les escaparía por completo. Y si, como es muy probable, nuestros próximos visitantes extraterrestres llegan en son de búsqueda de nuevas provincias y reinos para sus imperios, no dedicarán su tiempo a estudiarnos, sino que se apresurarán a dominarnos y a enseñarnos lo que para ellos es el summum de la inteligencia, de la moral y de la ciencia.

La llegada de los españoles a América fue recibida con una mezcla de júbilo y de temor por las naciones y reinos. Hallábanse todos los reinos aterrorizados -183- por un «peligro mundial», el de la invasión progresiva y tenaz de los caribes, y los guardianes de las altas culturas veían con dolor cómo era muy posible que, de no intervenir la divinidad, una fuerza trascendente, las guerras internas, la insensatez de los hombres, la invasión enemiga, el «peligro mundial» en una palabra, iban a dar al traste de un momento a otro con siglos y siglos de esfuerzos y de superación.

Era cierto que aún quedaban en el Hemisferio zonas salvajes, vergüenza de todos; era cierto que, pese a las tenaces recomendaciones, aún subsistían aquí y allá restos de antropofagia; era cierto que el nivel de vida de los grandes núcleos humanos resultaba inferior al de las élites, y esto irritaba a sacerdotes y economistas, porque servía de cebo a los perturbadores y a los enemigos extranjeros para provocar conflictos y hasta guerras. Pero frente a eso, la civilización, en general, avanzaba. Los sacrificios humanos por motivos religiosos disminuían, tal como ocurría en Europa. (¿En qué año fue quemada Juana de Arco?). La esclavitud solo quedaba ya para los enemigos capturados tras la victoria: exactamente como en Europa. Las torturas, el desmembramiento del cuerpo en máquinas terribles, sólo eran aplicados ya en casos de grandes jefes tomados al enemigo. (¿En qué año se llevó a cabo el «Juicio de Nuremberg»?). El tormento al prisionero para hacerle confesar, ¿no era una práctica normal en los medios más civilizados de la Tierra? Y en cuanto a la moral, los reinos hallábanse dando una fuerte batida a las malas costumbres. Dependía del grado de civilización la dosis de energía aplicada en la restricción de los pecadores mayores. Es muy posible que el mismo día y a la misma hora estuviesen quemando vivo por sus malas costumbres sexuales a un señor en alguna plaza española, italiana o francesa, y a otro de idénticas inclinaciones en alguna plaza peruana o mexicana. Hacia finales del siglo XV Europa se encontraba agitada por grandes aires de renovación y de innovación. Lo propio ocurría en América. Y cuando decimos Europa, nos referimos a los grandes centros de cultura, a los medios representativos de la civilización. Esa misma óptica hay que tener para aquella América:

en los medios superiores, que aparecían diseminados por el hemisferio, los sacerdotes y los guerreros hallábanse en gran actividad. Cada día eran más los que creían en un único Dios Creador, y en un Paraíso y en un Infierno para después de la muerte. Y cada día eran más los que creían en la Resurrección, y más los que practicaban el estar alerta, con las armas en la mano, frente al enemigo... -184- Quedaban núcleos de supersticiosos, de salvajes, de gente inculta y cerril, pero ¿cuántos siglos iba a necesitar todavía Europa para liberarse de la hechicería, de los hombres transformados en animales, del miedo a los fantasmas y a los filtros amorosos o de muerte?

No estoy exponiendo un paralelismo total, una identidad, entre la Europa de 1492 y la América de ese año. Señalo simplemente la existencia de una América en trance histórico mucho más delicado y significativo de lo que acostumbramos a reconocer. Había allí una crisis, una decadencia, un fin de época. América, en suma, hallábase madura para la nueva vida del cristianismo, pues la crisis de sus religiones era profunda. Como hallábase Europa madura para el Descubrimiento, pues resultábale asfixiante ya la capacidad territorial en que se movía, y asfixiante el cerco de sus enemigos. Europa estaba acorralada, geográfica, económica y militarmente. Había hecho crisis la religiosidad medieval, y en los grandes centros de cultura se volvían los ojos hacia otras épocas. El Descubrimiento de América fue el encuentro de dos grandes crisis: una de crecimiento, la europea, y otra de decadencia, la americana. Las dos ramas se necesitaban recíprocamente. Y los dos mundos, gracias a ese encuentro, superaron sus crisis, y hallaron nueva materia prima para seguir tejiendo el tapiz de la historia.

III

Aquellos remotos parientes nuestros -y nos referimos, naturalmente, a los grupos representativos, a los portadores de alta cultura, y, por tanto, «radares» capaces de adivinar un cambio profundo-, hallábanse viviendo bajo el desasosiego de una universal inseguridad. Todo lo que se sabía de algún país vecino era noticia perturbadora. Los viejos no acertaban a comprender que era lo que le ocurría a la juventud, para que se hubiese vuelto, en unos pocos años, tan contraria a las tradiciones, tan rebelde sin motivo justificado (justificado a los ojos de los viejos), tan inquieta y desagradable.

En tanto que los viejos vivían sus últimos días aferrados al ayer, y proclamaban a cada paso que todo tiempo pasado fue mejor, los jóvenes, la generación venida al mundo al final de la última gran guerra con el país vecino, sólo confiaban en los tiempos futuros. Los nacidos hacia 1472, lo mismo si vieron el Sol en tierras aztecas o en tierras araucanas, habían perdido casi por completo -185- la devoción al planeta Venus, y cada vez era más difícil llevarles a cumplir con los dioses. La Luna y Sol se quedaban sin prestigio mágico a paso de carga. Era evidente que la juventud del Tahuantisuyo, como la de los territorios nahuatl o tolteca, sentía, por una parte, como un complejo de culpabilidad por pertenecer a una civilización que había llegado a tales extremos de incapacidad organizativa, de autoritarismo y de retraso social, y, por otra, se sentía llamada a realizar ella los grandes avances y transformaciones que sus padres y abuelos no habían sabido ni intentar siquiera.

La falta de comunicación entre las generaciones era el máximo dolor de los sacerdotes. La incredulidad se había apoderado de los niños, y una precocidad realmente extraña, venida indudablemente del cielo, transformaba aun a los más pequeños en seres que sólo reaccionaban alegremente ante lo más nuevo. Los reinos eran recorridos por augures que no se cansaban de inventar fábulas sobre supuestas novedades que estaban al producirse. De esas novedades, la mayor era -¡cosa absurda y que mucho hacía reír a los viejos!- la inminente llegada de unos hombres provenientes de otro mundo, probablemente desprendidos del planeta Venus, viajeros en unas extrañas máquinas. A esos hombres -¿o serían monstruos?- y a sus máquinas representaban de continuo, en sus fantasías tan incomprensibles, los pintores de la última hornada.

IV

¡Los pintores y los poetas! ¡Cuánta locura y dificultad para entenderlos! La poesía particularmente, que fuera por tanto tiempo el himnario, el libro de amores, la canción de cuna, se había vuelto una cosa extraña, sibilina, indescifrable. «Es lo moderno», decían los jóvenes como única explicación. «Lo sentimos así, y así escribimos», añadían cuando se dignaban explicar un poco más. Y ante los ojos cansados de los ancianos, aun de los más cultos ancianos de cada reino, desfilaba una pintura recién creada, que no decía nada a su sensibilidad.

En el hecho, para mi indudable, de la intensa crisis espiritual vivida por los naturales del Nuevo Mundo en las vísperas del Descubrimiento, radica la explicación de la dificultad afrontada hoy por quienes intentan descifrar los códigos y pinturas precolombinas. No se trata tan sólo de que no entendamos el idioma o el lenguaje simbólico, pues está perfectamente estudiado el lenguaje -186- de cada región. Se trata de que el arte había llegado a una abstracción y concentración tales, que presenta para nosotros la misma dificultad que tendrán en su día los hombres de Marte o de Venus para comprender la música de un Anton Webern, o la pintura informalista. La abstracción no quiere decir forzosamente una etapa superior, sino sencillamente una necesidad espiritual de buscar, con intensidad, con concentración exagerada, la explicación para un misterio.

Si los poetas y pintores de mediados del siglo XV en el Nuevo Mundo eran tan oscuros, débese a que tenían ante ellos, como horizonte, una gran oscuridad histórica, una incertidumbre que los llevaba a ensayar las más recónditas respuestas para sus interrogaciones. El arte de los viejos maestros, señaladamente en la escultura, ya no les decía nada. Había entrado en crisis su relación con las aves y con las nubes, con el dios del fuego y con el maligno que pactaba todavía con sus abuelos. Ellos se habían quedado sin dioses y sin elementos naturales vigorosamente recibidos; habían perdido la luz. Su sensibilidad estaba tendida, como un arco tenso, hacia el futuro inmediato; ellos, los jóvenes, presentían la llegada de algo excepcional. Todo iba a cambiar en derredor suyo, lo adivinaban, lo sabían ya, y el cambio lo anticipaban en la revolución estética, en la selección de nuevas formas para expresar un alma nueva. Los poetas favoritos, los de la nueva ola, decían al alma atormentada de la generación más joven cosas como éstas:

¿Acaso es verdad que se vive en la tierra, ¡ay!?,
¿acaso para siempre en la tierra?

Hasta las piedras preciosas se resquebrajan,
hasta el oro se destroza, hasta las plumas finas se desgarran.

¿Acaso para siempre en la tierra?
¡Sólo un breve instante aquí!

Este poema del rey Netzahualcoyot, el amado por Darío y por la Mistral, el traducido con amor por Fernando de Alva Ixtlilxochitl, ¿no nos recuerda a T. S. Eliot? En los poemas largos del rey poeta trasúntase el mismo sentimiento de desolación que hallamos en *La Tierra Baldía*. Es impresionante el «sabor» de modernidad, de actualidad, que tiene la poesía precolombina:

-187-

-Ya cayeron en lluvia las flores, comience el baile,
oh, amigos, aquí, en el Lugar de los Atabales.
¿En espera de quién estamos, a quién echa de menos nuestro corazón?
-Oíd, ya baja del interior del cielo, ya viene a cantar,
ya le responden los niños que vinieron a tañer la flauta:
-Yo soy Cuauhtenco y sufro desamparo:
sólo con tristezas he aderezado mi florido atabal.
¿Son aún, acaso, fieles los hombres? ¿Son fieles nuestros cantos?
¿Qué es lo que perdura incólume?
¿Qué hay que llegue a feliz éxito?
Aquí vivimos, aquí estamos y aquí sufrimos, oh amigos.
Por eso he venido a cantar:
¿Qué decís, oh amigos, de qué tratáis aquí?
-Al concurso enflorado llega el forjador de cascabeles:
yo vengo a cantar entre llantos a la casa hecha de flores:
si no hay flores, si no hay cantares,
aquí en mi casa todo es hastío...

En este y en otros muchos poemas de la época se siente palpar la crisis religiosa. Ellos, como tantos contemporáneos nuestros, habían perdido la ligazón, la unión espiritual. Todo se les volvía interrogaciones y dudas, búsqueda, dificultad, misterio. El arte oscuro es una explicación clara de la oscuridad exterior.

V

La religión había hecho crisis, incluso dentro del clero. Los sacerdotes jóvenes estaban ansiosos por modificar las viejas, las gastadas prácticas, que habían conducido a la rutina y al anquilosamiento de los dioses. Era cierto que después de las últimas guerras se había producido una revolución profunda, y habían sido abandonados los procedimientos tiránicos por parte de los gobernantes. También era cierto que se abrían paso las nuevas tendencias filosóficas y morales, apartándose ya los centros de alta civilización de aquellas horrendas prácticas que tanto avergonzaban a los jóvenes intelectuales: la antropología estaba prácticamente superada, el sacrificio de mancebos y doncellas comenzaba a caer en desuso, y, por fin, se admitía la ofrenda de animales a los dioses.

-188-

Rompiendo con la tradición de los conventos o templos cerrados, los sacerdotes de la última promoción lanzábanse a la calle, recorrían ciudades y reinos, predicaban ansiosos. Querían poner contención a la decadencia de las costumbres, a la inmoralidad, al pesimismo que conducía a los jóvenes a mostrarse como arrogantes e impertinentes desafiantes de la sociedad. Los sacerdotes sabían que la cínica conducta de los jóvenes era una manera de manifestar el oculto temor por la inseguridad del mañana, así como una protesta general ante la resistencia de los mayores a modificar la sociedad en que se vivía; pero ellos no podían alentar tantas demostraciones de incultura, de grosería, de arrogancia. Ni atenuaba el defecto el que se supiera que en todos los reinos de los jóvenes venían conduciéndose de igual manera: hasta entre los disciplinados iroqueses -¡y ya esto era el colmo!- se daban casos de grupos de adolescentes que luego de bailar frenéticamente las modernas danzas, se daban a la tarea bárbara de destruir las cosas bellas. De norte a sur, por todos los reinos, multiplicábanse los signos (cada cual dentro del matiz correspondiente a su grado de cultura y a su experiencia de la vida) de que los viejos moldes no eran ya admitidos como vaso o continente de la existencia. Sentíase crujir y deshacerse el almacén de las estructuras. Alzábanse los hijos contra los padres, ardían las guerras civiles, conocíanse inquietudes que jamás ocuparon la mente de los hombres. Los sabios escudriñaban los viejos textos, buscaban en los libros sagrados la explicación de cuanto ocurría, y ya en las páginas del *Popol Vuj*, ya en el libro de Chilam, y en las Leyendas de las Generaciones, descifraban los mensajes dejados allí por los profetas de antaño. Ahora se comprendía el valor de la reforma religiosa y política ensayada por el civilizador Quetzalcoatl, «Serpiente emplumada», hacía unos trescientos años. Pensemos en Campanella y en Moro. Ahora los eruditos sacaban a flor de tierra los viejos documentos, los códices olvidados, los testamentos. Una gran sed de saber, de explicarse la historia, de desentrañar el misterio de la existencia, recorría los reinos. Para los filósofos de la vieja escuela, se trataba de una decadencia general de las culturas, y preconizaban, con la muerte de los dioses, la pérdida del poderío de las

naciones. Para los jóvenes pensadores, audaces, revolucionarios, confiados en el futuro, aquella fiebre, aquella inquietud, aquel resquebrajarse de estructuras no significaba sino que los reinos se aprestaban a vivir una nueva existencia. A medida que se aproximaba el fin del siglo, crecían las esperanzas, porque siempre los humanos -189- creen que al morir un siglo nace una nueva vida. Aquel año de 1492 había estado particularmente cargado de malas noticias, de inquietudes, de inseguridad. Hasta los más revoltosos veían con alegría la llegada del mes de octubre, que en las calendas de las regiones centrales llevaba el nombre de Teotleco, es decir, de la *Llegada de los dioses*. Porque desde los tiempos de la gran reforma, el día 4 de octubre daba comienzo en los reinos un mes lleno de fiestas especiales; eran los festejos para hacerse gratos a los dioses nuevos...

VI

En un lugar de América, el día 11 de octubre de 1492, jueves ya anochecido, un hombre mira largamente el cielo. Es un artista, un meditador, un amigo de concentrar sus pensamientos. Una vez más, piensa en el enigma del tiempo. En esta noche que sin él proponérselo le parece noche distinta a todas, y mientras el cielo se le figura lleno de signos, piensa en los graves tiempos que viven los humanos. Guerras, sufrimientos, miedo al porvenir, todo lo triste y todo lo estéril parece precipitarse en derredor. Hay revoluciones y amenazas, conmociones de los antiguos reinos, hundimientos de príncipes y de potestades. El Viejo Mundo, el mundo conocido y amado hasta hace poco; el que venía, sólido y orgulloso, desde la noche de los siglos, se estremece, pierde majestad y parece hundirse sin remedio y disgregarse, como se hunde el sol en el océano.

Pero en esta rara noche, el hombre que piensa embebido en las constelaciones no puede, aunque la amarga reflexión debería conducirlo a la desesperación como en tantas ocasiones, no puede anegarse en la tristeza. Él no sabe de dónde ni por qué, en esta noche le canta en lo íntimo una serena alegría. Él no puede decir racionalmente en qué asienta su certidumbre de una nueva vida inmediata, de un horizonte maravilloso, de un cambio radical en la existencia de los reinos. Un impulso misterioso le lleva a decir definitivamente adiós, sin penas, a un pasado que no ama. Él es de los que han pedido una y otra vez al cielo un poco de compasión, una respuesta. No quiere vivir entre guerras, ni odiar, ni quiere a unos dioses que piden la sangre de los humanos. Siente que en algún sitio tiene que haber nacido un Dios tan grande y tan poderoso de veras, que sea capaz de dar Él su sangre para aplacar la cólera de los hombres, y suavizarles el corazón, y hacerles totalmente humanos. Mira hacia los cielos en esta -190- radiante noche de octubre, y se siente invadido por una viva y embriagadora esperanza. ¿De dónde viene esta ilusión? ¿Por qué los cielos dicen tanto? «¡Si fuera mañana!», piensa el hombre. «¡Si mañana llegara la respuesta del cielo!», sueña una y otra vez. Y arrullado por esta dulce esperanza se echa a dormir al raso, cara a las estrellas.

A lo lejos seguían resonando, como en todos los reinos, las músicas y danzas que los suyos hacían en honor de los dioses que llegan.

Evocación de Bolívar



(En el segundo centenario de su nacimiento)

¡Van y vienen los muertos por el aire, y no reposan hasta que su obra no está satisfecha!

MARTÍ, Discurso sobre Bolívar

La soledad, el reino de los mejores

Ha crecido y crece en gentes y en riqueza la América de Bolívar. De doscientos millones dicen que pasamos los hijos de aquel mundo puesto en pie por él. Crece la América de sus afanes, la que recibió del cielo, teniéndole, al sólo capaz de realizar lo irrealizable.

En él, en el segundo creador del Nuevo Mundo pensamos ahora, a la luz del aniversario de su nacimiento, cuando se reúnen los plenipotenciarios de la América toda, no en el istmo del Nuevo Corinto, como él quería, sino en la América septentrional, en la no latina en la que conserva, pese a la agitación de los tiempos, el orden, el poder, la paz que las repúblicas latinas del Nuevo Mundo no han sabido conquistar todavía.

Esta es la soledad de Bolívar. Este es su fracaso. ¿Por qué, para decidir cuestiones tan pegadas al destino hispanoamericano como el cuerpo a la sombra, han de ir las naciones a agruparse bajo el alero del extraño? Porque ni aun Bolívar pudo conseguir que obedeciesen al llamado de su voz desinteresada los anárquicos, los yoístas, los caprichosos herederos del demoledor individualismo hispano. Porque ni aun con los años transcurridos desde los días trágicos de él, despierta una conciencia de fraternidad sincera, una conciencia que sin -192- procurar ni necesitar odios ni aislamientos hacia ninguna otra nación libre de América, sea capaz de producir la fusión de aquellas naciones afines, de aquellas patrias que nacieron al calor de la misma hoguera.

Esta es la soledad póstuma de Bolívar; ésta fue su gran tristeza anticipada cuando vivía. Ya en los años últimos de su corta existencia, hizo de la soledad su amada predilecta. Buscó y obtuvo en ella refugio para curarse de las grandes heridas del alma. Bastaría verle moviéndose en el reino de la soledad para comprender que pertenece a la parva raza de hombres que vienen a la tierra y dejan surco en ella, pero no cortan nunca su ligazón con el cielo. Bolívar estuvo casi siempre solo. Aún en medio de las muchedumbres y de los combates, cuantos más y más son en número quienes le rodean, mayor es la soledad en que se envuelve, mayor es el sentimiento de extrañeza, de diferencia total y radical con quienes están a su lado, pero no aciertan a darle compañía. Su idioma era otro, aunque los vocablos de su lenguaje hablaban la recia lengua española. Era otro el idioma de su espíritu, eran otras las visiones de sus esperanzas.

Como a los máximos de veras, el mundo sólo le devolvía en moneda de soledad cuanto de pasión y hambre de entendimiento derramaba él en torno suyo.

Ahí sigue en su soledad. América ha dado la cara a la existencia del héroe, pero solo en la contemplación de las estatuas y en la gárrula compañía exterior. No ha faltado a Bolívar ni la idolatría ni la intolerancia que en el amor ponen las gentes cerriles. Muchos se dejarían matar o matarían por una leve ofensa a la memoria del héroe, pero muy pocos parecen estar dispuestos a morir porque el héroe reviva en sus obras. Lo deifican, pero piénsase que es acaso para situarle tan lejos y tan alto, tan entre rayos y nubes, que no se le pueda sentir viviente todos los días entre todos los hombres. En la tierra tuvo la soledad que le depara el cielo a sus elegidos, y ahora en el cielo son los de la tierra quienes le perpetúan la soledad. Para este año, la llamada del nacimiento viene acompañada de una especial oportunidad de poner en práctica, sin idolatrías ni divinizaciones, los ensueños de Bolívar. ¿Acabarán por comprender los hombres que llevan en sus manos la responsabilidad de bolivarizar a América que es a la luz de Bolívar donde ha de reunirse y actuar la asamblea americana? ¿Que es en Bolívar donde ha de hacerse el Pacto de la Libertad que él sigue esperando, allá en sus perdidas praderas del cielo?

-193-

En Bolívar está todo. Da hasta valor para sentarse a escribir sobre Bolívar. Para sentarse a decir, a quien quiera oírlo otra vez, porque nunca se habrá dicho bastante, que todavía no terminamos en América de verle toda la grandeza práctica, real, encarnada y útil, a Bolívar. En la aproximación que por el sendero de la mente nos llega con el aniversario del nacimiento, podemos, todos los hijos de América, por humildes que seamos, pensarle con lentitud, con larga contemplación, con la íntima familiaridad reservada para la meditación en los misterios del mundo y en los secretos del cielo. ¡Audacia y locura es intentar, sobre la montaña de testimonios insignes, de cantos augustos, de homenajes impares, escribir aún sobre Bolívar! Sé que es inútil. Sé que bastaría con retomarse el texto de Martí, el relámpago de Montalvo, la reflexión de Rodo, la erudición de Lecuna, la pasión de Fombona, la intensa batalla por la justicia de Unamuno ante «El Libertador», para que quedasen colmados los más ambiciosos empeños de homenaje. Pero esto de la relación de cada hijo de América con Bolívar es como la creación, personal testimonio, intransferible diálogo entre el creador y la criatura.

Una rosa silvestre es también una rosa. ¿Atreverse a escribir sobre Bolívar? ¡Hay que atreverse! Después de todo, no se requiere tanto arte para decir lo bella que es una montaña, lo majestuoso que es el mar, lo sonoro del silencio nocturno. Decir lo que se ve es fácil. Lo difícil es fantasear, inventar, poetizar para que pongamos, allí donde en realidad no hay nada, un pequeño mundo de ilusión y de mentira.

Bueno, ¿y la sangre cubana del «Libertador»?

(Tema en imprudencia)

Veo que se habla poco de la nodriza ad honorem de Bolívar. Hay una negrita que sale al escenario, hace su pequeña reverencia, y se va entre discretos aplausos. Es la Hipólita. ¿Pero y la otra señora? A Bolívar lo amamantó, en sus primeros tiempos, en los días lechales del hombre que diría Porfirio Barba, una cubana. María Mancebo dicen unos. Inés, dicen otros. Voy al vademecum criollo, quiero decir, al Calcagno, y en la página 425 leo: «MILLARES (Fernando).- Natural de Santiago de Cuba, siguió la carrera de las armas y era aún cadete, -194- cuando casó con doña María Mancebo de la misma ciudad. Con el gobernador de ésta pasó a Puerto Rico, y fue nombrado secretario del capitán general: de allí a Venezuela, donde tras varios servicios, ascendió a Mariscal de Campo, y fue nombrado, en 1871 (sic), gobernador de Venezuela, mando que no llegó a desempeñar o desempeñó in nomine, porque en la capitulación de Miranda se estipuló que don Domingo Monteverde continuara al frente del gobierno para cumplir las bases de la capitulación. Pasó entonces a la península, donde ascendió a general. Sus méritos y servicios están minuciosamente detallados en la historia de Colombia por M. Restrepo, tomo 2.º Venezuela».

Ya estamos metidos hasta el cuello en el disparate. Ese año 1871 -errata y no yerro será- lo echa a perder todo. Probablemente sea 1781, es decir, dos años antes del nacimiento de Simón, último hijo de una joven señora enfermiza, imposibilitada para criar a sus hijos. Una niña de quince años casada con un hombre de cuarenta y seis (Pereyra dice que doña Concepción tenía catorce años cuando la boda), debió poseer grandes cualidades para hacer de aquello un matrimonio feliz. Se casaron en 1773, y los hijos fueron naciendo en 1777, 1779, 1781, y, finalmente en 1783, pasaron a convertirse, con todo su linaje largamente rastreado en la historia, en «los padres de» Simón Joseph Antonio de la Santísima Trinidad. Una vez más había en tierra americana un Simón Bolívar. En 1555 hizo su aparición, por Santo Domingo, un Simón de Bolívar, que enraizó y proliferó en América. La familia se había ido encumbrando más y más. Esa gente tenía destino de cima. El niño nacido en 1783 llevaría cuatro apellidos muy cargados de nombradía, de genealogías, de sonoridades: Bolívar, Palacios-Sojo, Ponte y Blanco. Los historiadores -algunos, no todos, pues siempre hay gente con cabeza- dedican montones de páginas a aclarar el límpido linaje de hasta el último trastarabuelo de aquel niño. ¡Torpes que son! Se dan de cabezazos en las paredes al tocar con el apellido Ponte, pues por ahí dicen que el geniecillo democrático de América jugó una «mala pasada» a los adoradores de la sangre pura. Por esa mala pasada, ¡y hay quienes toman a gravísima ofensa el recuerdo!, este Simoncito aristócrata, este mantuanito gentil, era lo que técnicamente se denomina entre los etnicistas «requinterón de mulato». Como no quiero ser conducido a la hoguera, abro un texto de Pérez Barradas sobre los mestizos de América, y en la página 182 leo: «Simón Bolívar tuvo un 6,25 por 100 de sangre negra, es decir, era requinterón de mulato, pues -195- su bisabuela, María Josefa Marín de Narváez, era hija ilegítima de don Francisco Marín de Narváez y de una negra de servicio llamada Josefa». ¿No se comprende que esto, sea cierto o no, tiene que ser así? ¿Que no quita gloria ni grandeza al héroe, sino al revés? Bolívar o la perfección de lo americano, Bolívar o el arquetipo, ha de contener en sus venas todas las sangres de América, que es como decir todos los ríos desembocando en el océano. En lugar de entregarse a estúpida llantina por lo que aún muchos tienen por vergüenza, hay que felicitarse de que «El Libertador» de los negros y de los mulatos lleve su pinta de canela en la sangre. Y lo que queda por hacer es montar un gran laboratorio, una oficina entera de investigación, para ver si se da con el dato que falta, a juicio mío, y es el de alguna huella de sangre india en las venas de este niño. ¡A mí lo que me daría pena sería comprobar que no, que no hay rastro de indígena de América en

el organismo del primer hombre de América! Bolívar tiene que ser: blanco, negro, indio, mestizo, zambo (como le decían en son de ofensa los oligarcas del Perú), sambayo, cambujo, jarocho, galfarro, cuatralbo, cholo, mulato, ¡toda la América, todos los colores, todas las gentes todos los pueblos! ¿Pero es que puede darse nada más bello que ver rodeando la cuna de este niño a un vasco, a un mulato, a un indio, a un negro, a un blanco criollo, abuelos todos, palmoteándole las gracias, riéndole las divinas tontadas de alevín de Alejandro en sus primeras representaciones ante el mundo? Bolívar es la América. Por esto, me parece un símbolo lo de que una mujer nacida en Cuba y en la región oriental de la isla, que es donde ésta se hace dos veces criolla, más india, más mulata, más unificada y guajira, diera de mamar al hijo de la pobre Concepción Palacios. Venezuela le dio a Cuba el regalo impagable de los Maceo. Cuba le había dado antes una nodriza para Bolívar. El santiaguero José Antonio de la Caridad Maceo, naciendo en la misma tierra que nutriera a la nodriza del caraqueño Simón José Antonio de la Trinidad Bolívar. Eso crea una reminiscencia, eso tiene semejanza y da vínculo. Ese intercambio de sangre, ese vaivén de padres y nodrizas, de cubanos avenezolanados y de venezolanos acubanados, sirve para elevar y sublimar la visión inmediata en estos tiempos. Sirve para entender un poco más y mejor qué es lo de la unidad de América, y que lo de un Bolívar, tan caraqueño, tan venezolano, sintiéndose hombre de América toda. Cuando necesitó de un pseudónimo, firmó «El Americano», porque no había otro para él. Y ante los tiquismiquis de los preocupados racistas, plantó en -196- forma rotunda, en su forma tajante y varonil: «América es mestiza, y lo mejor de América es el mestizo». En tanto figuren y sean en la América hispana esos que aún hoy preferirían hallarse descendiendo de un bastardo del monstruoso Fernando VII a ser claros parientes de un Maceo o de un Piar, de un Machado de Assis o de un Francisco Javier de Santa Cruz Espejo, Hispanoamérica no pasará de ser la mona de Europa. El hombre americano, el boliviano, el martiano, está más allá de la «pureza de sangre», porque su sangre es pura grandeza. Pertenece a una jerarquía de valores sociales, políticos, humanos, que crean una integración voluntaria, una creación hecha por hombres, un Adán inédito hasta entonces.

Un festín para el horóscopo

«El Libertador» es también una fiesta para quienes creen en el horóscopo. Bastaría y sobraría él como prueba de que hay algo en eso de las estrellas encima de la cuna del hombre. Explican los expertos que «El Libertador», nacido en el signo del León, apareció precisamente en un momento en que se formaba no se qué triángulo celestial con Marte. Y para acorde de perfecciones, había como una conjunción con la Luna y con Venus. O sea, que el Bolívar valiente como un León, enamorado siempre, con tendencia a la melancolía, hijo predilecto de Marte, llegó a esta tierra trayendo todos esos sellos impuestos sobre su frente por la propia mano del cielo.

Dícese que los hijos del León, y más en ese sector que alumbró el nacimiento de Bolívar, son, sobre belicosos, dados al gran teatro, a la escenificación brillante, al aparato y a la fantasía. En ese mismo signo y también en un día 24 de julio nació Alejandro Dumas padre, que no estuvo materialmente en un campo de batalla, a lo que yo sé -o a lo que no sé-, pero indudablemente tenía debilidad por Marte. La gente pendenciera, de espada en mano y de mucho guerrear, era la favorita del maravilloso

mulato don Alejandro. Y para corroborar lo que afirman los de los horóscopos, ocurre que bajo el propio signo del Libertador nacieron: Napoleón Bonaparte, que en teatralizar y en guerrear dejó su marca como se sabe; Garibaldi, Luis XIV, hombre pesado, pero de mucha milicia, Bismarck, Danton. ¡Metralla, fusilería, teatro y gesticulación por todas partes! El cuadro de violentos, fuertes, peleadores, está bastante bien servido. -197- Pero como esto de los horóscopos es tan complicado, en cuanto los profanos comenzamos a interesarnos en el asunto al ver el desfile de certidumbres, ocurre que nos enteramos de que también, bajo el signo del León, nacieron personas como Shelley y como Liszt (éstos tienen algo en común, una cosa de tempestad y de cabellera al viento, cachorritos de león devorando mariposas), como Lorenzo el Magnífico, Petrarca, Benito Mussolini, Cavour (cuatro italianos, cuatro temperamentos de intensidad poco común), y de pronto ¡Herbert Hoover, el pintor Rubens, Henry Ford, el Nehru, Rockefeller el Viejo, Salazar, Bourguiba!, o sea, que la habitación se va llenando de un público formado por personas a las cuales uno no les descubre la proximidad, el remoto linaje espiritual que emparenta con el León y con Marte. ¿O será cuestión de comprender que hay algo de energía de león y de acometida guerrera en hombres como Rubens, y como Herbert Hoover, como Salazar y como Henry Ford? Tenaces y pertinaces sí son todos esos. Haya lo que haya en esto del horóscopo, lo indudable es que Bolívar llena de señales, de anticipaciones, de avisos, todo un cielo. Si no existiera eso de establecer una relación entre la posición de las estrellas y el destino, habría que inventarlo para explicarse lo que en «El Libertador» hay de ser astral, de persona comunicada verticalmente con las estrellas. (El planeta bautizado «Bolívar» por los astrónomos, a propuesta de Flammarión, está entre Marte y Júpiter, a 400 millones de kilómetros del Sol: un acierto).

Su vida, podemos verlo a la luz de esas descripciones astrológicas, pertenece enteramente al reino de allá arriba. (Alcemos los ojos un instante al cielo). Es un Sol condensado en figura humana. Desde que despunta de niño entre sus hermanos, de joven en la corte, de hombre quemándose en su terrible y celestial destino, lo que parece es una ceremonia, un ritual del Sol moviéndose a ras de tierra entre los hombres. Hay algo quemante en sus ojos, en su pelo, en su prisa al andar. El viejo Choquenagua, el de Pucará, vio en él la reencarnación incaica, el mito solar al alcance de la mano. Martí sintió en sus entrañas el fuego viviente de Bolívar: «Vivió como entre llamas, y lo era», define. Dicen que en un salón su persona era poderosa e imperiosa como en un campo de batalla. Por donde quiera que se le mire, quema. Y se le desnuda la gran condición solar que tiene, no tanto en los momentos decisivos, creadores de historia, paridores de frases, relampagueantes; lo que de verdadero sol encarnado, hecho hombre hay en él, irradia sobre todo en el estilo de su desaparecer, de su hundirse en la muerte. -198- Quienes presenciaron la pavorosa disolución de los dos últimos meses del cuerpo del Libertador sobre la tierra, sintieron, no que se iba muriendo, sino que se iba apagando. No era un hombre moribundo, era un astro en el poniente. Creo que por eso se fue junto a la mar para morir, como el sol se va allí a cada atardecer, buscando la inmensa mortaja de las aguas, el horizonte del mar, que es su tumba. La muerte de Bolívar es enteramente una puesta de sol. ¡Pobre del león herido, exangüe ya, que se encamina despaciosamente, pero majestuosamente todavía, hacia el postrer refugio, y va agitando la poderosa cabeza, y los cabellos al moverse son los rayos del sol, guerreando contra las tinieblas, oponiendo a la muerte la llamarada última, la más ardiente y hermosa! No quiero pensar en lo que de ascuas, en lo que de carbunclos al rojo vivo tenían los ojos del Libertador en aquellos días de la fiebre definitiva, de la exaltación suprema. La materia celeste, el gran mineral caído en masas desde el cielo, cuajado en fuego, en

alma, se disolvía al fin. «Soy como el sol en medio de mis tenientes: si brillan es por la luz que yo les presto», decía, sin vanidad, con el natural reconocimiento de quien se mira en un espejo y cuenta lo que ve. Para recoger entre los dedos las cenizas del sol apagado, llegan las constelaciones de aquella hora de diciembre. ¡Qué lejos está el León, cuán remoto se ha ido Marte, y cómo Venus opaca sus fulgores! Las constelaciones sombrías, parteras del morir, acuden. Los seres que mueren por estos días son los que ardieron mucho, los cirios que se quemaron por ambos extremos. Diciembre es el ocaso del tiempo, y es el sendero de los humanos ocasos magnos, de los que significan de cuerpo entero el hundimiento de un sol. Mozart murió también bajo la sombría vigilancia de estas constelaciones. Mozart era un sol pintado por Rafael (pintor de cámara de los ángeles), en tanto que Bolívar era un sol pintado por Dios en persona. Bolívar es la aurora eterna de América.

Grande en el infortunio, grande de veras

El Bolívar de la apoteosis, el dueño de la gloria, el de la espada recubierta de diamantes, el vencedor, es tan sólo la mitad, y acaso menos, del Bolívar entero y perfecto. Ese hombre que crecía todos los días, que se empinaba sobre sí mismo y sobre los demás, como buscando una tierra más alta, unas cumbres más puras, un mundo más suyo, da la medida de su grandeza cuando lo vemos ~~-199-~~ navegar en la adversidad. ¿No se ha observado lo mal que resisten ciertos grandes hombres las horas negras, los idus del infortunio? César se cubre la monda cabeza cuando ve los puñales avanzar sobre él. Napoleón en Santa Elena es todo menos un héroe; es un burgués de la desdicha, un príncipe sin nobleza aspirando a un trono que ya no sabe conquistar. Bolívar no. Bolívar tiene una capacidad tal de renunciamiento previo, un estilo tan único de apurar hasta el fondo la amargura de la vida, que es él quien nos da el modelo del auténtico vencedor: el que domina a la gloria y el que vence a la adversidad.

Conocía, adivinaba, presentía desde sus primeros tiempos, la extraña naturaleza de los traidores, de los ingratos, de los incapaces de medir al héroe con una norma que no sea la de su pequeña condición de no héroes. Trataba a todos como a grandes hombres, aun sabiéndolos pequeñísimos en muchos casos, y justos a aquéllos en quienes primero viera las señales de Caín, era a quienes daba más pronto su corazón, su gesto de Abel. Estremece la clarividencia de este hombre en todo lo que concernía al corazón de los humanos. Como el legendario rey de los persas llorando en el cenit del poderío, y como Jesús en el Día de los Ramos, sabía Bolívar que detrás de los entusiasmos y de los vítores, detrás de las consagraciones y de las adulaciones, no hay espacio más que para el llanto. Lloró Jesús cuando le aclamaron las muchedumbres, y conservó su rostro exento de lágrimas cuando le suplicaban. Así Bolívar: abnegado, soberano de sí mismo y de los demás, remontado siempre sobre las miserias y las podredumbres, aceptó el dolor inmerecido, y sólo se mantuvo entre los suyos (¡entre los suyos que tan poco le amaban y tan mal le conocían!), mientras consideró que su presencia era indispensable o por lo menos útil. En el mismo año de la culminación, cuando caían a sus pies las espadas que custodiaron un imperio, cuando cualquier otro superhombre hubiese creído que comenzaba su vida de glorioso señoreamiento, su disfrute de poder y de mando, él, en silencio, preparaba su retirada. Hay un desdén semejante al de Sócrates. Hay una digna arrogancia, nada petulante ni vacua, sino resignada y clarividente, como la de

Jesús cuando enmudece ante sus jueces, en el Bolívar que renuncia a todo, que no pelea por conservar para sí ni un trozo de tierra ni un puñado de monedas, cuando viene de haber peleado tres lustros para dar tierra y poder a los demás.

Ciego hay que ser para tenerle por ambicioso. Sólo en tanto consideró que su presencia garantizaba en éste o en aquel sitio una libertad, una paz, una -200- sombra de armonía y de orden, retuvo éste o aquel poder. Si hombrecillos que eran humo comparados con él supieron, movidos por la ambición, tiranizar años y años a un pueblo, ¿cuánto tiempo hubiera gobernado Bolívar de haber sentido en su pecho la más pequeña vocación de tiranía? Véase que le bastaba la ilusión de que ya estaba asegurada una meta para resignar un mando, delegar una gobernación, renunciar a una preeminencia. Sólo ambicionaba libertad, crear naciones, llenarlas de conciencia, hacer hombres nuevos donde había esclavos y seguir luego de largo a refugiarse entre las sombras y el olvido. En el instante en que los enemigos gratuitos, los suspicaces, los pigmeos, lo señalan como intrigante que maquina ceñirse coronas, ejercer dictaduras, avasallar él a quienes avasallaban antes los vencidos reyes; su verdadero propósito, su recóndito anhelo, es ver terminada la tarea para irse a Europa, a un rincón cualquiera del viejo mundo, a morir entre ruinas y silencio. Ve a la traición alzarse día tras día, hombre tras hombre. Ve a los sedicentes soldados de la libertad ensayarse como tiranos. Ve a los héroes en la guerra envilecerse en el saqueo de los tesoros públicos, en el abuso de las prerrogativas, en la degradación del poder. Sus manos permanecen limpias de oro, como está su alma limpia de sed de prepotencia. Da todo lo que tiene, y por fin se da a sí mismo, se deja vencer fácilmente -¡él, a quien nadie pudo vencer en los días de la contienda grande!-, y acaba por apagarse entre las sombras, en la miseria, acogido a la caridad de un amigo. No en el año 13, cuando desde enero hasta diciembre no hace sino pelear sin tregua y cosechar victorias; no en el año 13, cuando por agosto entró triunfador en Caracas, ni en el año 19, cuando en Angostura pone en manos del pueblo el poder, y ofrece la mayor lección de estadista, de libertador de esclavos, de hombre sin ambiciones; no en esos años, ni en el 21, cuando jura en Cúcuta, ni en el 23, cuando entra vencedor en Quito, y luego el Perú le otorga los máximos honores, ni en el mismo año 24, el año de Junin y finalmente el año de Ayacucho; no en esos años, sino en los del desastre interno, en los de la anarquía entre los libres, es donde hay que buscar el Bolívar supremo. Saber vencer tantas veces a ejércitos superiores, a ejércitos valerosos, es mucha gloria. Pero saber vencerse a sí mismo, rechazar las coronas y las dictaduras, perdonar a sus amigos de ayer, enemigos de hoy, dar, a un paso del sepulcro, su nobilísima proclama a los colombianos, eso es lo realmente grandioso, lo incomparable, lo que merece llevar el nombre de Bolívar. Creo que es a partir de 1825 cuando nace un Bolívar -201- desconocido, un hombre sorprendente. Brota ahí y deslumbra su genio de estadista, pero más deslumbra su genio de sufridor, de paciente víctima, de cordero que se ofrece en sacrificio, para que la obra no perezca, para que América no se desgarré en contiendas civiles, para que el mundo libre no se forje con sus propias manos, peores cadenas que las que Bolívar le arrancara.

¿Qué esperaba de América este hombre?

«América para los americanos» es frase de Bolívar, y frase anterior al pronunciamiento de Monroe. Cuando él decía «América», el vocablo se llenaba de una

luz, de una significación, de una resonancia, que sólo en labios de José Martí volverían a reaparecer. No quiere fundir territorios en naciones compactas con el ánimo de quien busca tierras y más tierras para ensanchar un imperio, sino que teme como a la muerte al localismo, a lo fragmentario, a la atomización de América. Su patria es el mundo de los libres. Cada zona de América la mira como si fuese su propia cuna caraqueña. Hay muy hacia abajo, hacia el sur más sur, quienes le miran como a un extraño, y él no lo comprende. Esa gran condición universal-americana, de patria única para todo el nacido en el nuevo mundo; esa gran condición que se da en Bello, en Heredia, en Hostos, en Martí, en Darío, los que saben ser chilenos, mejicanos, uruguayos, no importa donde físicamente hayan nacido, tienen en Bolívar el arquetipo. «Yo no soy de Caracas sola», afirma. Cuando otros piden la mediación europea para dirimir los conflictos entre americanos, él pide la unión de los americanos para ser árbitros de sí mismos. No concibe que la fuerza de una corona lejana haya podido mantener unidos por siglos los territorios, y en cambio la libertad no sea mayor y más eficaz que aquella fuerza. Su angustia grande es la de ver cómo se rompe el collar y las perlas son esparcidas, como dislocadas. Bolívar bracea en el vacío para que no se dispersen los pueblos. No quiere saberlos arrastrados por el egoísmo, ni confundiendo el ejercicio de lo viril con la selvática embriaguez de las guerras civiles, ni asfixiados en politiquillas de aldea. No admite rivalidades ni enconos ridículos entre quienes acaban de saborear, juntos, el manjar de la grandeza. Para muchos no quiere decir nada, no hay símbolo ni lección, en lo de ver a un hombre nacido allá, en la parte de arriba del gran triángulo suramericano, entrando como por casa propia en los territorios más distantes. Lo -202- que después dijera Vicuña Mackenna de que el caballo de Bolívar había bebido las aguas del Orinoco, del Amazonas y del Plata, «las tres grandes fronteras que dio el creador a l nuevo mundo», Bolívar desde siempre lo vivía y lo interpretaba como un hecho natural, como una inevitable actividad de quien no podía ver en América más fronteras que las trazadas por los conceptos de tiranía y de libertad.

No ya el sur, todo el sur, sino hasta el propio norte sajón, mirábalo Bolívar con reverencia, siempre y cuando se colocase ese norte, a la luz de la común doctrina americana sobre el hombre y sobre las naciones. «América es de los nacidos en este hemisferio», dice, y traza así una política de los Américas, no de ésta o de aquélla, ni de ésta contra aquélla. Su visión hemisférica es hermana de la política de las dos esferas cristalizada en el farewell address de Washington. (Adoraba Bolívar en este seco caballero a un libertador y a un hombre sin ambiciones). Como estadista profundo, recelaba mucho el Libertador de los políticos preimperialistas de esa América sajona, que no comprendían cuál era el papel reservado por el destino al hemisferio unido para salvar al mundo; pero en cuanto tropezaba con un norteamericano que fuese capaz de insertarse en el escenario ideológico connatural de América, Bolívar hacía de él un hermano, un conmlitón de sus empresas. Llevaba con orgullo sobre el pecho un relicario con cabellos de Jorge Washington. El contemplaba con admiración y noble envidia aquella actitud de las pequeñas colonias inglesas en el norte, que supieron fundirse en una nación, y avanzar unidas hacia la grandeza. Quería que la América hispana, desde México hasta Buenos Aires, buscase los medios de unirse lo más estrechamente que le permitiese la conservación de la personalidad natural propia de cada territorio y de cada pueblo. Una unión basada en la libertad, en la libérrima voluntad de mantenerse unidos, era considerada por Bolívar como la más indestructible base para estructurar un orbe político que decidiese el equilibrio de todo el nuevo mundo, asegurarse la paz y la felicidad de sus miembros e incluso alcanzase a pesar, para el bien, en las orientaciones de la humanidad. Aquel soldado que gritaba ebrio de

entusiasmo: «¡Este pabellón flameará en todo el universo si el Libertador lo manda!», adivinaba la universalidad del pensamiento real de -203- Bolívar. Al mundo le hacía falta, le hace falta todavía, que predominen en él los libertadores y no los dominadores. Y especialmente le hacía falta, en los tiempos de Bolívar, a la pobre tierra de América, por hallarse anarquizada, dividida, sectarizadas las sociedades en clases furiosamente antagónicas. Por eso concentraba allí, en ese territorio vastísimo del sur, su esperanzado bregar, su tenaz lucha contra los males y defectos del pasado, que sobrevivían en las repúblicas. Veía él con espanto que la gente recibía con júbilo las dictaduras, que pedía tiranos, que no sabía entenderse con la libertad. Cuando tiene que aceptar por fuerza un título de dictador, se pone en pie y dice las asombrosas palabras que fueron y son la expresión suprema de la anti-tiranía: «¡*Compadezcámonos mutuamente del pueblo que obedece y del hombre que manda solo!*» Y del dictador dice «...a mi pesar he tenido que degradarme algunas veces a este execrable oficio».

En la unión de las naciones veía también un medio de asegurar la libertad de todos, no sólo por mantenerse militarmente prestos a repeler agresiones extranjeras, sino porque la convivencia en una Asamblea Perpetua de Pueblos, crearía el pudor de la tiranía, la noble rivalidad entre todos por presentarse siempre limpios de dictaduras y de esclavitud. Era todo un sistema político y moral lo que daba nacimiento a la unión, y lo que de ella se derivaría perpetuamente. La paz, el progreso, la ayuda mutua, la exaltación de las instituciones democráticas, sólo podían arraigar y hacerse conciencia diaria de los pueblos, uniéndose las naciones específicamente para esos fines, y vigilando todos la conducta de todos. Ese era el sueño de Bolívar. Por ese sueño, irrealizado aún, pero ya en camino, puede adivinarsele desvelado entre las sombras, inquieto todavía en lo mudo del sepulcro. Bolívar no está en paz, no vive en paz su muerte. América no le dejó vivir con felicidad sus días sobre la tierra, ni le ha dado aún a sus huesos el reposo y la fiesta que él ansiaba: ver a la libre América unida por fuera y por dentro, dueña de sus destinos, celosa de materializar las ilusiones del héroe.

¿Qué hacer ante una crisis?

No penetremos en los recovecos de los regionalismos, ni en el de los personalismos. Pero conviene recordar que hubo un instante, un relámpago de -204- segundos, en que pareció que iba a producirse en la América recién libertada la gran fusión de todos, el abrazo tan ancho que fundiría a los nacidos en Venezuela con los nacidos en la Argentina. Es lo que podemos llamar «el instante Alvear». Es cuando vienen los de allá abajo y se acercan a Bolívar y le cuentan del peligro que a todos amenaza, y le piden la ayuda de su espada y la luz de su genio. No había allí resentimientos, ni suspicacias, había el sentido de la igualdad, de la unión, de la ayuda colectiva como una ley inexorable.

A propósito del norte y del sur, de rivalidades y de regionalismos, quiero recordar que, a pesar de Guayaquil -esa entrevista celebrada en día malo para América, un 26 de julio-, y a pesar de rozamientos y conflictos de carácter, nadie ha hecho de Bolívar un elogio mayor que el contenido en la frase siguiente de José de San Martín: «Yo creo que todo el poder del ser supremo no es suficiente para libertar ese desgraciado país (el

Perú): sólo Bolívar, apoyado en la fuerza, puede realizarlo». ¡En hipérbole y en herejía dio San Martín para enjuiciar a Bolívar!

1964

-205-

Ciro Bayo, el puro español americano



Suma y resta del 98

Dejado fuera de la nómina del 98 -ese invento que un día de éstos va a deshacerse, gracias a Dios-, vivió y sigue viviendo Ciro Bayo. Ahora tiene veinte años de zancajear por la pampa de la muerte, pero todo sigue para él tan malo -¡o quizá tan bueno!-, como en los ochenta que en total peregrinó por este lado de la vida.

Sumándole años de vivo a los de muerto, le correspondían en este 1959 las fiestas aparatosas del centenario, con juegos florales, concursos, ediciones críticas de libros olvidados, y discursos memorables por el plácido sueño que provocaron. ¿Pero quien va a luchar cuando la mala suerte se empeña, por pedantería, en ser llamada latinistamente fatum! Esto de que en vida no se coseche ni el diezmo de lo merecido, puede pasar y hasta es beneficioso, porque nada mata más pronto que la gloria reconocida. Pero que eche a andar el almanaque de la muerte, y tampoco lluevan sobre los huesos los recuerdos y las justicias, es llevar demasiado lejos el castigo a la fantasía. Ciro Bayo es de lo bueno del 98. Cuando sean hechos los balances de balances a esa tribu de contrapuestos, se verá que de lo mejor de los mejores de ellos fue rasgar la afectación, demoler los castillones de cartón-piedra, desinflar las estrofas. Descubrieron que España existía, por encima y por debajo de los territorios perdidos. Recorrieron los caminos de España, y del encuentro con la verdad nació un estilo verdadero. Se hizo menos literatura, pero como se vivió más, se escribió mejor. Un afán de sinceridad, un hambre de conocimiento -¡no nos engañen más, no nos sigan mintiendo!-, conquistó a las gentes nacidas, para la expresión -206- mediante letras, en uno de esos «momentos históricos» que deben saber a purgante violento a los jóvenes obligados a vivirlos.

Ahora no lo vemos, pero la sorpresa tuvo que ser enorme. El estilo de Azorín debió parecer a los lectores habituales de novelas españolas, lo que pareció la música de Debussy a los idólatras de Wagner. Y el paso más allá, el antiestilo adrede de Baroja, debió sonar como el chirrido de Erik Satie. En el intermedio, viniendo hacia el siglo veinte, pero sin reñir demasiado con el diecinueve, aquellas prosas «bruñidas», aquellos estilos «hechos» a lo Valle, a lo Miró. Y luego aparte, a la inversa, Unamuno, a quien se le daba el estilo cuando no se empeñaba en escribir literariamente -¡hay paginillas tan horribles de «prosa rimada»!-, sino que confesándose y yoando de lo lindo, a marchas forzadas, escribía una prosa peleadora y de desafío, como de quien siendo en el fondo soldado se ha quedado sin guerras.

Porque parece que lo primero para un estilo es no pensar en el estilo. Escribir, lo que se llama escribir -que es componer, redactar, articular-, tiene que hacerse de manera que no se vea cómo ha nacido, y menos cómo se ha mantenido a flote sobre la página. Lo malo del estilo de Ortega es que a veces se le ve lo bonito. Lo bello en el de Baroja es su desenfadada aceptación de lo feo, de lo brusco, de lo aquí estoy.

El 98 quiso tirarse a fondo en lo español, y redescubrió una lengua clásica, o sea, la que sirve para clasificar el mundo tal y como se nos presenta, como nos pertenece. Esta nueva lengua clásica no podía ser la del imperio, sino la de la soledad, la desnudez, la verdad sin tapujos. ¡Mueran los adornos!, pareció ser la consigna secreta, porque era la secreta necesidad de España. Por esto sólo quedarán como 98 genuino unos pocos. Saldrán de la nómina algunos que llevan demasiado tiempo en ella, y están de más. Y entrarán otros que quedaron fuera, pero a quienes se echa de menos. El primero de éstos a sumarse es *Ciro Bayo*.

Vamos a su reencuentro, que ya es hora. Hizo uno de los grandes estilos de la lengua española (de la vida española) en el siglo veinte. Se le daba la palabra con naturalidad, con un énfasis perfectamente disimulado, donde la composición se esconde siempre, se diluye de tal modo en lo compuesto, que todo parece espontáneo y verdadero. *El lazarillo español*, a pesar de ser obra premiada, es ciertamente uno de esos libros vivientes, que quedan por sí, que están ahí, -207- intemporales. Es un libro artístico, de arriba a abajo, pero no se le ve artificio. Hay mucha trastienda en la arquitectura, en la composición, pero ¡a ver quién la encuentra! Está en ese estilo de cuerpo entero *Ciro Bayo*: manso por fuera, suasorio, resignado, pero forrado interiormente de camisas férreas, de una voluntad y de un coraje ante lo adverso de la vida, que lo emparentan fibra a fibra con los monolíticos colonizadores de América. Es que se produjo la introversión del imperio, la soterración del mando. Estilo que pueda estar en pie sin adorno, es hombre que puede pasarse mucho tiempo sin más que un pedazo de pan. Por el estilo -y, por lo otro, que viene ahora-, *Ciro Bayo* es flor de lo que debemos llamar generación del 98. Sin embargo, ni le incluyeron los contemporáneos, ni le abrieron ninguna puerta, ni a estas horas se acuerda casi nadie de un señor a quien podemos llamar con esa horrible palabra de *arquetipo*. ¿Arquetipo de qué? De español sin despinte, de español rancio. De fracasado, de triste, de feliz en su infelicidad propia y soberana. Y más, arquetipo de hombre de letras: hambreado, solo, sin círculos literarios, sin coro, incomprendido por los semejantes más próximos, y en lucha interior con mil tentaciones contrarias a la moral, a los códigos, a la vida burguesa, a la sobriedad y al buen parecer.

El español, peregrino

Azorín llamó andante caballero a *Ciro Bayo*. Dicen que por motivos de hogar, dicen que por misterios del apellido, el adolescente *Ciro*, el *Ciro* casi niño, se iba frecuentemente de su casa. ¡Si todos los hijos naturales y todos los niños con padrastro se fueran a hacer de peregrinos, bien revuelto iba a andar el mundo! *Ciro Bayo* echó a vagabundear -¿cuándo se podrá decir sin reservas vagabundear?-, tan inquieto, tan llamado por el deseo de andar y de andar, porque era un sensible español, un auténtico portador de esa falta de acomodo, de ese desasosiego, de ese deseo de salir fuera, que ha hecho de los españoles unos hombres que siempre tienen, mental o materialmente, la maleta hecha. Hay como un nomadismo, como una fiebre de errancia, que acaso provenga de la incompatibilidad entre la muy ardiente sangre española y las normas demasiado apretadas en que quieren los padres españoles vaciar y moldear las vidas de sus hijos. O quizá sea voz ancestral, de cuando España era móvil, y se vivía -208- a caballo, en guerrilla perpetua contra el moro. O acaso decidan otras fuerzas metafísicas,

otros misterios de la sangre, de la relación entre hombre y espacio, de la influencia de la noche... Pero ¿qué importa de dónde viene, ni que sea ese afán por salir, por irse a otra parte? Ciro Bayo, a lo que se sabe, hizo su primera escapada importante alrededor de los catorce años, que ya está bien para ingresar en la noble cofradía de los caminantes. «Se me obligó a ser estudiante. Entonces salí por peteneras. ¡Y qué peteneras, con acompañamiento de tiros y cañonazos!».

En ese grave match de boxeo que se libra entre el adolescente y los padres, Bayo perdió al fin los primeros rounds. Los suyos consiguieron que se hiciera bachiller, en Mataró. «Los padres españoles acomodados -dice- no sosiegan hasta ver a sus hijos doctores o siquiera licenciados, cuanto antes mejor». Ya se frotaban las manos, felices, la madre y el padre adoptivo. Pero, ¡ay!, los padres siempre se frotan las manos anticipadamente, porque creen que el mundo que ellos quieren va a ser el mismo querido por sus hijos. Ciro dio lo que la gente sana llamaría un paso en firme -¿ya regresaba de sus correrías, ciertas o no, con Dorregaray, o se disponía a salir fuera con los carlistas?-, e ingresó en la universidad de Barcelona. Por entonces parece que no está en su casa, que va de aquí para allá, como azogue que busca por dónde escaparse. Un par de rotundos suspensos lo lleva a trasladar sus estudios a la Universidad de Valencia, pero antes de un año ha vuelto a la de Barcelona. Total, que de estudios, poco. Parece que no sabe bien todavía si va a ser médico, abogado, militar, o marino de guerra, pues esto último es lo que prefiere, pero los padres piensan en lo otro. Contaba que un viaje por mar, de Barcelona a Valencia, llevado por su padrastro Andrés Perelló de Seguro⁷, conoció al general Arsenio Martínez Campos, amigo de don Andrés. Cuando a preguntas del general dijo el mocito Ciro que iba a ser militar, respondió aquel que poco tiempo después, peleando contra los carlistas, iba a tomarlo prisionero: «Muy bien, pollo, ánimo y adelante». «Esto -dice Bayo en *Con Dorregaray*- colmó mi entusiasmo. Sentí como si el general me hubiese dado la pescozada de caballero de la Tabla Redonda».

¡Ánimo y adelante a Ciro Bayo, que venía bien adelantado y animadísimo! Dijérase que tomó tan al pie de la letra el consejo, que su próxima escapada -209- -a los diecisiete años- no fue nada más que hasta ahí cerca, a un paso de aquí, a Cuba. Él contaba después que se fue con unos cómicos, y que al disolverse la compañía por estragos del vómito negro tuvo que volverse. ¿Qué hay de verdad en todo eso? Don Ciro fantaseó mucho con toda su vida, y no se sabe ni se sabrá nunca lo que hay de cierto y lo que de invitado. Pero es un hecho que reaparece en la Universidad de Barcelona en la segunda mitad del año 1878. Aquí sigue estudios de leyes hasta el 83, y dicen que fue estudioso amén de estudiante. A fines de ese año traslada su matrícula a Madrid, pero nadie sabe si por fin se hizo abogado, pues aunque él lo afirmaba una y otra vez -y en 1905 Orrier le publicó sus *Nociones de instrucción cívica* (rudimentos de Derecho, por Ciro Bayo, abogado)-, nunca podemos atenernos a sus palabras sobre sí mismo; luego veremos por qué. Si terminó su carrera de abogado, ¿para qué arrancar en su fiebre de vagabundaje? Esos años que van del 83 al 89 -cuando su segunda partida a América- resultan misteriosos, y se deduce que en ellos alcanzó su mayoría de edad como hombre de los caminos, sin hogar fijo, grande pero enjuto, yendo de pueblo en pueblo, y durmiendo en los sitios más increíbles. ¿Para eso estudió? ¿Qué lo llevó a la vida gitana, a no parar nunca, a no saber jamás con qué comería en la próxima semana? Esto de que un hombre de treinta años no cumplidos, abogado o casi abogado, amigo de los clásicos latinos y griegos, prefiera de pronto hacerse a la vida de los *desclasados*, se confunda a menudo con los delincuentes, y pase malos ratos sin término, ¿qué es? No había nacido

para sedentario, eso se veía. ¡Pero darse por gusto a esa vida! Es indudable que para él era lo mejor. Tuvo ribetes de naturista, de amigo de la gimnasia y de los baños calientes, como lo vemos en *El veraneo* y en sus libros de higiene sexual. Pero en el fondo hay más. Hay como una nostalgia de un tipo de acción que normalmente se ha ido reduciendo y vedando al hombre civilizado, y más al español. Bayo da la impresión de haber llegado tarde a la conquista de América, de haber sido olvidado por Orellana y por Pizarro. Lo suyo esencial era trajinar, romper lazos, no echar raíces.

Y tiene, a pesar de ese interno llamado a la desdicha y a la pobreza, una viva receptividad para los afectos. No es un huraño. No olvida nunca a quienes le han querido o a quienes simplemente le han ayudado. En esos años de Madrid anteriores al 89, vive bajo el lema «mañana lo veremos», que, según él, conviene por igual a débiles y a fuertes. Vive a salto de mata, o a salto de -210- esquina. Cuenta que tuvo gran fiesta un día porque en la Puerta del Sol topó con un académico -«madrugador y, por de contado, amigo mío»- a quien ganó quince duros por copiarle un códice manuscrito. El dinero iba a ser empleado, se suponía, en llegar a Barcelona. Pero ahí estaban Juan y la tía Gregoria, puro pueblo, bondad total de los pobres, de quienes como parásito, sin quererlo, venía viviendo. ¿Qué hacer sino compartir con ellos aquel dinero, y tener, por lo menos, un banquete?

«A los postres -relata- propuse un brindis al académico. La señora Gregoria, que no sabía de estas cosas, preguntó qué era un académico.

-Señora -contesté-, académico es un mirlo blanco: un señor que da quince duros por la copia de un códice.

-¿Y que es un códice? -volvió a preguntar la mujer.

-Un códice, señora Gregoria, es un surtido de jamones y chuletas empapeladas que en los estantes de los archivos dejaron los copistas antiguos a los copistas modernos».

Pero él no es para vivir así. Ya le asedian unos versitos de Bartrina, que le dicen:

Yo quisiera hacer un viaje,
rápidamente de un vuelo,
como las aves del cielo,
sin billete ni equipaje.

Se pasea y repasea a España, pie a pie. Llega a Barcelona -¿o a Cádiz esta vez?- y sigue por el mar, mundo adelante. En 1889 vuelve a América, instalándose entonces en la Argentina. Antes, en España, había dado algunas clases ocasionales, por ganarse el sustento de unos días, pero ofrecía la impresión de gustarle poco esa sublime monotonía del magisterio elemental. Sentarse un hombre de espíritu aventurero a enseñar a hacer palotes a unos niños, es como pretender que un león lleve de paseo a unas gacelas. ¿O

es entonces que Ciro Bayo no era un espíritu aventurero, ni en el fondo amaba la peregrinación, quedándose sólo en inadapto al medio ambiente familiar y nativo? Habría que ver este guante vuelto del revés. Porque a poco de llegar a Buenos Aires pidió una escuela de campo, rural, y se la dieron en un rancho a seis leguas de Tapalque, con indios -211- rebeldes bien próximos, y rodeado de gauchos. La estampa que compone aquí Ciro Bayo es deliciosa: grande, serio, salido de aulas universitarias muy exigentes, y sentarse allá en un rinconcillo de la pampa a enseñar el abc a los hijos de los gauchos, en un medio poco sano, y expuesto a peligros de muerte o de prisión por los indios salvajes, ¿qué quiere decir? «Maestro de gauchitos -confiesa con orgullo en *Los césares de la Patagonia*- sólo puede serlo el sabio que canta Luis de León en su *Vida del campo*». Verdad es que aprovechando las primeras vacaciones, se fue pampa adentro, y vio de cerca lo que pocos vieron, aprendió los usos y leyendas de los viejos gauchos, y comprendió el sentido de la civilización incipiente, y la razón de las terribles anomalías políticas de América. Amante de la naturaleza, tres años después pudo hundirse en esa naturaleza pura, sin mistificaciones, que queda aún por ciertos rincones del Nuevo Mundo. Vivió a lo hombrazo campero los terribles contactos con tribus poco civilizadas; cazó animales salvajes; remontó ríos y venció montañas; hizo de maestro y de explorador, de soldado y de gaucho, de catedrático, de gomero y de traficante, de editor y de taquígrafo sin saber taquigrafía. Hizo tanto, que dice que hasta llegó a comer carne humana -a la que halló, sin ironía, un *leve gusto a cerdo*-. Hizo de todo, menos fortuna. La altiplanicie boliviana llegó a conocerla como pocos, a lo que él cuenta. Se entendió a maravillas con los padres misioneros, e hizo a su manera misión él mismo. (Luego, por embromarle, Baroja decía con su sorna acostumbrada: don Ciro es el Humboldt de los colegios de primera enseñanza). (Otro paréntesis: Humboldt lleva, en este 1959, cien años como muerto. A él le hubiera gustado peregrinar con un hombre como Ciro Bayo).

Cerca de once años pasa en el mundo americano este hombre madrileñísimo, y casi nunca en ciudades, sino en poblaciones pequeñas, aldeas indias, en explotaciones rústicas, en el seno de peligrosos escenarios. Se da de su recorrido total un gráfico que lo emparenta, y hasta lo hace superior, a Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Un hombre que hace la pampa, recorre el altiplano, pasa casi tres años -luego dice que uno- en una barraca gomera junto al río Madre de Dios, anuncia viaje a caballo hasta Chicago para ver la exposición, y gasta en total ocho años en los sitios y gentes más inesperadas, puede hablar a Ulises de tú por tú, y puede sentir saciada su sed de horizontes.

Hacia 1900 vuelve a Madrid Ciro Bayo. Parece que ya no salió de aquí, sino para el otro mundo. Por veintisiete años más vivió con sus medios -menos -212- que medianos-, con su trabajo de forzado de las letras, y hasta en ocasiones haciendo otra vez el profesor. Son los tiempos de la guardilla de Antonio Grilo (me gusta más la palabra buhardilla, que sabe a *Los misterios de París*, aunque don Ciro escribe siempre, como es correcto, «guardilla», «aguardillada», «guardillas o sotabancos»). Pero lo otro recuerda a los búhos, y esto a guardar, a ahorrar, cosas tan feas). Son los tiempos de la penuria creciente, de cada día más hambre, de parecerle cada vez más extraño a los demás. Mucho debió tundirle la vida, cuando mediado el año 1927 fue a tocar a las puertas del «Instituto Cervantes», bello nombre que da decoro y luz al refugio de los ancianos. «Entró en un asilo -dice Baroja- y no le gustaba hablar con sus antiguos amigos». Allí estuvo hasta el día 3 de julio de 1939, cuando se le trasladó, casi moribundo, al Hospital General. Antes de las 24 horas de ingresado, ya salía para su último viaje. Sus amigos de esos años fueron Modesto Moreno de la Rosa, poeta

desconocido, el famoso penalista Calpena, y el tenor Benito Rosich, acogidos todos al instituto. Ellos, y los niños del barrio, fueron el último cuadro humano de quien tantos seres extraños, terribles, grandiosos o míseros había conocido.

Vimos que en su primera cuarentena Ciro Bayo llenó a conciencia el programa de una vida libre, poética, emprendedora y heroica, como corresponde a un cumplido fantaseador. Parecía, a partir de 1900, que se asentaba el hervor, que la sangre cedía y remansaba. Pero aquellos amigos y curiosos, en librerías de San Bernardo y de la Luna, en tascas y mentideros, popularísimos, no sabían que la epopeya no estaba sino iniciándose, y que viejo por días, seco, sereno, con cara de pocos amigos y con talante inclinado más bien a lo huraño. Ciro Bayo seguía peregrinando por la pampa inmensa, sorbiendo los aires de Castilla, correteando por la mesopotamia boliviana. Porque fue entonces, a partir de 1900, cuando este hombre realizó su vida. Fue entonces cuando debió de ser recogida la muda respuesta dada a quienes se preguntaron, tantos años atrás, para qué salía de vagabundo, por que no podía quedarse tranquilo entre las paredes de su casa y entre las calles de su ciudad.

La imaginación comienza a los 40

Hay el escritor anticipado y hay el escritor de regreso. Aquél comienza a producir hacia los dieciocho o veinte años, inventándose todo. El amor, el -213- conocimiento de la realidad, la experiencia directa de la vida y de la muerte, la ortografía, la variedad de sucesos y de sensaciones, los largos sueños -o sea, todo lo que forma la materia prima de una interesante comunicación y salida al exterior-, es sustituido, gracias a fórmulas poéticas, por una audaz cosecha de intuiciones, caprichos, oídas, y celeridad en la imitación y aprovechamiento de lecturas, estilos y vidas ajenas.

Ese escritor anticipado -no confundido con el apresurado- vive a través de lo que escribe, ha tomado como consigna «primero escribir, soñar la vida, y después vivirla»; si muere joven, casi siempre deja una obra que sorprende en el terreno poético, y que, en ocasiones, es precursora. Lo habitual es que esos libros anticipados a la experiencia pesen luego para toda la vida como pecados terribles. Pero cuando se acierta antes de tiempo, los aciertos son fulgurantes. Pueden llamarse Rimbaud o Radiguet, Keats o Espronceda.

El otro, el escritor de regreso, es quien primero vive, y escribe después. Regularmente no comienza su tarea de escribir sino alrededor de los cuarenta años. Ya ha soñado todo lo que había que soñar, y frecuentemente ha vivido y sufrido más de la cuenta. Lo prematuro en él, al revés del otro, es la experiencia vivida. Sedentario o peregrino, se sumerge en el mundo procurando bajar hasta el límite de la profundidad que sus pulmones resistan. Y permaneciendo allí el mayor tiempo posible, reaparece luego en la orilla, como un nadador que se echa a secarse al sol, y entonces narra despaciosamente lo que ha visto. Luego de hacer el Jonás, pasa revista a su pasado, recontando cuanto ha vivido, como el avaro sus tesoros. En el fondo, quizá sea más un historiador que un fabulador, un notario que un poeta. ¿Pero quién se atreve a afirmar que es mayor la fantasía soñada por un joven inexperto y visionario, que la ofrecida por la naturaleza y por la vida al observador profundo? Por estrambótico, mágico, irreal que

pueda ser un ensueño, siempre la realidad, si se sabe exprimirla y buscarle los recovecos y pliegues recónditos, da ciento y raya a la imaginación de la fantasía. La realidad es más surrealista que el surrealismo y la vida sigue siendo la mayor novela, la poesía más rara, y el más cotidiano de los milagros. Por eso el escritor de regreso, cuando no se contenta con ser un notario de lo superficial -como en la mayoría de las tontas «Memorias» escritas por gentes que no tienen memoria de lo milagroso que han tenido al alcance de la vida-, da las sorpresas que perduran, los libros llamados a inmortalidad. Ahí está, paradigma, don -214- Miguel de Cervantes, puntero todavía, porque bajó a mayor profundidad y estuvo más tiempo encerrado entre las valvas de lo silencioso.

Ciro Bayo es un escritor de regreso. Hasta los cuarenta años se mueve por los sitios más apartados, tiene los oficios más contradictorios, jinetea por caminos inhóspitos, y convive personalmente con formas de humanidad que son el circo más colorido y alucinante que quepa imaginar. Toma apuntes, aprisiona recuerdos, archiva sensaciones. Todo va cayendo año tras año al fondo de un baúl, a lo hondo del barril, y allí comienza a fermentar. Cuando vuelve a Madrid, parece un hombre fracasado cualquiera, con excentricidad por debajo de las habituales en tipos que fuera del melenaje y la pose, estaban huecos. Giro comienza a ser don Giro, tipo raro, que es una de las contraseñas seguras del talento creador. Reconcentrado, solitario, hablando de tarde en tarde de cosas que la gente no quería creer, comienza pausadamente a mirar hacia atrás, a reconquistar la vida perdida, a contar lo que ha vivido, como lo vivió efectivamente, como le hubiera gustado vivirlo. Fermenta en silencio, mientras la madurez de la vida lo va madurando, como a un buen vino.

En esta magnífica madurez de la soledad y del aparente fracaso, va pariendo unos libros noblemente sentimentales, deliciosos en su lenguaje y en su textura, tiernos como corresponde a todo hombre irónico sin rencor para las amarguras de la vida. Estos, sus libros que quedan, se entreveraban con trabajos de forzado, traducciones, diccionarios, revés de almanaque, guías turísticas, ¡todo el embrutecimiento del escribir a destajo! Es de subrayar que la calidad literaria de este hombre está tan disuelta en su sangre, le es tan consustancial que sus traducciones, especialísimamente la de las *Cartas* de Ninón de Lenclós y la de *Salambo*, de Flaubert, son admirables; su adaptación de un extraño libro, *Las larvas del ocultismo*, de John Billingbrock, hace un libro ameno de lo que con toda probabilidad es en el original una lata indigerible. Tradujo a Kipling, a Selma Lagerloff, a Pellico, y entre otros autores más, ¡ay!, a M. Delly, de quien puso en español *Esclava o Reina*. Pero en lo suyo más propio, don Giro, cuidadosísimo, producía libros estelares, limpios de maldad como de malicia.

Habría que colocar en primera línea por el esfuerzo que suponen, los libros dedicados a evocar la magna empresa de los conquistadores españoles, el ciclo que él llamó *Leyendas áureas del Nuevo Mundo*. *Los caballeros de El Dorado*, *Los Maraños*, *Los césares de la Patagonia*, Libros apasionantes de veras, responden a la -215- queja del propio don Giro cuando dijera: «Parece mentira que entre los españoles no haya surgido, quien, a lo Walter Scott, haya novelado los anales de la conquista indiana que tanto se prestan a los vuelos de la fantasía». Él veía que los narradores clásicos de la epopeya, los cronistas de Indias, apenas son leídos. Actualizar, novelizar, poner ante los ojos sedientos de aventuras y de movimiento del lector de hoy aquellas singulares hazañas fue la tarea que se impuso. «Terminaré diciendo con Heine, en su condenación de los dioses -dice-: todos nos vamos, dioses y hombres, creencias y tradiciones... Puede que sea obra piadosa rescatar estas últimas de los abismos del

olvido». La erudición bien digerida, la exposición de caracteres, la selección de anécdotas, y siempre la maravillosa sencillez y eficacia del estilo, hacen que estos libros, por poco conocidos, cuenten entre las mudas acusaciones que el tiempo va anotando a una cultura en crisis.

En un aparte pueden colocarse los libros de Bayo más personales, que es donde alcanza la culminación de su sensibilidad y de su expresión. *Lazarillo español*, para mí, es una de esas obras con siglos por delante, llamadas a inmortalidad. Pocas veces, en nuestro siglo, el idioma se ha escrito con tanta sencillez, con tamaña grandeza, con semejante esplendor. Cardenal Iracheta le llama «el mejor libro en prosa del siglo». Si es o no el mejor, no lo sabemos; pero sí sabemos que una selección de, por ejemplo, «los veinte mejores libros españoles de todos los tiempos», no puede excluir *Lazarillo español*. En esa línea, sólo que no tan logrados, están *El peregrino entretenido*, que tiene viva la mejor sonrisa de la picaresca sana, y donde saca don Ciro a un homónimo mío con una vida que para mí querría; *Con Dorregaray: una correría por el maestrazgo*, donde se justifica la autobiografía con la gran cita de San Agustín: «Yo no soy yo cuando estudio a la humanidad, porque entonces necesito un hombre para mis estudios, y como el que tengo más a mano y más conozco soy yo, echo mano de mí mismo». (Cita que Unamuno ponía en boca de Antonio de Trueba como diciendo: «Dejadme hablar de mí, que soy el hombre que tengo más a mano»); *Por la América desconocida* -ahí está incluido, casi textualmente, el libro publicado con el título de *Chiquisaca o la Plata perulera*-, que es, sin duda, el mejor libro de Bayo sobre América, porque se siente un sabor de mayor autenticidad y de mayor intensidad en la composición y en el cuidado.

Tras esta línea de «libros mayores», viene el desfile de obras más o menos interesantes: *Las grandes cacerías americanas*, tan objetivo y frío, aunque -216- bien escrito como siempre, que se diría que don Ciro cazó poco y habla de lo que oyó más que de lo que hizo; *Orfeo en el infierno*, novela que no es inferior a las mejores españolas de la época, y trae el eterno conflicto del viejo rico frente al joven artista pobre, mediando la Celestina de siempre; *Bolívar y sus tenientes*, *San Martín y sus aliados*; que es el mismo libro publicado con el nombre de *Examen de los próceres americanos*, y donde da entrada como historiador a algunas audacias tan tremendas sobre los máximos tabúes de la América hispana, que por suerte para Ciro Bayo la obra no se popularizó mientras él vivía, pues habría llegado a ser uno de esos escritores no malditos, sino maldecidos, como Madariaga después del Bolívar; *Romancerillo del Plata*, indispensable trabajo sobre el folklore rioplatense y sus antecedentes españoles (en este género produjo don Ciro un *Vocabulario*, así como las notas a Martín Fierro, que están llenas de muy interesantes indicaciones sobre la diversidad del léxico), y todo va orientado a la defensa de su gran tesis en defensa del idioma español frente a las pretensiones de indigenismos y confusionismos de toda índole; don Ciro se crece, por su amor a España, y a América, cuando la emprende en favor del idioma, y eso que lo puesto por él sobre temas tan espinosos como el imperialismo español en América y el de los «cargos mutuos», lo plantan como español muy conocedor de la realidad espiritual de América; *Venus catedrática*, biografía de la famosa Ninón de Lenclós, tratada con guante blanquísimo sin faltar a la verdad, pues don Ciro se caracteriza también por el tacto con que maneja los problemas llamados escabrosos. Esta bella biografía va seguida de un *Tratado de galantería*, que no es sino el epistolario de Ninón, traducido magistralmente; *La reina del Chaco*, novela breve, quizá demasiado breve para lo que apunta temáticamente, pero que le sirve al autor para pintar de nuevo

la trágica situación de los indios, y esta vez en sus relaciones con la Standard Oil. Aunque muy esquemática, da esta obra una suerte de elegía de las razas pobladoras del Nuevo Mundo; el relato *Salvaje*, de gran fuerza, incluido como ilustración del trabajo sobre Rosas (Aucafilú), y que supera en mucho al tema principal, pues no obstante el afán de comprensión de Bayo, el panorama de Rosas le salió menos que mediano...

Finalmente, las desgracias. Sobre esa porción del planeta que algún francés gusta de llamar América Letrina -¿será por lo que nos gustan las letras?-, compuso Bayo una detestable *Historia moderna de la América española*, con datos de diccionario y sin la menor huella de imaginación o de gracia. Y equivocándose -217- terriblemente, él, que escribía una prosa tan bella, dio en la locura de componer, ¡en verso heroico! *La colombiada*, relato del descubrimiento, que desdichadamente se salvó de un incendio provocado por los indios dizque salvajes, asaltantes de la barraca gomera. En ese incendio -menos mal- quedó destruido otro mamotreto inédito. *El vellocino de oro*, también en octavas reales, consagrado a Pizarro y a Orellana. Parece que está publicada, pero afortunadamente no la he visto, una *Historia argentina en verso*; igualmente se menciona un *Epitalamio a las bodas de Alfonso XII*; mas en materia de lira, lo más acertado de don Ciro fue la broma zorrillesca de *Dormir la mona*, que ya es decir poco.

No. Por la poesía en verso no iba Ciro Bayo a ninguna parte. Pero la vida que se soñó a partir de los cuarenta años vale la pena de ser conocida. Por todas partes hallamos ribetes de inexactitudes; de cosas inventadas, de embarullamientos. Probablemente, casi todo lo que da por hecho, no fue sino visto o imaginado por él. Si fuéramos a creer todo lo que cuenta, desde una juventud tan temprana hasta que regresa a España, habríamos de tenerle por una especie de titán, y realmente sería inexplicable su descenso a la tierra de los hombres, su regreso a la buhardilla, para no salir más. ¿Es que ya no le estorbaba España porque ya no tenía familia de la cual huir? ¿Es que se hartó de aventuras, y se echó a la orilla a digerir los fabulosos bocados que tragara, ya en Castilla, ya a cuatro mil metros de altura, en el techo de América? Vivió por los libros, y es claro que fue perfeccionando cada vez más su propia imagen, la que él se había impuesto como retrato fidelísimo de sí. Cuarenta años gastó en ser lo que la vida quisiera, y otros cuarenta en fabricarse una personalidad a su gusto, y una historia a la medida de su fantasía. ¿No es esto lo más próximo a lo perfecto?

El fracaso creador

Lo que venimos a decir desde el inicio de estas notas de centenario es que la vida de Ciro Bayo tiene de ejemplar y tiene de símbolo. Es vida de escritor en estado puro. De escritor que sólo necesita de veras escribir para dominar la existencia. Los demás lo ven como fracasado, mentiroso, ridículo a veces, pero él es por dentro el rey de un mundo magnífico, que además puede ser comunicado. La realidad de este mundo está fuera del alcance de la verdad. Si no fue -218- cierto ayer, lo será mañana, y con certidumbre y veracidad mayores que las de las cosas inmediatamente verdaderas. Una fantasía bien urdida es más sólida que un pedazo de hierro.

En la lectura de Ciro Bayo tropezamos con embarullamientos, cambios de hechos y de fechas, mezclas de recuerdos. En el *Romancerillo*, por ejemplo, aparecen adivinanzas

recogidas entre los niños gauchescos, que son las mismas presentadas por don Ciro como dichas por él a niños españoles, antes de ir a América. Cuantas veces se le puso a prueba el conocimiento real de la vida pampera, parece que fracasó. En unas páginas de Ricardo Baroja, donde cuenta con menos saña que don Pío una excursión a pie que hicieron los tres -él, don Pío y Ciro- a Yuste, encontramos un retrato psicológico casi perfecto del autor de *Las grandes cacerías americanas*. Don Ciro, a la postre, no sabía enjaezar el caballo, ni hacer fuego en pleno campo, ni vencer los obstáculos que se presentan a los caminantes. Como militar, brillaba a la hora de imaginar telegramas. Los dos Baroja y él se divertían, en ese viaje que contó don Pío en *La dama errante*, jugando a la guerra. La página en que Ricardo Baroja cuenta -estamos muy a principios del siglo veinte-, cómo fueron las narraciones de don Ciro lo que decidió a don Pío y a él a hacer una excursión (don Pío dice todo lo contrario), y el episodio central de dicha excursión no tiene desperdicio.

«Una mañana clara, plateada, al bajar nosotros una colina, apareció un pueblecito. Casas bajas dominadas por la torre negruzca de la iglesia. A nuestra derecha se alzaba la mole gris de la Peña de Almanzor con los picachos cubiertos de nieve. A la izquierda la llanería se extendía hasta perderse de vista, esfumada en la bruma.

-Vamos a ver, don Ciro -dije-. Usted viene por este camino con quinientos infantes, cien jinetes y dos cañones. Su jefe, el capitán general de Castilla la Nueva, le ha encargado que vigile las riberas del Tiétar y bata a las partidas facciosas, que esperan refuerzos de Portugal. Usted llega aquí y se encuentra con que yo he cerrado la entrada de las callejuelas de ese pueblo. He abierto aspilleras en las paredes de las casas y en las tapias de las huertas. Tengo trescientos hombres de a pie y cincuenta de a caballo, que he enviado a la descubierta y me han traído la noticia de que usted se acerca a marchas forzadas. En este momento el vigía, apostado en la torre, debajo de aquel nido de cigüeñas, da la señal de alarma con un tiro. Vamos a ver qué hace usted, gran general, don Ciro Bayo y Seguro. Vamos a ver qué le ha enseñado su famoso Dorregaray.

-219-

Don Ciro se para en seco. Echa la gorra hacia atrás.

-¡Capitán Villandrando! -grita-. Con su gente y la mitad de la de García, se va usted corriendo a lo largo de aquellos chopos, hasta rebasar las últimas corralizas del pueblo. Usted, Ramírez, por la izquierda, con su gente, pero a más distancia de tiro de fusil, por la hondonada. Que el sargento Arellano enfile con cañones la bocacalle cerrada con fajina, y en cuanto abramos brecha, les diremos a esos cómo las gasto yo. ¡Marchen!

Y don Ciro, volviéndose a mi hermano, dice:

-Comandante don Pío, voy a intentar un movimiento semienvolvente para dejarles a esos pipiolos salida para el otro lado del pueblo y después echarles los caballos encima.

Luego, dirigiéndose a las imaginarias huestes, gritó, como Nelson en Trafalgar:

-¡La patria espera que cada uno de vosotros cumplirá con su deber! Al cobarde le meteremos dos peladillas por la espalda. Echaremos un cigarro, mi querido comandante -añade el estratega-, hasta ver si se aclara la cosa.

Como es lógico suponer, soy ignominiosamente derrotado, y con mis facciosos caigo prisionero.

Entonces el vencedor llama al sargento Cuervo y le dicta el siguiente parte, que don Ciro recita de corrido:

-Excelentísimo señor capitán general de Castilla la Nueva. Punto. Habiendo sabido por confidencias. Coma. Que la partida latrofaciosa del cabecilla Ricardo, alias el Pintamonas. Coma. Se había apoderado del pueblo... ¿qué demonios de pueblo es éste? Ponga usted... Del pueblo... Madrigal de la Vera, y ejerciendo violencias y fechorías en las mujeres. Coma. Recabando onerosas... ¡Sin hache, hombre! Onerosas no lleva hache. Recabando onerosas contribuciones en especie y en metálico de las clases pudientes...

Don Ciro improvisa con seguridad el formulario de las partes militares. Daba cuenta de todas las peripecias del combate y de la victoria. Recomendaba el ascenso de los oficiales. Mencionaba especialmente al comandante de Estado Mayor don Pío Baroja y solicitaba para sí mismo la cruz laureada de San Fernando. En cuanto a mí, rebelde cogido con las armas en la mano y raptor de la sobrina del cura, me pegaba cuatro tiros».

-220-

Esta fue acaso la última aventura de Ciro Bayo. Remedaba para él cosas ocurridas cuando apenas contaba quince o dieciséis años. Para los Baroja, poco guerreros, aquello era un juego de hombretones con sentimientos de niños. Pero para don Ciro, aquello era la confirmación de su vida imaginada.

Eso llevó a sus libros. Es un poco sospechoso que nunca viera un ombú. Que nunca lo viera, entendámonos, como es costumbre ver las cosas. ¡Pero la de ombúes que echó abajo en sus correrías entre los indios salvajes de la pampa!

Contaba un testigo de sus últimos años, lo del asilo, que cada vez se encerraba más en su habitación, no permitiendo que nadie entrara bajo ningún pretexto. En ocasiones, en la alta noche le oían sollozar. Constantemente leía y releía el Quijote. ¿No fue éste quizá el objetivo verdadero de Cervantes al escribir su libro? ¿No quiso, por ventura, dejar a los ancianos tristes, a los soñadores desvalidos, a aquellos a quienes la realidad ha tendido trampas y tósigos, una playa de calma y de consuelo?

A Ciro Bayo, un día, le preguntó un misionero, allá por un rincón de Sucre: «¿Y a qué se dedica usted? ¿Para que sirve?» Y él contestó: «Padre no sirvo para nada, y sirvo para muchas cosas. Soy lo que por allá llamamos un pobre de levita».

Un pobre de levita, es decir, un santo sin sayal, es el escritor verdadero. Nada le llega a tiempo y todo le llega mal. Paga con sus facultades y con su potencia de fantasía la gloria, el triunfo, el bienestar. Su destino es el fracaso, el anonimato, la miseria que obliga a tomar la vida por el asa candente, y a no dormir.

Lo último que hizo Ciro Bayo sobre la tierra, fue terminar un soneto. Murió en lo suyo, en el reino de su potestad, en el libre territorio de sus milagros y fantasías. Ahora sabemos que no mintió. Cuanto pudo parecer inventado, distinto a los hechos, no era sino la verdad del artista, que es una corrección, una rectificación a los errores de la vida. A él le dieron un nombre, una familia, una existencia que no le gustaron para nada. Gastó cuarenta años en recoger, o en soñar que recogía, materiales eficaces para imitar al creador. Y gastó otros cuarenta años en devolverle a la naturaleza, a la divinidad, a los hombres y a los cielos, una imagen corregida y perfeccionada de un soñador... Y a esto, nada menos que a esto: ¿podemos llamarle una vida de fracaso? Por lo que ocurre en zonas muy alejadas de la literatura, como son las zonas de la santidad, sabemos que sólo triunfan los que fracasan, que sólo mueren cargados de riqueza los que a tiempo lo pierden todo.

1959.

-221-

La América de Unamuno



I

UNAMUNO

Fernando el Deseado, que así le llamó la triste abyección residual de entonces, volvió a hundir a España en su sino fatal. Y en tanto, allá, del otro todo del Atlántico, empezaba a hacerse la España nueva, la gran España popular y democrática, la que pudo aquí haber sido y no fue, la que torció su camino primero ante la muerte del príncipe don Juan de Castilla, después, ante la vuelta del ominoso Fernando VII.

La creación de un puente cultural que hiciera posible en el siglo XIX el intercambio sincero y la amistad sin recelos entre España y las naciones independizadas de ella en el Nuevo Mundo, fue obra de dos grandes escritores, don Juan Valera y don Marcelino Menéndez y Pelayo.

Así como aspiraron los hombres de aquellos territorios al reconocimiento de sus derechos en lo político y en lo económico, y para obtenerlo hubieron de lanzarse a la guerra, aspiraban también, una vez libres, al reconocimiento de la significación cultural de unas colectividades que, justamente por haberse formado al calor de la gran tradición cultural española de los siglos XVI y XVII, contaban en su seno con sendas figuras del linaje de la suprema de Andrés Bello, luz de todo el sur, símbolo de una alta cultura ya no personal, sino de colectividad, de nación.

Los reacios en España a no conceder el reconocimiento de lo que era evidentísimo -un José de la Luz y Caballero, un Camilo Torres, un Caldas, no se discuten- provocaron un aislamiento cada vez mayor. Hasta la aparición de Valera y Menéndez Pelayo, hubiérase creído que la firme ascensión de -222- Hispanoamérica a la alta cultura no era visible desde Madrid, o que si se la veía, como en el caso de un Rafael María Baralt, su luz no era suficiente para hacer comprender que algo muy profundo y valioso habría de estar ocurriendo, cuando menos en el reino del idioma, allí donde se daban ya casos como aquél. Y a la hora en que el hombre que ha construido el monumento de los monumentos a la lengua española, Rufino José Cuervo, vislumbraba la descomposición y acaso la pérdida de esa lengua, mucho habría de influir en su pensar la falta de una viva corriente de entendimiento y de convivencia entre los dos grandes bloques de la población hispanoparlante del mundo, el bloque de América y el europeo.

En América se tenía la sensación de que los debates -por no decir la tontería insigne- surgidos en torno a la entrada de un Juan Montalvo en la Academia no eran sino prueba de la incomprensión o del desdén español para todo lo que procediera de América. Si a Montalvo, el dueño del idioma, atreviase alguien a ponerle reparos, ¿qué quedaría para los demás? Cuando don Juan Valera comienza sus *Cartas americanas*, y Marcelino Menéndez Pelayo, el hombre con vocación de constructor medieval de catedrales, presta seria atención a la lírica hispanoamericana, iniciase el deshielo. Pero en la actitud de ambos -eso se vería después- quedaban unos restos casi automáticos de «imperialismo», de seguridad en ellos de que eran «los que sabían más», y aleccionaban con talante irrefutable, docta e imperialmente. Ellos hacían lo suyo, y era útil, pero se necesitaba, además, otra actitud. Su paternalismo acabaría por exasperar.

Un buen día, por el 1892, don Marcelino Menéndez y Pelayo presidía en Madrid un tribunal de oposiciones para la cátedra de griego en la pluricentenaria universidad de Salamanca. Don Juan Valera era miembro de ese tribunal, ante el cual, entre otros aspirantes, se presentaba un joven bilbaíno venido a Madrid para estudiar y «hacer oposiciones», esa eterna pesadilla del intelectual español. Y aquellos dos hombres concedieron la cátedra a Miguel de Unamuno Jugo de Larraza, que tales eran los nombres y apellidos del bilbaíno de penetrante mirada y de insaciable curiosidad intelectual. Ellos no sabían que más que para una cátedra de griego había nacido aquel hombre. Estaba allí en el mundo, impertinente, inquisitivo, inmodificable, para «cantar las cuarenta al lucero del alba». Él diría las verdades que los otros callaban. Diría, entre muchas, las escamoteadas, las ignoradas verdades de América.

II

Era hijo de *indiano*. Más que tesoros, el padre llevó, de regreso a la península, fantasías de América, libros de historia, láminas de raros episodios y personas. El Unamuno niño alimentó sus primeras curiosidades, sus primeros deseos de salir *mundo afuera*, pasando y repasando estampaciones y letras donde se hablaba de los aztecas, porque su padre había venido de México, y de México, de la ciudad de Tepic. Dos fuertes rostros llamaron la atención del muchachillo: uno de hombre *con cara de chivo*, llamado Abraham Lincoln, y otro de hombre con recia cara de azteca, de indio puro. Las letras ponían debajo de la poderosa cabeza del indio: «Este es Benito Juárez».

Esas dos personalidades de imborrables rasgos, y contemplar luego en la calle una figuración en cera del instante en que iba a morir el emperador Maximiliano -pobre víctima del último gran error de las monarquías europeas en América-, dieron a Unamuno niño la primera imagen de una cosa terrible, hecha por hombres de personalidad poderosa, y llena de episodios crueles, a la cual la gente llamaba *historia universal*. Así entró en contacto el niño de pequeña ciudad con el trasmundo de allende la ciudad, y de allende la península toda, y los mares. Lanzábase su espíritu por encima de las murallas, encendíasele la imaginación, y era para sus compañeros de colegio el raro muchacho que habla de indios y de sacrificios humanos, de tesoros de Mactezuma, de flechas envenenadas, de sacerdotes y de serpientes.

Su personalidad se va perfilando al rescoldo del incendio que América prende desde 1492 en la imaginación de los adolescentes españoles. Para él, América es desde la cuna como una lejana Dulcinea, como una primera novia, o como una dulce estrella que le acompaña en sus más remotos viajes por el centro del alma. Nace para el espíritu en ese mundo americano, se desarrolla en él, y no lo abandona ni lo olvida jamás. Cuando llegue la hora de transformar en material estudio y conocimiento cuanto anhela saber -y será infinito su afán de conocer los misterios radicales, los enigmas que están en la raíz del hombre y de la vida!-, transformará también en hechos de actividad creadora, de febril análisis, de pasión de las ideas, aquella primitiva unión ideal con los misterios, con los paisajes, con las costumbres, con las gentes de América.

Él llegará a ser el español de más agitada conciencia y de mayor inconformidad espiritual en el siglo XX. Se le reconocerá un día, a lo largo de su edad -que iría adornándole, como a árbol añoso, con más ricas flores cuantos más inviernos viviera-, como el Excitator Hispaniae, como el nuevo Sócrates que mortificaba y mantenía insomne, a pura irritación de tabaco, a quienes pretendían dormir. Se le tendrá por el polemista de Dios, y por el polemista con Dios, por el hombre libre en estado puro... Pero no todos comprenderán, cuando Unamuno haya destilado sus setenta y dos años a la vida, y cuando haya dejado una obra frenéticamente personal y humanizada hasta el tuétano, que aquel espíritu ardiente tuvo, desde sus primeros años, un reactivo poderoso, una incitación fascinante, un llamado que no le dejaba dormir, ni volverse romo por el diario choque con una chata real edad... *Ese reactivo fue América*. De allá le venían los libros, las actitudes, los ejemplos que mayor eco hallarían en él. De allá le vendrían las

incitaciones y las simientes para sus más personales ensayos y monólogos. Dialogando a solas con los grandes del espíritu americano, soltaría chispas y más chispas, como el pedernal golpeado por la piedra dura, el altivo pedernal viviente que fuera el hombre capaz de escribir *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*.

III

Para comprender a Unamuno hay que leerlo *en función* de la América Hispana. Su metafísica es la de la expansión en el vacío, la de zozobrar en espacio infinito, o sea, es el sentimiento *americano* de la conciencia angustiando al hombre y proponiéndole aventuras gigantescas en lo desconocido. En la raíz, en el quicio de cuanto hiciera, sentimos latir siempre una página, una voz, una imagen hispanoamericana. Era hombre de riposta, de reacción. Necesitaba chocar con algo, una idea o una persona, para producir lo mejor suyo. Comentaba más que paría, ¡pero qué comentarios tan descubridores de nuevos horizontes aquellos! Vivía físicamente en Salamanca, pero su campo de entrenamiento -pienso en los atletas, en los boxeadores- era el Muevo Mundo. Verlo en su comercio con *los grandes* de América, es asistir al desarrollo, por contraposición, por diálogo, por lucha interna, civil como él decía, de su propia personalidad, de su yo superlativo y omnipresente.

-225-

A Ortega y Gasset, como a Pascal, le irritaba el uso del yo. De Unamuno dijo que a la manera del altivo señor feudal, quien hincaba su pendón donde quiera que llegase, el rector de Salamanca soltaba su yo en medio de la conversación, y lo imponía en toda circunstancia, como si fuera un ornitorrinco. Y esa imagen de Unamuno *yoando* de lo lindo, por todo pretexto y en toda página, aun cuando hubiese ofrecido en el título hablar de César o de una poetisa, se ha impuesto de tal manera, que a fuerza de verle como a un yo parlante y gesticulante, no se le ve la real entraña de su actitud, ni, por ende, el *para qué* verdadero de su yoar o yoísmo. Y me parece demostrable que, paradójicamente, el yo de Unamuno estuvo, como pocos, en función de otros yo, de otra cosa que el yo por lo menos, y que la búsqueda afanosa de su propio yo no era sino un procedimiento de trabajo espiritual, un instrumento de exploración y análisis de las raíces comunes a los yos de los hombres hispánicos, al gran yo integral y originariamente solo y único del hombre hispánico, viva éste en España o en América.

A la postre, hay más yo egoísta en Ortega que en Unamuno. La conciencia que Ortega tuvo, desde muy joven, de su magisterio, y especialmente de su estilo espléndido y lujoso -el estilo de Ortega, estilo *bonito*, es una polícroma carreta que va emperejilada, encascabelada, de cinco alfileres, a la feria de Sevilla-, es, en realidad, una conciencia rozante con el narcisismo. Y el narcisismo es la culminación del yo ciego para el mundo de los demás, para el mundo como los otros lo ven y lo sienten. Por eso hay en Ortega un aire imperial, cesáreo, concluyente, que, pese a todas las apariencias, no se encuentra en Unamuno. Cierta jactancia más verbal que sustancial pinta de arrogante al vasco. En el fondo, Ortega, pulido en estilo, muy puesto en sus frases, como un Chateaubriand o un Barrés capaces de saborear merluzas, angulas y torrijas rehogadas en diamantino aceite, dice cosas tremendas, dicta filosofemas y juicios irrefutables, y se tiene la

sensación de que si se le contradice, con un gesto de su mano de mandarín imperial va a enviarnos a hacer puñetas en el infierno.

IV

Unamuno es más rudo, grita más, pero imperializa menos. Morabito máximo le llamó Ortega, y bien puede ser que nos lleve al energumenismo, pero es por estar convencido de que hay un fondo berberisco irreductible, no romano, -226- no latino, en el alma hispánica. Para dar con ese fondo y vivir desde él, no desde la sobrenaturalidad de un credo intelectual lúcidamente atrapado, sino desde las tumultuosas vísceras del hombre de pasión, del africano radical, débese vivir con el alma a la intemperie, en espacio abierto, como el acezoso jinete en el océano de los desiertos. Al asomarse a la España en liquidación política, cuando esa gran escenografía no genuinamente española que se llamó «imperio español» se desvanecía, Unamuno, el acusado de vivir en el cuenco de su yo, descubrió, desde el vidrio de aumento de ese yo, un territorio transhispánico, una prolongación o extensión de España viva, más duradera y resistente que cuantos espejismos pudiesen venir de las configuraciones políticas, de las muertas realezas, de los austrianismos y de los europeísmos. El supuestamente desmesurado egoísmo de su yo le permitió, nada menos, descubrir de nuevo a América, entender lo que otros no habían entendido, sentir una España real, concreta, que no tenía nada que ver con las efímeras ilusiones de una corona extranjera, ni con el dominio forzoso de unas tierras. Al dar con las raíces de lo español por tanto cavar en su yo. Unamuno, como el arqueólogo que un buen día a fuerza de excavar y ahondar descubre el cimiento de toda una civilización, se encontró a su hora poseedor de esta verdad: lo que España no había podido ser dentro de España y en España, estaba llamada a serlo, estaba siéndolo ya, en América. ¡Cuántas perspectivas nuevas, jugosas, vitalmente sanas, desprendíanse de este hallazgo! Por eso, cuando trató directamente el tema de la egolatría de los del 98, pudo decir: «Vino el derrumbe de nuestros sueños históricos, vino lo de Santiago de Cuba, y lo de Cavite, vino el Tratado de París, y en medio del estupor, o más bien de la estupidez general, nosotros, los que dicen del 98, nos tocamos, sentimos el alma, descubrimos que teníamos un yo, y nos pusimos a admirarlo».

La manera plena que tuvo Unamuno de observar, penetrar, reconocer hasta lo último su yo -el yo de España, en definitiva-, fue consagrarse al conocimiento intenso y apasionado de América. No se trataría ya de un metafórico subterfugio colonialista. No pretendía ejercer sobre América un imperio de ninguna clase, ningún sucedáneo del imperio que percoló, como la arena entre las mallas de una zaranda, por las necias manos de Fernando VII. Lo recíprocamente inseparable de las dos porciones integradoras de España, situada una en el Nuevo Mundo y otra en el continente europeo, pero las dos formando, por igual, parte de una entidad, fue lo que Unamuno vio antes que nadie.

-227-

Puso el oído en tierra, lo ahondó bajo el mar, estirándolo hacia allá, y sintió que en efecto el viejo fondo berberisco de la raza, sediento de recorrer desiertos, de domar horizontes, había encontrado en la vasta América su escenario ideal, el que acaso

tuvieran milenios atrás los padres de la raza, los vigorosos iberos que no aceptaban yugos ni prisiones. Dirigiéndose a los españoles en sus días. Unamuno les dibujaba el sentimiento de *igualdad de destino*, y, por ende, de igualdad de problemas al decirles: «Con nuestras raíces tenemos que buscar, buceando en nuestras honduras, las raíces de los pueblos hispanoamericanos, que son las nuestras. Allí se reproduce nuestra historia, allí al toque con el desierto rebrotan nuestros más peculiares cantos, con sus tonadas, sus cadencias, su dejo todo. Los esfuerzos de los que se empeñan allí en cosmopolitizar, o sea, en latinizar y más bien afrancesar a sus pueblos, rebotan en la peña viva del alma popular, y como a nosotros, han de hallar la universalización que persiguen socavando en las profundidades de su propio ser».

V

Una vez le oí a un español culpar a los cubanos de ingratos por haberse separado políticamente de España, añadiendo:

-¡Después que descubrimos, conquistamos y poblamos aquello!

-¿Nosotros? -le contesté-, será usted, que yo, por lo menos, no. No recuerdo haberla descubierto, conquistado ni poblado.

-Nosotros precisamente no, me replicó, pero nuestros padres...

-¡Los de ellos más bien!, le retruqué.

Estas dos grandes directrices: cavar en el ser propio, y procurar la universalización huyendo del fácil camino del afrancesamiento o de la cosmopolitización del tipo que podemos llamar turístico o snob, iban a ser las guías de Unam uno al enfrentarse desde 1894 -desde esta fecha en forma permanente- -228- con la tarea de ejercer la crítica de la literatura hispanoamericana en España. Bien sabía él que los problemas eran comunes, que muchos de los males que lastraban y entorpecían a la América española eran, con muy ligeras variantes, los mismos que hacían de España, desde 1868 más o menos, una nación paralítica, enquistada en su ayer, corriendo el peligro de hundirse en el pasado por el peso de los rencores y los resentimientos. Y por todo esto, bien conocía Unamuno, más a fondo que nadie, porque lo conocía y no le temía, ese terrible abismo que ahondaban entre España y la América Hispana las pretensiones sin base, la soberbia intelectual, el fingir lo que no se es, la arrogancia y la pedantería que tantos españoles esparcían como tóxico polvo sobre América, cuando se dignaban aproximarse a América. Esto explica por qué al lanzarse un hombre nuevo a la tarea aquella iniciada por don Marcelino y por Valera, la reacción que se produjera desde el principio en América fuera completamente distinta a la del siglo anterior, y fuese por ello

completamente fecunda. No era el dómine, ni el sabelotodo, ni el perdonavidas al niño «que está adelantadito para su edad». Era un hombre capaz de hablar de igual a igual con los hombres de allá, y capaz de decir a los españoles:

«Me parecen dañosísimos y disparatados los pujos del magisterio literario respecto a América, que aquí en España se dan mucho, y el desatinado propósito de ejercer el monopolio del casticismo y establecer aquí la metrópoli de la cultura. No; desde que el castellano se ha extendido a tierras tan distantes y tan apartadas unas de otras, tiene que convertirse en la lengua de todas ellas, en la lengua española o hispánica, en cuya continua transformación tengan tanta participación unos como otros. Un giro nacido en Castilla no tiene más razón para prevalecer que un giro nacido en Cundinamarca, o en Corrientes, o en Chihuahua, o en Vizcaya, o en Valencia. La necia y torpe política metropolitana nos hizo perder las colonias, y una no menos necia ni menos torpe conducta en cuestión de lengua y de literatura podría hacernos perder -si estas cosas se rigieran por procedimientos de escritores y literatos- la hermandad espiritual. Tenemos que acabar de perder los españoles todo lo que se encierra en eso de madre patria, y comprender que para salvar la cultura hispánica nos es preciso entrar a trabajarla de par con los pueblos americanos, y recibiendo de ellos, no sólo dándoles».

-229-

Esto era un nuevo discurso, un evangelio o noticia completamente inaudita en América. A quienes hablaban de la Fiesta de la Raza, sin una diáfana formulación de principios que no fuesen los vagos latiguillos de «el imperio», «la madre patria», «la religión y la tradición», «la gesta de las carabelas», iba a oponerles Unamuno rotundidades que no dejarían lugar a dudas. «Abandonemos -decía- la necia pretensión de seguir siendo, ni en lenguaje ni en nada, la metrópoli, la madre patria, la que dirige y da la ley, y cesemos de ver en esas repúblicas hijuelas nuestras...». O bien: «El Nuevo Mundo será alguna vez dueño y señor del viejo... Tal vez lo será en el reino del espíritu. Sí, España tendrá que reconquistarse desde América». «La Fiesta de la Raza espiritual española -puntualiza- no debe, no puede tener un sentido racista material -de materialismo de raza-, ni tampoco un sentido eclesiástico -de una o de otra iglesia- y mucho menos político. Hay que alejar de la Fiesta de la Raza todo imperialismo que no sea el de la raza espiritual encarnada en el lenguaje. Lenguaje de blancos y de indios, y de negros, y de mestizos, y de mulatos; lenguaje de cristianos católicos y de no cristianos, y de ateos, empuje de hombres que viven bajo los más diversos regímenes políticos».

Por alimentar ideas como éstas, Unamuno descubrió un día la palabra exacta y precisa para su sentir. Fue él quien dio con el vocablo «Hispanidad», como antes había dado con «argentinidad». No de Unamuno, sino de monseñor Vizcarra, tomó Ramiro de Maeztu el término, para incluirlo en el libro que dio alas al vocablo, y de ahí que se adjudique la paternidad al sacerdote, pero parece indudable que el aporte de monseñor Vizcarra consistió en la interpretación de tipo religioso, ecuménico, que diera al término en momentos en los cuales seguía prevaleciendo la interpretación ramplona y superficial de «Día de la Raza». El vocablo en sí, el fonema, alboreó en Unamuno. Éste explica: «Dije Hispanidad, y no españolidad, para incluir a todos los linajes, a todas las razas espirituales, a las que se han hecho del alma terrena (terrosa, seria, acaso, mejor) y a la vez celeste de Hispania». (La peligrosa tontada de «Día de la Raza» fue obra, principalmente, de Hipólito Irigoyen).

Y en otro sitio, cuando habla de que tras de las independencias políticas logradas es preciso asegurar las sendas *personalidades* colectivas y comunes, afirma que esto sólo podrá conseguirse forjándolas «sobre una interpopular hispánica, -230- sobre una hispanidad común». Para él, el asiento de esa interpopular o acción interpueblos hispánicos es la lengua. Y su concepto de la lengua, altar y vehículo del espíritu, le sirve para despojar al término «raza» de toda connotación étnica o nacional, trasladándolo a una resultante de ese espíritu que en la lengua vive y se manifiesta. Por esto su hispanidad no consiste en que España siga siendo, ni de cerca ni de lejos, metrópoli de ninguna cosa, y mucho menos metrópoli de la lengua. Cree que el idioma tiene que hacerse totalmente español, lo que incluye lo hispanoamericano total, con tantos derechos, que llega a afirmar, frente al criterio de la academia, que si fuese preciso hacer retroceder y descoyuntarse al castellano, abriéndolo para recibir cuanto de vivo, de espiritual, de racial pueda venirle de América, no se titubee en hacerlo, porque, en definitiva, el castellano es uno de los dialectos del español, el dialecto nuclear o generador, pero no el emperador de la lengua, ni el legislador eterno de sus expresiones.

Fue por este áureo camino del espíritu nacido a través de la lengua escrita y hablada, por donde entabló a fondo su diálogo con los grandes de la inteligencia y de la sensibilidad de la América hispana. Gracias a esta concepción del idioma abierto para recibir los ensanchamientos y riquezas de la diaria lengua hablada en vivo por los pueblos y razas, pudo admirar de manera tan excepcional a hombres que, en ocasiones, bien porque maltrataban políticamente a España, o porque maltrataban a la lengua, según la rígida codificación o arnés que a ésta querían imponerle los que se sienten sustitutos de la corona, vicarios de los virreyes y capitanes generales.

Para Unamuno no había enemigos, ni políticos ni lingüísticos en América, con tal de que quien fuese hubiera conservado en alto la viva expresión de la raza espiritual, que es la lengua poderosa, restallante, llena de vibraciones y de pasión. Por eso coloca a Sarmiento sobre su cabeza, acaso en el más preeminente sitio de sus preferencias. Interrogado una vez quién era para él el escritor español más importante del siglo XIX, respondió sin titubear: Sarmiento. Y los elogios que le prodiga, desde antes de su gran trabajo de 1905, son casi exclusivamente reservados para el fuerte argentino. Los terribles conceptos de Sarmiento sobre España, su francofilia, su inclinación a las normas políticas y pedagógicas norteamericanas, todo, se lo perdona Unamuno en razón de que Sarmiento fue «el americano más grande entre los que escribieron». -231- Llamarle gigante, genio, la más grande inteligencia de escritor americano en nuestra lengua, y muchas más cosas, es frecuente en Unamuno. Se comprende que esa actitud

nace de su concepto general, previo, sobre América y sus hijos. Quien pudo decir cuán sin fronteras políticas admiraba a Bolívar, y escribió sobre el Libertador páginas que sólo de hispanoamericanos de la entraña de un José Martí cabía esperar, es un hombre que se ha limpiado de prejuicios hasta más allá del subconsciente. Él sentía que Bolívar era más hermano de Pizarro que de Atahualpa. «De nuestra raza fueron -dijo cuando aún sobrevivían personas que a la grandeza de ver nacer pueblos libres preferían vivir gobernadas por Fernando VII- no sólo Hernán Cortés, y Balboa, y Lagasca, y Mendoza, y Garay, sino también los mexicanos Hidalgo y Morelos, el venezolano Bolívar, el colombiano Sucre, el argentino San Martín, el chileno O'Higgins, el cubano Martí».

¿Cómo no iba a ser una excepción a la hora de juzgar los valores literarios, las producciones espirituales de aquella América? Menéndez Pelayo derramó una mirada más amplia, más geográficamente completa, porque su erudición era, en eso como en todo, única; pero dondequiera que Unamuno tocó, y aun con las limitaciones que supone el que de algunos países y literaturas importantes no tratara con la frecuencia y extensión merecidas, dejaba una huella más cálida, más humana, más fecunda que la de Menéndez Pelayo y que la de Valera.

VII

Es bueno verlo, en este año del centenario, departiendo con los grandes de América. Estuviesen muertos o vivos, Unamuno los buscaba con calor, con simpatía y trataba con ellos, de viva voz, por carta, o por los libros, un gran diálogo. Este diálogo era siempre tan útil para él como para los lectores, fuesen éstos de España o de la América hispana. Porque habría que dedicar todo el tiempo que merece a seguir los pasos de Unamuno como crítico de la literatura hispanoamericana, como autor de correspondencia con mucho más de doscientos escritores hispanoamericanos, y como gran «embajador de la intelectualidad de América en España», que fuera el justo título que le reconociera Enrique Gómez Carrillo. Esos pasos nos conducen a comprobar este hecho: Miguel de -232- Unamuno hizo tanto por el conocimiento de los escritores americanos *en la propia América* como en España. Casos como el de Alcides Arguedas, a quien, por decirlo así, «lanzó» Unamuno a la fama merecida como autor de *Raza de bronce* y de *Pueblo enfermo*, son muchos en los treinta y tantos años de labor para unir con la pluma, como él decía, lo que la mar separa. ¿Quién -pongamos por ejemplo- recordaría hoy, a no ser por Unamuno, *Kundry*, del colombiano Latorre? ¿Cuántos autores notables siguen siendo desconocidos para su propia América, pese a que Unamuno los estudiara y los recomendara!

En esa convivencia, la gran norma está dada, naturalmente, por el trato con los maestros, con los grandes. Ya se dijo de su estima por Sarmiento. ¿Y Martí? ¿Es que hay muchos autores, no ya en España, sino en la misma América bienamada de Martí, que conocieran a éste y le amasen con tanta intensidad como Unamuno? Guillermo Díaz Plaja ha señalado, en cuidadoso estudio, las relaciones de influencia de Martí sobre Unamuno, que se advierten sobre todo en el libro capital de versos, en *El Cristo de Velázquez*. El endecasílabo blanco de Martí arrastró a don Miguel en forma bien visible, y se le reconoce la huella profunda de la lectura intensa de los graves poemas de quien, aun en Cuba, se le tiene como dando su principal mensaje lírico desde los *Versos*

sencillos, cuando la verdadera estatura poética de Martí y la demostración palpable de su genio precursor del modernismo en América, están en los *Versos libres*, en *Las flores del destierro* y en la prosa que sirviera a Rubén Darío para echar a andar hacia la grandeza.

La devoción de Unamuno por Martí es de tal entidad, que llega a salvarle de todos los anatemas que reservaba para los poetas del movimiento modernista, incluyendo a Darío. Para Unamuno, Martí es un caso aparte, por que no «parisinea». Subraya, con razón, que si pertenece al modernismo no es ciertamente porque use y abuse de los tópicos afrancesados, de mala vida francesa de segunda mano, de frivolidad parisién -¡carga y tragedia de Darío!-, sino porque Martí es el único del gran grupo -Nájera, Silva, Casal- que llevó una ética a la formulación y a la práctica de una estética nueva y se preocupó por aquella tanto o más que por ésta. Lo que le reprochaba Unamuno a Darío era la frivolidad, el gabinetito francés, el boudoir de la duquesa tonta. Martí, no. Martí toma los matices nuevos, las libres formas del verso, la audacia del modernismo y lo llena todo con el peso de un alma. «Necesitamos versos que -233- nos despierten», dice Unamuno comentando los *Libres* de Martí. Y le dedica los elogios supremos al poeta, al patriota, al hombre de un pensamiento sagrado y de una conducta angélica.

Y así como comprendía a Bolívar, a Sarmiento y a Martí -«los tres grandes triunviros de Hispanoamérica», según él-, comprendía y admiraba a Montalvo. Prefería, desde luego, el Montalvo de *Las Catilnarias* al de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Prefería la lengua terrible, de Sinaí en tormenta, a la búsqueda del giro arcaico. Pero, ¡cómo amaba a Montalvo! Cuenta que pudo haberse tropezado con el hijo de Ambato cuando éste, en 1882, paseaba sus tristezas por Madrid. Desde dos años antes era estudiante en la Corte el hijo del indiano, el llamado a comprender como pocos a los hombres volcánicos, a los Montalvo y a los Bolívar. Y toda la pasión de paladín de la lengua que sentía Unamuno por quien escribiera aquel radioso estilo, aquella *clásica* muestra de la grandeza americana, pudo volcarla en el prólogo a las *Catilnarias* y en el breve discurso que pronunciara en 1925, cuando desterrado en París, ante la tarja que recordaría a los caminantes que en aquella casa murió altivamente Juan Montalvo. En aquella ocasión Unamuno se adelantó, y dijo:

«Señores: aquí en esta casa, lejos de aquellas altas montañas volcánicas donde fueron forjados sus huesos, los de su cuerpo y los de su alma, Juan Montalvo acabó su día, pobre, solo y proscrito, aproximadamente a los cincuenta y seis años. La tierra francesa, suave, blanda, húmeda, envolvió su cuerpo y su espíritu como con una mortaja, los vistió en la majestuosa lengua española; la lengua del Quijote. Él sufrió el exilio, la soledad y la pobreza, y de ellos engendró, en el dolor, obras inmortales.

Su muerte halló aquí una patria y aquella de la inmortalidad en todas las almas de lengua española de la humanidad civilizada. El Ecuador de hoy, "libre, instruido y digno", que recogió sus restos, rinde este homenaje imperecedero a aquel que fue tachado de loco y antipatriota.

Loco, como fue llamado Jesús por los suyos, por su

familia; Jesús, que de acuerdo al cuarto Evangelio, fue crucificado por antipatriota. Loco, igual que don Quijote, que fue acusado de la desgracia de su patria. Y como ellos fue Montalvo, cristiano, quijotesco, pobre, solitario y proscripto. Pobreza, soledad, proscripción... no debo hablar de ello. El tiempo apremia y la ocasión, el lugar y el estado del espíritu arriesgarían a ahogar mi voz en sollozos.

-234-

¡Adiós, pues...! ¡Adiós quien aguarda eternamente en la historia -la cual es su pensamiento- los profetas y los apóstoles de la cristiandad, y los tiranos -artesanos de la bestialidad- y quien realiza de la sombra de éstos la luz de aquéllos!

Adiós a Montalvo, que vive inmortal en nuestra lengua».

VIII

El territorio moral en que se movía la relación de Unamuno con los Bolívar, los Sarmiento, los Martí, los Montalvo, nos conduce a entender sus conflictos con Rubén Darío. En el fondo, el puritanismo, el eticismo calvinista de Unamuno no podía avenirse con la gracia parisiense de Darío. La fascinación ejercida por París sobre los sudamericanos sacaba de quicio al autor de *El espejo de la muerte*, porque esa fascinación era una manera de abandonar y de menospreciar el conocimiento de la tierra natal. (Sobre todo comentando un libro de Benjamín V. Subercaseaux, *La ciudad de las ciudades*, dijo cosas definitivas). Unamuno exigía de los hombres, aun de los pecadores, religiosidad, intensidad, literatura al servicio de una concepción profunda de la vida, y no la vida al servicio de una bella literatura. Por esto puede entenderse tan admirable y sostenidamente con el protestante Alberto Nin Frías, y tan poco o nada con Rubén Darío, pese a que éste, aun antes de conocerse personalmente, ya le admiraba sobremanera. Un año antes del encuentro personal chocaron en breve polémica periodística porque Unamuno, bajo el dolor del 98, había lanzado el grito de «¡Muera don Quijote!», y Darío salió en defensa de aquel a quien Unamuno amaba en el fondo tanto como a Cristo. Don Miguel ripostó enérgicamente, señaló a Darío el lunar de vivir de rodillas ante las «grandezas de París», le afeó los sobrepesos que al modernismo le echaban los afrancesamientos y sacó de la polémica vigorizadas sus viejas ideas sobre lo nacional, lo castizo y lo universal. Darío se sintió mortificado por una alusión a lo del plumaje de los indios -parece que ciertamente Rubén se había afrancesado tanto que no sin rubor oía hablar de chorotegas y de mestizos- e hizo cuanto estuvo en su mano por zanjar el incidente lo antes posible. Humildemente pidió a Unamuno -como a Clarín- un reconocimiento, por leve que fuese, de sus méritos. En 1899, cuando se conocieron, comprendieron ambos que no habían -235- nacido para ser amigos. «Existió siempre entre nosotros, diría Unamuno después, una muralla de hielo».

Pero como siempre ocurre entre los gigantes del espíritu, cuando se encuentran, aunque riñan, algo muy positivo quedó de aquel malentendido. Darío postuló ante la opinión pública española, que no lo soñaba ni estaba dispuesto a admitirlo, que Miguel de Unamuno era ante todo un poeta, un magnífico y grandioso poeta. Ese juicio le trajo críticas y hasta cuchufletas. La buena gente estaba todavía muy lejos de aceptar como poeta a quien no fue un bohemio, un inofensivo anticipo de los beatnik de hoy. Y si, encima, lo que ese tal publicaba con el nombre de poemas no era cosa dulzarrona, ni el sonsonete podía llevarse con el pie, ni servía aquello para rendir el corazón de una doncella lunática, ¿quién se atrevería a llamarlo poesía? Se atrevería Rubén Darío.

Consciente de que su credo estético no regía para Unamuno, pero sintiendo el peso poético de éste, resumió su juicio, audacísimo para la época, en la forma siguiente: «Entre esos poemas que parecen recitados de súbito, entre aplicación rara, consciente versolibrismo, suelen brotar profundos y melodiosos sonos de órgano que habrían regocijado al Salmista. Esto es lo que más gusto en él, sus efusiones, sus escapadas jaculatorias hacia lo sagrado de la eternidad... Esto no es renegar de mis viejas admiraciones ni cambiar el rumbo de mi personal estética. Tengo, gracias a Dios, una facultad que nunca he encontrado en tantos sagitarios que han tomado mi obra por blanco: es la de comprender todas las tendencias y gustar de todas las maneras. Todas las formas de la belleza me interesan, y no sé por qué razón habría de desdeñar la orquídea por el girasol o el girasol por la orquídea. Yo me deleitaría en Versalles con los violines del rey; mas mi espíritu ya vendría de lo lejano del tiempo de escuchar el canto de las sirenas o las trompetas de Jericó. El canto quizá duro de Unamuno me place tras tanta meliflua lira que acabo de escuchar, que todavía no acabo de escuchar. Y ciertos versos que suenan como martillazos me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con la fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno, o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito».

Sólo cuando murió Darío, Unamuno -«solitario de su propio Port Royal»- hizo un gran acto público de contrición y de noble arrepentimiento por sus pequeñas majaderías e impropiedades con el nicaragüense. Escribió un -236- maravilloso artículo necrológico, donde el ritornello venía dado por la frase que Darío empleó en la carta exculpatoria: «Hay que ser justo y bueno». Unamuno insistía una y otra vez en cómo le heñía en el alma la advertencia del poeta, y hacia cuanto reconocimiento le era dable, pese a la diferencia estética -ética en el fondo, como todo lo que se tratase de Unamuno-, a la grandeza de quien le había llamado, medio en broma, medio en serio, «un pelotaris en Patmos». Y es Alfonso Reyes quien, tomándola de Valle Inclán, nos ofrece la frase-clave de esta desavenencia entre los dos maravillosos señores del idioma: «No podían entenderse. Rubén tenía todos los pecados del hombre, que son veniales, y Unamuno tiene todos los pecados del ángel, que son mortales».

IX

Otra cosa, muy otra cosa fue la relación de Unamuno con Amado Nervo. Ya la ciudad natal del poeta era para don Miguel reminiscencia grata, pues en Tepic pasó sus años de América Félix de Unamuno, el padre. Y luego Nervo traía entre sus poemas

enredada la honda preocupación religiosa, lo místico, la fantasía sobrenatural inclusive. «Hablábamos de ultratumberías».

Se entendieron a la perfección. Hablaron poco, mas su diálogo fue de esos hondos, contados de palabras, cargados de silencio comunicativo, creador. El prólogo de Unamuno a las obras completas de Amado Nervo es de lo más explícito y hermoso que escribiera en torno a lo del misticismo en la poesía. Todo lo que fracasó en el prólogo a los poemas de José Asunción Silva -una de las páginas más agresivas de Guillermo Valencia sirvió para refutar ese prólogo, y el propio Nervo disintió de él-, triunfó en el prólogo sobre Nervo. Era que, ¡otra vez la ética!, a Unamuno nada le irritaba tanto como el esteticismo, la elegancia del dandy. Y aquello de que al morir tuviese José Asunción junto a sí un libro de Gabriel D'Annunzio, una de las bêtes noires de don Miguel, uno de esos autores a quienes sólo oír mentar le producía cólera -no fue otro el origen del gran varapalo unamuniano a Dominicus-, resultaba demasiado para que, por muchos esfuerzos que hiciese, se aproximase a Silva con algo más que con un poco de pena por su tragedia. En cambio, con Nervo hallábase a sus anchas. Llegó a decir: «Siento una profunda hermandad entre su espíritu y mi espíritu; siento que es una misma la esfinge que nos reúne y ampara bajo sus alas aguileñas; siento que hemos bebido agua de la misma fuente, del mismo lago negro, -237- negro por estar sombreado por la sombra de los mismos cipreses...» (Sin embargo, y a pesar de todo, Unamuno veía algo extraño, ¿indígena quizá?, en la constante religiosidad de Nervo, como en la menos presente de Darío. Les notaba un orientalismo peculiar, como un asiatismo americano -recuérdese a *Tirano Banderas*, de Valle-, y esto lo desconcertaba un tanto y no dejaba de ponerlo en guardia).

Nervo, hombre cauteloso y prudente, no quería lanzarse a la terrible búsqueda de la sociedad de los literatos españoles, pues sabía que para ellos, salvo Unamuno y acaso una o dos excepciones más, los escritores de América eran vistos «con cierto aire de desdeñosa superioridad». «No conocen nuestra obra -dice a Unamuno- y somos para ellos simples "indios" con una falsa tradición de dinero y candidez». Y luego, enjuiciando los sufrimientos de Unamuno -que también tuvo lo suyo en mentideros literarios y en esa terrible selva que es la sociedad de quienes tienen por profesión la inteligencia, el ingenio y la cultura-, arroja Nervo esta certera flecha: «No me sorprende que no le quieran a usted en la prensa española. Usted es demasiado hondo para la labor de un periódico de actualidades. No caben ni sus especulaciones filosóficas, ni sus vuelos místicos, ni sus doctrinas inquietantes para las almas a flor de epidermis, ni aun su misma fraseología, pródiga, robusta, vasta y sustanciosa. Buenos están Azorín, Mariano de Cavia, Nogales, Castro para eso. Piensan, pero no inquietan con su pensamiento a los demás».

X

José Santos Chocano y Unamuno parecía que iban a entenderse. Se conocieron personalmente. Hay un prólogo de don Miguel -¿cuántos prólogos habrá escrito para autores de América tan solo?, ¿cien, doscientos?- en la primera edición de *Alma América*. Pero en la segunda edición don José quitó el prólogo, y no se sabe, o por lo menos no lo sabe quien esto escribe, si hubo por medio chisme, intriga, desilusión de

americano ante la frialdad de Madrid. ¡De todo puede haber habido! Con literatos por el medio, con el malhumor de Chocano, con aquello que Unamuno, refiriéndose a sí mismo, llamaba «esta mala lengua que el diablo nos ha dado a los literatos», no habría que extrañar alguna tremolina, algún *bochinche* de esos que son comunes, como la lengua, a -238- españoles e hispanoamericanos en cuanto se reúnen. Además, en el fondo, Chocano le sonaba a falso a Unamuno. La sobriedad de quien escribiera *Rosario de sonetos líricos* mal podía compadecerse con los metales y redobles de Chocano. No parisineaba, ¡pero qué fatigante era su poesía!

En cambio, no tuvo grandes quiebras visibles la amistad con Enrique Gómez Carrillo, e incluso hay un hecho de importancia, con Carrillo inesperadamente por medio, para señalar la presencia, sea por siempre catalisis, de lo hispanoamericano, hombre, libro o idea, en las obras fundamentales de Unamuno. Ocurrió que don Miguel, joven entonces, comentó extensamente un libro de crónicas de Gómez Carrillo sobre Japón. Como era frecuente en él, Unamuno tomó tema del libro y echó a andar por cuenta propia por territorios que le ofrecían, sobre la marcha, cantera de reflexiones y sugerencias. Nada menos que comentando lo que sobre el alma japonesa contaba Gómez Carrillo, le sobrevinieron a don Miguel muchas de las ideas que luego, desarrolladas, iban a formar *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, su obra cumbre. (El *Abel Sánchez* es retrato o incitación del mal carácter del cubano fray Candil).

El desfile de grandes figuras de las letras americanas ante la atención de lector o ante la presencia personal de Unamuno era ininterrumpido. Ricardo Palma, Blanco Fombona, Zorrilla de San Martín, Ventura y Francisco García Calderón, José de la Riva Agüero, Delmira Agustini (hay una carta notablemente rica en consejos y reflexiones morales, enviada por Unamuno a Delmira muy a principios de siglo), José María Chacón y Calvo -en voz alta leería Unamuno a sus visitantes «Hermano menor», como los *Versos sencillos* de Martí-, Miguel Gálvez, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Rojas, José A. Balseiro, Gabriela Mistral... y así, viniendo desde el conocimiento del *Martín Fierro* y de Bunge, de Alberdi y de Pedro Emilio Coll, de Tomás Carrasquilla y Cuervo, de Díaz Rodríguez -a quien llama «el mejor de los novelistas sudamericanos que conozco»- y de «Tabaré», Unamuno llegaría hasta el final de su vida interesándose por las letras y por el espíritu de América. Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, la poesía afrocubana, las novelas magistrales de los años 20, todo caía ante los ojos de aquel eterno enamorado de la América que nunca visitó, pero conoció por amor perfectamente. Seguir cronológicamente sus críticas a obras americanas es tomarse un maravilloso curso universitario sobre una literatura que le deberá para siempre buena parte de su difusión y de su realce.

Particularmente la relación epistolar con José Enrique Rodó y con Carlos Vaz Ferreira tiene gran importancia para ahondar -nunca se llega suficientemente lejos- en el pensamiento de Unamuno. Vaz Ferreira llevó la voz cantante de la América cuando pusieron en prisión y luego en destierro a Unamuno. De pedagogía y de filosofía razonó don Miguel con el pensador de *Fermentario*, a quien llegó a preferir a Rodó. Y, antes de

todo ello, la aparición de Ariel, así como unas consideraciones que Rodó había hecho sobre los *Tres ensayos* de Unamuno, dieron lugar a que éste enviara al uruguayo una carta, en diciembre 13, de 1900, que contiene -aparte de la confesión «soy luterano»- alguna de las ideas más fuertes y premonitorias de Unamuno. Nada menos que lo que se está debatiendo ahora en Concilio, la unidad de las Iglesias cristianas, la búsqueda de cómo destruir la separación y el encono entre católicos y protestantes, era lo que apasionaba a Unamuno por aquella fecha. En una de las porciones sustanciales de la espléndida carta le decía a Rodó lo que leeremos en el texto de la espléndida carta que copiaremos al final.

XII

Cerremos, con una ilustración altamente simbólica, esta mínima contemplación del grandioso espectáculo que es Unamuno en diálogo vivo con la América Hispana. Hay un hecho anecdótico, aparentemente trivial, que nos invita a tomarlo como explicación y resumen de toda una vida dedicada a un menester tan difícil como glorioso.

Poco antes de la huida de Unamuno de Fuenteventura, fue a visitarle allí la dama argentina Delfina Molina Vediade Bastiniani. A ella, agradecido, le obsequió don Miguel el manuscrito de su drama inédito. *El médico*. De vuelta a Buenos Aires, la señora hubo de leerlo a un grupo de escritores. Entre éstos se encontraba, escuchando con su famosa capacidad de absorción puesta al rojo vivo en ese día, Jorge Luis Borges. A una sola oída de aquel drama unamuniano, lo retuvo en su prodigiosa memoria. Años después se lo repitió, desde la cruz a la fecha, al crítico español Ricardo Gullón, quien pudo así copiarlo y salvarlo para la posteridad. Ha sido el propio Gullón quien relata, en «*Índice*», el sucedido...

-240-

Pues bien, ese Unamuno renaciendo en la memoria de un hispanoamericano es el sueño de Unamuno convertido en realidad. Es la niebla que se transforma en mármol. Esto, en el fondo, era lo que a tientas, por intuición metafísica, buscaba el inquisitivo Unamuno desde 1890. Desde que enseñó a los españoles y a los americanos el valor inmenso del *Martín Fierro* y de lo que venía floreciendo, al otro lado del mar. Desde que acunó en su alma el vocablo hispanidad y lo echó luego al mundo. Desde que puso el oído en tierra española y lo tendió tenazmente hacia allá -hacia la transespaña- y tomó sin descanso las palpitaciones de aquel gran territorio en forma de dual corazón que es la América, para sobrevivirse él, pero para sobrevivir con él a España, a la raza del espíritu, o sea al idioma universalizador e igualitario. Y darle sobrevivencia con todo ello y en ellos a la América española.

1964

Carta de Miguel de Unamuno a Rodó

Salamanca, 13 de diciembre 1900

Señor D. José Enrique Rodó:

Mi muy distinguido amigo: En «La Lectura», revista que con el nuevo año empezará a publicarse en Madrid y en la sección bibliográfico-crítica de letras americanas, de que me he encargado, hablaré de su *Ariel*, sin perjuicio de dedicarle un ensayo, para el que tengo tomadas no pocas notas.

Mi nombramiento para rector de esta antigua Universidad y el viaje que una vez nombrado tuve que hacer a Madrid, para tratar de diversos asuntos con el ministro de Instrucción Pública, me han retrasado no poco en mis particulares trabajos literarios y científicos. No hace aún cuatro o cinco días que los he podido reanudar. Sobrevínome la inesperada propuesta del ministro precisamente en los días en que más enfrascado estaba en una novela pedagógico-humorística en que pienso fundir, fundir y no mezclar, elementos grotescos y trágicos, y tal vez le ponga a modo de epílogo un ensayo sobre lo grotesco como cara de lo trágico. Allá veremos. Mil gracias por lo que respecto a mis *Tres ensayos*, me dice. Yo, lo confieso, no sólo no soy latino de raza (como vasco que soy), sino que aunque con la mente procure comprender el latinismo, mi corazón lo rechaza. Culmina a mi entender, el espíritu latino en el catolicismo, hasta tal punto que aun los librepensadores latinos -241- son católicos sin saberlo. Esa concepción social y estética de la religión es hondamente latina (Renan era un católico malgré//soi; basta ver su posición frente a Amiel) y yo me siento protestante, en lo más íntimo del protestantismo (Hamack, Ritschl, Hermann, etc., me han convencido de ello). Pueden parecer análogos un positivista y un panteísta latino y otro germánico, pero si ahondando en la idea llegamos al sentimiento y modo de sentir el mundo y la vida, al punto vemos que el uno sigue siendo católico y protestante el otro después de haber rechazado todo dogma de una y otra creencia. Proudhon y De Maistre son hermanos en espíritu. Y yo, se lo repito, me siento con alma de luterano, de puritano o de cuáquero, el ideocratismo me repugna, me repugna su adoración a la forma y a su tendencia a tomar la vida como una obra de arte y no como algo formidable y serio. Renan decía a Amiel que el pecado es la gran preocupación de toda alma protestante y que no lo es de la católica, y lo siento así. Estudio lo francés, procuro penetrarlo, pero no logra seducirme. Y lo que menos veo en lo francés es la amplitud; es, con apariencias de amplio, uno de los espíritus más estrechos. Acepta a Carlyle, a Ibsen, a Nietzsche (a quienes creo que difícilmente sentirá del todo, aunque los entienda bien, quien no haya protestantizado su corazón), pero los acepta por moda, por *snobismo*, por algo más noble, por leal deseo de ensancharse, pero en el fondo sigue teniéndolos por bárbaros. No hay más que leer a Brunetière, a Lemaitre, a Barrès, a Zola (este archilatin de espíritu tan enormemente estrecho). // Grande es Taine, grande Guyau, pero ni uno ni otro supieron sacudirse de su espíritu; basta leer lo que del inmenso Wordsworth dice aquél. Tal vez sean el latino y el germánico espíritu impenetrables, porque tampoco Carlyle sintió la grandeza de Voltaire ni hay genuino teutónico que vea el genio de un Racine o de un Flaubert. Y en esto me declaro germánico. Y voy más lejos, llegando a afirmar que el pueblo español es un pueblo que sin tener fondo latino está latinizado por siglos de lengua románica; es un pueblo de fondo berberisco domesticado por el pueblo romano. Y en nosotros los vascos, que hemos conservado nuestra vieja lengua, se ve cuanto a nuestro espíritu repugna lo latino. Sin tener más de germanos, nos penetra más, no sé por qué el alma germánica. Aquellos de mis paisanos que viajan y aprenden lenguas se enamoran antes de lo inglés o alemán que de lo francés o lo italiano. Pero repito que en el fondo acaso más educadoras que las lenguas veo las religiones, y divido a los europeos todos, crean o no, sean con la mente agnósticos, o ateos, o deístas, o

panteístas, en católicos y protestantes. Y mi alma es -242- luterana. De esto, de esta pobre nación y de nuestra juventud española, ¿qué he de decirle? La raza española está in fieri, está por hacer, es, como dirían los escolásticos, no un término a quo, sino un término ad quem. Necesita, creo yo, un impulso religioso en el más hondo sentido de este vocablo, no dogmático; necesita un Tolstoi castizo, una castiza reforma. Inicie con los místicos, con aquel poderoso anarquista San Juan de la Cruz, pero la Inquisición católico-latina la ahogó en germen. /// También yo me complazco en reconocer que por muchas que sean las ideas que nos separen siempre nos hemos de unir en espíritu, en el deseo, asequible o no, de penetrarse mutuamente. Porque a un viendo yo la resistencia subconsciente de mi alma a hacerse latina, mi conciencia me dicta una constante labor para comprender lo latino y apreciarlo y respetarlo. Aprecio cuanto de generoso, de noble, de sincero, de original hay en su *Ariel* y así lo haré constar, por más que mi corazón me tire por otros caminos. Toda idealidad es fecunda y purificadora, y jamás caeré en la soberbia de suponer que se refleja en mi espíritu todo lo que el mundo necesita. Necesita de latinismo para corregir y completar nuestra acción, que por sí solo haría acaso sombría e imposible la vida; es otro lado de la vida del espíritu, no menos necesario, no menos grande, no menos noble, que los otros. ¡Qué exacto lo que me dice de que España es anciana y América infantil! Hay que trabajar. Su obra de usted es la más grande, a mi conocimiento, que se ha emprendido últimamente en América. Hay que sacudir a los pueblos dormidos y que penetren en sus honduras, que en ellas nos encontraremos todos. Porque hasta los dos valores que yo creo más irreductibles en nuestra cultura, el catolicismo y el protestantismo, ¿no tienen acaso una raíz común? A llegar a la raíz común de las cosas hemos de tender, y a ella se llega por distintos caminos, por el Bien, por la Verdad, por la Belleza, por la Religión, por la Ciencia, por el Arte... ¿qué importa el camino? Tenemos un fin común, desde nuestros caminos nos animaremos y saludaremos y aun podremos darnos las manos porque de continuo se cruzan y entrecruzan y se confunden. Y... ¿es que hay caminos diversos? No, amigo Rodó, lo que nos une en realidad no es mucho, es todo. Es todo.

Reciba, pues, fraternal abrazo de

Miguel de Unamuno

Salude a Reyles, a quien escribiré pronto.

-243-

Borges: un clásico al alcance de la mano



Los días madrileños de Jorge Luis Borges en esta primavera de 1973 serán, como diría el propio Borges, «días memorables».

En su visita anterior, apenas sonrió. Esta vez ha dado Borges una gran lección de humorismo, ese sentimiento, o sea pasión heroica, que como se sabe nace en los

momentos de mayor tribulación del ser humano. La coraza (o la máscara) del humorismo revela más de lo que esconde. El Borges que se ha presentado aquí y ahora ha ofrecido la paradoja de ser más abierto, más visible, más «entregado», precisamente cuando sus facultades físicas van más reducidas que en su viaje anterior.

Al patetismo que pudiera despertar el Borges de andar lento, el hombre ciego y necesitado de ayuda para descender del avión (bajar del cielo a la tierra es siempre una penosa experiencia), Borges se apresuró a borrarlo con la amplitud de su sonrisa y la fluencia de su humorismo. Esto, como estamparía Spengler, es tener «raza»; esto es, ser un hombre.

Quienes hemos crecido, madurado y envejecido en el mítico Borges (se vive en un autor como en un país de ensueño), poseemos consciencia de que la recompensa que se nos da por el amor a las letras es tropezarnos, de tiempo en tiempo, con un clásico vivo. Asistir a la presencia y a la vivencia de un clásico en una rara aventura, amén de una fuerte ventura. Yo he estado cerca, de paso, brevemente siempre, de algunos mitos literarios españoles e hispanoamericanos, y he podido confirmar una y otra vez cuánta razón tenía mi medio paisano -244- Eugenio D'Ors diciendo aquello de «tocar cuerpo de sabio». Se aprende mucho, de un golpe, contemplando a la persona viva, al mito en pie. Un clásico al alcance de la mano es un don del cielo.

Cuando vi por primera vez a Juan Ramón Jiménez, «vi» de un golpe toda su poesía. Me refiero al Juan Ramón callado, recogido, muy en rey moro destronado y melancólico, no al Juan Ramón en tertulia, que se hacían pura antipoesía y antijuanramón. Las personas de mucha vida interior no saben en realidad estar en público, rodeados por la gente, sirviendo el ritual siempre tonto de la conversación. Esa espantosa ceremonia que llaman coloquio, pequeña obra teatral siempre mal escrita y peor representada cada vez, no nos da sino una pequeña puerta para entrar en el santuario del personaje; pero es una puerta que, permitiéndonos entrar, lo que nos muestra al final del recorrido es que el personaje acaso esté allí, pero que la persona ha escapado.

Borges, esta vez, ha vivido dentro de eso que una frase estúpida llama «en olor de multitud». El poderío de su nombre, la soberanía de su obra, consiguieron derribar la conspiración que ahoga a quienes no hacen el juego al marxismo-leninismo. Yo veía -a lo lejos, desde la distancia, porque no me gusta acercarme demasiado a mis dioses- el espectáculo increíble de un hombre de la dignidad literaria, humana y política de Borges, asistido si por muchos admiradores sinceros de la creación literaria óptima, venga de donde venga, pero asistido también por algunos de estos cómicos snobs que normalmente no se atreven a aplaudir un libro o festejar a un autor si antes no han recibido el «placet» de Moscú o de las embajadas comunistas.

Algún día se incluirá entre las hazañas de Borges no sólo haber escritos las maravillas que ha sumado al universo, sino esta victoria sobre la politiquería, el snobismo y la sumisión a los dictados de la Internacional. Mucho me he sotorreído viendo al viejo gaucho acorralado, en ocasiones, por personas que juegan todos los días con la libertad humana y con independencia del escritor. Esos que hablan del escritor «comprometido», eufemismo que oculta la verdadera definición que es «comprometido con el partido comunista de Moscú», tuvieron que rendir banderas a un escritor ciertamente comprometido, pero no con viles consignas, sino con la misión de crear,

iluminar, ir delante, que es la consustancial del artista. Borges ha hecho más por Argentina, por todo el pueblo argentino, que los perturbadores de oficio, los escritores vendidos, los demagogos -245- y los terroristas. Ya es irremovible, por supuesto, pero en el caso de que pudiera realizarse una cirugía para cortar a Borges de lo argentino, eso argentino se quedaría disminuido.

Por eso este hombre, que ha estado aquí en estos días tan alcance de la mano, es un clásico. Él ha contribuido como pocos a la utilización correcta de la imaginación y al crecimiento mental del hombre americano. Frente al novelista notario, frente al heredero de Zola, que no advierte lo innecesario de su esfuerzo cuando la sociología, la estadística, la prensa, la política activa, el documento cuentan puntualmente lo que ocurre, se levanta el novelista-fabulador, el creador, el imaginativo, y ensancha el mundo.

Es en esa dimensión de usufructuario de una magia donde Borges se sitúa a la cabeza de cuantos escriben en Hispanoamérica. Borges ha llegado al símbolo. Maneja un universo, cerrado, laberíntico, muy inscrito entre cuatro paredes si se quiere, pero el recinto acotado por él da, por un lado, a la eternidad, y por otro, al espacio abierto (abierto y no obstante mensurable, como en la paradoja de Aquiles). Viéndole en carne y hueso, aquí y ahora, se piensa en la hermosa guerra del hombre contra el tiempo. Borges tiene años, pero no está viejo. Estar viejo es estar mentalmente acabado, quedarse sin imaginación, aceptar los límites. Dentro del eterno retorno no hay juventud ni vejez, porque el eterno retorno -y esa es, en esencia, la filosofía de la obra de Borges- es intemporal, ni comienza ni concluye. La parábola del judío errante es la fuerza impulsadora de un artista como Borges.

Y esto, que era hasta hace poco una metáfora de su existencia, se le ha convertido a Borges en una realidad. Errar, desterrarse, ir de aquí para allá, estar en todas partes y en ninguna, ¡qué maravilloso final en el fondo para un peregrinador, para un viajero de tierras tan extrañas, de caminos tan inextricables! Ver encarnarse una metáfora es la aspiración suprema de un poeta. Borges está siendo y viviendo en estos momentos esa encarnación. Imagino que su sabio sonreír de esta hora, su humorismo tan subrayado y patente en esta trágica etapa de su vida, signifiquen que ha echado a andar con su Buenos Aires a cuestas. En sus años de juventud escribía Borges que todo el tiempo que vivió en Europa, fuera de Buenos Aires, fue un tiempo ilusorio, porque él siempre estuvo (estaba) en Buenos Aires. Ahora, en estos años de blanca cabeza y andar claudente, muestra un aplomo, una serenidad ante la desdicha, un sosiego ante la -246- desesperación, que pregonan la misteriosa, pero muy cierta verdad de que lleva con él cuanto es más suyo. El «omnia mecum porto» de estos estoicos es su reino. Jorge Luis Borges: un hombre ante el sendero que no lleva a ninguna parte, con un bastón o báculo en la mano, con una vasta luz interior, ¡y con la memoria!, ¡con toda la memoria intacta!, ¿qué más puede pedirse, después de todo? Ha sido tan perfecta su obra de escritor, que hasta en su propia persona nos da la imagen de un gran poema de desdicha. Edipo ciego, anciano trashumante. Borges era, desde hace mucho tiempo, una metáfora de un escritor bastante irreal que se llamaba Jorge Luis Borges. Hoy, cuando ya es un clásico, un clasificado entre los intemporales, deja de ser metáfora y se convierte en un puro y desnudo hombre de carne y hueso, es decir, se convierte en una sombra luminosa, tal como la soñara incesantemente el profeta de sí mismo, el poeta

El bastón, las monedas, el llavero,
 La dócil cerradura, las tardías
 Notas que no leerán los pocos días
 Que me quedan, los naipes y el tablero,
 Un libro y en sus páginas la ajada
 Violeta, monumento de una tarde
 Sin duda, inolvidable y ya olvidada,
 El rojo espejo occidental en que arde
 Una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
 Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
 Nos sirven como tácitos esclavos,
 Ciegas y extrañadamente sigilosas!
 Durarán más allá de nuestro olvido;
 No sabrán nunca que nos hemos ido.

1973.

-247-

Paginario cubano

Tres siglos de prosa en Cuba

RAMIRO DE MAEZTU

CARL VOSSLER

El Nuevo Mundo
suscitó un renacimiento
de la literatura española

en prosa y en verso. Ese renacimiento o enriquecimiento nació en las islas, y la localización geográfica del hecho tiene significación especial. Porque las islas poseen su estética propia y son marco proclive a determinadas formas de la ética y de la filosofía de la vida y del mundo.

¡Tierra de sueños, tierra de hadas, tierra de maravillas! Si no me crié a tus pechos, de tus campos salieron las cañas que me sostuvieron en la infancia: el colegio y el pan. ¡Tierra de sorpresas!... La belleza de Cuba es tan completa que ninguna descripción podrá hacerle justicia. Es un paisaje donde se cumplen los deseos. La tierra parece hecha para que el hombre la disfrute. Cuando se contempla un cañaveral movido por la brisa, con las cuatro palmas en lo alto de la loma, no se piensa que se halla uno en el campo, porque de idea de ciudad desaparece. El campo es ciudad, casa y palacio. Tiempo que he pasado en las islas grietas. Hasta aquí, aún se el desso, la contención, y el desasosiego, pero jamás desaparecen los cuidados y se empieza a hablar mucho voluntariamente de sílos, fábulas y encantamientos. No puedo imaginarme tampoco que sea otra la impresión del europeo que llegue por primera vez a estas tierras de ensueño. El primer hombre blanco que arribó a sus playas, Cristóbal Colón, sintió también que había puesto el pie en un país de fábula, y en una carta escrita desde Baracoa, en 1492, habla de Cuba como de un país de maravillas, que «mil lenguas» no acertarían a cantar suficientemente.

Fuese quien fuese en definitiva el autor real del llamado *Diario* de Cristóbal Colón, es alguien que no puede ser olvidado a la hora de presentar un recuento de la prosa en Cuba -entendiendo por tal la prosa escrita por cubanos y la provocada por la Isla en escritores extranjeros.

De lo mucho que importa el *Diario* de Colón, para la literatura como para la sociología cubanas, cumple aquí abstraer dos hechos: el de la fantasía enardecida por la realidad natural isleña, y el de la comunicación entre los nativos y los forasteros.

De ese mundo de misterios y de incertidumbres que es la historia del Descubrimiento de América -cada día sabemos menos en torno a lo verdaderamente ocurrido en 1492-, sobresale un supermisterio: si se sigue al pie de la letra la cronología del *Diario*, resulta casi imposible entender cómo fue que se entendieron tan rápidamente seres tan dispares. Los españoles captaban vocablos indios, y diríase que inmediatamente comprendían el significado. A la inversa, el indio atrapaba a su vez una palabra, un sonido emitido por el español, y comprendía lo que aquel extraño recién llegado a la Isla quería decir. ¿Fue así de sencillo, de veloz, esto de la comunicación? Me parece que no, porque es necesario analizar los elementos mágicos que intervinieron, pero dejémoslo ahí, por ahora, donde lo pone la primera narración en prosa que cuenta para la historia literaria de Cuba.

Esa prosa del *Diario* está escrita en un castellano domado por la blanca verdura de la vegetación criolla. No hay que olvidar que el desarrollo del idioma es paralelo al desarrollo de América. Hasta el Descubrimiento, el castellano es quizá la menos importante y la menos rica de las lenguas habladas en la península española, y la propia reina Isabel se extrañó de que un hombre llamado Lebrija o Nebrija le presentase en enero de 1492 un delgado librito que pretendía fijar las normas para el habla de la ruda y militar habla de la soldadesca y de la menestralía que rondaba los castillos de la resistencia contra el árabe. Para la reina era explicable una vigilancia y una codificación estricta del gallego, del latín, del provenzal, pero ¿del castellano? Y Nebrija, que fue uno de los grandes sabios internacionales de su tiempo (tiene que ver con el Descubrimiento de América, como astrónomo y como geógrafo, tanto o más que el propio don Cristóbal), dijo a la escéptica reina estas palabras proféticas. «Esto que he escrito será útil para que enseñemos la lengua castellana a los habitantes de las tierras que vamos a descubrir..., porque la lengua es inseparable del Imperio».

Esto fue dicho unos meses antes del Descubrimiento. Cuando se rebasaba el 12 de octubre, los españoles que llegaron al Nuevo Mundo no tenían la menor idea del texto de Nebrija, y hablaban ellos mismos una lengua ruda, un tanto brutal, de soldados en armas y de trajineros en marcha. Pero de pronto, en la Isla, la fonética ríspida del castellano anterior a Luis Vives y a Juan de Valdés, la fonética apoyada en la *r* y en la *j* agrestemente pronunciadas, va a dejarse penetrar, endulzar y suavizar, por el abundante uso que los indígenas hacen de la *a* y de la *i*, las dos letras más femeninas del alfabeto.

Me hubiera gustado oír a un indio cubano decir *cano*, *ca-no-a*, que es la primera palabra americana que entra en la lengua española, o *nagüa*, o *casabe*, que en

guanajatabey pronunciaba más con *v* que con *b*, por amor a la dulzura en la expresión. El encuentro de las dos fonéticas estableció una interrelación que se reflejaría de inmediato en la literatura española mediante el *Diario*, Las Décadas de Pedro Mártir y otros escritos suscitados por América. Pero esa victoria es provisional y muy débil. La recia lengua del forastero va a aplastar y a devorar rápidamente la flébil -quiero decir llorona- lengua del indígena. Y no la devorará sólo por el hierro tremendo del habla castellana, sino principalmente por la actitud de entrega, por la sumisión inmediata al extranjero. Leyendo el *Diario* se toma buena cuenta de un hecho que va a ser perpetuo en la psicología del isleño, en la idiosincrasia del cubano: *la adoración al extranjero, al y a lo que viene de afuera*.

Al principio, es lógico, los indios veían a aquellos señores como a dioses. (Desdichadamente, parece que su actitud, aunque de otro origen, era también muy pasiva respecto de los indios caribes). Cuando no sabemos de dónde ha venido algo, pensamos que viene del cielo. Necesitamos -y necesitaba acaso mucho más que nosotros el cubano del siglo XV- que el cielo nos envíe señales, rodrigones, muletas.

Los recién llegados de octubre del 92 hicieron muy a punto su entrada en el Nuevo Mundo. Los complejos reinos del continente y las rudimentarias estructuras sociales y psicológicas de la gente de las islas andaban igualmente menesterosos de la ayuda celestial. Y luego actuó la cuestión de lo físico, la poderosa cuestión estética: un hombre barbudo siembra instantáneamente un fuerte complejo de infantilismo en el hombre lampiño. En tierra de morenos el rubio es rey. Del infantilismo a la sumisión hay un paso. En cuanto el indio se -250- rinde teológicamente ante el español, su idioma propio queda sumergido e inerte ante la lengua mandona y autoritaria de Castilla. Cuando mucho tiempo después el cubano -que ya no es el indio ni conserva huellas suyas, porque el alma rendida pierde la raza y pierde con ella la lengua- comience a expresarse por escrito, es decir, con intención de que perdure su personalidad, la prosa que saldrá de sus manos será por mucho tiempo una obediente y sumisa imitación de la prosa del conquistador.

No hay mestizaje lingüístico en lo que se conoce de prosa en Cuba en el atardecer del siglo XVI. Los primeros relatos hechos por los protagonistas de los descubrimientos, de la colonización, del gobierno incipiente, fueron redactados cuando ya se había roto el hechizo, y el español se había vuelto invulnerable, por lo que se ve, a los encantos de la naturaleza. Su idioma ha recuperado el mando. Ya no hay turbación, sino imperio. Después de las descripciones generales de Oviedo, de Pané y de Cobos, y como si el hechizo se hubiese esfumado, en Cuba, como en todas las regiones de América, habrá que llegar hasta muy avanzado el siglo XVIII para que la gente vuelva a «ver» la naturaleza, y con ella su lenguaje propio.

La prosa que conocemos mejor, con mayor caudal de páginas, es la forense. Gracias a María Teresa de Rojas, quien en 1947 publicó su *Índice y extractos del Archivo de Protocolos de La Habana, 1578-1585*, podemos conocer hoy la estructura de la prosa que encabeza de hecho toda la existencia cubana de la época: partidas de nacimiento, testamentos, partidas de defunción, contratos, reclamaciones judiciales y peticiones a las autoridades, siempre peticiones a la autoridad. No es esa, naturalmente, la denominada prosa literaria, pero es evidente que el manejo reiterado e insistente de ciertas formas del lenguaje, y más en un medio que se explica por los intereses económicos como es el forense, acaba por imponerse aun a la hora en que un literato

genuino -que tarda mucho en aparecer en las sociedades en formación- se siente a escribir.

«A través de los (archivos notariales) nuestros, dice María Teresa de Rojas -en testamentos, capitulaciones matrimoniales, contratos de importación de mercancías y de prestación de servicios, venta de esclavos, traspaso de la propiedad rústica urbana, aprendizaje de oficios-, vemos pasar día a día, en sus menores detalles, toda la vida de la incipiente colonia. En ellos aparecen nuestros personajes más importantes del XVI -los Recio, los Rojas, los Soto, los Manrique, los Calvo de la Puerta- comprando y vendiendo afanosamente, -251- cambiando cueros y azúcar por esclavos, paños y vino, construyendo navíos para el tráfico de cabotaje, trayendo mercancías de Nueva España y las Islas Canarias para enviarlas a los pueblos de tierra adentro; Meléndez Márquez ocupado en el abastecimiento de los fuertes de la Florida; los oficiales reales embarcando para Felipe II, que construía el Escorial las preciosas tozas de caoba y cedro de los bosques de Baracoa; los frailes de San Francisco adquiriendo el solar en que iban a erigir su convento, y proyectando la fábrica de su iglesia que habían de costear el capitán Alonso de Rojas y Diego de Soto, reconociéndoles como patronos con derecho a enterramiento perpetuo en la misma; el "francés" apresando las estimadas cajas de azúcar quebrado y entero que indemnizaba con cuchillos y lienzos de Ruán, inicios éstos del bien pronto floreciente comercio de contrabando al que necesariamente no tardaría en dedicarse la mayoría de los pobladores de la Isla; y, sobre todo, el gran acontecimiento que suponía la llegada de las flotas al puerto de La Habana, que aquí se abastecían antes de emprender juntas el viaje de regreso a Sevilla. Momento culminante éste que hacía despertar de su letargo a la población, paréntesis de actividad, de animación, de regocijo, en el lánguido y monótono transcurrir de los días iguales y vacíos. Se vivía en espera de la flota, todo le estaba supeditado: las transacciones se verificaban a su arribo, los pagos se aplazaban hasta entonces; de ellas dependía casi exclusivamente la vida económica, la prosperidad de la naciente colonia. Su "avivamiento", que consistía en carnes saladas, frutos, casabí o bizcocho, motivaba un tráfico animado; el alojamiento de los pasajeros en las casas de la villa mientras éstos permanecían en el puerto, hacía correr el dinero, produciendo febril agitación en sus habitantes, que se afanaban en sacar de su tránsito el mayor beneficio posible».

En esta sintética visión vemos una característica económica cubana que va a ser constante en la historia: una zafra, un trabajo estacional, como medio «fijo» de vida para la población. A ese cuadro hay que añadirle la secuela de lo que podemos llamar «industrias derivadas del turismo», como el juego, las muchachas alegres, el matonismo, la importación de artículos superfluos y, sobre todo, la industrialización y comercialización de la alegría. Porque todo ese mundo de las flotas y del puerto abigarrado y aurífero por unos meses, se acompañaba con la música. Pronto van a conocer en Europa al puerto de La Habana como uno de los centros más jacarandosos y divertidos del mundo. Se arraiga la -252- leyenda de lo frívolo, de lo dicharachero y superficial como sinónimo de lo cubano. (Es Irene A. Wright, la autora esencial de un libro único todavía sobre La Habana, *Historia documentada de San Cristóbal de La Habana en la primera mitad del siglo XVII*, quien asimila la zafra de las flotas a la práctica actual del turismo en los países que viven de esta industria. «La llegada anual de los navíos procedentes de Tierra Firme y de Méjico -dice- inauguraba un período febril en que los negocios tomaban gran incremento y los precios subían en la misma proporción: o sea, la "temporada de turistas" del siglo XVI»).

La leyenda de lo cubano como bachata y jolgorio iba a ignorar, en los siglos XVII y XVIII como en el siglo XX, *el otro lado de la moneda*, la otra cara de la realidad, de la verdad cubana. Porque paralelamente con ese trajín de la zafra anual se venía asistiendo, desde 1550 por lo menos, al nacimiento de una cultura, filial de la española, por supuesto, pero llamada a desarrollarse con acentos propios, con características de personalidad peculiar.

Al decir cultura, se está diciendo aquí, principalmente, forma de vida, concepción del destino. Paralelamente con el desarrollo de esa Habana de la leyenda, crecía una sociedad humana compuesta de gente muy laboriosa y con tendencia irresistible al estudio y a la información. A la información o, lo que es lo mismo, a la educación. La existencia de escuelas rudimentarias en sí mismas y dedicadas a transmitir rudimentos, pero escuelas en definitiva, tiene entidad histórica en Cuba desde muy temprano en el siglo XVI. No fue tan intensa allí como en otras regiones del Nuevo Mundo la labor del misionero, que fuese por adoctrinar en su religión, fuese por otra causa, servía como fuente de instrucción constante; pero el hecho histórico es que en los principales focos de población desarrollados desde los tiempos mismos de Diego Velázquez, siempre estaba presente la escuela.

Crecía así una población magnífica de artesanos, de grandes carpinteros, de albañiles cualificados, de agricultores y azucareros importantes, y crecía también una población de gente que amaba la cultura, reducida quizá a «saber leer, escribir y las cuatro reglas», pero que no pasaba por dejar a sus hijos sin escuela. El contacto con los viajeros procedentes de otras regiones, y el contacto mismo con los llamados piratas, de quienes tenemos una leyenda negativa que conviene revisar de punta a punta, ayudaron mucho a mantener despierta y avisada la conciencia y la curiosidad de las gentes. El poder de la Corona no consiguió -253- nunca una victoria completa en lo de reducir la formación cultural de los habitantes de la Isla a términos que garantizasen una subordinación completa. Aparte de que en Cuba, como en las otras zonas del Imperio, iba a aparecer y a actuar el español que huía de su tierra (desde mediado del siglo XVI) para escapar a la presión del extranjero posesionado de España y a la presión de los instrumentos religiosos y políticos de coacción, que en su país pretendían no dejarle pensar, influyó mucho en la búsqueda constante del saber, en la curiosidad por las cosas, la mera condición de isla y la fundación en el litoral de las principales poblaciones. El hombre de isla vive pendiente de las sorpresas que el mar le acerca cada día. Su propio lenguaje se desarrolla y crece en relación estricta con su proximidad al litoral. En tierra adentro se conserva el arcaísmo; en los puertos nacen todas las llamadas herejías contra la lengua.

La historia social y económica de Cuba nos enseña que al aparecer el importantísimo período que podemos llamar de detenimiento o desviación del destino que en apariencia le tocara a la Isla en los primeros años de la colonización del Nuevo Mundo (cuando todo se desvía hacia México y luego hacia Tierra Firme y el Perú), se produjo un estancamiento, un reposo. Las débiles poblaciones de tierra adentro se volvieron tan calladas y recoletas como viejas aldeas castellanas. La poca población iba a permitir, en muchos sitios, la aparición de la «vida idílica», serena, vida de élites o de solitarios. Por razones opuestas a las que hoy determinan la concentración de las poblaciones hispanoamericanas en las grandes capitales, en la Isla del XVII y gran parte del XVIII, todo se concentraría en las tres o cuatro poblaciones con considerable número de habitantes.

Es, culturalmente, la etapa de la Edad Media criolla. Hay como un silencio muy espeso en torno a lo que verdaderamente ocurría en la Isla, pero cabe inferir que se estaba desarrollando un proceso muy serio de culturización, de formación mental superior. Está por investigar en los archivos, de México, de Sevilla, de Simancas, todo un período de más de cien años, en el cual tiene que haberse producido forzosamente una cantidad respetable de poesía, de prosa, de teatro, de memoriales políticos, forenses y económicos. Mucho antes de la aparición de la imprenta en Cuba -y todo indica que la fecha de 1726, aceptada por la generalidad de los autores, es una fecha tardía- se había acumulado ya mucho material, mucho testimonio de la imaginación y de la inspiración de los cubanos de todas las clases sociales. No se llega a un poema como *El Espejo de* -254- *Paciencia* de un salto. Ni aparecen las personalidades que vamos a encontrar dentro de un momento por pura casualidad o por personal valía del hombre estelar. En rigor, el hombre estelar es siempre un resultado, la cresta de una fuerte ola que tiene raíz, cimiento, zonas intermedias y cumbre. Llamo Edad Media cubana no sólo al período de silencio y de casi completa oscuridad en lo relativo a la cultura que va del 1530 -poco más o menos- hasta la toma de La Habana por los ingleses, sino también al desconocimiento que tenemos del fondo, de la intensidad, del alcance de un movimiento cultural, formativo, que tenía dadas ya, en 1762, señales de ser muy importante y fecundo.

Hay para el investigador de las letras cubanas -letras que no pueden excluir la redacción de sermones y oraciones fúnebres, ni los informes sobre necesidades económicas, educacionales, etc.- toda una riqueza inexplorada o iluminada en los fondos bibliográficos señalados por los beneméritos cubanos Pérez Beato y Carlos M. Trelles, pero la hay también en la *Biblioteca Mexicana* de Juan José Eguren, en la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* de José Mariano Beristáin de Souza, en las obras de José Toribio Medina, el chileno egregio, y en las del mexicano García Icazbalceta. Max Henríquez Ureña, Juan J. Remos, Julio Le Riverend, Juan José Arrom, José Antonio Fernández de Castro, Emeterio Santovenia y muchos otros han señalado el período de esos cuasi anónimos creadores, y dan muchos nombres y referencias, pero hay que llegar un día a la reproducción de manuscritos, a la exhumación de páginas y páginas que posiblemente harán renovar por completo la historia de la literatura cubana.

Antes de llegar a los grandes nombres, a los varones canónicos, me gustaría que alguien investigase en las Universidades de México, de Salamanca, de Sevilla, de Granada, la presencia cubana desde el siglo XVII. Es posible haya importantes manuscritos, o aun impresos, de personajes como Diego de Sotolongo, Manuel Díaz Pimienta, Cristóbal Calvo de la Puerta, Diego Vázquez de Inestrosa, Juan Arechaga y Casas, habanero catedrático en Salamanca, Diego de Varona, con su *Historia de las invasiones piráticas, especialmente de las de Morgan en 1668*; Pedro Recabarren, Tomás Recino. Me gustaría leer *La esmeralda colocada en los fundamentos de la celestial Jerusalén: atributos, prerrogativas y excelencias del glorioso apóstol y evangelista San Juan*, del franciscano habanero Fray Enrique de Argüelles, o la *Carta a Feijoó*, del famoso Francisco Ignacio Cigala, o del cubanito José Duarte y Burón, rector en México, su *Ilustración del derecho que compete a la* -255- *Santa Iglesia Metropolitana de México para la percepción del diezmo del fruto de los magueyes, llamado Pulque*, o el *Arte de navegar; navegación astronómica, teórica y práctica*, del médico Lázaro Flores. ¿Y qué es eso de *Endimiones habaneses*, del habanero Marcos Riaño Gamboa? Fray José Fonseca, dominico habanero, dejó un manuscrito titulado *Noticias de los escritores de la isla de Cuba*; y sigue en manuscrito el *Certamen poético*

para la noche de Navidad de 1754, proponiendo al Niño Jesús bajo la alegoría de Cometa, del jesuita habanero José Julián Parreño, antiesclavista, a quien se le llamó por sus novedades el *primer predicador a la moderna*. ¡Cuánto autor y cuánto libro cubano quedan por sacar a la luz! Y estos nombres mencionados aquí, que no son sino poquísimos de entre los conocidos, no pertenecen propiamente al silencio, pues de un modo u otro se sabe de ellos. Hay relación de sus obras, expedientes de sus estudios, datos de sus biografías. Pero queda además lo otro: el mundo subterráneo, la inspiración popular vertida en romances y en cuentos campesinos y de aparecidos; queda la fantasía en libertad, típica del cubano, culto o inculto, adulto o infantil.

En la que puede considerarse como página más antigua del criterio cubano autóctono, la declaración hecha a Cristóbal Colón en persona por un cacique, el Sócrates cubano, vemos resplandecer la extraña armonía entre razón y fantasía que va a estar presente siempre en la Isla. Los historiadores cubanos de la primera hora recogieron de Román Pane, o Ramón Payne, como llaman otros al cronista del segundo viaje, el mágico suceso: los indígenas presenciaban a distancia conveniente la ceremonia de la misa; al terminar ésta, el Sócrates del grupo, el viejo cacique y gran sacerdote de la tribu, se adelanta a Colón, se acerca a él, y una vez puesto en cuclillas, que era el modo íntimo de hablar un hombre con otro en el círculo mágico de la tribu en hora pacífica, dijo al Almirante luego de entregarle la ofrenda de frutas: «Tú has venido a estas tierras que nunca antes viste, con gran poder, y has puesto igual temor en todos nosotros; sabe que según lo que acá sentimos hay dos lugares en la otra vida a donde van las almas, uno malo y lleno de tinieblas, guardado para los que hacen mal; otro alegre y bueno a donde se han de aposentar los que aman la paz de las gentes: por tanto, si tú sientes que has de morir y que cada uno según lo que acá hiciera allá le ha de corresponder el premio, no harás mal a quien no te lo hiciera».

Esta es la versión que trae Urrutia. En otras descripciones del mágico acto, se dice que el Sócrates afirmó que si reverenciaban a Dios con aquella ceremonia -256- era prueba de no ser hombres malos. Y tanto entusiasmo al cacique la conducta española, dicen, que declaró estar en ánimos de irse con Colón, impidiéndoselo únicamente tener mujer e hijos.

De esta simpática imagen del cubano razonador, lo que interesa salvar es la señal de veracidad que hay en el personaje capaz de razonar al mismo tiempo que fantasea de lo lindo. Hay una coherencia en lo que dice, aun refiriéndose a materias tan complejas y hasta abstrusas. ¿Quién sirvió de intérprete entre Colón y el cacique? Misterio de misterios. El arte de tratar coherentemente lo que por naturaleza es incoherente es la especialidad de los seres mágicos. Al revés proceden también: convertir en irreal lo real, ver y trasver en la objetivado lo fantástico. Esta capacidad va a permitir, en el último tercio del siglo XVIII, la gran batalla cultural de los cubanos contra la realidad política encarnada en la Metrópoli y en la escena internacional de la época. Es gracias a un poderoso acto de magia apoyada en la cultura que los cubanos principales de ese período inventan una entelequia, una idealidad, casi una utopía, *como forma preferida para vivir en el futuro*. Con una lógica propia de los grandes escolásticos, van a llegar unos hombres que emplearán el saber formalista que se les ha inculcado, en romper los moldes del formalismo político y social.

De una manera mecánica, por la fuerza de la inercia y por lo conveniente del método para el mantenimiento intacto del poder (el establishment), España había

llevado al Nuevo Mundo universidades programadas dentro del esquema del siglo XVI. Cuando aparecen Descartes, Locke y las nuevas ideas científicas y económicas, aquellas universidades están cerradas a cal y canto para cuanto sea novedad. Pero el riguroso método, la disciplina mental, el arte de raciocinio, valdrán tanto, a los fines de la apertura por su cuenta de aquellas sociedades al mundo, como las propias ideas nuevas.

Es casi una ley cultural que un sistema político siembre para la continuidad y coseche una ruptura. La primera gran figura *nacional* de Cuba es un sacerdote formado en el molde más estricto de la ortodoxia escolástica. José Agustín Caballero (1762-1835) no es en modo alguno el iniciador de la alta cultura en Cuba, pues cuando él nace, en 1762, ya hace por lo menos medio siglo que nativos de la Isla habían sido catedráticos en Salamanca y en México, oradores famosos en toda el área hispánica, hombres de ciencia, jurisconsultos, -257- poetas, y está en su apogeo la fama de Francisco Javier Conde y Oquendo, llamado «el primer orador de América».

En 1762 sale para el exilio el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), y un año antes había terminado José Martín Félix de Arrate (1701-1765), regidor perpetuo de La Habana, donde naciera en 1701, su historia de la fundación y crecimiento de La Habana bajo el título de *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales*.

¿Cómo se escribía, cuál era el estilo de la prosa cubana en 1762? Veamos un fragmento de Arrate:

«Del aseo y porte de los vecinos, buena disposición y habilidad de los naturales del país y nobleza propagada en él y en la Isla.

Entro a principiar este capítulo con una materia que, entre las varias que componen esta obra, me persuado será singularmente apetecida de la curiosidad de los lectores, porque para el genio de los más y no de los de menos categoría, son muy agradables las noticias del traje, adorno y lucimiento que gastan los moradores de las regiones que no han visto, y así para satisfacer su deseo y no omitir circunstancia alguna de cuantas los escritores de mejor nota juzgan concernientes a estos asuntos, daré la que corresponda al que he propuesto tocar aquí.

El traje usual de los hombres y de las mujeres en esta ciudad es el mismo, sin diferencia, que el que se estila y usa en los más celebrados de España, de donde se le introducen y comunican inmediatamente las nuevas modas con el frecuente tráfico de los castellanos en este puerto. De modo que apenas es visto el nuevo ropaje, cuando ya es imitado en la especialidad del corte, en el buen gusto del color y en la nobleza del género, no escaseándose para el vestuario los lienzos y encajes más finos, las guarniciones y galones más ricos, los tisúes y telas de más precio, ni los tejidos de seda de obra más primorosa y de tintes más delicados. Y no sólo se

toca este costoso esmero en el ornato exterior de las personas, sí también en la compostura interior de las casas, en donde proporcionalmente son las alhajas y muebles muy exquisitos, pudiendo decirse sin ponderación que en cuanto al porte y esplendor de los vecinos, no iguala a la Habana, México ni Lima, sin embargo de la riqueza y profusión de ambas Cortes, pues en ellas, con el embozo permitido, se ahorra o se oscurece en parte la ostentación, pompa y gala; pero acá siempre es igual y permanente, aun en -258- los individuos de menor clase y conveniencia, porque el aseo y atavío del caballero o rico excita o mueve al plebeyo y pobre oficial a la imitación y tal vez a la competencia.

Esta poca moderación en los primeros y exceso notable en los segundos es causa de atraerse aquéllos en sus caudales y de que no se adelanten éstos en sus conveniencias, pues por lo general todo lo que sobre de los gastos precisos para la mantención o sustento corporal se consume en el fausto y delicadeza del vestuario y en lo brillante y primoroso de las calesas, de que es crecido el número y continuo el uso, y en otros destinos de ostentación y gusto, de suerte que no conformándose muchas veces el recibo con la data, o la entrada con la salida, resulta el que queden al cabo del año empeñados; lo que se hace constante por el poco o ningún dinero que, a excepción de muy señaladas casas, se suele encontrar en las de los vecinos más acomodados, al mismo tiempo que se hacen notorias sus deudas o créditos».

Tenía veintisiete años de edad en el momento en que nace Caballero, otro vocado a la historia: Ignacio José de Urrutia y Montoya (1735-1795). Cuando éste publique en 1789 los primeros capítulos de su *Teatro histórico, político y militar de la Isla Fernandina de Cuba, y principalmente de su capital, La Habana*, será José Agustín Caballero su más vigoroso juez. La nueva generación choca siempre violentamente con la inmediata anterior. Al sobrio Caballero le irrita el estilo pomposo de Urrutia, y no le pasa tampoco las libertades de imaginación. Quiere en el historiador rigor científico. Él, Caballero, ha llevado al seminario de San Carlos los nuevos aires del mundo. No puede aprobar el apego de Urrutia al estilo cortesano, y no por razones políticas, sino por exigencia del buen gusto. Urrutia abusa de las citas en latín, vengan o no a cuento. Tiene en su favor la insistencia en el amor a la patria. El habanero se siente criollo ante todo. Parece estar muy en el servicio de su majestad y dentro del establishment, pero subraya el amor a la ciudad, el habanerismo. Puede perdonársele por eso que escriba en esta forma sobre los *motivos de escribir* su teatro: «Arduo es lo que debía ser fácil, conviene hablarte, lector carísimo, en libro eterno y con palabras de oro, para comprender las cosas⁸ cotidianas y públicas de la isla Fernandina de Cuba, que -259- todos debemos saber y entender y estando cierto en su sustancia y provecho, dificulta hacerlo el modo y cualidades, viniendo a costar más el engaste, que la piedra preciosa, aun no castigado el estilo como pide Horacio⁹.

«Al emprender la obra del *Teatro Histórico, jurídico, Político Militar de la Isla Fernandina de Cuba y principalmente de su capital La Habana*, mi amada Patria, tuve el justo objeto de no enterrar en el sepulcro con mi cadáver aquellos escasos talentos, que adquirí en la carrera literaria, siendo responsable como el siervo perezoso¹⁰ de los que recibí. Porque no es justo retener la palabra buena¹¹ en tiempo oportuno, habiendo nacido no sólo para nosotros sino también y mucho más para nuestra Patria¹². E igualándose las obligaciones del militar y jurisperito, en cuanto a poner mano a la espada y pluma siempre¹³ que la causa pública lo pida.

«Nacido en La Habana para ella y su Católico Soberano, propendió la profesión de mi señor padre el Dr. D. Bernardo de Urrutia¹⁴ a que siguiese la misma carrera honorífica de la abogacía. Dejome en sus principio, y con el mérito de sus servicios que intentó premiarle la piedad del Rey¹⁵ y por su fallecimiento previno lo fuesen en mí¹⁶. Con este incitativo concluí las clases y práctica en el Real y Pontificio Seminario de Méjico, y recibido de abogado por su Real Audiencia, me restituí a mi casa en ánimo de seguirla.

«Comencé a internarme con los autores de la Facultad y a formar por ellos alguna idea de aquella Ciencia limitada en las universidades y colegios a cuatro autores de Derecho Canónico y Civil, cuyas dificultades satisfacen dos -260- soluciones, tal vez puramente objetivas, y hallé que mirada en los Tribunales se llama arte de artes y ciencia de ciencias¹⁷ como dirigida al gobierno de los hombres, Señores del Universo, poco menos dignos que los Ángeles¹⁸ a cuyos pies y para cuyo obsequio se criaron los demás vivientes».

Ese es el estilo de Urrutia. Mucho más simple es el del otro historiador de los primeros tiempos, Antonio José Valdés (1780-c. 1830). Valdés era matancero, y nació cuando José Agustín Caballero tenía dieciocho años. Menos literato -en el mal sentido- que Urrutia y menos escritor que Arrate, su *Historia de la Isla de Cuba y en especial de La Habana* se lee sin embargo hoy con mayor interés que la de sus tres predecesores (incluyendo al obispo Morell de Santa Cruz).

Según José Antonio Fernández de Castro, los tres primeros capítulos de la *Historia* de Valdés fueron redactados por José Agustín Caballero. Afirma el autor de *Barraca de feria* que él vio en la biblioteca del Dr. Alfredo Zayas el manuscrito que probaba la paternidad de Caballero, prestada a Valdés por razones de discreción en el cargo de Caballero.

Por el propio Valdés se sabe que Caballero y Domingo de Mendoza le facilitaron datos y revisaron el trabajo, pero la afirmación de Fernández de Castro abre una interesante posibilidad para fundir aún más a José Agustín Caballero con la génesis de los más fuertes sentimientos patrios. Para establecer la realidad, tendríase que confrontar textos de Caballero (los poco que hay en español) con los de esos primeros capítulos de la *Historia* de Valdés. Hoy hay toda una escuela, dentro de la crítica literaria, que se ocupa de estas identificaciones, valiéndose del empleo de los cerebros electrónicos para comprobar la identidad de vocabularios, la periodicidad del empleo de comas y de puntos y el propio ritmo de la estructura de la oración.

Sean o no de Caballero esos capítulos, lo que cumple decir aquí ahora es que Valdés ha tenido lo que se llama «mala prensa». Publica su libro en 1813, cuando ya ha

comenzado en América hispana el deshielo del estilo neoclásico, del que tenemos muchos ejemplos en Cuba, pero excepcionalmente en el bayamés Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1818), quien no por azar llegaría a ser uno de los patriarcas de la cuidadosa literatura colombiana. Rodríguez, como -261- Valdés, es obrero manual al principio. En ambos parece estar presente la condición, más o menos «tapiñada», de la multería y de la falta de blasones en el hogar. De ninguno de ellos puede comenzarse la biografía, como es habitual en la estupidez y en el mal gusto de tantos, diciendo «nació en el seno de muy buena familia», o «pertenece a un claro linaje». Pero hay diferencias psicológicas esenciales: Manuel del Socorro Rodríguez se inserta mansuetamente en el establishment, y llega a formar en el séquito o entourage del virrey Ezpeleta, cuando éste se trasladó a Bogotá. Valdés viaja también, pero es más como francotirador, por su cuenta; se le ve ya en Buenos Aires ya en México. En este país pasa los últimos treinta años de su vida. Él, Rodríguez, y la pléyade de los que mucho antes se habían ido a universidades, periódicos y trabajos en el extranjero, protagonizan la constante *fuga de cerebros*, por razones políticas y económicas casi siempre, que tanto perjudicará a Cuba. Valdés es un inquieto, y Rodríguez es más sedentario. Quiere el bayamés ser más «señor», siendo visible en él, como en todo converso a una situación, el esfuerzo por la peluca empolvada y la chorrera de encajes, cuando ya los nacidos en ese mundo desdeñaban los adornos. Cuando muere Rodríguez en Bogotá, en 1818, Valdés anda por Buenos Aires, donde ha publicado su *Gramática y Ortografía*. Once años antes había dado en La Habana la primera gramática publicada en Cuba, *Principios generales de lengua castellana*. En ese texto de Valdés aprendieron los rudimentos de gramática, por mucho tiempo, los niños habaneros.

Pero el hecho de ser redactor de gramáticas no hace de él un *dómine* ni un arcaizante en materia de lenguaje y de estilo. Los reproches que hacen a Valdés sus contemporáneos y algunos críticos posteriores, muy apegados a las normas llamadas clásicas, débense a que este hombre libre manejó una lengua más abierta, propia de la postrevolución francesa. Sabe sus latines, pero está a millas y millas de distancia de Urrutia. Su prosa no es de belleza notable, pero manifiesta muy bien la constante criolla de la lógica interna, del ir paso por paso dentro de la oración y del párrafo diciendo lo que se quiere. Obsérvese en la página de Valdés que damos a continuación el aire de libertad con que maneja los asuntos y los personajes; ahí Urrutia hubiera citado doscientos autores. Valdés habla de *seguimiento*, y a Toscanelli le llama con familiaridad Paulo. Busca la claridad del estilo, y la encuentra:

«No me detendré un momento en describir los delirios de muchos historiadores sobre los conocimientos que los antiguos tuvieron de la América, ni -262- tampoco vagaré en solicitud de los pobladores originarios de esta mitad de la tierra; pero sí comenzaré mi historia con los primeros pasos del inmortal Colón, para descender en su seguimiento hasta la Isla de Cuba, que es mi principal objeto.

«Entre los muchos extranjeros a quienes la fama de los descubrimientos hechos por los portugueses atrajo al servicio de esa nación, se contaba Cristóbal Colón, natural de la república de Génova, según la opinión más acreditada, y uno de los insignes náuticos de su tiempo. Entonces el grande objeto de la atención de la Europa era descubrir la

comunicación con la India, extendiendo la navegación por la extremidad meridional del África; y en ese mismo tiempo concibió el genio de Colón un designio tan asombroso a la edad en que vivía, como benéfico a la posteridad.

«El espíritu de Colón, naturalmente investigador, capaz de reflexiones profundas, estudioso en su profesión, revolviendo los principios en que los portugueses fundaban sus planes de descubrimientos y advirtiendo la lentitud con que los adelantaba, pudo deducir que atravesando hacia el Oeste del océano Atlántico se hallarían sin duda nuevos países, que probablemente formarían parte con el gran continente de la India. Ya entonces la figura esférica del globo era conocida, y su magnitud calculada con alguna exactitud. Era además evidente que la Europa, el Asia y el África, hasta donde se conocían en aquella época, formaban muy pequeña parte de la tierra; y era probable, según la sabiduría y beneficencia del autor de la naturaleza, que la vasta extensión que quedaba del globo no estuviese cubierta de mares inútiles a la vida del hombre. Por otro lado, las relaciones de los antiguos daban a entender que la India se extendía prodigiosamente hacia el Este.

Después de haber pesado Colón todos estos particulares, como su carácter modesto le hacía desconfiar de su propia capacidad, comunicó sus ideas por el año de mil cuatrocientos setenta y cuatro a Paulo, excelente cosmógrafo de Florencia, cuya sabiduría y candor le hicieron acreedor a la confianza de Colón. Efectivamente, aquel sabio consultor aprobó las proposiciones de Colón, y le sugirió varios hechos que las corroboraban y le animó a empresa tan laudable.

La actividad de Colón le condujo entonces de la especulación a la práctica, y creyó conveniente que para realizar un designio tan considerable, era necesario el auxilio de una potencia respetable de la Europa. La larga ausencia -263- de su país no le había extinguido el afecto con que el hombre mira a su patria; por lo que presentó sus planes al Senado de Génova, y le ofreció sus servicios, con el fin de descubrir nuevas regiones al Oeste, bajo el pabellón de la República; pero en Génova desconocían la capacidad de Colón, y aunque era pueblo marino, no se hallaba en estado de penetrar los fundamentos de su plan; y despreciándole como un visionario, perdió el momento de restaurar ventajosamente el esplendor de la República.

Habiendo Colón llenado sus obligaciones a la patria, se dirigió a Juan II, Rey de Portugal, en cuyo país estaba establecido. En él se prometía más favorable recepción por

ser el Monarca de genio emprendedor, y sus vasallos los mejores navegantes de la Europa. El Rey le recibió con afabilidad, y sometió al juicio del obispo Diego Ortiz, y de dos judíos excelentes físicos el proyecto de Colón. Estos individuos eran directores principales de la navegación portuguesa, y no tuvieron la generosidad de confesar los talentos superiores de Colón, en cuanto a Cosmografía y navegación: lejos de eso, le entretenían con cuestiones vagas y capciosas; hasta atreverse a usurparle el honor de sus investigaciones, aconsejándole al Rey que despachase secretamente un bajel, con el intento de efectuar los nuevos descubrimientos, siguiendo exactamente el curso que Colón indicaba. Juan, olvidó lo que el Príncipe debe a su rango, y adoptó tan pérfido consejo: pero el piloto escogido para el intento, ni tenía el genio, ni la fortaleza, ni la instrucción del autor. No bien se apartó de las costas, cuando acobardado de una tempestad, regresó a Lisboa, detestando los proyectos de Colón como extravagantes y peligrosos».

Todo eso pasaba en los momentos en que echa a andar su obra José Agustín Caballero. Se había llegado muy lejos en cuanto a la lenta creación de una prosa útil para entenderse con el mundo recién nacido de la emancipación norteamericana y de la revolución francesa, y con el mundo que nacería en la parte hispánica de América a consecuencia de la invasión napoleónica de España y el consiguiente derrumbamiento de la monarquía trisecular. José Agustín Caballero está en realidad a caballo entre dos épocas mentales, entre dos estilos de vida y de historia. Nace en el instante en que da un giro completo la conciencia que de sí mismo y de las posibilidades de su nación tenía el cubano (1762, toma de La Habana por los ingleses), y va a vivir hasta 1835. El año antes, Saco había sido condenado a dejar su cátedra y a confinarse en Trinidad. La conciencia -264- intelectual y política cubana estaba ya formada casi por completo, aun cuando, como era procesal, fuese la autonomía la doctrina que atraía aún al mayor número de los *concientizados*.

Hay un encadenamiento de cumbres con José Agustín Caballero como hito inicial. Desde 1764 había periódicos, pero sólo en 1790 comenzó la prensa literaria, abierta a las colaboraciones de muchos que no tenían nada que ver con la vida oficial, ni, por supuesto, con la prosa oficial. El capitán general don Luis de las Casas entra por derecho propio a figurar en toda historia cultural de Cuba. En el *Papel Periódico* creado por él en el mismo año de su entrada en el cargo, va a recogerse la nómina de la generación que *apunta*. Ahí están los primeros versos de *Izmael Raquenue*, Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846) y los trabajos iniciales de Francisco de Arango y Parreño (1765-1837), que es tres años menor que Caballero, cofundador del *Papel Periódico*. Todos los grandes van a coincidir en un lapso muy corto: Tomás Romay y Chacón (1764-1849), Arango y Parreño (1765-1837), Félix Varela (1787-1835), José Antonio Saco (1797-1879), Felipe Poey (1799-1891) y José de la Luz y Caballero (1800-1862). Esta encarnación de hombres-guías, esta cristalización de un proceso cultural en menos de cincuenta años, es significativa porque habla de una suerte de

plenitud del tiempo histórico, de una maduración de la conciencia cubana, que estalla o se canaliza a través de estos hombres. Obsérvese que, salvadas las excepciones de Manuel de Zequeira y Arango, de Manuel Justo Rubalcava (1769-1805) y de Manuel María Pérez y Ramírez (1781-1853), la tónica, el acento del siglo, nos lo dan los pensadores, los ordenadores mediante raciocinio de la realidad cubana. Cuando se llega al 800, ya todo está listo para partir: José Agustín Caballero había derruido las murallas de la educación antigua, y había puesto en fuga lo que sobrevivía de actitud medieval ante el mundo físico y ante el orbe mental, ante el método de pensar que se constituía en una necesidad para el contemporáneo de tan grandes cambios en la ciencia y en la vida política y social.

Don José de la Luz y Caballero, sobrino de José Agustín decía de éste: «Caballero fue entre nosotros el que descargó los primeros golpes al coloso del escolasticismo, que después acabó de derrocar y pulverizar en la misma arena el Hércules de sus discípulos (Varela) con su robusta maza». Porque todavía se estaba en Cuba, como en los otros centros culturales de la América Española, luchando con Aristóteles y con el tomismo más recalcitrante. De manera intuitiva -265- la Corona había comprendido que su suerte estaba ligada a la dominación férrea del pensamiento, y todo ensayo de novedad, fuese en las experiencias científicas, fuese en los métodos pedagógicos y en las ideas, se consideraba -¡y lo era!- un acto subversivo respecto del establishment. En España misma se había vivido, en el siglo XVI, la terrible disputa entre los grandes humanistas nacidos del genial Luis Vives (simbólicamente nacido en 1492) y los escolasticistas. Esta disputa llegó a su punto culminante el día en que *El Brocense*, hastiado ya de la pretensión de que sólo a través de Santo Tomás se podía conocer la verdad y conocer a Dios, gritó en medio de una asamblea de sabios: «¡Mierda para Santo Tomás!». Lo que *El Brocense*, los Valdés, Vives, los Herrera y tantos humanistas hicieron en vano por abrir la ciencia y la universidad españolas a todo lo que había traído consigo el descubrimiento del Nuevo Mundo fue realizado en Cuba, denodadamente, por José Agustín Caballero y sus seguidores. Al igual que en aquellos humanistas del XVI y el XVII españoles, vemos en los cubanos del último tercio del XVIII y los primeros del XIX el paso del prosista en latín al prosista en lengua castellana. Caballero escribe todavía sus textos de clase en latín, como estaba preceptuado, y en las clases empleaba esta lengua, pero ya sabe *vaciar en el molde antiguo la savia nueva*. Aparentemente es un integrado total en el establishment, en el sistema, pero ya ha roto en lo interno. Frente a la tesis oficial de que lo más conveniente al maestro es seguir una sola escuela y un solo maestro, Caballero llega a la muy audaz conclusión de que «es más conveniente al filósofo, incluso al cristiano, seguir varias escuelas a voluntad, que elegir una sola a que abscribirse».

El estilo de José Agustín Caballero (y sólo podemos entender por tal aquí su estilo en prosa castellana) es de gran sencillez. No buscaba la menor «gala literaria», no le interesaba para nada el adorno. Él lo que quería era pensar bien, con claridad, y escribía en consecuencia. Estoy diciendo tácitamente que el estilo es una armonía con el pensamiento, o no es nada. La prosa cubana del período culminante de las *ideas claras*, o de la clarificación de las ideas *cubanas*, es sencilla, austera, despojada de adornos y de vegetación adjetiva.

Veamos una hermosa manifestación de José Agustín Caballero. Se dirige por escrito, en su condición de presidente de la Sección de Ciencias y Artes de la Sociedad Económica de Amigos del País (o Sociedad Patriótica de La Habana, como él prefería

llamarla) a la Junta reunida el día 6 de octubre de 1795, y plantea -266- la reforma universitaria, nada menos que la reforma universitaria, en los términos siguientes:

«Yo os convido esta noche amigos míos, á tentar una empresa la mas ardua quizá; pero ciertamente la más útil á nuestra Patria y la más digna de las especulaciones de nuestra Clase. La confianza que tengo en el espíritu que os anima, y en la favorable disposición que mostrais á desempeñar los objetos todos que nos ha sometido la Sociedad madre, me alientan y estimulan á producir aquí un proyecto mucho tiempo há concebido y agitado por la Clase.

El sistema actual de la enseñanza pública de esta ciudad, retarda y embaraza los progresos de las artes y ciencias, resiste el establecimiento de otras nuevas, y por consiguiente en nada favorece las tentativas y ensayos de nuestra Clase. Esta no es paradoja; es una verdad clara y luminosa como el sol en la mitad del día. Mas confieso simultáneamente que los maestros carecen de responsabilidad sobre este particular, porque ellos no tienen otro arbitrio ni acción que ejecutar y obedecer. Me atrevo á afirmar en honor de la justicia que les es debida, que si se les permitiese regentar sus aulas libremente sin precisa aligación á la doctrina de la escuela, los jóvenes saldrán mejor instruidos en la latinidad, estudiarían la verdadera filosofía, penetrarían al espíritu de la iglesia en sus cánones, y el de los legisladores en sus leyes; aprenderían una sana y pacífica teología, conocerían la configuración del cuerpo humano, para saber curar sus enfermedades con tino y circunspección, y los mismos maestros no lamentarían la triste necesidad de condenar tal vez sus propios juicios, y explicar contra lo mismo que sienten. ¿Qué recurso le queda á un maestro, por iluminado que sea, á quien se le manda enseñar la latinidad por un escritor del siglo de hierro, jurar ciegamente las palabras de Aristóteles, y así en las otras facultades? La misma Sociedad matriz debe constituirse garante de lo que acabo de pronunciar.

No há muchos días trató de perfeccionar la enseñanza de la gramática latina, promoviendo nuevas honras á sus preceptores y establecer que estos insensiblemente fuesen comunicando á sus discípulos algunos rudimentos de la lengua española, y todos los superiores de las casas de estudio (exceptúo la de S. Agustín) contestaron aplaudiendo la utilidad de los proyectos; pero se confesaron no autorizados para alterar el plan á que les sujetan sus respectivas constituciones. Hé aquí, amigos, por lo que dije y repito, que no pende de los maestros -267- el atraso que tocamos en las ciencias y artes, y hé aquí también la razón en que me fundo para esperar, que pues este papel contiene ideas análogas ó idénticas á las suyas; ellos mismos, lejos de censurarse,

auxiliarán con sus sufragios, y contribuirán con sus luces á esta feliz y deseada revolución.

El proyecto, á la verdad, trae consigo una máscara de dificultades y aunque la Sociedad no pueda derribarlas todas, sin embargo, puede influir muy eficazmente en el allanamiento. Es de creer y de esperar que si el Cuerpo patriótico, creado para promover oportunamente la educación é instrucción de la juventud, levanta sus esfuerzos hasta el pié del trono, haciendo presente que entre la multitud de casas de enseñanza pública que se numeran en esta ciudad, no hay una que instruya en un solo ramo de matemáticas, en química, en anatomía práctica; y que en las facultades que enseñan siguen todavía el método antiquísimo de las escuelas desusado ya con bastante fundamento y por repetidas Reales órdenes, á vista de su poca utilidad, de los recientes descubrimientos y nuevos autores que acaban de escribir con una preferencia decidida y palpables ventajas, y que por tanto es indispensable una reforma general, la que deberá comenzar por la primera de las academias, la ilustre, regia y pontificia Universidad, á causa de la dependencia que tienen de ella las otras en el orden, tiempo y materias de los cursos; es de esperar, vuelvo á decir, que representadas estas verdades de hechos al Soberano, franqueará permiso para introducir una novedad tan útil y apetecida como se mandó establecer en las Universidades de Alcalá, Salamanca, Valencia y otras, dentro y fuera de la Península.

Bien sé, y ninguno de vosotros lo ignora, que uno de los rectores de esta Universidad trató de la reforma de que hablo, y efectivamente hizo trabajar un nuevo plan; mas estos primeros pasos, ó se detuvieron por algunos embarazos, ó quedaron del todo suspendidos, pasando el tiempo precioso en que el empleo proporcionaba arbitrios y recursos que después hubieron de faltar: lo cierto es, que el proyecto yace hoy en el polvo del olvido, y que nosotros, bien como miembros de la Universidad (muchos lo son), bien como individuos de la Clase de artes y ciencias, debemos clamar, proponer y solicitar una reforma de estudios, digna del siglo en que vivimos, del suelo que pisamos, de la hábil juventud, en cuyo beneficio trabajamos, y de los dos ilustres Cuerpos á quien pertenecemos. ¡Días felices! ¡Época gloriosa y saludable aquella en que nosotros ó nuestros descendientes lleguen á ver reformadas las academias públicas, y oír á ~~-268-~~ resonar en sus ámbitos los ecos agradables de la buena literatura y de los conocimientos esenciales de las ciencias y las artes, sustituidos á la antigua jerga y á las sonoras simplezas del rancio escolasticismo!

¿Y por qué no amigos míos? ¿por qué no hemos de acelerar la llegada de ese día afortunado, promoviendo cuanto ántes la reforma de los estudios? ¿Habr  alguna preocupación que nos ciegue? Juzgo que no; y si la hubiera, sacud mosla como tal: fijémonos en estos principios: miéntras los estudios de la Universidad no se reformen, no pueden reformarse los de las otras clases: miéntras los unos y los otros no se reformen, no hay que esperar medras en ninguno de ellos; y miéntras la Sociedad no adopte este proyecto, trate   insista en realizarlo, no se prometa adelantamiento en esta Clase, ni la pida memorias sobre alguno de los vastos objetos de su instituto. Este es el ingenuo sentir de vuestro amigo presidente.- *Caballero*».

Ya están ahí, completos, los tonos suasorios pero enérgicos que vamos a encontrar inmediatamente después en Félix Varela y en José de la Luz y Caballero. Ahí está incipiente el razonar macizo de José Antonio Saco, y est  la preocupación por lo *nacional* de Arango y Parreño.

Veamos un modelo de la prosa de Arango, comparable a Andrés Bello en el arte de vestir elegantemente, correctamente, aun las exposiciones más concretas y prosaicas si se quiere, sobre asuntos comerciales y agrícolas. Ese dominio de la expresión que tiene Arango es demostrativo de que la conciencia de lo propio (en él lo era ya el sentido de que *la propiedad* pertenecía a los cubanos) ha calado muy hondo. En los viejos memoriales, en las rendiciones de cuentas a la Corona, se veía que el comunicante creía en el derecho de esa Corona a la propiedad cubana. Ya en Arango se ve, se toca, que él cree, est  convencido, de que lo que hay en Cuba es de los cubanos. No importa que por ese momento su creencia se refiera a una oligarquía. El paso de la propiedad de la monarquía lejana a la propiedad en manos de criollos, es un avance, una etapa importante en el proceso de la nacionalidad y su subsecuente emancipación. Arango se expresaba así en torno a dos cuestiones capitales: la de aumentar el número de esclavos y mejorar los instrumentos agrícolas, y la de abrir una nueva mentalidad en los productores cubanos:

«He dicho y he demostrado que los extranjeros nos toman el paso desde antes de entrar a labrar la tierra *porque les cuestan menos los negros y los utensilios*. -269- Pues es menester trabajar en destruir esta ventaja. Nada será más útil que alentar con premiso y con ensayos nuestro comercio directo a las costas de África, y para esto convendría fundar establecimientos en la misma costa o en su vecindad. No es difícil, diga lo que quiera la ignorancia. Muchas personas sensatas me han asegurado que en las inmediaciones del Brasil pudiéramos formar con poco gasto nuestras factorías, proveernos desde all  de frutos del mismo Brasil para hacer el comercio de negros con ventajas; no como lo hizo la Compa a de Filipinas, cuyas expediciones en la mayor parte

fueron al río Gabón, donde compraba más caro y peor que nadie; y, sin embargo, no hubiera perdido el treinta por ciento que perdió si no hubiera tenido una mortandad extraordinaria, y si no hubiese hecho para dos o tres expediciones los costos de barracas, etc., que debían servir para siempre.

Esto es urgente en el día. Es menester considerar que los negros ya escasean, y que en las circunstancias presentes hay más necesidad de ellos que nunca. Los franceses han de llenar su vacío. Los ingleses han de redoblar sus esfuerzos y los extranjeros deben ir ahora con menos frecuencia a La Habana, habiéndoseles dado entrada en Santa Fe y en Buenos Aires.

Pero no son estos arbitrios los únicos que deben tomarse para remediar nuestra escasez y carestía de negros. Veo las dificultades que se tienen y que necesitándose de algún tiempo para vencerlas, no podía ir nuestro fomento con la velocidad que deseamos. El partido que acaba de abrazar el Gobierno es digno de mayores elogios, y llenaría nuestros deseos, aun sin la concurrencia de la Francia, siempre que se extendiese el término de los ocho días que se le señale al extranjero, y se le permitiese dejar apoderado de su satisfacción. De este modo lograremos alguna abundancia; y entre tanto tómense las medidas convenientes para ver si en la misma Habana o en otra parte, se puede formar un cuerpo que haga el comercio directo a África.

Sobre los utensilios también hemos adelantado mucho, habiéndonos permitido su introducción de fábricas extranjeras; pero la exacción de derechos en los de éstas, carga al agricultor y ni es un objeto de utilidad para el Rey, ni un estímulo para las ferrerías de Vizcaya, que tienen sobrada ocupación y que por ahora no pueden llevar los más de estos utensilios, porque ni los han visto. Las máquinas primeras materias, se libentan de derechos en todas las naciones ilustradas. -270- Y la nuestra siguió este principio en igual caso al presente, esto es, tratando de fomentar la agricultura de Santo Domingo.

Más animada la concurrencia de negros con las dos gracias que he indicado, y protegida la entrada de todo utensilio y máquina de labranza con la libertad de derechos, estaremos en estos dos puntos poco más o menos al nivel del extranjero».

Y sobre el progreso decía Arango:

«El agricultor habanero ya tiene franqueado el paso hasta

el sitio de su plantío. Mi imaginación se entusiasma y se llena de alegría al verle emprender el desmonte con armas y fuerzas iguales a las de sus competidores; pero, apenas caen los árboles, apenas se allana el terreno, apenas se trata de darle el beneficio oportuno, cuando mi abatimiento renace, viendo que el francés y el inglés son conducidos por Ceres, y que mis compatriotas, destituidos de todo principio, depositan su confianza en una práctica ciega y quedan por consecuencia expuestos a los más crasos errores.

Pero no es esta diferencia la que me atormenta más. Si hubiese docilidad, si no estuviésemos preocupados, si lo poco que sabemos lo hubiésemos aprendido por principios, me quedaría la esperanza de que nuestro propio interés preparase nuestra atención y nos obligase a oír la voz de la razón; pero la desgracia es que lo que hacen mis isleñas lo ejecutan así, porque lo vieron hacer a sus padres, a los primitivos agricultores de la Isla, a los ingenieros que fueron de Motril y de Granada, y contra una vieja costumbre, constante y uniformemente observada, vale el razonamiento muy poco.

La misma experiencia suele ser desairada aún cuando se presenta a los ojos con resultados favorables: queda mucho que vencer para obligar a la generalidad de los hombres a que abandonen un método que conocen y de que siempre han usado. Hay muchas personas en mi Patria, de sobresalientes luces y muy capaces de todo. He oído a algunas declamar contra nuestros errores; pero a ninguna he visto que los haya abandonado. Quiero suponer, sin embargo, que algunos se prestan gustosos a exponer su subsistencia, abrazando nuevos métodos, pero estos agricultores osados no pueden obrar por sí solos, necesitan oficiales y subalternos hábiles que realicen sus deseos. Y ¿dónde los encontrarán? El interés de los que hay, los empeñará en ridiculizar, desacreditar e imposibilitar cualquier invención extraña o nueva; y aún cuando se llegue a hacer un ensayo, ¿cómo cundirá el ejemplo? Se sabe cual es el tirano imperio de la ignorancia. -271- ¡Cuántos interesados hay siempre en la perpetuidad! y ¡cuántos recursos buscarán para desacreditar las obras del vecino!».

Este tono señorial de Arango es el que corresponde a la representación que se le otorgara por la clase rica cubana. Una apreciación actual de su obra y de su personalidad puede cometer el frecuente error de enjuiciar de acuerdo con lo que preferimos y con lo que es ya una realidad de progreso. Pero ver en Arango nada más que al creador de la riqueza azucarera para los hacendados cubanos, y al acrecentador de la esclavitud en proporción que acabaría por alarmar al mismo Arango y a su clase social, es olvidar que la historia es una sucesión de posibilidades y de avances lentos hacia la transformación de la sociedad. Condenar a los hombres de ayer porque no actuaron como sus

descendientes y sobre todo, como nuestros contemporáneos, es tan absurdo como reírse de Platón porque para viajar no utilizaba el avión. Arango y Parreño es un peldaño en la escala hacia la construcción de la nacionalidad. Lo primero para llegar un día a la emancipación completa es crear el sentimiento de nacionalidad, de cosa separada, de bien propio.

Después de José Agustín Caballero y de Arango y Parreño vendrán otras dos cumbres, también filosófica la una y económica la otra: vendrán Félix Varela y José Antonio Saco. No hay que forzar la imaginación para advertir que la prosa de Varela, como la de Saco, descienden directa y nítidamente de la de sus antecesores. Los dos van a ser, como escritores, infinitamente más fuertes, más hechos que Caballero y Arango.

Félix Varela es una figura tan conmovedora como la del propio José Martí. Los dos son los únicos a quienes de una manera espontánea y como obligado se siente uno inclinado a bautizar con el nombre enorme de *santos*. Martí nace el año en que Varela muere. Llevaba el sabio treinta años en el exilio, y cada día era más cubano. José de la Luz y Caballero dijo de él la frase lapidaria exacta: «Mientras se piense en Cuba, se pensará con respeto y veneración en *el primero que nos enseñó a pensar*». Varela venía de Caballero, pero iba a salir más hacia una nueva frontera que el propio Caballero, quien rompió en su tiempo las murallas que le correspondían. Se ve en estos hombres que la cultura es sucesión, etapa, territorio ganado paso a paso. Caballero muere en 1835, el año en que José de la Luz dispara el gran cañonazo -que a los jóvenes de hoy posiblemente parecerá inocuo- de irse más allá de donde había llegado Varela, y proclamar públicamente -272- que el estudio de la lógica no podía ir por delante del estudio de las ciencias de la naturaleza. Esto hoy parece trivial, porque no existe ya ni el planteamiento teórico de la cuestión. Pero en aquel momento, cuando el propio Libertador Simón Bolívar había retrocedido ante la traición y echaba hacia atrás la utilización de Bentham en las escuelas del mundo americano emancipado, plantarse así es un acto heroico de primerísima calificación. Varela había ido más allá que Caballero, y don José de la Luz iba a ir más allá que Varela: es la ley, es el cumplimiento racional de la concepción lógica de la historia y de la sociedad.

La prosa de Félix Varela responde exactamente a lo que Sanguily dijera de él cuando hablaba de «la seca energía de su estilo». Una seca energía. Era hombre muy tierno, sereno, apacible, profesor de violín, pero no tenía nada de amerengado ni de eso que llaman monjil. Varela es un carácter de bronce. Físicamente era débil, pero en el espíritu era inquebrantable, era una roca. Escribe como un gran romano, y si ya no gasta latines, posee del conocimiento profundo del latín la enseñanza de una sintaxis que en lengua castellana sólo puede adquirirse así de desnuda y de certera viniendo de la sintaxis latina en línea directa. Lo transcrito de Varela en el cuerpo de esta *Enciclopedia*, es el espíritu de su pensamiento político tal y como lo seleccionara en la obra del presbítero Enrique Gay Galbó, gran conocedor de las letras cubanas.

Ahí resplandece como en parte alguna la integridad moral de Varela. Su valor físico se demuestra en la imperturbabilidad con que arrostró las iras del poder de su época al lanzarse a proponer para la nueva Constitución española que se incluyese en ella un artículo según el cual «los nuncios no serían italianos». Esto en apariencia no es nada, pero piénsese por un momento en lo que significaría hoy mismo, después del Concilio Vaticano II, proponerle esto al poder político romano, y se verá cuánto denuedo, y cuánta genialidad de auténtico cristiano había en el suave maestro cubano.

De Varela habría que pasar ahora mismo a don José de la Luz y Caballero, la sucesión culminante del proceso de independencia intelectual cubana, pero esto significa entrar ya enteramente en el siglo XIX y lo debido es recordar otras figuras nacidas antes que el maestro del colegio El Salvador o en los alrededores de su nacimiento, no obstante no alcanzar la significación primerísima de «Don Pepe».

-273-

La primera de esas figuras es la de Tomás Romay. Médico eminente, es además uno de los fundadores del *Papel Periódico de La Habana*. Inaugura la bibliografía médica cubana con su *Disertación sobre la fiebre maligna llamada vulgarmente vómito negro*. En él se anticipa ese tipo de médico que no se limita a saber sólo de medicina, sino que es un erudito, un humanista y un políglota. Está, como Arango y Parreño, preocupado por la población blanca cubana. Ellos no podían llegar a la concepción martiana de las razas y de la ciudadanía como fuente de clases y de pigmentos. Tienen miedo al negro. Romay, Arango, Saco, Luz, Gaspar Betancourt Cisneros irán delante en lo de pendular entre el miedo al Gobierno de Madrid, demasiado exacto, y el «peligro negro». Esta pendulación va a explicar toda la historia de Cuba a partir de Tomás Romay. Paradójicamente es esa misma preocupación lo que los convierte en antecesores de la nacionalidad, porque no tendría sentido que aplicásemos al siglo XVIII cubano los criterios del siglo XX, conocida ya la participación del negro en la creación de la riqueza y en la conquista de la independencia y conocido el pensamiento de Martí. A partir de 1492 *lo cubano* se ha ido haciendo paso a paso, fusión a fusión, mestizaje a mestizaje, y sólo en Martí llega a una entidad moral e histórica que incluye, absorbe e integra lo racial, lo económico, lo cultural. Pero el trayecto hacia esa integración pasó por muchas etapas, y Romay es cabeza de una de ellas.

Nace a los dos años de la toma de La Habana, lo que quiere decir que iba a pertenecer a la generación que echaría siempre de menos la apertura tecnológica y económica que significó aquella presencia de los ingleses. Ya entrado el siglo XIX, Romay llega, significativamente, a secretario de la Comisión para el Aumento de la Población Blanca, secretario de la junta de Vacuna. En la Sociedad Económica, Romay es útil para todo y acepta los encargos más diversos: examina a los aspirantes a aprendices de imprenta, o plantea un problema en la fabricación de jabón, o recomienda una lista de libros franceses. En la Universidad fue catedrático de Vísperas de Medicina, luego de haber servido la de Texto de Aristóteles. Romay era hombre de bondad, y la ciencia no le vedó derramar ternura cuando se hizo necesario. Es él quien cierra los ojos del poeta Manuel de Zequeira y Arango, hombre fino de veras, y es él quien escribe una hermosa *Despedida* a su mejor amigo e inseparable compañero. Romay es un escritor pulcro, en quien la lógica domina a la elegancia literaria. He aquí una -274- muestra de su estilo que podemos llamar de lujo, y que difería bastante del rutinario redactar de memoriales y criterios para la Sociedad Económica. Está atribulado por la invasión francesa de España, y se angustia, como el propio Andrés Bello y como todos los hispanoamericanos de la época, por el sufrimiento de los españoles peninsulares. Dice Romay con énfasis muy cubano y con un cierto desmelenamiento tropical:

«Dos mil leguas distante de la escena más páfida que han visto los siglos; dedicado a la conservación de la humanidad lánguida y afligida; siento, no obstante, agitarse mi espíritu por todos los afectos que inflaman a los fieles

españoles, testigos de esa catástrofe horrorosa. La distancia no me permite marchar bajo los estandartes enarbolados por el patriotismo y lealtad, para redimir a un Rey arrancado alevosamente de su trono por el vasallo más favorecido, y por aquel íntimo amigo a quien tantas pruebas había dado de su confianza y sincera adhesión; para restaurar su corte usurpada por unos asesinos, que han cometido las mayores atrocidades en aquel mismo pueblo que los había recibido con la más afectuosa hospitalidad; que pretenden abolir sus leyes fundamentales, arrogarse la autoridad, y exponer la Nación a las desolaciones de una guerra intestina. Pero si no me es concedido verter toda mi sangre por causas tan justas, humedeceré al menos la pluma en la más ardiente de mi corazón, para declamar contra una felonía tan negra y detestable. ¡Cielos, por qué no me concedisteis la vehemencia de Tulio, la energía de Demóstenes? ¿Fue acaso Catalina más infiel a Roma que Godoy a la España o es Bonaparte menos abominable a ella que Filipo a la Grecia?».»

Faltaban tres años para la llegada de un nuevo siglo, cuando nació José Antonio Saco. La palabra *gigante*, tan malgastada, es la que viene de inmediato a la escritura cuando se evoca a José Antonio Saco. Es un ensayista de aire internacional. Un carácter recio, un indoblegable como su maestro Varela -a quien sustituye en la cátedra de Derecho Constitucional- y un hombre de principios. Como escritor, que es la condición que por el momento queremos subrayar en cada uno de los convocados aquí al recuento, Saco no tiene igual, ni antes ni después. La característica de la lógica del razonar, de la *sinderesis*, que veo en todo cubano importante como el complemento y reverso equilibrador de la fantasía, alcanza en Saco plenitud, henchimiento, mayores que en Varela mismo y que en el propio gran razonador -pero más sereno- don José de la Luz. Como Varela, -275- Saco muere en el exilio, pero muere *más cubano cada día*, porque en estos hombres se ve clarísimamente que el exilio sólo destierra, quita patria, aleja de las raíces a los naturalmente descastados, a los que ni aun viviendo y muriendo en Cuba son cubanos verdaderos. El exilio recrece la condición nacional; es un espeso vidrio de aumento que permite observar mejor las cosas y el ser de la patria. Varela entre las nieves de Nueva York, Saco en Londres o en Barcelona, viven y mueren como sin haber salido de Jiguaní, de Batabanó o de Viñales. Ni la cultura enorme, ni la suma de años de lejanía, ni la creación de una nueva vida consiguen aguarles la cubanía a estos hombrones de maravilla. ¡Y el saber de Saco! Este hombre es una cultura en pie. No llegó a gobernar, pero es el estadista de cuerpo entero, y a su lado un hombre como Arango y Parreño se achica hasta lo infinito. La prosa del bayamés pertenece a la gran prosa intemporal de la lengua castellana. Siempre está presente la persona en cuanto escribe Saco. Esto no ocurre sino en excepcionales circunstancias en Varela, en Caballero, en los historiadores primitivos, en Romay. Y cuando la *persona* no está presente (la persona no es el yo, no es hablar de sí mismo a lo que me refiero) no hay prosa viva y perdurable. En los textos de Saco incluidos en la *Enciclopedia* hallará el lector fuertes páginas de este gladiador. Aquí nos reducimos a este párrafo suyo:

«Manuel del Socorro Rodríguez, natural de Bayamo, en

la isla de Cuba, dotado por la naturaleza de un talento brillante y de un genio feliz para las ciencias, llegó a adelantar extraordinariamente en ellas, no menos que en la literatura, sin maestro alguno, y sin más libros que los muy raros que podía obtener de las pocas personas instruidas que entonces había en aquel pueblo. Tenía también que luchar con la pobreza, viéndose en la necesidad no sólo de mantenerse de su trabajo personal como artesano, sino de atender a la subsistencia de sus hermanas. Cuando desfallecido del trabajo, parece que debiera entregarse al sueño, encontraba en el estudio, el recreo y la reposición de sus fuerzas; y una constancia ejemplar le condujo a un grado de saber envidiable aún de los que con talentos nada vulgares se dedican exclusivamente a las letras. Deseando Rodríguez verse libre del trabajo mecánico para entregarse al intelectual, pidió a Carlos III le concediese una colocación literaria, previo el examen que S. M. tuviese a bien mandarle hacer en varias ciencias, ramos de literatura y bellas artes.

Los votos de Rodríguez no fueron inútiles: oyólos aquel monarca; y por una Real Orden, cuya fecha precisa ignoramos, autorizó al Capitán General de ~~-276-~~ aquella isla para que sometiese el examen a persona de su confianza. El nombramiento recayó en el Dr. D. Juan García Barreras, director perpetuo del Colegio de San Carlos de La Habana, quien por *ejercicios de literatura*, le dio el 15 de octubre de 1788, el elogio en prosa de Carlos III, y el de los *Príncipes de Asturias* en verso. Ambos fueron concluidos en el corto término de quince días, y dedicados a los colegiales de aquel seminario. Estos y otros ejercicios que desempeñó Rodríguez con asombro de todos los profesores de aquella ilustre corporación, le proporcionaron lo que tanto deseaba, pues se le nombró por otra Real orden, bibliotecario de la ciudad de Santa Fe de Bogotá. Allí encontró un vasto teatro donde desplegar sus talentos; allí fundó en 1791, y redactó el *Periódico de Santa Fe*; allí se granjeó la estimación de los literatos de aquella ciudad; y allí en fin, reuniendo a la juventud bajo sus auspicios, le abrió una carrera gloriosa en el campo de las ciencias. Tal es la breve historia del hombre cuyos trabajos deben encontrar buena acogida entre los amantes de la literatura y apreciadores del talento. Esta consideración nos induce a publicar los inéditos elogios de Carlos III y de los príncipes de Asturias, elogios que, si por haber escritos, cuando el autor carecía de modelos que imitar, y de aquella última lima que da el trato de los literatos, se recienten en algunos rasgos de estos defectos; todavía la sana crítica no podrá menos de celebrar el verdadero mérito de unas composiciones, tanto más admirables, cuanto son la obra de un pobre carpintero nacido y educado en las tinieblas que cubrían entonces el horizonte de Bayamo».

La plenitud de Saco no es una singularidad personal. El ser de la cultura es siempre colectivo, y las llamadas élites son a la cultura nacional lo que la rosa al péndulo. La confluencia o concurrencia de grandes personalidades entre 1770 y 1870 da un verdadero Siglo de Oro o un siglo V antes de Cristo en Grecia: períodos formativos y definitivos para una personalidad nacional. Todos los campos de la producción intelectual, científica y artística van a ser tocados, y tocados a fondo, con autoridad y con garra. Un economista de la talla del conde de Pozos Dulces (1809-1877), un humanista y erudito de la jerarquía de Domingo del Monte o Delmonte, como él mismo escribía su nombre (1804-1853); un americanista, bibliógrafo, biógrafo, historiador, erudito eminente en todo como Antonio Bachiller y Morales (1812-1889); un literato completo como José Silverio Jorrín (1816-1897), un naturalista como Felipe Poey, un tratadista de filosofía del derecho y pensador político como José Calixto Bernal (1804-1886), -277- unos hombres llamados Tranquilino Sandalio de Noda (1808-1868), José María de la Torre (1815-1873), Álvaro Reinoso (1829-1888), Nicolás Azcárate (1828-1894), José Agustín Govantes (1796-1844), Nicolás de Escobedo (1795-1840) y numerosos más, dan un friso adecuado para destacar sobre él a los excelsos. Piénsese en José Calixto Bernal, quien ya en 1857 da la *Teoría de la autoridad* (en francés), uno de los de veras grandes libros escritos por un cubano: Bernal es filósofo, político, sociólogo (amén de socialista convencido, para quien «el socialismo es el Evangelio aplicado a la legislación»), patriota; o piénsese en la calidad de la obra de Enrique Piñeyro (1840-1911), formado con Luz en el colegio y figura en París y en Madrid cincuenta años después, para advertir la condición de *plenitud de los tiempos* que hay en ese momento de la vida cubana. Cuando se llega a la prosa de José de la Luz y Caballero, se ha llegado al término de una evolución y al inicio de un período nuevo en la cultura nacional. El lector hallará aquí los *Aforismos*. La claridad mental absoluta, la sinceridad para exponer ideas que en algunos casos estaban proscritas, el hallazgo de la palabra exacta, hacen del estilo de Luz una lección perenne de *literatura cubana*. El maestro ha llegado al eclecticismo en filosofía. No quedan rastros de sumisión a la teología obligatoria de la Corona; Aristóteles ya no cuenta para el hombre antillano que se siente llegado a la mayoría de edad. El eclecticismo es, por un lado, la ruptura definitiva con las coyundas oficiales al espíritu, y, por otro, es un *mestizaje* o mezcla de concepciones filosóficas de la vida y de la historia.

El gran colorido de la prosa de Martí es antillano, mestizo, mezclado. Pero no es fácil advertir esa condición íntima de la prosa cubana en textos de teatro, de política, de ensayismo, como los recogidos en las antologías. Donde resplandece de manera evidente la cubanidad o cubanía fortísima de la prosa es en la descripción de la sociedad humana, a través de sus costumbres, sus personajes y sus aventuras en el mundo. La prosa de Martí sería el compendio del pasado y la puerta del futuro literario de la Isla.

Uno de los sucesos más infortunados de cuantos concurren en nuestros días al debilitamiento del concepto de la poesía como fuente de liberación humana y de conocimiento del universo a través de la creación artística, fue el que se produjo cuando aquella gran estulticia escondida bajo la polémica de «la poesía pura».

Desde entonces, desde los días del abate Bremond a los nuestros, no ha cesado la lluvia de denuestos y de ineptias sobre el tema. En el fondo, lo que se estaba dilucidando, sin que nadie se atreviese a confesarlo, era si el hombre de hoy debe resignarse a aceptar nuevas formas de esclavitud o si debe defender la libertad creadora sin limitaciones, la manifestación irrestrictamente libre del espíritu. Por el momento, el conflicto se personificó en el poeta, pero igualmente podría referirse la polémica a toda forma de arte y de pensamiento, porque de lo que se trataba era de imponer a los diversos intérpretes de la facultad exclusiva del hombre (la creación de aquello que no está en la Naturaleza) unas barreras, unos «deberes», unos códigos esclavizadores.

De la desdichada polémica salió deshonrada y deformada, hasta volverse irreconocible, la noción de poesía. De lo que quisieron hablar en realidad los iniciadores de la controversia era de la necesidad que había, en el tiempo que presenciaba en Filosofía la ascensión de la fenomenología y del análisis existencial, de investigar la naturaleza del hecho poético, de la poesía *en sí*. Una investigación de esa índole tiene que ser rigurosamente técnica para responder a -279- aquella definición dada por Edmundo de Husserl sobre la Fenomenología: «*Es la ciencia eidética pura de los actos puros que tienen lugar en la conciencia pura*». A esto se referían los primeros en utilizar la malhadada definición de poesía pura. ¿Y qué entendió el fariseísmo de la época? ¿Qué hicieron creer los agentes de las nuevas formas de esclavitud a la masa de los lectores de periódicos? Que unas gentes egoístas y crueles, unos «poetas deshumanizados», pretendían que la poesía era una cosa desvinculada de los seres humanos y de sus problemas económicos y políticos, una cosa tan exquisita, ultraterrenal y quintaesenciada que no tenía, ni quería tener, nada que ver con «los problemas reales del hombre». Para esa jerga, se sobrentiende por problemas del hombre estrictamente los políticos, económicos, sociales, etcétera, pero nunca los de carácter permanente, los ligados a la condición diferenciadora, cualificadora de lo humano como tal frente a lo meramente biológico. Por una monstruosa deformación del entendimiento bajo la presión politizadora, se había llegado a la paradoja de considerar deshumanizados o «artepuristas» los actos creadores, que son exactamente el único monopolio otorgado por la Naturaleza al ser humano. Cuando se hablaba en rigor de algo no menos natural que un árbol, como es el hecho en sí de la existencia de la poesía, el acto poético en su esencia, y quería cumplirse con el imperativo *humano* de investigar en qué consiste ese hecho, el confusionismo arrasador de cuanto intenta hoy una reflexión anuló la posibilidad de análisis mediante la cómoda reducción del empeño al ridículo y al absurdo.

Se necesitaba -y se necesita- colocar las reflexiones sobre el ser de la poesía en un plano mínimamente decoroso, a fin de que responda esa reflexión a la altura alcanzada por la filosofía contemporánea, que no es, por fortuna, una simple meditación sobre la insuficiencia de los salarios, la lucha de clases o la injusta distribución de la riqueza, sino una prodigiosa aventura del espíritu humano por territorios que jamás el hombre había osado hollar. Después de Dilthey y de Husserl y de Heidegger, la utilización de la función pensante (aun cuando la data de este «después» puede arrancar de Sócrates y su descendencia, si se prefiere) no puede desconocer el nivel alcanzado por esos creadores

ni empobrecerse adrede por la renuncia a manejar los instrumentos o herramientas de trabajo que ellos han legado a todo el género humano.

El confusionismo, esparcido maliciosamente casi siempre en derredor de la idea de poesía pura, obtuvo una gran victoria: la de hacer de ésta, en la mente -280- del hombre común, un sinónimo de egoísta indiferencia ante el dolor humano, de apoliticismo, de «torre de marfil», etc., es decir, de cuantas trampas verbales se han inventado contra la libertad por quienes aspiran a organizar las sociedades como rebaño mudo e inconsciente en manos de un partido.

Una metástasis de ese confusionismo apabulló también a una muy considerable porción de la obra de José Ortega y Gasset, la única gran posibilidad filosófica nacida en el fiemo de la decadencia latina después de Henri Bergson. Lo ocurrido con las reflexiones de Ortega sobre «La deshumanización del arte» ilumina perfectamente lo que venimos diciendo en derredor de la poesía pura. Acaso si él hubiese llamado a su libro «La des-sentimentalización del arte», los malentendidos, las vulgaridades y las perfidias habrían sido mínimas. Porque lo que se pretendía en Ortega, como en Bremond, no era plantear la utópica existencia de un ser humano -el pintor, el poeta, el músico- llegado a una etapa tal de evolución (o de presunción) que le permitía conducirse como un nohumano, como un escapado de la Humanidad, sino que se trataba en realidad de *absolutamente todo lo contrario*, es decir, de plantear la aparición en el reino de la actividad creadora de los artistas de una profundización, desnudamiento e intensificación de la condición humana, al extremo de permitirle a ésta manejar, más que la apariencia de las cosas, la esencia de las cosas.

Se aplicaba al fenómeno artístico en general y al poético en particular la hermenéutica derivada de unos hallazgos, unas comprobaciones, *unos hechos desnudos y puros*, que hasta entonces habían pasado inadvertidos, pese a ser, como eran, los hechos más demostrativos de la unicidad de la condición humana en el universo. Nadie ha visto a un árbol o una vaca construir un teorema o componer una sinfonía. Por lo que sabemos hasta ahora, sólo el hombre posee la facultad de crear, de añadir cosas a la Creación. (Subrayo precautoriamente lo que «sabemos hasta ahora» porque no descarto la posibilidad de que un día sea descubierta la producción como arte y la vida artística planificada, es decir, adredemente realizada por animales y plantas, y quizá, sí, también, por minerales. Desde un punto de vista metafísico, lo racional es que los hipopótamos y las golondrinas posean también su «Fausto» y sus «Meninas»).

Esa facultad creadora del hombre se desplaza en la historia dentro de unos cánones, unas medidas, unas posibilidades (y no me refiero a nada académico, por supuesto) que armonizan en cada siglo o «momento» de una cultura -281- con la maduración o desarrollo acumulado de los sentidos y de las dosis de razón que es dado digerir y utilizar a cada relevo generacional. El color, el sonido, la forma, el tacto y el perfume de las creaciones del hombre, sépalo éste o no, poseen una entidad independiente del hombre, una entidad genérica, inalterable y universal; una entidad en sí, objetiva, no sentimental ni sensorialmente subjetivable. El hecho de que durante mucho tiempo el artista se haya contentado pasivamente con los efectos de esos entes en su sensibilidad, no quiere decir nada ni contra el artista del pasado ni contra la tendencia o necesidad del contemporáneo profundo a penetrar lo más lúcida y objetivamente que le sea posible en el reino mismo, puro, de esa entidad. Antes, el poeta, el pintor, el músico, se sentían realizados y felices con el manejo y dominio de la vastísima materia prima que

recibimos por el solo hecho de estar vivos y abiertos a la recepción pasiva de los elementos exteriores. Desde finales del siglo XIX -poco más o menos- comenzaron los poetas, los músicos, los pintores y, por supuesto, los filósofos, en la delantera de todos ellos, a sentirse descontentos, a encontrar insuficiente, y aun pobre, ese legado pasivo de materia prima, y comenzaron a ensayar terca y gozosamente la penetración en el reino original mismo de cada uno de los entes que hasta allí le habían dominado. Puede resumirse esta cuestión tan compleja diciendo que hasta ese momento al poeta, al músico, al pintor les bastaba, al sentirse «dominados por la inspiración», como se decía con expresión perfecta, con cerrar los ojos y dejarse llevar a galope tendido por la ciclónica fuerza del elemento más afín: con su sensibilidad, color, palabra o sonido. Crear era un saber hacer lo que no se sabía por qué se estaba haciendo, en el sentido de que saber, lo que se llama saber, es un acto de lucidez implacable sobre el valor y el rendimiento de una fórmula, y no la mecánica aplicación de una fórmula. Ahora, el artista quería dominar la autonomía de sus materiales y las reglas intrínsecas de la composición posible. La versión de esta actitud era una revolución de la postura y finalidad del arte, que catapultaba al artista hasta colocarle en posición de perieco respecto de su colega del siglo pasado y, naturalmente, respecto del público. Tenía que resultar por fuerza muy difícil de aceptar el cambio, porque en el mundo siempre ha habido demasía de lo que don Antonio Cánovas llamaba «la gente estacionaria». A la dificultad sempiterna para la admisión de «lo nuevo» se uniría en nuestra época el *plus* de dificultad, representado por la deformación tendenciosa de quienes diciéndose -282- revolucionarios en política son -y ellos saben muy bien por qué- profundamente reaccionarios en el arte. El miedo al hombre en libertad, el miedo a que por el camino de la imaginación se escape el prisionero, es propio de los tiranos y de los servidores de los tiranos. Hitler y Stalin coincidían en su fobia por la poesía, la pintura y la música actuales. El comisario soviético que llamaba a su despacho a Shostacovich y le ordenaba «hacer un poco más clara, más popular» una obra del músico, era un reaccionario tan eficiente como aquel comisario policíaco francés que decía a sus subalternos: «Mucho cuidado con ese grupito de poetas del café de Bac; sobre todo hay uno que seguramente es el más peligroso, porque no entiendo nada de lo que escribe; se llama Mallarmé».

II

El eco de la polémica de la poesía pura, en Hispanoamérica, multiplicó el error y extendió el malentendido hasta las zonas más ajenas a la preocupación por la poesía o por cualquiera otra forma de arte. Los poetas sentimentales, y nada más, que no se plantearon nunca problema alguno respecto de la poesía, por entender que la sinceridad de un sentimiento es más que suficiente para producir poesía, se sintieron reivindicados ante la condena del «arte nuevo». Los agitadores políticos se apoderaron inmediatamente de los términos «poesía pura» y «deshumanización» para sembrar ese terrorismo mental, que tan buenos frutos les ha dado. Un dedo acusador señalaba al «artepurista» como a un traidor a la Humanidad. A estas dos especies detestables, el sentimentalista a secas y el agitador de oficio, se unía a la enorme procesión de quienes condenan todo lo nuevo porque han renunciado a pensar, y se conforman con dos o tres consignas, cánones, rutinas, que, a semejanza del político totalitario que fija «deberes del poeta con la sociedad», acaban por prescribirle al artista cómo tiene que componer

una sinfonía, pintar un cuadro, escribir un poema. Todo lo que se salga de la norma es locura. O se juzga al poeta libre y creador diciendo que es un irresponsable y un narcisista o se le condena pintándolo como un snob, que, por hacerse el genial y el raro, toma el pelo a la buena gente, y llama poema a eso que de ninguna manera puede ser otra cosa que una locura.

Piénsese en el shock que le producía a una persona acostumbrada a ver la luna con los ojos lánguidos del romanticismo cuando leía:

-283-

La coliflor de la luna
-Selene para la cita-
Una más dos veces una
Ni jazmín ni margarita.

¿Y qué era eso de llamar a la luna canto redondo, jugando con la ambivalencia de la palabra canto, que es canción y es piedra? ¿Es que la luna es una piedra redonda? No se comprendía, primero, que hay, en efecto, una imagen de la luna que se nos presenta pedregosa, hecha de gruesos rizos blancos, grumosa, exactamente como una coliflor colgada del cielo, y segundo, que un poeta necesita hallar sus definiciones, sus palabras creadoras, sus imágenes de aproximación y de interpretación de lo que ve y siente; porque, de no hacerlo así, se queda en nada, en repetidor de lugares comunes, sin aventura y sin razón de ser.

III

En Mariano Brull esa actitud del poeta actual ante la poesía vino organizándose interiormente, procesalmente. Partió de donde le era inevitable partir (había nacido en 1891, a los tres años de «Azul»): de un posmodernismo donde el sentimentalismo se asistía de un noble decoro estético, de una preocupación por la belleza del poema. En su primer libro, «La casa del silencio», de 1916 (año de la muerte de Rubén), se advierte, entre otros méritos, el tono sobrio, sosegado. Hay el recortar los vuelos de la oratoria, el renunciar al empleo del ¡ay! y del ¡oh! Ya es heroísmo, en esa época y en el trópico, frenar el énfasis, peinar el alarido. Es de recordar que la poesía cubana mostraba antecedentes de válido lirismo, como los de ciertos instantes cristalinos de José Martí, de Zenea y de Luisa Pérez de Zambrana, y antecedentes poderosos de creación, de oficio, de Julián del Casal, y que en ese momento de 1916 vivían poetas como René López, Augusto de Armas, José Manuel Poveda, Mercedes Matamoros, María Luisa Milanés, y echaban a andar Regino Boti, Agustín Acosta, Rafael Esténger, Andrés Núñez Olano... Todo un clima de estímulo constante, de noble emulación, de vigilia alerta a los aires del mundo, envolvía a los poetas de la isla. La condición de pararrayos

y de antena que siempre ha tenido Cuba se evidenciaba en su poesía con un vigor asombroso. Lo que trajera la rosa de los vientos, la isla -284- lo aprehendía aceleradamente. Se explica, por lo tanto, que aun los novicios mostrasen personalidad y sabiduría de muy experimentados. Con «La casa del silencio» entra en escena Mariano Brull, y se le recibe en medio de los mejores. Tiene, entre sus características, una muy rara, casi insólita en la poesía de la región: no es abundoso, no es torrencial, sino más bien premioso, de producción lenta, como de cristalizarse gota a gota una resina. Su intimismo no es el yo mimado del sentimentalismo, sino la intimidad tratada a lo Juan Ramón y a lo González Martínez, sus tutelares del momento. Este pudor en el tratamiento del yo y la preocupación estética son las tónicas de los poetas que aparecen por entonces. Hasta allí, la facilidad, la vertiginosa producción de treinta o cuarenta sonetos por día, o de un canto a la patria en seiscientos estrofas, eran para muchos la prueba de ser poeta. Se creía en la eficacia del poema como cañonazo para derribar murallas. Gran sorpresa y hasta «enfriamiento» sobrevendría al leer lo que daban poetas como Mariano Brull. Después de «La casa del silencio» y antes de «Poemas en menguante», libro de su renacimiento o bautizo en la nueva poesía (libro que ha quedado entre los miliares de América), dio la norma de su palabra escribiendo una elegía. Tema peligroso el del llanto por un difunto. En la poesía cubana van escalonándose las elegías, y vemos cómo el diapasón va atenuándose. De la elegía de la Avellaneda por Heredia, pasa a la de Luisa Pérez de Zambrana por sus hijos; de ahí a la de José Manuel Poveda por Julián del Casal, y de ésta a la de Mariano Brull por Francisco José Castellanos. Si se confrontan esos textos se tiene delante un dibujo de la sensibilidad cubana, un «gradus ad parnasum», al paraíso de la contención y la sobriedad. Ante un muerto querido, nada de grandes trenos ni de solemnidades:

Tuvo su vida azorada,
como un pájaro en un pino:
alta el ala y alto el trino
y alta en lo azul, la mirada.

Y tuvo mar, tuvo bruma
como trémula aureola;
y su corazón fue espuma
cabalgando en una ola.

-285-

Miró a donde nadie alcanza,
fincó la planta en el suelo,
y fatigó la esperanza
con la altura de su vuelo.

Esta diafanidad remataba con el Epitafio:

Se apagó en el regado de la tierra
su dolor turbio y su alegría clara:
goce auroral que trepidante encierra
de un mar lunar la melodía rara.

Quedó sin luz la antorcha sobre el ara:
La apagó el viento.
-La canción aún yerra
como una llama de alegría clara
que turba el soplo agrio de la tierra.

Un poeta de tal carga interior estaba, por origen preparado para entroncar con la poética de Paul Valéry, quien por los años treinta fascinaba a los jóvenes como una de esas fuentes magistrales que cada generación ve brotar ante ella como un dios revelado. El magisterio de Valéry casaba perfectamente con la vocación de Brull por ceñirse a la palabra precisa. En la trayectoria hacia la desnudez del vocablo, toca primero el poeta en el gozo de la palabra en libertad, la palabra sin conexión ni contexto, y encuentra que da poesía, poesía autónoma. Tiene, naturalmente, su lógica en sí misma, no referida a ningún antecedente conceptual, porque ni es un concepto, ni proviene de una consecuencia. No obedece a un encadenamiento lógico, pero tiene su lógica, su logos, en el sonido creador. Es el poema en abstracto (no el poema abstracto): comienza en sí y termina en sí:

El perejil periligero
salta -sin moverse- bajo su sombrero,
por la sombra verde, verdeverderil:

-286-

doble perejil,
va de pe en pe,
va de re en re
-y para y repasa
y posa y reposa-,
va de verde voy
hasta verde soy,
va -de yo me sé-
que verde seré:
va de perejil

hasta verdejil...

De la palabra en libertad se llega, por la clave de poesía que contiene la palabra poética en sí, al poema que ya no es un gozo autónomo de la palabra, sino una construcción deliberada de las sensaciones, de los recuerdos, de los paisajes, de cuanto se quiera, a través del poema estructurado adrede, dominado por el poeta. Esta es la etapa de la obra de Brull que se abre con «Poemas en menguante», se perfecciona en «Canto redondo» y enraíza en toda la poesía siguiente, que él va a producir (arquitecturar) con su sentido de la medida, del ritmo, de la interiorización de la palabra en busca del poema.

Se le menciona demasiado en las antologías y en los ensayos sobre poesía en relación con la jitánjafora. Eso estuvo muy bien, y está muy bien, pero es un episodio en la trayectoria de Mariano Brull hacia la expresión poética más hecha, perfeccionada. Lo que el buen lector llama «juego de palabras», esas palabras en juego, preludian un ejercicio de organización que parte de lo meramente sonoro (a la manera de Ravel), pero a la postre construye un poema donde se albergan los sentimientos, las experiencias, los sueños y el hambre de conocimiento. Como ocurre en Valéry, se sale de la estética y se asciende a una metafísica de las cosas y de las emociones, que es lo que en definitiva da sustancia y perdurabilidad a la poesía. En Mariano Brull seguimos milímetro a milímetro el recorrido en círculo, la serpiente que se muerde la cola. Sentimiento-palabra-sentimiento. Sólo que esta segunda instancia del sentir es ya lúcida en grado sumo, tangente con la perfecta contemplación del edificio construido a fuerza de claridad, netitud, desadorno, desnudez:

-287-

Alcanzarás tu cima, mientras prenda
la amapola fugaz de los rubores,
y haya un cirio de púrpura que encienda
la madrugada de los ruiseñores.

Como toda moneda legítima, tiene la poesía de Brull un anverso y un reverso. Llamemos anverso a la poesía más culta, más trabajada, lindante con el hermetismo de los grandes momentos de Valéry. De ella tenemos un bello ejemplo en el poema «A toi-même», escrito por Brull en francés:

Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides,

Plein d'un oubli qui ne pèse
Que sur les cils chargés de songes;
Toi qui de rien combles ta vie
Pour être plus léger à l'ange
Qui suit tes pas, le yeux fermés,
Et no voit point que par tes yeux;
As-tu trouvé les corps d'Icare
A l'ombre de tes ailes perdues?
Qu'est-ce qui t'a rendu muet
Parmi les sables du néant,
Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides?

Y como cifra del reverso está la «otra» -recordemos el caso de Góngora-, la que se vuelca con la gracia del romancero español, muy suelta de verba y clara de palabras y conceptos, como en el poema dedicado a Granada, o más diáfananamente todavía en el poema de «Canto redondo», que comienza diciendo:

Si no me engaña este olor,
si no mienten los colores,
los campos están en flor
¡vamos a buscar amores!

-288-

El arte de este hombre tiende a actuar por reducción a la esencia. Esto le impidió entregarse a lo que llamamos «el gran poema» -el poema grande-, pues su meta era antes lo poético como fenómeno que lo poético como realización de un mundo cerrado y completo. No hallamos en él el poema a lo «Altazor», pero es significativo su gusto por la traducción de los grandes poemas de Paul Valéry. En «La joven Parca» está Brull en su momento de perfección tanto como en sus breves poemas propios. Me atrevo a pensar que él estaba acercándose, en su obra, a la etapa definitiva de su desarrollo, la que le llevaría a escribir el poema-orbe, el gran templo, y no la pequeña ermita primitiva, cuando la muerte vino a buscarle.

Ser sorprendido por la indeseable cuando aún se está en camino es particularmente doloroso para los artistas que por imperio del calendario nacieron en tiempos de transición radical, de cambio violento. La muerte gana al tiempo la batalla. Mariano Brull tiene muy firme su puesto de hombre-eslabón, de guión intermedio de generaciones. Por la fecha de su nacimiento, por la calidad de su formación literaria y por su despierta atención hacia la transformación radical que experimentaría la poesía

occidental a partir de la obra de Apollinaire, Mariano Brull se sitúa con absoluta naturalidad en el punto de transición, en la dificultosa e ingrata postura de cabalgar entre generaciones. Viene, lo hemos visto, de un momento importantísimo, pero condenado a vida efímera en la poesía netamente hispanoamericana. Cuando está en camino, con muy buen paso y firme pie, ocurre que suena en el cielo de la lírica mundial una orden de relevo, de cambio total, y comienza de pronto a «no llevarse», a no estar bien visto lo que hasta hacía muy poco valía, sobre todo en Hispanoamérica, como santo y seña de lo poético superior. A los poetas -como a los pintores, músicos, escultores, pensadores- a quienes sorprende esta urgente e imperiosa consigna de cambiar, de dirigirse hacia otros derroteros, tuvo que resultarles muy difícil la asimilación de «lo nuevo». Por fortuna, en el caso concreto de Mariano Brull el gran cambio de sensibilidad y de concepción de *lo poético* le halló en edad magnífica, y en una disposición de ánimo que no le resultaría doloroso decir adiós al rubendarismo. Ya hacia 1930 -año de su gran traducción de «El Cementerio Marino»- se ha situado de tan firme manera en la que iba a ser su expresión definitiva, que los frutos presentados por él en la gran vitrina y almoneda de las letras le valieron una posición tal -289- entre los hispanoamericanos que se convirtió continentalmente en uno de los nombres clave de la nueva sensibilidad.

Observemos un hecho que me parece revelador, y que basta para explicar a los nuevos lectores, a los jóvenes hoy lectores de Mariano Brull, hasta dónde brilló en el cielo literario de América la estrella sobria y medida de este poeta. El hecho es éste: Porfirio Barba Jacob fue, como de sobra sabemos pero olvidamos, uno de los auténticos grandes poetas *americanos* de América. (Hubo y hay muy pocos poetas nacidos allí que puedan ser considerados literariamente americanos). Gustaba Porfirio de explicar su obra y su vida en unos prólogos que han quedado como páginas maestras para el conocimiento, tanto de la obra del autor como de la literatura hispanoamericana de su tiempo. En uno de esos prólogos, en el titulado «Claves», puesto delante del volumen «Canciones y Elegías», editado en México como homenaje al libérrimo colombiano, podemos leer:

«Me tocó palpitar al unísono,
en el marco breve de las generaciones,
con Lenin, con Einstein, con Spengler, con Marañón,
con Ouspenski, con Picasso, con Diego Rivera,
con Stravinski, con Paul Valéry, con Mariano Brull,
con José Ortega y Gasset, con Rafael Maya,
con Federico García Lorca, con Jules Supervielle...».

En ese mismo prólogo esencial de Porfirio, un poco más arriba de esta declaración, cita unos versos de Brull, sin decir de quién son, como sobrentendiendo que no hacía falta. Habla Porfirio de que había seguido el consejo de Pedro Henríquez Ureña sobre la eficacia imprescriptible de la musicalidad, y afirma:

«Desde entonces amo la poesía
Pensada en sol, vista al deshielo,
tupida de nacencia clara...».

Esta apreciación de Barba Jacob es el testimonio de la generación posdariana inmediata a la de Brull, muy importante, pero en definitiva perteneciente -290- a la orilla extrema del siglo XIX, como el propio Darío. Quien da el testimonio de los nacidos -no biológica, sino espiritualmente se entiende- en el siglo XX es Alfonso Reyes. En el mismo año de la muerte del poeta, en 1956, escribía el caballero azteca-heleno esta etopeya:

A Mariano Brull

Mariano, así nació la poesía:
humo de sangre que la vida exhala
y luego se depura todavía
y asume voz al remontar el ala.

Sus raudos hijos la palabra cría:
risas y llantos en el trino iguala:
siendo victoria, vive de agonía,
y se agota de austera siendo gala.

Dureza blanda, eternidad ansiosa,
tesoro esquivo pero nunca vano,
fugitivo cristal, perenne rosa...

Tú lo sabes de sobra; tú, Mariano,
que sueles suspender la mariposa
con el encantamiento de tu mano.

Lentus in Umbra¹⁹



Escribo para abrir la salutación a Florit. Las primeras palabras que brotan por sí mismas al escuchar su nombre: serenidad, esquife en lenta marcha, nube, silencio, discreción, pasos en la sombra, laúd, sueño de paz, quieto por fuera, inquietud fija por dentro, elegancia al sufrir, abierto el corazón para que entre el mundo, alma en viaje para llegar al cielo. Y la palabra suprema: San Sebastián redivivo.

No puedo pensar en Eugenio Florit sin invocar a Rilke y dejar su nombre destellando en la puerta. Todo poeta tiene su aeda tutelar; Rilke es el de la vida y la obra de Eugenio Florit. Por oráculo tomó el susurrante ruego de Virgilio: ve lento en la sombra, ve lento en la luz, llora lento, lento ríe.

Hombre del trópico ¿lento? Sí, porque no hay tal ley de «hombre del trópico» y «hombre de la nieve»; hay hombre y basta, hay poeta sin más. Florit, lo dijo algún tonto, «no suena a cubano». Porque no ven la bandurria y la maraquita, ni oyen debajo la bongosada, no pueden identificar a un poeta como éste. Escribe un poema de la estatura y diamantidad de «Martirio de San Sebastián», y se dicen: ¿de dónde ha salido éste, dónde escribió un poema así?, ¿Venecia, Elsinor, Perugia, Toledo? Porque se sigue sin reconocer lo universalizador de la poesía, que todo lo *mundializa*, lo desarrinconca, lo convierte en mundo, como es del mundo el aire, y es la música.

La poesía en -no de, en- Florit es tan intensamente personal, que se hace verdadera puerta de participación, llave entregada en el poema para que puedan visitarlo y habitarlo, si así lo quieren, los lectores, el lector. Poesía que se comunica desde el primer instante. Poesía comunicante. Nace de la generosidad, de los sentimientos de convivencia con el mundo y con todo lo humano que pueblan el alma de este hombre. Él nunca ha querido ser, no podía querer ser, eso que con triste frecuencia se da en «el hombre de letras», en el peligroso «literato», que es la maldad, la crueldad mental, el cainismo activo contra los de su propia especie.

Nadie le contó jamás una intriga, una componenda para resaltarse él y achicar a un semejante. En su diccionario no existe la palabra *desprecio*. Con méritos propios y con posición académica que le permitirían obstaculizar a éste para favorecer a aquél, jamás cerró su puerta a nadie. Puede exhibir el orgullo de ser amigo de todos, poetas nuevos o viejos, buenos o menos buenos, mediocres o relucientes. Porque Eugenio Florit no es un profesional de la poesía: es un poeta.

Alguien puede presentar la pertinente pregunta que tácitamente incluye lo que vengo describiendo de este hombre: ¿pero además de esas virtudes, de origen ético, es valiosa su poesía? Porque se da mucho el caso del *buena persona*, que como poeta es un desastre, y cosecha con la simpatía personal o con la bondad, lo que no sembró con la poesía.

Este no es ni remotamente el caso de Eugenio Florit. Yo, que pertenezco al club de los malvados, más de una vez me he preguntado: ¿cómo se puede ser tan buena persona

y escribir poemas tan buenos? Pues sabemos de innumerables casos en que detrás, dentro, o debajo de un espléndido poema, hay un luzbelito, un maldororcito, una rata pestilente. Y no hay misterio ni contradicción, porque la poesía en sí es una *entidad* ajena al bien o al mal, como es ajena a la cuna, a la raza, a la casta. Por eso la biografía de un poeta es la obra de ese poeta, y punto.

La calidad poética de la obra de Eugenio Florit está fuera de cuestión y de discusión. Como Mariano Brull, figura únicamente *por el derecho que le dan sus versos*, en el más exigente repertorio de la poesía del siglo en lengua española.

Me gustaría dedicar unas líneas al tema de los coloquialismos en la poesía de Eugenio Florit, porque se le conserva una leyenda de *refinado, exquisito, -293- elegante, aséptico*, que me parece nacida del poco conocimiento. O de esa mala uva que se enmascara con un falso elogio. Pero hoy no es este mi interés. El poeta ha sabido decir además, desde casi sesenta años atrás, cosas como estas para hablar de la muerte: «Después de todo, es mejor que nos vayamos madurando / cada día en que se aparta una semilla de nosotros». O mejor esto otro:

«Claro que hay un momento único en que nos vamos;
pero está tan diluido en el perfume de las tazas de cocimiento,
que es como si nos durmiéramos hasta mañana
esperando soñar con una mujer que vimos por la calle».

Cierro esta mezcla de evocación y de invocación ofreciendo a los siempre hambrientos cazadores de «temas para una tesina», estas dos sugerencias, a cual más horrible: «Las mariposas en la obra de E. F.» y «Resta y delimitación de la influencia de J. R. J. en la obra poética de Eugenio Florit».

-294-

Tendencias de nuestra literatura (1943)²⁰

▽△

El año 1943 resultó, en lo cuantitativo, año de muy contada producción literaria. En cambio, puede anotársele el haber ofrecido, a través de su pequeño caudal, un sólido aporte al panorama cultural de nuestro país. Y esto, porque las obras producidas en él se encuentran todas, más o menos confesadamente, bajo el mismo signo: la preocupación por nuestra historia, por nuestra cultura, por nuestro espíritu.

Esta tendencia a profundizar en el alma nuestra, a fijar los rasgos característicos y mejores de nuestra expresión, se acentúa por años en nuestra literatura. Su presencia se subraya por dos hechos capitales: la revisión e investigación apasionadas del siglo XIX,

y el progresivo abandono de preocupaciones literarias que resultan ajenas o contrarias a las necesidades de la expresión espiritual cubana.

El siglo XIX se nos descubre cada vez más como una inagotable fuente de actitudes, de programas, de realizaciones, que llegan casi a integrarse en sólida concepción del mundo. Ya se comienza a sentir que en ese siglo XIX daba sus primeros frutos culturales la obra cultural de España. Estos frutos traían, después de su vigorosa raíz, un sello de gracia, de luminosidad, de arranque emotivo ante el mundo, que representaba la presencia mejor de *lo cubano*. Los siglos, pocos aún, iniciaban esa cesión de sentido, ese fundir de una cultura, que solo se hace perdurable cuando la interrelación histórica, vital, llega a un nivel determinado.

-295-

El siglo XIX muestra todas las características de haber sido el pórtico de ese nivel para nosotros. Hacia su media, Cuba llegó a un grado de intensidad espiritual como no lo había conocido hasta entonces ni ha vuelto a conocer después. Era que en esos tiempos, precisamente, cuajaban los primeros frutos de una expresión donde lo característico arrojaba sus más altas primicias. Era nuestro mundo clásico propio que se abría a la luz. Ese mundo, el andar del espíritu, cedió el paso al trabajo corpóreo, material, de la historia. Quedó interrumpida aquella interrelación que, en el terreno cultural, resultaba indispensable.

Los años que siguieron a la guerra de independencia no resultaban apropiados para comprender la significación histórica y cultural de la parte del siglo XIX que los precediera. Por lógica de las emociones, todo aquello era simplemente el pasado que pertenecía a la Metrópoli y no a nosotros. Como hubo un apartamiento político de España, también lo hubo espiritual. Parecía que la entrada en instituciones, la mayoría de edad que se acababa de conquistar para la organización política del país, representaba también una entrada en mayoría de edad espiritual. Creíase, emocionalmente al menos, que la ruptura de un nexos político implicaba la automática autoctonía de una cultura. El tiempo se encargaría de demostrar que el espíritu no sabe de instituciones, y que su ambiente propio es la continuidad, la atención y cuidado de las raíces, el enriquecimiento de sus direcciones y caracteres. Se llegaría a comprender que una cosa era la independencia política y otra la existencia cultural. Cuando se volviesen los ojos a esta, ya sin rencor, sin prejuicios, con mirada inteligente en suma, se vería que no hay vida posible sin antecedentes, que el hoy es hijo irrenunciable del ayer, que por lo que fuimos sabremos lúcidamente lo que somos, y, mejor aún, lo que seremos.

Esa mirada hacia atrás comenzó a producirse espontáneamente, por el magistral moverse del tiempo. Fuimos llevados a ella por una necesidad tanto de orden material como espiritual. Comprobábamos a cada paso que nos faltaba algo, un escalón en que apoyarnos para ascender, una *razón de permanencia*. Si para el ser cívico teníamos sobrado con la lección de los creadores de la patria, el ser cultural, el más auténtico ser del hombre, requería más profundos cimientos, más hondas raíces. Entonces se mostraba a lo lejos, allá por el más perdido horizonte, un cuerpo majestuoso: era la sustancia íntima, el resplandor del siglo XIX. Era la conciencia cultural, la empresa consciente ante el mundo.

-296-

Y aunque siempre hubo en Cuba tendencia a estudiar las grandes figuras del pasado, los movimientos culturales en que estas se movieron, y la riqueza aportada por sus obras al tesoro espiritual de la patria, nunca se notó, como a partir de 1927, que esa investigación y preocupación del pasado constituían para nosotros algo más que «culto a las glorias nacionales». Hay a partir de esa fecha una tendencia cultural -cultural en el sentido de vida profunda del espíritu que se expresa bajo forma de acción- cuyos caracteres pueden resumirse en esta fórmula: voluntad cultural.

Es voluntad cultural genuina, o sea, necesidad de expresar en acción una apetencia profunda, lo que sirvió de punto de partida al movimiento de la Revista de «Avance». Este movimiento centró actitudes que detrás de su apariencia de «última hora» respondían a un sólido sentimiento cultural, a una Tradición. Era esta la viva tradición de angustiarse ante la forma, de sentirse obligado a preguntar, a definir, a iluminar. Pero si las fases ya vividas de esa «Tradición» fueron hasta entonces muy luminosas, ordenadas, «clásicas», esto no era posible ya. A otra realidad histórica, otra clave para los mismos problemas. La Revista de Avance se hace en una dirección que a los ojos públicos luce como apartada, minoritaria, oscura. Ya resultaba imprescindible por excesivo desequilibrio con la realidad pública, el salvaguardar la apetencia espiritual y su expresión bajo una coraza tan sólida como fuese posible. La nación había consistido en una dilución de sus jugos, en un escaparse sus aromas mejores. Se imponía concentrarla en espíritu, en forma, en expresión. Armónicamente con esta tendencia, todo lo que se produjera entonces en un reino de jerarquía mínimamente comparable a la más elevada, llevaba el signo de lo minoritario, refinado, apartado, oscuro. Era en cierto sentido un fenómeno parejo al que se producía en el resto del mundo, aunque allá por otras razones. Poseía, pintura, crítica, pensamiento, música, aparecían con el vestuario que los tiempos imponían. Para Cuba había llegado el momento de coincidir con lo universal, gracias al viaje intenso y extenso que era preciso hacer para tocarse en los ámbitos más puros de su existencia. Alguna vez ha de estudiarse con detenimiento esta situación paradójica: un país cuya historia cultural había padecido gravísimas crisis y altibajos, se hallaba de pronto preparado para asimilarse al más depurado y significativo existir del espíritu universal. El fenómeno no se explica sólo con ejemplos personales, con condiciones individuales. No está en la inteligencia o -297- en el buen gusto de este o de aquel, sino que trae consigo un problema de ambiente cultural, una voluntad de cultura.

La poesía, la pintura, la música, se vuelven muy nuestras al tiempo que muy universales. Predomina -esto es capital para el estudioso- la tendencia a la información, al conocimiento, la inquietud universal. Todo llevaba, o así lo parecía al menos, el sello de la alta cultura extranjera. Resultaba entonces difícil el descubrimiento que hoy comienza a perfilarse como verdad de primer plano. Aquella inquietud por lo de fuera, aquel afán de conocer, de comprender, de asimilar, constituían una reaparición sólida de nuestra mejor tradición. Este fue el camino seguido siempre por la cultura, por la voluntad de cultura en nosotros. ¿Hasta dónde era posible que llegara? Poniendo en el problema un grano de misterio, de símbolo metafísico, puede decirse que aquella actitud no bastaba para vencer el profundo desequilibrio y diferencia que guardaba con la historia pública y cotidiana del país. Ese movimiento no lograba insertarse «sanguíneamente» en la vida de todos los días, aunque sus raíces venían de muy lejos. No podía pasar de cierto límite, límite histórico, límite público. Comenzó a languidecer, a transformarse en servicio histórico inmediato. Quedaba escrita una página extraordinaria. Se había aventado otra gran señal. La tarea suprema de la cultura, que es

crear continuidad, tradición, congruencia en lo esencial de un pueblo, había sido cumplida.

Se entró en un período de sombras. La vida se hizo, o nos pareció que se hacía, eminentemente histórica, política, en el sentido más directo del vocablo. La patria necesitaba letras, pero también, y antes quizás, necesitaba pan. Asistimos a un período (1931-1940) que confiaba su mejor existencia a la política, al diario afán, a la obra sobre el cuerpo inmediato de la realidad.

Ante esto, precisa reconocerlo, el espíritu no encuentra facilidad de interpretación en la poesía, en el pensamiento, en las artes. Si el 1927 imponía un penoso trabajo de afinamiento y decantación, el 1940 se mostraba aún más dominado, más inundado por trágicas deficiencias. Resultaría más compleja la búsqueda de una expresión. Había que descender a través de capas más espesas para llegar al corazón atormentado de la patria. Lo oscuro, lo trabajado rigurosamente, lo alusivo, lo simbólico, vendrían a resultar lo más lúcido. Pues difícil y remota se había hecho la existencia, difícil y remota sería la expresión de esta existencia bajo especie de forma.

-298-

Esa faena que el arte realiza mecánicamente, resolver problemas, aclarar secretos, develar derroteros tropezaba entre nosotros con material casi irreductible. Explícate así la dificultad creciente del arte que comenzó a reflorar hacia 1937. Es la dificultad lo que lidia a un tiempo con infinitos problemas. Hay que expresar algo muy lejano, muy difícil todavía; algo conflictivo, contradictorio, casi inasible. Por fuerza, ha de aumentar la apariencia de desvío, la sugestión de que se elabora un artificio, a contrapelo de la realidad.

Y no. Paralelamente a la intensificación de la crisis histórica, intensifícase la sensibilidad. No es posible utilizar las fórmulas del mundo clásico, puesto que toda definición, clasificación, ordenación, resultarían inevitablemente superficiales. Procede entonces un orden que si clásico, sepa adherirse los instrumentos de la magia, del romanticismo radical, de la reinvestigación original del mundo.

A esta investigación originaria, clave y punto de partida inevitable para la entrada en congruente vida cultural, se ha llegado, se está llegando, por dos caminos opuestos: uno, la investigación fervorosa, amorosamente revisadora del siglo XIX, y otro, la obra de creación que se asoma y alimenta en fuentes de metafísica, de religiosidad, de búsqueda penetrante en las zonas más ocultas de la vida espiritual. Poesía, pintura, música, principalmente, aparecen como obra casi hermética, casi críptica, pues tanto es lo que precisan recorrer e iluminar en lo oscuro.

El año 1943, como veremos inmediatamente, entregó a la cultura nacional pocas obras, señales más bien. Pero una mirada tan solo nos basta para reconocer en ese puñado de obras los caracteres de afirmación y creación de lo nacional histórico que nos permite augurar un inmediato porvenir de plenitud cuantitativa y cualitativa en la vida literaria cubana.

La poesía

El 1943 poético se concentró en un pequeño número de esas revistas que universalmente viven tiempo muy contado. Pequeñas revistas, apretadas, cumpliendo heroicamente su papel de dar señales de vida, apareciendo en fechas improbables, como cuerpos que flotan sobre la mar, islotes perdidos. En 1943 aparecieron «Nadie Parecía», dirigida por el Pbro. Ángel Gaztelu y José Lezama Lima; «Poeta», dirigida por Virgilio Piñera; «Clavileño», dirigida por un grupo -299- de poetas que incluía a Cintio Vitier, Eliseo Diego, Justo Rodríguez Santos, y Luis Ortega Sierra; y «Fray Junípero», al cuidado literario de Emilio Ballagas. De estas revistas, algunas han desaparecido. Pero durante buena parte del 1943 dieron prueba de sus tendencias y esfuerzos. Observábase en todas, por encima de sus diferencias específicas, un cierto aire familiar, una cierta luz de la misma angustia y esperanza. Todas, más o menos intensamente, mostraban una ardiente voluntad de hallar expresión espiritual, respuesta para un conflicto. Dentro de una pareja órbita, errando cada una por su sendero, como estrellas enemigas condenadas a convivencia e idéntico destino, iban desde lo más estrictamente religioso hasta lo meramente literario polémico. Por sus contadas páginas desfilaban traducciones de los autores más opuestos, evocaciones de clásicos junto a las siempre trepidantes obras de los poetas más jóvenes del país, asentimientos y disentimientos, tanteos, aciertos, entrada y salida de la sombra. Eran la inquietud, la reducida expresión de rebeldía, la constatación de que aún el sol no se ha puesto.

Difíciles, de apariencia remota, como ya señalamos que era, por destino, esta etapa cultural que vivimos. No es posible ocultar que en buena medida, estas revistas de poesía concentraban esa porción de desconcierto que tan necesaria resulta. Necesaria para salvaguardar la integridad de la obra como para mantener despiertos, de un golpe en el hombro, a los filisteos dormidos.

Por encontrarse dispersada en esas contadas páginas, como hemos dicho, la producción poética cubana de 1943, vamos a recorrerlas con el máximo tono de objetividad que nos sea posible encontrar. La primera en el tiempo, «Clavileño», fundada por poetas que pertenecieron a otra revista de poesía, pequeña también, pero llena de un sentido aún más angustioso que el de las presentes: «Espuela de Plata». «Clavileño», que mostraba menor tensión cultural que está, tendía, en cambio, a detener más la mirada en el pasado poético cubano. Al par que se aproximaba a los autores de la poesía contemporánea universal -T. S. Eliot, Paul Eluard, Charles Pégnny, etc.- recobraba para la atención de hoy poemas como «Del Campo», de Julia Pérez Montes de Oca, joya olvidada de nuestra mejor poesía. Amén de originales de sus editores, publicó traducciones de numerosos poetas como Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Santayana, Eluard, Chesterton, Peguy, Mallarmé, Paul Claudel, evocaciones de clásicos castellanos como Cervantes, San Juan de la Cruz, Pérez de Moya, así como colaboraciones -300- de Mariano Brull, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Ángel Gaztelu, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Virgilio Piñera, José Barbeito, Octavio Smith, Alberto Baeza Flores y otros. Esta revista dejó de aparecer a fines de 1943, después de publicar unos nueve números. En sus páginas encontrará el estudioso de la poesía cubana de hoy poemas que como «La Destrucción del Danzante», de Virgilio Piñera, cuentan entre lo más puro y acabado que ofrece la joven generación poética a la historia lírica del país.

En el orden de publicación, «Clavileño» fue seguida por «Nadie Parecía», revista que aún se publica, y que se halla bajo la dirección de Ángel Gaztelu y José Lezama Lima. «Nadie Parecía», conserva, mejora y afina, la tendencia de rigorismo cultural, de inalterable servicio a muy puros ideales religiosos y de creación que aparecieron con

tales caracteres, acaso por primera vez en la historia literaria cubana, en la revista «Verbum», fundada por José Lezama Lima en la Universidad de La Habana, y fueron continuados en «Espuela de Plata», dirigida por el propio poeta. «Nadie Parecía» lleva como lema el siguiente: «Cuaderno de lo Bello con Dios». Esto da una cierta medida de su carácter esencialmente religioso, religioso por esencia, que ofrece una de las características mejores de la poesía cubana y universal contemporáneas. En su primer número ofrecía estos versos de San Juan de la Cruz, que dan el santo y seña de su título e intención: «Que nadie lo miraba, -Aminadab tampoco parecía, -Y el cerco sosegaba, -Y la caballería -A vista de las aguas descendía».

Por su estilo, por la concentración nunca negada de sus temas y realizaciones, esta pequeña revista, simbolizando y culminando a todas sus semejantes puede ser estudiada como el punto mejor en que se cruzan y florecen las tendencias de creación, de elevación de expresión, que señalábamos al comienzo como forzosas de interpretación difícil, ardua, recóndita. Hay que recordar, cuando se toma en las manos un ejemplar de esta fervorosa revista, que en ella se trata de mantener firme la apartada presencia del espíritu en nosotros, que en ella se trata de dar fe de algo que es conflictivo por esencia, de algo que históricamente se nos rehuye y evade. Esto conduce, mecánicamente, a la labor de zapa, al trabajo en lo oscuro. No se sale de aquí sino forzado a la alusión, a la referencia, al tratamiento simbólico, esquemático, cuasi espectral de la realidad. Acostumbran los directores a mostrar en la primera página de cada número, algo que puede equivaler a la práctica de su programa estético. Es siempre una página de prosa apretada, alusiva, -301- ambiciosa de crear panoramas, concepciones del mundo y los objetos. Son páginas difíciles, pero llenas de un sentido seguro, como flechas que dan en un blanco quizás si oculto para el lector, pero que llega a hacerse presente a éste por la vibración, por el temblor de la trayectoria recorrida. Queda recogido en esas páginas el sentido metafísico que se nos ocurre es propio e íntimo del sentimiento del cubano ante la realidad. No será dable a todos perseguir las realizaciones allí logradas, pero sí es posible apercebirse de como esas prosas difíciles, cuajadas de referencias, de impecable buen gusto, de alusión y definición a un tiempo, guardan y revelan la sustancia óptica iluminada que es propia del cubano profundo. Cada pórtico de «Nadie Parecía», es un secreto develado, una aproximación a los estratos más finos del mundo que soñamos.

Su primer número nos entrega una medida cabal de sus direcciones. Versos de San Juan de la Cruz, que ya citamos, prosa de los directores, poemas de los mismos, poema de un poeta nuevo, Luis Antonio Ladra, y reproducción de una obra del escultor Lozano.

El poema de Ángel Gaztelu, «Nocturno Marino», ofrece una hermosa síntesis de la obra poética del mismo. Sacerdote su autor, es su poesía católica, del catolicismo robusto, lleno de sangre y raíz, fuerte como una catedral, que ocupa lugar tan destacado en la literatura contemporánea:

*«La voz que da sentido y llama a nuestras puertas en los días y las noches,
la que se vistió de la flor de nuestra carne, para saber de sus espinas y dolores,
la que en lengua de llama vela nuestro sueño y minia en nuestra frente el nombre
por quien se visten de luz los cielos de pájaros y los campos se encienden de flores*

*la misma que empuja la puerta del pecho y hace rechinar sus goznes
duros por el frío, duros por la escarcha y las gotas granizadas de la noche,
dejaba a su paso claro camino en el cielo de estrellas y en el mar de espuma y
rumores.*

*Por eso el alma pena mirando a las estrellas y al mar confía sus voces,
sus voces que en rumor de la paloma aprenden la espuma del nombre.
Del nombre, en quien todo renace y vive eternamente florido y joven».*

Tras esto, José Lezama Lima ofrece su «Rapsodia para el Mulo», fuerte elegía, teológica también y llena de un estruendo como de cuerpo pesado que cae en la muerte. Es la elegía no patética, sino de descripción fortísima de -302- muerte. Como ocurre en casi toda la obra de este poeta, se trata de un cuadro, de una visión que sucede ante sus ojos, y es apresada en palabras ceñidas, es desplegada en imágenes tanto verbales como metafóricas, que dejan pintada y viva, estremeciéndose ante el que mira y oye, la visión impuesta en el poema. Caen el mulo en el abismo de la muerte, rueda con terrible paso: «Paso es el paso del mulo en el abismo». Ante la muerte, el que cae cobra vida, vida humana, diríamos, llenándose de inquietud y agonía frente a Dios:

*«Su don ya no es estéril: su creación
la segura marcha en el abismo.
Amigo del desfiladero, la profunda
hinchazón del plomo dilata sus carrillos.
Sus ojos soportan cajas de agua
y el jugo de sus ojos
-sus sucias lágrimas-
son en la redención ofrenda altiva.*

[...]

*Tu final no es siempre la vertical de dos abismos.
Los ojos del mulo parecen entregar
a la entraña del abismo húmedo árbol.
Árbol que no se extiende en acanalados verdes
sino cerrado como la única voz de los comienzos.
Entontado, Dios lo quiere,
el mulo sigue transportando en sus ojos
árboles visibles y en sus músculos
los árboles que la música han rehusado.
Árbol de sombra y árbol de figura
han llegado también a la última corona desfilada.
La sogá hinchada transporta la marea
y en el cuello del mulo nadan voces
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo.
Paso es el paso, cajas de agua, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,*

al fin el mulo árboles encaja en todo abismo».

-303-

Estos ejemplos muestran no sólo la presencia de dos poetas superiores, sino que ofrecen además, al estudioso, uno de los caminos más seguros que pueden recorrerse para esclarecer ese sentido profundo que señalábamos en la etapa actual de la poesía cubana. Cada número de «Nadie Parecía», tanto por sus originales de Cuba y del extranjero (ha publicado originales de Juan Ramón Jiménez entre otros) como por sus traducciones de clásicos latinos (debidas al Pbro. Gaztelu y al poeta español Bernardo Clariana) y poetas contemporáneos, es una prueba de la intensidad espiritual, de la exaltación de calidades a que se ve precisado a llegar quien desee mantener, a contrapelo del ambiente, a pesar de la realidad, viva y encendida la obra del espíritu. Como material especialmente digno de mención ofrecido en las páginas de «Nadie Parecía», citaremos el poema «Sacra, Católica Majestad» de José Lezama Lima, poemas de Adolfo Fernández Obieta, «La Dosis Marina» de José Moreno Villa, «Notas» del pintor René Portocarrero, así como el estudio que sobre dicho pintor publicara Lezama Lima. De traducciones, recordaremos entre otras, una inapreciable joya literaria: tres poemas de Marcel Proust titulados «Retratos de pintores». «Nadie Parecía» fue seguida por la revista «Poeta», dirigida por Virgilio Piñera. A diferencia de las revistas ya mencionadas, esta última se caracteriza por su encendido tono polémico, revisionista, agitador. Pone el énfasis en la última generación, en la última tendencia literaria. Tiene algo de fulminante en sus juicios. Su director ha querido rehuir todo lo que pudiera parecer un pacto con las generaciones anteriores de nuestra poesía, con el pasado, por inmediato y valioso que este sea. Y aunque se aparta de lo religioso, de lo católico, deliberadamente, y busca la proximidad con movimientos como el de los surrealistas franceses (fue la primera publicación cubana que dio a conocer a Aimé Césaire, el poeta martiniquense difundido en la Revista de las VVVV, de Bretón) aún en su misma agresividad e impresión de convulsionismo, esta revista es magnífica prueba también de cuán difícil resulta la expresión espiritual entre nosotros actualmente. Lo que las otras quieren resolver por la simple obra, más o menos intensa, «Poeta» quiere resolverlo, resolverlo de un golpe, por la polémica, por el tambalearse de obra y personas, por el terremoto que subvierta las capas terrestres y ponga las entrañas sobre la superficie. Y todo esto, realizado con una genuina sinceridad, tocando en ese frenesí que la pasión alcanza cuando desespera de arribar al puerto entrevisto en la sombra. No le basta con ser inconforme, no conformista, -304- sino que se siente obligada a gritarlo desnudamente. Si las otras revistas llevan un cierto aire de altar resignado, de manso heroísmo, «Poeta» es el grito, la convulsión, la resistencia, la protesta. Se encuentran en sus páginas trabajos de María Zambrano, Adolfo Fernández de Obieta, Aimé Césaire, y otros.

La última en aparecer entre las revistas poéticas de 1943 fue «Fray Junípero», dirigida por Emilio Ballagas. Como subtítulo llevaba éste: «Cuadernos de la vida espiritual». Antes que revista literaria, antes que vocero de tal o cual tendencia, «Fray Junípero» sirvió cumplidamente su destino de humildad, de acendrado y puro cristianismo. Todo lo que en ella se publica va rectamente encaminado a la alabanza, al culto de Dios, a honra de la virgen. Evocación de milagros a través de las páginas de los

clásicos, traducciones y originales que muestran la clara y rotunda elección, la preferencia conscientemente asumida. Hay en ella un noble afán de llegar a esa limpidez de la santidad, de la contemplación serena, de la luz. Junto a las traducciones y originales, apareció también (esto es notable) una Antología Cubana en la que se rindió homenaje a un poeta tan distante del ideario de «Fray Junípero» como fuera Rubén Martínez Villena, pero se exaltó lúcidamente la condición de profundidad, la sensible búsqueda de las cosas que poseyera Martínez Villena. Ofreció «Fray Junípero» además poemas de Quevedo, Rilke, Claudel, Jorge de Lima, prosas de Juan Manuel, Couturier, Anzoategui y otros. Para la poesía cubana ha quedado en sus páginas, amén de la obra total representada por su simple aparición, un hermoso poema de Justo Rodríguez Santos (poeta venido al mundo también en la revista «Verbum» de José Lezama Lima), «Estrofas a mi Arcángel», otro ejemplo eminente de la profundidad con que la poesía cubana actual ha sabido sentir y expresar esa tendencia universal al renacimiento religioso:

*«Allí estás tú, bajo la luz violeta
de una agónica música indeleble.
Fijo abedul soñado por el río,
fantasma del jardín, secreta alondra.
En tanto tu incesante flauta suena,
rueda a tus pies la lluvia, cae la nieve
y las palabras puras, tal las hojas
-305-
de un árbol que desnudan
las indolentes alas de Otoño».*

Si de las revistas pasamos a los libros de poesía publicados en 1943, nos encontraremos, sin que esto suponga desprecio para la obra restante, que dichos libros son cuantitativamente también unos pocos. Dado que el objetivo de esta reseña consiste en mostrar las tendencias más que historiar todo lo publicado, aludiremos en solo tres libros la producción poética de 1943. Estos son: «Sedienta Cita», de Cintio Vitier, «La Isla en Peso», de Virgilio Piñera, y «Nuestra Señora del Mar», de Emilio Ballagas. Además, es de mencionar muy especialmente la aparición de «Cien de las mejores poesías cubanas», de Rafael Esténger, antología realizada con suprema inteligencia y la cual incluye desde Manuel de Zequeira y Arango hasta Rubén Martínez Villena, pero estudiando tan solo a poetas ya fallecidos, por razones obvias.

«Sedienta cita» es el segundo libro de poesía que publica Cintio Vitier. Aquello que se nos mostrara como auténtica presencia de un poeta en «Poemas», puestos en el mundo de las letras cuando el autor contaba sólo 17 años y recibía el «placet» sincero de Juan Ramón Jiménez. «Poemas» traducía una sensibilidad sorprendente, un sentimiento ante el mundo, propio de vida mayor o de excepcional capacidad para recibir y expresar ese sentimiento. Pasan los años. La poesía de Cintio Vitier se va afinando en sí misma, ampliándose sobre sus propias líneas, aumentando en grandes círculos concéntricos.

«Sedienta Cita», con sólo recoger doce poemas, es todo un libro. Melancólico, sereno, llevado a veces a una furia que se diría apacible, furia de quien no rinde a la desesperación, sino pregunta, define desde la sombra procurando la luz:

*«Cito textualmente las estrellas
y el hogar complejo de la naranja herida.
[...]
«Dónde estuve, qué es esto, qué era tanto,
por qué laúd de sufrir o cal o estiércol frío
se me propaga en piedras la voracidad del corazón.*

*[...]
-306-*

*Cito el insólito fieltro de las nubes idas.
Qué flora vuestra, qué dolor, qué tacto aherrojado y libre
desciende, estricto juez de oro, y canta.
Si, descende, paño de la luna, sobre un sucio mendigo,
y descarnándolo hasta sus flores o risas o planetas canta:
grácil noche de todos, ala de todos, vago perro.*

Hay en este libro un esquema profundo del ser, del ser como acto dolido, doloroso, empujado a lo sombrío en contra suya, a pesar de sí:

*«Amanece, atardezco sombríamente caligrafiado,
difuso en borradores,
en otra tinta, ya vendido.
La rosa me falla, el tulipán, la acacia
me esperan en su infiel temperatura conversando,
moviendo gloriosamente los límites del mundo».*

Este acercamiento universal, abierto, al mundo, cifra de la poesía en libertad, viga maestra por donde lo local y particular se eleva, que constituye la línea mejor de la poesía cubana, nos permite sentir en esta poesía, tan moderna e intensa a un tiempo -y esta es la difícil ecuación que tantas veces queda sin resolver- aquel latido de búsqueda secreta, de exploración de lo más íntimo y luminoso que hemos reconocido como signo de la obra literaria cubana mejor que se inaugura hacia 1927. No es para comentario de mera exposición como el presente, ahondar en lo mejor de este libro. Para afirmar a los ojos del lector aquellos valores que justifican y ratifican el entusiasmo sentido por todos

ante la aparición de «Poemas», del que este libro es continuador, citemos el segundo de los tres sonetos que en «Sedienta Cita» se consagran a César Vallejo, el inmenso:

*«Era el muerto de turno, el que veía
la cucharita desplomada y tierna.
Lloraba en sus instantes, luego abría
la caja de la música materna.*

-307-

*Era el mártir de turno, el estrellero
de la médula oscura de la estrella.
Paseaba con dolor dinamitero
por aciagos jardines de su huella.*

*Era el turno del hambre deslenguada,
el muerto lenguaraz en su tribuna,
la quema de la pólvora humanada.*

*Era él, no lo aludo, no lo he sido,
detesto la ciudad inoportuna
tapándole a mi pecho su alarido».*

«La Isla en Peso», poema de Virgilio Piñera, nos lleva a un mundo radicalmente opuesto en apariencia. Sobrepassando las epidérmicas distinciones que pone la literatura en las cosas de cada cual, podemos comprobar en esta «Isla en Peso», poema de increíble tensión desesperada, como en «Sedienta Cita», libro de increíble serenidad angustiosa, un modo de denominador común, de única fuente originaria. Esta difícil integración de ambas expresiones en un tronco común se nos logra a través del sentido esquivo ante la inmediata realidad. En el libro de Vitier, esta inmediata realidad es enfundada en una realidad de sueño vivo, conformador del mundo, poblador del mundo que se vive y sueña. En el poema de Virgilio Piñera se llega a lo esquivo por el salto de extremo opuesto, de radicalidad en la oposición. Este poeta nos arrastra a la visión de una isla antillana, frutal, vegetal viviente, coruscante, que se instala a una distancia geográfica y topológica muy lejana de la nuestra. Se quiere dar aquí el drama de la cultura frente a la naturaleza, el drama de la persona entre primitiva y fulminada, que se debate con las tentaciones del trópico, con su mala comparación frente al europeo. Realízase por esto una tarea difícil, casi infecunda a nuestro entender. Porque el programa aparente está en alzar en peso a la isla, en peso amoroso, para exprimirle sus morosidades, sus deleites, sus conflictos, y concentrarse al cabo en todo eso con el

rechazo de la historia que nos viene -o nos -308- parece venir- hecha desde afuera, con el rechazo, en una palabra, de la cultura europea. Es como si el poeta considerase que no reconocemos nuestros elementos vivos, nuestra plática viviente, y por no reconocerle desviamos las aproximaciones a su rica intimidad. Hay que recorrer la isla, la isla originaria y pura, con todo su colorido, sus animales, sus leyendas, sus ritos, sus heterogéneas comparencias, para sumirse en su frescor, en su vigorosa naturaleza, tan poco muerta, tan «poco europea». Se quiere llegar de un salto hasta lo imposible: «El último ademán de los siboneyes: y yo cavo esta tierra para encontrar los ídolos y hacerme una historia».

En este «hacerme una historia», clave del poema, encontramos la raíz de todas sus virtudes literarias y de todos sus extravíos culturales. La isla que sale de ese afán de «hacerme una historia» a contrapelo de la historia evidente -y de la geografía, la botánica y la zoología evidentes- es una isla de plástica extra-cubana, ajena por completo a la realidad cubana. Isla de Trinidad, Martinica, Barbados... llena de una vitalidad primitiva que no poseemos, de un colorido que no poseemos, de una voluntad de acción y una reacción que no poseemos, es precisamente la isla contraria a la que nuestra condición de sitio ávido de problema, de historia, de conflicto, nos hace vivir más «civilmente», más en espíritu de civilización, de nostalgia, de Persona. Esta Isla que Virgilio Piñera ha levantado en el marco de unos versos inteligentes, audaces, a veces deliberadamente llamativos y escabrosos, en desconexión absoluta con el tono *cubano* de expresión), es Isla de una antillanía y una martiniquería que no nos expresan, que no nos pertenecen. Este ambiente no es el nuestro:

*«Pero el mediodía se resuelve en crepúsculo y el mundo se perfila
A la luz del crepúsculo una hoja de yagruma ordena su terciopelo
y la plata del envés es el primer espejo.
La bestia la mira con su ojo atroz.
En este trance la pupila se dilata, se extiende como la lepra florida
Hasta aprehender la hoja físicamente.
La bestia recorre silenciosamente con su ojo las formas sembradas en su lomo
y
los hombres tirados contra su pecho.
Es la hora única para mirar la realidad en esta tierra».*

-309-

Ni es tampoco nuestro modo ese ambiente de opresión ante la naturaleza, de eso que llaman los textos «vegetación lujuriente». No nos corresponde esta realidad antillana pura, porque no somos tales antillanos puros, ni es el platanal nuestro fin máximo, ni el vaso de ron puesto sobre la cabeza es cosa que nos importe en lo profundo. Otra cosa y otra cosa queremos. Aun somos la inercia, la inercia y el ensimismamiento y el no saber qué hacer, pero el mucho desear lo mejor en lo más hondo. De aquí que este poema, «Isla en Peso», que nos parece ha de contar entre los mejores del año 1943 literario, viene a aportarnos una de las tendencias extremistas,

negativistas, deformadoras intencionadas de nuestra realidad. Queriendo evitar la evasión, se realizó la evasión hacia la naturaleza, que no por esto es menos evasión que cuando se realiza hacia otra cultura. Hacia el final, en uno de los momentos más apasionados, menos literarios, pero imposibilitado de dejar de ser falso, se dice:

*«Bajo la lluvia, bajo la noche, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad
un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios,
Un velorio, un guateque, una mano, un crimen:
revueltos, confundidos, fundidos en la resaca perpetua,
haciendo leves saludos, enseñando los dientes, golpeándose los riñones,
un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono,
sintiendo como el agua le rodea por todas partes,
más abajo, más abajo, de cabeza, y el mar picando en sus espaldas,
un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando frente al mar, devorando sus frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo hasta saber el peso de su isla,
el peso de una isla en el amor de un pueblo».*

Aun aquí, momento de los más sinceros, de los menos artificiosamente contruidos, observamos la presencia de los elementos falsos: «resaca perpetua», «Un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir». Pero por encima de la costra literaria, de la moda literaria, que viste de literatura y aprovechamiento de materiales acarreados por mano ajena, sentimos en «La Isla en Peso» el sentimiento de la desesperación de la agonía por tropezarnos con nuestra expresión. Este modo convulsivo, retórico, superromántico, de procurar -310- objetividad donde está históricamente vedada por largo tiempo todavía, nos acerca a ese modo mejor de nuestros creadores: llamar, preguntar, clamar, desesperarse. En definitiva un poema como éste, nos pertenece tan en lo hondo como la poesía de un Casal o un Zenea. Ahí están, palpitanes, insolubles, vivos y punzantes, nuestros problemas mayores, sólo que vistos aquí de revés, violentados y falseados.

Con «Nuestra Señora del Mar» nos lleva Emilio Ballagas a una más confesada, más inmediata cubanidad. La décima, nuestra décima vestida de la mejor luz literaria, reaparece para incorporarnos a una de las más sentidas expresiones religiosas de nuestro país: el culto a la Virgen de la Caridad, Nuestra Señora del Mar. Es lo popular, no lo populachero, sino lo salido de la entraña del pueblo. Se canta aquí, humildemente, como cuadra a la expresión religiosa, la milagrosa aparición de la Virgen. Síguense los pasos de esta aparición, los temas teológicos más importantes de la misma, sus símbolos, sus alegorías, sus repercusiones en el alma del pueblo:

«¿Qué pie pusiste primero

*En la barca temblorosa?
¿Qué huella de austera rosa
Marcó con fuego el madero?
«¿Tu cuerpo tornó liguero
Lo que el peso ya vencía?
Pues parece que vacía
La ingrávida barca vuela
Dejando impoluta estela
Por donde pasa María».*

Y después de apresar en diez espinelas lo sustancial de la tradición más pura (que se toma aquí de antiguos textos sobre el culto de la Virgen como el «Manuscrito del Pbro. Don Onofre Fonseca, año 1703») pone como punto de coronación y supremo ofrecimiento unas liras, eminentemente cubanas, de verso más moroso que el de las liras acostumbradas en otros países, de versos llenos de una criolledad interna, fisiológica, de movimiento:

-311-

*«Miro tu luna quieta
Cómo se duerme abandonada y fina
Como un ave sujeta
(Porque tu alta sonrisa la domina)
O como sierva que a tus pies se inclina».*
[...]

*«Miro todas las cosas
Que se consagran a tu Monarquía;
Las islas luminosas;
La piragua que al paso te salía
Y el lazo para atar la mar bravía».*

Publicó además Emilio Ballagas en 1943 uno de sus poemas más extensos y acabados, «Declara qué cosa es amor», aparecido en los «Cuadernos Americanos», de la Ciudad de México.

Merece también mención muy especial la aparición del gran poema «retorno al país natal», de Aime Cesaire, publicado en Cuba gracias a la iniciativa de Lidia Cabrera, que

al mismo tiempo realizara una impecable labor de traducción. Lleva ese cuaderno, además, unas ilustraciones que como salidas de la mano de Wilfredo Lam, nombre capital en nuestra pintura, aumentan extraordinariamente el valor del cuaderno. Para todo amante de la poesía contemporánea, este «Retomo al país natal» de Aime Cesaire constituye uno de los puertos indispensables de parada y admiración.

Para cerrar el movimiento poético del año -que, desde luego, se halla robustecido por una cantidad considerable de libros y autores, cuya ausencia en este recuento de tendencias y puntos centrales ha de cargarse en la culpa del afán por resumir en pocos y contados símbolos una expresión, ha de citarse la antología «Cien de las mejores poesías cubanas», compuesta con supremo gusto, inteligencia e información por Rafael Esténger. De Manuel de Zequeira y Arango a Rubén Martínez Villena, nos ofrece Esténger un cuadro sumamente útil, de panorama seguro, que incluye, amén de los grandes nombres y de -312- alguna oportuna revisión de olvidados -como Augusto de Armas- una serena apreciación de cada quien, así como de unas «Notas a la Poesía» que revelan la estudiosa y cuidadosa preparación devota de Esténger para estos menesteres, y su siempre valioso tratamiento de las formas poéticas, de las técnicas poéticas, hoy tan injustamente desatendidas por los contemporáneos. Con todo esto, las «Cien de las mejores poesías cubanas», presentan una aportación novedosa, inteligente, amplia y de utilidad -santa utilidad- tanto para los poetas como para los jóvenes estudiantes de literatura cubana.

El ensayo

El ensayo, o lo que es lo mismo, la expresión del pensamiento ya filosófico, ya histórico, ya crítico, tuvo en el año 1943 características en todo semejantes a las de la poesía. Producción reducida, pero clara en su sentido, en sus tendencias, en sus búsquedas. Haciéndose más concreta aquí la actitud predominante en nuestros centros de trabajo intelectual, se observa que el peso mayor de las investigaciones y realizaciones, ha caído en lo histórico. Hay un afán, afán casi febril, por revisar la historia de Cuba, por extraer sus mejores enseñanzas, su sentido más creador, más nutricional para el alma cubana de hoy.

Encontramos por esto que el año estuvo dominado -en la medida que nuestro ambiente admite la dominación de las ideas- por un libro que sin tener carácter polémico, ha suscitado desde su aparición los más encontrados comentarios. Trátase de «El Sentido Nacionalista del Pensamiento de Saco», escrito por Raúl Lorenzo, joven escritor, de estilo vivo y apasionado, que ha puesto en esa obra los gérmenes de una visión vital, orgánica, continua, de la historia cubana. A lo largo de lo que se presenta como un ensayo para filiar con mayor justicia y precisión el pensamiento de Saco, la inocultable preocupación «nacional» que tuvo este hombre de estatura gigantesca, precursor de tantas actitudes que aun piden reivindicación e insistencia, Raúl Lorenzo nos regala una de las demostraciones más claras que hemos conocido de cómo nuestra historia se acerca lenta y penosamente a un punto decisivo en su explicación y en su comprensión. Lo que se realiza aquí es la demostración de cómo los grandes hombres, cuando han vivido con pasión y auténtica vocación su vida pertenecen al torrente continuo y siempre viviente de la patria, a pesar de los cambios exteriores,

circunstanciales, -213- que puedan pesar sobre ésta. De las manos de Raúl Lorenzo ha salido un cuerpo de Saco que alcanza, a plena luz, con absoluta convicción, los caracteres del Héroe. Si su pensamiento hoy puede parecernos en esto o en lo otro susceptible o necesitado de revisión, de ajuste a las presentes realidades y esperanzas, no por esto podemos desatender y negarle la admiración y el amor a quien como Saco vio tanto y tan lejos y quiso tanto y tan puramente a su país. Junto a la obra y devoción de Don Fernando Ortiz, viene a colocarse «El Sentido Nacionalista del Pensamiento de Saco», como la expresión que los nuevos tiempos, reciamente alimentados en buena raíz, imprimen a toda nuestra vida. Reconócese en este libro apasionado, ardiente, hecho con amor y recorrido de profunda preocupación por fijar lo esencial, lo permanente, aquella tendencia que señalamos más de una vez en el curso de estas páginas como la que mejor explica el sentido de la actividad intelectual cubana: la revaloración de lo íntimo nuestro, el rescate de nuestros valores genuinos, la afirmación de nuestra personalidad sobre base histórica y cultural.

A esta misma línea de amor, de recuperación histórica en sus zonas más féculdas, pertenece el libro «Política de Martí», del Dr. Emeterio Santovenia, Presidente de la Academia de la Historia. A su labor inmensa de historiador, de investigador, de expositor claro y seguro, ha añadido con «Política de Martí» el Sr. Santovenia, un libro que puede calificarse de joya, pues tanto lleva de emoción, de limpidez y de inteligencia. Aparece aquí ese Martí supremamente ético, culminantemente moral que tanto se ha visto esfumado entre las falsas nubes del Martí para uso de los oradores. Descarna Santovenia lo fundamental de la concepción política de Martí. Pone esto en un libro breve, claro, honesto por todas partes, que bien puede servir de breviario a todo ciudadano nuestro, pero especialmente a esos ciudadanos que tienen la profesión de custodiar y elevar y salvar a la ciudadanía. Este es un libro para políticos, para políticos que aspiren a construir una nación, a sentir el dolor de nuestras frustraciones, y se apresten a sacrificar por este sentimiento aun lo más precioso y sagrado de sus vidas.

Contribuye igualmente a la vitalización de Martí, a la devolución de Martí a la vida cubana más valiosa, el libro «Autobiografía de Martí», de Isidro Méndez, martiano autorizado, que sabe encontrar siempre en Martí la faceta más humana, la que mejor puede exaltar sus condiciones de hombre con una conducta excepcional.

-314-

Y en esta labor puramente martiana, puesta al servicio honesto de Martí, hay que mencionar con especial énfasis los trabajos que realiza el devoto Félix Lizaso al frente de los cuadernos «Archivo José Martí», que publica el Ministerio de Educación. Estos cuadernos resultan indispensables. Ofrecen una diversidad tal de testimonios, de devociones, de aproximaciones continentales a la obra y a la vida de Martí, que en su través podemos comprobar a cada paso cuánto Martí alcanza para nosotros y para muchos pueblos, cómo puede servir de guía y de apóstol a todos los que sientan el mundo como justicia y amor.

Quédannos aún por señalar, en la producción del propio Dr. Santovenia, el libro «Raíz y Altura de Antonio Maceo», libro tan fino, tan lleno de emoción como el «Política de Martí»; en la obra copiosísima de Don Fernando Ortiz, un libro de mérito excepcional, «Las cuatro culturas indígenas de Cuba»; en la obra de José María Chacón y Calvo, su «Evocación de Justo de Lara», hecha con el amor y la limpidez que el Dr.

Chacón y Calvo pone en estas labores; en la obra del Dr. Juan Marinello sus ensayos sobre la «Españolidad literaria de José Martí» y «Picasso sin tiempo», en que muestra las galas de su firme estilo; en la obra del Dr. Jorge Mañach su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, lleno de sugerencias, de escorzos sutiles, de horizontes; en la obra de Miguel de Marcos su «Fábula de la Vida Apacible», con su jugoso estilo, su ironía de la mejor ley, su fino humor; en la obra del Dr. Casasús, la ofrenda al pensamiento y a la vida de Mariano Aramburo y Machado, el gran olvidado, el tan injustamente tratado en nuestro país; en la obra de Pánfilo Camacho, su «Eduardo Machado»; en la de Federico de Córdova su «Manuel Sanguily»; en la de José Antonio Fernández de Castro un tomo de inteligentes ensayos; y «Varona», antología seleccionada y prologada, por Fernández de Castro y publicada por la Secretaría de Educación de México; en la del Dr. Luis de Soto, una «Filosofía de la Historia del Arte»...

Y para un libro que nos parece de importancia capital, «Las Artes Industriales de Cuba», de la Dra. Ana Arroyo, queremos hacer una mención muy especial. Esta obra, por su investigación, por el buen gusto que denuncia, por la seriedad intelectual con que está realizada, merece relacionarse entre las primeras del año 1943. No siendo propiamente un ensayo literario, obliga sin embargo a considerarlo entre las obras del más fino género.

-315-

Una antología, de periodistas ésta, viene a coronar, como en la poesía, las tareas de los autores cubanos en 1943. Rafael Soto Paz, con su «Antología de Periodistas Cubanos», ha ofrecido otro de los rasgos más importantes para el establecimiento de ese perfil que buscamos todos -aunque tomando diversos caminos- en el siglo XIX. Una Antología cubana, centrada en el sentimiento de la patria antes que en toda obra muestra, que nos permite asistir a algunos de los mejores momentos de nuestra prosa ochocentista.

Y no podemos cerrar esta breve mirada hacia las tendencias más visibles de la literatura cubana en el 1943, sin mencionar aquellas revistas que vienen a servir de vehículo más humilde que el del libro, pero igualmente valioso e imprescindible. Entre las revistas que consideramos más representativas, están: «La Revista Bimestre de Cuba», la «Revista Cubana», la revista «Universidad de La Habana», preocupadas, las tres, tanto del pensamiento y la literatura cubanos como de las expresiones venidas del extranjero. Entre las revistas no dedicadas específicamente a literatura, mencionaremos la «Revista de La Habana» y la revista «Grafos», cuyo Jefe de Redacción, Guy Pérez Cisneros, es al mismo tiempo uno de los contados representativos de la alta crítica pictórica en nuestro país. Perteneciente al grupo fundador de las revistas «Verbum» y «Espuela de Plaza», Pérez Cisneros ha llevado a la crítica pictórica un sentimiento de suprema dignidad estética y de severa vigilancia ante la integridad y valoración justa del admirable movimiento de la pintura cubana contemporánea.

Respondiendo a las corrientes de emoción y de acción que conmueven al mundo, apareció en nuestra ciudad, a fines del año 1943, el libro en que fueron recogidas las conferencias y debates de la memorable *Conferencia de Cooperación Intelectual*, celebrada el año anterior. En este volumen, Cuba ha permitido conocer la resto del mundo de habla española, cómo piensan algunos de los individuos más representativos

de la cultura mundial frente al conflicto que ha cerrado provisionalmente el paso a los ideales de progreso y convivencia universal. -316- Las conclusiones, las sugerencias, la fe puesta por aquellos intelectuales que trabajaron en las conferencias de La Habana, sirven de ejemplo y lección a todos nosotros. Los que acaban de perder su país, sus hogares, sus instrumentos de vida, encontraron fuerzas y valor suficientes como para ofrecer en el terreno de las ideas la colaboración que tanto necesitan los que se encuentran en los campos de batalla. Esta demostración de fe en el espíritu, de confianza en su porvenir, ha de alentarnos y servirnos de espejo para el presente y para el futuro.

-317-

Volver a la Universidad²¹



La gratitud a que obliga una deferencia del tamaño y de la calidad de la que se me hace aquí por pura generosidad, me forzaría a dedicar un extenso párrafo de acción gracias a la Universidad Pontificia de Salamanca, a la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, a la Cátedra de Poética Fray Luis de León, que gobierna con legítima autoridad don Alfonso Ortega Carmona, y al eficaz Coordinador de estas jornadas, don Alfredo Pérez Alencart.

Renuncio a formular un pliego de gratitudes, obvias por lo demás. Es una dicha personal muy subrayada la de ser objeto de distinción en el más adecuado de los marcos, y mediando personalidades como las que han tenido la generosidad de participar directa y personalmente, o por medio de mensajes y manifestaciones de adhesión. Gracias.

Para mí esta ocasión es ante todo una vuelta a la Universidad, un regreso al tiempo de ayer, que la distancia hace menos pesado que el de hoy. En nuestras vidas la Universidad es la cima de un trayecto que emprendemos desde la niñez en busca de un Santo Grial, en busca de pertrecharnos con aquellas armas, armaduras, luces y senderos que ayudarán a nuestra débil mirada y a nuestro siempre deficitario conocimiento, a *ver* el mundo que nos rodea. La Universidad consume esa pedagogía de la mirada que amplía y lleva prácticamente hasta lo infinito la imagen simple del mundo que recibimos al nacer.

-318-

En su origen, la palabra misma *universitas* equivale a universalidad. Ofrecía el estudio general, el examen de todo, las llaves de aquellas puertas que conducían a los cuatro senderos magistrales, estos a su vez se desgajaban en ramas, en disciplinas diversas para la ampliación detallada de cada sector del saber, de la ciencia.

Volver a la Universidad es reencontrar la fuente de juvenia. Nos recuerda que siempre somos alumnos que acaso lleguen un día a la noble condición de discípulos. Volver al aula es aprender de nuevo que el tamaño real de la persona no es el que marca su estatura, porque la Universidad ofrece otra forma de crecimiento, otro *estirón* del adolescente y del joven, hasta verlo crecido y armado de pies a la cabeza para enténderselas solo con el mundo.

Pero mi gozo por volver idealmente a la Universidad es mayor al ascender a una con sede en Salamanca. Y aún más, si es posible que hay más: vosotros me regaláis un riquísimo presente: volver a una Cátedra de Fray Luis de León, tutelar de la Poesía.

Un aprendiz de poetizador como el que os habla, se siente instalado en un supremo sitial al hallarse aquí, en al atmósfera palpitante de Fray Luis. Mucho antes de que Heidegger predicase que por la poesía y el poetizar el hombre hace habitable el mundo, Fray Luis, a la luz de Horacio, sentía que el tamaño del hombre se despereza, se estira hasta lo inverosímil, por el empujón hacia lo alto que le da la poesía.

Fray Luis puso en verso castellano la primera de las odas del libro de Horacio, y halló para ella dos versiones y una prosificación. En la primera asentó con suavidad horaciana pura, la declaración que contiene la médula del efecto de lo poético en el ser humano.

*A mí la hiedra, premio y hermosura
de la gloriosa frente, me parece
una divinidad: el monte, el bosque,
el baile de las ninfas, sus cantares
me alejan de la gente, y más si sopla
Euterpe su clarín, y Polimnia
no deja de me dar la lesbia lira.
Y así, si tú en el número me pones
-319-
de los poetas líricos, que el cielo
toco pensaré con la cabeza.*

Ese reconocimiento de la poesía como fuerza estiradora de la estatura del hombre hasta volverlo a tan gigantesca escala que le baste para tocar el cielo con la frente, es descrito en la segunda versión hecha por Fray Luis con un pincel más vigoroso, con un trazo más fuerte y rotundo. Es la versión que el fraile pone:

*Euterpe no me niegue
el soplo de su flauta, y Polimnia
la citara me entregue*

*de Lesbo; que si a tu juicio es digna
de entrar en este cuento
mi voz, en las estrellas haré asiento.*

Pero estas dos versiones dejaron insatisfecho a Fray Luis y pasó a transmutar en la enérgica palabra castellana su manera real de ver viva aquella idea, que tan sutilmente le ofreciera Horacio. Y vino a decir:

*Poesía, si me concedes tus favores,
creceré tan alto,
que mi frente se clavará como una viga
entre las mismas estrellas.*

Clavarse como una viga en la pared del cielo, enterrarse entre las estrellas, es la ilusionada ambición de quien se abraza a la poesía como el náufrago al salvavidas, como el navío extraviado a la luz del faro. Náufrago y desolado huérfano es el hombre, condenado a no saber porqué está aquí, para qué está arrojado a este infinitamente minúsculo corpúsculo aterrador e implacable que es la tierra.

Dejó Fray Luis vibrando esta consigna, cantándola en el oído del seguidor de la poesía, que se siente en efecto crecer, y subir, o soñar subir, más allá de la habitual estatura. Ese gigante parido por la imaginación, por la fantasía, es -320- decir, por lo que el mundo clásico llamaba carmina, el ramo de poemas, el manojito de versos, es un hombre que ilustra el pensamiento de Bergson, según el cual la imaginación tiene lógica propia, que es distinta a la lógica de la razón.

Por impulso natural, biológico diría, quien se adentra un tanto nada más en el reino propio de la poesía, que es la imaginación vestida de palabras, adquiere otra mirada, ve y transvé, no puede contentarse con el bulto superficial de las cosas y de las ideas, asciende y trasciende por la planicie o piel interior de las cosas, y su *cosificación* del mundo, para expresarlo con la palabra exacta de Heidegger, su cosificación halla la aletheia, el desvelamiento o desnudamiento de lo que está oculto ante él, dentro y bajo la apariencia de la cosa, objeto, idea, paisaje, sentimiento, personas, o pura imaginación en libertad, fantasía. Poesía, nada más que poesía.

Puedo decir, sin faltar a la humildad a que venimos obligados los humanos, que dentro de mis posibilidades para *transver* en lo que me rodea, es esa lógica de la imaginación la que me llevó y me lleva mundo adentro de lo oculto que cae ante mis ojos. Un ejemplo que se repite en mi trabajo, en mi manera propia de mirar embelesado y aturdido el contorno, está en el poema titulado «Amapolas en el camino de Toledo».

Como es sabido, la amapola es uno de los avisos concretos de la muerte, de la catalepsia al menos por vía de opiación, que prepara para la muerte por el camino del sueño y del ensueño.

Con esa presencia de las amapolas a la entrada de Toledo, escribí este poema:

*La palabra Toledo sabe a piedra,
a memoria milenaria,
a judío tenaz,
a fantasma.
Vista la ciudad
se comprende que no existe,
que no ha existido nunca,
que todo es el sueño de un profeta loco,
de un emisario del otro mundo
que olvidó el camino de regreso.
En las torres de Toledo*

-321-

*descansan los guerreros del año mil doscientos,
los que fueron a buscar el Santo Grial,
y quedaron inmóviles ante las murallas de Jerusalén
hasta que el Río los trajo a las almenas de Toledo.
Dentro de estos muros
hay viejos peces de piedra, y hay enigmas
que nadie quiere escuchar,
y antiquísimo llanto petrificado, y plegarias
que en lugar de ir al cielo
caen como imprecaciones en las rodillas del diablo.
En el silencio de la noche
Toledo sirve de reposo a aquellos muertos
que no pueden dormir,
a los ángeles arrojados incesantemente del Paraíso,
a los seres que nos han sido personados por Dios,
y vivirán invisibles para siempre
en las callejuelas más tristes de Toledo.
Yo he visto todo eso: yo, ciego, he visto más:
la alondra saboreando el amargor del incienso,
la borla caída de un sepulcro gótico,
el cirio rojo en la tumba del cardenal,
la mariposa comunicando un secreto a San Cristóbal,
la osamenta de un rabino escondida bajo la armadura del Conde de
Orgaz.
Yo, ciego, he visto; pero debo callar,
porque la muerte me hace señas de guardar silencio,
y dentro de mí tiemblan mis huesos,
y de pronto comprendo por qué allí,
en las afueras de Toledo,
ofrecen su signo a la inocencia de los hombres*

las rojas amapolas.

La inteligencia no es sólo recordar cosas, sino relacionar iluminativamente las cosas entre sí. Mi sistema de relacionar es débil, y casi siempre es obvio. Por eso me es relativamente fácil dar *lo bonito*, pero muy pocas veces o -322- nunca doy *lo bello*. Lo generalizado de este defecto, de este mal más bien, no me consuela, porque quizá no necesite insistir ante ustedes, en que no tiene límites mi ambición por alcanzar la belleza. De ahí que algunos hablen de modestia y de humildad en mi caso, cuando lo cierto es que la insatisfacción y disgusto con lo hecho, revelan todo lo contrario de la humildad. Si le concediese gran mérito a mis poemas, estaría olvidando el sagaz pensamiento de Coleridge: «Creemos tener encendida ya una luz, cuando apenas hemos prendido un candil».

Hace mucho tiempo que renuncié a la absurda pregunta por la calidad o la no calidad de cuanto escribo. No sé, no puedo formarme un criterio, una opinión. Me limito a dejar los papeles en la mesa, o encerrados entre las líneas de un impreso, y no pienso más en lo publicado, porque ya no tiene enmienda lo que juzgue erróneo ni mejora lo que considere aceptable. Procuró, inútilmente, alejarme del yo protagonista, porque estimo que en poesía sólo hay un protagonista legítimo: *el poema mismo*, lo que llegue a cristalizar en poema.

Este sentimiento de la posible creación de disfraces para no ser identificado, apresado por la muerte, es posiblemente el origen universal de la metáfora. De muchacho, casi niño, me gustaba oír a una vieja, africana absoluta, que entonada con cierto deje de picardía de la que luego supe era de su tierra bureba, en la Guinea. Ña Juliana, le preguntaba, ¿y qué quiere decir eso tan bonito que usted canta? Su explicación la recuerdo, la reinvento así:

*¡Oh madre mía!,
yo canto en la noche, sola entre las ramas;
me convertí en cesto de pescado para burlar al fantasma,
me convertí en cogollo de palmera y no pudo hacerme nada,
me convertí en barro y no pudo hacerme nada.*

Esa transmutación, la mutación del objeto, me sigue pareciendo fascinante y muy realista. El paso instantáneo y súbito de lo real concreto a lo real poético, es la pintura de René Magritte, tan simbólica como el sello de Hermes y tan real como el acta de un notario.

Miro hacia atrás, con disgusto, porque siempre es una pérdida de tiempo recordar, y veo que de ese cesto de pescado y de ese cogollo de palmera me -323- nacieron muchos poemas. Esa arcaica canción bureba está en la simiente de este ilusorio enmascaramiento antimuerte que llamé «Los lunes me llamaba Nicanor»:

*Yo los lunes me llamaba Nicanor.
Vindicaba el horrible tedio de los domingos
Y desconcertaba por unas horas a las doncellas
Y a los horóscopos.
El Martes es un día hermoso para llamarse Adrián.
Con ello se vence el maleficio de la jornada
Y puede entrarse con buen pie en la roja pradera
Del Miércoles,
Cuando es tan grato informar a los amigos
De que por todo ese día nuestro nombre es Cristóbal.
Yo en otro tiempo escamoteaba la guillotina del tiempo
Mudando de nombre cada día para no ser localizado
Por la señora Aquella.
La que transforma todo nombre en un pretérito
Decorado por las lágrimas.
Pero ya al fin he aprendido que jueves Melitón,
Recadero viernes, sábado Alejandro,
No impedirán jamás llegar al pálido domingo innominado
Cuando ella bautiza y clava certera su venablo
Tras el antifaz de cualquier nombre.
Yo los lunes me llamaba Nicanor.
Y ahora mismo no recuerdo en qué día estamos
Ni como me tocaría hoy llamarme en vano.*

(1965)

Y está también la transmutación en la raíz de la descripción literal de un viaje a la luna, que se me germinó recordando una leyenda común a Irlanda y al África, y quien sabe a cuantos otros pueblos: la convicción -que la ciencia corrobora hoy- de que el alma, mientras el hombre duerme, va a la luna, y vuelve al despertar:

-324-

*Mi madre no sabe que por la noche,
cuando ella mira mi cuerpo dormido
y sonríe feliz sintiéndome a su lado,
mi alma sale de mí, se va de viaje
guiada por elefantes blanquirrojos,*

*y toda la tierra queda abandonada,
y ya no pertenezco a la prisión del mundo,
pues llego hasta la luna, desciendo
en sus verdes ríos y en sus bosques de oro,
y pastoreo rebaños de tiernos elefantes,
y cabalgo los dóciles leopardos de la luna,
y me divierto en el teatro de los astros
contemplando a Júpiter danzar, reír a Hyleo.
Y mi madre no sabe que al otro día,
cuando toca en mi hombro y dulcemente llama,
yo no vengo del sueño: yo he regresado
pocos instantes antes, después de haber sido
el más feliz de los niños, y el viajero
que despaciosamente entra y sale del cielo,
cuando la madre llama y obedece el alma.*

(1960)

Estas insistentes metáforas o escapatorias (escapatorias según la mirada superficial; indagatorias de lo cierto vislumbrado, según mi creencia), se repiten hasta llegar a lo monótono y lamentable en casi todos los poemas, sobre los cuales confieso, aquí internos, que me aburren demasiado, porque son uno y el mismo. En forma amplia o reducida, con mayor patetismo o con su grano salis, doy vueltas y revueltas sobre mi propia sombra, como el esclavo ciego en la noria.

No pienso que es consecuencia del paso de los años, de la edad, sino de la estrechez de la puerta por donde desde muy muchacho salí al mundo. No llamo mundo a la gente, ni a la persona particular, ni a la fisiología, ni a las grotescas anécdotas que nos distraen tanto de vivir. Llamo mundo a la esfera celeste, a esa esfera de la que han concedido al planeta tierra una porción tan -325- mínima, tan mísera, tan ridícula, que no se nos reduce jamás la angustia de hallarnos en una prisión asfixiante. Esa prisión, paradójicamente, es tan ancha como todo el cielo, pues según Scheler «el hombre es un callejón sin salida, pero al mismo tiempo es la salida del callejón».

La desesperación y la exasperación final del prisionero, buscan salidas, distracciones, analgésicos e hipnóticos (el arte, la guerra, la música, la poesía) para huir del terror que despierta la contemplación de los astros y la maquinaria vacía, oscura, inexplicable del Universo. La conciencia de lo absurdo niega la existencia de lo absurdo.

Por mi parte he intentado traducir ese estupor, esa *extrañeza de estar*, escribiendo poemas que no son sino parapetos detrás de los cuales hablo con cierto inseguro disfraz: un pez, una rosa, un baile, un entierro. Vestido de pez, de pececillo a punto de morir, (porque los peces, como los hombres, estamos siempre a un milímetro de la muerte), transcribí de modo literal el testamento de ese enigmático compañero nuestro, el pez, ancestro nuestro que tiene los mismos ojos de Pablo Picasso, y el mundo que ven esos

milfacéticos ojos se deslumbra ante las piedras de una ciudad, con parejo asombro al que nos abruma antes una muralla, ante una piedra, un caracol hallado en el bolsillo, ante una figura humana cualquiera, bella persona o hipopótamo violeta. Ese testamento, que por supuesto es mi propio testamento, dice en su discurso final:

*Yo soy un pez, un eco de la muerte,
en mi cuerpo la muerte se aproxima
hacia los seres tiernos resonando,
y ahora la siento en mí incorporada,
ante tus ojos, ante tu olvido, ciudad, estoy muriendo,
me estoy volviendo un pez de forma indestructible,
me estoy quedando a solas con mi alma,
siento cómo la muerte me mira fijamente,
cómo ha iniciado un viaje extraño por mi alma,
cómo habita mi estancia más callada,
mientras descansas, ciudad, mientras olvidas.
Yo no quiero morir, ciudad, yo soy tu sombra,
yo soy quien vela el trazo de tu sueño,*

-326-

*quien conduce la luz hasta tus puertas,
quien vela tu dormir, quien te despierta;
yo soy un pez, he sido niño y nube,
por tus calles, ciudad, yo fue geranio,
bajo algún cielo fue la dulce lluvia,
luego la nieve pura, limpia lana, sonrisa de mujer,
sombrero, fruta, estrépito, silencio,
la aurora, lo nocturno, lo imposible,
el fruto que madura, el brillo de una espada,
yo soy un pez, un ángel he sido,
cielo, paraíso, escala, estruendo,
el salterio, la flauta, la guitarra,
la carne, el esqueleto, la esperanza,
el tambor y la tumba.*

*Yo te amo ciudad,
cuando persistes,
cuando la muerte tiene que sentarse
como un gigante ebrio a contemplarte,
porque alzas sin paz en cada instante
todo lo que destruye con sus ojos,
porque si un niño muere lo eternizas,
si un ruiseñor perece tú resuenas,
y siempre estás, ciudad, ensimismada,
creándote la eterna semejanza,
desdeñando la muerte,
cortándole el aliento con tu risa,
poniéndola de espalda contra un muro,
inventándote el mar, los cielos, los sonidos,
oponiendo a la muerte tu estructura*

*de impalpable tejido y de esperanza.
Quisiera ser mañana entre tus calles
una sombra cualquiera, un objeto, una estrella,
navegarte la dura superficie dejando el mar,
dejando con su espejo de formas moribundas,
donde nada recuerda tu existencia,*

-327-

*y perderme hacia ti, ciudad amada,
quedándome en tus manos recogido,
eterno pez, ojos eternos,
sintiéndote pasar por mi mirada
y perderme algún día dándome en nube y llanto,
contemplando, ciudad, desde tu cielo único y humilde
tu sombra gigantesca laborando,
en sueño y en vigilia,
en otoño, en invierno,
en medio de la verde primavera,
en la extensión radiante del verano,
en la patria sonora de los frutos,
en las luces del sol, en las sombras viajeras por los muros,
laborando febril contra la muerte,
venciéndola, ciudad, renaciendo, ciudad, en cada instante,
en tus peces de oro, tus hijos, tus estrellas.*

Leído este poema, que considero de un romanticismo excesivo, de un pindarismo que desborda la prudencia y la estética, quedame por declarar, olvidando los sabios consejos de García Bacca, que en vano he intentado una y otra vez escribir poemas que sólo quieren ser eso, poemas, invención pura. Creo que ésta ha de ser la aspiración suprema de quien escribe, pinta, hace música o planta una escultura.

La aspiración suprema, porque al hombre le es dada -o él cree que le ha sido dada- la facultad de añadir cosas al universo, cosas en el sentido que daba Martín Heidegger a esta palabra, a este misterio. Por añadir entiendo, no sólo la originalidad, el dar algo que no se dio jamás, sino también la búsqueda exhaustiva, no superficial, de cuanto pueda haber en el objeto o en la sensación conocida, *cosificada* ya. Porque siendo insuficiente conocer por los simples sentidos el contenido de una cosificación, el ser humano tiene, pienso, la obligación de intentar entrar en las cosas, un pan, una mesa, un clavo, una fisonomía humana y animal. Ese aclarar, desvelar las cosas, como ha dicho Heidegger, es la misión única del poeta, recordando aquí que el poeta no es sólo quien escribe poemas, sino todo el que ensaya una explicación de cuanto le rodea, explicación tácita o explícita.

-328-

La ciencia nos ha enseñado el arte de la penetración en las cosas, no sólo por el empleo del microscopio y del análisis, sino también por la preocupación que se nos

exige tener ante la apariencia de las cosas, de los hechos y de las ideas. Si se mira con atención una mancha de vino en el mantel, puede llegarse a descubrir o redescubrir la ruta de Marco Polo.

Reconozco que mi mirada es mínima, pobre, superficial, porque tengo imaginación para adornar, pero no para *penetrar*, para descender al interior de los sentimientos y de las sensaciones, como es el caso de los contadísimos poetas-poetas que en el mundo han sido.

Bajar a las entrañas de un objeto es una titánica empresa de paciencia, de éxtasis, de iluminación.

Quiero hablar todavía de otro medio del que me he valido frecuentemente para convertir la *relacionalidad* en iluminación, dándole a esta palabra tan ambigua el sentido que le daba Mallarme, que es sencillamente imitar el trabajo de iluminación o coloración del grabado, a la manera del miniaturista medioeval. El colorido, la iluminación de la estremecedora aparición de Toledo ante el viandante, me ayudó a delinear su fisonomía con cierta aproximación, pienso; de igual modo, la contemplación de unas abejas en su actividad habitual, me llevó a *transver*, a mirar las abejas bordadas ya en el armiño imperial de Bonaparte. Conozco por experiencia campesina la virtud curativa de la abeja y sus ácidos sobre el dolor de lumbago. El impulso, innato en mí, de relacionar y sacar en su contexto habitual las cosas para que dejen de estar ocultas, me llevó a escribir el poema titulado «Pavana para el emperador», una eutrapelia, pero también algo más:

*Napoleón tenía un manto lleno de abejitas de oro.
Cuando el dolor de lumbago acometía al Emperador,
las viejas hechiceras de Córcega le aconsejaban:
-Polioni, vuelve el manto al revés, ponte las abejas en la piel.
Y las fieras abejitas picoreaban a lo largo del espinazo imperial;
Sin la menor reverencia clavaban sus aguijoncitos arriba y abajo,
Hasta que trasfundían sus benévolos ácidos en la sangre del Corso,
Y el lumbago salía dando gritos, vencido por el vencedor de Austerlitz.
La risa reaparecía en el rostro imperial, y la corte se vestía de encarnado;
Napoleón, libre de penas, volvía al derecho el manto, el de las abejitas de oro,*

-329-

*Y tomando con la punta de los dedos los extremos del armiño,
Echábase a bailar una pavana por todos los salones de la Tullerías:
Tra-la-lá, tra-la-lá, bailaba y cantaba, y decía olé, y viva la vida, y olé.
Y en tanto bailaba de nuevo feliz el Señor del Mundo,
Las doradas abejitas de su manto, felices también, reían y cantaban,
Como rayos de sol en la cabeza de un niño.*

(1963)

Eso es todo, la realidad transfigurada, hasta donde alcanza la imaginación.

* * *

Hoy he vuelto a la Universidad, a la luz de Fray Luis, y siento renovarse, en guerra con el peso del paso del tiempo, la sensación de crecer y crecer hasta llegar a las mismas praderas del cielo. La ilusión de poetizar, de explicarme fragmentos y retazos del universo, morirá conmigo.

Vuestra generosa convocatoria en torno a mis poemas, me ha obligado a mirar frente a frente estos últimos días cuanto llevo escrito, y confieso que casi todo me ha parecido excesivo, dominado por la fuerza de las palabras en sí, no dominando el autor al poema, sino al revés. Preferiría dejar poemas que quizás Parménides o el mismo Heráclito no rehusasen firmar. Pero no creo contar ya con el tiempo para recortar la elocuencia y reorientar la imaginación, que se repite y se agota. Tengo que publicar algunos poemas que posiblemente desconcertarán y hasta irritarán, quizás, al lector, como es el caso de este «Festín de Alejandro», tema que se presta como pocos a un despliegue de escenas brillantes, de fanfarrias, de cortinajes, de guerreros adorando a quien les parecía el favorito del cielo, etcétera, etcétera.

Este «Festín de Alejandro» que mantengo en la sombra, parco, concreto, dice:

*Para desayunar,
Alejandro el Grande prefería
testículos de tigre
con salsa de caviar;*

*Para la merienda,
-330-
el omnipotente Alejandro exigía
frituras de unicornio
con néctar de mandarinas;*

*Para cenar,
el dueño del mundo, Alejandro,
se contentaba
con una corteza de manzana calentada
entre los senos de Astarté.*

* * *

Empleé hace un instante la palabra viandante. Viajero incesante en el camino, llevado y traído por el corcel de la imaginación, es lo que soy, lo que somos. Desde el más antiguo poema recordado, el Gilgamesh, hasta los poemas de Saint John Perse, pasando por el paisaje lunar de la *Tierra Baldía*, con una parada altamente ilustrativa en la Odisea, esa biografía compendiada del género humano, no hace la poesía otra cosa que estar en el camino, errante, yendo hacia todas partes y hacia ninguna.

Andar con el tiempo al hombro, que decía Lope, y distraerse del inútil pero inexorable viaje con la música y la escritura, con la vida rutinaria y ciega, es cuanto podemos hacer.

Personalmente es lo que hago. No conozco, ni me interesa, el valor o el no-valor de cuanto llevo escrito. No sé; sencillamente, no sé.

Por esta misma incertidumbre, es por lo que me asombra y me conmueve que haya personas, lúcidas, razonantes, reflexivas, como vosotros, que muestran tal interés por esos poemas, que llegan al extremo de producir, como en estos días inolvidables e impagables para mí, unas muestras de aprecio que no puedo, no sé comprender, pero agradezco.

«Tengamos el decoro, dice Juan David García Bacca, de no querer exhibir el yo -*mi* concepción del arte, *mi* clase de poesía, *mi* filosofía...-; hagamos virtud de esa imposibilidad, y no haremos el ridículo ni obligaremos a que lo hagan nuestros amigos.

«Digamos, al dar a luz un poema, una obra... "ahí queda eso". Digámoslo y cumplámoslo», concluye García Bacca.

Ahí queda eso, un guijarro o una estrella. Ahí queda eso, y nada más.

Salamanca, 28 de abril de 1993.