

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

ELISEO DIEGO, ISLA ENTERA

- 6 *Ángel Esteban* – La inquieta lucidez: los ensayos de Eliseo Diego
- 18 *Gustavo Pérez Firmat* – Conversación entre difuntos (T. Gray, H. Padilla, E. Diego)
- 33 *Yannelys Aparicio* – El mundo de los niños, la literatura infantil, la enseñanza de la literatura y el juego según Eliseo Diego
- 47 *Josefina Diego* – Lo que me cuentan los libros de la biblioteca de mi padre, Eliseo Diego
- 60 *José Prats Sariol* – Villa Eliseo Diego



DOSIER

LITERATURA DOMINICANA HOY

- 72 *Sandra Alvarado Bordas* – Poesía y canon dominicano del siglo XXI: una panorámica
- 91 *Manuel García Cartagena* – Contextos de la narrativa dominicana (1980-2020)
- 109 *Fari Rosario* – De la playa a la cartografía de la ficción: la novela de República Dominicana, 1995-2019
- 139 *Basilio Belliard* – Visión histórica del ensayo en la República Dominicana



ENTREVISTA

- 158 *Carmen de Eusebio* – Yuri Herrera: «Aspiro a que cada texto hable interminablemente con un número limitado de palabras»



MESA REVUELTA

- 166 *Juan Francisco Maura* – La invención de la carta de Giovanni da Verrazano y de la *Nouvelle France* (Canadá)
- 194 *Adolfo Sotelo Vázquez* – El exilio en las páginas de *Papeles de Son Armadans*
- 214 Álvaro Valverde – Asómate (una lectura de *Flota*, de Anne Carson)
- 222 *Blas Matamoro* – 1920. Centenario de una década
- 238 *José Balza* – Otero: la dimensión del vuelo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



BIBLIOTECA

- 252 *Julio César Galán* – El secreto de Rafael Argullol
- 255 *Jesús Aguado* – Un reino perdido
- 259 *Julio Serrano* – Una religión práctica, un dios
tolstiano
- 263 *Santos Sanz Villanueva* – Delibes o el pulso de una
época
- 267 *José Antonio García Simón* – La era del miedo
- 273 *Sebastián Gámez Millán* – Cuatro maestros del
siglo xx
- 278 *Daniel B. Bro* – Del jardín al huerto
- 283 *Isabel de Armas* – Bolívar, el libertador: un hombre
polémico





Eliseo Diego, isla entera

Coordina Ángel Esteban



Por Ángel Esteban

LA INQUIETA LUCIDEZ: los ensayos de Eliseo Diego

Eliseo Diego trató de confeccionar cada uno de sus poemarios y, consecuentemente, su obra completa, como un universo completo, autónomo. El conjunto de sus escritos obedece a una única obsesión, que tiene que ver con el ser de las cosas, la posibilidad de aprehender la realidad o el tiempo con las palabras y evocarlos después de la pérdida de la inocencia y la plenitud original. Por ese motivo, todos sus libros son artefactos, en un sentido etimológico y en el literal. Por un lado, son objetos «hechos con arte» (*arte factum*) cuando ello no significa exclusivamente la utilización de un lenguaje literario, sino también confeccionados con la pericia (arte) del que sabe ensamblar piezas para conseguir un objeto cuyas partes signifiquen el todo y contribuyan, del mismo modo, a manifestar el ser unitario del objeto. Por otro lado, esos libros están contruidos con una esmerada técnica para alcanzar un declarado fin, porque, para Diego, «sólo vale de veras aquella poesía capaz de servirnos, literalmente, para algo» (Diego, 2014: 43). Nada más publicar su primer libro de versos, *En la Calzada de Jesús del Monte*, Cintio Vitier escribió un artículo celebrando la aparición de la obra del amigo y destacó, sobre todo, «el propósito visible de cuajar un organismo retórico cerrado y perdurable» (Vitier, 1991: 26). Treinta años más tarde, Aramís Quintero, con una visión más amplia de todos los poemarios que hasta entonces había publicado Eliseo, concluía: «Cada libro es en sí un objeto artístico, poético, y revela la misma personalidad artística que hay en cada poema, un amor del detalle y del conjunto que se traduce en piezas completamente terminadas. En todas se revela el mismo autor, y son ciudadelas cerradas en torno a su motivación fundamental» (Quintero, 1991a: 153). Desde su

primer texto en verso, de 1949, había en él una ansiedad en crear objetos cohesionados, libros que no fueran conjuntos de poemas sino que respondieran más bien a lo que se espera de una novela o narración: una realidad ensamblada y autorregulada, como describe su hijo Eliseo Alberto:

Armaba varios cuadernos a la vez, con meticulosidad de relojero que guarda en cajas de fósforo las rueditas dentadas del tiempo, los diamantes específicos que hacen andar los cronómetros. Los poemas debían leerse en orden consecutivo, como si cada uno fuese antecedente del otro y consecuencia del anterior, y por suma acumulativa aportaran misterios al horno de la creación, hasta alcanzar la totalidad del prodigio imaginario, la unidad que anuncia el título [de cada obra] (Alberto, 2017: 115).

Sus trabajos ensayísticos nunca tuvieron formalmente ese afán de cohesión. Sus prosas teóricas fueron circunstanciales, en el sentido de que la mayoría se compusieron para responder a actos organizados («Esta tarde nos hemos reunido», «Discurso de recepción del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo», «A través de mi espejo») o exégesis de autores clásicos de su agrado, con los que había algún tipo de identificación o respondían a sus inquietudes estéticas (Andersen, Lewis, Katherine Mansfield, Gabriela Mistral, Virginia Woolf, Esquemeling, Stevenson, Dickens, Alain Fournier, Perrault, Jean Rhys, Conan Doyle, Wilkie Collins, Bécquer, Cortázar, García Lorca, Lewis Carroll, San Juan de la Cruz, César Vallejo, etcétera). Todos los textos ensayísticos inciden en el carácter unitario de su pensamiento y su actividad literaria. Los juicios que emitió sobre sus innumerables lecturas, de diferentes tradiciones literarias, y sus reflexiones sobre la poesía, la prosa, la escritura y el arte en general, quedan fielmente traspasados por las mismas obsesiones, presupuestos y conclusiones, y redundan en el fundamento de su única preocupación teórica: qué es la poesía –y, por extensión, la literatura–, cómo se crea, quién puede asociarse a ella, qué puede comunicar, para qué sirve, y si su presencia o necesidad es justificable. Para comenzar a desarrollar la tupida madeja que gravita en cada una de esas pesquisas, hay un componente esencial: la precariedad. El hombre escribe porque es precario. Tuvo y no tiene. Perdió la inocencia y trata de recuperarla mediante la mirada del niño. No es casual, por tanto, que muchos de sus comentarios vayan encaminados hacia la literatura infantil y a los autores de textos para los más jóvenes.

La esencia de lo poético gira alrededor de un movimiento centrífugo, en dos sentidos opuestos: hacia delante, el hombre es consciente de sus capacidades, de que sólo le quedan los dones y con ellos debe enfrentarse al reto imposible de la creación; hacia el origen, el poeta necesita hacerse como niño para aplicar el sesgo de la mirada infantil, inocente, sin prejuicios, sin pasado, sin conciencia del horizonte. En ambas direcciones, experimentadas en combinación, se manifiesta la precariedad: es imposible volver a ser un niño y es poco probable obtener éxito tratando de emular al Dios que crea. El reto del poeta consiste, por tanto, en conseguir la meta hacia el inicio y hacia el final extendiéndose en los dos sentidos. Y el resultado aparece signado no por la extensión, sino por la precisión. A veces, es suficiente una palabra para expresarlo todo, para hacer el viaje hacia el pasado y hacia el futuro en una misma dimensión. Eso lo fue aprendiendo Eliseo Diego poco a poco. Sus primeros libros contenían poemas de largo aliento, generosos con las reflexiones y las sensaciones. Más adelante, se convirtió en un «maestro de las formas breves entre poesía y prosa», como ha demostrado María Elena Blanco (1997). Es más, el camino hacia lo breve no partió de la poesía, sino de la prosa. Diego comenzó escribiendo cuentos, e incluso una novela que nunca terminó y que Eliseo Alberto estudió y publicó en parte, en un texto de 2017 que resultó póstumo a padre e hijo: *La novela de mi padre*. Pero Eliseo llegó a la conclusión, todavía en los años cuarenta, después de leer *Grandes esperanzas* de Dickens, de que en cada novela hay una síntesis que puede ser contada en poesía. Por eso, decidió finalmente expresarse en poesía, y de ahí nació su primer poemario, al final de la década de los cuarenta. Pero esos poemas de la década de los cuarenta y cincuenta eran fundamentalmente extensos y prolijos, porque «nombrar las cosas» significaba hacer un acopio de maravillas, detalles, dilatadas en el espacio y en el tiempo, cuando la quinta y el barrio significaban un universo asimilable al Paraíso de Adán y Eva, completo e inabarcable, porque ése era el signo de la plenitud.

Sin embargo, con el paso del tiempo, Eliseo derivó hacia menciones esenciales, básicas, primarias. Jürgen Habermas, explicando a su maestro Adorno, asegura que el conocimiento debe «romper la prisión del pensamiento discursivo y terminar en intuición pura» (Habermas, 1990: 259). Para Adorno, las formas breves, como el aforismo o el poema sintético consiguen lo que el habla argumentativa no puede producir: un pensamiento completo, unitario, sin fisuras, ajeno a la contradicción. No se trata de

una actitud posmoderna, asociada al fragmentarismo, la escritura fracturada, que descansa en la noción de ausencia de centro. Más bien, al contrario, significa la búsqueda de una centralidad clásica, que va mucho más allá del prurito formal de Gracián cuando anota que «lo bueno, si breve, dos veces bueno». En Diego hay cada vez más, en el conjunto de sus ensayos, un convencimiento singular, ligado a la urgencia de volver al modelo y a la experiencia de la infancia, para conseguir la absoluta madurez y capacidad expresiva. El niño no utiliza un lenguaje progresivo, concienzudamente articulado, sino una o dos palabras, para manifestar exactamente lo que quiere, lo que sabe, lo que siente. El poema «Tesoros», de 1966 (en *El oscuro esplendor*), llega a simbolizar de un modo absoluto la ansiedad de la síntesis: «Un laúd, un bastón, / unas monedas, / un ánfora, / un abrigo, / una espada, / un baúl, / unas hebillas, / un caracol, / un lienzo, / una pelota» (Diego, 2001: 136). Hay un sentido implícito de posesión (tengo un laúd, un bastón, poseo unas monedas, visto un abrigo, manejo una espada, etcétera) pero el poema evita los verbos y, todavía más relevante, omite cualquier adjetivo. No hace falta calificar: las cosas *son*, en un contexto metafísico, y eso basta. Y su grandeza reside exclusivamente en su tarea de *ser*, y de *estar siendo*, es decir, en su aspecto sincrónico y diacrónico. Ni siquiera hace falta que a las cosas se les dé el brillo de un artículo determinado, que las individualiza y las coloca en una primera línea, visible; basta una presentación indeterminada, porque un baúl es el baúl que yo tengo o tuve, y en función del cual, pronunciando o escribiendo su nombre, adquiero plenitud de creador, que traslada al objeto (ser) directamente a mi definición emocional básica y completa, y lo recupera exacta y absolutamente para mi experiencia.

Los ensayos de Eliseo Diego mantienen unas propuestas teóricas siempre similares, que pivotan sobre las posibilidades del artista para llegar a expresar lo más profundo, lo más claro, lo que más se acerca a la cosa en sí. En algunos casos, lo más pequeño acaba siendo lo más grande. Hay un texto breve, de media página, incluido en el *Libro de quizá y de quién sabe* (1989), que viene a constituir la continuación, en prosa, al poema «Tesoros». Se titula «Sobre una minúscula palabra» y se trata de un breve apunte sobre la rima LXXIII de Bécquer. Es uno de los poemas más largos del sevillano, pero todo su significado y su fuerza se concentran, según Diego, en una palabra: «aún», que aparece en el segundo verso: «Cerraron sus ojos / que aún tenía abiertos» (Bécquer, 1987: 160). El cubano había leído ese poema en nu-

merasas ocasiones y, hasta el día en que escribió ese texto, casi al final de su vida, siempre había sentido que la fuerza de la rima del español residía en el estribillo que exclama «¡qué solos / se quedan los muertos!» (Bécquer, 1987: 161, 162 y 163). Sin embargo, en esa ocasión, percibió nítidamente que ese «aún» significaba el «último asidero, ya roto, con las frágiles cosas de este mundo, de esta vida» (Diego, 2014: 166).

Lo que crea, entonces, la tensión crítica en el poema no es la soledad en la que quedan los hombres cuando mueren, y van no se sabe dónde, sino la posibilidad, aunque sea mínima, de agarrarse a la vida, cuando ya se sabe que no va a ser posible, y el deseo de no dejar el mundo de los vivos. Esa iluminación dota de significado no sólo al poema, sino también al poeta y al lector. Se produce un vuelco radical en el horizonte de expectativas de un lector que aprovecha la experiencia vital y emocional que una palabra escrita un siglo antes evoca. Basta un mínimo detalle para que se produzca el encuentro entre lo real y lo evocado/deseado. Ésa es la quimera en la que vive instalado el poeta, el artista, el «hombre de letras», como anota Diego en su ensayo central «Esta tarde nos hemos reunido», quizá su testamento poético, teórico. En él, se plantea: «¡Qué no daríamos por saltar una sola vez del escenario al ruedo simple de lo real y tocar por fin una piedra de Dios, un pedazo de la decoración, aunque nos hendiese las manos como una brasa!» (Diego 2014: 30). Lo real que pasó ya no puede volver, pero el poeta es el único que puede emular el poder divino de la creación y de la visión atemporal de la temporalidad, de la percepción alocal de lo local, por medio de la poesía. La gestión de posibilidades para cercenar la contingencia cronotópica se asemeja así a la que propusieron otros artistas en la misma época que Diego, como el *aleph* que configuró Borges, con la diferencia que Borges escribe desde la convención de irrealidad que supone la ficción, mientras que Eliseo Diego cree que el milagro poético es alcanzable, por lo que la ficción (la palabra, que no es la cosa) sería una puerta de entrada en la realidad. ¿Por qué o cómo eso es posible? –se plantea Diego. Gracias a lo único que nos queda: los dones. Dios expulsó del Paraíso a Adán y Eva y, con ellos, a todos su descendientes, pero les mantuvo los dones. Y en ellos cifra Eliseo su esperanza:

Digamos ahora que mi convicción es sencillamente que los dones originarios están en todos los hombres por igual, de modo que la poesía en mí, por ejemplo, no es una excepción, sino una fidelidad. Lejos de concebirla como una particular lucidez, veo en ella

una obstinada decisión del alma. Hubo en el siglo XIX un magnífico idiota a quien llamaban «el pintor de los gatos» por sus felices e inagotables iluminaciones de esta sola bestia. Mi vanidad debe apoyarse en superficies para diferenciarme de él, ya que ambos hemos guardado nuestra parte con igual fidelidad vigilante y nada más importa de veras. Ver un gato, mis amigos, es ver un gato. Es visión que bien podría hacerse insondable. Y mantenerse fiel a este único esplendor puede bastarnos (Diego, 2014: 30).

Por eso es tan decisiva la mirada en la poesía de Diego: no se puede escribir si no se sabe mirar. Y sólo se sabe mirar si se habilita el doble movimiento centrífugo de sentidos opuestos: hacia el origen, hay que mirar como un niño, con inocencia, y hacia adelante, con la madurez del que quiere encontrar el ser pleno, lo que constituye un reto de dimensiones espectaculares y una empresa titánica. Ahora bien, quien lo consigue entra en el selecto grupo de los seres que alcanzan la plenitud natural:

Entre nosotros y un objeto dado se interpone una proliferante zarabanda de asociaciones, de tal forma que ver un jarro, y no un utensilio, una invención, un recuerdo, es casi una imposibilidad y una dicha. Pero quien sea capaz de ver un jarro en toda su virginal realidad no es un hombre de excepción; es simplemente un hombre como debieran ser los otros (Diego, 2014: 30-31).

Por eso, en la obra ensayística de Eliseo, además de estar volcada hacia la infancia, hacia el paso del tiempo y hacia las reflexiones poéticas, hay también una postura filosófica y religiosa que trata de poner el valor de las cosas pequeñas, los detalles, las realidades cotidianas sin relieve, en el lugar privilegiado que ha sido establecido por la civilización occidental en la mitad del siglo XX. Los años cincuenta son, por ejemplo, los de las odas elementales de Pablo Neruda, plasmadas en cuatro volúmenes: *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1955), *Tercer libro de las odas* (1957) y *Navegaciones y regresos* (1959). El chileno canta a los calcetines, a la alcachofa, a la cebolla, al día feliz, al hilo, a la madera, al tomate, a la tristeza, al traje, al vino, al aceite, al aroma, etcétera. La oda a las cosas es un resumen de esa filosofía defendida a capa y espada también por el cubano: «Amo las cosas loca, / locamente. / Me gustan las tenazas, / las tijeras, / adoro / las tazas, / las argollas, / las soperas, / sin hablar, por supuesto, / del sombrero. // Amo / todas las cosas, / no sólo / las supremas, / sino / las / infinita- / mente / chicas, / el dedal, / las espuelas, / los

platos, / los floreros» (Neruda, 1999: 769-770). Curiosamente, el planteamiento del Neruda de la «épica familiar y popular» es el mismo que el de Eliseo: la mirada de esa poesía de lo cotidiano, de lo simple y lo pequeño, es siempre la del niño. En sus memorias *Confieso que he vivido*, el Premio Nobel chileno aseguraba:

En las Odas elementales me propuse un basamento originario, nacedor. Que redescubrir muchas cosas ya cantadas, dichas, redichas. Mi punto de partida deliberado debía ser el del niño que emprende, chupándose el lápiz, una composición obligatoria sobre el sol, el pizarrón, el reloj o la familia humana. Ningún tema podía quedar fuera de mi órbita; todo debía tocarlo yo andando o volando, sometiendo mi expresión a la máxima transparencia y virginidad (Neruda, 1979: 405).

Sólo desde esa ubicación el poeta podrá controlar los potenciales efectos de la oda, que es –según Vicente Cervera– la «dádiva que dona el poeta» a todos aquellos que reciben sus palabras, la cual, para ser entregada, ha de ser primero hallada y luego poseída (2004: 105). La aprehensión de la realidad que se va a entregar como dádiva depende de la mirada del poeta, quien además acaba, como dijo Alain Sicard, «con esa poesía en la que el sujeto del acto poético anula su objeto» (1981: 609). Las cosas son, entonces, el detonante de la poesía, no el propio poeta, como ocurría en épocas anteriores. Eliseo Diego, a diferencia de Neruda, descubre la importancia del entorno desde sus primeras composiciones, y su poética es coherente en todas sus etapas vitales y artísticas, mientras el chileno sólo descubre el mundo exterior después de una época oscura de ensimismamiento. Toda una corriente poética de mitad de siglo se fundamenta en ser de las cosas, como consecuencia del rechazo a los radicalismos de las vanguardias, que experimentaban con otras realidades creadas por el artista. La poesía conversacional, la coloquial y la literatura del compromiso se convertirán en dominantes, justo en el momento en que el cubano está desarrollando su poética de las cosas pequeñas.

Diego asocia la consideración positiva y solidaria de lo circundante con el «vio-Dios-era-bueno» (1991: 382) del Génesis, en su ensayo «A través de mi espejo». Si el mismo creador se congratula de su creación, ¿no va a hacerlo la criatura que está hecha a su imagen y semejanza? Diego habla de «espacios poéticos» (2014: 33), lugares físicos, cosas, entes naturales o creados por el hombre, que justifican su palabra poética, tesoros que eran, en

su caso, sus posesiones naturales durante su infancia y que, al perder la inocencia, sólo es capaz de reconquistar a instancias del poder creador de la palabra, deudor del «vio-Dios-era-bueno». Dice el filósofo alemán Ratzinger que la palabra, en el sentido bíblico, es creadora porque está asociada a la razón. De hecho, él interpreta la primera frase del Evangelio de San Juan («En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios») desde el griego *logos* y no desde el latín *verbum*. Esa elección no es baladí, porque *logos* asocia la palabra con la razón:

Logos significa tanto razón como palabra, una razón que es creadora y capaz de comunicarse, pero precisamente como razón. De este modo, san Juan nos ha brindado la palabra conclusiva sobre el concepto bíblico de Dios, la palabra con la que todos los caminos de la fe bíblica, a menudo arduos y tortuosos, alcanzan su meta, encuentran su síntesis. En el principio existía el logos, y el logos es Dios, nos dice el evangelista. El encuentro entre el mensaje bíblico y el pensamiento griego no era una simple casualidad (García y Blanco, 2013: 33).

Este matiz revela varias iluminaciones: que la impronta griega, en la interpretación bíblica, presupone el concurso de una voluntad en la creación y no un simple azar o una necesidad fatal, que la realidad creada participa de la racionalidad divina y que todos los seres –no sólo los humanos– poseen una dignidad original, susceptible de ser considerada. *Logos*, asimismo, deviene relación. Entre Dios y el hombre ella es «imagen y semejanza», pero entre Dios y las demás criaturas, en un grado menor, también hay semejanza y cierta imagen. Las cosas son «lo que son» por participación, dado que Dios es «el que es» (como dice Yahveh a Moisés en el Monte Sinaí). Y en el hombre, *logos* es predicable de un modo muy especial, porque es animal racional. Ya Heráclito y Aristóteles (*zōon lōgon échon*, que es a la vez *homo loquens* y *homo sapiens*) habían definido al hombre como *logos*, porque en él la palabra y la razón van unidas (Blanco, 2006: 61-62), lo que implica asimismo relación. El sesgo *loquens* del *logos* enhebra las capacidades humanas con las divinas, a escala reducida, y permite al *homo* ser, de algún modo, *creans*, en la medida en que puede jugar con las posibilidades que Dios le da a partir de lo ya creado, es decir, las cosas corrientes que, por el hecho de participar en el ser divino, poseen dignidad.

Esta «teología de las cosas pequeñas» no es pretenciosa. El hombre emula a Dios y aprovecha su cuota contingente de poder

creativo, según Diego, siendo consciente de que el nivel infinito de la divinidad es absolutamente inalcanzable por la imperfección humana. Quizá contestando a Vicente Huidobro y a los vanguardistas, el cubano expresó: «La idolatría literaria, el ver un poema como el destello de un pequeño dios al que se adora, es por tanto una desdichada impureza» (2014: 31). Se trata de una creación humana, operada con materiales preexistentes en el tiempo y el espacio, que pone de manifiesto la maravilla de la existencia, el gozo del disfrute. En el ensayo «Piratas de América», dedicado a *La Isla del Tesoro*, el cubano describe la actividad del niño Stevenson estimulando su creatividad en su casa, cerca de la chimenea, con su caja de pinturas, poniendo en imágenes el contenido de su mundo interior. Observándolo, dice Diego, podemos «intuir que la justa belleza de las creaciones humanas está en que no se las alza jamás de la nada, sino de ese ocre de la acuarela que es la materia ya hecha» (2014: 69).

En el ámbito católico, sobre el que Eliseo teoriza y arma su poética, esa teología «doméstica» sobre la participación en el poder creador de Dios es nueva, ya que durante siglos se entendía que la santidad o la perfección sólo podían conseguirse apartándose del mundo, para evitar sus peligros, o realizando acciones visible y radicalmente heroicas, como dar la vida por un ideal o protagonizar un papel extraordinario como el que concurre anejo a los paras, fundadores o seres excepcionales que responden a un proyecto vocacional fuera de lo común. Hacia la mitad del siglo xx, y coincidiendo con otro tipo de corrientes (la literatura conversacional o coloquial, las huella del marxismo en la elevación del dominado frente al dominante, la solidaridad de los movimientos sociales emergentes a partir del término de la Segunda Guerra Mundial, la opción preferencial por los pobres de la filosofía latinoamericana de la liberación, etcétera), la sublimación de lo poco, lo corriente, fue formulada alrededor de una teología de las cosas pequeñas, auspiciada por nuevos grupos de corte espiritual, laicos, fuera del dominio de las órdenes religiosas, con miembros que trataron de abrazar el mundo sin mundanizarse, para rechazar el sentido de huida que gravita en el fondo de algunas instituciones eclesiales de clausura o semiclausura. El núcleo de esa teología descansa en dos presupuestos: el «vivo-Dios-era-bueno» y la potencial colaboración humana en el mejoramiento de la realidad circundante:

*Cabe entender al hombre como el perfeccionador perfectible.
El hombre perfecciona el universo, pero su fin no es perfeccionar*

el universo, sino perfeccionarse con ello. Esto significa que ambos perfeccionamientos no son del mismo orden. Y esto, a su vez, quiere decir que la absolutización de la acción humana implica la confusión o reduccionismo (Polo, 2010: 217).

En «Esta tarde nos hemos reunido», por ejemplo, Diego comenta los cuentos de misterio de Chesterton que, según los cánones literarios de prestigio, ocupan, como género, «el último peldaño en las jerarquías literarias», pero sus pequeños enigmas, escritos «en la salud comunicante del idioma», acaparan totalmente nuestro interés, que no es otro que el de la perfectibilidad humana, es decir, «la batalla entre el derecho y el revés, entre el bien y el mal» (Diego, 2014a: 37). A veces, ese mejoramiento de la condición de realidad, que afecta al hombre, es levísimo, sutil, y se apoya en la facultad de mirar. Las cosas corrientes descargan en el poeta o el hombre sensible sus secretos y lo pequeño, intrascendente, sirve para que alguien reciba una recompensa espiritual, ligada al arte. En el ensayo sobre Andersen, la mirada vuelve a ser el elemento que distingue al artista del hombre vulgar:

Una y otra vez este titulado soñador vuelve a sorprendernos, y lo que al principio parece una invención fantástica hallamos luego que procede en realidad de una mirada increíblemente intensa. Una aguja rota al fondo de un arroyo, y sobre ella, allá en lo alto, ramitas, varillas girando, trozos de periódico, desechos: he aquí un enigma poético, es decir, una situación que al advertirla nosotros parece que va a cedernos un fragmento de la única respuesta anhelada ancestralmente desde lo hondo del ser, pero que en seguida se transforma, a su vez, en interrogante, como toda buena respuesta de la Sibila. Apela el poeta a la astucia y descubre, como médula del enigma, esa fábula del patético, absurdo, grotesco y espléndido orgullo de la aguja de zurcir que, a semejanza del hombre, de quien es criatura, no se entera nunca de cuándo pierde y, desde el fondo de su desastre, mira compasivamente cómo el periódico de ayer cruza, arriba, hacia el olvido final de que saliera. Cuando se cierra la historia nos hallamos donde estábamos antes: una aguja rota al fondo de un arroyuelo, y sobre ella, allá en lo alto, ramitas, varillas girando, trozos de periódico, desechos: la fábula no ha sido más que el esfuerzo de acomodación de la pupila (Diego, 2014: 53-54).

La aguja rota, inservible, en medio de ese paisaje de cosas inútiles, adquiere un significado espiritual en forma de reconocimiento del alma del poeta cuya mirada crece y alimenta su interior,

su sensibilidad. La mirada sutil, «comprehensiva», es la obsesión central de Eliseo Diego. Es un movimiento fino, casi imperceptible, que no tiene correlato exterior. Nadie se da cuenta de lo que un matiz, una cosa mínima, puede causar en un alma sensible, que perfecciona su ser y lo eleva. Lo más relevante es que aquello que ha causado ese terremoto de incalculables consecuencias puede ser un detalle mínimo, una realidad supuestamente anodina. Así lo corrobora el poeta en las primeras palabras de su ensayo «Cómo tener y no tener una alondra»:

La poesía, a mi modo de ver, es una manera peculiar de mirar el mundo. Casi siempre, tenemos ojos y no vemos. Cuando, de pronto, miramos de veras, nace ya la poesía. Es, digamos, el momento mismo de su concepción. Primero, entonces, una mirada de tal intensidad, que nos toma por sorpresa y arrebatada –arrebatada del hábito en que todo lo damos por supuesto. Cuando, de pronto, vemos un acto, criatura o cosa, y la comprendemos –no «comprendemos», sino comprendemos con una h, para que comprender, sin ella, se quede en entender, y con ella se aproxime a abarcar. Quiero decir que vemos la cosa tal como es, puesta en medio de la infinitud de las otras y en todas sus relaciones con cuanto la rodea. Una hoja de un árbol es en cierto sentido el centro del universo: no podemos tocarla sin que un estremecimiento alcance a la galaxia más lejana (Diego, 2014: 173).

La conexión entre lo pequeño y lo sublime es posible gracias al arte. No podemos tocar el cielo pero sí es asequible trazar un puente entre lo inalcanzable y aquello en lo que cotidianamente no nos fijamos porque forma parte de la rutina de la vida. En la poética de Eliseo Diego hay un reto constante que consiste en elaborar, mediante la capacidad de observación, una vía de conocimiento que es a la vez senda que va de lo finito a lo sublime. Lo único necesario es una inquieta lucidez que propicie la mirada. Por eso, como asegura en uno de sus más conocidos poemas, la eternidad puede comenzar un lunes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberto, Eliseo (2017). *La novela de mi padre*. México: Penguin Random House Alfaguara.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1987). *Rimas*. Madrid: Editorial Castalia.
- Blanco, María Elena (1997). «Eliseo Diego, maestro de las formas breves entre poesía y prosa». *América: Cahiers du CRICCAL*, 18, 2, págs. 373-386.
- Blanco, Pablo (2006). «Logos: Joseph Ratzinger y la historia de una palabra». *Limite. Revista de Filosofía y Psicología*, 1, 14, págs. 57-86.
- Cervera Salinas, Vicente (2004). «Neruda y la alegría». *Monteagudo*, 9, págs. 93-106.
- Diego, Eliseo (1991). «A través de mi espejo» [1970]. En Sainz, Enrique (sel. pról. cronol. y bibliogr.). *Acerca de Eliseo Diego* (págs. 378-402). La Habana: Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (2001). *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas/Ediciones UNIÓN.
- Diego, Eliseo (2014). «Esta tarde nos hemos reunido» [1958]. En *Flechas en vuelo. Ensayos selectos*. Ed. de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Verbum, págs. 27-46.
- García, Rafael y Blanco, Pablo (eds.) (2013). *Benedicto XVI habla sobre cultura y sociedad*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Neruda, Pablo (1979). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Argos Vergara.
- Neruda, Pablo (1999). *Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Polo, Leonardo (2010). *La originalidad de la concepción cristiana de la existencia*. Pamplona: EUNSA.
- Sicard, Alain (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.
- Vitier, Cintio (1991). «En la Calzada de Jesús del Monte» [1949]. En *Acerca de Eliseo Diego*. Enrique Sainz (sel. pról. cronol. y bibliogr.). La Habana: Letras Cubanas, págs. 24-36.

Por Gustavo Pérez Firmat

CONVERSACIÓN ENTRE DIFUNTOS (T. Gray, H. Padilla, E. Diego)

A veces, traducir es crear.

ELISEO DIEGO

En la segunda mitad del siglo pasado, tres poetas cubanos –Eugenio Florit, Heberto Padilla y Eliseo Diego– coinciden en publicar volúmenes de traducciones de poetas de lengua inglesa. Florit hizo la selección, el estudio preliminar y las traducciones para una *Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (1955) patrocinada por la Unión Panamericana. Padilla realizó, bajo encargo del Instituto del Libro Cubano, las traducciones para *Poesía romántica inglesa*, que apareció en La Habana en septiembre de 1979, pocos meses antes que Padilla dejara el país. Casi al final de su vida, Eliseo Diego recogió sus traducciones de poetas ingleses y norteamericanos en *Conversación con los difuntos*, cuya primera edición data de 1991.

La antología de Florit abarca desde Edgar Lee Masters, nacido en 1869, hasta Richard Wilbur, nacido en 1921. Entre los treinta y ocho poetas antologados, se encuentran las figuras cimeras del período: Robert Frost, Carl Sandburg, T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Langston Hughes, Marianne Moore, Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, Robert Lowell –y hasta el inglés W. H. Auden, que se incluye por haber adquirido la ciudadanía norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. En la introducción, Florit señala que el mayor o menor éxito de una traducción depende del grado de «simpatía» entre el poema y su traductor, simpatía que le permite a éste «entrar en el espíritu y la forma del poema original –traspensar, decía Martí, con su genio habitual– y una vez dentro de él, bucear y nadar en

todas las direcciones para aprendérselo en altura y profundidad» (Florit, 1955: xxv). Añade que ha preferido trabajar con poemas escritos en versos sin rima para no tener que «luchar con un soneto, pongamos por caso» (xxvi). (Una notable excepción es su versión de «Come in» de Robert Frost, «La llamada», donde evoca en cuartetos asonantados el patrón de rima del original.)

No menos nutrida es la antología de poetas románticos ingleses de Heberto Padilla, en la cual trabajó durante tres años a finales de la década de 1970 (Cuza, 1980). Consta de más de ochenta poemas de doce autores, desde William Blake hasta Lord Byron. A diferencia de Florit, Padilla no tuvo la opción de «seguir la línea de menor Resistencia» (Florit, 1955: xxvi) y dejar a un lado poemas con métrica de corte tradicional. Aun así, hubiera podido arriar velas y limitarse a elaborar versiones literales –prosificaciones en verso, por así decirlo– sin preocuparse por la métrica. Y así lo hizo en algunos casos. Pero en otros Padilla se propuso elaborar versiones que de alguna manera se correspondiesen con el original en forma y fondo. En estos casos, intenta captar lo que Yves Bonnefoy llamó con acierto el «estado cantante» del poema (2002: 34). Para hacerlo, a veces se ciñe al molde del dechado, como en «El tigre» de Blake; otras veces desecha la rima pero adopta la forma estrófica, como en «A una Alondra» de Keats; y aun en otras, vierte el poema acudiendo a un modelo métrico propio de la poesía en lengua española, como en «La segadora solitaria» de Wordsworth, donde la «balada» inglesa se recrea en octosílabos cercanos al romance (Pérez Firmat, 2019: 15-17).

Conversación con los difuntos refleja una labor que Diego realizó a lo largo de toda su carrera, pues consideraba que traducir del inglés –su «único segundo idioma» (2010: 153)– lo ayudaba a conocer las posibilidades y limitaciones de su lengua materna. Su criterio de selección es sencillo: los poetas traducidos son sus «amigos», pero amigos de épocas diversas que ha conocido a través de la letra impresa. Traducir sus poemas es reciprocarse la amistad: «los poetas incluidos en el libro *Conversación con los difuntos* son poetas que me ayudaron y acompañaron, con quienes tengo una deuda de gratitud, y esa deuda se manifiesta a través de las traducciones» (2010: 141). El «amigo» más antiguo es Andrew Marvell, de quien traduce su poema más célebre, «To His Coy Mistress». El más reciente, el poeta afroamericano Langston Hughes. Como traductor, Diego se halla a medio camino entre Florit y Padilla. A veces, se conforma con reproducir el poema prescindiendo de la rima; así con los pareados de Marvell, que

vierte en versos blancos, o con el soneto «To Night» de José Blanco-White. En otros casos, intenta recrear la métrica del original, como sucede con «Elegy Written in a Country Church Yard» de Thomas Gray, «The Looking Glass» de Rudyard Kipling o «The Four Guilds» de G. K. Chesterton. Su meta, como traductor, es engañosamente sencilla: captar el «aroma» del poema, «evocar una sensación similar a la del original en la nueva materia idiomática donde ha encarnado» (2013: 7-8).

Al incluir tanto poetas ingleses como norteamericanos, la antología de Diego comparte un poema con Florit y otro con Padilla. Los dos poemas son «I, Too» de Langston Hughes, traducido por Florit y por Diego, y «Elegy Written in a Country Church Yard» de Thomas Gray, uno de los poemas más conocidos de la poesía inglesa, traducido por Padilla y por Diego. Las diferencias entre las dos versiones del poema de Hughes son mínimas. La única que merece remarcar se ocurre en el primer verso: «I, too, sing America». Florit traduce el verbo literalmente (*sing/canto*). Diego opta por una traducción que, sin alterar demasiado el significado, se hace eco de la fónica del verbo en inglés (*sing/soy*). Intenta así recrear lo que en una ocasión llamó «la música del significado» (2014: 167), aunque para hacerlo tiene que silenciar precisamente el verbo cantor:

*Yo también canto a América.
Soy el hermano más oscuro.
Me mandan a comer a la cocina
cuando llega visita,
pero me río,
y como bien
y me hago fuerte.
(Florit, 1955: 111)*

*Yo, también, soy América.
Soy el hermano más oscuro.
Me mandan a comer en la cocina
cuando vienen visitas,
pero río,
y como bien,
y me hago fuerte.
(Diego, 2013: 115)*

Mucho más frecuentes y significativas son las variantes en las versiones del poema de Gray, mucho más largo y complejo. «Elegía

escrita en un cementerio de campo» abarca treinta y dos cuartetos con rima cruzada (o sea, serventesios). Su dicción, sin dejar de ser clara, dista mucho del coloquialismo. El primer desafío que supone su traducción es trasladar la lengua de Gray a un español moderno; el segundo es encajar en endecasílabos los pentámetros típicos del verso inglés. Como ha señalado José María Valverde, la concisión de la lengua inglesa hace que el *iambic pentameter* se corresponda no con el endecasílabo sino con el alejandrino. El traductor que se propone emplear el endecasílabo tiene que arrogarse lo que Valverde llama «libertades obligatorias» (Valverde, 2013: xxvi), como la elisión o condensación de enunciados, la añadidura de frases o versos enteros para reemplazar el material elidido, y el uso de recursos sintácticos o métricos (inversiones, encabalgamientos, hipérbatos) que no están en el original. Si a esto se suman las exigencias de la rima, el empeño se dificulta aún más.

Thomas Gray (1716-1771) tiene la distinción –si distinción es– de ser uno de esos poetas recordado por un solo poema. Profesor en la universidad de Cambridge y especialista en las lenguas clásicas, su producción poética es exigua. En vida sólo dio a conocer un puñado de poemas en inglés y algunos más en latín. Casi todos se ajustan a los cánones de la literatura neoclásica. La singular excepción es la «Elegía escrita en un cementerio de campo», que se ubica dentro de las corrientes que desembocarán en el Romanticismo (de ahí su inclusión en la antología de Padilla). Más en concreto, el poema acerca a su autor a los llamados «Graveyard Poets» o «poetas de cementerio» –los más conocidos son Robert Blair, autor de *The Grave* (1743), y Edward Young, autor de *Night Thoughts* (1745)–, cuyos poemas se centran en melancólicas reflexiones sobre la mortalidad. En España, *Noches lúgubres* (1789) de Cadalso participa en la misma tendencia.

Tanto Diego como Padilla eran conscientes de las dificultades que presentaba la traducción del poema de Gray. Diego explica así su esfuerzo por preservar la prosodia del poema:

He procurado ceñirme a las posibilidades del español para preservar ritmo y rima sin hacer mucho caso de las rígidas convenciones de nuestra versificación. Para mí, es esencial el principio de la naturalidad: jamás he considerado el ritmo y la rima como malabarismos de virtuosista, sino como esenciales factores de significación dentro de la totalidad significativa del poema (Diego, 2013: 17).

A paso seguido, en un apóstrofe al poeta inglés, explica lo que el poema ha significado para él:

Ya no me queda sino rogar tu indulgencia, querido, muy querido, Thomas Gray. ¿Será cierto que no puedes escucharme ni concedérmela, tú que tanto me has consolado, y me consuelas aún, con palabras salidas de tu boca no importa cuándo? Siempre que un hombre amansa a la tristeza o a la angustia y la soledad volviéndolas poesía, nos ayuda a soportarlas haciéndonos sentir cuánto vale, después de todo, el Hombre. Gracias, querido Thomas Gray, te digo alzando mi voz por esos humildes que tú amaste y no tuvieron, como yo, el consuelo de escucharte. (Diego, 2013: 17)

En un artículo periodístico escrito en 1986, Padilla recuerda las difíciles circunstancias que rodearon su traducción:

Hace algunos años, obligado por mi trabajo en una editorial cubana a traducir una antología de poesía romántica inglesa, tuve que asumir el reto de poner en castellano la inmortal «Elegy Written in a Country Church Yard», es decir, «Elegía escrita en un cementerio de campo». La pensé tantas veces, me acerqué a ella de tantas formas, me invadió con tal fuerza que estuve semanas y semanas sin poder apresarla. Aquel texto me sobrecogía con sus más de doscientos años de haber sido escrito. Era una forma, un vigor, un equilibrio conquistado a fuerza de severo ejercicio intelectual. Hasta que una noche de invierno tropical decidí que yo sería el intermediario entre aquel gran poeta inglés y mi lengua. El reto estaba dado por endecasílabos que funcionaban tanto en castellano como en inglés. [...] Nada tan distante de mi manera de escribir o concebir la poesía. Después, al releer la antología de Poesía romántica inglesa que fue publicada en La Habana en 1979, me parece que ha transcurrido un siglo, y que esas versiones fueron producto de una desesperación que me rebasaba (Padilla, 1986: 5).

Puesto que la versión de Padilla parece haberse compuesto primero, cabe preguntarse si Diego la conoció. En *Conversación con los difuntos*, Diego explica que, para lograr la traducción de «To His Coy Mistress», ha «tratado de olvidar» la «magnífica traducción» de Octavio Paz del mismo poema (2013: 17). No dice otro tanto sobre la traducción de la elegía de Gray, aunque su interés por la poesía en lengua inglesa hace poco probable que no haya conocido el volumen de Padilla. Más verosímil es suponer que lo conoció pero que la cautela política lo indujo a no mencionarlo.

En todo caso, si Diego leyó la traducción de Padilla también la olvidó, porque existen poquísimos puntos de convergencia entre las dos. Por lo demás, según el testimonio de su hija Josefina de Diego, su padre podía trabajar años en la traducción de un solo poema, de modo que es posible que Diego haya iniciado o incluso terminado su versión antes de la publicación de *Poesía romántica inglesa*.¹

Toda traducción se sitúa en un continuo que va de la literalidad a la paráfrasis. Si cotejamos las versiones de Padilla y Diego de «Elegy Written in a Country Church Yard», comprobamos que Padilla, con algunas excepciones que notaremos más adelante, se mantiene más próximo al sentido literal de los versos de Gray, aunque para hacerlo se vale de «libertades obligadas» con la métrica: abandona la consonancia en favor de la asonancia, acude a rimas falsas («colma» y «alma», por ejemplo) o abandona la rima del todo. El afán literalista de Padilla, respaldado por la práctica del verso libre en su propia poesía, tiende a producir un desaliño ajeno a la elegía de Gray, mientras que Diego, más acostumbrado a trabajar poemas con versificación reglada, capta con más precisión la pausada solemnidad de la elegía. Pero, para lograr esa uniformidad de forma y tono, Diego también se ve obligado a tomarse libertades, aunque de otra índole. Si Padilla desatiende la forma, Diego lo hace con el fondo. De ahí que aporte frases o versos enteros de su propia cosecha. La traducción de Diego delata su interés por la perfección formal, aun cuando conlleve alejamiento del original; la de Padilla refleja la impaciencia de un poeta a quien se le imponía un proyecto ajeno a su propia escritura.

En los primeros veintitrés cuartetos del poema, un hablante anónimo que se suele identificar con el poeta se pasea por un cementerio y describe la vida de los campesinos allí enterrados. Con el cuarteto veinticuatro el poema cambia de enfoque. Ahora el hablante se dirige a sí mismo –el «yo» pasa a ser un «tú»– y se pregunta qué se le contestaría a alguien que preguntara por él después de muerto, igual que él lo ha venido haciendo a propósito de los campesinos. La respuesta la da un aldeano que conoció al poeta. La elegía se torna en una autoelegía que culmina con el epitafio del poeta. Así comienza esta última secuencia (cito el original y a continuación cada traducción con las iniciales del traductor):

*For thee, who mindful of the unhonoured dead
Dost in these lines their artless tale relate;*

*If chance, by lonely Contemplation led,
Some kindred spirit shall inquire thy fate,*

*Haply some hoary-headed swain may say,
«Oft have we seen him at the peep of dawn
Brushing with hasty steps the dews away
To meet the sun upon the upland lawn».*

H. P.

Si de ti, que en memoria de la muerte
estas líneas sobre ellos nos dejaste,
alguien quisiera conocer la suerte,
movido del afecto que inspiraste,

tal vez le diga un viejo campesino:
«Lo vimos cada día de costumbre
correr sobre el rocío del camino
por ver salir el sol desde la cumbre».

E. D.

Por ti, que en estos versos has contado
las crónicas oscuras de la muerte,
si en estas soledades apartado
alguien, afín, pregunta por tu suerte

quizás le diga un nívico campesino:
«con el alba partir fue su costumbre,
veloz la escarcha hollando del camino
por saludar al sol desde la cumbre».

La traducción más natural de «hoary-headed swain» es «viejo campesino», como en la versión de Padilla, y no «nívico campesino», como en la de Diego. El cultismo del calificativo se prolonga en los hipérbatos que siguen, el segundo de ellos de estirpe gongorina –«veloz la escarcha hollando del camino– y tal vez inducido por la referencia a las «soledades» en la estrofa precedente. No obstante, al hiperbatonizar, Diego no hace más que seguir un recurso expresivo del original, donde la sintaxis también está trastocada al colocarse el verbo y el adverbio en los extremos del verso: «Brushing with hasty steps the dews away». En ambos casos, la dislocación subraya la premura con que el poeta se dirigía a presenciar la salida del sol. También es más

exacta, y más elegante, la traducción de Diego del último verso. Padilla se contenta con el prosaísmo de «ver salir el sol»; Diego recupera la metáfora implícita en «meet the sun» al decir «saludar al sol».

Si la traducción del segundo cuarteto ilustra la precisión de Diego, la del primero destaca su temperamento poético. En el original, el segundo verso reza: «Dost in these lines their artless tale relate». En su lugar, Diego acuña este endecasílabo: «las crónicas oscuras de la muerte». Padilla, otra vez, es más sencillo, aunque excede el cómputo silábico: «estas líneas que sobre ellos nos dejaste». Aun así, el flamante endecasílabo no carece de justificación. En el primer verso de la estrofa aparece la frase, «unhonoured dead», muertos sin honores. El adjetivo «unhonoured» motiva «oscuras» (uno de los epítetos favoritos de Diego) y el sustantivo, la frase prepositiva, «de la muerte». Las «crónicas» mal que bien traducen «artless tales», relatos torpes, sin valor artístico. Pero la diferencia es que estos relatos no son crónicas de la muerte, sino *curricula vitae*, ya que narran la vida simple y sin leyenda de los campesinos, para adaptar una frase de Ortega y Gasset. Conforman, en efecto, el poema que tenemos delante. El poeta, en Diego, prima sobre el traductor. La fidelidad al original se supedita a la belleza de su endecasílabo, que recuerda el título de su primer libro, *En las oscuras manos del olvido* (un verso de Quevedo).

A diferencia de la de Diego, la poesía de Padilla guarda poca relación con los clásicos españoles. Si acaso, se distancia de ellos. En uno de los poemas de *El hombre junto al mar* (1981), «La aparición de Góngora», Padilla se queja de que, contra lo que él quisiera, sus poemas todavía están cubiertos por la «polvareda» de la lengua de Góngora (102). Hay que decir, sin embargo, que el contacto con esa «polvareda» puede imponer una disciplina cuya utilidad se observa en el contraste entre las traducciones de estas dos estrofas:

*Oft did the harvest to their sickle yield;
Their furrow oft the stubborn glebe has broke;
How jocund did they drive their team afield!
How bowed the woods beneath their sturdy stroke!*

*Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile
The short and simple annals of the poor.*

H. P.

¡Cuántas cosechas bajo la hoz cedieron!
¡Cuántos tercos terrones trituraron!
¡Con qué alegría hacia los campos fueron!
¡Cuántos bosques sus golpes derribaron!

No ría la Ambición de la afanosa
vida hogareña, sencilla, ni así obre
la Grandeza, oyendo desdeñosa
la breve y simple crónica del pobre.

E. D.

Cuántas veces su hoz rindió a la espiga,
cuántas la terquedad de los terrones
sapiente doblegó su mano amiga!
Cómo el bosque vibró con sus canciones!

No frunza la Ambición el ceño necio
para mirar el cántaro de cobre,
ni escuche la Grandeza con desprecio
la breve, simple crónica del pobre.

Ambos poetas coinciden en la traducción del último verso, uno de los más célebres del poema, con la virtud que preservan el ritmo yámbico, infrecuente en español. Pero esta es la única coincidencia. En la versión de Padilla salta a la vista la disparidad prosódica entre el primer cuarteto y el segundo. En el primero, cada unidad sintáctica se corresponde con una unidad versal, como en el poema de Gray; en el segundo, la esticomitía cede ante encabalgamientos ausentes del original: de calificativo y sustantivo, el primero; de verbo y sujeto, el segundo. Si en la primera estrofa la rima es deficiente porque se establece entre palabras con la misma morfología, la rima de «obre» con «pobre», por ingeniosa que sea, depende de un encabalgamiento que genera una tensión reñida con el ambiente de tranquilidad, de equilibrio, que impera en el poema de Gray. Llevado a un extremo, esta falta de uniformidad desemboca en el tipo de poema que antiguamente se nombraba «ensalada» y que en buen cubano se llamaría un arroz con mango. Padilla trae a su traducción las licencias del versolibrista. Por una parte, impresiona la soltura con que traslada al español versos con rima y medida; por otra, sus cuartetos exhiben una informalidad, una falta de rigor, que los aleja del original. Si una

buena traducción, según Diego, es capaz de evocar una sensación similar a la del original, la de Padilla lo alcanza sólo a medias, ya que esa sensación surge no sólo del contenido, sino de los rasgos formales que lo matizan y condicionan.

Para Diego, acostumbrado a trabajar con metros tradicionales, enfrentarse a los cuartetos de Gray no representó un desafío inusual. En la primera estrofa, Diego se vale otra vez de la hipérbasis: «cuántas la terquedad de los terrones / sapiente doblegó su mano amiga!». El segundo de estos versos es casi por completo invención del traductor. Aunque «doblegó» se aproxima al sentido de «broke» («rompió»), en el original no hay rastros de manos, ni de amistad, ni de sapiencia. Añadidos estos elementos, no hay espacio para el tercer verso –«How jocund did they drive their team afield!»– y Diego lo suprime. El cuarto verso del poema inglés se limita a describir la tala del bosque, mientras que Diego hace que el bosque vibre con canciones, tal vez elaborando la animación con que los campesinos dirigen las yuntas. Más directo, si menos innovador, Padilla encaja las cuatro actividades descritas por Gray en los versos correspondientes. En los dos primeros versos de la estrofa siguiente, Diego retiene la referencia a la ambición, pero en vez de retratarla, como Gray, mofándose de las labores de los campesinos, le da un aspecto severo. La metáfora del ceño fruncido recuerda «Vida retirada» de Fray Luis de León, un poema con el que la elegía de Gray, a pesar de las diferencias de época y género, comparte la temática horaciana del *beatus ille*:

*Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de a quien la sangre ensalza, o el dinero* (Macrí, 1970: 222).

El segundo verso de la estrofa describe los gozos modestos de los anónimos campesinos. Padilla se aproxima al sentido literal al traducir: «afanosa / vida hogareña, sencilla», aunque la necesidad de buscarle rima a «pobre» hace que adelante el verbo de la frase que sigue y que desborde los límites del endecasílabo. Diego, a su vez, corta por lo sano y sustituye el binomio de Gray («Their homely joys and destiny obscure») con un objeto: «el cántaro de cobre». Al evitar el enunciado abstracto, pone en evidencia su predilección por lo concreto, por las cosas («Voy a nombrar las cosas» es el título de uno de sus poemas). El cobre connota po-

breza. El cántaro sugiere que no falta el sustento. La aliteración traslada la seguridad o solidez del *oikos*, el espacio familiar. Y no es éste, por cierto, el único cántaro hogareño en la poesía de Diego. En «Oración para toda la familia», de *El oscuro esplendor* (1966), lo volvemos a encontrar, «más útil que la dicha»:

*Roguemos esta noche por la dueña
de un cántaro tan útil
solo desde mil años
entre la selva enorme, sin amparo.*

*Ya que no queda más
que un juguete de arcilla, una palabra
de vaga lumbre, alguna cosa
más útil que la dicha, ¡oh posesiones!* (2003: 139).

Como acabamos de ver, Diego no se inhibe al modificar –incluso, mejorar– el original con tal de mantener la integridad de las estrofas; Padilla malea la métrica para ajustarse al sentido. Para aquél, la forma es lo principal; para éste, la literalidad. Mas no siempre sucede así. Hacia el final del poema, es Padilla quien altera el contenido, aunque no, a diferencia de Diego, por razones de estética. El primer ejemplo ocurre en otra estrofa célebre, ya que de ella viene el título de una novela de Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* (1874). Gray elogia la vida lejos del mundanal ruido, alabanza de aldea que sufre una enmienda notable en la versión de Padilla.

*Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learned to stray;
Along the cool sequestered vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.*

H. P.

*Lejos de locas y bajas contiendas,
sus sobrios deseos no se confundieron:
en el áspero valle de la vida
siempre la vía recta mantuvieron.*

E. D.

*Lejos de la demente, innoble brega,
siempre el sobrio deseo a buen resguardo,
su vida fue como secreta vega
de la que nunca errara el paso tardo.*

El poeta inglés asemeja la vida retirada de los campesinos a un valle fresco y aislado: «the cool sequestered vale of life». Diego abrevia pero retiene lo esencial al decir «secreta vega». Padilla, además de prescindir de la rima, cambia por completo el sentido: «el áspero valle de la vida». El valle de Gray es un acogedor *hortus conclusus*; el de Padilla, el proverbial valle de lágrimas. De hecho, al describir la vida de los campesinos como un «áspero valle», Padilla desdice la tesis central de la elegía. Es difícil creer que la mala traducción haya sido un lapso inadvertido. O si lo fue, tal vez la resonancia personal de una palabra lo haya suscitado. En Gray el significado de «sequestered» es positivo (apartado, protegido), pero bien podría haberle sugerido a Padilla su forzada reclusión domiciliaria, su «secuestro», mientras trabajaba en las traducciones. En este verso, Padilla filtra su propio malestar, esa desesperación que mencionaría años después. La fidelidad de traducción se resiente bajo el peso de las vivencias del traductor.

En la estrofa siguiente, Padilla se desvía otra vez del poema inglés al insertar el «yo» del hablante. En el poema de Gray, así como en la traducción de Diego, la figura del narrador permanece en el fondo (el pronombre de la primera persona aparece sólo una vez, en la primera estrofa); en la de Padilla, el hablante ocupa el escenario:

*Yet ev'n these bones from insult to protect,
Some frail memorial still erected nigh,
With uncouth rhymes and shapeless sculpture decked,
Implore the passing tribute of a sigh.*

H. P.

*Mas para proteger sus sepulturas
del desdén, como recuerdos miro
torpes rimas, informes esculturas
que imploran el tributo de un suspiro.*

E. D.

*Mas para proteger sus sepulturas
de orgulloso desdén, en tosco giro
de rimas y en informes esculturas
imploran el tributo de un suspiro.*

Poco después, se introduce otra alteración en el original que deplata al traductor. La estrofa explica que aún los más humildes no se resignan a la muerte y el olvido.

*For who, to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resigned,
Left the warm precincts of the cheerful day,
Nor cast one longing lingering look behind?*

H. P.

*Pues, ¿a quién que condenen al olvido
como a este pobre ser lo han condenado
no ha de volverse hacia los goces idos,
no ha de mirar con ansias al pasado?*

E. D.

*Pues quien al duro Olvido se resigna,
deja este amable, ansioso ser, sin duelo,
la tibia estancia de la luz benigna,
y atrás no mira con moroso anhelo.*

El primer verso ofrece otro ejemplo de la tendencia de Diego de traducir «de oído», o sea, de ofrecer una traducción tan atenta al sonido como al sentido del original: «duro Olvido», dice, en vez de «mudo Olvido». Aunque «duro» no tiene el mismo significado que «dumb», sí retiene la sonoridad de la consonante y, de paso, parte de la grafía de la palabra. En la versión de Padilla, el significado de la estrofa es muy distinto. Gray describe la existencia terrenal como «this pleasing anxious being», que Diego traduce a «este amable, ansioso ser». El referente no es una persona, sino la condición de ser, de existir, con sus luces y sus sombras, sus satisfacciones y sus angustias. Padilla, además de suprimir la parte amable de la vida, concretiza, humaniza el referente. En su traducción, el sujeto ya no es el ser como categoría, sino un hombre: «este pobre ser». Y no es exactamente «al pasado», donde se mira en el poema de Gray; es a la vida misma. Ni son tampoco «los goces idos» los que se extrañan; es el estar vivo. Al mentar a «este pobre ser», Padilla se nombra. En su traducción, la estrofa deja de ser una reflexión filosófica para convertirse en un lamento personal.

Llama también la atención el lenguaje judicial que emplea: «a quién que condenen al olvido / como a este pobre ser lo han condenado». El concepto de condena no está en el original pero sí tiene mucho que ver con la biografía del traductor, encarcelado por contrarrevolucionario y marginado de la vida literaria del país. O sea: condenado, literal y figuradamente, por el régimen

castrista. Ni el afán de protagonismo ni la autolástima que subyacen a la frase son ajenos al poeta de *Fuera del juego*. Si a veces traducir es crear, como ha señalado Diego en una entrevista (2010: 154), otras veces es retratarse.

Apunta Diego, en la misma entrevista, que los poetas incluidos en *Conversación con los difuntos* son los que ha querido y podido traducir. Padilla no disfrutó de esa opción, ya que la selección de poemas fue hecha por Marta Eugenia Rodríguez, que también escribió el prólogo. Dada la decretada invisibilidad de Padilla, Rodríguez en ningún momento menciona su nombre ni alude a las traducciones. El nombre del traductor aparece sólo en la página legal, en letras pequeñas, junto al de las personas responsables del diseño y la edición. No cabe duda que la versión de Diego de la elegía es superior: más fina, más fluida, más elocuente. Capta el aroma del original, aun cuando innova. La de Padilla, en cambio, mezcla emanaciones propias con las del poema. Por eso, valiendo menos como poesía, vale más como documento. El hablante típico de los poemas de Diego muestra una impasibilidad rayana en el quietismo, estado de ánimo en sintonía con el estoicismo del poema de Gray. Además, la conciencia de la muerte y, por tanto, la nota elegíaca recorren toda la poesía de Diego. Padilla, histriónico y protestón, no sabía resignarse o callarse, ni para culpar ni para culparse. Diego mantuvo sus distancias del régimen castrista pero nunca lo desafió, al menos abiertamente. Muy otro es el historial de Padilla, un poeta convertido en caso, que ni siquiera al traducir un bicentenario poema inglés sobre un cementerio de campo, sabe mantenerse fuera del juego.

NOTAS

¹ Cito el poema de Gray por la versión reproducida en *Conversación con los difuntos*; original y traducción ocupan las págs. 18-29. La traducción de Padilla ocupa las págs. 75-83 en la primera edición de *Poesía romántica inglesa*. La única otra traducción en verso que conozco es la de Bartolomé Mitre (299-305). Dudo que Padilla o Diego la hayan conocido. Gray queda fuera de dos recientes antologías de la poesía romántica inglesa: *Poesía romántica inglesa* (2011) de Antonio Ballesteros González y *Poetas románticos ingleses* (2013) de José María Valverde y Leopoldo Panero.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonnefoy, Yves (2002). *La traducción de la poesía*. Valencia: Pre-Textos, trad. Arturo Carrera.
- Cuza Malé, Belkis (1980). «La poesía inglesa y Heberto Padilla». *El Nuevo Herald*. 20 de marzo de 1980, pág. 5.
- Diego, Eliseo (2003). *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diego, Eliseo (2010). *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. La Habana: Ediciones Unión.
- Diego, Eliseo (2013). *Conversación con los difuntos*. México, D.F.: Equilibrista (2ª ed.).
- Diego, Eliseo (2014). *Flechas en vuelo. Ensayos seleccionados*. Madrid: Verbum, ed. de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer.
- Diego, Josefina de (2014). «El idioma inglés y la literatura inglesa en la vida y obra del escritor cubano Eliseo Diego». Conferencia inédita.
- Florit, Eugenio (1955). «Introducción». *Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Washington D.C.: Unión Panamericana, trad. Eugenio Florit.
- Macrí, Oresté (ed.) (1970). *La poesía de Fray Luis de León*. Salamanca: Anaya.
- Mitre, Bartolomé (1916). *Rimas*. Buenos Aires: La Cultural Argentina (3ª ed.).
- Padilla, Heberto (1979). *Poesía romántica inglesa*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Selección y prólogo de Marta Eugenia Rodríguez.
- Padilla, Heberto (1981). *El hombre junto al mar*. Barcelona: Seix-Barral.
- Padilla, Heberto (1986). «El vaticinio de la posteridad». *El Nuevo Herald*, 8 de febrero de 1986, pág. 5.
- Pérez Firmat, Gustavo (2019). «Heberto Padilla, traductor». En *Poesía romántica inglesa*. Fort Worth: Linden Lane Press, (2ª ed.), págs. 11-17.
- Valverde, José María (2013). «Introducción». *Poetas románticos ingleses*. Barcelona: Austral, trad. José María Valverde y Leopoldo Panero.

EL MUNDO DE LOS NIÑOS, la literatura infantil, la enseñanza de la literatura y el juego según Eliseo Diego

La vocación literaria de Eliseo Diego se forjó alrededor de dos espacios: el de la pertenencia a un lugar y el de la pérdida del paraíso. Y en ambos hay una revelación conectada con la historia personal de su niñez: la vida en una casa a las afueras de La Habana, «La Quinta», durante su infancia y el cambio de residencia a los nueve años. Más adelante, cuando su vocación literaria estuvo consolidada, vincularía a ésta no sólo los dos espacios, sino también el hecho de haber ocurrido en la primera etapa de su recorrido vital. Porque, para crear, es preciso razonar como un hombre y ver como un niño. Para Diego, no se es poeta si no se conserva un espíritu radicalmente infantil. En «A través de mi espejo», la historia de su poética, Eliseo revela su primer recuerdo de la infancia, una casa vieja y unos jardines, la materia de la que parte toda su poesía. Dice que en ese espacio sus ojos vieron «más de lo que tenían delante», vieron «la Dicha Grande», el «vio-Dios-era-bueno», «el horno viviente de la terrible alegría de crear» (Diego, 1991: 382), y eso fue lo que le nutrió para convertirse en poeta, porque sólo los que tienen un «corazón puro» pueden gozar de verdad la poesía.

Esa expresión, «corazón puro», es la misma que aparece en el pasaje de las bienaventuranzas (Mateo, 5, 8), que tanto gustaba al poeta, desde su catolicismo tradicional: los que tienen un corazón lleno de pureza son los bienaventurados, porque verán a Dios. El Evangelio utiliza la palabra «ver», la misma que Eliseo usa para el encuentro del ser humano con la poesía, de tal forma que se establece un paralelismo entre la presencia Dios y la posibilidad del arte, cuyo punto de unión es la inocencia. «Hay una Poesía escrita a

grandes rasgos de luz y de sombra –declara–, en jeroglíficos de nubes y rostros y árboles, que sólo pueden leer los Inocentes» (Diego, 1991: 383), y éstos son, fundamentalmente, los niños, los cuales habitan en un paraíso que está en vías de convertirse en pérdida. Los moradores de la infancia, mientras residen en ella, ven.

En el discurso de 1958, «En esta tarde nos hemos reunido», Eliseo habló largamente de la infancia, llena de «poéticas maravillas», portadora de la capacidad de mirar la «prodigiosa realidad» (Diego, 2014a: 31). Después del canto general a la infancia, el poeta explicó la suya, para concluir que ese *bildungsroman* justificó su vocación literaria. Mientras era niño, fue suficiente vivir en la Quinta y dominar ese jardín, de modo inconsciente. Respirar, mirar, vivir, gozar de la plenitud, sin saberlo, era un modo de estar en contacto con la poesía sin «la exigencia penitencial de la letra», disfrutando de un modo natural de su autoridad «sobre las aves del corral, y sobre la mata de alcanfor que ahondaba el patio del Este, y sobre la picuala y las atónitas bolas de billar, y sobre los frágiles y blancos balances de la sala de música», de tal forma que sólo cuando fue expulsado de ese paraíso y todo pasó a formar parte del pasado, del recuerdo, comenzó a mirar aquello que estaba definitivamente extraviado, y en ese momento fue consciente de que necesitaba «la letra» (Diego, 2014a: 33).

El poeta ilustró ese proceso mediante la imagen de un niño que juega solo, en silencio, ensimismado con su historia, con aquello que «ve». En un momento dado levanta la cabeza y oye unos pasos que se acercan a la puerta de la habitación, por fuera. Es algo que ha esperado durante un buen rato, y ansía el encuentro con lo que se avecina. El poeta, entonces, reconoce su miedo ante el horror de lo que se acumula detrás de la puerta, y desea que nunca se abra, para evitar el sufrimiento del niño. Dejar de ser pequeño, dejar de ser inocente, cortar el ensimismamiento, abrir la puerta al conocimiento es algo parecido al proceso que se relata en el Génesis, y que recuerda Diego en su discurso. Adán y Eva abandonaron su condición de inocencia cuando quisieron saberlo todo, accediendo a la ciencia del bien y del mal. En el momento en que eso ocurrió, ya no hubo vuelta atrás: la inocencia es irre recuperable. De ahí el castigo y la errancia definitiva.

La historia de la Quinta no termina con esa expulsión. Ese sitio «en que tan bien se está», como dice en uno de sus poemas más conocidos, tuvo un protagonismo destacado en la consolidación de lo que más adelante se llamaría el grupo *Orígenes*. Eliseo Alberto, hijo del poeta, describía una de las habituales reuniones

del grupo, ya en los años cincuenta, en ese lugar mítico, con la asistencia de Cintio Vitier, Fina García Marruz, Gastón Baquero, Octavio Smith, José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Agustín Pi, et-cétera, a las que se unían en ocasiones Roberto Fernández Retamar, algo más joven que el núcleo del grupo, Cleva Solís, Roberto Friol, Adelaida de Juan, Julián Orbón, Francisco Chavarri. En ellas charlaban, comían, bebían y, sobre todo, leían y comentaban poesía. Había incluso un veredicto sobre la calidad de los poemas, que guardaba relación con la cantidad de lágrimas que Bella, la esposa de Eliseo y hermana de Fina, derramaba durante la lectura de los textos, circunstancia por la que los poetas la llamaron «El Lacrimómetro». Escribe Lichi:

Los lacrimales de mamá eran juiciosos, literariamente correctos: a partir de cinco gotas, estaba listo. Cuatro, de acuerdo. Tres, debería ser trabajado. Dos, lindo. Una, en fin. Cero lágrimas, a la basura. Pocos versos acabaron en el cesto, debo decirlo en ánimo de no parecer exagerado, pero al que le tocaba, le tocó. La ley era pareja. Sus pupilas no tenían privilegios (Alberto, 2017: 121).

Y aunque Eliseo Diego se quejaba muchas veces de que los versos de Cintio, de Roberto u otros habían arrancado más lágrimas que los suyos, lo cierto es que el poeta de la Quinta había logrado el amor de Bella, algunos años antes, gracias a la poesía. Concretamente, el primer poema «que ablandó a mi madre, y como solo sabe debilitarse de amor una muchacha de veinte años, fue “Nostalgia de por la tarde”» (Alberto, 2017: 122). La Quinta, desde 1929, fecha en la que los Diego se trasladaron a La Habana, a 1953, año en el que Eliseo volvió allí para residir con su mujer y sus tres hijos, estuvo a veces alquilada y en otras ocasiones fue lugar de encuentros familiares y poéticos pero, sobre todo, fue el centro de las preocupaciones estéticas del poeta de Arroyo Naranjo, quien parte, para validar su poética, de un primer recuerdo de la infancia, recién estrenada la casa con su jardín, y observa en su interior su intimidad inaugurada, para llamar la atención sobre la enorme distancia y desproporción existentes entre la sencillez de la escena recordada, evocada, y la «voracidad» con la que ella había quedado «ardiendo» en su memoria (Diego, 1991: 382).

El problema estriba en que el poeta siempre es un adulto y, técnicamente, es imposible recuperar la edad de la inocencia, por esa distancia y esa desproporción de las que hablamos, que son las que separan al niño del hombre formado. Por eso, la única posibilidad de «ver» como los niños es siempre un remedo, como

afirma en su discurso: «Ver un gato, mis amigos, es ver un gato. Es visión que bien podría ser insondable. Y mantenerse fiel a este único esplendor puede bastarnos» (Diego, 2014a: 30). Lo que en el niño es algo natural, milagrosamente corriente, en un adulto es fruto de un aprovechamiento de los dones, pero también de la conciencia de su incapacidad para conseguir una posesión verdadera de las cosas, de la mirada. Sólo hay destellos, momentos de intensidad no provocados, como si un receptáculo de privilegios visitara al poeta. Ver con los ojos de antes es una quimera, un empeño inútil, pero el poeta puede aproximarse y sentir que, por momentos, llega. Por eso, hay una gran diferencia de actitud entre el niño y el adulto con respecto al uso de la palabra. En el niño hay una relación plena y natural, sin voluntad de posesión ni de transmisión, mientras que el adulto necesita manipularla, dominarla, buscar una armonía que se ha perdido con la edad de la inocencia. Dice Aramís Quintero:

La letra, y su legión de resonancias, existe para el niño; pero él, en su magnífico egoísmo, se ocupa sólo en consumirla, no la transmite sino muy azarosamente y sin la menor intención de darnos nada [...]. Las palabras, los nombres –letra impresa u oral–, llegan al niño a través del adulto, y comienzan en él un proceso en que el lenguaje se enriquece en extensión y en profundidad y, con él, el poder creativo y el espíritu. Pero la creación es, en el niño, labor lúdica, actividad de juego (en una forma mucho más evidente que en el adulto) (Quintero, 1991: 212-213).

Desde sus primeros textos, Eliseo quiso describir el mundo de los niños, sin hacer estrictamente literatura infantil. Los tres libros publicados en los años cuarenta, dos de prosa y uno de verso, transitan obsesivamente por el espacio de la infancia, en un sentido general pero también por las continuas referencias a lo que fue su puericia. Los cuentos de *En las oscuras manos del olvido* relatan los primeros años de vida del poeta, utilizando los mismos nombres que los personajes familiares de la vida real, los mismos lugares, y con un protagonista del que no se esconde su identificación con el autor. De hecho, en el relato «Historia del daguerrotipo enemigo», se produce un original desdoblamiento entre el Eliseo niño que vive su plenitud infantil, que ve, sin más, y el otro, el adulto, que pone las palabras, que las necesita para ver. En la narración, la voz toma a veces la perspectiva del observador y a veces la del observado, con un asomo de ambigüedad del que haría gala Julio Cortázar en sus narraciones de naturaleza surrealista:

Miradme, observad a Eliseo Diego, atento el oído, la mirada atenta, en vela por un niño de seis años. Yo soy el que habla, ya lo he dicho, el que escribe, el que es escrito. Con mi gran cuerpo de gigante ando aquella parte de la historia en que nadie repara, pues yo soy el gigante que recorre toda la historia por la otra parte, ordenándola y haciéndola, haciéndose. Ved a Eliseo Diego que se ha vuelto de frente a su sueño y lo mira con sus ojos abiertos. Procura hacerlo eterno, diáfano, eterno. Habría de ser perdurable, el minuto salvado en lo eterno, el que dura tanto como dure la palabra. Observad su transformación en mí, en el cuerpo de tinta y ceniza que alienta con su sangre, en el gigante oculto en el abismo nocturno, cercano su rostro a la puerta del sueño (Diego, 2004: 43).

Los dos Eliseos realizan exactamente la función que les ha otorgado la singular poética del autor, que defenderá para toda su obra: el adulto trata de ver al niño y llegar, por medio de las palabras, hasta lo que él llegó de un modo natural e inconsciente. El niño está y eso es suficiente. El adulto tiene que esforzarse para «ver», «mirar» y escribir: eso es la poesía, la literatura y el arte en general: poner en palabras la visión que el niño no necesita comunicar, porque queda dentro de sí de un modo suficiente. En *Divertimentos*, su segundo libro de relatos, también de los años cuarenta, la presencia del mundo infantil es más oblicua, pero persistente: está en los argumentos de los cuentos, en las fuentes (el libro del *Conde Lucanor*, por ejemplo, y otros modelos relacionados con el didactismo o la literatura cuya lectura es útil o sencilla para los niños), en el tipo de personajes que aparecen y los sucesos que les ocurren, en los elementos fantásticos de algunos de los relatos, etcétera.

El librito es también un relato de la nostalgia abrumadora, con una obsesión por mantener a salvo de la corrosión del tiempo ciertos objetos, situaciones, personas, voces. Y el tercer texto de los años cuarenta, su primer poemario, está absolutamente dedicado a sus recuerdos de la Quinta y de la Calzada, de la infancia propia en un lugar y en un tiempo determinados. En cuanto al último libro de relatos que escribió, publicado ya en los años setenta, *Noticias de la Quimera*, conviene señalar que supone un conjunto de relatos similares a los de los libros anteriores, de diversa procedencia en el tiempo, muchos de los cuales habían quedado sin publicar desde los años cuarenta o se habían perdido en alguna publicación efímera o de escasa difusión, en los que una de las notas comunes es la fantasía.

En el prólogo de *Noticias de la Quimera*, Diego vuelve a evocar los orígenes narrativos de su vocación literaria, y reconoce que le hubiera gustado escribir una novela de largo aliento en lugar de esos textos breves. Pero lo más interesante de su apreciación es que, cuando propone los modelos a los que le hubiera gustado parecerse, en esa tarea de contar historias más largas, alude a *La Isla del tesoro*, *El gran Meaulnes* o *Un fuerte viento en Jamaica*, obras escritas sobre peripecias de niños y, en principio, escritas para lectores relativamente jóvenes, relacionadas con la educación de los niños, las aventuras o el paso de la infancia a la juventud sobre la base de una educación sentimental.

En otro lugar evoca a C. S. Lewis, autor de novelas fantásticas que aseguraba que los infantes son capaces de entender cualquier cosa, siempre que lo que se les relate sea adecuado a su nivel de experiencia. Eliseo pensaba que no hay o que no debe haber una literatura específica para niños, por eso nunca afirmó que sus cuentos habían sido escritos con el fin de que los leyeran los más pequeños. En una entrevista con Luis Manuel García opinaba que casi siempre los cuentos que son escritos para los niños y para los adultos son idénticos, porque su estructura es la misma (comenzar por el principio, seguir por el desarrollo de la trama y terminar por el final, como decía Kipling). Esto, que puede parecer una simpleza o una necedad, realmente no lo es:

Un buen cuento tiene que empezar por algo que agarre tu interés, y mantenerte en suspenso hasta el clímax y el final. Pero los cuentos para niños se considera que deben estar llenos de cosas bonitas, arcoíris y cosas así, y son páginas y páginas y no acaba de empezar la acción del cuento. Y hasta el epílogo, al final, lleno de cosas lindas. Pero los niños aspiran a que la historia les cuente algo que los agarre hasta el desenlace. De modo que casi siempre la literatura premeditadamente para niños es mala, y sólo hay dos tipos de literatura: la buena y la mala. Y la buena literatura siempre está al alcance de los niños mientras esté en su nivel de experiencia. Hay muchos libros que el escritor escribió de cierta manera y coincidió con el gusto de los niños (Diego en García, 2000-2001: 111).

Así, Diego nunca proyectó directamente literatura para niños, aunque sí es cierto que pensaba en los niños cuando escribía sus relatos, sobre todo porque su concepto de literatura parte de la mirada del niño, y de éste en el contexto de la pérdida de la inocencia y del paraíso. Por otro lado, Eliseo pensaba que los niños son los lectores más exigentes y nobles, porque dicen con sen-

cillez y sin disimular lo que piensan del cuento que han leído. Además, los niños «son capaces de entenderlo todo, siempre que esté dentro de su nivel de experiencia» y, a menudo, los adultos tratamos a los más jóvenes de un modo injusto y poco útil para su educación y desarrollo, porque «hemos olvidado qué significa ser un niño y tenemos del niño una visión estereotipada» (Diego en García, 2000-2001, 110).

Hay un artículo de 1966, poco conocido, pero muy esclarecedor, sobre la imaginación infantil en relación a los cuentos, en el que Eliseo reconoce que el mundo de los niños es paradójicamente misterioso, porque en ellos el «ser dado» se encuentra en las primeras fases del rendimiento identitario, muy lejos de lo que podría llegar a constituir el «ser pleno». Es un pensamiento muy martiano, que se repite constantemente en los cuentos y en las introducciones de cada uno de los números de la revista *La Edad de Oro*, que José Martí publicó en los últimos años de su vida, preocupado por la educación de los más pequeños. En su artículo «Músicos, poetas y pintores», explicaba que cada persona «lleva en sí un hombre ideal, lo mismo que cada trozo de mármol contiene en bruto una estatua tan bella como la que el griego Praxiteles hizo del dios Apolo» (Martí, 2006: 170). Ahora bien, desde la perspectiva del adulto, piensa Diego, no es posible saber cómo evoluciona el bloque de mármol hacia la representación de Apolo, el «ser dado» hacia el «ser pleno». Ni siquiera sabemos bien qué es ese «ser dado», a pesar de que cada uno de los adultos fue eso mismo en un tiempo pasado. Sólo experimentamos una desbordada inquietud, incontrolada, con la que el maestro debe lidiar, para saciarla o corregirla. La avidez del niño puede llegar a un estado de relajación por medio de los relatos. Y aunque existan cada vez más medios técnicos que puedan sustituir la dicción de una persona, lo cierto es que relatar una historia sigue siendo un método infalible para atraer la atención de los niños. Y concluye Diego que eso ocurre porque es algo que está inscrito en su propia naturaleza. Como en ellos hay una ausencia absoluta de inhibiciones, obedecen a sus impulsos, «de aquí que su obstinado interés por los cuentos dichos de viva voz lleve el sello de lo que sienten como necesario» (Diego, 2014b: 77), es decir, la palabra pronunciada. Narrando los cuentos no sólo se consigue encauzar el instinto, el interés informe, sino que se estimula la «capacidad de crear» (Diego, 2014b: 79), que es tan necesaria en la educación infantil y primaria como el aprendizaje de la aritmética u otras materias fundamentales, porque activa la generación

de sueños, y en ella se encuentra, según Diego, el futuro del hombre, la posibilidad de mejorar la condición humana.

Como sabemos, Eliseo ejerció la docencia y fue inspector docente, centrado en la enseñanza del inglés y de la literatura. De 1944 a 1947 fue maestro de inglés en centros especiales nocturnos y, desde 1947 hasta 1959, ocupó un puesto como inspector del Ministerio de Educación para la enseñanza de la lengua de Shakespeare. Estudió en la segunda década de los cincuenta la carrera de Pedagogía en la Universidad de La Habana y, nada más triunfar la revolución, la recién fundada Casa de las Américas lo contrató para impartir literatura inglesa y norteamericana. También estuvo vinculado profesionalmente a la Biblioteca Nacional José Martí, ya que de 1962 hasta 1970 dirigió el departamento de Literatura y Narraciones Infantiles. En su artículo «Sobre la enseñanza de la literatura», abunda en las características del mundo de la infancia y en los métodos que hay que utilizar para estimular las capacidades creativas en los niños. Advierte que los niños primero viven «en poesía», luego «en deseos», y que, cuando comenzamos a estudiar literatura, nuestra disposición para imaginar está algo aletargada; por ello, aprender literatura sobre la base de biografías de escritores y obras publicadas con fechas y datos es un gran error. La información literaria es prescindible; lo que se debe conseguir es que el todavía niño o el joven obtengan la «experiencia de la literatura» (Diego, 2014c: 144). Para ello, hay que trabajar sobre los textos, sabiendo que cada género tiene su propia dinámica, lógica, y debe ser experimentado de forma diferente. Llama la atención el acercamiento que hace Eliseo a la prosa y al verso. Para ello, elige una misma historia contada en un poema y en un texto narrativo. Y llega a la siguiente conclusión:

Creo que los propios estudiantes sentirán, sin que les sea preciso mencionarlo, que la diferencia es una diferencia de vida: en el relato en prosa la letra muerta comunica datos que la inteligencia interpreta y asimila; en el poema, el acontecimiento vuelve a vivir ante nuestros ojos, de tal modo que es el corazón quien recibe su impacto, conmoviéndose. La poesía no ve ante sí datos, sino fragmentos vivientes, y su misión es reintegrarlos en el todo de su viva estructura originaria. Si la razón llega al conocimiento de la realidad por el análisis, la poesía lo hace apoderándose de ella, aprehendiéndola en el lenguaje, trasladándola al espacio del idioma. De aquí la brevedad del poema, su economía de palabras. Su virtud consiste en sugerir, en evocar la vida (Diego, 2014c: 150).

Lo que hace falta, entonces, para que los niños y los jóvenes consigan experimentar el placer estético inherente al texto literario, es un profundo respeto por la literatura y por el individuo; es decir, hay que tratar al hombre y al texto como lo que son, porque existe un punto de contacto entre los dos, y hay que saber dónde se encuentra, para que la conexión emocional pueda llevarse a cabo. Para Diego, la literatura y, sobre todo, la poesía, guardan una estrecha relación, como hemos visto, con la infancia. Desde el punto de vista teórico, su obra parte de un elemento general (la infancia como estado poético específico, gracias a la inocencia y a la visión directa) y de otro particular (su propia infancia). Por ello, acercar la literatura al universo de los niños es el mejor antídoto contra las deficiencias, las contingencias, la falta de valores y las carencias humanas. La pregunta, entonces, sobre lo específico en la enseñanza de la literatura a los niños y los jóvenes es saber cómo se debe enfocar la transmisión de saberes. O más bien, si se trata de transferir conocimiento o de hacer sentir lo que la literatura tiene en sí misma. Eliseo se lo plantea así:

¿A qué asirnos que nos gué, en qué principio confiaremos para decidir qué importa más, la literatura como contenidos que asimilar y vencer a la manera que ocurre con la historia o la geografía, o la literatura como un fenómeno estético, como una vía para el desarrollo de la afectividad y la imaginación? (Diego, 2014c, 142-143).

¿Cómo se puede conseguir –podríamos continuar– que el niño y el joven amen la literatura y lo hagan de un modo natural, sin imposiciones? Considerando las relaciones entre la lectura y el juego, que son de la misma etiología que las que enlazan la vida misma con el juego. El origen de esta teoría, como de casi toda la poética del cubano, es religioso. Para Diego, la relación del Creador con la creación es la de un padre con su hijo. Toda la creación es un juguete de Dios, pero el Creador gusta especialmente del ser humano para establecer sus jerarquías lúdicas, ya que a él lo ha hecho a su imagen y semejanza. Platón, otra de las fuentes de la poética de Diego, aseguraba que el hombre «no es más que un juguete que ha salido de las manos de Dios y que ésta es, en efecto, la más excelente de sus cualidades; que es preciso, por consiguiente, que todos, hombres y mujeres, se conformen con este destino y consagren su vida a los más preciosos juegos, y se dejen mover por sentimientos completa-

mente opuestos a los que los mueven en la actualidad» (Platón, 1946: 206). En el *Libro de los Proverbios* hay una sentencia que resume esta idea: «Ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum» (Proverbios, 8, 31). Estas palabras indican que Dios juega con el orbe de la tierra, y que sus «delicias son estar con los hijos de los hombres». Hasta tal punto considera el Creador que las cosas de los niños, es decir, los juegos, son las actividades más importantes que el entorno de lo creado puede desarrollar que San Pedro, en su primera carta, exhortaba a los primeros cristianos de esta manera: «Quasi modo geniti infantes, rationabile, sine dolo lac concupiscite» (1 Pedro, 2, 2), es decir, que del mismo modo que ocurre en los niños recién nacidos, es necesario apetecer la buena leche espiritual, que es la que confiere la verdadera vida. De hecho, Jesucristo instó a que los apóstoles dejaran que los niños se acercaran a él, «porque de los que son como éstos es el reino de los cielos» (Mateo, 19, 14), cuando muy poco antes había afirmado: «En verdad os digo que si no os convertís y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos» (Mateo, 18, 3).

Todo esto es afín a la poética de Eliseo Diego, pero la sentencia más explícita que configura el pensamiento del cubano es la del pasaje en que Jesucristo declara la sintonía con los niños por el entendimiento de las cosas importantes: «Te alabo, Padre, señor del cielo y de la tierra, porque ocultaste estas cosas a sabios e inteligentes, y las revelaste a los niños» (Mateo, 11, 25). De ahí el «ver como los niños ven» que apuntábamos al principio, tan necesario para Diego. Desde su primera obra hasta sus últimos versos, la creación literaria fue vista por Eliseo como un juego y un espacio signado por la niñez. *En las oscuras manos del olvido* (1942) es un libro de relatos en los que los protagonistas son los niños y constantemente se manifiesta el juego de espejos entre la visión del niño y la del adulto, mediante continuos desdoblamientos. Uno de ellos se extiende en casi todo el desarrollo de la «Historia del daguerrotipo enemigo», que gira en torno a la imagen de un niño y los dilemas entre el orden y el caos, el sueño y la realidad, la niñez y la edad adulta, el entendimiento y lo ignoto, la luz y la oscuridad (Diego, 2004: 42).

En la edición definitiva de toda la narrativa corta de Eliseo, henchida de temas y protagonistas infantiles, Diego añade para su primer libro, el de 1942, una especie de prólogo, la «Historia de unas manos oscuras», que desarrolla un juego constante entre el narrador adulto y el niño o el joven que fue varias décadas antes,

incurriendo en una especie de «divertimento», palabra que elegirá para titular su segundo libro de relatos. Esas primeras páginas marcarán una tendencia que en ciertos momentos de su obra literaria se intensificará, hasta la culminación final. De hecho, su último poemario publicado en vida, *Cuatro de oros*, alude directamente al juego como actitud vital. Como afirma Rafael Almanza, «que Eliseo Diego haya escogido el tema del juego para conformar el que habría de ser su último poemario orgánico publicado en vida [...] demuestra algo más que la recurrencia del asunto, y particularmente del juego de la baraja española, preferido por él: significa que estaba consciente de las facultades de la idea del juego para organizar la totalidad de su experiencia en la poesía y en la vida» (Almanza, 2007: 27-28).

Y en medio de toda esa trama lúdica, el libro que quizá mejor resume la identificación entre vida, poesía y juego es el *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña* (1967), porque todo en ese texto está planteado como juego. El mismo Diego lo reconoció en una carta que acompañaba a la entrega del manuscrito a la Biblioteca Nacional José Martí, en la que aseguraba que compuso el libro para el disfrute de sus hijos, de su esposa y para el suyo propio, como un divertimento tanto en su creación como en su lectura. Eliseo elige una serie de viñetas publicadas por el conocido editor cubano José Severino Boloña en la primera mitad del siglo XIX y compone un extenso conjunto de poemas para acompañar a las imágenes, que son como un resumen de las cosas del mundo, con las que se puede trabajar, domar la naturaleza, hacer la vida más asequible, contribuir al desarrollo, etcétera. Sin embargo, ese supuesto sentido instrumental que recorre la obra de Boloña no viaja paralelo al propósito de Diego. Éste pretende hacer un homenaje a Boloña acercando su obra al mundo del juego, por las descripciones poéticas de los objetos, por las sensaciones que producen la unión de imagen y palabra, y por la misma elección de las realidades descritas. El poema del *Muestrario* que mejor representa esa actitud lúdica, que une vida, poesía y juego es el titulado «El juego de cartas»:

Tres señores están jugando a las cartas.

¿Por qué juegan a las cartas los tres señores?

¿Qué juegan los tres señores a las cartas?

¿Y qué son cartas?

¿Y qué los tres señores?

Los tres señores que están jugando a las cartas (Diego, 2015: 103).

Según Almanza, en el poema «están presentes todos sus asuntos y virtudes: el exterior, la costumbre, el objeto, el inventario, el nombre, la relación, la representación, el juego, el despojamiento, la penitencia, la salvación, el tiempo, la pulcritud, la ironía, la finitud, la transparencia, los ángeles, el silencio, el misterio, el ceremonial y la interrogación de la inocencia, en sólo siete esencialísimas líneas» (Almanza, 2007: 22). Las constantes permutaciones en torno al número tres y a los tres elementos presentes (cartas, juego y señores) dan al texto un aire de adivinanza o incluso trabalenguas, que son juegos en sí, y remiten a la Trinidad cristiana, algo que sugiere a la vez la certeza de una convicción y la constante duda que plantean las preguntas, sometidas asimismo al humor que crean las repeticiones en las que siempre aparecen los tres elementos en distinto orden. Pero no son éstos los únicos contrastes: se proyecta en los versos una dicotomía entre banalidad y gravedad, porque el juego puede afectar a la vida (la vida es un juego, pero el juego puede acabar con la vida, cuando se juega al todo o nada, idea repetida en todo el poemario). Las preguntas imprimen gravedad, pero preguntar al mismo nivel qué son cartas y qué son señores destruye la profundidad del planteamiento y aligera la cuestión fundamental sobre el ser. Además, las preguntas sobre por qué juegan y qué juegan (o qué se juegan), realizadas en versos sucesivos, remiten a la vez a posibilidades densas, existenciales, o ligeras, como un simple interés por el contenido del juego, que mueve la curiosidad de quien observa el juego. Y, para concluir el rizo lúdico, la misma disposición de los versos con los elementos que se reparten constantemente entre tres polos, semeja al mismo juego de cartas, en el que éstas se reparten constantemente –las mismas– entre los tres jugadores, y obligan constantemente al debate secular entre el azar o la providencia: ¿Quién mueve los hilos de los desenlaces, Dios a la suerte?, reorganizado, reivindicado y actualizado en clave de modernidad por Mallarmé en su conocido poema-libro «Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard». Diego se resiste a aceptar las reglas del pensamiento dubitativo o directamente descreído del mundo contemporáneo, que trata de dignificar la desaparición de las certezas. Por eso, al comienzo de su último libro, *Cuatro de oros*, dedicado como sabemos al juego, Diego recupera en un epígrafe, a modo de paratexto, una cita supuestamente del *Quijote*: «Fe y barajar» (Diego, 2002: 5). Cervantes escribe, al menos en dos ocasiones, «Paciencia y barajar» –y no lo que Diego atribuye al *Quijote*– en los capítulos 23 y 24 de la

segunda parte de su novela, como la frase que pronuncia Durandarte, cuando despierta en la cueva, hablando con Montesinos. Las interpretaciones de esta secuencia, que es por otro lado un lugar común entre los jugadores de naipes de la época, entre los cuales se contaba también el propio autor, han sido múltiples, como una alusión al rey Felipe III, jugador de naipes, o quizá a sí mismo, cuando sufría presidio en Sevilla y solía jugar a las cartas. También puede estar satirizando los discursos pseudoeruditos de personajes como Luque Fajardo, o el mismo ideal caballeresco (Etienvre, 1985: 145-146).

Diego conserva de Cervantes el sentido paródico o humorístico, y la alusión al juego, aunque matiza el concepto principal, es decir, la actitud de fondo ante el juego. Escribir «fe» en lugar de «paciencia» elude el sesgo aleatorio que tiene el juego, ese no saber qué va a pasar, e imprime una lógica de convicción al procedimiento. Dios juega con los hombres como con unos niños, pero sabe lo que hace, y aunque ellos sientan que lo que ocurre tiene que ver con el azar, en última instancia, todo es parte de la providencia. Así que el juego constante que propone el cubano en sus obras es una sensación que sólo se manifiesta «debajo», en el nivel del comportamiento y el entendimiento de los humanos. Desde «arriba», la lógica es distinta, porque el juego está controlado, y es un dispositivo que concede Dios a los humanos para que formen parte de esa construcción perfecta, ordenada, que desde abajo se ve como caótica o impredecible.

Y esa relación entre Dios y los hombres, que es de algún modo paralela a la de los adultos con los niños, que integra juego, vida y poesía, es posible gracias a la palabra. Los niños establecen su contacto con el mundo y adquieren destrezas, imaginación y desarrollo gracias a las denominaciones, a las asociaciones entre palabras y cosas y, más adelante, con los conceptos e imágenes más sofisticados, que son el alimento de la literatura. Así lo explica él mismo:

Hasta qué punto interviene en ellos el despertar de la imaginación o hasta qué punto es ésta estimulada por ellos son cuestiones que no podemos resolver satisfactoriamente. Bástenos observar cómo los pequeños disfrutaban del simple manejo de los nombres, de su inmediata asociación con las realidades más familiares, y cómo después comienzan a apetecer ese juego más complicado y extraño en que la palabra, en vez de regresar sobre la cosa que designa, se abre hacia el más allá de la imagen; en que la palabra, lejos de servir y subordinarse a la realidad, comienza ella misma a

crear sus propias realidades, alfombras voladoras, hadas, duendes y pájaros parlantes (Diego, 2014b: 78).

Ahí reside la grandeza de los procesos de conocimiento y de comunicación de la realidad, que se dan de forma natural. Todo en el niño es consecuencia de su crecer instintivo, sin presiones ni imperativos, sólo equiparable a la disposición del místico y la del poeta. Ellos son libres porque establecen una relación directa, franca y espontánea con el objeto y con el medio y, por tanto, son los únicos en los que, o no hay caída original (los niños) o puede haber una suerte de restitución del paraíso (místicos y poetas). Diego lo tuvo siempre muy claro y, por eso, toda su poética descansó en la imagen del niño que todavía no ha perdido la inocencia, del místico que posee una cualidad superior para unirse definitivamente con la divinidad, o del poeta, único ser humano capaz de volver del destierro y reconquistar el Edén desaparecido, gracias a la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberto, Eliseo (2017). *La novela de mi padre*. México: Penguin Random House Alfaguara.
- Almanza, Rafael (2007). *Eliseo DiEgo: el juEgo de diEs?*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (1991). «A través de mi espejo» [1970]. En *Acerca de Eliseo Diego*. Enrique Sainz (sel. pról. cronol. y bibliogr.). La Habana: Letras Cubanas, págs. 378-402.
- Diego, Eliseo (2002). *Cuatro de oros* [1991]. México: Siglo XXI, segunda edición.
- Diego, Eliseo (2004). *Cuentos*. La Habana: Ediciones Unión. Contiene *En las oscuras manos del olvido* [1942], *Divertimentos* [1946], los tres relatos de *Muestrario del Mundo o Libro de las Maravillas de Boloña* [1968], *Noticias de la Quimera* [1975] y tres cuentos no incluidos en libros: «Boabdil», «Felipe II» e «Historia de pastores». Prólogo de Mayerín Bello Valdés.
- Diego, Eliseo (2014a). «Esta tarde nos hemos reunido» [1958]. En *Flechas en vuelo. Ensayos selectos*. Ed. de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Verbum, págs. 27-46.
- Diego, Eliseo (2014b). «Los cuentos y la imaginación infantil» [1966]. En *Flechas en vuelo. Ensayos selectos*. Ed. de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Verbum, págs. 76-80.
- Diego, Eliseo (2014c). «Sobre la enseñanza de la literatura». En *Flechas en vuelo. Ensayos selectos*. Ed. de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Verbum, págs. 142-150.
- Diego, Eliseo (2015). *Poemas escogidos*. Madrid: Editorial Verbum.
- Etievre, Jean Pierre (1985). «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla». *Anales de Literatura Española*, 4, págs. 131-156.
- García, Luis Manuel (2000-2001). «Brindis por la imaginación. Una charla con Eliseo Diego». *Encuentro de la Cultura Cubana*, 19, págs. 109-113.
- Martí, José (2006). *La Edad de Oro y otros relatos*. Madrid: Cátedra. Edición de Ángel Esteban.
- Platón (1946). *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Anaconda.
- Quintero, Aramis (1991). «Prosas de Eliseo Diego» [1983]. En *Acerca de Eliseo Diego*. Enrique Sainz (sel. pról. cronol. y bibliogr.). La Habana: Letras Cubanas, págs. 196-234.
- Sainz, Enrique (sel. pról. cronol. y bibliogr.) (1991). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas.

Por Josefina Diego

LO QUE ME CUENTAN los libros de la biblioteca de mi padre, Eliseo Diego

A todos los bibliotecarios «que en este mundo han sido»,
muy especialmente a los que trabajaron con mis padres en
la década de 1960 en la Biblioteca Nacional José Martí.

A la doctora María Teresa Freyre de Andrade.

Durante toda mi vida, desde que abrí los ojos a este mundo, me han acompañado los libros de la biblioteca de mi padre. Ahí estamos retratados mis dos hermanos y yo, delante de esos sabios estantes repletos de maravillas, silenciosos testigos de todas nuestras alegrías y tristezas. Siempre he dicho que gran parte de mis conocimientos literarios provienen de la simple contemplación de los lomos de esos libros: «Dickens, *Oliver Twist*», «Stevenson, *Treasure Island*». Pero los libros de mi padre no eran para jugar ni para tocarse, según mamá nos había advertido. Nosotros teníamos los nuestros, en nuestro maravilloso clóset de tesoros debajo de la escalera de madera. Ya de mayores los pudimos hojear y disfrutar. Y Rapi, siempre fascinado con las ilustraciones de muchos de ellos. Fueron esos artistas sus primeros maestros: Doré, H. K. Browne, «Phiz», Marie Kirk, Shepard, Tenniel y tantos y tantos otros. No necesitó ir a escuelas, ahí estaban, al alcance de su mano, los grandes dibujantes que en este mundo han sido. En nuestra biblioteca, la de los niños, no faltaba nada: Salgari, Verne, Andersen, los hermanos Grimm, Mark Twain, L. M. Alcott, Stevenson, Dickens. Nosotros teníamos nuestros «ídolos», mis padres, los suyos.

Toda su vida mi padre quiso organizar su biblioteca. Siempre fue un hombre muy metódico y, además, tener sus libros or-

denados le ahorra mucho tiempo pues desde muy joven ya su colección era impresionante y encontrar un título a veces podía convertirse en una empresa titánica. Pero nunca logró terminar, completamente, ese trabajo. Los libros los agrupaba por orden alfabético, según el apellido del autor, los escritos en inglés estaban separados de los escritos en español. El año pasado quise hacerle una especie de regalo de cumpleaños y me dispuse a terminar ese trabajo, tantas veces comenzado. Tardé un año completo. Preparé una hoja de cálculo Excel y decidí los datos que recogería: nombre del autor, título del libro, nombre de la editorial, año de su publicación, lugar de ubicación del libro, estado de conservación y observaciones. En esta última casilla escribí si estaba dedicado, el nombre del traductor, ese tipo de información. Pero no sólo me dediqué a anotar los datos que les acabo de enumerar sino que también, paralelamente a esto, decidí escanear las cubiertas de algunos libros, las dedicatorias y las pegatinas y sellos de todas las casas editoras e imprentas que me iba encontrando. Fue un trabajo muy duro pero, al mismo tiempo, apasionante, pues descubrí libros dedicados por mis padres en su época de novios, dedicatorias preciosas que yo jamás había visto; encontré ejemplares muy raros y antiguos, algunos se remontan al siglo XIX. Y aprendí mucho. He dividido este trabajo en varios bloques, para poder brindar una idea, lo más ordenada y clara posible, de algunos de los tesoros de mi padre.

LIBRERÍAS E IMPRENTAS: LAS CALLES DE O'REILLY Y OBISPO. LA MODERNA POESÍA, IMPRENTA LA VERÓNICA, TALLERES ÚCAR, GARCÍA Y CÍA, ETCÉTERA. PRIMER ENCUENTRO CON LEZAMA EN LA LIBRERÍA MINERVA Y LA VICTORIA

El tema de las librerías e imprentas requeriría, él solo, un análisis especial. Yo sabía que las calles O'Reilly y Obispo habían sido famosas por la cantidad de librerías e imprentas que se encontraban ubicadas en ellas, pero no tenía idea de que fuesen tantas. Y de que hubiera tantas librerías en La Habana. En algunas se vendían libros en inglés, y mi padre, que era un profundo conocedor del idioma y de las literaturas inglesa y norteamericana, compró la mayor parte de sus libros en inglés en estas librerías, y en los dos viajes que realizó a Estados Unidos en 1946 y 1951, respectivamente. En mi inventario tengo recogidas más de cuarenta librerías e imprentas a lo largo y ancho de toda la ciudad de La Habana: Neptuno, Belascoáin, Compostela, Muralla, San

Ignacio, Amargura, San Rafael, Dragones, Reina, el Cerro. Las famosas librerías Minerva, La Victoria, Cervantes y La Moderna Poesía, aparecen en repetidas ocasiones; de la imprenta La Verónica, de Manuel Altolaquirre, ubicada en la calle 23, núm. 409, en El Vedado, conservo tres títulos (uno de ellos, *Poemas*, de Ángel Gaztelu, 1940), aunque parece ser que, en algún momento, estuvo ubicada en 17 entre J e I. De los Impresores Úcar, García, S.A., donde aparecieron las Ediciones Orígenes, me encontré varios logos diferentes, primero en Teniente Rey 9, después en Teniente Rey 15, hasta 1961, año en que se nacionalizaron las imprentas y pasó a ser la Unidad 1237 de la Imprenta Nacional de Cuba y perdió toda su personalidad. Pienso que en esa dirección debería ponerse una tarja que recordara que allí estuvo, pues fue una imprenta importante, no sólo para las impresiones de los origenistas. Me llamó la atención ver que, en la famosa y elegante tienda El Encanto, había una librería, algo que, me parece, tiene que haber sido muy novedoso en su época. Fue en la librería Minerva que mi madre vio por primera vez a Lezama. Lo conocía, por supuesto, de nombre, pero había habido un problema entre Lezama, Gastón y Cintio, y la amistad entre ellos se había enfriado. Fina, mi madre y mi padre no lo conocían personalmente. Mi madre ese día, que terminó en la librería La Victoria con final feliz, en una entrevista inédita que le hice en 1989:

Un día yo le quería llevar un libro a tu padre al balneario de San Miguel de los Baños, él estaba enfermo y se encontraba pasando una temporada allí. Fui a la librería Minerva que estaba a la entrada de la calle Obispo frente a La Moderna Poesía y le pedí a Pedro, el librero, La mujer pobre, de León Bloy, lo pronuncié «Bloi», para que me entendiera, pero Pedro era sordo y no me oía. En el momento que yo le gritaba, «¡Pedro, León Bloi, Bloi!», entró Lezama en la librería y le dijo: «Pedro, León Bloá». ¡Figúrate! El corazón se me quería salir. Pedro no tenía La mujer pobre y fuimos a La Victoria, que era otra librería que estaba por Obispo. Fuimos caminando, Lezama y yo, conversando. Él sabía perfectamente que yo era Bella García Marruz, pariente de los poetas. Lezama iba diciendo cosas increíbles sobre mí y fue entonces que me dijo: «¡Ay, qué alegría ir contigo, “¡una muchacha hecha Rilke!”». Yo no sabía qué decirle porque, fundamentalmente, lo que yo quería era llevarle la noticia a tu padre. Conversamos mucho, le pregunté muchas cosas para que él me hiciera esos cuentos suyos, se diera gusto hablando, yo quería que fuéramos amigos. En aquella época yo era una «monita sabia», como tú sabes, estaba al día en todo y

a Lezama no se le podían decir boberías, era un hombre cultísimo. En La Victoria estaba La mujer pobre y, cuando lo fui a pagar, me dijo: «No, déjeme regalárselo». Se lo acepté y cuando me lo fue a dedicar, le dije: «¡Ay, Lezama!, yo quisiera que usted me lo regalara a mí y a mi hermana, porque a ella le va a dar una alegría muy grande». La dedicatoria dice: «A las hermanas García Marruz, a su distinción y a la gracia exquisita de su temperamento, J. Lezama Lima, marzo de 1946». Le pedí que fuera a casa, que teníamos que vernos, que no había ninguna razón... ¡qué sé yo! Y así fue como se rompió el hielo con Lezama.

LIBROS RAROS Y ANTIGUOS. BROWNING (1895), LORD TENNYSON (1876), «A MESSAGE TO GARCÍA», DEDICATORIA DE ALEJO CARPENTIER, ETCÉTERA. EL DISEÑO DE CUBIERTAS: SOBRIAS Y LLAMATIVAS, CON PÓSTERES DE PELÍCULAS: *EL TERCER HOMBRE*, ETCÉTERA

En toda biblioteca que se respete se deben encontrar libros raros, viejos, curiosos. La mayoría de los libros que componen esta biblioteca pertenecen a las décadas del cuarenta y del cincuenta y, también, por supuesto, a las siguientes. Pero entre los hallazgos, hay libros antiguos, centenarios. Algunos se encuentran en buen estado; otros, la mayoría, ya con los achaques propios de su edad:

The Complete Poetical Works of Browning, editado por la Houghton Mifflin Company, de Boston, Cambridge Edition de la Riverside Press de Cambridge, 1895, en perfecto estado de conservación.

Lord Tennyson, en la misma Cambridge Edition, 1898: Y otra, aún más antigua, *The Complete Poetical Works of Alfred Tennyson*, 1876.

Aucassin & Nicolette, de 1899, una historia de amor que, según se explica en la portadilla, fue «traducida del francés antiguo por Andrew Lang, llevada a libro por los Roycrofters en la Roycroft Shop que está en East Aurora, New York».

Pero lo más llamativo en este último libro, aparte de ser una bella edición, es que en una de sus páginas interiores está firmado por Elbert Hubbard, escritor estadounidense, dueño de la editorial y fundador del importante movimiento *Arts & Crafts* de finales del siglo XIX en el estado de Nueva York, cerca de Buffalo. Después de la firma de Hubbard, aparece la fecha de 1902. Buscando datos supe que Hubbard había escrito un ensayo titulado «Un mensaje a García», en 1899, y que ese ensayo lo había hecho

famoso. «García» es, nada más y nada menos, que Calixto García. Según la información consultada, el ensayo relata brevemente la anécdota del teniente estadounidense Andrew Rowan, que es llamado para entregar, de parte del presidente de los Estados Unidos, McKinley, un mensaje al jefe de los rebeldes cubanos, oculto en la sierra oriental, en el curso de la Guerra de Independencia (1895-1898). Según la versión de Hubbard, Rowan enfrenta un sinfín de dificultades, recorre media isla y, sin ningún tipo de ayuda, encuentra al general Calixto García y le da a conocer el mensaje verbal del presidente McKinley. El libro se convirtió en un verdadero fenómeno editorial, con múltiples reediciones, y se tradujo a diferentes idiomas. Quedó, en la cultura popular estadounidense, como ejemplo de tenacidad, disciplina y valentía. Sin embargo, los hechos no ocurrieron como los narró Hubbard y, aunque Rowan entregó su mensaje, tuvo, todo el tiempo, el respaldo de las tropas mambisas. Este ensayo fue llevado al cine en dos ocasiones, en 1916 y en 1936. La versión de 1936, dirigida por George Marshall, fue producida por la Twentieth Century Fox con los actores John Boles (Rowan), Enrique Acosta (García) y la mítica Barbara Stanwyck. Cómo y por qué llegó este libro firmado por Hubbard a nuestra casa, no lo sé. Pienso que puede haber sido a través de un tío abuelo de mi padre, Benjamín Giberga, traductor y poeta, que vivió en Nueva York a finales del siglo XIX.

Y algunos que, simplemente, me llamaron la atención por diferentes razones. En algunos casos por el traductor:

Confucius, traducido por Ezra Pound (1952).

La poesía pura, de Henri Brémond, traducción y texto de solapa de Julio Cortázar (1947).

Un bárbaro en Asia, de Henri Michaux, traducción de Jorge Luis Borges (1941).

O porque eran primeras ediciones:

Altazor, de Huidobro (1931).

Tala, de Gabriela Mistral (1938).¹

Grata compañía, de Alfonso Reyes (1948).

El reino de este mundo, dedicada a papá: «Para Eliseo Diego, en débil testimonio de mi sincera admiración por su *En la calzada de Jesús del Monte*. Afectuosamente, Alejo Carpentier, Caracas, 1949». Pienso que es una dedicatoria muy generosa de Carpentier, pues ya él era un escritor reconocido y de mucho prestigio.

La feria, de Juan José Arreola (1963).

The Man Who Knew Too Much, de Chesterton (1922).

O ediciones raras o con algún significado especial, como una traducción de Rainer María Rilke publicada por Hogarth Press, la imprenta de los Woolf (1936), en los mismísimos albores de la Segunda Guerra Mundial. Cinco años después, en 1941 y con el estruendo de los bombardeos a Londres, Virginia Woolf, una de las grandes escritoras de todos los tiempos, y una de las preferidas de mi padre, decidió quitarse la vida: su muy quebrantado sistema nervioso no pudo con tanta barbarie. Todas sus novelas, su diario, su extensa correspondencia, sus cuentos y ensayos, ocupan un sitio de privilegio en la biblioteca. La edición cubana de *Orlando* tiene un prólogo de mi padre.

El caso del diseño de los libros sería un tema aparte. Mientras más antiguos, más sobrios. Con la llegada del siglo xx, los diseñadores comienzan a ensayar nuevas propuestas, por razones de mercado. Resulta interesantísimo ver la evolución de las cubiertas y contracubiertas, el diseño de las páginas interiores, la utilización del papel, del tipo de letra, las ediciones de lujo, las económicas, las diferentes colecciones de las editoriales españolas, norteamericanas, inglesas y argentinas, que son las que más abundan. Todo tiene un sentido, una razón de ser. Sólo ilustraré con unos ejemplos de *pockets books* de novelas que fueron llevadas al cine y otras cubiertas donde se juega con el afiche o con la figura de algún director de cine famoso:

The Third Man (El tercer hombre), de Graham Greene. La novela fue llevada al cine por Orson Welles, con Joseph Cotten y Alida Valli, que aparecen en la cubierta.

Las novelas de Conan Doyle, con sus famosos personajes, Sherlock Holmes y el doctor Watson en la cubierta.

Antologías de cuentos de detectives y asesinatos hechas por el maestro del suspense en el cine: Alfred Hitchcock. Debajo del espectacular título, *Alfred Hitchcock's Fear and Trembling*, se lee: «Trece cuentos siniestros de autores extraordinarios tales como Ray Bradbury, John Buchan, John Collier y H. G. Wells».

A mi padre le gustaban mucho las novelas de detectives, las historias de ciencia ficción y de temas fantásticos. No le gustaba prestarlas porque, en muchas ocasiones, terminaba perdiéndolas. Entonces ideó un trampita: se las autodedicaba. Encontré muchísimos de estos libros con esas dedicatorias, totalmente delirantes, como la de *The Eyes of Max Carrados*, de Ernest Bramah: «A Eliseo, con la mayor consideración y admiración, del mejor de sus amigos, Eliseo. Habana, 9 de octubre de 1974 (como regalo de

cumpleaños)». Sabemos muy bien, al menos yo lo sé muy bien, que el cumpleaños de mi padre era el 2 de julio...

ALGUNOS HALLAZGOS: POSTALES, CARTAS, LIBROS DE THOMAS MERTON, ETCÉTERA

Cuando comencé el trabajo del inventario de los libros nunca imaginé que se fuera a convertir en una labor tan emocionante y llena de sorpresas. Cada vez que tomaba un libro en mis manos, pensaba, «¿qué me encontraré?» pues no solo me tropezaba con los datos, digamos, esperados, de título, autor, editorial, etcétera, sino que los libros tenían, muchos de ellos, otras historias que contar. Era como si me adentrara en una extraña dimensión del tiempo, como si abriera una de esas puertecillas fantásticas, características de las narraciones de algunos de sus escritores preferidos, como H. G. Wells, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Julio Verne, y entrara en otro tiempo, en otra época, como sucede, por ejemplo, en *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, de C. S. Lewis, en donde una pequeña puerta de un ropero da entrada al maravilloso mundo de Narnia. Parecía como si los libros me quisieran hablar, contarme, «mira, este libro lo compró tu padre en Nueva York, durante su viaje de luna de miel en 1948».² En una ocasión, sacudiendo el polvo de uno de los tomos de su enciclopedia, *The Book of History*, cayó al suelo una postal, muy deteriorada por el paso del tiempo. Enseguida reconocí la letra de mi abuela Berta, su madre. La postal era de un balneario en Bad Nauheim, en Alemania. Estaba escrita en alemán y dirigida a su padre. Logré que una amiga me la tradujera y me di cuenta que el texto estaba escrito, obviamente, en clave. Dice mi abuela: «Querido Padre: Estamos todos bien pero no podemos dejar la casa aunque creemos que pronto se acabará el mal tiempo y podremos viajar. Luego te escribiremos con más detalles, Berta». La fecha era 8 de agosto de 1914, siete días después de comenzada la Primera Guerra Mundial. El «mal tiempo», evidentemente, era la guerra. Mi abuela, una jovencita de veintidós años que viajaba con unos tíos por Alemania, había quedado atrapada, prácticamente, bajo el fuego de los primeros cañonazos. Hasta ese día, yo desconocía que mi abuela supiera el alemán, idioma que nunca le escuché hablar. Aquella postal tenía, justamente, cien años.

De mi abuela encontré también los restos de una carta, sin duda, muy importante, que le escribió a mi madre. No entiendo por qué estaba rasgada, quizás mi abuela la escribió y, después, rompió, y mi padre se encontró sólo esos fragmentos. Parece ha-

ber sido una carta de despedida en la que mi abuela daba algunas indicaciones. En la postdata se puede leer: «Como los restos de Constante no han sido trasladados al osario, creo será mejor que me entierren provisionalmente en la bóveda de Eduardo...». Pero lo que más me emocionó de estos pedazos de carta es lo que se puede leer al dorso de esta página, y lamento muchísimo no haber encontrado la carta completa. Le escribe mi abuela a mi madre: «...y sobre todo, tu profunda y gran comprensión de sus problemas nerviosos. Desde que te casaste he rezado todas las noches al Señor por ti...». La carta se encontraba en un libro sobre las apariciones de la Virgen de Lourdes, *We Saw Her*, de B. G. Sandhurst, junto con una estampita de la Virgen.

Mi padre padecía de profundas depresiones que lo sumían en lo que él llamaba «el pozo negro de Calcuta». Sé que siendo aún novios decidió separarse de mamá, porque pensaba que no la haría feliz. Conservo cartas suyas a Fina y a Cintio, de ese periodo en que se fue a un cayo en la bahía de Santiago de Cuba, donde vivían unos primos suyos. Recuerdo también que mamá me contaba, con una sonrisa algo tristona, que todos sus amigos y toda su familia la culpaban a ella del autoexilio de papá, cuando aquella decisión había sido sólo de él. Y recuerdo también la inmensa paciencia que siempre tuvo durante esos periodos sombríos y la infinita ternura con la que le hablaba y le acariciaba la espalda mientras le decía, «no te desesperes, Eli, esto pasará, pronto pasará». Jamás se cansó de acompañarlo y consolarlo. Cuando mi padre murió, mamá, que era diabética, enfermó gravemente con una bronconeumonía, no quería comer, pienso que fue la tristeza lo que la enfermó. Un día, estando con ella en el hospital, le pedí que, por favor, hiciese un esfuerzo y que comiera algo. Abrió los ojos y me dijo: «Mi hija, tú no entiendes, durante cincuenta años mi vida fue un trazo perfecto. Y ese trazo se quebró». Afortunadamente, salió de esa crisis y estuvo conmigo muchos años más.

Mi padre era un hombre de profundas convicciones religiosas. En esos momentos de gran depresión y desesperación, recurría mucho a la lectura y a la oración (aunque, en crisis muy agudas, no podía ni leer). Uno de estos autores fue el monje trapense, escritor y poeta, Thomas Merton (1915-1968). Mucho me conmovió, al hacer el inventario, encontrar, dentro de las páginas de uno de los libros de Merton, *Seeds of Contemplation*, un marcador de tela con la oración a la Virgen, «el Ave María», justo en el capítulo titulado «Humility Against Despair». Quiero pensar que en las páginas de este libro encontró algún consuelo,

pues sé que sufrió mucho en esos largos periodos de crisis nerviosa. Merton fue un autor leído por mi padre y por sus amigos, Octavio, Cintio y Fina, quienes sostuvieron correspondencia con él. Un libro suyo, *The Strange Islands*, está dedicado por Octavio Smith a papá: «Para Eliseo, porque nada hay mejor que empezar el año con los poemas del Padre Merton, en que la fe, la poesía y la bondad son una unidad amiga. Octavio. Habana, 1 de enero de 1963».

Encontré también, entre las páginas de sus libros, muchas postales. Hay una de la ascensión del Apolo 11, de Tepotzotlán y de la basílica de Lourdes (se encontraba en el *Cántico de Bernadette*, de Franz Werfel, libro que tenía en inglés y en español); marcadores, uno de ellos hecho por mí, con un mechón de mi pelo y una pequeña foto (dentro de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, uno de sus escritores predilectos). Y algunas fichas de libros y autores pues, sin dudas, su secreto deseo era tener ordenada su biblioteca de forma científica.

A mi padre no le gustaba marcar los libros, siempre los trató con mucha delicadeza, los forraba y les ponía etiquetas con los datos, ya fuese a mano o a maquinita. Usaba marcadores, jamás dobló una página para señalar por donde se había quedado en la lectura y nunca dejó un libro abierto boca abajo, a no ser cuando se quedaba dormido y el libro reposaba, junto con él, sobre su pecho. En algunas antologías o compilaciones encontré un pequeñísimo *check mark*, a lápiz, en los índices, junto a los poemas o cuentos que más le habían gustado. Y yo siento, cuando los veo, como si mi padre me estuviese hablando, como si utilizara aquel ingenioso truco de los niños Hansel y Gretel, que dejaban migajas de pan para que pudiesen encontrarlos, en una extraña e interminable «conversación en la penumbra» con él. Afortunadamente, sus diminutas señales, aunque ya muy difusas, siguen ahí, indicándome el camino.

DEDICATORIAS DE FINA, CINTIO, LEZAMA, OCTAVIO SMITH, AGUSTÍN PI Y DE MIS PADRES

Las dedicatorias de sus amigos podrían agruparse en un texto aparte. Todos están presentes y me hablan: Octavio Smith, en *Lejos de la casa marina*: «A Eliseo y Bella, porque me han salvado mil veces de la ruina insidiosa de mi persona, con un abrazo, Octavio»; Agustín Pi, en *Cuentos de hadas y otras narraciones*:

Para Eliseo Diego, que antes y después, también y siempre, me ha acompañado en las inolvidables horas desdeñosas del tiempo y

sus limitados rigores. Que su límpido talento no separe jamás de su persona esa su bondadosa hidalguía que tanto me conmueve, y sustenta –¡tan halagado!– en el remoto y casi inasible reino de su amistad, Agustín Pi.

Gastón Baquero, éste dedicado a mi madre y a Fina, en *Poemas*, su primer libro, La Habana, 1942: «A Fina y a Bella, que me regalan un continuo e impagable mundo de cariño. Por todo lo que eso nos significa a todos y para lo que Dios quiere signifique para siempre, con un canto a la amistad, el “más perdurable de los sentimientos”»; Retamar, en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*: «A Eliseo, que siendo uno de mis poetas preferidos, es, para mi sorpresa y mi alegría, amigo mío; y para Bella, verdadera e increíble; con el afecto y la gratitud de Roberto, 21-IV-54». De Lezama hay muchas: hacía dedicatorias en forma de décimas, cartas, algunas muy largas y solemnes, otras, puros divertimentos. Escogí una muy breve: «En una Calzada larga, larga / Bella y Eliseo nos dicen / que cualquiera que sea la carga / en una cercana mesa nos bendicen. Envío de su amigo J. Lezama Lima, Agosto y 1949».³ De sus hermanos –porque eso son– Fina y Cintio, hay muchas, todas bellísimas y algunas muy simpáticas, como ésta que Cintio escribió en su libro *Conjeturas*, con motivo del nacimiento de «los jimaguas» (o sea, Lichi y yo), en 1951, y en recuerdo de una fiesta memorable en la que todos acabaron un poco pasaditos de copas...: «Para Eliseo y Bella: ¡Oh silencioso misterio, / de doblada epifanía! / Sopla ardiente poesía / rompiendo su cautiverio. / ¡Apertura, refrigerio, / mellizos que piden fiesta / (vino gallego y coñac)! / El padre con los amigos / abre todos los postigos: / dulces duermen en la cesta, / la noche borra el tic-tac». Cuando le pregunté a Cintio qué forma poética era esa, me respondió, con una sonrisa traviesa: «es una undécima, inventada por mí para ustedes esa noche...». De Fina hay muchas, en todos sus libros, verdaderos poemas. Sólo les leeré las que fueron, posiblemente, las primeras dedicatorias (¡después de la de Cintio, me imagino...!), de su primer libro, *Transfiguración de Jesús en el monte*. Son dos libros, uno a mi padre, otro a mamá, porque aún no se habían casado, después siempre les dedicaría un libro a los dos. El año es 1947: «A Eliseo, porque Dios nos conserve siempre reunidos en la cariñosa lumbre de su compañía». Y a mi madre: «Para lo que yo más quiero, lectura para sus ojitos, que como son alegres, comprenden lo más profundo que tienen las cosas, que es siempre su alegría. Tu hermana que te adora, Fina». Las

dedicatorias están fechadas el 22 de abril, vísperas de su cumpleaños veinticuatro. Siempre me han conmovido y estremecido la delicadeza y la ternura de las dedicatorias y cartas que mi tía le escribió a mamá. Sé que mi madre también la adoraba.

Pero entre los tesoros más valiosos encontrados en este extraño viaje por el tiempo se encuentran las dedicatorias, absolutamente desconocidas para mí, de mis padres durante su época de novios. Pienso que ellos también las habían olvidado, pues muchos de esos libros estaban como perdidos, mezclados entre tantos otros. Y así me fui enterando de muchos secretos y confesiones. Creo que, desgraciadamente, el hábito de regalar libros se ha ido perdiendo y, cada vez más, la tecnología y los nuevos aparatos electrónicos irán arrasando estas buenas costumbres, como cuando ocurre un maremoto y el mar entra y se va engullendo todo lo que encuentra a su paso. El género epistolar, podría afirmarse, ha desaparecido. Y usted no podrá ya, nunca más, dedicarle un libro a su novia o a un amigo. Quizás sólo nosotros, los de mi edad, sintamos esa nostalgia. Pero fue gracias a que aún no habían aparecido los e-books y los kindles, que yo pude ir colocando algunas piezas del rompecabezas del noviazgo de mis padres. Supe, por ejemplo, que el 21 de enero de 1941 mi madre (en esa fecha tenía diecinueve años) le regaló a su novio Eliseo el libro *Servidumbre y grandeza de las armas*, de A. de Vigny, y supe muchas cosas más. Le escribe mamá: «Para Eli, este libro que tanta alegría nos ha traído. Con un beso de reconciliación de tu Yita. Al año y dos meses de quererte, después de cuatro deliciosas peleas».

Pude ratificar, por esta dedicatoria, algo que ya sabía, por sus cartas: que mis padres se habían hecho novios en octubre de 1939. La dedicatoria, prácticamente ilegible, está escrita a lápiz, como casi todas las que se hacían en aquella época. La mayoría tienen un tono muy solemne, como si los jovencitos que eran mis padres supiesen, desde tan temprano, que estaban viviendo momentos fundacionales, que su relación no era juego, y que les esperaba una vida entera juntos. Y se estaban preparando para adentrarse en ese camino con absoluta responsabilidad.

Otra de mi madre: «A Eliseo, en el segundo cumpleaños que pasamos juntos, en el deseo de seguir juntos como hasta ahora, a la buena luz de nuestra compañía “de veinte días ya para siempre”. Con el amor de tu Yita, 2 de julio, 1942». Y entrecomilla «de veinte días ya para siempre». ¿A qué se referiría mi madre?, ¿cuáles fueron esos veinte días «ya para siempre» a los que hace

referencia? Nunca lo sabré pero, sin duda, era algo importante que se debía recordar, quizás un juramento... Era el cumpleaños veintidós de mi padre.

En una edición de 1918, *Jardinillos de San Isidro*, le escribe mi padre: «A mi novita querida, buena alegría de mis días, pequeña explicación de todo».

En aquellos años papá escribía con otro tipo de letra, muy diferente a la que terminó usando años después. Y ese cambio, ese proceso de ir reduciendo la letra, se puede apreciar muy bien en sus dedicatorias y en sus cartas a mi madre. Según mamá, esa era la «época de los rabos», unos trazos largos que se mezclaban de una línea a otra.

Hay muchas dedicatorias también de otros escritores, y resultaría interminable su enumeración. Conservo unos cuantos libros de García Márquez dedicados a mis padres y a mí; su gran amigo nicaragüense, José Coronel Urtecho, le regalaba libros con simpáticas notas; las de Nicolás Guillén son muy graciosas, generalmente en forma de cuartetas o décimas; la *Poesía completa* de César Vallejo, tiene una curiosa dedicatoria «a cuatro manos», de Lezama y Julián Orbón, «el músico de *Orígenes*».

Los libros lo acompañaron desde muy niño, hasta el último día de su existencia. Conservo en mi casa muchos ejemplares de aquella editorial catalana, Araluce, dedicada a niños y jóvenes, sobre los grandes hombres de la historia, de la cultura y el arte. En esos libros leyó por primera vez sobre Quevedo, Cervantes, Da Vinci, Julio César. Sus padres, grandes lectores ambos, le proporcionaron todos los libros que quiso: Verne, Salgari, Stevenson y, después, los clásicos de la literatura española. Y, gracias a las enseñanzas de su madre, llegó a ser un profundo conocedor del idioma inglés y de las literaturas inglesa y norteamericana. La tarde en que murió –y esto es algo que ya he mencionado anteriormente–, cuando esperábamos la llegada de la ambulancia, le pedí que tratara de serenarse, que ya faltaba poco para que llegaran los médicos. Fue a su cuarto-estudio, tomó un libro y comenzó a leer. El libro escogido fue *Orlando*, de Virginia Woolf. Cuando la ambulancia llegó, ya mi padre había fallecido. El libro reposaba abierto sobre su pecho.

Termino con la última dedicatoria, en *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, escrita en esos años de noviazgo, en la que queda evidente ese deseo de mis padres de estar siempre juntos, y esa certeza, que ambos parecían compartir, de que recorrerían el mismo sendero hasta el final:

Diciembre 25 de 1942. Para mi novia, en esta tercera Navidad nuestra. Algunas cosas hemos aprendido juntos, descubierto de nuevo para siempre, hecho ya nuestras; y de todas, la mejor, que sea la felicidad y su cuerpo, el corazón rojo, viviente. En este día más claro del año, a Dios, que nos ha bendecido con la alegría de descubrir el mundo juntos, doy las gracias por todo –y él sabe que es con mi sangre–, y le pido que te guarde como hoy siempre (y contigo la vida mía).

Eliseo

NOTAS

¹ Sobre este libro, tengo una anécdota, que se encuentra en una entrevista que le hice a mi padre, inédita, sobre la primera vez que él vio a mi madre: «Creo que fue durante una conferencia de Álvaro Albornoz –el gran historiador–, en el viejo teatro Campoamor –¡lástima que lo hayan dejado deteriorar tanto: ya es casi una ruina!– que Cintio y yo ocupamos nuestros puestos en el *balcony*. De pronto, se levantó una muchacha de los asientos delanteros. ¡Qué ligera subió los escalones, Fefita! Llevaba una boina ladeada sobre el pelo castaño, lacio. ¡Con qué gracia subía! Y ya estaba junto a nosotros. A mí me saludó con una leve sonrisa de cortesía mientras le alargaba un libro a Cintio y le decía

unas palabras. Enseguida se despidió y regresó a su sitio, ligera como un sueño. Te juro que me quedé como deslumbrado, sin saber bien qué me pasaba. Le pedí a Cintio el libro: era *Tala*, de Gabriela Mistral, la primera edición, la de Colección Sur. No le pregunté a Cintio quién era la muchacha increíblemente fascinante, no creo que hubiese podido. Sobre este episodio escribí, pasados los años, un poema: “La joven en el teatro”. Entonces no hubiese podido».

² «Comprado con mi Bellita, en la calle 6ta de Nueva York, el día 29 de Julio de 1948 (Bellita luce su blusa de lunares)». En *The Autobiography of G. K. Chesterton*.

³ En *La Fijeza*.

VILLA Eliseo Diego

De Villa Berta –nombre de su madre– pudieron obligarlo a salir. El ejército necesitaba la casa-finca de Arroyo Naranjo. De sus creencias católicas, ideales artísticos, canónicos y deleites verbales, nada pudo desalojarlo. No pudieron arrancarlo de él mismo. De ahí que esta forma de celebrar su centenario obliga al sosiego, a buscar lo que sus textos sugieren. A intentar que el *tempo* de su aliento potencie de nuevo el disfrute de sus poemas, tal vez desde un ángulo –*actuaciones del payaso*– que al compartirlo suscite parsimoniosas apreciaciones. ¿Acaso no nos dejó en su testamento «todo el tiempo», una lenta burla irónica?

Cortesía, cortesanía... No he conocido a ningún artista tan cortés como él. Hasta sus leves susurros –que a veces me desesperaba al tratar de oírlos–, tenían el tiempo convertido en ceremonia amable, a veces simpática, siempre correcta... ¿Cómo este sesgo indeleble de su personalidad melancólica se hacía versos, contribuía a cincelarlos? Hacia allí trataré de ir; pero antes modulo su serena urbanidad con dos anécdotas (guardo la tercera para los párrafos finales), en la inteligencia de que son un deferente, comedido prólogo para la caracterización imprescindible de su singular estilo, dentro de los poetas de habla hispana que fueron sus coetáneos, como los más cercanos amigos: Fina García Marruz y Cintio Vitier que, junto a José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Gastón Baquero, formaron el núcleo fuerte de la hoy mítica revista *Orígenes*, la más relevante de su tiempo (1944-1956) en español, como argumenté en mi tesis-ensayo de 1971, escrita bajo la tutoría de Lezama, la vista examinadora de Pepe Rodríguez Feo, las conversaciones con Eliseo, Fina y Cintio.

La primera anécdota ocurrió en la terraza lateral de la Unión de Escritores en El Vedado habanero, a pocas cuerdas de su casa de entonces, la de E entre 23 y 21, que le «cambiaron» por su querida Villa Berta, donde habían crecido sus tres hijos. Un escritor novel –pero no demasiado joven– natural de Holguín, le había pedido permiso para leerle su kilométrico poema épico al cacique Hatuey, quemado en la hoguera por los conquistadores-colonizadores españoles. Una hora después –quizás como hora y media–, tras terminar la lectura y ante un breve comentario de Eliseo, donde la urbanidad lo llevó a musitarle un «qué bien», el entusiasmado vate le pidió permiso para leerle su inédita tragedia *Guarina* –legendaria esposa de Hatuey–, toda escrita en endecasílabos pareados. Entonces Eliseo –sin opciones– se desmayó. Literalmente cayó desmayado detrás del banco de mármol, casi sobre una descuidada maceta de rosas. De ahí lo rescatamos cuando ya el autor holguinero huía despavorido, se esfumaba de la escena delictiva.

La segunda anécdota también avala su olímpica parsimonia –tan educada templanza, rara ayer y muy rara hoy. Ocurrió en la casa de la entonces cónsul de Cuba en Mérida de Yucatán, donde pasaríamos la noche para continuar la próxima mañana hacia Villahermosa, Tabasco, a participar en la Jornada Internacional de homenaje a Carlos Pellicer. Un autor yucateco, ciego de nacimiento, había mandado su cuaderno de poemas a Cintio Vitier –concuño, como se sabe, de Eliseo– con la solicitud de que le escribiera el prólogo. Eliseo le traía el encargo y la cónsul lo invitó, junto a otros escritores de Mérida, a que nos acompañaran en la cena... Sentados a la mesa del comedor, el yucateco le pidió a Eliseo que leyera en voz alta el texto, dado que su condición física se lo impedía. Un breve aplauso culminó la lectura, aunque la apagada voz de Eliseo nos obligó –como siempre– a un esfuerzo extra de atención. Pero la verdadera atención vino enseguida, cuando el ciego dijo que era un insulto a sus versos hablar de la ceguera en el prólogo, mencionarlo como característica. Que rechazaba el texto por ofensivo, discriminador, etcétera. Por poco hasta le echa la culpa a Hernán Cortés de su ceguera... Los asistentes nos miramos, porque ni siquiera en ninguno de los etcéteras percibimos humillaciones. Eliseo sólo se guardó en el bolsillo interior del saco las hojas del prólogo que, por cierto, eran muy caritativas con la calidad de los versos. Volvió a sentarse. Creo que si acaso suspiró, antes de pedirle a la cónsul un poco de ron, no recuerdo si con hielo. El tan susceptible poeta ciego trató de

decir algo más, mientras esperaba la reacción de Eliseo. Todavía debe estar esperándola, aunque aquella noche optó por pedirle a la amiga que lo acompañaba que lo llevase lo antes posible para su casa.

Las dos anécdotas –risueñamente engorrosas– caracterizan, modulan, un rasgo decisivo de la personalidad del poeta, que se proyecta a su escritura. Razón por la cual viene a cuento, según mi ecléctica filiación a la escuela de Ginebra (Poulet, Béguin...), nunca olvidar al autor hasta en el más intrínseco análisis estructural de cualquier obra de arte literario. Porque sus poemas reciben también algo de urbanidad y timidez, de la delicadeza en el trato hasta extremos inusitados, risibles como en el par de recuerdos que acabo de referir. Su fineza de orfebre se extiende siempre a las palabras, basta admirar su letra de escriba benedictino.

Se trata –énfatiso– de una premisa clave de su poética, junto a la melancolía, relacionada a veces con estados depresivos y siempre con diversas nostalgias, sobre todo de su infancia; la literatura infantil, que conoció como poco escritores de habla hispana; y su dominio de la lengua inglesa, de la que fue profesor y sutil traductor de poetas... Con este complejo haz *conversa* silenciosamente, tiende un *arco* consigo mismo en cada *versión*, en el sentido que precisara Leonardo da Vinci, en uno de sus *Aforismos*: «El arco no es sino una fuerza causada por dos debilidades, y rigió que en los edificios se compusiera de dos cuartos de círculo. Cada uno debilísimo en sí, desea caer. Y oponiéndose a la ruina uno de otro, dos debilidades se convierten en una fuerza única».

Los *arcos* de sus poemas forman la declarada obsesión por la fugacidad de su *memoria*, que lo insta a escribir para no olvidar nada substancial. Es clave que en el curso *Lo cubano en la poesía* dictado en el Lyceum de La Habana, a finales de 1957, dentro de la decimoquinta lección, Cintio Vitier titulara la parte correspondiente a Eliseo con una frase exacta: «La poesía de la memoria en Diego». La *memoria* –señala acertadamente– es su «centro intuitivo», la «sustancia fabuladora» (1970: 501). Lo que no explica Cintio es el permanente miedo de Eliseo a que esa *memoria* se le pierda, esfume, se vaya como los circos con sus payasos a otro pueblo, tome una calzada distinta a la de Jesús del Monte y no se dirija a su barrio de Arroyo Naranjo, a Villa Berta.

En este sentido el *payaso* –uno de sus heterónimos, al estilo de Fernando Pessoa– también caracteriza la fuga. Fuga como certeza de lo inexorable y lo absurdo. Fuga hacia la vejez y los

enigmas, que resolvía cristianamente en su condición de católico practicante, de misa dominical, según declara en tantas ocasiones y cumple –valga la redundancia– religiosamente. En «el fervoroso remolino del libro» –dice Cintio refiriéndose a los poemas de *En la calzada de Jesús del Monte*– no deja de aparecer por primera vez el circo: «La pobreza del circo en el poniente / nos dijo el exterior vasto y eterno. / Se acabaron los circos, inocentes / como los organillos del invierno» (Diego, 2001: 102).

Está claro que la imagen de la vida como un circo era ya tópico cuando Eliseo la rescata y recarga. La analogía del escritor con un *payaso* tampoco era novedosa. Lo que sí parece singular, distinto al menos dentro de la poesía de su época –quizás un poco antes en León Felipe–, es el énfasis en el carácter ambulatorio, en la provisionalidad errante de la carpa que va de gira, de pueblo en pueblo. Y desde luego, tampoco la tristeza del *payaso* –también un lugar común–, sino la ironía en sus expresiones, gestos, actuaciones...

Tres poemas argumentan la apreciación precedente. Y en varias entrevistas tenemos pruebas de que era consciente de los disfraces ontológicos con que deseaba vestir al *payaso*; del parecido entre los desvencijados circos pueblerinos cuando guardan la carpa y las glorias del mundo cuando se desvanecen, según Tomás de Kempis en *La imitación de Cristo*: «Oh quam cito transit gloria mundi» («Qué rápido se desvanece la gloria del mundo»); sabio libro de breves consejos y meditaciones que Eliseo conocía muy bien, estimulado por su habitual lectura de los *Salmos*.

Las entrevistas son elocuentes en el tema. Refuerzan la hipótesis exegética que sigue la metáfora del *circo* y el *payaso* como «exigua desviación», *clinamen* en el tan eficaz instrumental de Harold Bloom. De tales *desplazamientos* versales Eliseo Diego siempre tuvo conciencia, aunque desde luego que su concreción en algún poema pudo ser predominantemente intuitiva; porque el complejo intuitivo-lógico de la singular analogía no ofrece duda. Ya Galvano Della Volpe, tomándolo de Giambattista Vico, argumentó que lo *intuitivo*-sensorial siempre aparece ligado a lo *lógico*-racional. Como un haz indivisible está en la entrevista que concediera al poeta Luis Rogelio Noguerras, donde dice: «Payasos, equilibristas, magos, anticuarios y poetas, has visto bien, todos son para mí uno mismo». Y añade al terminar esa misma respuesta: «Existe una pequeña solución de identidad: cabe que hayamos realizado al niño que fuimos, que lo hayamos asumido, que al fin sea su consumación y, por tanto, principio; así como la

vida de una obra de arte comienza cuando el artista le da el último toque» (Diego, 2010).

El complejo intuitivo-lógico que forma en Eliseo Diego el haz *infancia-circo-payaso-poeta*, es clave para que en general los malabares de sus poemas transmitan mejor sus desafíos y juegos. Si el idioma –como acostumbraba decir– es marrullero, de sus marrullerías versales nunca dejaron de estar presentes –y a buen gusto– sus distanciamientos lúdicos, ese alejarse detrás del maquillaje del *payaso*, debajo de la carpa, siempre bajo el enigma de existir, del aserrín donde pisa.

«En el fondo de los fondos –confiesa en otra entrevista de *En las extrañas islas de la noche*–, ¿tiene nadie más que un solo tema: el enigma de sí mismo y de su puesto en la gran danza de criaturas y cosas que llamamos el universo? A medida que pasan los años, el azoro es mayor, simplemente» (Diego, 2010). Ese azoro es similar al del niño en el circo cuando los trapecistas saltan peligrosamente, cuando el *payaso* corre por la pista porque lo persigue una jauría de perros, como preámbulo para el próximo número que el niño disfrutará extasiado.

Un tío de su esposa Bella –nos enteramos en la entrevista que le hace Arturo Arango– fue nada menos que empresario de un circo. Se llamaba Ismael y su vida siempre despertó la curiosidad de Eliseo, con cierta envidia hacia su profesión errante... Así lo confiesa, con el mismo fastidio de Faulkner cuando soñaba con ser portero de un lupanar en Nueva Orleans. Ismael –dice– «se casó con una trapecista». Reitero que siempre el mundo circense atrajo al Eliseo *puer senex*. Está en algunos poemas de autores de habla inglesa que tradujo y luego agrupó en *Conversación con los difuntos*. Se halla en varios de sus ensayos, hoy reunidos o seleccionados por varias editoriales, dentro y fuera de Cuba.

Mundo circense y *payaso* que en el soneto «Mi rostro» provoca el miedo del niño: «como de infancia que cierta noche aprende / los hacinados terrores del payaso» (Diego, 2001: 42). Y que, en otros poemas, se enlaza con su obsesión algo herética –respecto de su credo católico, herejía que comparte con Lezama– por la pérdida inexorable y definitiva de todo. Tal como se sugiere en el citado soneto «Se acabaron las fiestas», cuando en el segundo cuarteto dice: «La pobreza del circo en el poniente / nos dijo el exterior vasto y eterno: / Se acabaron los circos, inocentes / como los organillos del invierno» (Diego, 2001: 102). Su poética nunca excluye lo provisorio –enunciada en poemas como «No es más»–, de quien el circo siempre será un cercano ejemplo, como

en «La casa del pan». En «Riesgos del equilibrista» o en «La trapecista» se verifican las analogías. Uno por su similitud con el trabajo del escritor con las palabras, otro por el hermoso vuelo de la imaginación con los suspiros del público allá abajo, temblando ante el peligro. Siempre temiendo –según dice en «Padre e hijo»– «que nos ronde la luna / con su lívida cara de payaso» (Diego, 2001: 365).

Pero es en los tres poemas que seguidamente comentaré donde lo circense con el *payaso* a la cabeza toma mejor cuerpo. Magnífico equilibrista entre la tensión dramática, con su tendencia al melodrama por su afectividad, y su afán de sobriedad expresiva, Eliseo ejemplifica una máxima del recién fallecido George Steiner, referida a que la mejor exégesis literaria es la que el texto sugiere, según explicara Aristóteles.

Dos de los poemas repiten título, dejan énfasis sin redundancia. El primer «El payaso» lo recoge en *El oscuro esplendor* (1966). Dice: «Por / la gran carpa / cruza / el payaso pequeño / de nariz conmovida, / miserable / Por / el espacio / libre, / inocente, / cruza / el payaso de tumbos / felices, / idas / que hacen daño. / A la sombra / de la gran carpa cruza / el consuelo, / la dicha, / el triste, / absorto / ángel ardiente de la infancia» (Diego, 2001: 130). Por supuesto que la carpa grande es el sitio donde vivió el niño que ahora de adulto arma el poema para transmitir no sólo aquel lejano recuerdo, sino los deseos de no borrarlos, de avivar aquel «ángel». Pero si no se apura la lectura o se relee el poema como merece, no se encuentra que el *payaso* aquí es el poeta cuando era niño, cuando el disfraz y la nariz con la pelotica roja disfrutaban de la inocencia, cuya pérdida luego lamenta. El tópico del *ubi sunt* crece hasta singularizarse en «El payaso», cuyos «tumbos» felices exaltan, para el lector común, la niñez, se la recuerdan como «la dicha», aunque se conozca que no siempre es así.

El segundo poema también lleva el mismo nombre, «El payaso», y aparece recogido en *Los días de tu vida* (1977). Es el más breve de los tres y el que de un modo más explícito refiere las analogías filosóficas, mediante la identificación *payaso*-individuo, búsqueda del ser en el característico estar inevitablemente errante del circo, que compara con la vida. Dice: «Allí el payaso por el aire viene / no se sabe de dónde ni se sabe / cómo; precédelo su roja, / planetaria nariz, siguen los ojos / que han visto el fin de la función y pueden / aún sonreír, luego la boca / que no le sirve, no, / para comer; los pantalones / hechos de pompa y de mohín; las botas / buenas para no estar; / pero así viene / a empellones

la gloria, / a puntapiés, / trastabillando de aire en casi nada, / de tumbo en vuelo, de milagro / desde la sombra hasta el candil, / desde el silencio al ser» (Diego, 2001: 330). Resalta de entrada la aparentemente arbitraria segmentación de los versos libres, escanciados mediante cortes que sirven para encadenar y producir una amalgama. Una estrecha unión, pues el pase al verso siguiente responde no a una lógica sintáctica, sino a un deseo de resaltar cada elemento, de advertencia para que el sosiego abra espacio de intelección. Lo mismo ocurre con los escasos deslices metafóricos del poema, encabezados por la «pompa» y el «mohín» de los «pantalones» del *payaso*. *Payaso* que «viene» del cielo, para quizás terminar –valga para completar la perífrasis– tras muchos «tumbos» volando hacia el «ser»; con lo que se completa la analogía circense con el autor, con el ser humano. Los insondables misterios de la creación, que Eliseo encara desde su fe católica, no dejan de existir, de dar «empellones» y «puntapiés», como intento glosar para evitar cualquier maniqueísmo interpretativo. No es que desaparezcan los misterios al abrazar la fe, sino que se asumen «desde el silencio», desde la imposibilidad racional de descifrarlos, según sugieren los versos finales de este *payaso*, diáfano heterónimo.

El tercer poema también aparece en *Los días de tu vida*; tiene cuatro segmentos numerados. Es «El viejo payaso a su hijo». Sus tres primeros segmentos son espléndidos. El 1 dice: «Avanza ya, hijo mío, desde el vano / donde los pliegues de la recia púrpura / ocultan la impudicia de las máquinas / –tan útiles, es cierto–, el abandono / de los grandes telones que han colgado / como pájaros muertos en el polvo; avanza / desde la sombra y haz tu reverencia / como si nunca fueses a volver» (Diego, 2001: 344). Son versos que rondan el clásico endecasílabo –que muchos de sus coetáneos retoman– y tienen el mejor artificio en la efectiva interpelación al hijo. Clásica figura retórica, extendida desde los *Diálogos* de Platón, su uso no solía ser muy abundante, al menos entre poetas hispanoparlantes, cuando Eliseo la emplea en este poema. Muy pocos textos escritos por los autores de la galaxia Lezama emplean este recurso estilístico, que se va a popularizar poco después entre los poetas «coloquiales», en la órbita del llamado «conversacionalismo» que predominará en los autores de la generación sucesiva, nacidos después de 1930.

El segmento 2 dice: «Estás en medio de la luz: enfrente / se abre el enorme golfo de tinieblas / donde hay alguien sin duda que te acecha / con sus mil ojos ávidos. A veces / lo oirás toser,

reír como a hurtadillas, / estornudar quizás, estremecerse, nunca / lo vas realmente a ver. Inclínate, / pues, como caña al viento: pero cuida / bien el dibujo de la curva: todo / es arte al fin» (Diego, 2001: 344). La interpelación aquí adquiere una sutileza que indica la posibilidad de que se trate de un monólogo, de que el poeta hable consigo mismo. Mediante ese desdoblamiento es que puede verse desde cierta distancia. Este artificio aparece en otros poemas, con el espejo como *doble*, a la manera de Jorge Luis Borges –cercano a Eliseo en muchos aspectos–, aunque ambos poetas remitan a una lectura concienzuda, fuerte, de Lewis Carroll y las cosas que Alicia encuentra a través del espejo. Si «todo» es «arte», aunque debe temerse al diablo, la esperanza no cesa. Se va por el espejo.

Quizás el segmento 3 sea el que logre una mayor intensidad anímica: «Y ahora, / ¿qué vas a hacer? Te has escapado / definitivamente a mis desvelos, y casi / como si fuese yo también el leviatán sombrío / te miro ir y venir sobre las tablas, pero / con una entrañable aprensión. / ¿Estás seguro / del peso justo de las bolas / que libraste a los aires? Y los peces, / quizás juzgaste mal su humor extraño / y cambien luego de color. / Desastres, / minúsculas catástrofes, quién sabe / qué más. / (El invisible / no tuvo ayer piedad)» (Diego, 2001: 344). Ahora ya se perfila con nitidez que se habla a sí mismo, que la interpelación es monólogo para criticarse. *Payaso* al fin, pecador al fin.

El 4 y último de los segmentos mantiene la conversación hipotética y salta en el tiempo hacia el día siguiente, para comenzar con una conjunción adversativa que señala muy bien el fin del leviatán, el cierre un tanto diabólico de lo acaecido: «Pero mañana, / cuando las viejas barran a conciencia / el poco de hoy que queda en las colillas / por todo el ancho espacio desolado / donde no hay nadie nunca: ¿importará / el trueno de la gloria o el silencio / del papel arrugado en una esquina / bajo el polvo de ayer? Nadie lo sabe. / Y sin embargo, / es necesario hacerlo todo bien» (Diego, 2001: 344). Aunque el didactismo de los dos versos finales –raro en su poesía– tal vez le quite vigor, disminuya su fuerza artística, lo cierto es que el poema marca un propósito meliorativo. Tal vez en el transcurrir de este último segmento, que reseña la sutil diferencia entre melancolía y nostalgia, se halle implícita la *tristitia* o desolación silenciosa; aunque la advertencia final, enunciada quizás con demasiada luminosidad –así aparece en el poema «Oda a la joven luz»–, aminore la virtual referencia, aleje asociaciones entre el hijo –también *payaso*– y el viejo *payaso* o voz que habla.

La tercera y última anécdota alberga una diáfana moraleja, que redondea el recorrido por los símiles poéticos-ontológicos del *payaso*. Supongo que es efectiva para leerlo con la inteligente medida que siempre lo animaba, con la invitación a la artesanía verbal que nunca dejó de ejercer, con el horror a la sandez –bajo sus mil disfraces– y a la subestimación del lector, contra la que se opuso siempre, hasta alcanzar tonalidades irónicas, simpáticas burlas dignas de Samuel Johnson.

Eliseo había perfeccionado el cuento, quizás de repetirlo muchas veces. Nos lo hizo una madrugada –estábamos Lichi (Eliseo Alberto), Juan Carlos Tabío, Tato Quiñones y otros que no recuerdo, tal vez Wichy Noguera– en el amplio portal de la casa de E entre 23 y 21. Ya se había resignado a que no nos íbamos a ir temprano, aunque en dos ocasiones nos apagó y encendió la luz del portal para que habláramos más bajito; en consideración a Bella y a él y, sobre todo, a un vecino insomne que al otro día con toda seguridad protestaría en la bodega del sótano por la vocinglería en casa del artista... Tras tomar asiento, se unió enseguida a la tertulia y aprovechó una alusión al aburrimiento de Ariadna, mi hija menor, ante un muñequito soviético que pasaron por la televisión, para tomar la palabra.

Fue maravillosa su narración de la historia «real» –mejor «imaginada»– de Onelio Jorge Cardoso en la casa de Raúl Aparicio en Praga, donde era agregado cultural. La «payasada» –lejana de los buenos *payasos*– venía a cuento por lo de subestimar al lector, en este caso a los niños. La transcribo de la versión que le ofreció a Luis Manuel García. Cuenta Eliseo: «La hija de Aparicio, digamos que se llamaba Rosarito (no recuerdo bien), de unos cinco años, estaba en su cuna dando un escándalo mayúsculo mientras ellos conversaban en la sala. Entonces la mujer de Raúl le pide a Onelio: «Tú, que sabes hacer cuentos, ve a la cuna y hazle un cuento a Rosarito, a ver si se calla». El pobre Onelio, pálido de miedo, se defendió: «Yo nunca he escrito un cuento para niños». «Pero tú eres un cuentista, ve y hazle un cuento», le dijo la mujer. Y allá fue Onelio: «Mira, Rosario, yo vengo a hacerte un cuento. ¿Quieres oírlo?» –Rosario se calló momentáneamente, lo miró con una desconfianza terrible y asintió con la cabeza. Entonces Onelio empezó. «Había una vez un pajarito que tenía un nidito en el copito de un arbolito y estaban ahí sus pichoncitos que tenían mucha hambre. El pajarito vio que en el suelo había un gusanito. Voy a cazar el gusanito y se lo voy a traer a mis pichoncitos, pensó el pajarito. Y bajó. Pero cuando el pajarito vio al gusanito, le dio

tanta pena porque era tan chiquitico, que lo dejó ir». Rosarito lo miró con infinito desprecio y le dijo: «Que comemierdita era ese pajarito» (Diego, 2010).

El «comemierdita» –tras la contundente burla de la niña– se sabe que abunda en cualquier época en el ámbito de cualquier lengua, sin distinguir países porque las fronteras románticas –tan siglo XIX– se van arrinconando en la cultura. El conocido personaje acostumbra subestimar al lector o ser así, quizás hasta genéticamente, «comemierdita». La mala literatura que produce en abundancia no sólo es substancialmente ajena a la poesía de Eliseo Diego, como muestran los poemas cuyo *leitmotiv* existencial he comentado, sino que se halla en el polo opuesto de sus exigencias al lector, del placentero desafío que suscita leerlo.

Sé que la glosa precedente ha sido cómplice, gustosamente cómplice –no hagiográfica–, de mi amistad con Eliseo Diego y el grupo Orígenes; de haber aprendido en sus escritos un arte de leer opulento, que sigue retando la sensible inteligencia –no creo que en extinción– de la «inmensa minoría» de lectores de poemas, según frase de un andaluz que premió a Cuba con su estancia y trabajo, Juan Ramón Jiménez. Así lo supo captar otra andaluza, la malagueña María Zambrano –quizás el mejor discípulo, varón y hembra, de Ortega y Gasset–, cuando en su sagaz reseña de la antología *Diez poetas cubanos* (1948), que tituló «La Cuba secreta», dijo: «Poesía la de Diego, que resulta tan sólo de una simple acción, prestar el alma, la propia única alma de las cosas para que en ella se mantengan en un claro orden, para que encuentren la anchura de espacio y del tiempo, todo el tiempo que necesitan para hacer y que en la vida no se les concede» (Zambrano, 1948: 4).

Como en el decisivo poema-poética «A través de mi espejo», la *Villa Eliseo Diego* sabe regalar su nariz de *payaso* en la «anchura» que capta María Zambrano. Porque también se les concede el tiempo a los recuerdos que saltan de la infancia a los versos bajo las carpas del circo.

BIBLIOGRAFÍA

- Diego, Eliseo (2001). *Obra poética*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (2010). *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. La Habana: Ed. Unión, (compilación y breve presentación de Josefina de Diego).
- Vitier, Cintio (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Zambrano, María (1948). «La Cuba secreta». *Orígenes*, 5, 20, págs. 3-9.