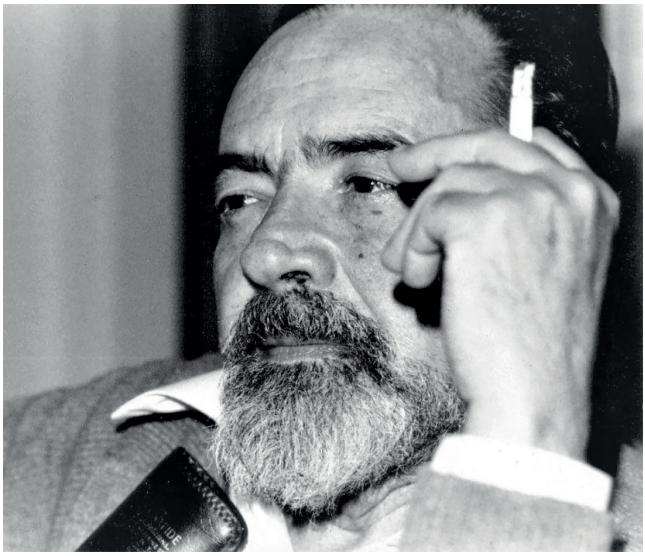
Studi e Ricerche

Studi umanistici – Studi latinoamericani

Al abrigo del tiempo que me arrasa

Eliseo Diego en su centenario (1920-1994)

edición de
Mayerín Bello y Stefano Tedeschi



University Press

Sapienza Università Editrice

Collana Studi e Ricerche 104

Studi Umanistici
Serie Studi latinoamericani

Al abrigo del tiempo que me arrasa

Eliseo Diego en su centenario (1920-1994)

edición de

Mayerín Bello y Stefano Tedeschi

SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE
2021

Copyright © 2021

Sapienza Università Editrice
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it
editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-182-5

DOI 10.13133/9788893771825

Pubblicato nel mese di giugno 2021

Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Stefano Tedeschi

In copertina: foto del autor cedida por Josefina de Diego García Marruz.

Índice

Introducción 1
Mayerín Bello, Stefano Tedeschi

PRIMERA PARTE – ENSAYOS

El idioma inglés y la literatura inglesa en la vida y la obra de Eliseo Diego 7
Josefina de Diego

Permanencia de Eliseo Diego. Las rutas del poeta y del ensayista 25
Enrique Saínz

La sombra y el oro en el taller de Eliseo Diego 39
Aramís Quintero

Eliseo Diego: el misterio de la realidad escueta 61
Rafael Rojas

Claves de una poética: Eliseo Diego (casi) por él mismo 71
Mayerín Bello

A través del soneto: casi todo Eliseo 89
Osmar Sánchez Aguilera

La escalera trunca. Arquitectura y ruina en la poesía de Eliseo Diego 111
Roberto Méndez Martínez

El raído interior del griego: mitopoética de Eliseo Diego 127
Yoandy Cabrera

La *eternidianidad* eliseana o algunos senderos de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego: la penumbra, el sueño, el tiempo 153
Milena Rodríguez Gutiérrez

Entre las pequeñas grandes piezas (narrativas) de Eliseo Diego 175
Salvador Redonet

Lo fantástico en la narrativa de Eliseo Diego. Tradición y novedad 197
Arnaldo L. Toledo

Eliseo Diego en Italia. Una historia de amistad,
lecturas y traducciones 221
Stefano Tedeschi

SEGUNDA PARTE
ELISEO DIEGO POEMAS – POESIE. TRADUZIONE DI STEFANO TEDESCHI

EN LA CALZADA DE JESÚS DEL MONTE – SULLA CALZADA DE JESÚS DEL MONTE (1949)

Voy a nombrar las cosas 246
Darò nome alle cose 247
Los portales 248
I portali 249
La ruina 252
La rovina 253
El jugador 254
Il giocatore 255
El desconocido 256
Lo sconosciuto 257
El sitio en que tan bien se está 258
Il posto dove così ben si sta 259

POR LOS EXTRAÑOS PUEBLOS – PER ESTRANEI PAESI (1958)

El almacén 274
La bottega 275
Ponte la vieja camisa que sabe 276
Metti la vecchia camicia che sa 277
El mimbre 278
Di vimine 279
Las ropas 280
I vestiti 281
Se acabaron las fiestas 282
Sono finite le feste 283
Las islas 284
Le isole 285

La orilla de la calma 286
La riva della calma 287
El circo 290
Il circo 291

El oscuro esplendor – L'oscuro splendore (1966)

Todo el ingenuo disfraz, toda la dicha 294
Tutta l'ingenua maschera, tutta la gioia 295
Todas las tardes 296
Tutte le sere 297
Casaca de púrpura 298
Giubba di porpora 299
Calma 300
Calma 301
En memoria 302
In memoria 303
Retrato con la prodigiosa banda 304
Ritratto con la prodigiosa banda 305
En esta sola, en esta única tarde 306
Solo in questa, in questa unica sera 307
No es más 308
Non è altro 309
La dicha 310
La gioia 311
Y cuando, en fin, todo está dicho 312
E quando, infine, tutto è già detto 313
Tesoros 314
Tesori 315

Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña – Campionario del mondo o libro delle meraviglie di Boloña (1968)

Denostación al Mar Caribe 318
Invettiva contro il Mar dei Caraibi 319
Riesgos del equilibrista 322
Rischi dell'equilibrista 323
Coplas del tiempo 326
Rime del tempo 327

Los días de tu vida – I giorni della tua vita (1977)

Hacia la constelación de Hércules 332
Verso la costellazione di Ercole 333
Tiempo de la siesta 334
Tempo della siesta 335
Arqueología 336
Archeologia 337
Caída 338
Caduta 339
Oda a la joven luz 340
Ode alla giovane luce 341
Toma de la estacada 342
Assalto allo steccato 343
En lo alto 344
In alto 345
En tanto ardían 346
Mentre ardevano 347
Retrato de una joven, Antinoe, siglo II 350
Ritratto di una giovane, Antinoe, secondo secolo 351
Cristóbal Colón inventa el nuevo mundo 352
Cristoforo Colombo inventa il Nuovo Mondo 353
Marina con unas barcas italianas 356
Marina con barche italiane 357
Decíamos que sí, que lo sabíamos 358
Dicevamo che si, lo sapevamo 359
Vista de una granja al crepúsculo 360
Vista di una fattoria al crepuscolo 361
Lippi, Angélico, Leonardo 362
Lippi, Angelico, Leonardo 363
Inscripción 364
Iscrizione 365
Testamento 366
Testamento 367

A través de mi espejo – Attraverso il mio specchio (1981)

La trapecista en el revés del día 370
La trapezista alla fine del giorno 371
François Villon 372
François Villon 373
Jardín 374
Giardino 375

Entre la dicha y la tiniebla 376
Tra la felicità e la tenebra 377
Elogio de los elefantes 380
Elogio degli elefanti 381
Todo 382
Tutto 383
El hombre y el universo 384
L'uomo e l'universo 385
El alma y el tiempo 386
L'anima e il tempo 387

Inventario de asombros – Inventario dello stupore (1982)

La página en blanco 390
La pagina in bianco 391
Donde el sol se calla 392
Dove il sol tace 393
Se están yendo 394
Stanno andando via 395
Intrusión 396
Intrusione 397
En esta extraña calle 398
In questa strana strada 399
Azoro 400
Ansia 401
Asombro 402
Stupore 403

Soñar despierto – Sognare da svegli (1988)

Un buen sueño 406
Un buon sonno 407
Dibujando 408
Disegnando 409
Tan leve 410
Così leggero 411
Sandokan, el sable y la muñeca 412
Sandokan, la sciabola e la bambola 413
Si miras bien 414
Se guardi bene 415

Cuatro de oros – Quattro di denari (1991)

Mi madre la oca 418
Mia madre l'oca 419
El día de los otros 420
Il giorno degli altri 421
Canción para todas las que eres 422
Canzone per tutte quelle che sei 423
Comienza un lunes 424
Comincia un lunedì 425
El baile extraño 426
Lo strano ballo 427
Eres 428
Sei 429

En otro reino frágil – In altro regno fragile (1999)

El gato de mi casa 432
Il gatto di casa mia 433
Tu medida 434
La tua misura 435

Sobre los autores 437

Introducción

Mayerín Bello, Stefano Tedeschi

Poeta en primer término, pero también prominente narrador y ensayista, Eliseo Diego (1920-1994) arriba vital a su centenario, acogido siempre con entusiasmo y beneplácito por sus lectores y estudiosos.

Una de sus cartas de triunfo, qué duda cabe, fue su sabio manejo de la materia idiomática que adecuaba con sabiduría de fino artesano a lo reclamado por el género en que quisiera expresarse. En lo concerniente a su poesía, la asiduidad de su práctica le aseguró una pericia que terminó conformando un estilo al que permanecería fiel. Así, sus temas favoritos –el decurso del tiempo y sus consecuencias; las urgencias de la memoria y las insidias del olvido; el enigma de la realidad; la necesidad de la poesía como vehículo de conocimiento; la muerte; las angustias y los gozos del ser– se modulan mediante variadas y renovadas estrategias que los dotan de matices y los hacen ganar en profundidad. Las consecuencias más evidentes son una concisión preñada de significado o, para decirlo en términos que emplearía para referirse a otros, "la sencillez insondable" de sus versos; la sugerencia que huye de lo explícito y roza el enigma, aunque sin abrumar con demasiados hermetismos; el amplio registro léxico pero que nunca desciende más allá de lo que dicta el decoro; el ritmo subyacente nacido del contrapunto con el blanco de la página, o del uso estricto de una medida del verso que puede pasar inadvertida porque no se asocia con la rima, empleada muy a discreción, o del reciclaje de formas estróficas de vieja estirpe; en fin –y la lista no es exhaustiva–, el multiplicarse del punto de vista desde el que se observa, con atención extrema, el mundo, y el sondeo de una intimidad que nos vuelve cómplices porque en ella podemos reconocernos.

Aunque los temas enunciados podrían sugerir a quien se esté apenas iniciando en la lectura de Eliseo Diego que todo es en él solemne y grave, tal percepción no le estaría haciendo justicia, pues si bien es cierto que no es remiso a la angustia o al dolor existencial, también hay en su obra levedad, deleite, humor e ironía. De todos esos rasgos, actitudes y emociones dan fe, asimismo, sus relatos, si bien la faceta de narrador suele ser opacada por la más encarecida del poeta. Ciertamente, no hay injusticia en ello pues lo evidencia un hecho incontestable: Diego escribió poemas hasta el último momento y cuentos solo a ratos. Concedido esto, tales textos, organizados en los tres volúmenes que conforman el corpus de su narrativa, se hacen eco de las mismas obsesiones que sus poemas.

No hay que olvidar tampoco al Diego ensayista. Sus conferencias y reflexiones, poseedoras de un sosiego y un encanto que garantizan la legibilidad, la empatía y el disfrute, son instructivas acerca de las motivaciones y urgencias que mueven su escritura, amén de agudos en sus apreciaciones de la creación ajena.

Tal conjunto es, a bien ver, de una unidad y de una coherencia notables, pues obedece a una concepción del mundo y a una poética con ella concomitante que se manifiestan por doquier en su escritura, más allá de los moldes genéricos empleados. Esa correspondencia es igualmente responsable de la consistencia de este universo creativo que, a la vez que se conecta con, y responde a los reclamos de su época y de sus circunstancias, es poseedor de un humanismo y un precio artístico que han garantizado y garantizarán su trascendencia a despecho del tiempo que "lo arrasa", como reza el verso que ha servido aquí de título.

Este volumen, que se suma a los homenajes tributados al autor en Cuba y en otros países a lo largo de 2020, se organiza en dos partes. La primera reúne doce ensayos que examinan temas y procedimientos en los tres géneros en los que incursionara Diego, así como aspectos centrales de su sistema poético, de su personal filosofía, y de vivencias que han nutrido su escritura. Se trata de un asedio proyectado en diferentes direcciones que termina por volverse convergente, dadas las inevitables tangencias en el análisis. No obstante, su vitalidad y ese plus de misterio y enigma que suscitan cuentos y poemas, acrecientan, asimismo, la diversidad de las apreciaciones y de las exégesis.

Después de un primer capítulo escrito por Josefina de Diego, hija del poeta y editora de muchos de sus libros, que oscila entre los recuerdos personales y la fijación de importantes claves interpretativas intertextuales, hay una presentación general de la obra por parte de Enrique Saínz, uno de los mayores intérpretes del escritor, quien retoma las ideas principales expuestas en sus introducciones a la *Poesía completa* y a los *Ensayos* de Eliseo Diego. Los trabajos de Aramís Quintero y de Mayerín Bello exploran su poética desde diferentes y complementarios puntos de vista, mientras que el de Rafael Rojas relaciona la escritura poética con la ensayística, en una visión englobadora de este universo literario. Las siguientes cuatro contribuciones se centran en su poesía: Osmar Sánchez Aguilera estudia las varias facetas con que se muestra el soneto en el conjunto de la obra lírica de Diego; Roberto Méndez Martínez destaca la presencia y la funcionalidad de los elementos arquitectónicos; Yoandy Cabrera aborda la incidencia de la cultura clásica; mientras que Milena Rodríguez Gutiérrez analiza temas y motivos recurrentes desde la primera recopilación de poemas del autor. El ensayo de Salvador Redonet constituye un importante rescate de un análisis pionero sobre la obra narrativa del escritor, género que también estudia Arnaldo Toledo desde la perspectiva de la literatura fantástica. El último ensayo, firmado por Stefano Tedeschi, está dedicado a la recepción de la obra de Eliseo Diego en Italia a partir de la labor de su único traductor italiano hasta la fecha, Francesco Tentori Montalto, y funciona como enlace entre las dos partes del libro.

La segunda sección reviste especial significación en el ámbito de la traducción y la difusión de la obra poética de Eliseo Diego. En efecto, después de la labor de Tentori en volúmenes y antologías a partir de los años sesenta -antecedente inestimable para toda interpretación de Diego en Italia–, la producción literaria del autor resulta hoy prácticamente desconocida para los lectores italianos, de modo que se volvía necesaria una nueva propuesta que pudiese dar a conocer una obra tan significativa de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Una de las exigencias de tal proyecto era la actualización del corpus a traducir, puesto que la selección de poemas vertidos al italiano hasta hoy no abarcaba todos los libros de Diego, y los últimos, exponentes de la gran valía y la madurez plena de los recursos expresivos del poeta cubano, ameritaban se les integrase en un conjunto más abarcador. Por otra parte, es reclamo legítimo y comprensible que quien emprenda una

nueva traducción desee asumir con sus propias armas el reto que tal ejercicio implica, lo que no significa que ignore los aciertos de sus predecesores o que no le rinda el debido tributo. Así pues, se encontrará aquí una selección de poemas que difiere de la hecha precedentemente y que amplía la muestra, así como la reconsideración de algunas traducciones ejecutadas por Tentori. La que aquí se ofrece ha sido realizada por Stefano Tedeschi.

Esperamos, entonces, que este volumen se convierta en estímulo para una cada vez más amplia difusión y traducción de Eliseo Diego en Italia, y que comprenda, además de su poesía, su narrativa y su ensayística.

Y esperamos, asimismo, que el círculo de sus lectores se siga ampliando pues en ellos confió siempre para conferirle sentido a su obra y para no ser presa de *las oscuras manos del olvido*.

Todos convendremos en que está muy lejos de caer en ellas.

PRIMERA PARTE

Ensayos

El idioma inglés y la literatura inglesa en la vida y la obra de Eliseo Diego

Josefina de Diego – Escritora, traductora, ensayista

Resumen: *El artículo explica los antecedentes personales y culturales de Eliseo Diego que contribuyeron a su formación literaria. Cuenta sobre su infancia y la influencia que tuvo su madre al enseñarle, desde muy niño, el idioma inglés, e iniciarlo en el mundo de las literaturas inglesa y norteamericana. Igualmente, el texto menciona los autores preferidos de Diego, relata anécdotas de su vida y destaca su labor como traductor.*

Abstract: *The article presents Eliseo Diego's personal and cultural background that contributed to his literary formation. It revisits his childhood and the influence that his mother had in teaching him, from a very young age, the English language and initiating him into the world of English and North American literature. The text also mentions Diego's favorite authors, tells anecdotes about his life and highlights his work as a translator.*

1. Mi abuela, Berta Fernández-Cuervo Giberga. Su infancia en los Estados Unidos a finales del siglo XIX, sus lecturas. Le enseña el idioma a su único hijo, mi padre

Mi padre, el poeta cubano Eliseo Diego, aprendió el inglés siendo muy niño, se lo enseñó su madre, Berta Fernández-Cuervo Giberga, una criolla, hija de catalana y asturiano, quien lo había aprendido también desde muy pequeña. Mi abuela nació en La Habana el 21 de noviembre

de 1891 pero en 1895 sus padres emigraron a los Estados Unidos, posiblemente con motivo de la guerra entre Cuba y España, y allá vivió hasta la edad de doce años, aproximadamente. Cuando la abuela regresó a Cuba casi no recordaba el español. Sus canciones de niña eran en inglés, los nombres de sus juegos también, rezaba en ese idioma, pensaba en inglés. Se lo enseñó a su hijo porque no concebía la compañía si no podía encontrar ese extraño río subterráneo de comunicación que solo se establece a través de los matices que proporciona el primer idioma. Cuando le escribía cartas las encabezaba *Dearest Son* (Querido hijo). Combinaba las dos lenguas en una jerigonza que a nosotros, sus tres nietos, se nos hizo muy querida. Era una lectora insaciable, pero solo leía novelas escritas en inglés y sus favoritas eran las de Charles Dickens y Lewis Carroll. Cuando papá tocaba a la puerta de su cuarto se oía su voz, alegre, diciendo: *No room, no room* (No hay espacio, no hay espacio) a lo que él, inmediatamente, replicaba: *There's plenty of room!* (¡Hay mucho espacio!), de uno de los parlamentos de *Alice´s Adventures in Wonderland* (Carroll 1940: 74). Cuando alguno de nosotros tres íbamos postergando infinitamente el momento de, por ejemplo, hacer nuestras tareas, abuela citaba a Mr. Micawber, un personaje de la novela de Dickens, *David Copperfield*, y decía: *Never do tomorrow what you can do today. Procrastination is the thief of time* (Nunca dejes para mañana lo que puedes hacer hoy. Procrastinar es robarle al tiempo) (Dickens 1952: 174). A veces, en medio de una conversación con mi padre, llegaba el momento en que abuela hacía una pausa y, con una sonrisa entre burlona y traviesa, decía: *The time has come…* (Ha llegado el momento...) a lo que él tenía que responderle, *the Walrus said…* (dijo la Morsa...), y ella replicaba enseguida, *to talk of many things* (de hablar de muchas cosas). Y continuaba: *of shoes and ships and sealing wax, of cabbages and kings, and why the sea is boiling hot, and whether pigs have wings* (de zapatos, de barcos y de lacre, de coles y de reyes, de por qué el mar está hirviendo y de si los cerdos tienen alas) (Carroll 1940: 186). Al final de estos delirantes y absurdos versos de *Through the Looking-Glass* (A través del espejo), se oía una estruendosa carcajada de ambos. Y así, siempre, el inglés estaba presente en la cotidianidad de nuestra casa.

2. Los Centros Especiales de inglés y mi abuela Berta

Los conocimientos del idioma le permitieron –cuando en 1929 quebró la mueblería de mi abuelo, el asturiano Constante de Diego– comenzar a desempeñarse como profesora de inglés. Para la realización de este trabajo, abuela se esforzó mucho y estudió a fondo la gramática y la fonética inglesa. Con el paso de los años se convirtió en una verdadera especialista y escribió un libro en tres tomos para la enseñanza de este idioma, *Excercises in Functional Grammar*, que le proporcionó cierta holgura económica y, sobre todo, muchas satisfacciones. Sus libros se estudiaban en los famosos Centros Especiales de Inglés y abuela llegó a ser la Inspectora General de Inglés de estos centros, en todo el país durante treinta años, desde su fundación hasta 1960, fecha en que se cerraron y se eliminó la enseñanza de ese idioma en Cuba durante un tiempo.

3. Primeras lecturas de mi padre. Su biblioteca. Estudios que realizó del idioma. Tesis de grado: «Sicología de la enseñanza del inglés en las escuelas primarias»

Mi abuela le trasmitió este amor por el idioma inglés y la literatura inglesa y norteamericana a su hijo. Tanto ella como mi abuelo eran grandes lectores, abuelo, incluso, escribió poemas y una novela y fue miembro de la Asociación de Escritores Cubanos, siendo él español. Eliseo Diego nació el 2 de julio de 1920 y durante los primeros nueve años de su vida vivió en una quinta, Villa Berta, en las afueras de La Habana, en el humilde pueblecito de Arroyo Naranjo.

Era hijo único y fue un niño bastante solitario. Uno de sus entretenimientos predilectos era leer, leía mucho. Sus primeras lecturas fueron, por supuesto, en español, pero las alternaba con los libros en inglés. Fue en traducciones al inglés que leyó por primera vez los cuentos del danés Hans Christian Andersen y de los famosos hermanos Grimm, y también leyó en inglés los clásicos de la literatura inglesa para niños y jóvenes, como *Treasure Island* (La isla del tesoro), una de sus novelas preferidas, *Winnie the Pooh* (Winnie Pooh), *Alice's Adventures in Wonderland* (Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas) y muchos otros. Hace poco concluí el inventario de los libros de su biblioteca, un trabajo titánico y duro, que él inició muchas veces y nunca

pudo terminar. De los casi cuatro mil ejemplares que la componen, el 45% corresponde a escritores ingleses y norteamericanos. De los libros de su infancia quedan pocos, pero encontré algunos «sobrevivientes» de «las oscuras manos del olvido». Uno de ellos es *The Tomb of Tut Ankh Amen* (La tumba de Tutankamón), escrita por Howard Carter,[1] una edición de 1927 –papá tenía siete años–. En la portadilla, anotado con letra de mi abuela, está escrito *Eliseo de Diego*, o sea, obviamente, ese ejemplar pertenecía a la biblioteca personal del niño que fue mi padre. Hay un libro, *Our Island Story*, una historia para niños de Inglaterra, escrita por Henrietta Elizabeth Marshall,[2] que me llamó la atención. En la primera página el niño Eliseo pegó una calcomanía de una banderita cubana. Quizás en la soledad de su jardín aquel niño, hijo de un español y de una criolla, que, extrañamente, leía en inglés sus libros de aventuras, sintiera la necesidad de aclarar que él era cubano y que esa «island» del libro no era la suya. Encontré muchos libros dedicados a él por mi abuela, siempre en inglés. En el ejemplar de *Kim*, de Rudyard Kipling, escribió: «To my dear son, with love from Mamma. Miami, 1932» («Para mi querido hijo, con cariño desde Mamma, Miami, 1932»). Hay una antología de poemas, una edición de 1928, cuya dedicatoria dice: «To my beloved son hoping these English Poems will give him as much pleasure as they have given me. Lovingly, Mother, Dic 5, 1936» (Para mi amado hijo esperando a que estos poemas ingleses le den tanto placer como lo han dado a mí. Con cariño, Madre, 5 diciembre 1936) Papá tenía doce y dieciséis años, respectivamente.

Siempre he pensado y es una opinión que comparten muchos conocedores de su obra –entre ellos Cintio Vitier y Fina García Marruz, que es en la literatura española y en los poetas del Siglo de Oro español, por supuesto, pero también en el inglés y en la poesía inglesa, donde se

---

[1] Howard Carter (1873–1939). Arqueólogo y egiptólogo británico, nacido en Londres. Desde 1891 hasta 1899 formó parte del equipo Misión Arqueológica en Egipto. En 1922 Carter y el también egiptólogo británico George Herbert, llevaron a cabo uno de los mayores hallazgos arqueológicos del siglo XX: en el Valle de los Reyes en Luxor, Egipto, descubrieron la tumba de Tutankamón, el faraón que reinó en el siglo XIV a.C. La tumba, que se conservaba intacta, contenía un gran tesoro.

[2] Henrietta Elizabeth Marshall, generalmente aparece como H. E. Marshall (1867-1941). Autora británica, nació en Bo'ness, Escocia. Se hizo famosa por su libro de historia de Inglaterra para niños, *Our Island Story: A History of England for Boys and Girls* (1905), ilustrado por A. S. Forrest. En los Estados Unidos el libro se publicó con el título de *An Island Story*. El libro fue un *best-seller* y contó con numerosas reediciones.

deben buscar las raíces de la poesía de mi padre: en la precisión, en la musicalidad, en una visión del mundo más reflexiva y contenida, en un sentido del humor más refinado e irónico, que el conocimiento de ese idioma, que llegó a dominar casi a la perfección, le proporcionó.

El inglés lo acompañaría toda su vida. En 1951 estudió el High School en el Wingate Junior College, en Carolina del Norte, pues ya trabajaba como profesor de inglés y le exigían el título. Se graduó de Pedagogía en la Universidad de La Habana en 1959 y su tesis de grado se tituló «Sicología de la enseñanza del inglés en las escuelas primarias». Pocos saben que fue, también, profesor de español para extranjeros y profesor de literatura para maestros. En 1959 dio un curso de literatura inglesa y norteamericana en la Casa de las Américas e impartió conferencias sobre este tema en diferentes ocasiones a lo largo de toda su vida.

4. El pozo negro de Calcuta

Mi padre era un hombre más bien melancólico. Pasaba por periodos de una gran depresión en los que no leía ni escribía, solo mi madre lograba tener la paciencia necesaria para acompañarlo y consolarlo en esos momentos de verdadera pesadilla para él. Nosotros tres entrábamos y salíamos de la casa, siempre apurados, con esa urgencia de los jóvenes por descubrir y hacerlo todo rápido, y que no les deja ni tiempo ni espacio para los padres y ancianos de la casa. Mi abuela también lo acompañaba, sentada en silencio a su lado. Cuando papá trataba de explicar cómo se sentía, nos decía; «Estoy en el pozo negro de Calcuta». Nosotros nunca le preguntamos qué quería decir con eso, acostumbrados como estábamos a sus citas y referencias literarias o históricas. Solo años después de su muerte supe a qué aludía y que era algo relacionado con Inglaterra. Cuenta la historia –aunque, según he podido averiguar, existen diferentes versiones sobre este hecho– que cuando Siraj-ud-Dawlah, gobernador de Bengala, conquistó Calcuta en 1756, encerró a más de un centenar de residentes y soldados británicos en un pequeño calabozo del fuerte William. El espacio era muy reducido, sin ventilación y, al día siguiente, habían fallecido casi todos por asfixia, calor y hacinamiento. Este calabozo se conoció después como «el agujero negro de Calcuta». En *Our Island Story* hay un capítulo titulado *The Story of the Black Hole of Calcutta*. Quizás la lectura de este

hecho histórico, siendo muy niño, lo impresionó y se le quedó grabado en su mente desde entonces…, *who knows* (quién sabe).[3]

5. Autodedicatorias. Edward Lear y los *limericks*

Pero también podía ser muy juguetón –los que lo conocieron lo saben– y tenía un fino sentido del humor. Le gustaba mucho la literatura fantástica y de ciencia ficción, pero uno de sus géneros literarios preferidos era la literatura detectivesca, los famosos *mysteries*. La lista de estos títulos la encabeza, como es fácil suponer, Sir Arthur Conan Doyle, seguido muy de cerca por Agatha Christie y John Dickson Carr. A papá no le gustaba prestar sus libros pues temía que se le perdieran. Entonces ideó una «trampita»: se los autodedicaba para que no hubiese la más mínima duda de que él era su dueño y que era un título que le interesaba conservar. Haciendo el inventario de su biblioteca me encontré muchas de estas autodedicatorias, todas muy simpáticas. Por ejemplo, en *The Blessington Method and Other Strange Tales* (El método Blessington y otros extraños relatos), escribió: «To Eliseo Diego, with deepest admiration, his devoted friend, Eliseo Diego» (Para Eliseo Diego, con la más profunda admiración, su fiel amigo, Eliseo Diego). O esta otra, totalmente enloquecida, en *The Thirty Nine Steps* (Los treinta y nueve escalones): «To Eliseo, a gentleman who does play cricket, an egregious poet & my closest friend, with deep admiration and affection from Eliseo, London, 1958 (Para Eliseo, un caballero que sí que juega a cricket, un poeta notorio y mi amigo más íntimo, con profunda admiración y cariño desde Eliseo, Londres, 1958)». Debo aclarar aquí que papá no había viajado a Inglaterra en esa fecha, vino a hacerlo muchos años después.

Otro de sus juegos favoritos era componer *limericks* para los amigos que conocían el idioma. Admiraba a Edward Lear, como escritor y como dibujante y, en general, le apasionaba todo ese mundo del *nonsense* de la literatura inglesa para niños. Gran parte de su vida la dedicó a la investigación, divulgación y traducción de la literatura para niños y jóvenes, labor que comenzó a realizar en 1962 en la Biblioteca Nacional

[3] A veces, cuando se enfadaba mucho, lanzaba una imprecación terrible, que no voy a reproducir aquí, pues tendría que escribir unas cuantas «malas palabras», en la que mencionaba la ciudad de Ceuta. Pero las raíces de esta exclamación, habría que buscarlas, sin dudas, en su ascendencia española.

José Martí. Componer un *limerick*, para una persona de habla hispana, en inglés, es algo sumamente difícil. No conozco a nadie que lo haya hecho. Yo me he dedicado a escribir *limericks* para niños en español, tratando de mantener la rima y el ritmo y todo el absurdo que caracteriza a este tipo de versos. Pero ya en inglés es «harina de otro costal». Pues él se divertía muchísimo haciéndolos. Estos dos son un ejemplo:

There was a young man from L. A.
Who would eat cuban butter all day,
And so fat he became,
That it was quite a shame
To behold that young man of L. A.[4]

There was a sweet girl called chaste Hilda
Who had nothing to do with Brunilda,
And not a bit thinner,
But a horrible sinner,
She became that young girl called chaste Hilda.

Una traducción libérrima del segundo *limerick*, para que los que no conocen el inglés se puedan llevar una idea de qué «trata», podría ser:

La dulce y purísima Hilda,
que no es familiar de Brunilda,
no es muy delgada,
más bien descarada.
No engañas a nadie, ¡ay, Hilda!

6. Anécdota con Luis Rogelio Nogueras

Los jóvenes escritores de la época, que lo visitaban con frecuencia, conocían su gusto por las literaturas inglesa y norteamericana y, también, su sentido del humor. Uno de ellos fue Luis Rogelio (Wichy) Nogueras. No podría resumir aquí con claridad aquel ingenioso juego que iniciara Luis Rogelio con su apócrifa antología de poetas de las más

[4] Traducir cabalmente un *limerick* es un verdadero desafío. Esta es la versión literal: «Había un joven en L.A. (Los Ángeles)/que comía mantequilla cubana todo el día./Y se puso tan gordo/ que resultaba penoso/ver a ese joven de Los Ángeles». El *limerick* es una especie de copla humorística británica que apela al juego de palabras con rima.

disímiles épocas y culturas, aparecida bajo el título de *El último caso del inspector* (1983). En esta «antología» Luis Rogelio incluye una supuesta versión de mi padre del poema «Nothing», traducido como «Nada», atribuido a un (imaginario) niño prodigio norteamericano, Yves Moor. Dos años más tarde, Luis Rogelio enfermó gravemente y mi padre, a petición de mi hermano Lichi, escribió el «original» –inexistente– del poema en inglés. En una carta a un amigo, cuenta Eliseo: «Tengo la satisfacción de que llegase a sus manos unas semanas antes de morir, pues sé que lo hizo sonreír y le sirvió de consuelo». Ambos poemas, el de Nogueras-Moor («Nada») y el supuesto original («Nothing»), así como la anécdota toda, son un ejemplo de este disfrute por el absurdo, la fantasía, el juego inteligente, tan característicos en mi padre[5]. He aquí los dos textos:

NADA

No tengo nada
sino la hierba húmeda bajo mis pies
desnudos
nada sino el aliento fresco de la noche
sobre mis mejillas
nada sino esta fogata
en la que caliento mis manos
nada sino el canto de las cigarras
nada sino el crepitar de ramas secas
en el fuego
nada sino el guiño cómplice y distante
de aquella estrella
acaso ya apagada
cuyo último destello ha viajado millones
de años
para llegar esta noche
hasta mí.

[5] Los poemas han sido tomados del artículo de Carmen Suárez León, «Traducir al revés o la patraña gozosa», publicado originalmente en el sitio digital *Cubaliteraria*, el 29 de mayo de 2006. Se reprodujo el 15 de noviembre de 2019 en el blog *Me quedaría con la poesía*, creado en homenaje a Nogueras.
www.mequedariaconlapoesia.wordpress.com Acceso: 30/09/2020. El artículo resulta, asimismo, útil, para ampliar la información que aparece en este epígrafe.

NOTHING, by Yves Moor (1922-1933)

Nothing I own
But wet grass under my naked feet
Nothing but night's
sweet breath upon
My cheeks
Nothing but these bonfire
On which I warm my hands
Nothing but cicada's
song
Nothing but rustling of dry sticks
In the fire
Nothing but the friendly and distant wink
Of yonder star
Perhaps snuffed out by now
Whose last flash has travelled millions
Of years
So that tonight
It reaches me at last.

7. Joseph Conrad. Viaje de Eliseo a Londres. Caricaturas de Rapi. Prólogos sobre libros y escritores ingleses y norteamericanos

Por supuesto que le fascinaban las historias de piratas y todo lo relacionado con el mar, pues aquí se unían «sus dos islas» a la perfección. Joseph Conrad, que tanto y tan bien escribió sobre el mar y sobre las tragedias que en él ocurren, era otro de sus escritores preferidos y le encantaba que le dijeran que tenía «un parecido» con el escritor polaco. En su biblioteca se conservan muchos libros sobre barcos y batallas navales famosas.

Viajó a Inglaterra por primera y única vez en 1989. Recuerdo que cuando regresó a casa le pregunté qué le había parecido Londres y me respondió con melancolía, para mi sorpresa y desconcierto: «Ha cambiado mucho». Claro, mi padre llevaba en su mente –y en su corazón– el Londres de sus lecturas, el de Shakespeare, Coleridge, Dickens, Wilkie Collins, Chesterton, H. G. Wells, Virginia Woolf, Conan Doyle. Y se encontró, nada más y nada menos que con… ¡la realidad! Pero disfrutó mucho ese viaje. Lo dio junto con César López, y en la

visita que le hizo a su amigo Antonio Turul, un profesor español que vivía en Bristol y que hablaba el inglés con un marcado y gracioso acento catalán, visitó el *S. S. Great Britain*. Sus cuentos de la visita a ese barco eran los que hubiera podido hacer un niño.

Mi hermano Rapi, que fue un excelente dibujante, hizo innumerables dibujos como si papá fuera un pirata y que a mi padre le divirtieron mucho. Una de esas irreverentes ilustraciones se utilizó para el afiche principal que se exhibió en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 1993, cuando fue a recibir el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

Escribió un prólogo para el libro *Piratas de la América,* de Esquemeling, y lo inició, como era de esperarse, hablando de *Treasure Island*: «Toca la lluvia en los cristales, arrecia el frío, y junto a la mejilla de un fuego vivo comienza el joven a escribir: 'El cocinero del mar', en un cuaderno aún como el mar ancho y vacío. Es en Escocia y en el mes de septiembre de 1881» (Diego 2006: 70). «El cocinero del mar» era el título inicial de la novela.

8. Su trabajo como traductor. Ray Bradbury. *Conversación con los difuntos*: Walter De La Mare y A. A. Milne. Oscar Wilde y su poema «Balada de la cárcel de Reading»

Me he referido principalmente en este trabajo a la influencia de la literatura inglesa en la vida y obra de mi padre, pero no fue menos su conocimiento y admiración por los escritores norteamericanos. El primer poema que tradujo y que se publicó en la revista *Espuela de Plata*, en 1940, fue «El trompetero místico», de Walt Whitman, en colaboración con su entrañable amigo Cintio Vitier. Los jóvenes escritores tenían veinte y diecinueve años, respectivamente. Tanto en la revista *Espuela de Plata* como en *Clavileño* y en *Orígenes*, se tradujeron y publicaron –en muchas ocasiones por primera vez en Cuba– a importantes escritores norteamericanos e ingleses de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Entre los norteamericanos se encuentran: Hilda Doolittle, George Santayana, Edna Saint Vincent Millay, W. H. Auden, Katherine Anne Porter, William Carlos Williams, Wallace Stevens, entre otros. En sus estantes ocupan un lugar especial los libros de Emily Dickinson, Ray Bradbury, William Faulkner, Herman Melville, Mark Twain, Ernest Hemingway, J. D. Salinger y muchos otros que le cautivaban

profundamente. En 1991 mi padre y yo tuvimos la dicha inmensa de conocer en España nada más y nada menos que a Ray Bradbury. Papá había sido invitado a participar en un evento sobre literatura fantástica en San Lorenzo del Escorial y allí, para nuestra sorpresa y felicidad, estaba el escritor de las perturbadoras *Crónicas marcianas* (*The Martian Chronicles*) así como del tiernísimo libro *El vino del estío* (*Dandelion Wine*). Tuvimos una breve y cálida amistad con Bradbury a través del correo que solo interrumpió la muerte de mi padre, ocurrida tres años después.

Escribió prólogos sobre libros de algunos de sus escritores preferidos, todos o casi todos han sido recogidos en el tomo de sus *Ensayos*: *Orlando,* de Virginia Woolf; *La piedra lunar* (*The Moonstone*), de Wilkie Collins; *El vasto mar de los* sargazos (*Wide Sargasso Sea*), de Jean Rhys; *Una taza de té (A Cup of Tea*), selección de cuentos de Katherine Mansfield; un excelente texto sobre William Faulkner; *Acerca de un mundo que está ahí*, sobre Charles Dickens; y una nota introductoria, muy breve, para la edición de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, que reproduzco a continuación:

> Para aquellos que fuimos jóvenes allá por la década de los años cuarenta, T. S. Eliot apareció ante nosotros como una irrupción o, mejor, una iluminación… Eliot nos mostró la posibilidad de una poesía hecha del lenguaje cotidiano y, a la vez, del rigor en el manejo de las estructuras poéticas y aun del ritmo del idioma. Tenemos con él una deuda de gratitud (Eliot 1990: 7).

He querido dejar para el final de este texto su trabajo como traductor.[6] Mi padre se dedicó durante años a traducir algunos de sus poetas y

[6] También es importante destacar sus versiones al español de poetas rusos, húngaros y suecos. Por sus versiones de poetas rusos y soviéticos le fue concedido el Premio Máximo Gorki, en 1978, otorgado por la Unión de Escritores de la URSS. Guardo en su archivo sus borradores y el intenso intercambio de cartas que sostuvo con poetas-traductores rusos que fueron, al final, grandes amigos suyos, como Verónika Spasskaya, Pável Grushkó, Ela Braguínskaya, Nina Bulgákova, Yuri Grieding, Leo Schleiffer, Irina Valencia.y los poetas y traductores ucranianos Larisa y Serguei Burago. De Serguei y Larissa conservo cartas preciosas, en una de ellas Serguei, le dice: «No puedo ya sin alegría y algo así como una fiesta del alma, pensar en toda su familia. Hay una verdad elevada en el mundo y en esta verdad hay una fuerza indestructible. Pues todos ustedes existen, viven, aman y crecen…». Con Peter Landelius, poeta, traductor y diplomático sueco, mi padre realizó versiones de poetas suecos. Landelius, además, tradujo el poemario de mi padre *Los días de tu vida* al sueco. Los poetas y traductores húngaros Eva Dobos y Andrés Simor,

poemas favoritos. Era algo que acometía por el simple gusto de hacerlo y compartirlo con sus amigos. En la introducción a su libro *Conversación con los difuntos*,[7] donde se recogen poemas de doce escritores ingleses y norteamericanos, nos explica:

> No solo son nuestros amigos aquellos a quienes vemos casi a diario, o en «un de cuando en cuando» que es el siempre de toda una vida. Si la amistad, más que presencia es compañía, también lo serán aquellos otros con quienes jamás pudimos conversar porque nos separan abismos de tiempo inexorables. Con unos pocos hubo la posibilidad de que nos encontrásemos, pero la posibilidad es caprichosa, y no lo quiso. Todos me hablaban en inglés, idioma muy distinto al nuestro. Sin embargo, ¿no desea uno siempre compartir sus hallazgos de amistad con los que ama? Y así he pedido a mis amigos distantes que me permitiesen siquiera un eco en español de los consuelos, alegrías, deslumbramientos, susurrados por ellos a mi oído (Diego 1991:9).

Y más adelante afirma:

> Toda traducción es imposible, ya lo sabemos. Pero también la poesía es imposible y no vacilamos en acometerla con audacia y temor y a veces hasta con no mala fortuna. Si en una conversación mencionamos Don Quijote de la Mancha, nadie recordará la obra completa, capítulo tras capítulo, pero experimentará de inmediato la sensación, la impresión, el sabor, el aroma *Don Quijote de la Mancha*, inconfundible, único, radicalmente distinto al sabor, el aroma, *Hamlet* o *La metamorfosis*. Una buena traducción, me parece, no puede aspirar a más que a evocar una sensación similar a la del original en la nueva materia idiomática donde ha encarnado. Vagas nociones por las que no debo ciertamente alabarme,

---

trabajaron junto con mi padre en las versiones del poeta Sándor Petofi. Andrés y Eva fueron amigos de mi padre y tradujeron poemas suyos al húngaro. Mi padre escribió un interesante ensayo, «Sobre una traducción de Sandor Petofi» que aparece en *Ensayos*, donde explica, minuciosamente, las complejidades que tuvieron que enfrentar.

[7] Los poetas incluidos en este libro son: Andrew Marvell (inglés), Thomas Gray (inglés), Joseph Blanco White (nació en Sevilla, de origen irlandés, escribió en inglés), Robert Browning (inglés), Coventry Patmore (inglés), Ernest Dowson (inglés), Rudyard Kipling (inglés), G. K. Chesterton (inglés), Walter de la Mare (inglés), Edna Saint Vincent Millay (estadounidense), William Butler Yeats (irlandés), Langston Hughes (estadounidense).

> sino al inglés Walter de la Mare, uno de los amigos a los que debo tanto (Diego 1991:9).

Cada autor viene acompañado por una brevísima biografía, de una o dos páginas, escritas en ese estilo suyo muy particular, donde mezcla la erudición con un ingenioso sentido del humor.

Uno de los poetas traducidos en *Conversación con los difuntos* fue Walter de la Mare. Puedo asegurar, porque soy testigo de ello, que Eliseo dedicó años de su vida a la traducción de este poema, «Otoño» (Diego 1991: 88)[8], tristísimo y conmovedor, escrito a raíz de la muerte de uno de los hijos del poeta inglés.

AUTUMN

There is a wind where the rose was;
Cold rain where sweet grass was;
And clouds like sheeps
Stream o'ver the steep
Grey skies where the lark was.

Nought gold where your hair was;
Nought warm where your hand was;
But phantom, forlorn,
Beneath the thorn,
Your ghost where your face was.

Sad winds where your voice was;
Tears, tears where my heart was;
And ever with me,
Child, ever with me,
Silence where hope was.

OTOÑO

Solo está el viento donde la rosa estaba,
fría la lluvia donde la dulce hierba estaba,
y nubes como ovejas
trepan por los abruptos
y grises cielos donde la alondra estaba.

[8] El original inglés fue tomado de: Walter de la Mare. *Collected Poems*, Henry Holt and Company, New York, U.S.A., p.41.

No está ya el oro donde tu pelo estaba,
no está el calor donde tu mano estaba,
sino vago, perdido,
debajo del espino,
tu espectro está donde tu rostro estaba.

Tristes los vientos donde tu voz estaba,
lágrimas donde mi corazón estaba,
y ya siempre conmigo,
hijo, siempre conmigo,
solo el silencio donde la esperanza estaba.

Muchos recuerdan sus traducciones y versiones de Andersen, los hermanos Grimm y Perrault, pero lo que pocos saben es que tradujo los dos primeros capítulos de *Winnie the Pooh* y cinco poemas que forman parte de *The House at Pooh Corner*, porque siempre deseó que los niños cubanos conocieran los dos libros con las ilustraciones originales de Ernest H. Shepard, que son preciosas y de una gran ternura, y no se quedaran, solamente, con las versiones de Disney. El resto lo traduje yo, lo que ha sido un gran atrevimiento de mi parte. A continuación uno de estos poemas que, a mi juicio, es una verdadera joya. El original en inglés es precioso, con una musicalidad dada por la utilización del gerundio. Creo que en esta versión mi padre logró trasmitir, perfectamente, esa musicalidad, ritmo y gracia del poema original (Milne 1956: 80):

NOISE, BY POOH

Oh, the butterflies are flying,
Now the winter days are dying,
And the primroses are trying
To be seen.

And the turtles-dove are cooing,
And the woods are up and doing,
For the violets are blueing
In the green.

Oh, the honey-bees are gumming
On their little wings, and humming

That the summer, which is coming,
Will be fun.

And the cows are almost cooing,
And the turtle-doves are mooing,
Which is why a Pooh is poohing
In the sun.

For the spring is really springing;
You can see a skylark singing,
And the blue-bells, which are ringing,
Can be heard.

And the cuckoo isn't cooing,
But he's cucking and he's ooing,
And a Pooh is simply poohing
Like a bird.

RUIDO, POR PUH

Las mariposas volando
y las tardes declinando
y las flores procurando
florecer.

Las palomas arrullando
y los bosques remontando,
las violetas azuleando
por doquier.

¡Oh las abejas zumbando
con sus alitas, cantando
que el verano está llegando
con amor!

Y las vacas mugeando,
las palomas arrullando,
y el pobre Puh pu-puando
bajo el sol.

La primavera primando,
hay una alondra cantando
las campanitas sonando
por ahí.

Y el cuco no está cu-cando
sino muy de cuando en cuando
y un pobre Puh pu-puando
tan feliz.

Si era meticuloso con la escritura de sus propios poemas, me atrevería a afirmar que lo era aún más con sus traducciones, las revisaba una y otra vez, nos las leía a nosotros tres, a mi madre, a sus amigos. Al morir, encontré entre sus papeles varias sin terminar, una de ellas, que le obsesionaba en grado sumo, era «La balada de la cárcel de Reading» («The Ballad of Reading Gaol»), de Oscar Wilde. Aún recuerdo su voz cuando me explicaba la fuerza y dramatismo que en inglés tenía el verso *that fellow's got to swing*, que él pensaba traducir como *a ese lo tienen que mecer*.

9. México, 1993-1994. Su Cuarto-Estudio, «sus amigos». El *Orlando* de Virginia Woolf

El mundo de mi padre fue el de la literatura. Siempre estaba leyendo o escribiendo. Todavía me parece escuchar en las madrugadas el ruidito inconfundible de su maquinita de escribir mientras tecleaba, rápido y seguro, sus poemas, sus cuentos, sus ensayos, sus traducciones. Los libros y la literatura lo acompañaron desde su infancia hasta el mismo día de su muerte. En 1993, y con motivo de habérsele otorgado el premio Juan Rulfo, decidió pasarse una temporada en la Ciudad de México. Su pequeño cuarto-estudio se fue llenando, por supuesto, con «sus amigos». Colgó fotos de Virginia Woolf y de Katherine Mansfield, una pequeña reproducción de un cuadro de Vermeer y puso en su escritorio dos figuras en papel maché, que no podían ser otras que las del Quijote y Sancho Panza. Su librero comenzó a poblarse con sus autores preferidos, los de siempre, eran sus «viejos conocidos», sus *old acquaintances*. Desde los anaqueles le hablaban sus amigos, en inglés y en español. Aunque ya su salud estaba muy quebrantada, disfrutó muchísimo esa estancia en México. Se nos escapaba a las papelerías y librerías y regresaba cargado de verdaderos tesoros, como buen pirata que era: plumitas, papeles de todo tipo y grosor, presillas, carpeticas, gomas de borrar, picadura, alguna que otra pipa escondida, y libros,

muchos libros. La desolada tarde del martes 1 de marzo de 1994 papá comenzó a sentirse muy mal, le faltaba el aire en una forma alarmante y yo decidí llamar una ambulancia. Sus pulmones de fumador empedernido ya no aguantaban más. Le pedí que tratara de serenarse, y le dije que la ambulancia llegaría enseguida, que pronto se pondría bien. Mi padre entró a su cuarto, siempre seguido y protegido por mamá, escogió un libro, se puso sus espejuelos, se recostó en su cama y comenzó a leer. El libro seleccionado fue *Orlando*[9], de Virginia Woolf. Cuando la ambulancia llegó, ya había fallecido. El libro quedó abierto sobre su pecho. Quiero pensar que la lectura de las páginas de esta novela que tanto le gustaba, lo consoló y acompañó en esos minutos duros y difíciles; y, quién sabe, quizás en esos últimos instantes de su estar en este mundo, su «amiga» Virginia Woolf –o, ¿por qué no? el propio Orlando–, le reveló los secretos de la metempsicosis o transmigración de las almas.[10] Y quién quita que por ahí ande mi padre, deambulando por algún cafetín londinense, mexicano, madrileño, habanero o neoyorkino pero, eso sí –y no me cabe la más mínima duda sobre ello– en todas esas transmigraciones seculares, siempre tendría que reencarnar como poeta.

Bibliografía

CARROLL, Lewis (1940). *The Complete Works of Lewis Carroll*. New York: Random House.

CARTER, Howard (1927). *The Tomb of Tut Ankh Amen*. New York: George H. Doran Company.

COLLINS, Wilkie (1868). *The Moonstone*. London: Tinsley Brothers. Trad. es.: H. Laurora (1968), *La piedra lunar*. Prólogo de Eliseo Diego. La Habana: Instituto del Libro.

[9] El ejemplar que estaba leyendo mi padre era una edición en inglés de 1929 que le había regalado, pocos días antes, su amigo Carlos Pellicer López, sobrino del gran poeta mexicano.

[10] Fue Rafael Rojas, en su bellísima y conmovedora nota necrológica, publicada en el periódico mexicano *Siglo XXI* de Guadalajara, dos semanas después de la muerte de mi padre, quien mencionó por primera vez esta extraña conexión entre mi padre y el *Orlando*, de Virginia Woolf.

DICKENS, Charles (1952). *The Personal History of David Copperfield*. Oxford, London: University Press.

DIEGO, Eliseo (1991). *Conversación con los difuntos*. México: Ediciones del Equilibrista.

DIEGO, Eliseo (2006). *Ensayos*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

ELIOT, T. S. (1922). *The Waste Land*. New York: Boni & Liveright,

ELIOT, T.S. (1990). *La tierra baldía*. Prólogo de Eliseo Diego. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

MANSFIELD, Katherine (1923). A Cup of Tea. En: *The Doves' Nest and Other Stories*. Trad. es.: E. Llorach Ramos (1981), *Una taza de té*. Prólogo de Eliseo Diego. La Habana: Editorial Gente Nueva.

MARSHALL, H. E. (1905). *Our Island Story*. London: T. C. & E. C. Jack, Ltd.

MILNE, A. A. (1956). *The House at Pooh Corner*. New York: E. P. Dutton & CO.

NOGUERAS, Luis Rogelio (1983). *El último caso del inspector*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

RHYS, Jean (1966). Wide Sargasso Sea. London: André Deutsch. Trad. es.: R. Costa (1981), *El vasto mar de los sargazos*. Prólogo de Eliseo Diego. La Habana: Casa de las Américas.

SUÁREZ LEÓN, Carmen (2006). «Traducir al revés o la patraña gozosa– en: www.mequedariaconlapoesia.wordpress.com (Acceso: 30/09/2020).

WHITMAN, Walt (1882). The Mystic Trumpeter. En: *Leaves of Grass*. Boston: James R. Osgood and Company, 356-358. Trad. es.: E. Diego y C. Vitier (1940), El trompetero místico. *Espuela de Plata* 3: 29.

WOOLF, Virginia (1929). *Orlando*. New York: Harcourt, Brace and Company.

WOOLF, Virginia (1966). *Orlando*. Prólogo de Eliseo Diego. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.

Permanencia de Eliseo Diego. Las rutas del poeta y del ensayista

Enrique Saínz

Resumen: *En este artículo se examina primeramente cómo se ha ido transformando la representación del mundo en la poesía de Eliseo Diego a partir de un proceso paulatino de interiorización de las vivencias, vueltas más acuciantes y agónicas en los últimos libros, hasta llegar a una paradójica serenidad. El trabajo de la memoria, la nostalgia, la relación entre el sujeto lírico y el universo, los valores de la intimidad, entre otros aspectos, son analizados como tópicos permanentes de su escritura, y a la vez como evidencia de un cambio. En un segundo momento, se expone cuál es la experiencia de lectura que comunican los ensayos de Eliseo Diego, es decir, cuál es el modo en que Diego se aproxima a la obra de otros escritores, y cuán eficaz resulta para transmitir un disfrute de la literatura que no sigue las pautas académicas.*

Abstract: *This article first examines how the representation of the world in Eliseo Diego's poetry has been transformed from a gradual process of internalization of experiences. They are more pressing and agonizing in recent books, until reaching a paradoxical serenity. The work of memory, nostalgia, the relationship between the lyrical subject and the universe, the values of intimacy, among other aspects, are analyzed as permanent topics of his writing, and at the same time as evidence of a change. In a second moment, it is exposed what is the reading experience that Eliseo Diego's essays communicate, what is the way in which Diego approaches the work of other writers, and how effective it is to enjoy the literature without academic guidelines.*

1. Eliseo Diego, poeta

¿Qué significado tiene hoy la poesía de Eliseo Diego (1920-1994) en el devenir de la lírica cubana desde Manuel de Zequeira (1764-1846)? Posee en primer lugar un valor histórico, por cuanto se integra a una sucesión de movimientos y búsquedas que quieren interpretar la realidad, darle un sentido, hacerla habitable. Tiene además un valor espiritual de primer orden, un estilo del más alto linaje, un modo de hacer y de sentir el poema, una manera muy suya de mirar, escritura de la convivencia del hombre con las enormes minucias de la cotidianidad, escritura de la muerte y de la memoria.

Sus textos iniciales, recogidos en el volumen *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), nos entregan ante todo la profunda experiencia de un poeta que quiere edificar el sitio de la sobrevida, el sentido de su propia existencia frente a la desolada intemperie, el vacío histórico de una República desustanciada. Hay, pues, una doble historicidad en estos poemas: la de su lugar en el proceso de formación de la lírica cubana y la que le es connatural en su diálogo con el suceder inmediato y con el destino como configuración de una identidad. En el ensayo crítico que Cintio Vitier escribió para comentar aquel primer libro el propio año de su publicación (Vitier 1971), lo define en esa su honda interrelación con lo cubano, en esa su voluntad de edificación de un cosmos en el caos de una nación desestructurada. En las reveladoras reflexiones de ese comentario, en el que se nos muestra lo que podríamos considerar como el centro de la poética del autor, hallamos que el libro alcanza toda la dimensión de su fuerza y de su significado en la ontología de lo inmanente, en el suceder inmediato, devenido acto trascendente en tanto las más entrañables costumbres cotidianas poseen la calidad de un hecho redentor. Estas páginas se van edificando para defendernos de la muerte y al mismo tiempo para decirnos quiénes somos. El poeta enumera sus más ricos hallazgos en una detenida rememoración, sucesivas imágenes que se nos aparecen como un grave recuento de sitios, figuras, objetos, costumbres, todos solemnes e imperecederos en su inmutable ser, inmutable incluso en su fugaz historia, evocada por Diego precisamente como monumento deshecho, ya perdido por el arrasador transcurso del tiempo. En su antología *Diez poetas cubanos. 1937-1947* (1948) observa Vitier lo siguiente a propósito de lo que acabamos de decir:

> Lo irremediable de su pérdida, sin embargo, parece convertirse en otra cosa abrumadora e indestructible, como si el pasar del tiempo detenido en muralla inmóvil de lo que ya no puede ser, nos deslumbrase (Vitier 1948: 148).

Son textos, pues, de un hondo diálogo en un sentido doble: el de su existencia misma, cuerpos de inexplicable misterio en su pura y limpia dimensión ontológica, y el de la configuración de la sustancia de la patria y el más profundo ser del poeta. Desde el primer instante hay un acercamiento íntimo al pasado y a las cosas todas que fueron y son la vida diaria, elementos diversos hasta lo incomprensible y sin embargo armónicos en su resistente presencia. Para definir ese primer libro podría decirse que es un canto nostálgico y minucioso al vasto mundo de la historia cotidiana, de la historia familiar, suceder silencioso y solemne de nuestra intimidad, en el que se va edificando la sustancia de la vida, a la que se aferra el poeta en su batalla contra la muerte.

El siguiente cuaderno, *Por los extraños pueblos* (1958), continúa en cierta medida ese cántico a la realidad, deleitable experiencia de una voluptuosa mirada que quiere aprehender el cuerpo real de las cosas. Volvemos a encontrar en estos poemas, de más reposadas maneras, el anhelante deseo de constatar, de saber, no en el sentido de develar el ente, sino en el de corroborar la simple existencia del paisaje pueblerino, aquellas presencias que nos dicen que el tiempo está detenido, que la vida permanece contra el vacío y la nada. Ahí están de nuevo, con su solemne existencia, las enormes o minúsculas presencias que conforman el ámbito del hombre, el paisaje por el que transitamos y en el que vamos haciendo nuestra vida. En las palabras de presentación que escribe para este su segundo cuaderno, define así la poesía: «es el acto de atender en toda su pureza» (Diego 2001: 69) y poco después añade:

> A lo que Dios me dio en herencia he atendido tan intensamente como pude: a los colores y sombras de mi patria; a las costumbres de sus familias; a la manera en que se dicen las cosas; y a las cosas mismas –oscuras a veces y a veces leves–. (Diego 2001: 69)

Es la suya una atenta búsqueda de lo desconocido en la inabarcable totalidad de los interiores y del afuera, una gustosa evocación de los sitios y costumbres que ya no alegran nuestros días. Y decimos que

busca lo desconocido porque en la poesía de Diego accedemos a la realidad en una dimensión trascendente: percepciones de una extraña luz o de sonoridades que nos develan espacios y rostros, costumbres y objetos, desde esos instantes poseedores de una plenitud dignísima, más nuestros entonces.

Estos dos poemarios nos conducen hacia un centro íntimo mientras caminamos entre tanta riqueza de esplendores y alegrías cotidianas, hallazgos de esta poesía. Son páginas elaboradas con fruición, de un extraño sosiego tocado de leve angustia, de una sobreabundancia sobrecogedora como la realidad que siempre ha deslumbrado al poeta. Poesía de palabras y silencios, de imágenes y cuerpos inconmovibles al paso del tiempo y que sin embargo nos dicen que la pérdida es ya irreparable. Es entonces perceptible también cierta tristeza honda que nos llega desde la rememoración y el recuento, y de esos gestos que el poeta hace en soledad en medio del vacío metafísico que pesa tanto a pesar de la cercanía de las cosas, como si no fuesen suficientes la contemplación atenta y las evocaciones de las cálidas costumbres. Voluntad de sobrevida que busca los orígenes, la génesis, la historia: Roma, España, Dante, «mi año mejor, el noventa», la República, aquellos abuelos poderosos en su estirpe como si fuesen ajenos a la muerte.

Desde *El oscuro esplendor* (1966) hasta *Poemas al margen* (2000) observamos un creciente proceso de interiorización de la problemática del poeta, obsesionado por la fugacidad y el desamparo, siempre angustiado por el encuentro consigo mismo. En esas entregas sucesivas vuelven las enumeraciones, los inventarios de la realidad, con finísima imaginería de sueños y terror, esas presencias inquietantes que deslumbran y sobrecogen al poeta como figuraciones de un irremediable destino. Así, por ejemplo, en «La pausa», del cuaderno de 1966, leemos: «Van apagándose los admirables ornamentos / de las altas sillas, del reloj cuidadoso / y pardo. Y la madre, que dobla / el fino pañuelo en la penumbra» (Diego 2001: 111), lenta mirada de un antiguo linaje, de cierto señorío muy cubano, detenida en los familiares objetos interiores de un sitio dichoso que ahora entra en la penumbra, disolución indetenible en el tiempo del que nos habla ese pardo reloj, según Vitier «el color místico de la materia» en la poesía de Diego. En «Una visita a Iván Serguevich» (Diego 2001: 335), de *Los días de tu vida* (1977), hay, asimismo, una deleitable rememoración de una estancia y

de un hombre que atiende a sus papeles con una indescifrable fruición, como si fuese el mismo Eliseo Diego mirando los suyos, ajeno al decursar de todo lo demás, sólo salvándose a sí mismo en ese hacer interminable que no quiere escuchar más que la voz entrañable, íntima.

Escenas similares nutren esos cuadernos a través de diversos poemas, de imágenes atemporales, abstraídas en su ámbito, ornamentos de la sobrevida. Los objetos han ido diluyéndose en los libros posteriores a *Por los extraños pueblos*, los sitios son ahora estancias silenciosas, remotas, ausentes, pero al mismo tiempo intocadas, ya eternas. En el poema que da título al libro de 1966, esto es «El oscuro esplendor» (Diego 2001: 111), con el que se abre la colección, reaparece el tema de la angustia, ahora desnuda de gestualidades, de ese aire suntuoso de las costumbres familiares –tan felizmente cantadas en el primer cuaderno–, sin los objetos que el poeta ha nombrado con júbilo como testimonios de una belleza que nos salva. Esa vuelta hacia sí no es más que la constatación de la profunda soledad del poeta, soledad metafísica, desamparo ante tantas preguntas que él sabe sin respuesta. En esta página se inicia ese largo camino de interiorización que llega hasta la desasosegada búsqueda de la propia identidad en «En esta extraña calle» (de *Inventario de asombros*, 1982), título que comporta un diálogo con su entorno radicalmente opuesto al que sostuvo en el primer poemario, *En la Calzada de Jesús del Monte*, transformada ahora la mirada por su abrumadora obsesión de la muerte. Se cuestiona entonces el poeta su sitio, pasados los años de aquella pregunta que se hizo en «El oscuro esplendor» («qué irremediable catástrofe separa / sus manos de mi frente de arena, / su boca de mis ojos impasibles» (Diego 2001: 111)), y nos dice:

> En esta extraña calle donde vivo,
> esta increíble calle de otra parte,
> quién habita esa casa que es la mía
> y entrando por la puerta grande y ocre
> me deja fuera a mí, que soy él mismo,
> temblando como un niño ante la entrada.
> Me deja a la intemperie de este mundo
> como en ciudad ajena donde debo
> inventarme un quehacer igual al mío
> y con palabras que jamás se amigan
> ni sé qué son ni nunca lo he sabido

explicar a empellones que no entiendo
qué hago yo entre estas rocas bien medidas
con geométricas grutas donde moran
los que vanse y regrésanse sin prisa
y a lo sumo me miran de reojo
como si sólo fuese el que hubo entrado
apenas no sé cuándo allá en sí mismo
hacia el infierno que naturalmente
será saberme siempre el que está fuera
temblando ante la entrada como un niño. (Diego 2001: 420)

Se han ido los espacios, las cosas y sus ornamentos, las luces y penumbras, los gestos y costumbres, las múltiples sonoridades del diario vivir, y el poeta se ha quedado solo en soledad radical consigo mismo, inquieto por la intemperie en donde ha sido abandonado, mirando una inexplicable perfección que ya no lo deslumbra, sino lo aterroriza. El miedo ontológico, presente siempre de incontables maneras en la poesía de Diego (las polvorientas estancias, la mancha en la pared, «esa pequeña jarra, con flores pintadas a mano» (Diego 2001: 53), aquel «cocinero de frente de buey» (Diego 2001: 120) que ya no está, las «noticias del atroz invierno» (Diego 2001: 198), la joven del daguerrotipo, la vasta noche de «Entre la dicha y la tiniebla», «la hospitalaria de pradera enorme» (Diego 2001: 432), las numerosas tercas ancianas que pueblan estas páginas y cosen o esperan silenciosas e impasibles, y que son ya la eternidad), posee en *Inventario de asombros* (1982) una fuerza descomunal, como si estuviésemos en los límites de cualquier resistencia posible. Lo lejano, aquel rumor que tantas veces hemos oído en la poesía de Diego como signo de una realidad que se nos va entre las manos y que ya nunca podremos tener delante en toda su plenitud, pierde consistencia en tanto presencia vital al fin, conciencia de la vida de los otros y de nosotros mismos en el tiempo, en la memoria. El terror irrumpe en ámbitos cerrados, el profundo drama tiene su sitio ahora en la súbita extrañeza de lo inmediato, entorno que el poeta percibió antes de otro modo, con el júbilo de contemplar la grave pesantez de las cosas, su segura presencia, su compañía para salvaguardarnos de la fugacidad del tiempo. Ahora el poeta confiesa, sin poder atender a nada más que al objeto de su angustia: «Me da terror este papel en blanco / tendido frente a mí como el vacío» (Diego 2001: 399). Con el paso de los años se fue despojando esta poesía de los dones

de la realidad y entró en un desesperado diálogo con el que siempre fue el centro generador de su escritura, aquel horror al vacío que al fin la generosa sobreabundancia de este mundo no pudo disolver.

Hacia el final de su obra, el poeta percibe con mayor fuerza y nitidez la presencia de su muerte, pero no parece inquietarse como en sus libros anteriores. Ahora, con el decursar de los años, su palabra ha alcanzado un sosiego de sustancia diferente del que observamos en aquella mirada tranquila de sus primeras páginas, aquellos poemas inolvidables en los que canta despaciosamente *el oscuro esplendor* de las cosas, su grave existencia, una manera en perfecta consonancia con el ser de las realidades contempladas. Era un mundo que Diego había edificado contra la angustia, escritura de la memoria, de alabanzas, de cánticos a los pequeños, enormes e inquietantes cuerpos que integran nuestro paisaje íntimo, el afuera y el adentro de la convivencia; de ese cosmos emergía, no obstante, un desasosiego que volvía una y otra vez, de diversas formas, centro generador de los poemas. En varios de los textos reunidos bajo el título *En otro reino frágil* (1999), con esa su música tranquila como la de todos sus libros, creo ver una calma interior que antes no veía, presente ahora de un modo explícito en los poemas «Conversación» (Diego 2001: 522) y «A qué sabrá» (Diego 2001: 515), e implícitamente en algunos temas de la vida familiar del poeta. Ello no significa, sin embargo, que hayan cesado los insondables terrores de este hombre que se pasó la vida queriendo consolarse de lo incomprensible, de esas preguntas que no lo dejaban existir en paz y de la conciencia de la fugacidad que tanto entristeció sus días. En ese cuaderno de 1999 encontramos un testimonio desgarrador en los límites mismos de lo intolerable, vivencia ya desnuda de todo ornamento, puro clamor de quien ha llegado al fondo de sí y no puede continuar su diálogo con los otros ni con los objetos, la memoria, las imágenes soñadas ni las deleitables imágenes que siempre vio con tanta fruición. En «Apuntes más o menos desesperados» nos dice, en el primer verso: «Señor, estoy clamando por Tu ayuda desde lo más hondo de mi cuerpo» (Diego 2001: 519), y más adelante añade: «desde hace tiempo vivo yo en tinieblas que no hay quien las aguante» (Diego 2001: 520). Es el final de aquella vuelta hacia sí mismo de la que hablábamos en líneas anteriores, una senda cuyo término no podía ser otro en este nuestro poeta, a quien escuchamos clamar porque no puede ya seguir viendo las bellezas que antes lo deslumbraban. El poeta de la luz está ahora en

medio de las espesas tinieblas que lo envuelven. Esas tinieblas son un signo de lucidez en quien tanto se ha empeñado en mirar la realidad y en buscar el sentido de su propia existencia. Aquella penumbra de los interiores, en la que estaba a salvo de la intemperie desolada y fría, se fue transformando en la densa y asfixiante oscuridad que lo hizo llamar desde muy adentro, como alguien que no tiene ya hacia dónde volverse, en busca de una totalidad que solo podía vislumbrar desde este incomprensible acá que era su vida. Es la angustia como absoluto, la imposibilidad del conocimiento último, la conciencia de que el diálogo con la realidad es ilusorio en la medida en que todo ha de pasar de la luz a las tinieblas, esas que colman su existencia y lo hacen volverse a la resurrección.

No obstante, quiero ver la obra poética de Eliseo Diego como una forma de la dicha y más allá de escuelas literarias y del sitio que tiene en la historia del género entre nosotros, más allá de las búsquedas y de los aportes del Grupo Orígenes, al que perteneció desde muy joven. Su poesía me acompañará siempre y siempre volveré a sus páginas con aquella inolvidable alegría de hace tantos años, aquella jubilosa avidez de leer pausadamente sus textos, ya definitivamente míos, como los libros de los clásicos que prefiero. No pretendo demostrar que Eliseo Diego es un gran poeta. No creo que eso tenga ni la menor importancia, pues al fin es nada más que una frase que no significa nada. No quisiera que se le leyese solo como una triste referencia en las historias literarias ni como objeto de estudio de filólogos y eruditos, pues eso significaría que se ha convertido en un cadáver y ha dejado de ser una fuente viva del más alto linaje. Más allá de cualquier circunstancia histórica que esté en la raíz de su escritura, esta obra ha de quedar como el testimonio de un poeta extraordinario a quien el tiempo no habrá de poner *en las oscuras manos del olvido*, verso de Quevedo con el que Diego tituló su primer cuaderno de prosas, de 1942. A sus poemas vendrán una y otra vez sucesivos lectores. Serán elogiados o no por críticos más o menos sagaces, quizás durante muchos años permanezcan cerradas esas páginas, pero ciertamente volverán a abrirse de nuevo para llegar a otros que habrán de encontrar aquí su propia existencia. Creo que podemos afirmarle al poeta que con cada lectura de su obra se cumple el verso final de su poema «A una joven romana», de *En otro reino frágil*, donde le dice a la remota muchacha: «Y en ese instante está tu eternidad

a salvo» (Diego 2001: 538). Contra el vacío, el sinsentido, la muerte, volveremos siempre a esta poesía espléndida, nuestra y universal.

2. Eliseo Diego, ensayista

Lecciones semejantes a las que nos comunican varios de sus poemas, nos dan los ensayos de Eliseo Diego. Poseen la virtud de enseñarnos a leer de esa manera tan suya, con esa mirada que se detiene cuidadosamente en la realidad para ver sus delicadas formas, los sitios y la intemperie, el tiempo siempre fugaz, las imágenes absortas en la contemplación o integrando un paisaje eterno, ajeno a la voracidad de la muerte. Nada tiene que ver su prosa reflexiva con erudiciones mal o bien asimiladas ni con sapientísimos análisis textuales o de historia literaria. Estos son apasionados e intensos diálogos con diversos temas y autores, aproximaciones de un refinamiento inolvidable, testimonios de meditaciones jubilosas o sombrías con libros y lugares que fueron conformando la cosmovisión de este extraordinario poeta.

Su temprano conocimiento de la lengua inglesa y la también temprana lectura de grandes maestros de nuestro idioma le abrieron a Diego innumerables posibilidades de mirar la realidad como lo hizo en sus poemas, con esa su inquietante lucidez, deslumbrado por la luz y la memoria o angustiado por la nada, la muerte, el silencio, la lejanía. Las páginas en las que vierte sus reflexiones conforman toda una poética, un estilo, una manera de mirar y de sentir la vida toda en sus diversas experiencias, rotas las tradicionales jerarquizaciones que dan diferente significación e importancia a los hechos del diario vivir. Como para José Lezama, Cintio Vitier o Fina García Marruz, los lugares y acontecimientos que vivimos o imaginamos tienen para Eliseo Diego una entrañable grandeza en su aparente intrascendencia, en esa irrelevancia que los hace aparecer ante otras personas como insuficientes para construir un cosmos perdurable. Este memorable verso de Rainer María Rilke, perteneciente a sus *Poemas franceses*: «Oh nostalgia de sitios que no fueron bastante amados en la hora huidiza» (Rilke 1949; trad. 2018: 43), con su devastadora y dolorida ausencia de lo que ya se perdió en los insondables abismos de lo invisible, está en esa misma línea que caracteriza los acercamientos de nuestro autor a las figuras y temas de sus aproximaciones, realizadas en la mejor prosa ensayística, cercana a los más altos ejemplos: Jorge Luis Borges,

Chesterton, y tantos y tantos autores ingleses y franceses de los siglos XIX y XX.

Cuando leemos cualquiera de esas prosas vemos inmediatamente que el autor no pretende situarse frente a su objeto de reflexión, no necesita ni quiere ganar en objetividad porque no se ha propuesto explicar nada sino sencillamente tener una experiencia para él más alta y perdurable, la experiencia hedonista de revivir en toda su significación y misteriosa presencia los lugares, personajes, estados de la luz, la fuerza tremenda de los prodigiosos signos que se le van revelando a medida que avanza en la lectura.

Ahí está, como ejemplo magnífico, lo que nos dice de *Orlando*, de Virginia Woolf (Diego 2006: 49-53), o de *El gran Meaulnes* de Alain Fournier (Diego 2006: 16-17), o de la obra de los hermanos Grimm (Diego 2006: 97-118). Pero sus acercamientos quieren además decirnos esas maravillas para que nosotros también lleguemos a ese disfrute pleno, sustancioso, suficiente para enriquecernos con la posibilidad de ver y poseer esas inexplicables dichas. Nos está dando una inolvidable lección, nos está enseñando a relacionarnos así con la literatura, sin necesidad de dilatados y minuciosos conocimientos previos, aunque el saber académico no esté reñido con estas singulares propuestas. No se trata, claro está, de que el ensayista pretenda que solo miremos así las obras literarias, sino de hacernos saber que su disfrute en una dimensión más rica no debe desentenderse de esas posibilidades que tanto pueden significarnos, mucho más, sin duda, que todo lo que pueda aportarnos el conocimiento de la sociedad a la que pertenecía el escritor o en la que se mueven sus personajes, e igualmente mucho más que el conocimiento de los procesos de creación literaria que adoptó el autor para escribir, más que el conocimiento de sus aportes a la historia literaria o la historia del pensamiento, saber sin duda de incuestionable importancia, pero que no ha de suplir a aquel otro acercamiento, fundamental, desde la más pura subjetividad.

En la poética de Diego, pues, se torna primordial lo que podríamos denominar la sabiduría por el espíritu, sabiduría primaria, desnuda de todo artificio intelectual o racionalista, de tal forma que podamos aprehender desde nosotros mismos el más trascendental significado de una obra, el de comunicarnos, en alguna medida, nuestra más profunda naturaleza.

Algunos de esos trabajos resultan imprescindibles para una intelección más lúcida de la poesía de Diego, en especial aquellos en los que habla de sí mismo, como «Esta tarde nos hemos reunido» (Diego 2006: 11-31), «A través de mi espejo» (Diego 2006: 151-166), «Poca vida y menos obra» (Diego 2006: 242-256) y «Sobre el oficio de componer poemas» (Diego 2006: 257-266). Otros, en cambio, nos enseñan a valorar cuidadosamente el léxico de los poetas, a ver detenidamente su significado y sus resonancias dentro del poema para lograr una lectura más plena. En ese caso están, por ejemplo, «La insondable sencillez» (Diego 2006: 119-132), «Sobre una traducción de Sandor Petöfi» (Diego 2006: 205-221) y «El "Niágara" de José María Heredia» (Diego 2006: 274-276). Otros evocan a figuras queridas en la amistad y en los libros, elogios genuinos que vienen dictados por lecciones cuya fuerza radica esencialmente en un sentimiento de alegría, sin distingos entre las personas y sus obras, igualmente admiradas por Diego a lo largo de los años de diálogo fecundo con ambos o con solo los libros, como sucede con la rememoración que hace de Rubén Darío frente a quienes lo censuraban en el encuentro que por los cincuenta años de su muerte se realizó en Varadero en 1967 (Diego 2006: 229-230).

Cualquiera que sea la génesis de cada uno de estos ensayos, en todos hallamos siempre un refinamiento deseable y no muchas veces presente en tantos y tantos ensayistas de los más diversos estilos y preocupaciones. Hay en Diego en todo momento una delicadísima tensión anhelante, nostálgica, alegre tristeza por la fugacidad y la devastación del tiempo, una paradoja que solo podemos explicar o comprender a través de la inmensa dicha que el poeta siente por el hallazgo de esos momentos en sus lecturas, en los libros fundamentales que lo fueron nutriendo hasta llegar a ser el gran poeta que fue, siempre deslumbrado por lo que le iban revelando las novelas, poemas, cuentos, ensayos, viñetas, biografías, piezas teatrales, de autores menores o canónicos, en los que pudo ver en muchas ocasiones los signos remotos, inalcanzables, de la vida, visibles también en las menos deseables experiencias de las que él mismo llamaría las tinieblas de este mundo.

Como ya dijimos, estas páginas se inscriben en la mejor tradición del género desde Montaigne, una rica tradición con lecciones altamente creadoras para nuestro autor, quien a lo largo de muchos años, en sucesivas lecturas gustosas, volvía una y otra vez a ciertos textos, siempre gratificantes con nuevos hallazgos. Nada más lejos de Eliseo

Diego que ese lector sistemático que quiere conocer la novelística, la cuentística o la poesía de tal o más cual país, y lee cronológicamente los libros reconocidos por la crítica y la historiografía como importantes o imprescindibles. Nada más lejos del estilo de lectura que nos revelan sus ensayos que el de aquellos que van primero a los críticos para situarse ante el texto con un conocimiento previo sobre la época, las influencias o las características fundamentales de la obra sobre la que van a escribir.

Escuché por primera vez a Diego en una disertación pública allá en la lejana década de 1960, en un aula de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde nos habló de *La Eneida* en una memorable conferencia, ya perdida para siempre, pues la fue improvisando desde sus varias lecturas del poema. Recuerdo que aludió a los ruidos de Roma que le llegaban desde el formidable texto del mayor de los poetas latinos, un rumor semejante al que percibí años después, cuando leí *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch. Hoy evoco ese momento, a la luz de mi lectura de su tomo de ensayos, y revivo en mí una extraordinaria experiencia que no me ha proporcionado ningún trabajo de interpretación, de los que han llegado a mí, de ese extenso monumento literario de la latinidad, sobre el que se han escrito innumerables análisis de primera calidad.

De nuevo comprobamos que Eliseo Diego, como en sus poemas y en sus narraciones, estará siempre con nosotros en esas prosas con las que vamos edificando nuestras vidas.

Bibliografía

Diego, Eliseo / De Diego, Josefina (ed.) (2001). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones UNIÓN-Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (2006). *Ensayos*. Selección y prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones UNIÓN.

Rilke, Rainer María (1949). Ô nostalgie des lieux qui n'étaient point. En: *Gedichte in französischer Sprache*. Wiesbaden: Insel-Verlag. Trad. es.:

C. Cámara, M. A. Frontán (2018), Poema XLI, *Vergeles.* En: *Poemas franceses reunidos*. Buenos Aires: Ediciones de La Mirándola.

VITIER, Cintio (1948). *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. Antología y notas de Cintio Vitier. La Habana: Ediciones Orígenes.

VITIER, Cintio (1971). *En la Calzada de Jesús del Monte*. En: VITIER, C. *Crítica sucesiva*. La Habana: Ediciones Unión (1949).

La sombra y el oro en el taller de Eliseo Diego

Aramís Quintero

Resumen: *El ensayo aborda el sentido de la poesía, para Eliseo Diego, como revelación de lo que las cosas ocultan a la mirada desatenta; la poesía es para él una labor de descubrimiento, y a la vez de invención. Pues descubrir es lo mismo que crear. En este sentido la poesía, en Diego, se conecta con la mirada infantil, y con las luces y sombras que se entretejen en la infancia. Ese tejido toma forma en las palabras del autor, que son ellas mismas una trama en la que el sonido y el silencio se conciertan para decir sólo lo preciso y estrictamente necesario.*

Abstract: *The essay is about the meaning of poetry, for Eliseo Diego, as a revelation of what things usually hide from a careless view; poetry is for him a task of discovery, and also of invention, since discovering means creating. In this sense, poetry connects in Diego with the child's gaze, and with the lights and shadows interwoven in childhood. That intertexture takes shape in the words of the author, themselves an intertexture where sound and silence come together to say only what is precise and strictly necessary.*

Eliseo Diego ha tardado en ser suficientemente conocido, debido en parte a las mismas razones que tienden a ocultar, en la penumbra de su taller, al orfebre callado, al miniaturista devoto.

Esas razones son bien claras: se necesita una mirada aguda, morosa y amorosa, para penetrar en sus piezas de apasionado perfeccionista que escucha largamente, en el silencio, las más lejanas resonancias de sus palabras, e incluso de las formas que toman a los ojos, sobre la blancura de la página, esas caligrafías en las que, de alterar una línea, cambiaríamos el destello final de la miniatura. El mejor ejemplo de ello es *El oscuro esplendor*, donde los blancos de la página son parte del

discurso, y establecen el necesario diálogo entre la palabra y el silencio, entre el ser y el vacío.

En el primer poema de *En la Calzada de Jesús del Monte*, Eliseo Diego nos dice:

> Al centro de la noche, centro también de la provincia,
> he sentido los astros como espuma de oro deshacerse
> si en el silencio delgado penetraba. (Diego 2005b: 19).

Puede afirmarse que toda su obra, en verso como en prosa, constituye un continuo penetrar en el silencio, en el delgado silencio, para sentir los astros «como espuma de oro deshacerse». Y en esto no hay Comedia, sino Tragedia.

El amor de Diego por la filigrana y el grabado minucioso, por las barajas y los días, «cuyos reversos forman las finísimas hebras doradas de los astros», como dicen los versos de «En la paz del domingo», de *En la Calzada…* (Diego 2005b: 34), es el amor por una forma -una de las tantísimas formas- que tiene el hombre de encontrar el sentido trágico de la vida. Porque para Eliseo Diego, el desarrollo de la filigrana en la estampa, la fijeza y minuciosidad del grabado, es decir, la orfebrería del mundo, la tradición miniaturista del hombre, son la magia inocente con que este trata de alcanzar la permanencia, de sustraerse al tiempo y la caducidad, y a la muerte.

De manera que el orfebre, el calígrafo, a quien pudiéramos tomar por un inocente, por un cándido encantador, es, nada menos, un mago que pretende conjurar la muerte. Solo que, para desdicha suya, no cree en el conjuro. Como algunos de sus personajes, en *Divertimentos,* el mago llena de objetos y figurillas el espacio, por horror al vacío, pero el tiempo los irá quitando uno a uno, devorándolos, hasta restituir el vacío, que es el final. Las constelaciones que el hombre traza, se deshacen como espuma de oro.

Tiempo y grabado, en la poesía de Eliseo Diego, son a la vez una unidad significativa y una contradicción; abordarlas nos conduce de la mano a la poética del autor -a sus concepciones sobre la poesía y la función de la poesía- y a su manera peculiar de sentir la vida y expresarla.

Es esta una poesía de memoria y nostalgia, lucidez y testimonio: «Escribo todo esto con la melancolía de quien redacta un documento»

(Diego 2005b: 39); «Digo estas cosas con la tristeza de quien a solas dice cuántos años» (Diego 2005b: 39). La conciencia del tiempo en ella es imperiosa, y permanentemente observa su obra en lo pasado y aun en lo presente. De ahí que el grabado sea un modo de ver tan importante en esta poesía, pues representa al mismo tiempo la ilusión y la conciencia del fracaso. Y además satisface la necesidad y el gusto del detalle, que caracteriza a este temperamento poético.

Vencida toda ilusión de permanencia real, solo queda una discutible pero sugestiva proposición de permanencia: la de la poesía. Que no es menos real, sino distinta.

Sobre esta permanencia, como la concibe Eliseo Diego, vale la pena detenerse. La poesía para él es una forma de salvación y rescate que consiste en soñar -«Si dejo de soñar quién nos abriga entonces» (Diego 2005b: 22). Pero *soñar*, en este caso, es lo más opuesto que puede concebirse de *dormir*: no significa evasión ni refugio en la irrealidad o la nada, sino atención y lucidez máximas acerca de lo real. La poesía, para Eliseo Diego, «es el acto de atender en toda su pureza» (Diego 2005c: 69); y «quien mantiene fielmente los ojos abiertos no es en modo alguno una criatura de excepción; es simplemente un hombre como debieran ser los otros» (Diego 1983d: 287).

Estas afirmaciones nítidas esclarecen el sentido del verso de Calderón de la Barca al inicio de *En la Calzada de Jesús del Monte:* «que toda la vida es sueño». La conclusión que este verso encierra, ha cambiado su sentido respecto de la obra de Calderón: ahora no es conclusión que induce al pensamiento a la quietud ante una imposibilidad de saber el verdadero peso y la sustancia de la vida; por el contrario, es afirmación de actividad: actividad poética, soñadora de la vida, es decir, enriquecedora, creadora de la vida. Lo contrario es dormir pesadamente. Por eso:

> Luego de la primera muerte, señores, las imágenes,
> invéntense los jueves,
> los unicornios, los ciervos y los asnos
> y los frutos de la demencia
> y las leyes, en fin,
> y el paño universal del sueño
> espeso de criaturas, de fábulas, de tedio. (Diego 2005: 26).

Eliseo Diego vive la conciencia de una imposible linde definida entre lo vivido y lo soñado, entre la realidad y la poesía -o, más justamente, entre la realidad común y la realidad poética-: «No podría decirles nunca: esto fue un sueño, y esto fue mi vida» (Diego 2005b: 27). Lo cual no significa la confusión de dos opuestos, sino todo lo contrario: es la declaración de una identidad. No le es posible discernir entre el sueño y la vida, porque el sueño, «el paño universal del sueño», es también para él dimensión vivida, parte de la vida, mirada con máxima fijeza; es ahondamiento y ampliación, no extrañamiento ni desvío de los ojos hacia lo irreal y falso.

La confianza en la poesía es, pues, definitiva. Su acción da a las cosas un nuevo ser, distinto y consistente: ese es el poder de la nominación -«nombrar las cosas»- llevada a cabo por la poesía. «Voy a nombrar las cosas» (Diego 2005b) equivale a decir: voy a crear las cosas. Por eso en «El segundo discurso…» se habla del «Paraíso / realizado en la tierra como un nombre» (Diego 2005b: 26). El símil es explícito y muestra el vínculo profundo de la realidad con la palabra que la nombra: es el sentido original de la creación poética.

La creación poética, como seria obra lúdica llevada a cabo por la nominación, llama las cosas, las despierta, las hace; el creador es así un niño-obrero, como en «Los patios, el crepúsculo» (Diego 2005b):

> Aquí los niños juegan en las salas del polvo
> suaves moviendo el torpe sueño de las cosas
> cuya penumbra cruzan sus manos como las palomas
> a imagen de los ángeles en el principio del mundo
> cuando sus alas esparcían la bendición y las figuras.
> […]
> juegan los niños callados, misteriosos llaman
> Pablo y María, Juan y Pedro solemnes dicen
> tan bajo que apenas conmueven el crepúsculo. (Diego 2005b: 59).

Con su aire de génesis, el poema, hecho imagen fabulística, mitología sin anécdota, expresa el concepto de la poesía. Los niños, jugando, cumplen la exigencia de «El segundo discurso...», donde dice: «Porque no sé de nada duro a no ser la semilla, / la muerte florecida con mis jugosas invenciones» (Diego 2005b: 22) . Es esta su forma de oponerse al vacío y restablecer una solidez; y así los niños, en «Los patios, el

crepúsculo», jugando inventan los jueves y unicornios:

> Juegan con piedras, con las maderas edifican
> el esqueleto gracioso de la bestia grande,
> sus huesos de colores, su bella piel lujosa siempre (Diego 2005b: 60).

(Con una especie de *oscuro esplendor*, la demencia y la cordura se cruzan en esta labor de juego y sueño).

Ahora, no es tarea fácil, como se sabe. La poesía siempre logra un poco lo que quiere, y un poco algo distinto, como defecto inevitable y como gracia que posee. Es ella misma materia resistente, y si un poema expresa vivamente esa resistencia es «El negro de las imágenes» de *En la Calzada…* . La imagen en él se resiste a cobrar cuerpo y a ser cuerpo poético; el objeto permanece inexpresado hasta que la visión interior y el material tocado se conforman en imagen del lenguaje; el propio proceso de la creación se hace cuerpo poético y, con esa imagen, nunca del todo «satisfactoria», pero generosa en su deficiencia, la poesía se expresa y el material se hace poético.

El negro, sin una imagen terminada y única, hecho de imágenes posibles e iniciadas, sufre su génesis y sus promesas en una linde imprecisable: allí se engendra, «inicia su periplo» largo y doloroso en la fluctuación del ondulado espejo que separa la luz y la tiniebla confundiéndolas. Por ese espejo pasa a medias; salen y no salen las imágenes apartando la sombra sin prisa y cantando su propio nacimiento; mucho más humilde, su movimiento es el del ángel que venía sobre Dite venciendo la oscura y densa resistencia del aire del infierno:

> el rumoroso
> nocturno como un árbol, ciego y ronco
> de los secretos himnos de su aliento,
> despacio inicia recio movimiento
> como si el aire le cogiera el tronco,
> sus manos, como ramas que en la sombra
> figuran la raíz hacia la fuente,
> apartan la espesura (Diego 2005b: 48).

La imagen, como en cambiante espejo, está hecha de imágenes; esencialmente cinética (una oscura secuencia que logra con la plástica del lenguaje lo que intentaban los plásticos futuristas: el movimiento mismo, la secuencia del gesto, pensando las imágenes como efímeros fotogramas), prefigura un ser raigal, hundido en sus esencias, que germina y se extiende buscando su propio brote:

> y lentamente
> va naciendo la imagen, como alondra
> cuya belleza cuidadoso nombra
> y luego inmóvil refleja sonriente. (Diego 2005b: 48).

Florescencia que busca su realización en un sentido plástico, y que alude a la raza y la cultura venidas de tan lejos a este punto en que ya sus ramajes se han tramado con los otros.

Resumiendo, es una poesía entendida como actividad lúcida de reconstrucción y testimonio, movida por el amor de las cosas y del lenguaje que las nombra, y enfrentada al vacío del tiempo y al vacío de la página como las resistencias que debe vencer, a las cuales se suma desde luego la del lenguaje.

Lo definido y coherente del mundo poético de Eliseo Diego procede de la permanencia de sus motivaciones y de su modo de mirar; modo que podría caracterizarse por dos nociones aparentemente contrarias: una constante veladura y una constante lucidez. La conjunción de ambos factores determina ese tono que, simplificando y rotulando, llamamos *menor* para diferenciarlo de otros tipos de elocuencia. Su modo de mirar -es decir, de percibir y entender- está en sordina, y así se expresa, tamizando la luz y el sonido en las imágenes y la voz; lo que diríamos brillantez y sonoridad no tiene aquí cabida.

Es una poesía exigente por dos razones fundamentales: primero, porque las sugerencias que encuentra en la realidad y pretende comunicarnos son sutiles, muy sutiles a veces; segundo, porque su expresión no apela, ni a lugares comunes, ni a efectos fáciles y llamativos. Es una expresión sumamente fina y matizada con un registro mantenido y bajo, que no hace reclamos especiales para sus imágenes. Como dice Ida Vitale, «la palabra será en sus manos el instrumento que jamás rechina, que no se vulgariza ni traiciona» (Benedetti 1991: 72). Y según Benedetti, Eliseo Diego «trata a las

palabras con un respeto, y a las cosas con una devoción, ya verdaderamente inencontrables en la actual e irreverente poesía latinoamericana» (Benedetti 1991: 72). Esa llaneza de su lenguaje nos obliga a descubrir el depurado gusto, la originalidad y la belleza de las imágenes, y lo agudo y auténtico de sus percepciones, en forma paulatina y a través de varias lecturas.

Por otra parte, su tamiz nos revela un modo de comprensión o descubrimiento, y también de alarma; evidencia que los motivos principales para el autor no actúan en una claridad formal de primer plano, sino en planos traseros, y representados por sus labores minuciosas. La permanente lucidez de la mirada está en la detección de esas labores; y también la alarma, que no se expresa alzando el tono, sino en un cambio de color. Y como tregua o consuelo, las formas y costumbres que, en su simpleza y continuidad, parecen desconocer u olvidar el camino de la disolución, y que restablecen un calor y un color más amables y acogedores.

La percepción de esos avances resguardados tras la sustancia de las cosas, hace buscar en estas su *canto llano* triunfal y apesadumbrado a la vez. Las sustancias, y la labor del tiempo en ellas, y los adornos y costumbres, se integran en una misma historia o fábula de acontecimientos sin épica, cuyo carácter se define y se expresa en esa voz de salmo y esa carencia de destellos. Así se corresponden la expresión y lo expresado, el modo de decir y el de mirar, y de ahí lo coherente y cerrado, es decir, lo orgánico y lo fiel. De ahí la permanencia poética de Eliseo Diego, cuyo contrapunto es la imposible permanencia del ser.

De esa imposible permanencia nace la esperanza en el grabado, donde las cosas son, siguen siendo, en un ámbito que el tiempo no puede -creámoslo así- afectar. Solo que hay dos tiempos, como queda claro en «La vasija», del libro *Versiones*:

> Derrúmbase el gran tiempo con la lanza de Héctor; lo ha devorado el polvo de la playa.
> Pero el tiempo pequeño sobrevive, y se asoma solemne a la lámina, negra su boca redonda como un pobre niño tonto que sonriendo conmueve. (Diego 2005d: 146).

Esa sonrisa tonta y conmovedora del grabado, es del todo elocuente.

1. El narrador

El vínculo entre la prosa narrativa de Eliseo Diego y su obra en verso es tan estrecho como evidente. Ese vínculo está expresamente reconocido por el autor en el Prólogo a *Noticias de la Quimera*:

> De tiempo en tiempo me han fascinado temas cuya esencia reside en su desarrollo dramático: no en la simiente poética cuyo florecimiento debe ocurrir a «oscuras» y estando ya su casa «sosegada», en ese su segundo creador, o recreador, que es el *otro* a quien va secretamente dirigido; sino en el florecer mismo, en el brotar del tallo, en su súbito crecimiento que estalla al fin en el clímax de ramas y fruto. Para captar *este* significado es que han sido hechos mis cuentos si es que merecen tal nombre. Tienen, entonces, un estrecho lazo con mi poesía -si acaso merece que se la llame de este modo. (Diego 1983g: 197).

Y añade: «Tanto es así, que muchos constituyen una secreta meditación sobre el "hacer poético" que busca expresarse en una pequeña acción dramática» (Diego 1983g: 198).

Esa misma meditación -en este caso sobre un *hacer poético* que no se expresa en una acción dramática, aunque la contiene ostensiblemente- ¿no está presente en poemas como «El segundo discurso: aquí un momento», «Voy a nombrar las cosas», «Los patios, el crepúsculo», de *En la Calzada de Jesús del Monte,* y en «Fragmento» y «No es más», de *El oscuro esplendor*? El tema de la génesis y el misterio poéticos, además de otros temas, está presente en su prosa como en su poesía. Y esa continuidad temática, esa constancia en sus motivaciones e intereses, es fundamental para enjuiciar la personalidad creadora de Diego. Pero si digo que este es ante todo un poeta, en prosa como en verso, es porque dichos temas y motivaciones, en su prosa, se manifiestan más como *simiente poética*, poderosamente vinculada a la imagen, que como *desarrollo dramático*.

En las narraciones de Eliseo Diego, el peso mayor lo tiene el elemento descriptivo -el más fértil para el desarrollo de las imágenes-, y no los diálogos -vehículo esencial del desarrollo dramático. Y sin embargo, hasta en los parlamentos de sus personajes suelen encontrarse una actitud, un tono, fundamentalmente poéticos, que proceden sobre todo

del hecho de que los mismos personajes no son sino imágenes poéticas o símbolos que cumplen una función más poética que dramática. Basta leer el parlamento que Doña Isabel («Historia del Negro Haragán», de *En las oscuras manos del olvido*) dirige a la madre del protagonista a propósito de ciertas imágenes sobre la playa de San Sebastián. Este discurso de Doña Isabel constituye una imagen desarrollada, un poema en prosa, y no la conversación de un personaje «real».

Según ha dicho el autor, el cuaderno *En las oscuras manos del olvido* fue concebido siempre «como un copioso fragmentario, tratando de reproducir el otro, viviente, de la memoria» (Diego 1983c: 43). Y de este otro, rescatar la imagen del rey Ricardo Corazón de León, simiente de «El Negro Haragán» del libro de Diego, o las crepusculares imágenes de Leonardo da Vinci, acaso las simientes del constante crepúsculo que invade la obra del poeta, o el descansillo mismo de la escalera de aquella quinta, en Arroyo Naranjo, rodeado un día del crepúsculo y de un rumor de pájaros que está «desvaneciéndose en el silencio como una suave burla» (Diego 1983c: 40).

Siendo así el fragmentario de la memoria que quiso el autor reproducir -imágenes y sólo imágenes, inmóviles, en las cuales se cumple sólo el movimiento más sutil, el del tiempo- ¿puede esperarse algo muy distinto de una poetización en prosa?

En resumen, la vocación narrativa de Eliseo Diego no es sino una forma de su esencial vocación poética. Cuál es el origen de las formas narrativas que adopta esta vocación, y cómo aquel interés colaboró con la realización de su camino poético, está dicho con toda claridad en «A través de mi espejo»: hay un pasaje en *Grandes esperanzas,* de Dickens, cuya magia lo aísla, lo independiza de la novela, le da el ribete de un enigma cautivador. Diego vio en él el origen, la simiente de toda la novela. Para él la novela -esa novela por lo menos- surge y se abre, como una florescencia, a partir de ese núcleo, de esa simiente que no es sino una imagen poética, con un mínimo de progresión dramática y un máximo de sugerencia y misterio. La poesía es el origen, en resumen, del desarrollo novelesco.

Poco importa que Dickens haya visto en un sueño ese pasaje mágico y solitario y que este le inspirara, le reclamara un cuerpo mayor donde engastarse, o que dicho pasaje se haya cruzado en el camino de la trama, como un capricho delicioso. Porque no se trata de Dickens. Se trata de Eliseo Diego, cuya naturaleza se abrió camino por la brecha que esa

novela le ofreció, conciliando la poesía y la narrativa en una visión tan útil para esta como para aquélla. Conciliación un tanto candorosa, aunque fértil, como la de esas micro-formas musicales románticas, en las que el músico desarrollaba algún poema, porque no podía dejar de ser poeta.

Descubriendo ese núcleo narrativo y poético, Diego encontraba lo que le convenía:

> Simple, decisivo descubrimiento que me permitiría dedicarme a mis anchas al cultivo de tales simientes, con un mínimo -lo confieso- de esfuerzo, y un máximo de satisfacción verdadera. Agréguese que la idea de semilla iba a proporcionarme una imagen del poema que sigo hallando utilísima: la imagen de un todo viviente en que se resumen incontables posibilidades o sentidos cuya expresión consiste, justamente, en su ser tácito. (Diego 1983a: 476).

Semejante hallazgo le convenía como poeta, como empeñado narrador, y como quien tiene su dosis de pereza para los andamiajes novelescos.

En cuanto a la poesía, su temprana vocación narrativa le proporcionó esa imagen del poema que Diego menciona, y además le enseñó

> los tres golpes mágicos que después me han servido para entreabrir, ya que no abrir de par en par, sus puertas: la concisión o sequedad del golpe, la fuerza del impacto, y finalmente esa suprema tensión del golpe de vista en que uno atrapa, como a un relámpago, lo que vislumbra huyendo por la tiniebla del silencio adentro. (Diego 1983b: 132).

Para su narrativa, esa simiente descubierta le abría un camino satisfactorio que cruzaba, sinuoso, entre la narración y la prosa poética, creadora de imágenes. Y el indolente que hay en todo poeta podía ya despreocuparse del laborioso entretejido de la anécdota, la trama novelesca. Quizás tiene Diego algo de común con Valéry en el rechazo que este sentía hacia la idea de tener que escribir cosas como esta: «La señora marquesa dijo: *Que pase*».

Sus narraciones son, por tanto, semillas de relatos, de cuentos, a veces germinadas y florecidas, pero frecuentemente en ese estado original, en ese punto en que el impulso escoge el camino de la narración

y no el del poema. Se transparenta en ellas, bajo su primera membrana, el motivo, el estímulo que pudo generar el poema, por su potencia como imagen y clima, pero en el cual pesaba su potencia dramática, su posible, aunque mínimo, desarrollo dramático.

Ese *copioso fragmentario* de *En las oscuras manos del olvido* era la primera respuesta de Eliseo Diego a su necesidad de narrador, y de poeta en ciernes. Pero, sobre todo, a su necesidad de dar el primer testimonio de cuanto ya era pérdida reconocida.

2. La infancia

Para Diego, todo lo perdido -inagotable lista de objetos, sitios, luz, instantes, en conjunción irrepetible- se resume en una sola pérdida: la de la infancia. Y con ella, la de esa conjunción irrepetible que es la inocencia. No la inocencia vulgar, entre cómica y conmovedora, que se atribuye al niño: la inocencia perdida es la de quienes eran seres reales, no actores, personajes de teatro; la inocencia de quienes veían lo que nombraban y solo nombraban lo que veían, sin estas tristes candilejas que se interponen entre las cosas y los nombres, los actos y los nombres.

Del mismo modo que el personaje de *El gran Meaulnes* no podrá nunca regresar al sitio de la fiesta, porque ese sitio no es sólo aquel espacio sino también el tiempo, aquel instante, aquella conjunción de luz, lugar, edad y espíritu, tampoco el hombre puede regresar a su infancia, poseer otra vez los ojos de entonces.

Infancia, paraíso, lugar perdido: todo una misma cosa, como queda expresado en su «A través de mi espejo»: «Para mí, la infancia es por el derecho una etapa de la vida humana, y por el revés nada menos que el paraíso en trance de nueva pérdida» (Diego 1983a: 470).

Hablando, en «Esta tarde nos hemos reunido», de aquella quinta de Arroyo Naranjo, «desparramada y vieja, rica en galpones, caballerizas y recovecos; en tapias inútiles y patiecillos oscuros», Diego dice:

> Mientras fui niño me bastó este espacio y viví de sus riquezas con felicísima inconsciencia -ya que los niños están junto a los pocos escogidos a quienes se concede la plenitud de la poesía sin la exigencia penitencial de la letra. Tenía pues dominio 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. ¿Por qué había de querer escribir mientras estos tesoros fueron míos? Luego, ya lo sabemos, viene la expulsión inexorable. Y, miremos bien, fue sólo cuando todo se hizo nada más que un objeto de la memoria, nada más que un sueño; cuando quise mirar lo que había perdido; fue sólo entonces que necesité de la letra. (Diego 1983d: 289-290).

El cometido principal de su primer libro era, pues, dar testimonio de un mundo personal desaparecido, que nos concierne a todos porque «la gran historia de todos los hombres se refleja en la insignificante historia de uno solo como un paisaje en una gota de agua» (Diego 1983d: 289).

Ese testimonio, en el orden emocional, no tendría para nosotros otro interés que su melancolía evocadora, y los efectos que pudieran surgir de nuestras propias asociaciones personales, si no fuera por una intensa arista dramática que aparece, entre claros y sombras, a cada vuelta de la evocación. Y no es sino el mismo drama que transcurre entre el primer poema y el último de *El oscuro esplendor,* y que en ambos poemas está resumido.

Ahora bien, todo ese paraíso, ¿en qué consiste? ¿Qué se echa en él de menos? Dice Eliseo Diego en la misma conferencia:

> Si no sabemos siquiera lo que hemos perdido, sabemos al menos qué nos queda. Nos quedan los dones. Con ellos nos echaron al polvo: no la tragedia, que es mentira nuestra, sino el poder de crearla; no las imágenes sino la mirada. Cuanto en el hombre es noble y justo, es despojo de su inocencia perdida. (Diego 1983d: 285).

He aquí la atribución fundamental que hace a la infancia Eliseo Diego: los dones. Los dones, que se hallan en el confuso origen de toda creación, de toda simiente poética y dramática. Son la riqueza indiferenciada y abundante del niño, y los tesoros -los restos del tesoro- guardados a veces por el hombre con una conciencia turbia de lo que son.

Todo el libro de poemas *El oscuro esplendor,* no hace sino descomponer, como un prisma, la luz que viene de la infancia, en numerosos destellos, matices diferentes del mismo haz. Son los dones los que hacen posibles las visiones, las obras de la «Canción del paraíso perdido", «Fragmento», «El niño en su cuarto», «Casaca de púrpura»,

«La espada», «Tesoros» ... Y los tesoros, las obras y visiones del pequeño indio muerto en el relato «Antes de tiempo» , de *Noticias de la quimera.*

Pero todos los dones son un solo don: el de ver. Y las transformaciones, y los dramas e historias que son la obra fácil, convincente, abundante del niño, tienen su fuente en la mirada, en el acto de ver lo que no vemos los demás, los que usamos esta aviesa y obstinada palabra: *transformación*, sin poder salirnos de ella, del seco, enjuto suelo en que ella rige. Porque al hablar, con expresión inteligente y comprensiva, de cómo el niño nos *transforma* las cosas, no comprendemos nada ni de las cosas ni del niño, y en realidad somos nosotros los inocentes, los cándidos testigos de lo que no podemos ver. Es esto lo que dice Diego cuando afirma, en «A través de mi espejo»:

> Hay una poesía escrita a grandes rasgos de luz y sombra, en jeroglíficos de nubes y rostros y árboles, que sólo pueden leer los Inocentes, como, por ejemplo, aquella viejecita de que nos habla Don Juan Manuel, y que, asoleándose a la puerta de su iglesia, sabía cuanto hay que saber de los prodigios; y otra, la nuestra, que es su trasunto en la fatiga de la letra. Otra lección encuentro además aunque esta la sabía oscuramente desde que comencé a escribir: cada cosa es ella y es otra al mismo tiempo, y el secreto de la poesía consiste en mostrarnos, a la vez, el derecho y el revés de cada moneda sin quitarle un solo adarme. (Diego 1983a: 470).

El Inocente no transforma: ve, descubre. Esta mirada -más bien clarividencia- la conoce bien Eliseo, todo lo bien que le es posible a un adulto, y sobre ella se extiende en «Esta tarde nos hemos reunido»; hablando sobre «el pintor de los gatos», concluye: «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 1983d: 286).

Eliseo Diego no destaca sólo el carácter fundamental de la mirada y el proceso de pérdida que acompaña al crecimiento; destaca también, en «Esta tarde…», el carácter ordinario, normal, de la clarividencia infantil:

> 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 1983d: 286).

Es el poder de la mirada como clarividencia y aprehensión lo que permite al niño hacer completamente suyas las Tres Gracias, en «Del objeto cualquiera» *(Divertimentos).* Poder de la inocencia y la pureza, libre aún del «desvarío de las asociaciones, el cortejo de los sueños útiles» (Diego 1983d: 287), que hacen a los adultos incapaces de una posesión verdadera, porque los hacen ciegos, o sordos, y no entienden -como el behique en «Antes de tiempo»- aquello que tienen en sus manos. El sabio sabe que no llega al fondo. El niño, sin saber nada, llega.

Pero el adulto, sin embargo -y aun sin referirnos al hecho poético-, tiene instantes intensos, privilegiados, en que ve. Solo que lenta, dificultosamente, como el Dr. León vio al fin la jarra azul en la «Historia del Desterrado» *(*Diego 1983c*).*

En el relato «Del vaso», de *Divertimentos,* se da expresión, de la manera más intensa, al drama íntimo de la visión y posesión de las cosas. El jarro -precisamente un jarro- de la infancia no vuelve al protagonista sino a través del más violento esfuerzo. Para poseerlo ha tenido que verlo con los ojos de antes, rompiendo todo lo que el tiempo y la costumbre han echado sobre él, sobre sus ojos, y venciendo una especie de parálisis. Volver a ver el jarro de la infancia es regresar al tiempo aquel. Por eso, en la ficción, el jarro está presente al final, y el personaje se ha marchado. Lo formidable del esfuerzo se expresa en el hecho de que el mismo le ha costado la vida: la vida física en la anécdota, en la ficción dramática, y la vida de la comunicación convencional en el sentido del relato, en su símbolo. El personaje es, para los otros, lo anormal, lo incomprensible, lo demente; es el poseso, a quien ha fulminado su visión interior, su triunfo, «bajo el oro siniestro de la luna» (Diego 1983b: 159).

La facultad infantil de ver, con una especie de voracidad, está en el fondo, en la base de la imaginación, y por tanto de la creación poética. Recordando una escena de la infancia, relativa a su padre y a la casa que este acababa de construir, dice el poeta en «A través de mi espejo»:

> ¿No hay una desproporción, me pregunto, entre la sencillez de la escena y la voracidad con que ha quedado ardiendo en mi memoria? ¿Qué vieron mis ojos de niño en la simple alegría con que aquel hombre

> contemplaba la culminación de un proyecto que no podía ser más humilde? (Diego 1983a: 469).

Esa palabra, *desproporción*, como la palabra *transformación*, son palabras y conceptos de adulto. La sencillez de aquella escena, y la humildad de aquel proyecto, son cualidades, rasgos que el adulto adjudica a la realidad después de verla por el prisma de las referencias y convencionalismos que el tiempo ha ido estableciendo. Pero, ¿por qué es sencilla aquella escena, y humilde aquel proyecto? Diego, el adulto, se pregunta: sus ojos de niño, aquella vez, «¿vieron más de lo que tenían delante?» (Diego 1983a: 469). Pero él, mejor que nadie, sabe que no: ni aquella escena era sencilla, ni era humilde el proyecto, ni vio otra cosa que lo que había delante de sus ojos: algo magnífico y radiante, algo que el adulto va dejando de ver a medida que sabe de las casas, y de su construcción, y de todo, lo que no sabe el niño. Y lo que el niño sabe, él va olvidándolo. Esa emoción, esa visión, es la inocencia, y la fuente de la poesía. Lo que de ella sobrevive es, para Diego, la fuente de toda creación. Más aun, la fuente verdadera de todo bien humano: «Cuanto en el hombre es noble y justo, es despojo de su inocencia perdida».

La condición y facultades de la infancia están, pues, relacionadas con la visión y creación poéticas, artísticas, en lo que tienen éstas de emoción virgen, entusiasmo, descubrimiento. Crear es ver, descubrir relaciones, sentidos, emociones que añaden un fragmento al inacabable mosaico de la realidad humana (no hay otra realidad para el arte). Pero esa creación o descubrimiento, para comunicarse, no puede provenir de «aquella viejecita de que nos habla Don Juan Manuel», ni de los niños, sino de aquellos que padecen «la fatiga de la letra», «la exigencia penitencial de la letra» (Diego 1983d: 289).

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. Hace como los silenciosos, inalcanzables niños de «Los patios, el crepúsculo», donde el misterio de la creación se funde con el misterio del tiempo y el juego solitario de los niños en la luz -también misterio- del crepúsculo.

Las palabras, los nombres -letra impresa y oral-, llegan al niño a través del adulto, y comienza en él un proceso en que el lenguaje se enriquece en extensión y en profundidad, y con él el poder creador y el espíritu. Pero la creación es, en el niño, labor lúdicra, actividad de juego

(en una forma mucho más evidente que en el adulto). Diego pone de relieve en su obra el vínculo estrechísimo que hay entre la infancia, la creación y el juego de los niños con las palabras y las imágenes. Vínculo que, para el autor -y esto se adentra, más que en su intelecto, en los matices de su sensibilidad- se establece en el ámbito, en el clima especial del crepúsculo.

En el relato «Antes de tiempo» el behique, después de enterrar al niño muerto, se dispone a deshacerse de las cosas de este. Entonces aparece esa presencia, sutil y fuerte como hay pocas, tan importante en la obra de Diego: «la extrañeza, nunca bien comprendida, del frío soplando en el crepúsculo real de las palmas» (Diego 1983g: 201). En la frase final del relato, el juego que yace en los objetos del pequeño difunto, y el crepúsculo, se enlazan en un símbolo de la creación. Ese último objeto, creado por el niño en sus juegos, y perdido otra vez en esa extraña hora, es nada menos que la rueda.

3. La infancia y lo terrible

El tiempo y la muerte son el centro innegable de las motivaciones de Eliseo Diego. En «A través de mi espejo», el autor se refiere a las *hebras* que forman su poesía, y dice: «Unas se las tomé a la trama de la luz; otras a la estofa de la tiniebla; y el resto al paño de que están hechas la casaca real del Gato con Botas y la caperuza del bosque» (Diego 1983a: 476-477).

La luz y la tiniebla, y ese rojo intenso, profundo, son las encarnaciones de la muerte y el tiempo, puro trasunto de ellos y del espacio de locura -poblado de criaturas y signos- que circunda a los dos como a la luna un ruedo lívido.

Todo lo irracional, lo incomprensible, lo gratuito, lo absurdo, lo fortuito, lo inocente, es en el fondo una ceniza, un relente, en cuya voz se expresa el tiempo, profundo y distante, y la muerte, grosera a veces en su ofensiva proximidad.

Puede uno preguntarse: ¿qué tiene que ver esto -este inventario helado e inasible- con la inocente, cálida, querida caperuza del bosque, o con el Gato? ¿Qué tiene que ver esto con la infancia? Sería lo mismo preguntarnos: ¿qué relación tiene la muerte -el tiempo terminado, cumplido- con la hermosa hostería a cuya sombra se recoge Su Excelencia? (Diego 1983b). Ese rojo profundo y riquísimo del tejado, las

losas, la esclavina del huésped, ¿no es el mismo rojo de la caperuza del bosque, de la casaca real del Gato? La deliciosa estampa -una hostería de cuentos-, ¿no es el sitio escogido por la muerte, la distinguida muerte, que al final se revela en su plebeya brusquedad?

Estas visiones buenas para los niños, esos bosques en que la luz y la tiniebla juegan sus más ricas partidas, son a la vez cándidos y terribles. En «Esta tarde nos hemos reunido», dice el autor:

> Siempre me ha asombrado que en Inglaterra fuese el terror asunto propio para deleitar a los niños. Recordemos si no la canción infantil que dice: «¿Quién mató a Jack Robin? Yo, dijo la mosca. Con mi pequeño ojo yo maté a Jack Robin»; o aquella otra de los diez indiecitos, el último de los cuales fue y se ahorcó y entonces no quedó ninguno. (Diego 1983d: 298).

Eliseo Diego ha asumido la singular alianza de la inocencia y lo terrible -que no es sino la fértil tiniebla, madre de todos los sucesos y espantos. Sigue diciendo en «Esta tarde…»: Últimamente leo de nuevo las antiquísimas colecciones de los hermanos Grimm, y la más pulida pero no menos remota de Perrault, y encuentro que siempre la misma umbría acoge el nacimiento de los misterios y las aventuras. (Diego 1983d: 306).

La sombra, llena de terrores, misterios, encantos, es para Diego el origen de las visiones infantiles. Más aún: está ligada a una ética fundamental y al sentido último de toda fabulación: «El secreto de todos los cuentos es que no hay más que uno: cómo un joven luchó con la tiniebla hasta vencerla» (Diego 1983d: 294). Y luego: «...desde que en el principio abrimos los ojos a la sombra, jamás hemos tenido otro interés real que el infantil por el estruendo y el terror de la batalla -la vasta, y a un tiempo minuciosa, batalla entre el derecho y el revés, entre el bien y el mal» (Diego 1983d: 295-296). .

La narrativa de Eliseo Diego está recorrida por el espíritu de esta concepción y su cohorte de imágenes y climas. Constantemente encontraremos en ella la misma conjunción de lo inocente y lo terrible que Diego destaca en el cuento de los hermanos Grimm «El enebro»:

> El diálogo transcurre como a una luz negra: «hijo mío, ¿te apetecería una manzana?» -preguntó al pequeño, mirándolo con ojos coléricos. «Mamá -respondió el niño-, ¡pones una cara que me asustas! ¡Sí, quiero una

> manzana!». El contraste entre la familiaridad de lo ofrecido y el deseo del niño, de una parte, y de la otra esos dos ojos coléricos como dos huecos de fuego, abre en la página el escotillón del infierno: ¡nada menos que el mal, el puro mal a la vuelta de la escuela! (Diego 1983e: 411).

Constantemente comprobaremos, sobre todo, que la narrativa de Eliseo Diego está inspirada en las «oscuras y efímeras historias» (Diego 1983d: 295) que un poder ancestral de fabulación ha tejido con la madeja del misterio. Por sutiles que sean, sus relatos alientan con la sangre de esas historias, con su espíritu crudo y cautivador -y nunca, decididamente, con el espíritu de las modernas «crónicas psicológicas vueltas al infierno que nuestra edad ha llamado "mundo interior" con cierta complacencia fatua» (Diego 1983d: 295). Ese «mundo interior» no alienta en la obra de Diego. En esta lo interior, lo que circula a menudo por los huesos, es el frío, la sombra, las visiones del bosque impenetrable que hay en torno a cada hombre, a cada niño.

Para Eliseo Diego la comunicación de la palabra poética es algo que sucede en un pequeño círculo de luz rodeado de sombra. No es otra la imagen, no es otro el clima en que ve a José Martí leyendo sus poemas a un grupo de amigos (Diego 1983e: 424).

La palabra poética, brotando junto al fuego y rodeada de tinieblas, es un motivo rico en valores plásticos y conceptuales. Plásticamente nos da un contraste máximo, y una abundancia de posibilidades figurativas para la imaginación, pues la palabra es fuente de evocaciones y sugerencias que pueden alcanzar la intensa vida, la extraña animación del fuego, correspondidas, como en un contrapunto, por la tiniebla rica en formas, movimientos, rumores imprecisos.

Conceptualmente, la palabra, como el pequeño círculo de luz que da el fuego o la lámpara, es la única defensa cierta del hombre contra la sombra hostil y densa. Es el único lazo, la comunicación, el abrigo, contra la vasta incertidumbre que, dos pasos más allá de la luz, se extiende en torno al hombre, al reducido grupo de hombres que sólo entienden algo, y se aseguran alguna compañía y certeza, al calor de la luz y las palabras. Nada más sabe el hombre, nada más tiene, nada más lo protege de lo desconocido.

La luz y la sombra -maniqueísmo primordial e insoslayable- constituyen la trama de la vida interior del hombre, y representan lo que hay en esta de cordial, seguro, cálido, consolador, así como lo incierto,

amenazante, frío. Solo que, para Diego, estas hebras opuestas se disponen, en el tejido, de modo que la sombra es inmensa, y la luz es un punto, un reducido círculo, hostigado casi hasta la extinción. Su imagen plástica perfecta es la hoguera en la noche. Y los hombres -los niños- en torno, oyendo el cuento.

A través de esta imagen se evidencia plásticamente la unión entre la infancia y lo terrible. Es el espíritu de cierta viñeta en la que unos niños, en sus camisones de dormir, han dejado su cuarto y se adentran en la noche, unos contra otros, a la luz del farol que lleva delante el mayor de ellos: en sus rostros se aúnan el miedo y la pasión por la aventura.

Lo terrible, en la obra de Eliseo Diego, es una gran motivación, un elemento de extraordinaria importancia. Pero no lo terrible que podemos y solemos representarnos fácilmente; no lo que cristaliza sin esfuerzo en una imagen gráfica, en las viñetas de los libros de cuentos para niños (y no porque se trate de cuentos para niños: esas imágenes son del mismo género, en su corporeidad, en su naturaleza razonable, que las que surgen del Infierno de Dante, y que Doré prácticamente nos ha obligado a ver por sus ojos). Lo terrible para Diego no es una encarnación de la sombra, no pertenece a una especie corpórea y razonable como la de tantas criaturas, sino que está detrás, o al fondo, de las figuras más o menos temibles de los cuentos. No es las abiertas fauces del lobo, sino algo que éste dice, y que se oculta en unas palabras -«para verte mejor, hija mía». No es la monstruosidad del enebro, sino el helor, el clima demoníaco en que Diego repara, y que él percibe «como a una luz negra» en el pasaje que, según nos dice, «abre en la página el escotillón del infierno».

La sombra más espléndida, la más rica, es la de los bosques. Pero todos los monstruos y aventuras surgidos de los bosques, podrían considerarse pertenecientes a una especie muy franca del terror, de lo terrible. No siempre ingenua o simple, pero sí franca, abierta. Hasta «El enebro», con todo su torcido, avieso espanto, no es sino lo terrible declarado, hecho cuerpo. En cambio el infierno, para Eliseo Diego -«la brasa helada del infierno», como la llama en su ensayo sobre Faulkner (Diego 1983i: 312)-, el infierno que se abre detrás de tal o cual pasaje, no es el de llamas crepitantes y gemidos o gritos, del que dio Dante el gran modelo. El infierno, para Diego, fulgura a veces, pero es helado y silencioso. Es más bien un vacío, un sumidero que conduce -con un vago sonido, a lo más, de aspiración- hacia la nada fría y lívida. Hablando del

tesoro de cuentos y de temas rescatados por los hermanos Grimm, Diego se refiere, en una especie de clasificación, a las *victorias*, los *abismos* y los *absurdos*. En su propia obra, son los abismos -el soplo efímero de los abismos- lo terrible, lo verdaderamente infernal. Soplo exhalado, con frecuencia, detrás del inocente sin sentido o el gesto familiar -detrás de los absurdos y las victorias de su propia obra (no hay más que leer *Versiones*, libro que no tiene otro motivo que este).

En la obra de Eliseo Diego se trata de un horror sin sufrimiento, que constituye una negación del ser por la ausencia de imágenes y referencias concretas. Sus percepciones son de la índole más indefinida, imprecisas, a la manera de soplos o relentes que causan una especie de erizamiento. Otras veces son imágenes nítidas, objetos familiares; pero el horror en ellos está detrás, en una como sombra o coloración que la mirada percibe por un instante particularmente lúcido, intenso. Es, simplemente, un vuelco inesperado que sufrimos, ante la imagen o el objeto más dócil, y que nos hace conocer o sospechar lo terrible, que es precisamente la negación de cuanto hay de razonable, manso, dócil en las cosas, en el mundo tan ordenado y familiar de las cosas, que es nuestro mundo necesario. El efímero instante en que un objeto, o un lugar, corta sus vínculos con la razón y el orden conocidos, y se nos aparece extraviado, como perteneciente a otro ámbito, con un sentido diferente que no podemos -ni deseamos- penetrar, es para Eliseo Diego un instante de revelación, de atisbo infernal y disolvente: la quiebra momentánea de todo cuanto hemos construido para sentirnos cómodos y seguros, en un orden cordial, obediente, donde todo es lo que hemos dicho que es, y no otra cosa. Ese instante de crisis, de fiebre momentánea, es el que nos revela, con su hiperestesia, que algo es otra cosa: precisamente la otra cosa frente a la cual alzamos nuestras tapias de nombres y costumbres.

Toda la obra de Diego -y de manera concentrada el libro *Versiones*- da fe de numerosos *agujeros* -abismos- abiertos en la sólida red que constituyen nuestros hábitos y razonamientos, el sentido común que nos ayuda y nos limita. Es, por tanto, entre lo inofensivo y familiar, que se asoma el infierno, como en el citado pasaje sobre «El enebro». Y como en el pasaje siguiente, de *En las oscuras manos del olvido:*

> Doña Isabel sonrió entonces bondadosamente e hizo una pausa. Aquel silencio era el mismo aire oscuro y pesado que nos estropeaba las

> ropas. Mi madre, viendo que yo escuchaba, me dijo que fuese al otro cuarto a jugar con los cachorros de la perra Iris. Una fuerte luz alumbraba el cuarto donde la gran danesa estaba echada en una estera, con sus perrillos en torno, aparte de las jaulas de los monos y el zorro. Yo me agaché junto a ellos distraídamente, mientras Doña Isabel alzaba imperceptiblemente la voz. (Diego 1983c: 53-54).

La razón por la cual la pausa de Doña Isabel abrió un silencio que -a pesar de la sonrisa bondadosa- «era el mismo aire oscuro y pesado que nos estropeaba las ropas», es la misma razón que hace al personaje elevar *imperceptiblemente* la voz, buscando que el niño alcance a oírla desde el cuarto anegado de luz a donde fue enviado para que no escuchase una conversación llena de signos y penumbras. Sabiendo como sabe, Doña Isabel, que a la conversación de los mayores «un polvo de muerte la rodea» (Diego 1983c: 53-54). Este es el más velado ataque de lo terrible a la inocencia. El adorable tópico del paraíso, acechado ya por el infierno antes de la expulsión.

Bibliografía

BENEDETTI, Mario (1991). Eliseo Diego encuentra su Olimpo. En: Sainz, Enrique (ed.). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1968).

DIEGO, Eliseo (1983a). A través de mi espejo. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1970).

DIEGO, Eliseo (1983b). *Divertimentos*. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1946).

DIEGO, Eliseo (1983c). *En las oscuras manos del olvido*. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1979).

DIEGO, Eliseo (1983d). Esta tarde nos hemos reunido. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1959).

Diego, Eliseo (1983e). La insondable sencillez. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas

Diego, Eliseo (1983f). Los hermanos Grimm y los esplendores de la imaginación popular. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1975).

Diego, Eliseo (1983g). *Noticias de la Quimera*. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1975).

Diego, Eliseo (1983h). Secretos del mirar atento: en torno a Hans Christian Andersen. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1983i). William Faulkner. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (2005a). *El oscuro esplendor*. En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (1966).

Diego, Eliseo (2005b). *En la Calzada de Jesús del Monte*. En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (1949).

Diego, Eliseo (2005c). *Por los extraños pueblos*. En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (1958).

Diego, Eliseo (2005d). *Versiones*. En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (1967).

Vitale, Ida (1967). Un poeta en verso y prosa. En: Diego, Eliseo. *Divertimentos y Versiones.* Montevideo: Editorial Arca.

Eliseo Diego: el misterio de la realidad escueta

Rafael Rojas – CEH – El Colegio de México

Resumen: *La obra ensayística de Eliseo Diego ha sido menos estudiada que su poesía o su prosa, géneros en los que se han consagrado su visión y ejercicio de la literatura. Este artículo repasa esa zona de la escritura del poeta cubano con el fin de trazar las coordenadas de sus lecturas personales. El ensayo y la crítica fueron para Diego vías de exposición de las lecturas que nutrían su poética. En esas lecturas puede ubicarse el origen de una aproximación literaria a la realidad que se plasma tanto en su poesía como en su prosa.*

Abstract: *Eliseo Diego's essays have been less studied than his poetry or prose, genres in which his vision and exercise of literature were established. This work examines that aspect of the Cuban poet's writing in order to outline the coordinates of his personal readings. Essay and critique were, for Diego, ways of exposition of the readings which nourished his poetics. In these readings it could be found the origin of a literary approximation to the reality expressed both in his poetry and in his prose.*

Se cumplen cien años del nacimiento, en La Habana, del poeta Eliseo Diego y la ocasión es propicia para volver a explorar su saludable posteridad ¿Por qué sigue tan vivo Diego, cuando tantos de sus contemporáneos son olvidados, algunos con total injusticia, otros por el implacable envejecimiento de la literatura del siglo XX en época tan vertiginosa como la nuestra?

No intentaré dar una explicación acabada a la vigencia de Diego, como poeta y prosista. Me limitaré a explorar su idea de la literatura como razón suficiente de esa trascendencia. A diferencia de otros textos,

en los que me he concentrado en la poesía y su relación con la historia, aquí me detendré en sus ensayos. La ensayística de Diego ofrece un repertorio de lecturas donde se traza una visión específica de la literatura.

Cintio Vitier y Fina García Marruz, los dos escritores más cercanos a Diego, fueron, además de poetas, críticos profesionales. La voluminosa ensayística de ambos hace resaltar, por contraste, la modesta extensión de la obra crítica de Diego. Tal vez por eso mismo, y por su larga experiencia como traductor, Diego utilizó la crítica como testimonio de una noción personal de la literatura. Los ensayos de Diego, menos exegéticos e interpretativos, eran, sobre todo, confesiones de querencias literarias.

1. Las afinidades electivas

El ejercicio controlado de la crítica, en Diego, respondía a una percepción de sí como escritor de oficio, antes que como intelectual u «hombre de letras». Esa discreción, en la víspera del triunfo de la Revolución Cubana, con un par de poemarios publicados -*En la Calzada de Jesús del Monte* (1949) y *Por los extraños pueblos* (1958)- y dos libros de prosa –*En las oscuras manos del olvido* (1942) y *Divertimentos* (1946)-, daba a Diego un carácter espectral dentro de la literatura cubana.

En una entrevista que hiciera Luis Peraza Jr. a Severo Sarduy, en *Diario de la Marina*, en diciembre de 1958, el joven escritor camagüeyano aseguraba que Eliseo Diego era el «mejor poeta cubano». Virgilio Piñera, decía Sarduy, era la «figura más completa» de la literatura cubana, pero Diego, el mejor poeta. El periodista le pregunta entonces si «Diego es su amigo», a lo que responde Sarduy: «jamás lo he visto. He llegado a pensar que es una ficción» (De Diego 2019).

Un buen punto de partida para reconstruir los afectos literarios de Diego es la conferencia «Esta tarde nos hemos reunido», pronunciada en el Lyceum de La Habana en 1958, y publicada al año siguiente en la *Nueva Revista Cubana*. Ahí arrancaba reiterando su certidumbre de no ser un «hombre de letras», como Swinburne o Johnson, Francisco de Quevedo o Juan Ramón Jiménez (Diego 2007: 16). Prefería asumirse a sí mismo como un hombre ordinario que escribe, no como un letrado, y sus modelos eran entonces Hans Christian Andersen, François Villon y el Infante don Juan Manuel.

Es entonces que encontramos una de las más claras formulaciones de lo que Diego entendía por un escritor y una obra literaria. A diferencia del letrado, que opera con abstracciones, el «hombre normal» que se dedica a la escritura tiene que ser capaz de ver la «realidad escueta» (Diego 2007: 21). Aunque fue gran admirador de autores de muy diversas nacionalidades, como el austriaco Franz Werfel, a quien decía *querer como a un amigo*, del húngaro Sándor Petöfi, a quien tradujo, o de los mexicanos Efraín Huerta y Carlos Pellicer, que llamaba *hermanos*, Diego distinguía, en los *infatigables anglosajones*, aquella capacidad de mirar de frente la *realidad escueta*.

Curiosamente, en esa conferencia de 1958, además de en británicos y estadounidenses a los que atribuía la mirada de lo pequeño, como Robert Louis Stevenson, Archibald MacLeish o G. K. Chesterton, fijaba la atención en la novela *El gran Meaulnes* (1913) de Alain-Fournier. Aseguraba que el *secreto* de aquella ficción, escrita poco antes de la muerte de su autor en la batalla de Verdún, no residía en la «fiesta, los niños, el piano, las risas o el sordo rumor inalterable del invierno», sino en los «lugares, las estancias, los sitios donde se está» (Diego 2007: 23-24).

A José Lezama Lima, quien asoció los *Divertimentos* (1946) de Diego con *El gran Meaulnes* (1913), lo que atraía de esta novela era, justamente, «el baile sorprendido», su «fauna bruñida por el rocío», en referencia a los tipos sociales que aparecían en la ficción de Fournier (Lezama 1958: 333). Lezama incluyó el libro de Fournier, junto con *Al revés* (1884) de Joris-Karl Huysmans y *Locus Solus* (1914) de Raymond Roussel, dentro de su famoso «Curso Délfico», un ejercicio de pedagogía literaria que el autor de *Paradiso* emprendió desde su casa en los años 70. Pero a Diego, más que la fiesta, la aventura o los arquetipos, lo que interesaba de *El gran Meaulnes* era la poética del espacio: el bosque, la finca, el jardín, el pozo, el salón, la escalera, la lámpara colgante:

> No pueden ser más secas estas descripciones de lugares, hechas como de soslayo. Y sin embargo, cuando terminamos la novela nos queda como única impresión una avasalladora nostalgia de estos sitios. Comprendemos entonces que toda la aventura no ha sido más que una deslumbrante iluminación de sus espacios (Diego 2007: 24).

En la propia poesía de Eliseo hubo siempre una fijación con los objetos y los espacios. Allí están sus calles y casas, sus vasijas y espejos, sus peces y gatos, sus barajas y grabados. Pero sería equivocado circunscribir los misterios de esa *realidad escueta* a lo físico. Una de las obsesiones que recorre la obra de Diego es el tiempo, que lo mismo adopta la forma de un lunes o un jueves, que de una eternidad. Al tiempo o, más bien, a los cambiantes rostros de las horas, dedicó el poeta algunas de sus mejores composiciones.

Sus lecturas de ficciones anglófonas, como *Orlando: una biografía* (1928) de Virginia Woolf y *Absalom, Absalom!* (1936) de William Faulkner, dan cuenta de esa otra dimensión del misterio. En ambas novelas, Diego encontraba una sedimentación histórica del tiempo, que hacía del presente -de cada presente- la cifra de un pasado interminable. Orlando era un personaje que atravesaba cuatro siglos de la historia británica, entre el periodo isabelino y el victoriano, y los Sutpen, en la novela de Faulkner, condensaban una experiencia secular de esclavitud y pobreza en aquel microcosmos del Mississippi que era el condado imaginario de Yoknapatawpha.

La lectura de Faulkner permite matizar una corriente crítica que ha ubicado a Diego, como a la mayor parte de la literatura producida por el grupo *Orígenes*, en Cuba, dentro de una tradición hispano católica poco sensible a los problemas de la desigualdad y el racismo en el Caribe (Díaz 2005: 61-120). Aunque fue un escritor muy alejado de cualquier modalidad de literatura comprometida, Eliseo Diego asoció la fuerza narrativa de Faulkner a su capacidad de representación del drama social del Sur de Estados Unidos después de la Guerra de Secesión. Las aristocracias venidas a menos, los granjeros blancos pobres y las masas de negros que salían de la esclavitud, para ser avasallados bajo las leyes Jim Crow, eran presencias y, a la vez, ausencias decisivas en *El sonido y la furia* (1929), *Mientras agonizo* (1930) y *Luz de agosto* (1932). Dice Diego:

> La raza negra, vemos, ha resistido como el hueso de una fruta que fuese brutalmente macerada; y de ese hueso o semilla vuelven a brotar las floraciones inocentes. Por larga tradición, la enfermedad o la locura, y el pecado, forman una pareja cuyos opuestos son la salud y la inocencia. En el mito de William Faulkner los negros ocupan el vórtice de luz

> tranquila en torno al cual gira el torturado torbellino de los malditos (Diego 2007: 71).

Aquella afición por la literatura angloamericana fue compartida por Diego con otros escritores del grupo *Orígenes*, como el crítico José Rodríguez Feo, codirector, junto con José Lezama, de la conocida revista cubana. Pero en el Diego lector se abrían rutas no tan transitadas por Rodríguez Feo, cuya formación en Harvard lo inclinó poderosamente a favor del *american modernism* (modernismo americano) : Eliot, Pound, Stevens, Crane, Moore, Williams… La pasión de Diego por la literatura fantástica y de aventuras, infantil y juvenil (Andersen y los Grimm, C. S. Lewis y Salgari) lo familiarizó más con narradores y viajeros británicos como Robert Louis Stevenson y Wilkie Collins y la neozelandesa Katherine Mansfield.

En *La piedra lunar* (1868) de Collins, Diego encontraba el melodrama entremezclado con una historia de diamantes, funámbulos y ladrones, y en los cuentos de Katherine Mansfield disfrutaba «la frescura, la inmediatez esencial de las visiones dentro del mundo de las experiencias y los sentimientos humanos» (Diego 2007: 278). En poesía, Diego también leyó más –y tradujo, en ese libro espléndido que es *Conversación con los difuntos* (1991) que publicó Diego García Elío en El Equilibrista-, a los británicos: Marvell, Gray, Browning, Patmore, Dowson, Kipling, Chesterton, La Mare y Yeats.

Pero en *Conversación con los difuntos*, como ha recordado recientemente Gustavo Pérez Firmat, no todos los poetas traducidos eran británicos (Pérez Firmat 2020). Había un español, sevillano por más señas, José María Blanco White –quien raras veces es leído como poeta, una mujer y feminista estadounidense, Edna St Vincent Millay, y el gran poeta negro norteamericano Langston Hughes. No justificó Diego aquellas versiones suyas, más allá de la *boutade* de que traducía a esos muertos porque eran sus amigos, pero es fácil advertir que llevó al español aquellos poemas donde hablaba la misteriosa *realidad escueta*.

«La noche» de White era una plegara católica a los «innumerables orbes cegados» de unas «tinieblas» que eran, en verdad, luces de engaño (Diego 1991a: 35). El «remero del mar amarillo» y «la vasija india» de Millay eran objetos mimados por la propia visión poética de Diego (Diego 1991a: 99-103). Incluso Hughes, un poeta tan diferente, aparece en *Conversación con los difuntos*, más cerca de Diego que de su gran amigo

cubano, Nicolás Guillén. Los «viejos políticos», «Susana Jones vestida de rojo», la «cruz del padre blanco y viejo», la «pequeñita amante muerta», el «suicida» y el «hermano más oscuro», que mandan a «comer en la cocina», y que es «hermoso» y que «también es América» (Diego 1991a: 113-119) recuerdan no pocos personajes de *En la Calzada de Jesús del Monte* y *Por los extraños pueblos*.

2. Amigos distantes y hermanos de México

En aquel libro, no de traducciones sino de poemas apropiados, Eliseo Diego llamaba a los escritores británicos sus «amigos distantes» (Diego 1991a: 9). En varios de sus ensayos sobre escritores latinoamericanos, sin embargo, prefería referirse a algunos contemporáneos suyos, especialmente en México, como sus *hermanos*. Un recorrido por las lecturas latinoamericanas de Diego revela que así que como buscaba lo semejante en literaturas de otras regiones y otras lenguas, elegía, con frecuencia, lo distinto en las letras que le eran propias.

Eliseo Diego se formó como escritor en un campo intelectual que no podía ser más heterogéneo. En el grupo *Orígenes* había escritores tan diferentes como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega, Gastón Baquero y Ángel Gaztelu. Su parquedad crítica tenía como reverso una tolerancia de lecturas, que lo aproximaron diáfanamente a escritores cubanos de generaciones anteriores, como Nicolás Guillén y Onelio Jorge Cardoso, o de la nueva promoción de los 60 como Luis Rogelio Nogueras y Raúl Rivero.

Las lecturas latinoamericanas de Diego parten de tres referentes en el siglo XIX: José María Heredia, Rubén Darío y José Martí. A los tres los leyó sin rastros del monarquismo martiano que a veces se percibe en contemporáneos suyos. En un raro escrito sobre Heredia, definía al poeta del Niágara, radicado en México a principios del siglo XIX, como un romántico que desafiaba las convenciones del romanticismo. Como en la propia cascada, había en Heredia una «violencia», una «furia» que llevaba al idioma a «comparecer en otro tiempo del arte, aquel que a la vez fluye y permanece» (Diego 2007: 425). Y agregaba, en una formulación de gran profundidad política, que esa furia vinculaba el destino del poeta desterrado con el de los indios y negros sojuzgados por el imperio español.

En un texto leído en el homenaje a Rubén Darío de Casa de las Américas, en enero de 1967, con el doble motivo del cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento del poeta nicaragüense, se planteaba la pregunta por la posteridad. Para Diego no había duda de que Darío superaba la prueba del tiempo y la confirmación estaba en las marcas de su lírica en la lengua. «No en su retórica fácil», decía, «sino en el idioma que nos sirve a todos» (Diego 2007: 482). A cinco décadas de su muerte, «Darío comenzaba a darnos sus lecciones», que se resumían en una: alcanzar «la sencillez terrible» de un verso como «yo soy aquel que ayer no más decía» (Diego 2007: 482).

Tanto Heredia como Darío habían practicado estilos cambiantes, entre el neoclásico y el romántico del primero, y entre el parnasiano y el modernista del segundo. Diego, en cambio, fue un poeta del mismo estilo siempre, que nunca cejó en la búsqueda de lo que, a propósito de Martí, llamó *la insondable sencillez*. Martí también cambió, entre *Ismaelillo* (1882) y *Versos sencillos* (1891), pero el Martí de Diego era éste último. En ese Martí «no había voluta ni canto dorado, recoveco de pasta roja, redundancia alguna. ¡Tanta sencillez escapa, inapresable exhalación, al siglo XIX!» (Diego 2007: 184). Aunque hay al final un momento de afecto cívico, el ensayo de Diego sobre Martí se cuida de cualquier sensiblería patriótica.

¿Qué otros poetas latinoamericanos admiró Eliseo Diego? Sus ensayos guardan apuntes sobre Gabriela Mistral y César Vallejo. De la primera, especialmente la Mistral de *Desolación* (1922) y *Tala* (1938), decía que «había sacudido la mucha doblez, la harta hipocresía que sepultó en América el verdadero sentimiento cristiano» (Diego 2007: 212). Del segundo decía que su fuerza no estaba únicamente en la literatura sino en la historia cultural de la región, en «el corazón de los pueblos y el idioma nuestros» (Diego 2007: 449). No era retórica: como católico Diego creía firmemente que la gran literatura se consumaba fuera del texto: en la comunión entre la palabra y el lector.

También leyó con provecho Eliseo Diego a sus cómplices en la traducción de la poesía norteamericana: los tres nicaragüenses Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Uno de los poemas más religiosos del poeta cubano, «Súplica desde Nicaragua», incluido en el cuaderno *Cuatro de oros* (1991), fue una plegaria católica en la que se invocaban aquellos poetas centroamericanos por medio de la dedicatoria a Coronel Urtecho y el diálogo político con Cardenal

(Diego 1991b: 93). Pero también en *Conversación con los difuntos* (1991) recordaba los amores de Salomón de la Selva con Edna St. Vincent Millay y las traducciones que de ella hicieron Coronel Urtecho y Agustí Bartra en *Renacencia* (1978) (Diego 1991a: 96-97).

Para Diego era toda una revelación que en países pequeños del Caribe y Centroamérica, como Cuba y Nicaragua, fuertemente sometidos a la hegemonía de Estados Unidos, se hubiesen desarrollado corrientes intelectuales muy familiarizadas con la poesía norteamericana. En Cuba, durante la primera mitad del siglo XX, vivieron algunos de los mayores traductores al español de la poesía, la narrativa y el ensayo de Estados Unidos: José Manuel Valdés Rodríguez, Jorge Mañach, Eugenio Florit, Lino Novás Calvo, José Rodríguez Feo y el propio Diego.

Decíamos más arriba que cuando Diego leía y traducía a escritores anglófonos, buscaba lo semejante, y que cuando se acercaba a los de su lengua, privilegiaba la flexibilidad. Prueba al canto es su lectura de Julio Cortázar, condensada en la reseña que hizo de *Todos los fuego el fuego* (1966). Leal admirador de Jorge Luis Borges, Diego advertía en la obra del Cortázar de la primera mitad de los 60 –cuyo culmen fue *Rayuela* (1963)- un giro en la tradición literaria argentina que comenzaba a escapar a la «presencia todopoderosa de Borges» (Diego 2007: 362). El estilo de Cortázar nacía del diálogo con Borges para internarse en el territorio heterogéneo y disparejo del *boom*:

> Atento más bien a su propia jerarquía ancestral de contador de fábulas que a las solicitaciones de la historia de la literatura, Cortázar se ha hecho de un estilo de gran flexibilidad que si en algún momento de su producción anterior parecía inclinarse hacia el rumor de pausas sabiamente manejadas, se ha vuelto casi indiscernible de la trama, plegándose a la acción como la piel a la serpiente. Un estilo que no dice las cosas, sino que se amolda a ellas, pero no a su contorno, sino, por decirlo así, a su centro, lo que le permite presentarnos la esencia de la chamusquina en el velario del circo romano (Diego 2007: 362).

La misma flexibilidad llevó a Diego a sostener una larga y suscitante conversación con dos poetas centrales del siglo XX mexicano: el comunista Efraín Huerta y el católico Carlos Pellicer. Contaba Eliseo haber leído a Huerta desde los años de la revista *Taller* (1938-1941), que

se vendía en La Habana, en la librería La Victoria de la calle Obispo, donde *pontificaba con el enorme tabaco entre los dedos largos y finos, risueño y mordaz* el joven José Lezama Lima. Lo que más atrajo de la poesía de Huerta a Diego fue su *encuentro entre el tiempo de vivir y el tiempo de escribir*, algo que muy pocos escritores lograron en vida:

> Estaba como enamorado del tiempo en que vivía, de la astilla de universo que fue su hogar, y la llamó de tú como a la mujer que uno ama. Todo lo que escribió tuvo una inmediatez desgarradora, como si se aferrase a cada visión con un ansia impaciente, apasionada. Dice de su poema "Canto a la liberación de Europa" que recibió la noticia del desembarco angloamericano a la una de la madrugada, y que "el poema estuvo listo en un par de horas" (Diego 2007: 462).

A Pellicer lo recordaba con un *porte militar*, que desentonaba con su profundo pacifismo. Pero aquel porte había servido para infundir respeto entre los jóvenes poetas revolucionarios que, en enero de 1967, en Varadero, quisieron fusilar en ausencia a Rubén Darío por decadente, imperialista y oligarca. Contaba Diego que, en aquel congreso organizado por Casa de las Américas, Pellicer había tronado contra «los malhablantes de Rubén Darío, que olvidan o desconocen no sólo al poeta, sino al hombre de América que en gran medida fue» (Diego 2007: 475).

Diego estaba convencido de que las pruebas de la vigencia de Darío, aportadas por Carlos Pellicer, en 1967, podían aplicarse al gran poeta tabasqueño, que cantó a los trópicos y los mares, las horas y los meses. Pruebas de la vida después de la muerte, de la aurora después del crepúsculo. Pruebas, al fin, de una trascendencia que perfectamente podemos atribuir al propio Eliseo Diego, ese poeta cubano de la memoria, las calles y los sueños, que, como su antepasado José María Heredia, vino a morir a México.

Bibliografía

Bello Valdés, Mayerín (2004). *Los riesgos del equilibrista.* La Habana: Letras Cubanas.

De Diego, Josefina (2019). Una entrevista olvidada. On Cuba, 12.05.2019. https://oncubanews.com/cultura/severo-sarduy-una-entrevista-rescatada-del-olvido/ [último acceso: 10/11/2020]

Díaz, Duanel (2005). *Los límites del origenismo.* Madrid: Colibrí.

Diego, Eliseo (1991a). *Conversación con los difuntos*. Ciudad de México.: El Equilibrista.

Diego, Eliseo (1991b). *Cuatro de oros*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Diego, Eliseo (2003). *Obra poética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Diego, Eliseo (2007). *La insondable sencillez*. Ciudad de México: UNAM / El Equilibrista.

Lezama Lima, José (1958). *Tratados en La Habana*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas.

Pérez Firmat, Gustavo (2020). Conversación entre difuntos (T. Gray, H. Padilla y E. Diego). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 04.06.2020, https://cuadernoshispanoamericanos.com/conversacion-entre-difuntos-t-gray-h-padilla-e-diego/ [último acceso: 10/11/2020].

Rojas, Rafael (2003). El paso de Eliseo. En: Diego, Eliseo. *Obra poética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 7-15.

Rojas, Rafael (2006). Tan callado el maestro: Eliseo Diego, la poesía y la historia. *La Habana Elegante* 35. http://www.habanaelegante.com/Fall2006/Verbosa.html [último acceso: 10/11/2020].

Rojas, Rafael (2008). *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí.

Rojas, Rafael (2018). *Viajes del saber. Ensayos sobre lectura y traducción*. Leiden: Almenara.

Claves de una poética: Eliseo Diego (casi) por él mismo

Mayerín Bello – Universidad de La Habana

Resumen: *Eliseo Diego no escribió un tratado de poética aunque sí nos dejó un conjunto de juicios, reflexiones, sentencias, que hay que buscar en sus ensayos, artículos, entrevistas, o deducir de sus poemas y narraciones. Todas estas convicciones conforman un articulado y coherente sistema poético. En este trabajo se pretenden exponer sus principios fundamentales a partir, sobre todo, de las declaraciones del autor.*

Abstract : *Eliseo Diego did not write a treatise on poetics, but he did write a set of judgments, reflections, and maxims that must be recomposed from his essays, articles, interviews, or deduced from his poems and his fiction. All these convictions constitute an articulated and coherent poetic system. In this work we intend to expose its fundamental principles based, above all, on the author's statements.*

El conjunto de las convicciones estéticas e ideológicas de Eliseo Diego, lo que llamara sus «obsesiones favoritas», se consolidan tempranamente en una coherente visión del mundo deducible de sus libros de poemas y cuentos, y explicitada en varios de sus ensayos. La fidelidad a una serie de principios esenciales no impide, desde luego, su maduración y diversificación a lo largo del recorrido vital e intelectual del autor, proceso que incide, igualmente, en la modulación de su estilo.

Al ser interrogado acerca de cuáles serían esos tópicos recurrentes, he aquí su respuesta, a modo de formulación sumaria:

> Creo que no pueden distinguirse unos de otros: el tiempo, el dolor y la gloria de la vida consciente, la muerte, el olvido, el sueño, y, sobre todo, el «oscuro esplendor de este mundo», de la inagotable e insondable realidad (Martí 2010: 75-76).

En otras –o las mismas– palabras:

> El bien y el mal; el tiempo, la memoria, el sueño; el olvido, la nada, la muerte; el paraíso perdido y el ganado; la posibilidad de conocer por la poesía y de ser en la poesía (Nogueras 2010: 152).

Tratemos, pues, de explorar el bosque, siguiendo el sendero que marcan estos árboles.

1. El misterio de la realidad o la realidad como misterio

El problema de la realidad y su representación es, en efecto, uno de los desafíos constantemente asumido por este creador. El punto de partida, el sustento gnoseológico, es su fe católica: «[...] solo en estas creencias hallo el trasfondo de abismos que hacen, para mí, del destino del hombre una terrible y apasionante aventura» (Diego 1983a: 480).

El *Génesis*, el *Libro de Job*, los *Evangelios* dan cuenta de una historia de grandezas y decadencias, actualizada, según Diego, en todo destino humano.

Justamente, una de las principales pérdidas sufridas por el padre Adán y por sus descendientes –de resultas del pecado original, de la Caída– es la de la visión del universo en su plenitud y en su unidad. La creación artística deviene, entonces, necesidad y vía esencial para el conocimiento del mundo, aunque termine siendo solo un reflejo subsidiario de lo que fuera:

> Un arte no fragmentado, en que el sonido, la forma, el color, hechos uno en la palabra, se abrazan en un todo de perfección inconcebible, en un único acto de creación, de poesía [...] Palabra, o sonido, o color, cada uno anhela al otro por el esplendor de lo abandonado allá en la rica tiniebla (Diego 1983h: 348-349).

Así, la nostalgia o la sed de lo perdido que invade la poesía de Eliseo Diego nace en gran parte del imperativo de entrever, al menos, tal dicha primigenia. Y ello es posible porque, aunque echado al polvo, el hombre se trajo del destierro *los dones*, entre ellos, el nombrar y la posibilidad de aprehender por la mirada, aunque solo sea en un vislumbre, la rica, multiforme y misteriosa realidad:

> Toda poesía transcurre –y ese fue mi hallazgo– entre la voz de Adán en el jardín y la voz de Job en el destierro. Hecho el aliento para nombrar, ¿había de perder su poderosa dignidad luego del Pecado? Para nombrar, y para argüir con Dios y para impetrar su misericordia (Diego 1983d: 303).

Si se ha sido condenado, por otra parte, a vivir en esa «sublime comedia que llamamos historia» (Diego 1983a: 285), ello significa que se está condenado asimismo a la experiencia de la temporalidad. Tiempo y muerte, «esos dos perros famélicos, y también, claro, la presa infinitamente huidiza que los dos infinitamente persiguen» (Diego 1983f: 333), forman parte esencial del destino del hombre, de su drama terrenal.

Así pues, el análisis de las relaciones del sujeto con la realidad en el caso de Eliseo Diego no puede desvincularse de las convicciones antes enunciadas, así como de la que calderonianamente recuerda que somos partícipes del gran teatro del mundo, con su escenografía y simulacros:

> ¡Qué no daríamos por saltar una sola vez del escenario al ruedo simple de lo real y tocar por fin una piedra de Dios, no un pedazo de la decoración, aunque nos hendiese las manos como una brasa! Pero esto es imposible: esto va contra la ley misma de la escena (Diego 1983d: 285).

No propone el autor, como podría inferirse, que el sujeto debe cruzarse de brazos ante tal prohibición ancestral. Todo lo contrario. Consciente de las limitaciones se pregunta:

> ¿Para qué escribir poesía [...] si el esplendor de la Realidad, con la mayor de las mayúsculas, no será visto nunca sino «a través de un cristal, oscuramente»? Y sin embargo es necesario. No puede uno dejar de hacerlo. No tiene fe bastante. Ni la imagen satisface, ni el propio

> testimonio convence; será preciso mostrar a los demás siquiera un reflejo que nos gane su asentimiento: sí, tú lo has visto, porque nos has hecho verlo a nosotros (Diego 1983a: 468).

En consecuencia, el poeta es el ser poseído por esa hambre insatisfecha de revelar el misterio del mundo, aunque sea tarea que lo sobrepase. Es ella su aguijón y razón de ser. El poeta es un visionario que solo realizará cabalmente su misión en la medida en que comunique al *otro*, en un acto de caridad, lo que ha visto, pues sin ese entendimiento nada tendría sentido.

2. Un diálogo constantemente actualizado: la lectura

Que comparta el código enunciado por Samuel Taylor Coleridge, «el arte es la suspensión temporal de la incredulidad», es el primer requisito que Eliseo Diego le exige a su lector: «es un horror que esa incredulidad se rompa en algún momento. Quiere decir que no sirve lo que estás leyendo» (White 2010: 57-58).

Luego, hay un pacto tácito, al que contribuye el escritor dejando un espacio de participación al receptor, de modo que pueda este completar, a partir de su personal apropiación del texto, la obra autoral, esto es, responder a las interrogantes planteadas, descubrir los recursos movilizados para propiciar el disfrute: «En un poema habrá los elementos –palabra, ritmo, pausa o silencio– indispensables –los únicos, los necesarios– para que el lector –esto es, el otro– recree a partir de ellos la experiencia, o iluminación, original. Si se le da todo, nada tendrá que crear» (Diego 1989d: 110).

Concordantemente, distingue Diego al menos dos fases indispensables en el acto de la decodificación. Hay una primera de total entrega, justamente esa en la que la incredulidad está en suspenso. La segunda, en cambio, va a buscar el secreto de por qué conmueve esa particular constelación de palabras, resuelta en imágenes, en una trama. Así pues, la plena lectura es una aprehensión consciente de la impresión que ha dejado el texto:

> En último análisis, un poema se reduce a la vibración que nos deja en el alma; es un sabor, un aroma o fragancia que perdura. [...] ¿Qué ingredientes se aúnan para crear el sabor de este fragmento –o, si lo

> prefieren, cómo es el organismo, la estructura que compone la flor capaz de exhalar esta fragancia? ¿Será importante el ritmo, será importante la rima? (Diego 1989a: 47-48).

La tenaz defensa por el poeta de la libre y creativa decodificación de la obra de arte por parte del receptor lo pone en sintonía con una de las tendencias más activas del pensamiento literario y crítico y del arte contemporáneos, sin que ello implique que sea un pionero de las modernas teorías de la recepción. En realidad, y como se ha ido indicando, las fuentes primordiales de su alegato a favor de los derechos del *otro* en el acto de la apropiación de la creación ajena parten de creencias que ha conformado a partir de su propia experiencia como católico y como poeta:

> Un poema, decimos, no termina sino con su encarnación en palabras. ¿Y cuál es el sentido de la encarnación por excelencia, de la Encarnación del Cristo, si no es el de un sacrificio? En el mundo sombrío de la Caída el acto poético es imperfecto sin un acto de expiación, sin el acto de suprema caridad o renunciamiento que es la encarnación. Por la encarnación pueden los otros participar de la visión prístina, que solo se justifica por esta participación, y así la perfecta lectura es esencial a la creación del objeto (Diego 1983d: 287).

En fin: las recurrentes invitaciones al lector para participar en el banquete de la escritura, como comensal cuyo dictamen es determinante para su éxito, pretenden alertarlo, asimismo, sobre un fatal desliz: «Leer es como vivir: corre uno el peligro de llegar al fin y no enterarse» (Diego 1989g: 19).

3. Necesidad de la poesía. Los «dones»: mirar y nombrar

Perdida la plena relación con la realidad, como consecuencia de la Caída, el ejercicio de la poesía deviene *necesidad*, imperativo de penetrar en aquella y trasladar lo vislumbrado a la escritura.

Para alcanzar tales metas el poeta, el creador, activa los *dones* traídos del destierro del Paraíso. El principal, la mirada atenta, «el acto de atender en toda su pureza», una de las varias definiciones de poesía que Diego postula (Diego 2005b: 69). A diferencia de Rimbaud y de los

surrealistas, no persigue el poeta vidente de Diego desarreglar sus sentidos para –sinestésica confusión o subconsciente liberado mediantes– percibir un orden o una realidad que trasciende el fenómeno en su inmediata materialidad. Porque más que trascender, su poesía pretende encarnar en los fragmentos de realidad salvados en la literatura. «Esta –afirma– es una magnífica construcción en el sueño, espléndida y frágil como todas las obras del hombre, para la que no tengo más que un profundo y conmovido respeto» (Diego 1983d: 296).

Tal «mirar atento» tiene sus secretos –como se encarga de explicarlo en el hermoso ensayo que dedica al danés Hans Christian Andersen–. Uno de ellos es ser fuente de conocimiento: «Semejante capacidad de mirar es en sí misma el don de ese conocimiento oscuro, pero inmediato de las cosas que algunos llamamos poesía» (Diego 1983h: 341). Conocimiento oscuro pero inmediato de las cosas. Atención suprema, mirada atenta. No se espera ni se busca comunicar la revelación plena sino el traslado, a «la dura sustancia de la letra» (Diego 1983c: 41), de la apariencia y el trasfondo que convierte cada fenómeno de la realidad en una incitante aventura, pues «cada cosa es ella y otra al mismo tiempo, y el secreto de la poesía consiste en mostrarnos, a la vez, el derecho y el revés de cada moneda sin quitarle un solo adarme» (Diego 1983a: 470).

De esa vigilia de los sentidos –especialmente la de la mirada– nace gran parte de la poesía de Eliseo Diego. El otro legado del padre Adán, el nombrar, hace del poeta un demiurgo:

> *ver* nada menos que el *ser* de las cosas visibles e invisibles, ya que solo quien lo ha visto puede darles su nombre, que es el que en definitiva va a crearlas. Para el místico es una facultad que se regala por añadidura; para el poeta es el único, precioso don de su vida (Diego 1983h: 346-347).

A tales empeños o persecuciones a veces infructuosas, y también al goce que provoca la maravillosa aventura de estar vivo en un mundo que nunca se termina de descubrir y que se revela por ello perennemente incitante, se suma otra de las más tremendas consecuencias del pecado original: la opción entre el bien y el mal. Poesía es, pues, asimismo, ejercicio de una ética:

> Podemos hacer que el soplo primordial impulse la alabanza o la blasfemia, y además modularlo de acuerdo a que estemos hechos de

> madera o de bronce; podemos dejarnos llevar por él hacia el renovado origen que es la unión con Cristo, o podemos dejarnos llevar hacia la separación y la arrogancia; y en todo caso es a nosotros a quien toca disponer las velas de este o de aquel otro modo (Diego 1983h: 353-354).

Poema y prosa, por otra parte, son las dos formas o modos en que encarna toda esta gnoseología poética. Se asemeja el primero a una «semilla», imagen evocadora de «un todo viviente en que se resumen incontables posibilidades o sentidos cuya expresión consiste, justamente, en su ser tácito» (Diego 1983a:476). El poema tiene que ver con el ser de la anécdota, no con su desarrollo; mientras más sugerente sea dentro de su síntesis, más se acercará a la criatura, cosa o acto que intente re-crear (Diego 1983e: 197). Ha habido otras ocasiones, en cambio, en que el poeta se ha sentido fascinado por temas cuya esencia reside en su desarrollo dramático, no en la simiente «sino en el florecer mismo, en el brotar del tallo, en su súbito crecimiento que estalla al fin en el clímax de ramas y frutos» (Diego 1983e: 197). La imagen vegetal alude, desde luego, a sus narraciones, cuya polisemia apunta a la moraleja de «no fiarse de las apariencias; una nariz puede muy bien ser un abismo; una mano puede muy bien ser una bestia; cuando lloramos por una cosa puede muy bien que lloremos por otra» (Diego 1983d: 289).

4. El espacio artístico: la intimidad y el vasto teatro del mundo

La «poética del espacio»[1] en la obra de Eliseo Diego se asienta en un diálogo ya diferido, ya inmediato, con los sitios, sus objetos y fenómenos. La memoria revisita a la vez que rescata lugares invadidos por la bruma del olvido, espacios vinculados a una experiencia propia hacia la que se vuelca toda la añoranza del sujeto lírico o del narrador. Edificarlos nuevamente, poblar los escenarios con los restos del naufragio que atesora la remembranza es salvarlos definitivamente y, con ellos, parte de las vivencias más íntimas. Cierto, la evocación puede

[1] Como es conocido, este es el título del ensayo de Gastón Bachelard, cuyos postulados relativos a la intimidad y a la memoria revelan una curiosa empatía con las convicciones al respecto de Diego. Cfr. Gastón Bachelard (1965), *La poética del espacio*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Esas concordancias las analizo en el epígrafe "El espacio de la intimidad" de mi libro *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

tornarse engañosa por obra de la labor devastadora del olvido y entonces, a partir de las ruinas y con la ayuda de la imaginación –del *sueño*– hay que levantar de nuevo la mansión de la memoria.

En consecuencia, una de las funciones de la estructuración y conceptualización del espacio artístico en la obra de Eliseo Diego es poner de relieve los valores de la intimidad, casi siempre asociados a la *casa* de la infancia o a aquella en la que se ha vivido por largo tiempo. Es ella la meta del itinerario emprendido por el narrador o el sujeto lírico como reconquista ilusoria de un paraíso ya perdido, pero que hay que salvaguardar mediante la escritura. Valga aclarar, sin embargo, que esta connotación asociada al interior del hogar, a sus estancias, a los objetos y seres que las poblaban, no está exenta de conflicto, ya sea porque el retorno es logrado a duras penas, ya porque la casa-refugio puede adquirir, en ciertas ocasiones, connotaciones negativas, incluso hostiles.

Cuando, en cambio, la relación entre el sujeto y el espacio es inmediata –es decir, todo lo inmediata que puede ser, habida cuenta de que el traslado al poema o cuento siempre está mediado por el recuerdo– la labor podría, aparentemente, resultar menos ardua que en el caso anterior. Bastaría dar testimonio de toda la riqueza que está ahí al alcance de la mirada, inventariar los asombros que atesora el espacio del mundo:

> La Poesía –utilicemos el término en su registro más amplio– consiste a fin de cuentas en la súbita iluminación de *ser uno vida* y *estar vivo* en un lugar preciso y no en otro cualquiera; un lugar donde a la vez están todos los otros y, además, todas las otras formas de ser vida, en el sentido de que semejante lugar es nada menos que la plenitud de la realidad misma, que gracias a aquella iluminación cobra conciencia de sí *como*, y *en*, nosotros (Diego 1989h: 92-93).

Sin embargo, el poeta y el narrador tienen siempre ante sí el desafío del misterio y de los arcanos del universo, que pueden mostrar su costado maravilloso –aunque enigmático, benigno–, o su revés de pesadilla –aniquilador y mortífero–.

Ambas dimensiones se dan cita en sus poemas y narraciones con atendible frecuencia. Pues esos ambientes de apariencias cotidianas revelan de pronto la existencia de una realidad alternativa, deslumbrante o fantasmagórica, que invita a ser penetrada. Como es

fácil intuir, la demarcación entre la cotidianidad habitada por los seres familiares, inmersos en sus diarios trajines, y ese *mundo otro* se asienta en numerosos *límites* recurrentes en esta obra. Así, las *puertas*, casi siempre cerradas, invaden el espacio de la intimidad y contribuyen a volverlo conflictivo, pues también activan la oposición adentro/afuera con los concordantes valores –por lo común– de abrigo y protección frente a la intemperie hostil. Pero también las estancias se llenan de *espejos*, que vuelven intrincada la identidad, se asocian al desgaste que trae consigo el transcurrir, y pueden devenir, asimismo, signos tanáticos. La casa se abre al mundo con sus *patios*, ellos también demarcadores entre el adentro y el afuera. *Jardines*, *recodos* y *calles* se suman, igualmente, a este cortejo de fronteras entre «un más acá» y «un más allá», que no es de otro mundo sino que está también, de algún modo, en este. La *escalera*, por el contrario, activa el contraste entre el arriba y el abajo, sin que puedan asociarse tales dimensiones de modo absoluto y proporcional con valores positivos o negativos. Tal relativización es común para casi todas las oposiciones binarias que se pueden distinguir en la representación de la realidad operada por Eliseo Diego, a la que habría que sumar, igualmente, el *laberinto*. La imagen, por lo general, es trabajada en su obra como la manifestación de fuerzas hostiles y desconocidas que amenazan al hombre. Esas potencias son, en la mayoría de los casos, el tiempo, la muerte y sus agentes. Pero es también el laberinto emblema de la multiplicidad del propio ser.

Y, finalmente, merecen, asimismo, recordación la *luz* que inunda estancias y sitios con una función redentora –del olvido, de la muerte, del tiempo– y su reverso, la *tiniebla*, también ellas atributos de todos esos espacios familiares, mágicos o sobrecogedores que amplían el concepto mismo de realidad.

5. El tiempo: todo el tiempo

5.1 El transcurrir implacable

Verdadera obsesión, el tiempo es, sin dudas, uno de los protagonistas de este universo. Percibido en sus detenciones efímeras o en una dimensión infinita e inconmensurable; gran telón de fondo en el que proyectan su sombra los seres, las cosas, los espacios; materia que propicia la remembranza, el *divertimento*, lo macabro, la nostalgia, la

angustia o el estupor, todo intento por comprender la obra de Eliseo Diego tiene que atravesar por este territorio.

El tiempo destructor que convierte la vida en perpetua fuga no se manifiesta solo como aluvión que arrastra irremediablemente todo a su paso. Es también el enemigo oculto que acecha dentro de los seres hasta que se revela en toda su plenitud aniquiladora.

Asociado a lo dicho es tema recurrente en la obra de Diego el adiós del adulto a una edad irrecuperable: la infancia. En su caso ese tránsito se marca con la despedida de la quinta de Arroyo Naranjo: «Mientras fui niño me bastó este espacio, y viví de sus riquezas con felicísima inconsciencia –ya que los niños están junto a los pocos escogidos a quienes se concede la plenitud de la poesía sin la exigencia penitencial de la letra–» (Diego 1983d: 289).

Dejar atrás la infancia es abandonar el Edén pues ella es

> ese curioso fragmento temporal en que el mito del Paraíso Perdido toma cuerpo visible [...]. Cuanto vino después ha sido un intento por recobrar aquellos ojos capaces de ver todas las cosas juntas y por todos los lados a un tiempo; capaces, también, de oírlas y tocarlas de un solo golpe satisfactorio en su plenitud sobreabundante (Diego 1989e: 86).

El mundo mágico de la niñez, la necesidad de su preservación, el ansia de la memoria por recuperarlo aunque sea fragmentaria y fugazmente a través de las cosas, de episodios vividos y salvados a duras penas, pues la mirada o la evocación del adulto no podrán nunca obrar una plena restitución, son motivos que reencontramos de continuo en sus poemas y cuentos.

De lo dicho emerge el fuerte vínculo que liga al tiempo con la memoria y con su antagonista, el olvido. Trinidad medular de la poética de Eliseo Diego, no hay libro que lleve su firma donde ella no esté presente y convierta en drama el rescate de la vivencia, entre otras razones porque la memoria, que debe testificar, termina a veces por imaginar, ya que «el sueño, su irresponsable aliado» (Diego 1983c:42), rehace todo con su propia sustancia. Pero la memoria tiene también sus ayudantes, de modo que acude al rescate del recuerdo a partir de los objetos que han sobrevivido; a partir del espacio que, aunque no es el mismo con el decursar del tiempo, posee todavía fuerza evocadora; y a

partir de la conciencia vigilante que atesora los restos de un mundo ya ido, y los atesora en la palabra.

5.2. El tiempo detenido

Cómo lograr, pues, esa detención, sin que el tiempo se torne nocivo y sin que deje, paradójicamente, de transcurrir es lo que Diego se propone mostrar en su galería de textos «pictóricos» y «fotográficos». De todos ellos se desprende una básica distinción: mientras que –por lo general– en la fotografía, testimonio de un instante, el devenir puede presentarse petrificado y carente de vida, en el arte –en sus diferentes manifestaciones, la pintura y la literatura entre ellas– el tiempo está también apresado pero vivo:

> ¿Será en el Arte que se detiene sin dejar de ser él, sin dejar de volar «como saeta o ave»? ¡Ah, esa joven de Vermeer leyendo su carta, leyéndola y leyéndola y leyéndola, siempre con idéntico gusto, a la idéntica luz de su mañana tan fugaz como eterna! (Diego 1989f: 20).

«No es que esté inmovilizada, es el instante el que está fluyendo dentro del espacio puesto a salvo por el artista» (Jaramillo 2010: 141).

Este tiempo «artístico» –como el que transcurre en los relatos infantiles, preservado en las convenciones de lo maravilloso– está a salvo de la caducidad. Alienta pero no fluye, de modo que sus habitantes y su entorno viven en un perenne presente que vuelve –por contraste– el devenir de los de «afuera», una apresurada carrera –como se lee, por ejemplo, en el poema dedicado a los lienzos de Lippi, Angélico, Leonardo–:

> No hieden, las imágenes, ni cimbran
> de dolor –las imágenes. Serenas
> miran desde las rocas el tumulto
> de las horas hiriéndonos, el ansia
> del lunes yéndose. Las aguas
> no arrullan a su espalda muertes
> sino que van de vida en vida, eternas
> en su perfecta identidad. ¿Las odias,
> desde el desgarramiento de tus días

y el hambre de ti mismo, a las imágenes
–impasibles, quizás? (Diego 2005a: 343).

De todos modos, el asunto no es tan sencillo como se encarga de demostrarlo un cuento como «De un condestable de Castilla», donde el lienzo protagónico aúna su poder aniquilador con su «vitalidad». Y valga aclarar, asimismo, que no siempre la fotografía resulta nociva para el retratado y para el que la contempla. Y la excepción vale para aquellos recuerdos personales y familiares atesorados por el poeta. Hace ya mucho rato que el arte fotográfico se ha impuesto sobre el género pictórico del retrato para conservar los momentos y seres del pasado, y también para Diego ha devenido patrimonio de la costumbre. Pudiera decirse que, con los años, la fotografía adquirió para él la categoría de objeto entrañable, como lo refrendan los hermosos poemas dedicados a su familia («La pirámide y la joven», «Foto en un puente de Bella y yo cuando novios», «Retrato de Bella con nuestros tres hijos», entre otros).

5.3. Tiempo y multiplicidad del ser

Que el ser humano no puede reducirse a una singularidad fácilmente comprensible e inmutable es una de las conclusiones a que conducen varias de las creaciones de Diego. Ellas reafirman que el yo es devenir, y no siempre en preciso acuerdo con pautas definidas de una vez por todas. A esta ley no escapa tampoco el creador: el autor de hoy, aunque se cobije bajo la misma firma, no es ya el de ayer ni será el mismo de mañana: es la «continua procesión que lleva mi nombre» (Diego 1983b: 132).

El tiempo deviene, pues –también– el escenario de la transformación del ser, de modo que este puede volverse inasible cuando se le convoca a una definición. La frecuencia con que el tema se modula conecta cierta zona de la obra de Diego con esa tendencia que comprende al sujeto como una concurrencia conflictiva de múltiples facetas, vuelta dominante desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, y que es tan característica de la creación y el pensamiento modernos.

Con su sano humor, el autor termina también por burlarse del tiempo y de su propio baño en tal río, como justa revancha de quien tantos quebraderos –poéticos– de cabeza le ha causado:

> Decididamente, mi yo de mañana tendrá que agradecerme la enorme delicadeza que acabo de tener con él: le he preparado el té del desayuno. Por supuesto, un té con tanta anticipación no es [...] «un té como Dios manda». Pero si el yo de mañana por la mañana es tan perezoso, holgazán o vago como el de esta mañana –y sé muy bien lo que me digo, porque el tal yo es (¿o soy?) yo mismo todavía (o casi, porque, ¿cuándo termina uno y empieza el otro?)–, se alegrará mucho de mi bondadosa previsión. [...]
> En el orden de la multiplicidad de los *yos* [...] debiera aplicarse el mismo cándido principio que, aunque nada ha resuelto en el mundo exterior, sigue valiendo cualquier y aun mucha pena: pensar un poco más en los otros y un poco menos en uno (Diego 1989c: 84).

5.4 Tiempo prehistórico y tiempo de la eternidad

Llevado por su afán de comprender el tiempo Diego extiende su indagación hasta territorios en que la experiencia debe ceder el sitio a la imaginación. Se trata, en un caso, de elucubrar cómo sería ese tiempo previo que, aunque destinado a ser habitado por el hombre consciente, era ajeno a su presencia.

> Pero, ¿tiempo? ¿Era aquel *un* tiempo? ¿Quién escuchó entonces su paso, en el soplo de qué brisa inconcebible, a través de los enormes helechos, de las impasibles coníferas, del silencio? (Diego 1989b: 7)

El poeta es cauto en sus elucubraciones y llega apenas a poblar el inmenso silencio de susurros, gritos de desconocidos seres que no tenían nombre y eran ajenos a nociones de estirpe antropomórfica como, justamente, la muerte con su tenebrosa dimensión, y por supuesto, el tiempo. No obstante, el universo poético de Eliseo Diego es decididamente antropomórfico aun cuando esté habitado también por animales, naturaleza, cosas. Están todos ellos poseídos por «esa extraña necesidad que hasta las piedras tienen de re–conocerse en la palabra del hombre» (Diego 1983g: 444). Sin embargo, no puede menos que concederse que hay ocasiones en que, ante esas alternativas de lo humano, ante ese mundo otro poblado de objetos y animales, se erige la perplejidad del yo lírico o del narrador, que ya se los apropia y acomoda

a sus nociones, ya les reconoce un «ser en sí» impenetrable que se inserta en el orden misterioso de la vida.

Otra zona extrema de arriesgada incursión es el tiempo postrero, el tiempo de la eternidad. Las variaciones que al respecto se dan cita en su obra convergen en un punto: la eternidad es impensable sin un traslado a ella de los actos, voliciones y percepciones de quien los ha experimentado, para bien o para mal. Y la eternidad es aferrarse –o, al menos, deseo irreprimible de ello– a la vida, mas también escenario del drama de quien se ubica en esa zona fronteriza que deslinda vida y muerte, donde el olvido puede erigirse como vencedor:

Al otro día

Al otro día (el día siguiente)
al otro día de estar muerto,
muy lentamente y poco a poco
empieza el Tiempo.

¡Qué fina lluvia de ceniza
sobre los hábitos inermes,
sobre las ropas esperando
por quien no viene!

Despacio y terca, la llovizna
les va limando los contornos.
Les quita el nombre, los amansa
qué poco a poco (Diego 2005a: 566).

Y así el poeta, en el umbral de la eternidad, en texto que juega a ser el postrero, se apropia decididamente del transcurrir, lo emblematiza en sus «obsesiones» más caras y lo convierte en heredad:

no poseyendo más que este tiempo;
no poseyendo más, en fin,
que mi memoria de las noches y
su vibrante delicadeza enorme;

no poseyendo más
entre cielo y tierra que
mi memoria, que este tiempo;

decido hacer mi testamento.
Es
este: les dejo
el tiempo, todo el tiempo (Diego 2005c: 347).

Aposentado ya en el tiempo de *los otros*, de nosotros, sus lectores, lo celebramos en su centenario augurándole permanencia y vitalidad en el arte de la palabra que también nos legara.

Bibliografía

BELLO, Mayerín (2004). *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

DIEGO, Eliseo (1983a). A través de mi espejo. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1970).

DIEGO, Eliseo (1983b). *Divertimentos*. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1946).

DIEGO, Eliseo (1983c). *En las oscuras manos del olvido*. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1979).

DIEGO, Eliseo (1983d). Esta tarde nos hemos reunido. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1959).

DIEGO, Eliseo (1983e). *Noticias de la Quimera*. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1975).

DIEGO, Eliseo (1983f). Orlando. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1966).

Diego, Eliseo (1983g). Poesías de Gabriela Mistral. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1967).

Diego, Eliseo (1983h). Secretos del mirar atento: en torno a Hans Christian Andersen. En: *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989a). Cómo tener y no tener una alondra. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989b). El tiempo y su paso. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989c). Enorme delicadeza. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989d). Necesidad de la poesía. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989e). Poética sin grandes esperanzas. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989f). ¡Quién sabe! En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989g). Sobre una minúscula palabra. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989h). Vida y obra. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (2005a). Al otro día. En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (2000).

Diego, Eliseo (2005b). Prólogo a *Por los extraños pueblos.* En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (1958).

Diego, Eliseo (2005c). Testamento. En: De Diego, Josefina (ed.). *Obra poética*. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión–Editorial Letras Cubanas (1977).

Jaramillo, Ana María (2010). Fe y barajar. En: De Diego, Josefina / Lechuga, Vivian (eds.). *Las extrañas islas de la noche*. Entrevistas a Eliseo Diego, La Habana: Ediciones Unión.

Martí, Agenor (2010). Las noticias de su Quimera. En: De Diego, Josefina / Lechuga, Vivian (eds.). *Las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*, La Habana: Ediciones Unión (1985).

NOGUERAS, Luis Rogelio (2010). La necesidad de creer. En: De Diego, Josefina / Lechuga, Vivian (eds.). *Las extrañas islas de la noche*. Entrevistas a Eliseo Diego, La Habana: Ediciones Unión (1997).

WHITE, Raysa (2010). El hacedor de imágenes. En: De Diego, Josefina / Lechuga, Vivian (eds.). *Las extrañas islas de la noche*. Entrevistas a Eliseo Diego, La Habana: Ediciones Unión (1988).

A través del soneto: casi todo Eliseo

Osmar Sánchez Aguilera – Ensayista

Resumen: *Soneto su 'primer poema en serio'. Soneto evocado desde su primer libro publicado. Sonetos en su primer libro de versos. Soneto apropiado y soneto propio en traducciones suyas al inglés. Sonetos póstumos fuera de poemarios... Sin embargo, esa praxis, al parecer, no ha suscitado mayor interés entre los estudiosos de Eliseo Diego, inducidos quizá por las escasas referencias del poeta a la misma.*

Por su parte, este acercamiento, centrado en el soneto, parte de la hipótesis de que es posible conocer (y no sólo reconocer) varias de las distinciones de este escritor tomando como eje de la exploración esa praxis presente en las principales facetas abarcadas por esa obra. Con el soneto como eje será posible aspirar a una caracterización más precisa suya en la versión de Eliseo, y desde ella iluminar mejor el desempeño del escritor en cada una de esas facetas.

Abstract: *Sonnet his 'first serious poem'. Sonnet evoked from his first published book. Sonnets in his first book of verses. Proper sonnet and own sonnet in his English translations. Posthumous sonnets outside of poetry books ... However, this practice, apparently, has not aroused much interest among Eliseo Diego's scholars, perhaps induced by the few references the poet made to it.*

For its part, this approach, centered on the sonnet, is based on the hypothesis that it is possible to know (and not only recognize) several of the distinctions of this writer taking as the axis of exploration that praxis present in the main facets covered by that work. With the sonnet as the axis, it will be possible to aspire to a more precise characterization of it in itself, and from there to better illuminate the performance of the writer in each of these facets.

1. Eliseo, escritor

Curioso caso el del escritor que se presenta como tal con un primer libro excepcionalmente maduro, cuidado y propositivo de un tono propio. Curioso, pienso, por lo difícil de su sucesión, más que por lo infrecuente del suceso. En las experiencias de escritores y escritoras, es lo más común que sus respectivas producciones vayan constituyéndose jalonadas por la ilusión del hallazgo del libro ideal o perfecto; pero, qué sucede con la obra de un escritor que ha conseguido esa especie de Santo Grial en su primera salida. Esto es, ¿qué la anima para seguir constituyéndose? Escribo esto, claro está, pensando en Eliseo Diego y particularmente en su poemario *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949). Sé que no había sido ese su estreno editorial absoluto: al momento de publicarlo, ya él tenía a su haber dos cuadernillos --casi plaquettes--: ninguno de versos, sino de pequeñas narraciones en prosa: *En las oscuras manos del olvido* (1942), *Divertimentos* (1946).

Como para respaldar el cuestionamiento previsible sobre la primogenitura de ese libro de poemas en la trayectoria creativa de Eliseo, he ahí que tampoco ése había sido su primera tentativa de poemario (asunto que retomo luego). Pero, ni una ni otra circunstancia resta validez a la hipótesis del estreno personal con un libro que a otros suele llevar toda una trayectoria, y la pregunta consiguiente sobre lo que impulsa a seguir escribiendo o, acaso mejor --puesto que la escritura creativa responde a una necesidad en ningún sentido comparable a una competencia deportiva o a una lógica de mercado--, a tratar con cada nueva salida de, cuando menos, conseguir un producto digno del hallazgo inicial.

En favor de esa primogenitura que no viene respaldada por fechas, cabría añadir que el poeta mismo acostumbró a remontar a ese cuaderno el origen de toda su obra (sus temas, sus maneras, su poética): «está allí en germen todo lo que he hecho hasta hoy» (Diego 2012: 48); «En él está en germen todo lo que he venido escribiendo después» (Diego 2012: 64). Habiendo dos libros antes, que además el autor suele tener muy presentes en sus conversaciones, no puede menos que llamar la atención esa frecuente remisión del origen de su obra a su primer libro de poesía en versos.

Pero es a su praxis del soneto, y no a toda su poesía versal, a lo que quisiera dedicar las siguientes reflexiones. Porción tal vez no muy numerosa en ese conjunto, el soneto, sin embargo, se extiende a todos los territorios abarcados por la poesía de Eliseo Diego; lo que, en gran medida, equivale a decir que se extiende a toda su obra. Y acaso más significativo para conocer a esta, el soneto, más allá de su configuración canónica, se trasluce también en mucha de su otra poesía: en verso regular, en versículo, e incluso en prosa.

Al respecto Bernardo Gicovate ha formulado una observación sobre la influencia del cultivo del soneto en la obra poética madura del mexicano Ramón López Velarde que, siquiera a modo de hipótesis, podría trasladarse a la obra de Eliseo Diego: «preparan sus sonetos la maestría de su madurez en otras formas» (Gicovate 1992: 185); sólo que, en el caso del poeta cubano, esas *otras formas* sobre las que extendería su influjo el soneto no serían nada más las del verso, las de su poesía en verso, si bien en ellas, como es de suponer, puede verificarse más pronto. Rasgos como la «ejecución delicada y cuidadosa», o «la ocultación artesana del mecanismo que había hecho posible [la maestría]» destacados por Fina García Marruz (García Marruz 1986: 396) acerca de un primer cuaderno que le mostrara Eliseo inducen a pensar más en el trabajo del verso que en el de la prosa a la que sin embargo están referidos. Y la cortesía a la que ella concede tanta relevancia en la obra de Eliseo («toda forma existe por cortesía») remite en principio, también, al verso y, dentro de éste, a estructuras como la del soneto. Asimismo, «las precisiones, la exactitud, las simetrías», que según Redonet (Redonet 2001: 46) tanto distinguen la narrativa de Eliseo, favorecen no menos su asociación con ese tipo de estructuras construidas en torno al verso regular. Miniaturista por vocación, se entendería esa preferencia de Eliseo por el soneto.

Y si rasgos como esos no fueran suficientes para pensar en efectos de su cultivo del soneto sobre la obra restante de Eliseo, entonces ayudarían a entender algunas causas de su inclinación hacia el mismo por parte de un miniaturista que «cre[e] que uno de los secretos de las riquezas del arte se esconde precisamente en sus limitaciones» (Diego 2012: 58).

2. Eliseo, sonetista

Soneto su «primer poema en serio». Soneto presente ya en su primer libro de versos. Soneto evocado desde la prosa a través de versos usados como títulos de dos de sus libros. Soneto apropiado y soneto propio en traducciones suyas al inglés. Sonetos póstumos fuera de poemarios... Sin embargo, esa praxis, al parecer, no ha suscitado mayor interés entre los estudiosos de Eliseo Diego, inducidos quizá por las más bien escasas referencias del poeta a esa composición pluriestrófica. Pionero bastante solitario en ese sentido sigue siendo el apunte que Roberto Fernández Retamar dedicara a ese aspecto del único libro de versos que Eliseo había publicado hasta 1953:

> sus versos, o regulares (endecasílabos, alejandrinos) o versículos diversos, adquieren una como suave caída que las estrofas subrayan: así el soneto, empleado también como una forma más suelta (Fernández Retamar 2009: 145)

Por su parte, este acercamiento a la poesía de Eliseo Diego cuenta con la hipótesis de que es posible conocer muchas de las distinciones de este escritor tomando como eje de esa exploración su praxis del soneto, distinciones esas, más que temáticas a solas, consideradas en sus implicaciones compositivo-formales. Presente esa praxis no sólo a lo largo de la trayectoria del poeta (c.1944-1994), sino también en las principales facetas abarcadas por esa trayectoria (poesía en verso, traducción, ensayo-narrativa), será posible aspirar, por una parte, a una caracterización más precisa de toda esa praxis en diacronía, y, por la otra, a iluminar mejor el desempeño del escritor en cada una de esas facetas.

Como lo avisara el propio poeta, fue un soneto «el primer poema que escribí en serio» (Diego 1983b: 291), según lo cita él en un ensayo que tiene a su vez mucho de narrativo («Esta tarde nos hemos reunido»). Sin embargo, en esa ocasión él no deja entrever que ése haya formado parte de un libro, como sí lo especifica en una entrevista de casi treinta años después, en la que se refiere a ese soneto como sobreviviente de un libro juvenil que él terminó desechando, y del que no parece haber quedado otra constancia de su existencia:

> Yo empecé escribiendo un pequeño librito, *En las oscuras manos del olvido*, que es donde debía estar, después *Divertimentos*, y después... Tú tienes razón, *yo escribí un libro de poemas que nunca se publicó*, del cual no me quiero acordar, y que cae en la categoría que tú dices del libro pecado. (Diego 2012: 110, énfasis mío)

Y como testimonio más allá de él mismo para acreditar su existencia, Eliseo apela a la memoria de Fina García Marruz,

> una lectora de poesía muy aguda, [quien] siempre me recuerda dos sonetos que había en ese libro, que según ella era de los mejores que he escrito. Uno de ellos lo publiqué en una conferencia, pero ese libro desapareció. (Diego 2012: 110)

También en esa conferencia de 1958 Fina García Marruz había sido evocada, aunque de manera alusiva, como aval del mérito de ese soneto: «Me es particularmente querido porque gozó del favor de una muchacha que ha cumplido para mí los suavísimos, misteriosos oficios de una hermana» (Diego 1983b: 291).

Veamos entonces ese sobreviviente soneto pionero que ya tampoco entraría en ninguno de los sucesivos poemarios de Eliseo, dato ese que conviene retener por lo que adelanta sobre su concepción del poemario, corpus de textos con una orgánica coherencia interna y una unidad propia[1]:

> Ya vamos, corazón, a donde sea,
> no cuesta irse, pero cuesta mucho,
> quedárame otro rato, pero escucho

[1] En carta de 1973 a Nicolás Guillén, él abundaba en esa idea del poemario como un sistema orgánico en el que todos sus componentes se modifican unos a otros, de manera que el total de cada uno excede con mucho la sola suma de todos: «hay poemas para mí excepcionales [en *La rueda dentada*] que me habría gustado leer en otra ordenación ya que, en un grupo de poemas, cada uno influye –bajo el umbral de la conciencia— en la lectura del siguiente, transfigurándole su eco, su sombra, su aura –no acabo de dar con la palabra». Mientras que eso observa a propósito de ese poemario, de *El diario que a diario* comparte su asombro por «la habilísima yuxtaposición de los fragmentos –algunos sutilmente modificados, otros en su brutal simplicidad original--, de modo que, sin darnos cuenta, vamos 'recibiendo' --¿cómo decirlo?— un solemne, austero comentario sobre la historia de Cuba que, por no escuchado ni leído, *sentimos* [sic] con mayor intensidad aún» (Diego 1973: 274).

lo que tu grave voz dice que sea.

Mis manos llevan los sagrados días
que salvara mi sangre del olvido.
Comienza el tiempo en lo que ya he vivido,
la tarde ausente es hoy la tarde mía.

Recuerdo ahora que debí decirle
adiós al niño que se queda solo.
Hoy vamos, corazón, a despedirle.

Adiós, amigo que te quedas solo,
me llevo alguna cosa en que morirme,
que Dios te guarde en lo que pierdo, solo.
(Diego 2001: 604)

Soneto apegado al modelo clásico ítalo-español, se atiene al patrón métrico del endecasílabo, que distribuye en dos cuartetos con rimas propias (ABBA CDDC) y en dos tercetos encadenados (EFE FEF). La preferencia de cuartetos de rimas distintas en su pie permite situar ese soneto como antecedente de *En la Calzada de Jesús del Monte*, cinco de cuyos ocho sonetos comparten esa misma distribución de rimas en los cuartetos, lo que a su vez conlleva una mayor variedad en el eje de las rimas (entre 6 y 7) que ya a partir de 1959 no se retomará. Los tercetos encadenados, en cambio, serán minoritarios en ese libro de 1949, como, en general, en toda la praxis del soneto en la obra de Eliseo.

Muy notable es la familiaridad en el trato del soneto que deja entrever ese poema juvenil[2], en el que el seguimiento de un modelo canónico no impide percibir marcas de lo que será un estilo propio, ya desde el tono. Centrado por un diálogo que cuenta con él como oyente lírico, el *corazón* propicia un desdoblamiento del sujeto emisor, que, de ese modo, pasa a hablarse a sí mismo. El poema registra entonces un

[2] Como "su primer soneto de juventud" lo presenta Eliseo Alberto en *La novela de mi padre* (2017: 60-61). Por su parte, otra exégeta privilegiada y además editora del poeta, ha afirmado que «Alrededor de los 24 años comenzó a escribir poemas» (De Diego 2020: 10). Respecto a la familiaridad del joven poeta en su trato con esa combinación estrófica, hay que tener en cuenta su temprana afición por los poetas clásicos españoles de los siglos XVI y XVII, con Francisco de Quevedo a la cabeza.

diálogo autorreflexivo: el del sujeto lírico con su propio *corazón*, en ocasión de separarse de un lugar que ha impreso una fuerte huella en la vida de quien enuncia. Pero, lejos de los dos personajes que induciría a esperar ese esquema dialógico, asoma ahí un tercero que es tal vez el que singulariza esa historia: *el niño* que el emisor ha dejado atrás como consecuencia del inevitable crecimiento y la separación física del referido lugar, señales las dos del flujo del tiempo.

Dispuesto ya a retirarse de ese sitio del que tanto le cuesta separarse, o en un momento posterior al de esa separación, el emisor repara en que no se ha despedido del niño que él fue y ha quedado como indisociable de ese lugar, por lo que pide regresar para hacerlo: «Recuerdo ahora que debí decirle / adiós al niño que se queda solo» Eso lo hace, significativamente, luego de asegurar que «Mis manos llevan los sagrados días / que salvara mi sangre del olvido»: haber conseguido esa meta capital en el pensamiento del poeta maduro que sería salvar toda una época en la vida propia de la condena al olvido no impide al emisor lírico intentar hacer justicia a quien, aun sin saberlo quizá, fue partícipe de esa salvación: *el niño*. Esos versos de los que forman parte palabras como *manos* y *olvido* deslizan una relación intertextual con el primer cuaderno publicado por Eliseo o con los versos de Quevedo de donde tomó su título éste.

El sentimiento de soledad va a ser el que comunique a quien se va y a quien se queda: la soledad de cada uno de ellos es su más fuerte vínculo con el otro. Si la primera vez (v.10) el emisor enuncia a alguien más («corazón») lo que debió decirle al niño indisociable ya del sitio que él mismo está abandonando («adiós al niño que se queda solo»), la segunda vez (v.12) lo dirige directamente a su destinatario: «Adiós, amigo que te quedas solo». Mínimos son los detalles que develan esa gradación desde el discurso indirecto hacia un discurso directo que se dirige ahora ya no al *corazón* propio, sino al niño-amigo que se está dejando (y solo) aun contra la propia voluntad. Mínimos, esos detalles bastan para declarar la ética que está en la base de esa estética. Esa relación entre el niño y el adulto correspondientes a una misma persona se despliega de manera más abierta y con un sentido de validez general en el poema «¿Quién viene?», de *A través de mi espejo* (1981), el cual recomienda: «Cuida que cuando regreses / desde el final de tu vida, / pueda mirarte a la cara / el niño que fuiste un día» (Diego 2001: 366).

Ciertamente, en esa transición de un tipo de discurso al otro, queda muy de relieve, junto con la despedida y la conciencia anexa de la pérdida de un estado casi natural de poesía representado en *el niño*, la asunción de una iniciación en la poesía, por propia voz, y hablando al *amigo*, ahora como poeta.

En el mismo ensayo (conferencia) en que Eliseo presenta ese poema, y muy cerca del pasaje en que lo reproduce, él hace varias reflexiones sobre la poesía y la infancia que parecen inspiradas en ese poema. Por ejemplo, cuando afirma que «los niños están junto a los pocos escogidos a quienes se concede la plenitud de la poesía sin la exigencia penitencial de la letra» (Diego 1983b: 289). Esa caracterización vale también para el niño del poema, el *que se queda solo*, el que nucleaba en torno suyo la poesía sin conciencia de ello y sin necesidad por tanto de su constancia escrita. La necesidad de poner por escrito la poesía es indicio inequívoco de que ya no se participa de su gracia en estado natural:

> ¿Por qué había de querer escribir mientras estos tesoros fueran míos? Luego, ya lo sabemos, viene la expulsión inexorable. Y, miremos bien, sólo cuando todo se hizo nada más que un objeto de la memoria, nada más que un sueño, cuando quise mirar lo que había perdido; fue sólo entonces que necesité de la letra. (Diego 1983b: 290)

¿No semeja esa reflexión una glosa del primer terceto del poema, cuando, dispuesto a alejarse (o a aceptar el alejamiento) del lugar donde transcurrió su infancia, el hablante poemático repara en el niño que ha de quedar (o dejar) atrás porque le es del todo imposible llevarlo consigo? Justo ahí coincide la inflexión desde el discurso indirecto (v. 10) al discurso directo (v. 12) mediada por la memoria («Recuerdo ahora») que sin embargo se busca reducir o transparentar lo más posible, como una manera de recuperar ese otro presente. Por eso el recurso a la apelación, ya sin algún intermediario posible, a ese niño del que el emisor lírico se estaba olvidando: «Adiós, amigo que te quedas solo». Ineludible la escisión por la obra del tiempo, el hablante, agradecido, se esfuerza por mantener el nexo con ese «Adán en el jardín», ahora que se sabe unidad en sí mismo, si bien incompleta: «voz de Job en el destierro», como lo explica el poeta en el comentado ensayo-conferencia. (Diego 1983a: 303)

Solitario quien se va, y solitario de algún modo quien se queda, lejos está de una limitación técnica la atrevida reiteración del adjetivo *solo* en el cauce de la rima. No dos veces, sino tres, aparece esa palabra en las rimas de los tercetos (vv. 10, 12 y 14), si referida centralmente al *niño* que se abandona, alusiva ella también a quien se aleja de él llevado por el flujo inexorable del tiempo: «que Dios te guarde en lo que pierdo, solo». 'Guardar' (conservar, retener, pero también cuidar) en lo que se sabe perdido (precario, expuesto) de antemano: tal es la propuesta de ese último verso en el que, junto con el oxímoron, y aún más que él, sobresale la delicadeza.

Esa tan arriesgada como personal solución expresiva consistente en la repetición de una misma palabra en el eje de la rima de los tercetos pudiera atribuirse al estímulo de César Vallejo, poeta de fuerte impacto sobre Eliseo en las fechas de ese poema, y quien también va a preferir la fidelidad expresiva (intensa, austera: necesaria) a la corrección gramatical o el retórico lucimiento en su praxis del soneto.

A propósito de la ascendencia del gran poeta peruano sobre Eliseo, es muy significativo que éste asocie el momento en que lo conoce con la etapa en que él mismo no se animaba a escribir poesía (en verso) debido a su desazón personal con las concepciones vigentes de poesía por ese entonces:

> En aquellos años los poetas-guías eran Valéry, Mallarmé, es decir, los que hacían la llamada "poesía pura". Entonces apareció Vallejo, que lo descubrieron para nosotros Cintio y Fina [...] y Vallejo los conmovió mucho, y a través de ellos yo también llegué a conocer a Vallejo. (Diego 2012:113-114)[3]

La expresión tácitamente exclamativa *Entonces apareció Vallejo* insinúa una opción diferente de salida al estado de cosas con el que

[3] Su gran amigo Cintio Vitier ha contado que fue en la revista *Clavileño* donde «pude ofrecer testimonio de mi segundo maestro en el tiempo, César Vallejo» (Vitier 2006: 30). Así que a inicios de la década de 1940 puede remontarse el momento en que Eliseo Diego entra en contacto con la poesía de César Vallejo. Y sobre la estrecha cercanía vital y literaria entre Eliseo y Cintio, un comentario de Lezama en abril de 1949 puede ilustrarla de manera insuperable: sucedió que habiéndole sugerido Rodríguez Feo que se ocupara de reseñar *En la Calzada de Jesús del Monte* para la revista *Orígenes*, Lezama le respondió: «La nota sobre el libro de Eliseo, le dije a Cintio que la hiciera, ya que, viejos amigos, se conocen poéticamente mejor que nadie» (Rodríguez Feo 1989: 119).

Eliseo no comulgaba en materia de poesía. Otro comentario sobre el escritor de los llamados *Poemas humanos* así lo confirma: «los que se acercan a la poesía por Vallejo encuentran su propio camino» (Diego 2012: 125). Y acaso aún más directa sea la explicación siguiente:

> Tenía el deseo de hacer poesía, pero me parecía imposible llegar a refinamientos como los que veía en mis compañeros de generación. Tal vez el tránsito de mi ambición como novelista a la de poeta se deba a la lectura de la novela de Dickens. [...] Este descubrimiento, unido a la lectura, por aquella época, de César Vallejo, y de algunos poemas de Borges sobre los barrios de Buenos Aires, me hizo ver la posibilidad de hacer un tipo de poesía distinto al que se hacía en aquel momento. (cit. en De Diego 2020: 11-12)

Específicamente como sonetista, Borges no parece haber ejercido mayor estímulo sobre Eliseo. En cambio, nada forzado es pensar que el conocimiento del autor de sonetos como «Marcha nupcial» (ABBAA BBA CDD CDC: compuesto por un quinteto y tres tercetos), «Piedra negra sobre una piedra blanca» (AABB BAAB CCD EDE: soneto con tres versos pareados en su pie), «La tarde cocinera se detiene» (ABAB ABAB xxx xxx: soneto que prescinde de la rima precisamente donde más lucimiento suele hacerse de ellas), entre otros de similar rebeldía hacia normas y restricciones canónicas, haya servido a Eliseo para hacerse de *su propio camino* también en la praxis del soneto. (La ascendencia vallejiana sobre la praxis del soneto es quizá más evidente en el caso de Fina García Marruz, amiga muy cercana de Eliseo y lectora de poesía muy apreciada por él. De 1968 tiene ella un soneto que desde sus primeros versos declara su homenaje al autor del soneto «Intensidad y altura»: «Quiero escribir con el silencio vivo. / Quiero decir lo que la mano dice»).

Reiteraciones como la del adjetivo *solo*, o la del verbo *sea* en el eje de la rima (vv. 1 y 4), o las versiones de una misma matriz sintáctica en los versos 10 y 12, se mueven en esa órbita de sentido, si bien no animadas por el espíritu de rebeldía y desacato que tanto sobresale en la poesía de César Vallejo incluso con respecto a los movimientos iconoclastas y subversivos de los que él fue contemporáneo (vanguardias o vanguardismos). Y menos aún por un prurito de originalidad. El principio vallejiano de intensidad y austeridad expresivas, aun a

expensas de lo normado como correcto o bello, pareciera estar gravitando también sobre el segundo verso del primer poema que Eliseo escribió en serio: *no cuesta irse, pero cuesta mucho*, tanto por su aire oximorónico como por su hipometría.

Reiteraciones similares son hallables en casi todas las estaciones del soneto en la poesía de Eliseo Diego. En «El retrato de Carlos Manuel de Céspedes», por ejemplo, el sustantivo *derecho* (v.1) rima con *derechos* (vv.5 y 8); en «La hormiga y el universo» rima en dos ocasiones una misma palabra: *pura* (vv.2 y 7), *amiga* (vv.4 y 8); en «Cuento» se repite un mismo verso: *por esas tristes cosas de la vida* (vv.7 y 14); en «Los viejos» se reitera el verso *los viejos están solos con los viejos* (vv.1 y 8); y lo mismo sucede con el verso *Venid, amigos, a la fiesta mía* en el soneto homónimo (vv.1 y 8).

Marcas distintivas de la praxis del soneto en Eliseo están anticipadas en el del estreno. Escrito a inicios de la década de 1940, ese soneto no fue presentado hasta finales de la década siguiente, y nunca integró un poemario. Sin embargo, en casi todos estos figuró siempre un pequeño muestrario del soneto. Que aparezcan o no sonetos en cada macrotexto no significa que Eliseo Diego no los hubiera estado componiendo en las fechas previas a la publicación del nuevo poemario. Así permite constatarlo el compendio *Poemas manuscritos* (2005), pues la mayoría de los sonetos reunidos ahí con fecha de elaboración al pie corresponden a inicios de la década de 1970 y sin embargo fueron integrados a poemarios de la década siguiente, o no lo fueron sino de manera póstuma. Evidente, a esa luz, es que la relación entre poemas y poemarios no se rigió por un estricto criterio cronológico. Llama la atención que la publicación de esos sonetos elaborados en los años 70 se pospusiera por tanto tiempo. ¿Atribuible sólo a una cuestión de autoexigencia?

De los ochenta que he identificado en la edición de su *Obra poética* (2001), ocho corresponden al poemario *En la Calzada de Jesús del Monte*, todos concentrados en la céntrica sección V, de las diez que lo conforman; nueve a *Por los extraños pueblos*; doce a *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*; catorce *A través de mi espejo*; trece a *Inventario de asombros*; tres a *Cuatro de oros*; cuatro a *En otro reino frágil*; y diecisiete al misceláneo *Poemas al margen*.

Considerados en conjunto, tenemos que 65 de ellos organizan sus primeros ocho versos (o pie) con sólo dos rimas (AB), mientras que 15,

situados casi todos en los poemarios de 1949 y de 1958 (o correspondientes a esa época), lo hacen con cuatro rimas (ABCD). En los tercetos (o vuelta) los correlativos no dejan lugar a duda de que fueron los preferidos a lo largo de esa trayectoria poética (52), en comparación, por ejemplo, con los encadenados (20), o con los que están vinculados entre sí por una sola rima (7). Casi absoluta, en el aspecto métrico, es la preferencia del verso endecasílabo (73), fuera del cual hay apenas espacio para el alejandrino (4 sonetos, situados todos en *A través de mi espejo*), el eneasílabo, el octosílabo (integrados los dos a *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña*) y el dodecasílabo (entreverado con endecasílabos, en «Mi rostro», de *En la Calzada de Jesús del Monte*).

Como era de esperar, los sonetos se diferencian entre sí, vistos como partes de los correspondientes núcleos macrotextuales a cuyos perfiles contribuyen. En *Por los extraños pueblos*, v. gr., los primeros 8 versos se organizan en serventesios en los nueve sonetos, excepto el titulado «La fiesta», que tiene un cuarteto. Sobresaliente la nota narrativa (casi de viaje), se entiende la prevalencia ahí del serventesio. De ese libro proceden algunos de los mejores sonetos de Eliseo: «El general a veces nos decía» (prueba de lo cual podría ser que luego él mismo lo tradujera al inglés), «La soledad del aguacero»... En *Muestrario del mundo*, en cambio, más inclinado a la écfrasis a partir de estampas fijas, los primeros 8 versos (o pie) de todos los sonetos que lo integran se organizan en cuartetos, incluido el sonetillo (IX, sección «Signos del Zodíaco») que en sus 6 versos iniciales conserva aires de la décima espinela tan notable en el poemario de 1958[4]. Y si pudiera asombrar ese predominio del cuarteto, asombrará también la de los tercetos de tipo correlativo (CDE CDE), presentes en once de los doce sonetos.

Desde ahí (1968) los cuartetos de rimas compartidas (ABBA) y ese tipo de terceto (CDE CDE) van a marcar la pauta en la praxis sonetista de Eliseo. Si algún matiz diferencial hay, éste concierne al espacio entre estrofas, que va a suprimirse en numerosas muestras. Y desde ahí también esa praxis va a ceñirse enteramente al endecasílabo, metro éste que ya era notable en *Inventario de asombros*, por su absorción de casi

[4] Más allá del soneto, una muestra ejemplar de cómo puede Eliseo llegar a imprimir su sello personal a combinaciones estróficas con un estilo ya consagrado en la tradición es el poema "El domingo", una décima espinela que no se hace notar como tal hasta que se le relee.

todo el espectro, lo mismo en sonetos que en poemas más o menos emparentados con ellos.

Como sería de prever, no pocos son los sonetos de Eliseo que ameritarían comentario aparte, por motivos de diversa índole, desde el que hizo al alimón con su hijo Eliseo Alberto («Paloma que yo vi tarde en el río»), o el que escribió en respuesta a un desafío propuesto a él por su admirado Luis Rogelio Nogueras («Respuesta»), hasta los que manifiestan más explícita huella de Quevedo («El hombre y el universo», «En esta irrevocable procesión»); pero como no será posible dedicar siquiera una escueta glosa a cada uno de ellos, me acojo a la sombra de uno póstumo cuyo último verso parece hacer un discreto guiño de homenaje a Rubén Darío en su poema «A Francisca».

Se titula «Se me acabó por fin», y empieza singularizándose por la incorporación de una frase popular de uso muy común en Cuba (*se acabó lo que se daba*), que el poeta aplica a sí mismo: «Se me acabó por fin lo que se daba / dentro de mí de extraña, eterna fiesta». Risueña suena esa frase en el idiolecto de Eliseo, a pesar de estar ahí referida a la muerte propia, que es también la de la creatividad del poeta: *el silencio* («común suerte de todos») que resume a ambas. Luego de contar cómo las palabras van recogiéndose y retirándose de esa «extraña, eterna fiesta» que es a la vez la de la vida y la de la poesía, el hablante repara en una de ellas que al parecer se resistía a la descortesía de abandonarlo, mientras, como miembro de una orquesta, esa palabra «cerraba / lentamente su estuche y me miraba». En el endecasílabo final se nos devela que esa palabra de talante más solidario con el protagonista del poema era, nada más y nada menos, que el sustantivo «adiós» (v.14), la que se hace rimar con «dos» (v.11):

> Vayan todas en paz, amigas mías.
> El silencio es común suerte de todos.
> Aun la más fiel y yo, juntos los dos,
> dejaremos atrás las puertas frías.
> Aunque gracias te doy, de todos modos,
> que hasta el fin me acompañas, buen adiós.
> (Diego 2001: 572)

Risueño e ingenioso como pocas veces, el poeta agradece la cortesía bastante irónica de que la única palabra, entre todas las otras posibles,

que se ha opuesto a dejarlo solo sea, precisamente, *adiós*. Agradecimiento y despedida, voluntario uno e involuntaria la otra, convergen sobre esa última palabra que lo es también en el discurso del poema.

3. Eliseo, traductor

Presente en su poesía en verso, compatible con el impulso narrativo tan notable en esa poesía, y evocado a través de títulos macrotextuales tomados de Francisco de Quevedo, el soneto va a extender esa capacidad hilvanadora suya en la obra de Eliseo hasta la traducción, zona ésta de su labor creativa muy necesaria para completar su concepción de la poesía.

Aunque tampoco sobre la traducción fue pródigo en explicaciones Eliseo Diego, pueden espigarse varias puntadas suyas al respecto que mucho ayudan a caracterizar su propia poesía. Llama la atención que habiendo sido traductor también de obras narrativas, tales puntadas se orienten de preferencia hacia la poesía (en verso): «traducir es un excelente ejercicio para quienes tienen la audacia de acometer la caza mayor de la poesía» (Diego 2012: 153). Y como para reforzar esa asociación de la traducción específicamente con la poesía, ahí mismo añade:

> Es preciso adueñarse de las posibilidades significativas del otro idioma y confrontarlas con las del propio; estudiar las resonancias de cada palabra y la tensión de sus combinaciones; valorar los registros de los ritmos y sus efectos en cuanto a la estructura del poema y el impacto final a que todo va ordenado. (Diego 2012: 153-154)

De donde se concluye, como lo hace él mismo, que «A veces, traducir es crear. Los ingleses, con muy buen sentido, suelen incluir traducciones en sus antologías, dándoles el rango de originales». (Diego 2012: 154) Porque traducir, al menos en el caso de la poesía, equivale a crear, resulta válida entonces la apropiación de un poema ajeno por parte de quien lo ha traducido o vuelto a crear en otro idioma. "La traducción es un acto similar o idéntico al de la poesía, cuando la traducción es buena." (Diego 2012: 100)

A tal grado puede llegar esa equivalencia entre la creación de un poema y la traducción o recreación del mismo en otro idioma, que la traducción puede ser usada como una manera de cubrir en la poesía propia zonas temáticas (o pragmáticas) a las que no se puede llegar mediante la creación directa: «he procurado enseñar, traducir la buena poesía de combate que no podría escribir por mí mismo» (Diego 2012: 67). Interesante esa manera de servicio político o de compromiso que no empieza por poner en riesgo la especificidad del arte, ni violentar las concepciones personales acerca del mismo.

Muy a tono con esas ideas sobre la traducción como creación... poética, un libro suyo reúne las traducciones que él hizo de varios de sus poemas favoritos en la tradición inglesa: *Conversación con los difunto*s (1991). Entre esos poemas incluyó un soneto, «Night and Death» -- aunque ahí se le nombra «To Night»-- de la autoría del sevillano Joseph [o José María] Blanco White (1775-1841). Ese soneto «sin el cual no se concibe una antología de poemas en lengua inglesa» (Diego 1991:33) es del estilo shakespeariano, o sea, distribuye sus versos en tres estrofas de 4 versos cada una y termina con un dístico (abba abba cdcd ee). Por su parte, Eliseo prefirió traducirlo sobre el modelo ítalo-español, subdivididos sus 14 versos endecasílabos en dos cuartetos y dos tercetos, pero sin rimas, ni espacio entre las estrofas. No explica por qué. Uno de sus versos, el 5 («Mas bajo un velo de rocío translúcido») resulta hipermétrico, a menos que se considerara la posibilidad de una sinéresis en las sílabas «cí» y «o», del sustantivo *rocío*.

¡Extraña noche! Cuando el primer padre
tuvo de ti noticia, oyó tu nombre,
¿tembló quizás por la adorable forma,
la regia cúpula de luz y azul?
Mas bajo un velo de rocío translúcido,
entre los rayos del poniente en llamas,
Héspero con la hueste etérea vino,
¡y el hombre vio ensancharse la Creación!
¿Quién pudo imaginar tales tinieblas
allá en tus rayos, sol, o quién pensó,
mientras insectos y hojas se perfilan,
que a innumerables orbes nos cegaras?
¿A qué rehuir la muerte, pues, ansiosos?

> Si engaña así la Luz, ¿qué hará la vida? (Diego 1991:35)

El cotejo del poema de Eliseo con el soneto de Blanco White daría materia suficiente para un estudio autónomo, más en la línea de la traductología, porque ese cotejo conllevaría a su vez otros con versiones del soneto que realizaron antes poetas hispanos (Alberto Lista, Rafael Pombo, Jorge Guillén, *et al.*).[5] Se entenderá entonces que, en esta encrucijada, prefiera seguir un camino más cercano al que he traído, orientado a conocer mejor al gran poeta cubano desde el eje propiciado por su praxis del soneto.

Sostuve antes que Borges específicamente como sonetista no parece haber representado estímulo alguno para Eliseo: esta traducción sería una prueba. Escrito el soneto de Blanco White sobre el modelo shakespeariano, Eliseo lo traslada sobre un modelo que, si no es ya el clásico fijado desde los siglos XVI y XVII en la tradición hispánica, tampoco recupera el modelo inglés. Situado él entre uno y otro, no los mezcla o hibrida como sí fue bastante frecuente en Borges. Desde luego, no está de más recordar que mientras Eliseo tuvo ese solo acercamiento, el escritor argentino estuvo aproximando e integrando esas dos tradiciones literarias desde muy temprano en su trayectoria creativa[6].

Ante la omisión de explicaciones sobre la decisión de Eliseo de eludir el modelo inglés, se imponía acudir a los comentarios que él dedica ahí mismo a otros poemas y escritores incluidos en ese libro; y así, encontramos que sobre su traducción del poema de Thomas Gray explica:

> 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 significante del poema. (Diego 1991: 19; énfasis mío)

Ese rechazo de lo que ahí llama «malabarismos de virtuosista» (o, en otro momento, «bien intencionadas fabricaciones retóricas» (Diego

[5] Para conocer algunas de las traducciones de que ha sido objeto el soneto de Blanco White y una de las tradiciones de las que él participa, cf. Simon-Schuhmaher (2015).

[6] Una caracterización del proceso de hibridación seguido por Borges puede verse en Sánchez Aguilera (2013).

1991: 111)) es una constante en su concepción de la poesía. Con apoyo en versos de Rubén Darío para ilustrarlo, él va a distinguir entre «virtuosismo del lenguaje» y «poesía» (Diego 2012: 97). Mientras que como ejemplo del virtuosismo que no le satisface pone los versos iniciales de «Sonatina», de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), como ejemplo de *poesía* pone unos versos del sexto fragmento del poema «A Francisca», en el que destaca la hondura semántica que le aporta el trabajo con la rima. El contraste entre ambos ejemplos es curioso porque también en los versos de ese poema no recogido en ninguno de los libros que preparó Darío está presente el virtuosismo técnico: la diferencia reside en la honda resonancia semántica que ella alcanza en "A Francisca". Importa considerarlo porque Eliseo mismo fue un poeta virtuoso, o, como tal vez preferiría él, discretamente virtuoso. Muy a tono con esa discreción fue su preferencia por su poemario *El oscuro esplendor*: «el libro que más me satisface por su austera economía de recursos» (Diego 2012: 51). Y aunque a primera vista no lo parezca, en senda similar anda su aprecio de Nicolás Guillén: «uno de los hombres más cultos que he tenido la suerte de encontrarme. Pero no se le nota» (Diego 2012: 61). En cuanto a la distinción entre virtuosismo gratuito y poesía (por necesidad), él terminará por extenderla más allá del radio de la poesía: «la verdadera poesía, la verdadera literatura se hace con sufrimiento y alegría, como una mujer que da a luz un hijo, lo demás es virtuosismo y no vale la pena» (Diego 2012: 184); «La verdadera obra de arte se hace con sufrimiento y alegría, al igual que una mujer da a luz un hijo. Todo lo demás es virtuosismo y no vale la pena» (Diego 2012: 207).

Mientras que así pensó con motivo de su proceder como traductor de Thomas Gray, de Robert Browning afirma que

> Si hubiese querido, habría hecho suyos el ritmo y la rima con tanta elegancia como Tennyson o Swinborne y en no pocas ocasiones se valió de ellos cuando le dio la gana. Sin embargo, lo mejor de su obra está escrito en un ritmo –o mejor, un estilo- de su propia invención. (Diego 1991: 36)

Generoso de explicaciones sobre aspectos métricos se muestra, asimismo, en torno a las baladas de Rudyard Kipling, en las que «el ritmo y la rima son esenciales» (Diego 1991:59), por lo que él, en su

trabajo como traductor, se tomó «no pocas licencias [...] para alcanzar siquiera una aproximación al original».

Un caso bastante singular a propósito del lugar que llegó a tener la traducción en la obra de Eliseo Diego viene dado por el homenaje del escritor a un colega suyo bastante más joven al que él apreció mucho: Luis Rogelio Nogueras (1945-1989), además de poeta («uno de los jóvenes poetas cubanos que con más austeridad, delicadeza y amor se han acercado a la misteriosa criatura que llamamos Poesía» (Diego 1995: 40)), novelista y guionista de cine. «Poeta de la cabeza a los pies si los ha habido», lo llamó en otra ocasión (Diego 2001: 569).

Esa experiencia de traducción se singulariza entre todas las otras suyas por haber ido de la mano con el ánimo de juego que iniciara el otro poeta implicado en ella. *El último caso del inspector* (1983) se titula el poemario donde parece haber iniciado todo. Varias señales dejó ahí Nogueras como para atraer o invitar a Eliseo: primero, usó como exergo de todo el libro el fragmento más famoso del prólogo de Eliseo a *Por los extraños pueblos* (1958); luego, le atribuyó la traducción al español del poema de uno de los escritores incluidos en esa especie de antología (apócrifa) en que se resuelve *El último caso del inspector*; en el título que puso a la primera novela del autor de ese poema resuena algún eco del soneto inicial de Eliseo: *Remember not, my heart, our offences* (No recuerdes, mi corazón, nuestras ofensas); y con ello reforzó la familiaridad entre poesía y novela a la que no fue indiferente el muy asiduo lector de novelas que escribió un poemario como *Los días de tu vida* --cuya estructura tanto debe a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*--, o quien reconoció uno de los estímulos clave para su poesía en cierto pasaje de *Grandes Esperanzas*, la célebre novela de Dickens.

Pues, bien, ya en posesión de esas señales, y conocido ese libro en el que su autor reunió varios «tesoros ocultos de la literatura universal» (Diego 1995: 40) procedentes de varios idiomas, aunque todos en versión española, constituye un motivo de grata sorpresa la asimilación del juego por parte de Eliseo, quien no sólo asume la traducción que le han atribuido de uno de esos *tesoros*, sino que también se reconoce como la persona que, por haber tenido tratos con la familia Moor, conoció primero la versión inglesa del poema y terminó facilitándosela a Nogueras. Apelando a un término más propio de las producciones audiovisuales, podría decirse que Eliseo construyó una precuela a partir de la ficha biobibliográfica que Nogueras elaboró para presentar al

escritor prodigio Yves Moor: le inventó una historia familiar al escritor y una macrotextual al poema de él antologado.

Plenamente vinculada con el espíritu lúdico que tanto distingue la obra del poeta a quien Eliseo rinde homenaje, la traducción ensayada simula ser el texto base del compilado por Nogueras en *El último caso del inspector*, en la misma medida que el texto base (u original) había sido creado como si se tratara de una versión al español. De ese modo, si Nogueras creó el poema de Yves Moor como si se tratara de una versión del mismo, Eliseo, por su parte, en una graciosa vuelta de tuerca, crea el poema inglés que habría servido de base a esa versión. Situándose siempre un poquito antes que Nogueras, sea con respecto al trato de los Moor, sea con respecto al conocimiento de ese poema suyo, Eliseo juega a ser traductor de un poema que es creación doblemente original suya. Si traducir es crear o volver a crear en otro idioma, crear puede consistir a su vez en traducir. O sea, no la traducción como creación, sino la creación como traducción. Así, pues, el homenaje abarca a toda una poética que, como la de Nogueras, tiene en el origen de la poesía a la traducción.

En sentido contrario al de sus otras traducciones (siempre del inglés al español), en este caso Eliseo habría traducido del español (el poema que Nogueras le atribuye a Yves Moor) al inglés (el poema creado por él como si fuera la base de esa versión). Titulado «Nada» en su traducción original, era previsible que se titulara «Nothing» en su versión primera:

Nothing I own
but wet grass under my naked feet
nothing but night's sweet breath upon
my cheeks
nothing but this bonfire
on which I warm my hands
nothing but the cycad's song
nothing but the rustling of dry sticks
in the fire
nothing but the friendly and distant wink
of yonder star
perhaps snuffed out by now
whose last flash has travelled millions

of years
so that tonight
it reaches me at last

He ahí la traducción de Eliseo; sólo que, como el original de Nogueras era (o se había presentado) a su vez (como) una traducción, la traducción de Eliseo no puede ser sino original. La traducción como creación cabal, y la creación como traducción.

En la previsión de que el conocimiento de la versión inglesa (u "original") aportada por Eliseo pudiera inducir a la comparación ventajosa con la versión española (la de Nogueras), el autor de aquella se adelanta a aclarar que «aunque me esté mal el decirlo, entiendo que [la traducción al español] es superior al original [en inglés]» (Diego 1995: 42). Desde luego, como lo prescribe la cortesía en estos casos, el original siempre sería mejor, y la originalidad primera correspondió al poeta que imaginó la versión española de un inexistente poema inglés que otro poeta tuvo la ocurrencia de leer o hacer existir, aunque fuera sólo después de aquella.

Ese diálogo creativo intergeneracional ilustra muy bien la integración de un poeta mayor a la tradición que le sucede, estimulado ahora por escritores más jóvenes que le ayudan a manifestar potencialidades propias o rasgos de sí que hasta entonces apenas podían adivinarse. En esa integración entran por derechos propios las facetas de sonetista y de traductor que tanto aportan, junto con el humor y el ingenio, a la obra de Eliseo Diego, incluso en su porción final.

Bibliografía

Alberto, Eliseo (2017). *La novela de mi padre*. México: Alfaguara.

De Diego, Josefina (2020). Palabras preliminares. En: Diego, Eliseo / Gutiérrez Rodríguez, Milena (ed.). *En la calzada de Jesús del Monte*. Valencia: Editorial Pre-textos, 9-17.

DIEGO, Eliseo / SAÍNZ, Enrique (introd.) (1983a). *Poesía*. La Habana: Letras Cubanas.

DIEGO, Eliseo / QUINTERO, Aramís (pról.) (1983b). *Prosas escogidas*. La Habana, Letras Cubanas.

DIEGO, Eliseo (1991). *Conversación con los difuntos*, Ciudad de México, Ediciones del Equilibrista.

DIEGO, Eliseo (1995). Una curiosidad literaria. En: Casáus, Víctor *et al*. *El cisne salvaje (Homenaje a Luis Rogelio Nogueras)*. La Habana: Letras Cubanas, 39-43.

DIEGO, Eliseo / DE DIEGO, Josefina / SAÍNZ, Enrique (eds.) (2001). *Obra poética*. La Habana: Ediciones Unión-Letras Cubanas.

DIEGO, Eliseo (2002). De Eliseo Diego (2 de marzo de 1973). En: Heredia Pérez, Alexander (ed.). *Epistolario de Nicolás Guillén*, La Habana: Letras Cubanas, 274-276.

DIEGO, Eliseo / D DIEGO, Josefina (ed.) (2005). *Poemas manuscritos*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

DIEGO, Eliseo (2012). *En las extrañas islas de la noche*. *Entrevistas a Eliseo Diego*. La Habana: Ediciones Unión (2010).

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2009). *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Letras Cubanas.

GARCÍA MARRUZ, Fina (1986). Ese breve domingo de la forma. En: *Hablar de la poesía*, La Habana: Letras Cubanas, 396-401.

GICOVATE, Bernardo (1992). *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México, UNAM (Textos de Difusión Cultural).

REDONET, Salvador (2001). Entre las pequeñas grandes piezas (narrativas) de Eliseo Diego. En: *Entre dos origenistas y un eterno disidente (La cuentística de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Virgilio Piñera)*. Cienfuegos: Ediciones Mecenas y Reina del Mar Editores, 33-62.

RODRÍGUEZ FEO, José (1989). *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, UNION.

SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (2013). El soneto en Borges, el "soneto Borges". *Variaciones Borges* 35: 43-71.

SIMON-SCHUHMAHER, Lioba (2015). The Night-Day binomial as a poetic ploy -a cross-cultural look from the Graveyard Poets to Expressionism. *Aletria* 25 (1): 129-144.

VITIER, Cintio (2006). *Memorias y olvidos*. La Habana: Letras Cubanas.

La escalera trunca. Arquitectura y ruina en la poesía de Eliseo Diego

Roberto Méndez Martínez – Academia Cubana de la Lengua

Resumen: *La arquitectura es uno de los temas fundamentales en la poesía de Eliseo Diego. Las edificaciones protegen al hombre de la intemperie y el caos. Especialmente insiste en los espacios íntimos del hogar, asociados con la vida familiar como paradigma de la felicidad humana. Su opuesto es la destrucción causada por la acción del tiempo, la ruina como motivo evocador de un pasado remoto o reciente. Los principales componentes de una edificación: puertas, columnas, ventanas, escaleras, balcones, además de su valor funcional tienen para él un sentido simbólico, en función del contrapunto entre lo interior y lo exterior, que ubicado en el tiempo es también la antinomia pasado-presente.*

Abstract: *Architecture is one of the main themes in Diego's poetry. Buildings protect mankind against inclement weather and chaos. He especially insists in the intimate spaces of home, linked with family life as a paradigm of human happiness. Its opposite is destruction caused by the course of time and the ruins as evocation of remote eras or recent times. The main parts of a building: doors, columns, windows, staircases, balconies, besides their material function are conceived with a symbolic sense, linked with the counterpoint between inner life and exterior, also expressed in the antinomy: past and present time.*

Toda la poesía de Eliseo está recorrida por la obsesión de lo arquitectónico. Las edificaciones humanas protegen al hombre de la intemperie y el caos, hijos de los estragos del tiempo. Casas, templos,

torres, son para él expresión de lo durable, una especie de eternidad -si bien precaria- que se resiste a la muerte. Su primer libro, *En la Calzada de Jesús del Monte,* está centrado en esa certeza de que la memoria puede protegerse con el rigor de la piedra y conservarse en una penumbra nutricia. Construir es equilibrar lo durable con las múltiples interrogaciones que asedian al hombre y también urdir «la extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad» (Diego 2001: 20).

1. Hacia lo cubano en arquitectura

Tales ideas estaban influidas por el proceso de reflexión sobre lo cubano que acompañó la renovación de la arquitectura insular en el segundo cuarto del siglo XX, en el que estuvieron implicados arquitectos, artistas plásticos y escritores. El problema de la definición de un estilo arquitectónico cubano preocupaba a muchos creadores, desde las primeras décadas del siglo XX. Desde su surgimiento en 1917, la revista *Arquitectura*, órgano del Colegio de Arquitectos de La Habana, comienza a publicar materiales sobre diferentes construcciones antiguas, lo que propició un ambiente de reflexión teórica en la que participaron sobre todo los arquitectos: Luis Bay Sevilla, Evelio Govantes, Joaquín Weiss, Enrique Luis Varela, José María Bens Arrarte, Pedro Martínez Inclán, Aquiles Maza y el profesor e historiador del arte, Luis de Soto y Sagarra.

Esta reflexión iba a fortalecerse desde la cátedra de Historia de la Arquitectura en la Universidad de La Habana, ocupada por el profesor Alberto Camacho quien sería sucedido tras su repentina muerte por su asistente Joaquín E. Weiss. Según Roberto Segre, fue Camacho quien introdujo en Cuba las ideas del argentino Ángel Guido, autor de una fundamentación estética y filosófica de la arquitectura colonial que permitiera la integración de esta a las nuevas corrientes de la crítica de arte procedentes de Europa, encarnadas en textos como *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin y *La esencia del estilo gótico* de Wilhelm Worringer[1].

[1] Ángel Guido colaboró con la Revista *Arquitectura* en la que pueden consultarse como materiales ilustrativos de sus teorías: "El barroquismo hispano-incaico a través de la teoría de Wölfflin" -noviembre, 1928-; "Diversidad barroca en el arte hispanoamericano" -diciembre, 1928- y "El espíritu de la emancipación americana en dos artistas criollos" -noviembre-diciembre 1931-. En La expresión americana, Lezama Lima trabajó también,

En 1936, cuando se funda el Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, el profesor Luis de Soto adoptó como texto de estudio el libro de Guido: *Concepto moderno de la Historia del Arte*[2].En este departamento madurará, a partir de los antecedentes aportados por el arquitecto argentino, más el estudio directo de las teorías de Wölfflin, una definición del barroco cubano, gracias a los trabajos del propio Luis de Soto y de su alumna Martha de Castro, quien elaboró su tesis de doctorado *Contribución al estudio de la Arquitectura Cubana, algunas ideas acerca de nuestro barroco colonial*, defendida en 1940 y publicada por la imprenta La Verónica al año siguiente, lo que completó al dar a la luz, en mayo de 1942 en la revista *Arquitectura*: «Un ensayo de aplicación de la teoría de Wölfflin a la arquitectura colonial cubana»[3]. Estas elaboraciones van a unirse con estudios de Joaquín Weiss, Francisco Prat Puig y con los abordajes que del tema hicieran Alejo Carpentier y la figura que resultaría convocante para los escritores y artistas nucleados en el grupo *Orígenes*: José Lezama Lima.

Esto se manifestaba en la práctica en el inicio de las labores de rescate de sitios históricos de la capital cubana: Govantes y Cabarrocas realizan, hacia 1930, profundas intervenciones en el Palacio de los Capitanes Generales y en el del Segundo Cabo para devolverles su majestad original. En 1935, Luis Bay Sevilla es comisionado para la primera restauración de la Plaza de la Catedral de La Habana que, aunque

---

aunque de modo más crítico para estos autores, la confrontación de las teorías del barroco de Wölfflin y Worringer con la manifestación de este en Hispanoamérica; sin embargo nunca cita a Guido, a pesar de que en su libro se apodera de las referencias al "Inca Kondori" y a la "indiátide" -término que maneja como suyo- tomados del último trabajo del argentino que hemos citado en esta nota. Una vez más el poeta devora materiales anteriores sin dejar referencias, quizá pudo leer el texto en la revista del Colegio de Arquitectos o ver citado el pasaje en el capítulo III de la tesis de Martha de Castro, la que podía resultarle más cercana. Al parecer ningún estudioso de Lezama se ha percatado hasta ahora de esta apropiación.

[2] Segre apoya la idea del empleo de este libro a partir de que resulta citado por Luis de Soto en su libro *Filosofía de la historia del arte*, publicado en La Habana en 1943, sin embargo, hemos podido localizar una referencia al texto de Guido en la bibliografía de *Contribución al estudio de la Arquitectura Cubana, algunas ideas acerca de nuestro barroco colonial*, tesis defendida por Martha de Castro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana el 13 de junio de 1940, allí el volumen aparece citado en su edición por la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1936, por lo que comenzó a emplearse entre los estudiantes habaneros en el mismo año de su publicación

[3] Cfr. Revista *Arquitectura*. La Habana. Colegio de Arquitectos. No. 106. Mayo de 1942.

estuvo acompañada de procedimientos harto discutibles, tuvo el mérito de abrir el camino a intervenciones posteriores. Ya en la década del 20 puede hablarse, según Weiss y Segre, de una arquitectura neocolonial. Va arribándose entre los arquitectos más representativos del movimiento moderno en la Isla -Eugenio Batista, Mario Romañach, Antonio Quintana, Max Borges- a la concepción de que había que encontrar un lenguaje adecuado a la cultura y las tradiciones de Cuba para la nueva arquitectura. Resulta interesante leer las consideraciones de Eugenio Batista sobre la adecuación al paisaje de la casa rural cubana del período de la colonia:

> La buena adaptación al paisaje la demostraron los constructores cubanos del tiempo de la colonia en las casas de campo, en las que sus largos portales repiten, con su serie de acentos verticales en horcones y columnas contenidos entre las dos horizontales del piso y el tejado, la dominante horizontalidad de nuestras llanuras salpicadas de verticales palmeras. Y también en el uso de los materiales: la piedra caliza y el estuco de cal, y la losa y la teja de barro. La cal, en los muros, es ideal para reflejar nuestra deslumbrante luz, y el barro, en pisos y techos, no solo es hijo del paisaje mismo, sino proporciona el mejor contraste posible en color, al cobalto de nuestro cielo y a la variada gama verde de nuestro follaje.
>
> No es solo en el uso de la cal que se ve adaptación a la luz tropical. El predominio de grandes muros lisos con pocos huecos, dependiendo para el efecto visual de fuertes contrastes de luz y sombra y no de ornamentación profusa y delicada cual se ve en regiones de luz tenue y atmósfera nebulosa, es muestra de sabia sobriedad estética. Y el uso de vidrios de color o blanco nevado, pero no transparentes, cuando son necesarios, da fe de que nuestros abuelos se conocían de memoria una lección que nosotros parece hemos olvidado: Que nuestra luz es demasiado intensa para dejarla entrar a raudales en nuestras casas. (Batista 1960: s/p)

Estas teorías van a encarnar en un ejemplo que vinculará al arquitecto con los creadores de *Orígenes*: la iglesia de Playa Baracoa, que diseñara, supervisado por el Padre Gaztelu y en cuyo interior dejaron apreciables obras artísticas Alfredo Lozano y René Portocarrero.

El peso de lo arquitectónico en los escritores y artistas de esta promoción está vinculado con la imagen a la vez mítica e histórica de Cuba que quieren salvar. Los interiores ornamentados de Portocarrero, los vitrales de Amelia Peláez, la catedral habanera descrita por Lezama llegan a convertirse en símbolos de esa generación:

> Es, pudiéramos decir, el reto, la arrogancia de nuestra catedral. Esa gran lasca de piedra que se prolonga, que se sigue a sí misma; no, ahí está la voluntad loyoliana para hacer que el espíritu descienda, se aclare, quepa justa en el círculo de nuestro ansiar vigilante. Frente o amigada, quién lo pudiera decir, al natural envío marino, la piedra catedralicia intenta repetir las primeras evocaciones del Génesis, solo que aquí el espíritu riza la piedra en una espiral presuntuosa que se va acallando en la curva, donde se confunde como en un tranquilo océano final. Qué habanero en un día de recorrido de estaciones, de fiesteo navideño, o de plegado secreto por el San Cristobalón, no se ha detenido, después de aquel majestuoso ademán, verdaderamente cardenalicio, de la piedra en un fugato, en el pequeño, sonriente, amistoso balcón, que se entreabre entre el extendido orgullo de la piedra. Tiene la gracia, como cuando avanzamos en la noche, del encuentro con los ojos del gato, que parecen poner en el laberinto de los corredores un ancla arracimada de sirenas. (Lezama 1988: 243)

1.1. Vitier y «lo cubano y lo criollo» en la arquitectura

En su ensayo mínimo «Lo cubano y lo criollo», incluido en *La luz del imposible*, Cintio Vitier intenta una definición de los rasgos que deben definir dos categorías que han estado estrechamente unidas a nuestro discurso sobre la identidad: lo criollo y lo cubano. Resulta particularmente convincente cuando los contrapone, a partir de elementos concretos: las viviendas del país y sus muebles:

> La casa cubana, en el campo, es la casa de tablas y tejas, pintada de blanco y azul, con jardincillo modesto al frente y detrás la arboleda de mangos y naranjales. La casa criolla por definición, en Cuba y en toda Hispanoamérica es la quinta de las afueras con césped, pinos y estatuillas en las fuentes. El paisaje criollo es el de los grabadores franceses e ingleses del siglo XVIII y el XIX. El paisaje cubano, el que anota Martí en

> sus últimos Diarios. Hay elementos comunes, pero la diferente luz en que se sumergen los aleja tanto como si fueran de países distintos. La luz tamizada, fina, entre irónica y nostálgica, donde todo se recorta con reposada e imperturbable nitidez hasta los últimos planos, qué otra de la luz que se arremolina en golpes, asombros y ráfagas, o fija la hiriente plenitud del paisaje como una pobreza espléndida. Lo criollo es maternal y lo cubano está en las rebeldías e ilusiones del hijo. Las estancias y los muebles del llamado "estilo colonial cubano" son más bien representativos de lo criollo; el mueble cubano es cualquiera, con el menor estilo posible. Lo cubano es el mantel de hule y lo criollo el de hilo bordado, que sin embargo se pueden poner en la misma casa, resumiéndose graciosamente la polémica secular de nuestra personalidad. (Vitier 1997: 137)

Poco tiempo después, en la Lección XV de *Lo cubano en la poesía*, este autor vuelve sobre estas definiciones: ha tomado conciencia de que sus afirmaciones pueden ser discutibles, por eso aclara que no deben tomarse al pie de la letra, pues solo tratan de definir «un cierto sabor de la vida» y se traslada al mundo plástico de su generación para ejemplificar mejor sus ideas:

> Quizás la más plena fijación artística de lo que yo entiendo aquí por cubano, se halla en la pintura de Arístides Fernández: *La familia se retrata, El parque* y *Retrato de la madre*. El mundo plástico de lo criollo insular, en cambio, aparece magistralmente expresado en los interiores del Cerro y cuadros análogos de René Portocarrero. (Vitier 1970: 508)

2. Eliseo Diego y el simbolismo de los componentes domésticos

Eliseo Diego no se inserta en el debate teórico. Como es habitual en él, esquiva lo puramente abstracto. Sus reflexiones prefieren colocarse en el centro mismo de su discurso poético.

De los diferentes repertorios arquitectónicos, él va a centrarse especialmente en el doméstico. Toda su atención está puesta en el hogar y este se identifica habitualmente con la imagen de las construcciones criollas del siglo XIX, especialmente con la casa quinta tal y como esta apareció en la zona del Cerro o en los primeros años del Vedado.

No basta al poeta con nombrar las casas en sus libros. Sus principales componentes se independizan y a su valor funcional añade otro simbólico: puertas, columnas, escaleras, tienen una realidad verificable y otra misteriosa. Detrás de la construcción palpable hay una ideal, arquetípica, que sirve de puente entre el hombre y lo trascendente.

Puertas, portones, ponen los límites entre el adentro y el afuera, resguardan la penumbra familiar del polvo y el ruido de lo exterior. A veces son «puertas petrificadas bajo la canosa locura de su nieve» (Diego 2001: 32), ganadas por el ritmo lento, nostálgico, del interior y por tanto, defensoras de su pureza; otras, le impresiona «una puerta / donde dibuja el tiempo una región vacía / que rehúye la luz» (Diego 2001: 136); con su condición ambivalente de abrir y cerrar un sitio, ella está en un vano por el que debe pasar la luz y a la vez sirve de frontera para que no entren imágenes ajenas.

Las columnas representan el reposo, la grandeza, la armonía, son «distraídas y grandes en su calma» (Diego 2001: 19), aún en el ambiente íntimo del patio tienen una dignidad clásica: «Aquí en el patio, junto / a las columnas romanas, impasibles / en su agobiada pesadumbre, altas» (Diego 2001: 21). No solo son ellas pilares que soportan la techumbre sino que están asociadas con el juego de luces y de sombras y con su presencia invitan a la meditación y al silencio:

> Las columnas recogen el fino paño de sus sombras,
> recamadas a veces por las monedas del recuerdo,
> como los senadores juegan acerca de las formas
> y su meditación va profundizando el silencio. (Diego 2001: 33)

Son los portales como una prolongación de la puerta, frontera entre la intemperie y el interior: «los portales profundos, que nunca fueron el umbral venturoso de la siesta» (Diego 2001: 31). Trasmiten paz y la frescura de la sombra: «En la paz del Domingo, frente a frente, de pronto parecía / que los portales acodados jugaban con las sombras.» (Diego 2001: 34)

También las ventanas significan una comunicación con el exterior, pero raramente en la poesía de Diego tenemos la sensación de que estas se abran totalmente para descubrirnos una estancia, existen para otorgar la dosis imprescindible de aire y luz a una pieza, habitualmente están cerradas o entrejuntas, por eso se asocian con el sueño:

«Melancólicamente las ventanas dormidas añoran la provincia» (Diego 2001: 31) y, paradójicamente, más que al resplandor, parecen dar paso a la penumbra:

> Las ventanas de párpados agobiados con el polvo
> pesarosas componen en versos largos el destino,
> mas la penumbra mueve por ellas su lenguaje hondo
> que la función del pardo extiende bajo los sonidos. (Diego 2001: 33)

Demoran ellas la llegada de los sucesos a la casa: «Es aquí donde ruedan despacio con el mundo/ las juiciosas ventanas» (Diego 2001: 58). Al unirse con los corredores producen el ambiente claustral que procura combatir a la muerte:

> Secos, recios de polvo, son estos sus macizos rasgos,
> estos claustros ardientes, los corredores desollados
> por el rigor enorme de la ceniza carpintera
> que las ventanas clava cegando la pupila parda. (Diego 2001: 60)

Con menos profusión, aunque los sintamos siempre presentes, están los muros, esos «muros finales, ásperos» (Diego 2001: 73) de los pequeños pueblos en «El color rojo» y los «contrafuertes pardos» (Diego 2001: 62) que en «Los portales, la noche» les ayudan a soportar el peso de la edificación. Así mismo sucede con los tejados, el poeta nos hace percibir que su gravedad cierra el espacio superior de la casa, pero solo una vez nos entrega explícitamente «la capa del otoño en los tejados». (Diego 2001: 58)

El balcón, otro elemento de comunicación, como las ventanas, que puede abrirse -o cerrarse- al exterior o al centro de la casa, también tiene una presencia escasa en la obra del escritor, aunque en «Esta mujer» haga una excepción entrañable:

> Esta mujer, desde la borda
> blanca de su balcón, que el patio encierra,
> mira correr, ansiosa y sorda,
> la estela irrestañable de la tierra. (Diego 2001: 46)

El patio, al fondo de la casa, es un sitio íntimo, al que solo llegan los familiares, es el lugar de la humedad, de la vegetación tropical y desordenada; su hondura parece guardar muchos secretos, es el «patio viejo del fondo,/ severo, triste, hondo» (Diego 2001: 82), allí el hombre sale a mirar «los misterios del mar de tinieblas» (Diego 2001: 84) que es un modo de volverse hacia su propia interioridad y tocar límites que no conocía: «Está en la orilla / silenciosa del mundo» (Diego 2001: 84). En esa oscuridad se oculta también el terror, el «pequeño animal que ha cruzado en el patio» (Diego 2001: 153) de «Versiones», es la muerte, más que vista, adivinada.

Tanto el patio, como el sótano, representan niveles del alma humana, el primero es el borde entre luz y sombra -o también entre naturaleza y cultura-, el segundo, lo más soterrado, irracional y oscuro:

> Alguna vez recién hecha la casa
> resplandeció de cal un mes de agosto
> y la magnificencia de las puertas
> selló el hogar por fin y los postigos
> la gloria de su añil dieron al día
> pero jamás el sótano fue nuevo
> con su olor a humedad y mala sombra... (Diego 2001: 415)

Este espacio arquitectónico es lo contrario de la fachada, las puertas, los postigos, que se asocian a lo visible, abiertos al día, pueden ser nuevos y tener color; él es lo no nacido, lo abisal en que «se rasga hasta la entraña el alma», lo estancado en el «siempre fueron así quién sabe cómo», por eso siente que «en cada cual con disimulo entorna / su muda puerta lúgubre el Infierno» (Diego 2001: 415). Guarda el sótano la destrucción y la locura, por eso es el sitio al que menos se acercan los habitantes de la casa.

Por su parte, el jardín significa un límite, es donde concluye el universo familiar para comenzar lo otro, es «el jardín de la quinta donde termina la Calzada y comienza / el nacimiento silencioso del campo y de la noche» (Diego 2001: 39). Queda en él algo de Paraíso protegido, como una remembranza del *hortus conclusus* medieval, símbolo de la virginidad y de la sabiduría que reserva sus placeres para unos pocos elegidos:

Los jardines cerrados
entre muros radiantes,
en el alba callados
a la sombra fragante. (Diego 2001: 76)

¿Adónde conducen las escaleras en la poesía de Eliseo Diego? Unen lo inferior con lo superior, lo común con el mundo de los sueños, son también espacio intermedio, propicio para la reflexión y el encuentro con el pasado y consigo mismo. En «La casa abandonada» el poeta, que está en lo alto de la escalera -de la vida- se da vuelta y descubre en el primer peldaño al que era antes; el tramo que ha recorrido es el camino hacia el no ser:

Mira
tú estás en el primer peldaño. Lívido
te estás mirando a ti con toda el alma
como si fuese para siempre.
Y ya
no estás arriba, ni
tampoco abajo. (Diego 2001: 301)

En «Mirando», la escalera en las ruinas es un desgarrón, no conduce a sitio alguno, aunque en ella está contenida toda la destructora acción del tiempo en la historia:

Y el desgarro
de la escalera en la pared raída
es el espectro añil
de Babilonia. (Diego 2001: 459)

Alejo Carpentier ha llegado a ver en el *medio punto* cubano «un vitral de fraccionamientos amplios» (Carpentier 1960: s/p), en cuyas composiciones hay un antecedente del abstraccionismo que influye sobre los pintores cubanos contemporáneos: Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, precisamente los más cercanos a *Orígenes*. Ellos están en el hogar que Eliseo compone en la memoria; en el puro regodeo de su esplendor puede hablarnos de «las libreas espléndidas,/ añiles y escarlatas, de las vidrieras áureas» (Diego 2001: 64), o el

encuentro de luz y oscuridad en la sala de la quinta le hace descubrir «el fulgor de la ira / en el vidrio demente, / que la tiniebla dora» (Diego 2001: 76), hasta llegar a la magnificencia de «La luceta», donde con particular virtuosismo recoge en una décima el efecto de la luz que entra en una estancia a mediodía, descompuesta en una escala cromática por el efecto de los vidrios; es muy elocuente el paso de la blancura exterior, cegadora, al colorido con que se tamiza en el interior:

> Entra el blanco mediodía
> por las abiertas persianas
> y huyen las sombras livianas
> al interior de los días.
> Desciende a las losas frías
> el arco iris violento:
> el amarillo sediento
> y el violeta que lo acuna,
> y el limpio añil de la luna
> como un hondo pensamiento. (Diego 2001: 104)

Es el mismo efecto que ha logrado Amelia Peláez en obras como: *Interior con columnas* (1951) y *Naturaleza muerta en azul* (1963), donde la luz, que viene a la tela desde el fondo, pasa por una delicada estructura de variados motivos, antes de arder en los matices del medio punto.

No olvida el poeta los trabajos de herrería que aparecen en las viviendas, se fija en que «las barandas de hierro, carcomidas por el aciago fervor del polvo lento,/ entre los aires tuercen alucinantes sueños y esperanzas» (Diego 2001: 31), o que en el sosiego «las tranquilas verjas de cada tarde cimbran» (Diego 2001: 64). Sin embargo, le atraen especialmente las rejas barrocas, de fantasioso diseño, una forma parte de «La Quinta» que concibió su padre: «y el nombre de la quinta, que las filosas enredaderas trenzaban/ con variadas flores de reluciente hierro.» (Diego 2001: 39)

A todo esto habría que añadir los elementos decorativos que un gusto ecléctico, sumado al *horror vacui*, añadía a las casas. En «La Quinta», donde iba a complacerse la fantasía del padre, se amontonan las «gárgolas lunáticas», los «hipogrifos de cemento», el jardín donde alternan «las japonesas cuevas, escasas y profundas» con las «fuentes ciegas» y las «acequias hondas» (Diego 2001: 39). No es este el ambiente

de las quintas decimonónicas, sino el del modernismo que los maestros catalanes trajeron a inicios del siglo XX, con su profusa acumulación de ornamentos en las fachadas y sus ingenuas remembranzas del Parque Güell en patios y jardines, que dejó profusas huellas en La Habana extramuros, desde el Prado hasta las nuevas barriadas del Vedado.

Como puede notarse, en cada uno de los elementos arriba citados, el espacio aparece indisolublemente ligado al tiempo: puertas, ventanas, escaleras, no solo delimitan un sitio respecto a otro, sino que poseen un signo temporal: enfrentan el fluir cotidiano con el *tempo* de la vida humana, el devenir de la historia –sus destrucciones– con un pasado detenido en el presente que es la infancia recobrada. Mijaíl Bajtin acuñó para la teoría literaria un término de las ciencias físico-matemáticas, el *cronotopo*, según este investigador:

> En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y este es asimilado y medido por el tiempo. Por este cruzamiento de las series y por esta fusión de los indicios se caracteriza el cronotopo artístico. (Bajtin 1975: trad. 1986: 269)

De este modo, puede afirmarse que las edificaciones en la obra de Eliseo y sus principales componentes, funcionan como cronotopos: una ventana que se abre, una escalera por la que se asciende, son aventuras en las que el tiempo no solo no puede desligarse del espacio sino que encuentra en este la manera más palpable de manifestarse. Si los personajes de la novela griega de aventuras, estudiada por Bajtin, viven en una extensión espacial abstracta, el yo poético en los versos de este autor se expande en el ámbito de lo familiar de manera bastante más concreta: sus peripecias se concentran en la recuperación del hogar perdido o arrasado, solo posible en la reversibilidad del tiempo que le permita encontrarse con el otro yo, el de la infancia.

En la Calzada de Jesús del Monte es entre sus libros el que más sistemáticamente emplea las referencias arquitectónicas en esta función cronotópica, mas para apoderarse de toda una zona de la ciudad y hacer de ella «reino, sueño», debe dar a su orbe un plan, una armonía; no solo

se aprecia esto en la estructura interna de los poemas, sino en las relaciones de unos con otros para conformar la totalidad; uno de sus procedimientos más notables es sugerir el desarrollo arquitectónico a través del desarrollo de formas musicales, así ocurre, por ejemplo, en la tercera parte: después de la amplia obertura confiada al poema «Voy a nombrar las cosas», un breve pasaje en prosa señala tres temas fundamentales que identifican a la Calzada: «la piedra de sus columnas, la penumbra del Paso de Agua Dulce y el polvo que acumulaban sus portales» (Diego 2001: 28). Viene entonces una especie de puente: «Rehacen las materias el canto llano de su pesadumbre», en él hay una progresión: de la materia en abstracto a la madera y luego en las construcciones de los pórticos -cornisas y columnas- a los vidrios, los hierros y las campanas. Cada uno de los temas es desarrollado después con la amplitud que corresponde en poemas sucesivos: «Las columnas», «El Paso de Agua Dulce» y «Los Portales»; cada poema incluye en sí elementos de la obertura. Enlaza con la cuarta parte usando un motivo amplio, invitador: «Oigamos las figuras, el son tranquilo de las formas, / las casas transparentes donde las tardes breves suenan». (Diego 2001: 33)

La destrucción de la casa es un motivo recurrente en la obra de Eliseo. Habitualmente esta se asocia con la pérdida del hogar, la dispersión familiar, el fin de los sueños. En «La Ruina», ante «la casa que la luz fuerte derriba» (Diego 2001: 40) descubre su «lenta decisión de morir» y encuentra en ella un deslumbramiento, ese resistir de la estructura «silenciosa y magnífica en su horror», el no querer desprenderse de sí -que es el apego de la memoria- y por fin abandonarse a la acción del tiempo, es la expresión más acabada de la tragedia humana.

El reverso de sus interiores ornamentados es la casa deshabitada de «Bajo los astros», esta se sugiere con unos pocos elementos: umbral, puertas, vidrieras. Las frases coloquiales que introduce: «buenas tardes, oh padre, qué mala noche» (Diego 2001: 107), la imagen de la madre cosiendo, fijan la tradición de hogar para el inmueble. La desolación está sugerida por la presencia invasora de la naturaleza: «el animal pequeño», los «nortes menudos» y desde luego, el polvo. Mas lo esencial es una noción de ausencia, de pérdida, que recorre los «cristales vacíos», las frías vidrieras, los «oscuros ropajes del sacrificio» que deben usar los personajes para evocar el pasado y los cubiertos extraviados,

quizá robados. La familia ha sido despojada del calor que recibía de la vida y los recuerdos; su salvación y la de la casa «adusta como la justicia del fin» tendría que venir de un acto cotidiano, como ofrecer «un poco de café», que ya nadie puede realizar. La desintegración es la vuelta a una helada objetividad, triunfa la muerte porque la naturaleza, los objetos, han perdido las implicaciones que les otorgaba la presencia humana:

> Y el viento que pasea por los altos no es sino el viento,
> las estancias no son más que las estancias de la casa vacía
> y es como si no hubiese venido nadie, como si nadie mirase
> los recintos del hombre, bajo los astros. (Diego 2001: 108)

Este no ser las estancias más que ellas mismas, el pasar de la condición de hogar a la de ruina, las convierte en arquitectura de la ausencia: después que el tiempo ha obrado sobre ellas se vuelven símbolos de algo invisible, las partes que se han deshecho se tornan más reales que las que permanecen.

La ciudad de Nínive fue capital del imperio asirio, su nombre se asoció con la grandeza de sus construcciones pero también con la violencia y hostilidad hacia los pueblos vecinos. En la *Biblia*, el profeta Jonás la invitó a hacer penitencia, Nahum y Sofonías anunciaron su destrucción. Eliseo ve a Nínive en una casa de su barrio, otrora opulenta, hoy en ruinas: «Casa desierta de mi barrio, en ruinas/está el jardín que fue tu orgullo, ciego/de lodo aquel estanque antaño puro, / y adónde va, ya trunca la escalera» (Diego 2001: 414)

La casa es también campo de alfarero, imagen bíblica asociada a la desolación de Israel. El vano arquitectónico, espacio para el paso de la luz y del aire, se vuelve entrada metafísica en el no ser y el desamparo. La escalera trunca conduce al sinsentido. La edificación, grandeza del hombre, es también figura de su fragilidad. Esta Nínive termina cubierta de cenizas como la de los tiempos de Jonás.

Camina el poeta entre el sueño y la vigilia, descubre con Heráclito que los despiertos viven en un mundo común, pero los dormidos se refugian en su mundo particular. De noche, cada cual en su casa, «pozo de arte y barro», vive el pasado, la historia, la muerte, como pudo ser en Tiro o en Nínive:

¡Oh ánforas en trizas y minucias
del diario hacer que emergen del silencio
como rumores de un hoy mismo ido
por el hueco insondable de qué sombra! (Diego 2001: 418)

El candor ante la realidad fragmentada y los vestigios del hoy marchándose, le permiten comprobar a la vez la perfección que se quiebra y esa propia condición de «ser otro», el yo que viene de la «simple identidad eterna» (Diego 2001: 418). Esa lucidez del paseo nocturno es la del poeta filósofo que encuentra en una pequeña porción de calle todo el pensamiento del universo.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijail (1975). *Voprosy literatury i estetiki: issledovanija raznych let.* Moskva: Chudozestvennaja literatura. Trad. es.: A. Caballero (1986), *Problemas literarios y estéticos.* La Habana: Arte y Literatura.

BATISTA, Eugenio (1960). La casa cubana. *Artes Plásticas* 2., La Habana.

CASTRO, Martha de (1941). *Contribución al estudio de la Arquitectura Cubana: algunas ideas acerca de nuestro Barroco Colonial.* La Habana, Imprenta La Verónica.

CARPENTIER, Alejo (1960) Amelia Peláez/La columna se hace casi árbol. *Artes Plásticas* 1. La Habana.

DIEGO, Eliseo (2001) *Obra Poética*, La Habana, Ediciones Unión y Editorial Letras Cubanas.

LEZAMA LIMA, José (1988). *Confluencias*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

SEGRE, Roberto (1983). La arquitectura en Cuba. En: *Panorama de la cultura cubana.* La Habana, Editora Política.

SEGRE, Roberto (1996). Tango habanero. *Casa de las Américas* 203: 51-60.

VITIER, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía.* La Habana, Instituto Cubano del Libro.

VITIER, Cintio (1997). *Poética.* La Habana, Editorial Letras Cubanas.

WEISS, Joaquín (1950). Medio siglo de Arquitectura Cubana. En: *Lyceum* 6 (24), La Habana.

El raído interior del griego: mitopoética de Eliseo Diego

Yoandy Cabrera – Rockford University

Resumen: *Eliseo Diego propone en su obra poética una mitología que conjuga lo universal con lo doméstico. Su lectura de los clásicos y motivos grecolatinos tiende a priorizar lo personal, la aceptación de la naturaleza trágica del ser humano y la fusión de todos los tiempos en el presente mítico de la poesía. En su obra la figura del poeta se relaciona con el demiurgo homérico, especie de artesano que ofrece un servicio a la sociedad. Diego crea una mitopoética que mezcla lo cristiano y lo pagano, que se aleja del sentido teleológico bíblico y que tiende más a la suspensión trágica.*

Abstract: *In his poetry, Eliseo Diego proposes a mythology by merging universal and household elements. His interpretation of the Greco-Latin authors and motives tends to prioritize personal points of view, the acceptance of tragic human nature, and the merging of all times in the mythic present of poetry. In his works, the image of the poet is related to the Homeric demiurge, a kind of artisan who gives service to society. Diego creates a mythopoetic where Christianity and paganism are mixed. This mythopoetic takes distance from the biblical teleological sense and tends more to tragic suspension.*

En el presente artículo, quisiera introducir la relación general del poeta cubano Eliseo Diego (1920-1994) con la tradición grecolatina, exponer algunas de sus opiniones al respecto y comenzar a ver cómo su interacción con autores o géneros específicos de la tradición clásica se relaciona con su cosmovisión poética. En un segundo momento del análisis, trato de demostrar que el primer poemario de Diego *En la*

Calzada de Jesús del Monte (1949) es un intento de teogonía personal, de construcción mitopoética. Para ello también haré referencias a poemas que pertenecen a libros posteriores y que continúan estas líneas temáticas o reafirman algunos de los principales argumentos de mi estudio. Finalmente, me detengo en los poemas que conforman *En la Calzada…* para exponer y explicar cómo esta cosmogonía personal se estructura, amalgama y desarrolla.

En el análisis aquí propuesto, el término *mitopoética* no está utilizado con fines esencialmente identitarios, no se trata solo de «construcciones simbólicas de nuestra identidad» (Muñoz 2013: 7), o al menos no es mi interés esencial concentrarme en ello. Dicho concepto en Diego me parece más encaminado a hacer coincidir el proceso poético con una mitologización del entorno. Según Diego,

> la verdadera literatura, la que importa, ¿no se engendra siempre en un tiempo preliterario? [...] En ese tiempo pre-literario, ¿no son los únicos móviles verdaderos el terror y el asombro de saberse uno vivo en medio de un enorme y ajeno *otro*? (Diego 2010: 144),

de ahí que para el poeta cubano el tiempo de la creación poética es siempre un tiempo mítico.

Gloria Guardia de Alfaro, al analizar el uso de *mitopoética* por parte del poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, explica que este lo utiliza «para convocar el pasado, el presente y el futuro y fundar un tiempo circular, donde exista la contingencia pero no la noción cronológica del tiempo y de la historia» (Guardia de Alfaro 2004: 197), argumento que, como veremos a lo largo de nuestro análisis, es también válido para la poesía de Diego, pues el autor cubano tiende a conjugar todos los tiempos en un presente poético, y a referirse a Catulo, César o a un héroe épico como nuestros contemporáneos. En Diego lo legendario y remoto se hace parte de lo doméstico-cotidiano, la eternidad coincide con un instante, pues tiende a conjugar todos los tiempos en un «presente mítico» (2004: 197), a la vez que se aventura a crear versiones, es decir «múltiples verdades» (Guardia de Alfaro 2004: 198). Gloria Guardia explica que «la palabra mitopoética es eventualidad y es también el medio para fundar múltiples verdades» (Guardia de Alfaro 2004: 198). Diego, además, explica que sus poemas

> son otras tantas versiones de "la misma y cíclica historia". (Me atrevería a sostener contra mí mismo que es por esta razón que escogí la palabra "versiones" como título de mi libro donde me parece haber logrado fundir el cuento y el poema) (Diego 2010: 145).

Diego, sin dudas, tiende a «pensar míticamente» (Guardia de Alfaro 2004: 194). Es desde estos cardinales que utilizo el concepto de *mitopoética* en el siguiente estudio y desde donde quiero proponer una lectura de la lírica de Diego.

1. Algunas ideas de Eliseo Diego acerca de la cultura y los mitos grecolatinos

A Eliseo Diego le hubiera gustado conocer a Helena de Troya, «la más brillante de todas», le llama, «ese rostro que lanzó mil barcos a las aguas» (Diego 2010: 19). De la figura de Julio César lo que le interesó desde muy joven no fue su liderazgo o su vida pública, sino su compleja humanidad, y lo reconoce más como «una figura trágica, dramática» (Diego 2010: 15)[1]. Cuando el poeta cubano se refiere a los clásicos grecolatinos, les llama «los grandes: Esquilo, Sófocles [...], los grandes trágicos griegos» (Diego 2010: 14). Al mismo tiempo que se alejó en su escritura de la tradicional grandeza o grandilocuencia de los «grandes clásicos», la complejidad humana que supo encontrar en Julio César, la mirada íntima a esa figura (intimidad que relacionó con un sentido trágico) sí dialogan con la tragicidad que hay en la poesía del autor cubano y que este considera consustancial a la existencia humana (Diego 2010: 155). Es precisamente esa «lúcida aceptación de su naturaleza esencialmente trágica» (Diego 2010: 155) la que lo acerca a Esquilo, de ahí que considere que «cuando un poeta alcanza a domar las tinieblas con la palabra, ya es un triunfo del hombre. ¿Por qué, si no, una tragedia de Esquilo, en vez de deprimirnos nos deja una sensación exultante?» (Diego 2010: 155). Podría decirse, entonces, que la cosmovisión mitopoética de Diego es de esencia trágica en el sentido griego, y no cristiana o teleológica, sin dejar de reconocer su base en el

[1] Con respecto al conocimiento de Eliseo Diego sobre la figura de Julio César, puede leerse la anécdota que hace en Diego 2010: 161-164 sobre su viaje por Francia (y parte de la Galia conquistada en el pasado por César) con su abuela. También la refiere en Diego 2010: 175.

pensamiento bíblico y su tendencia a la perseverancia. Comprende la suspensión y la duda a la que está sometido el ser humano en todo momento, pero ello no le impide batallar por encontrarle sentidos a su entorno y a su tiempo.

Cuando uno lee las entrevistas a Eliseo Diego, comprueba que el autor suele tomar distancia de los grandes nombres y figuras de la literatura universal más canónica. Los admira, los lee, reconoce el valor de Homero y Sófocles, pero a la vez -posiblemente por cautela pero también por su naturaleza y su carácter- mantiene cierto recato hacia ellos. Dicha moderación permite comprender su entendimiento de lo mítico como algo mucho más personal, no expresamente apegado a alusiones grecolatinas de mayor resonancia, sino que prefiere otras voces, otros referentes tal vez con menor estridencia y menor visibilidad canónica. En lugar de Homero, se siente más cerca de Catulo, sobre el que escribió algunas páginas[2]; en lugar de una escultura de un Zeus olímpico, se detiene en «un negrito de yeso en el jardín» en la quinta que quedaba al final de la calzada (Diego 2010: 115). Y no es que esté lejos del todo de lo épico, sino que su referencia a lo homérico en su lírica es más comedida y sutil, y en principio no de forma directa; así pues, mientras menciona explícitamente su necesidad de «soñar a Plauto», en su primer poemario evita declarar el nombre de un autor o un poema épico y habla más bien de soñar «al guerrero cubierto de lejano polvo». Sin embargo, ese polvo supuestamente lejano se termina fundiendo con el suyo (Diego 2001: 23), y esa fusión del polvo de todos los tiempos con todos sus posibles sentidos es, sin dudas, una de las bases del entendimiento de lo mitológico y, por extensión, de lo poético.

Específicamente con respecto a Homero, en 1989 en la revista *Revolución y cultura* Diego explica que «en la *Ilíada* [...] yo simpaticé

[2] Véase: Diego 1990. El mismo artículo fue publicado en la revista cubana *Revolución y cultura* en enero de 1990. En 1993, en entrevista realizada por Yamil Díaz Gómez, Diego explica además que estaba escribiendo «un conjunto de ensayos acerca de muchachas que lo deslumbraban. Uno se refiere a Claudia, la amada del poeta Catulo» (Diego 2010: 176). También en 1993, en entrevista con Orlando Castellanos, dice estar escribiendo ensayos sobre Catulo y Propercio: «realmente se trata sobre sus dos bienamadas, sus dos amantes, que eran dos mujeres muy bellas: una de ellas, quizá una de las mujeres más lindas de Roma, pero un ser maligno, se llamó Claudia y el pobre Catulo la llamaba Lesbia. La otra, la de Sexto Propercio, era pícara, traviesa, muy linda, pero no tan perversa como Claudia» (Diego 2010: 223). Sobre el mismo tema habla en la entrevista realizada por Ciro Bianchi Ross también en 1993 (Bianchi Ross 2020).

siempre con Héctor, porque Aquiles era invulnerable, y Héctor se enfrentó con él, incluso sintió miedo» (Diego 2010: 118). Esta referencia directa al poema épico (al igual que cuando habla sobre la esencia trágica en la vida de Julio César, o cuando se refiere a la poesía de Catulo y Virgilio) sirve también para insistir en la dimensión humana de su obra, en el interés en la vulnerabilidad del hombre, en su derecho a tener miedo, a ser débil, a sentirse perdido y, en medio de todo ello, intentar comprender o construir el sentido de las cosas, pues incluso suponiendo «que todo es un horror; hasta el final hay que enfrentarse a él» (Diego 2010: 119).

Hay dos referencias directas a Homero en la poesía posterior de Diego que quisiera comentar. En su poema «El hambre de este mundo» – que aparece en el poemario *Los días de tu vida* (1977) – , una especie de recreación de la venganza de Odiseo contra los pretendientes a su regreso a Ítaca, Diego opone el contraste de la escena sangrienta en que mueren los enemigos de Odiseo y el pastor que «seguramente [...] / partiría su trozo de queso con la calma / de quien se dispone a masticar / el grueso tiempo que le sobra» (Diego 2001: 294-295). El poeta cubano opone la insaciabilidad de los pretendientes a la humilde forma de vida y alimentación del pastor que, «entre sus cabras / daría [...] qué gran mordisco al queso enorme» (Diego 2001: 295). También aquí Diego utiliza la referencia homérica para decantarse por lo doméstico y para hacer resaltar las escenas de lo cotidiano opuestas a la opulencia y a la avaricia de los que ya, de hecho, mucho tienen. Pero en «Vanidad» – perteneciente al poemario *Inventario de asombros* (1982) – la referencia a Homero aparece en un contexto donde el poeta se cuestiona, incluso, «la otra vida que el idioma labra», en la cual dice directamente no creer (Diego 2001: 428) y a la que considera «vanidad si no infantil deseo» (Diego 2001: 428). Más vivo que el lenguaje, nos dice, «está la misma, eterna cabra, / que sacia a Homero el hambre de Odiseo» (Diego 2001: 428-429). Al parecer, Diego opone el sentido práctico de una cabra en mano para saciar el hambre, aunque se ubique en el pasado, a la poesía escrita en su presente, que le parece a veces poco provechosa, sin sentido o propósito claro. Sin embargo, el poeta reconoce no poder evitar seguir escribiendo noche a noche «como si así la muerte detuviera / un poco más allá del propio nombre», aunque lo que termina sucediendo es que «palabra a palabra» se desvive y «en palabras se va la vida entera /dejándome en un mudo, un pobre hombre» (2001: 429). Diego reconoce

en este poema que la poesía no salva, no funciona como vehículo teleológico, pero al mismo tiempo a veces pareciera que empuja y lucha contra la muerte, a la vez que no puede evitar el impulso interior que le hace seguir su forcejeo callado y solitario con el lenguaje.

Su insistencia en Plauto y Catulo, en lo cómico y amoroso, en el gusto por la miniatura y lo gracioso se funde en Diego con cierta majestuosidad y monumentalidad del espacio, como se puede leer al inicio de *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949). En esa grandeza, en lo universal, en el espacio abierto y estelar Diego encuentra, como en Homero, el punto de partida de su propia cosmovisión, el inicio de todos los géneros:

> En un principio [...] no hubo otro modo de expresar la poesía que el renglón rítmico de la poesía con minúscula. En los primeros grandes poemas épicos, como la *Ilíada* y la *Odisea* [...] están ya las simientes de los distintos géneros [...], pero todo fundido en una escritura orgánica. (Diego 2010: 19)

Al respecto, el autor explica también: «yo creo que la poesía, el cuento, la novela o el teatro son distintos modos de aproximarse por distintos medios a un *mismo* misterio» (Diego 2010: 129).

En su poema «Inscripción» de su libro *Los días de tu vida* (1977) Diego menciona directamente a Virgilio y la *Eneida*, pero al Virgilio que invoca es aquel que logra unir «la humilde arveja junto a los vastos dioses impávidos» (Diego 2001: 345), es decir, lo doméstico y lo legendario, la poesía más simple con el tono épico. El objetivo esencial sería aprender a comprender lo pequeño, lo efímero, lo casi imperceptible, «a mirar las cosas, la quebradiza corteza y la sombra que apenas roza el agua» (Diego 2001: 345) como partes fundamentales también del gran friso cósmico. Hasta al evocar al poeta épico romano, Diego transita de lo mitológico y colosal a otras maneras más sutiles del misterio. Este poema en forma de plegaria a Virgilio puede leerse como una especie de poética personal. A Homero, como se ha visto antes, lo menciona para establecer un contraste y decantarse por la vida más simple, pero Virgilio fue un autor que cultivó tanto la épica como la poesía lírica y que fundió, incluso, lo lírico con lo épico, algo que persigue también Diego en su primer poemario.

Por otra parte, con respecto a la corriente del coloquialismo, que llegó a confundirse con militancia ideológica en los años sesenta y setenta en la isla, Diego utiliza nuevamente al poeta romano Catulo como referente fundamental para cuestionar cierta postura generacional hacia el *conversacionalismo* y para explicar que lo coloquial ha estado siempre ahí, en la poesía como género literario:

> Hubo un momento en que apareció una especie de fanatismo por la poesía coloquial, algo que a mí me pareció lo más natural del mundo, pues el lenguaje poético tiende a fosilizarse cada cierto tiempo; entonces es necesario romper con eso para que vuelva la vida de la palabra a la poesía. A mí no me parece mal que haya ocurrido tal fenómeno, lo que pasa es que los muchachos que hicieron esa poesía coloquial creyeron que estaban descubriendo el mundo y lo que estaban descubriendo era el Mediterráneo, porque en poesía coloquial no solo existe el ejemplo del Arcipreste de Hita, sino que está Catulo, a quien debemos la introducción en la poesía de una palabra esencial para la vida, la palabra *beso*. Antes de él el único vocablo en latín para señalar ese acto era *ósculo*. Imagínate, decirle a tu pareja: dame un ósculo. Sería un horror. Entonces Catulo recogió la palabra de un dialecto celta que se habla en Verona, donde él había nacido, y la llevó al latín, nuestra lengua madre. Gracias a que Catulo inició en Roma la poesía coloquial, gozamos hoy de la palabra *beso*. Incluso yo he dicho en dos paginitas que escribí sobre él[3], que es difícil incluirlo en los programas de literatura latina porque tiende a usar expresiones que pasan de lo vulgar a lo obsceno, lo cual puede provocar cierto desconcierto en los estudiantes. (Diego 2010: 95-96)

Eliseo Diego formó parte del grupo Orígenes encabezado por José Lezama Lima y al que pertenecían también Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, entre otros. Después del triunfo de 1959, en los años sesenta y setenta, se impuso el tono conversacionalista que terminó confundiéndose con la militancia ideológica. Con respecto a la expansión del *conversacionalismo* en Cuba, el crítico Virgilio López Lemus declara en 2008 que «(e)ntre 1965 y 1970 el coloquialismo era la corriente poética casi total [en Cuba]; lo que se

[3] Se trata de su artículo «El beso de Catulo» (Diego 1990), referido anteriormente y recogido en la bibliografía.

publicaba entre ellos eran libros excepcionales» (López Lemus 2008: 226). Sin embargo, esos libros que el crítico llama «excepcionales» son para él mismo en muchos casos los mejores de esos años y de su tiempo: así la década del sesenta se inicia con la publicación de *Dador* de José Lezama Lima, que, según López Lemus, es el «más alto logro de la poesía de ese lapso», «libro clímax de la copiosa obra de Lezama» (López Lemus 2008: 217), y termina en el año 1970 con la *Poesía completa* del autor de *Paradiso* («un aldabonazo de fuerte repercusión» (López Lemus 2008: 234)), con *Versiones* de Eliseo Diego y con *Visitaciones* de Fina García Marruz, «sin dudas las ganancias esenciales de la poesía cubana de ese año, en medio de la fuerte tensión nacional de la zafra récord» (López Lemus 2008: 234). Más adelante, el autor explica la importancia que tuvo la obra de Lezama en los setenta después de su muerte (1976), quien «se iba convirtiendo en símbolo de identidad en la medida en que *Paradiso* o su *Poesía completa* se enclavan entre los grandes logros de la literatura de lengua española del siglo XX», y

> no sólo se convertía en un poeta referencial para la metapoesía en creciente, sino también en un símbolo de la cubanía más honda, de la búsqueda y expresión de los rasgos distintivos de la nación cubana en el concierto universal. (López Lemus 2008: 245)

Además, el propio López Lemus reconoce que el «periplo origenista no se convierte en mera "historia de la literatura", puesto que su vigencia, influencia e incluso proyección vital, ocuparán también la finisecularidad, y se adentra en el siglo XXI», lo que no se puede decir del estilo conversacional, que, según el crítico, al agredir a El Puente y otras tendencias sin militancia ni dependientes del entorno político y social, «atentó contra la diversidad y se abrió plenamente el camino para que el coloquialismo fuese corriente totalizadora de los años sucesivos» (López Lemus 2008: 224).

El concepto de lo poético en Diego se acerca al sentido etimológico y más abarcador de creación, de trabajo manual, incluso demiúrgico en el sentido griego, es decir, relacionado con aquel que procesa y moldea la materia de forma directa y que a su vez ejerce una labor para la comunidad. Al respecto, Diego dice que «la Poesía con mayúscula es la que está en el fondo de todos los actos del crear» (Diego 2010: 160). Rafael Rojas explica que Diego tenía

> una percepción de sí como escritor de oficio, antes que como intelectual u "hombre de letras". Esa discreción, en la víspera del triunfo de la Revolución cubana, con un par de poemarios publicados -*En la Calzada de Jesús del Monte* (1949) y *Por los extraños pueblos* (1958)– y dos libros de prosa -*En las oscuras manos del olvido* (1942) y *Divertimentos* (1946)–, daba a Diego un carácter espectral dentro de la literatura cubana. (Rojas 2020)

De este modo reconoce que lo poético va más allá de un género y una época específica, pues «lo que es bueno, lo es. Tanto valen Homero como Cervantes, Chaplin como Orson Wells» (Diego 2010: 93) y, más claramente, explica que el de poeta «es un oficio como el de carpintero, pero los poetas trabajan con una materia inasible, imponderable, la palabra» (Diego 2010: 136).

2. Mitopoética en el pensamiento lírico de Eliseo Diego

Después de leer a autores como Píndaro, Luis de Góngora y José Lezama Lima, y llegar a reconocerlos como tensiones definitorias entre lo poético y lo mítico, entre el caos y el orden, entre el ser pensante y su entorno, es difícil poder localizar momentos de tensión mitopoética que merezcan ser destacados y tenidos en cuenta dentro de otros autores que son más moderados en el tono y que se interesan por una poesía menos estridente. Se trata de autores cuyas obras proponen toda una cosmogonía a lo grande, un sistema de funcionamiento vivo, universal y cambiante de enormes magnitudes. Si, además, se coincide en tiempo, espacio y palabra con uno de estos autores, el desafío es más complejo. Tal vez por ello Eliseo Diego demoró tanto en darse a conocer como poeta, lo cual, sin embargo, no impidió que una teogonía de color más local y doméstico se fuera fraguando en su pensamiento, en su sensibilidad individual. Diego mismo reconoció que crecer bajo la égida de un autor como Lezama le hizo evitar por mucho tiempo la escritura de poesía. Sin embargo, uno de los grandes logros de lo que hoy conocemos como «Grupo Orígenes» fue dar lugar al nacimiento de poéticas tan diversas y fundamentales dentro del panorama cubano e hispanoamericano en general.

Entre estos autores, Eliseo Diego con *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949) propone una cosmogonía de lo contextual, doméstico y cotidiano

que anuncia su obra posterior. El mismo autor ha reconocido que «está allí en germen todo lo que he hecho hasta hoy» (Diego 2010: 48). También afirma que «en él está en germen todo lo que he venido escribiendo después» (Diego 2010: 64). Quisiera proponer una lectura de *En la Calzada de Jesús del Monte* como cosmogonía lírica de lo interior, como una teogonía hacia adentro esta vez, una mitología del portalón y la ciudad, como propuesta mitopoética en que el ojo del sujeto lírico redecodifica el entorno y lo lleva del caos circundante a un nuevo orden de significación. Algunos estudiosos hablan de «intención titánica» (Diego 2010: 48) en la cosmogonía poética de Diego. El propio autor llega a declarar que «la imaginación y la poesía son casi la misma cosa» (Diego 2010: 159). Pero siempre hacia adentro, hacia lo íntimo, sin negar nunca la importancia del afuera, de lo universal, de lo cosmológico, ya que son dos instancias que continua y mutuamente se retroalimentan. Como asegura Agenor Martí en una entrevista a Diego en 1985, se trata en su caso de «una poesía vuelta hacia adentro» (Diego 2010: 76). Se trata de una conjunción mitopoética personal entre lo «más bien enorme» (Diego 2001: 19) y lo casi imperceptible. Si, por ejemplo, Hesíodo personifica prácticamente toda acción o pensamiento en una nueva divinidad (ya sea un golpe, una cuchillada, un chorro de sangre, cualquier pensamiento abstracto o acto de violencia o deseo), por su parte Diego propone el proceso inverso: mirar el universo o el entorno y explicarlo hacia adentro, encontrar en el caos circundante una nueva posibilidad de entendimiento, hacer de los dioses y gigantes de edades antiguas íntimas impresiones que, aunque no borren su alcance universal, se concentren en su impronta más instantánea, en su golpe más personal. Como explica Mayerín Bello Valdés, no solo el caos, sino también «la nada recorre el mundo de Eliseo Diego, desde sus primeros versos, como un fantasma a veces más temible que la muerte» (Bello Valdés 2020); por su parte Helio Orovio considera que «el desgarramiento, la caída hacia el no-ser, la pérdida» son «el santo y seña de la poesía de Eliseo Diego» (Saínz 1991: 71), pero el autor de *En la Calzada…* considera que «la poesía ayuda a comprender el abismo» (Diego 2010: 242) y, como respuesta a ello, el poeta ha «tratado, a través de mi país y de lo que me rodea, de ver el universo y trasmitir a los demás atisbos de lo que he visto», pues, a través de su poesía, él ha querido «abrir atisbos, resquicios a través de la realidad inmediata de mi país sobre el misterio de la realidad del universo» (Diego 2010: 186).

Raúl Hernández Novás lo define, al hablar de Diego, como «una búsqueda ansiosa dentro del mito» (Saínz 1991: 107).

Se trata de una *mitopoiesis* de la polis hacia lo íntimo y lo común. Una teogonía inversa, no concentrada esta vez en las grandes hazañas, en los golpes cósmicos de alcances galácticos, sino en los gestos y las impresiones cotidianas casi imperceptibles. También se trata de una poética que conjuga los grandes cuerpos míticos, las fuerzas y pulsiones de la naturaleza en su inmensidad con las acciones más cotidianas, como es el caso de su «padre mío Adán» (Diego 2001: 41). Su sentido del *Génesis* se confunde con lo doméstico familiar, de ahí que «en un principio» no hable de la creación de los cielos y la tierra, sino de que «la mesa estuvo realmente puesta, y mi padre cruzó las manos sobre el mantel realmente, y el agua santificó mi garganta» (Diego 2001: 27). El milagro de la creación del mundo se desplaza a la mesa familiar. El tono sigue teniendo algo de la fuerza bíblica, pero el énfasis está puesto en la escena de los interiores, en el surgimiento de una mitología personal. Como explica Cintio Vitier al estudiar *Divertimentos*, en Diego hay «un grupo de textos de realidad legendaria o mitológica» (Saínz 1991: 20), pues el suyo es «un espíritu vocativamente ahistórico o intrahistórico, centralmente dotado para la captación y fruición del universo en cuanto leyenda» (Saínz 1991: 21). Por su parte, Roberto Fernández Retamar reconoce en la obra de Diego una «mitificación de lo histórico» (Saínz 1991: 38).

Hay, en el hecho mítico (en el sentido grecolatino del término), una esencia que conjuga lo emocional, el entusiasmo y la desilusión al mismo tiempo. Ese impulso prístino y desencantado es propio de la naturaleza mítica griega. Está en Homero, en la esperanza de la victoria y el espanto de la destrucción y la muerte circundantes. Está en Hesíodo que, a la vez que encontramos su propuesta civilizatoria de lo teogónico – es decir, yendo del caos y la autorreproducción, al matrimonio y el orden olímpico encabezado por Zeus como garantes de un nuevo orden – se enfrenta siempre a lo incierto y la amenaza perenne, tanto en la suspensión mítica como en su vida personal, al escoger su hermano dedicarse a la navegación y exponerse al peligro, como diría Arquíloco, «con sus vidas en los brazos de las olas» (Rodríguez Adrados 1990: 56). Esa convivencia en lo genésico del empuje viviente y la desesperanza no está en la teología cristiana, no pertenece a la mitología bíblica (a la que mucho le debe también la poesía de Diego). Esa raíz que se duele y

se alegra a la vez al nacer tiene una conexión directa, desde mi punto de vista, con lo mitológico grecolatino. Eliseo Diego es un poeta de formación cristiana cuya poesía tiene, sin embargo, un fondo en que se impone la suspensión, la duda, la desesperanza, elementos todos trágicos en el sentido más griego y que el propio poeta cubano señala al acercarse a la figura de Julio César, mencionada previamente. De ahí que Diego mismo reconozca que «*En la calzada…* era un libro de grandes entusiasmos por la poesía, y de gran desilusión en cuanto al país mismo» (Diego 2010: 53). Como en Hesíodo y Homero, también en su obra se mezcla lo mítico con lo histórico y lo personal. Se nace con un cansancio mitológico entre las piedras de Micenas o los portalones de la calzada habanera, un cansancio que se conjuga con la sensación de apertura y un agobio que le viene ya incluido desde el arranque del «primer discurso»: «En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte / donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo / cansa mi principal costumbre de recordar un nombre» (Diego 2001: 19). Ese arranque mítico en su enormidad, en su «demasiada luz» impone también su peso y su cansancio. Diego, además, mezcla presente y memoria: habla desde o «en el hoy que está en Roma para siempre» (Diego 2001: 530).

Por otra parte, «el agua transparente del origen» es también «contemporánea de tu juventud / y de la eternidad secreta hermana» (Diego 2001: 530). Vale la pena señalar la relación entre el tono teogónico de este cansancio en la poesía de Diego, su entendimiento de lo mitopoético, de pasar del sueño o la muerte a las imágenes, del papel del poeta en tanto demiurgo que modela sentidos de la existencia, con la conceptualización lezamiana de mito y cansancio clásico:

> Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. (Lezama Lima 1977: 286)

Para Diego parece haber una fuerte relación entre el sueño, la muerte y la generación de imágenes, es decir, de mitos. Eros y Tánatos son, entonces, generadores de imágenes, de figuras míticas. El autor dice que luego del sueño y la muerte vienen las imágenes (Diego 2001: 23, 26). En

su texto «En la marmolería», Diego ahonda en la relación entre muerte y creación, entre cuerpo pútrido y fertilidad:

> nos enseñas la fertilidad que hay en los cadáveres calados de intemperie,
> allí en lo que llamábamos con tanto asco el muerto
> que no es el moribundo ni tampoco la muerte. (Diego 2001: 38)

Este poderoso impulso mitopoético lezamiano, incluyendo su sentido cíclico, se puede constatar vuelto energía y fervor creativo en el final del «segundo discurso» y en el poema «Voy a nombrar las cosas» de *En la Calzada*… La capacidad de invención demiúrgica desplegada convive con las descripciones anteriores de la arquitectura, el tedio, el polvo y su «pobreza intacta». Veamos parte del cierre del discurso segundo, nótese cómo, en este acto de creación en primera persona, al tedio y la pobreza se suman las leyes, la fábula, la demencia, lo mitológico, en una especie de relieve de un *Génesis* que hace convivir el orden y el caos, lo racional y la locura, todos ellos como partes de su cosmogonía que emerge al «trazar mi amplio gesto diciendo»:

> luego de la primera muerte, señores, las imágenes,
> invéntense los jueves,
> los unicornios, los ciervos y los asnos
> y los frutos de la demencia
> y las leyes, en fin,
> y el paño universal del sueño
> espeso de criaturas, de fábulas, de tedio,
> hinchado por el soplo de los dispersos días. (Diego 2001: 26)

También el amor por lo nacional y lo local el autor lo relaciona con la naturaleza, de ahí que el tono mítico, genésico, lo social y lo natural-telúrico se fundan en su poesía: «lejos de querer irnos arriba o a donde sea, queríamos adentrarnos en la propia tierra -hundirnos en ella hasta el tuétano de su ser» (Diego 2010: 64). A su vez, ello se une al misterio de la realidad circundante que Diego descubre en la conjugación de lo poético con lo sensorial, por lo que reconoce:

> me fascina la insondable realidad -tanto la cosa, la *res*, en sí, como su percepción por los sentidos, su inmersión en el fluir temporal, su

> transformación en imagen, recuerdo, sueño, su deshacerse en muerte o en el olvido, su transfiguración en palabras, color, formas, música- (Diego 2010: 76)

Uno podría plantearse si esta confesión en primera persona no es por sí misma una conceptualización del proceso de mitologización. En ella se conjugan transfiguración, olvido y muerte, a la vez que se va de *la cosa* a una interpretación de la misma.

Es precisamente, a pesar de su formación cristiana, la tendencia natural de Diego a la suspensión trágica, de incorporar como posibilidades la muerte y el olvido, lo que impide que su poesía sea un canto ontoteológico. No hay salvación en sus versos. La gracia salvadora no es lo que se impone. Se habla de la palabra como portadora de todo lo que existe, cambiante, en continua transformación de infinitos sentidos por alcanzar, no de uno solo; pero no se habla, o no hay explícitamente un tratamiento de la salvación del hombre; para este, después del tedio y el sueño, hay muerte, y lo que quedan de él son imágenes, que no es poco. En ese sentido, desde su obra poética, Diego se aparta relativamente al menos de la teleología insular lezamiana. Consciente de la pérdida desde el comienzo, desde antes de «nombrar las cosas» (Diego 2001: 27), el poeta quiere de algún modo paliar la pérdida y el olvido inevitables, nombrarlas «tan despacio / que cuando pierda el Paraíso de mi calle / y mis olvidos me la vuelvan sueño, / pueda llamarlas de pronto con el alba» (Diego 2001: 28). Este sujeto lírico juega a ser un Adán que sabe de antemano sobre la inminente pérdida del paraíso y ve en la posibilidad de nombrar una especie de arquetipo de las cosas. De este modo, Diego vuelve a fundir impulso adánico y extravío futuro. Hace de la palabra un sustituto del mundo, se comporta como un Dédalo que crea artefactos y vida del lenguaje. Jorge Alberto Aguiar afirma que «Eliseo nunca llega a ser un poeta místico, sino un poeta de la desolación, un poeta escéptico» que tiene «todas las respuestas y ninguna» (Diego, 2010: 189) y Diego mismo lo reconoce al declarar: «no llego a ser un poeta místico. Tal vez un poeta de la desolación. Sí un poeta escéptico» (Diego 2010: 189), lo cual explica y evidencia su cercanía con el sentido griego de lo trágico en tanto suspensión y ausencia de *telos* o gracia salvadora, ya que «el escribir verdadera poesía es siempre una señal de una falta en vez de una riqueza» (Diego 2010: 196).

Eliseo Diego reconoce que en su poesía lo más importante son «los lugares, las cosas, las criaturas» (2010: 99), bases fundamentales de su mitología poética interiorizada, que tiende a lo íntimo. Pero ello se relaciona en *la Calzada…* también con la génesis personal, con el descubrimiento del mundo, con una especie de despertar al universo y a la calle de todos los días:

> este libro representa el tránsito de la infancia a la juventud, esa [la calzada] era la vía para ir desde la ciudad a este campo donde vivía. En todo aquel ir y venir de carruajes y carros tuve una especie de visión del ir y venir de la humanidad y así salió. (Diego 2010: 99-100)[4]

En ese vaivén cotidiano el niño que se transforma en joven comienza a descubrir, a entretejer el sentido *otro* de las cosas que ve pasar. El poeta cubano ahonda en la idea de interiorizar el significado de lo que ve al reconocer que

> mi visión interior, mía de mi cuerpo y más de mi familia y mi hogar, no está hecha solo de intimidad. Una visión profunda hacia adentro solo se alcanza si viene lejos desde afuera. Para sentir esta habitación como la cáscara de nuez entrañable que es, hay que llegarse hasta aquí caminando desde las estrellas. (Diego 2010: 102)

Con esta tendencia que va de lo estelar a lo doméstico y aparentemente insignificante, se relaciona también el modo en que Diego comprende el trabado entramado del universo:

> todas las cosas tienen su razón de ser, todas contribuyen a ser ese inmenso mosaico que es el universo, quién quita que la piedrecita más insignificante no signifique el derrumbe del cosmos que habitamos. No creo que haya cosas realmente inútiles, incluso los desechos son importantes. (Diego 2010: 135)

Si bien es cierto que estas ideas tienen una base y un punto de partida en la tradición bíblica y en el pensamiento cristiano, al leer la poesía de Diego y al revisar sus ideas sobre la muerte, el olvido, el caos y el sin

[4] Sobre la misma idea, véase Diego 2010: 215.

sentido, puede entenderse que las mismas se apartan de lo estrictamente teleológico y se encaminan más a la idea de que el poeta, al encontrar el caos circundante, tiene la tarea de dar o encontrar sentido a su entorno. No se pierda de vista que lo anterior se dice en una entrevista titulada «Fe y barajar», en la que Diego se distancia del concepto de *fatum*, y reconoce que

> yo creo en tener fe y la voluntad del hombre, luego barajar y dejar que el azar haga su parte, siempre con la posibilidad de que uno escoja el camino entre las cartas que caen sobre la mesa. (Diego 2010: 132)[5]

Esto coincide con la idea de «lo exterior en la poesía», estudiado por Fina García Marruz. Y valdría preguntarse si lo exterior en Diego no es precisamente el nacimiento, desde el caos circundante, de un sentido que ha devenido mítico (en tanto representativo y referencial) entre nosotros. Diego, en calidad de poeta, intenta

> modelar un cuerpo que le es absolutamente exterior [...], trata de realizar lo exterior, ese imposible, ese desconocido, se apresta a ser sorprendido por los propios materiales que mueve y desconoce, como movemos y desconocemos nuestra propia vida. (García Marruz 2003: 80)

Hay una fuerte confluencia entre estas ideas de lo exterior en la poesía y el concepto de poeta de Diego: conducen al demiurgo que trabaja la materia, al obrero que realiza alguna actividad útil en la comunidad. Los propios aedos (como un carpintero, un escultor, un artesano o un médico) eran considerados demiurgos en la antigüedad. La relación del poeta Diego, por tanto, con lo real, es entendida por él y expresada en sus versos como deber demiúrgico. Dicha representación lo relaciona también con los dioses grecolatinos, como Hefesto, y ello se evidencia en el poema «Como a un dios» perteneciente a su libro *Versiones* (1967), en que el autor se refiere a la figura del poeta «como a un dios que compasivamente se distrae y contempla el sentido de sus

[5] De todas formas, es importante señalar que muchos estudiosos de la obra de Diego se enfocan más en una posible lectura teleológica y cristiana, y un ejemplo de ello es el amplio y muy atendible estudio de Rafael Almanza citado en la bibliografía. Para otros ejemplos de este tipo de enfoques, puede consultarse la introducción de Milena Rodríguez Gutiérrez referida previamente.

manos, allá en lo más hondo de la memoria» (Diego 2001: 171). En esta imagen demiúrgica, del poeta como un dios hay mucha relación con el pensamiento de Jorge Luis Borges. Piénsese, por ejemplo, en el golem borgeano. También el motivo de los espejos, presente en la poesía de Diego desde sus comienzos, es otro elemento que relaciona a ambos autores. Con respecto a Borges y su impronta en Diego, el cubano reconoce, con algunas reservas al principio, las conexiones existentes entre *Fervor de Buenos Aires* (1923), el primer poemario de Borges y su libro *En la Calzada de Jesús del Monte*. En 1985, por ejemplo, dice que, dentro sus primeras influencias está «el Borges de *Fervor de Buenos Aires* -a quien comencé detestando-» (Diego 2010: 71). Diego, además, explica que

> cuando Cintio y Fina me leyeron los primeros libros de Borges, no me gustaron, pero curiosamente, detrás de *En la Calzada de Jesús del Monte* le debo la visión de *su* Buenos Aires. No creo que haya un paralelismo o una relación muy directa entre lo que hizo Borges y lo que hice yo en ese momento, pero la función de un gran poeta es *abrir* caminos. (Diego 2010: 125)

Diego, además, sigue, en su proceso mitopoético, lo que declara Lezama, pues en su caso vemos «la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenacentista o su apagado eco, que es su visión histórica» (Lezama Lima 1977: 283). De la nada a una interpretación y al sentido, y de ahí a su reconstrucción o declive.

3. *En la Calzada de Jesús del Monte* como propuesta de teogonía de lo doméstico insular

En la Calzada de Jesús del Monte tiene un arranque ciclópeo, de ciudad mítica, al estilo de los muros micénicos o de las calles de Uruk en el poema sobre Gilgamesh. Se trata de una «Calzada hecha de sucesivas piedras como / los versos bien trabados de un salmo» (Diego 2001: 34) en la que ya se evidencia «ese dotar de significado, de convertir en mito, en leyenda, a la Calzada habanera, a la calzada real» (Rodríguez Gutiérrez 2020: 74). Diego traslada la ciudad mítica a su entorno más

cotidiano. Abel Prieto ha expresado que ve en este libro «una contribución a la mitología de la ciudad, a la mitología de La Habana» (Diego 2010: 116). El propósito de Prieto va encaminado a oponer esa mitología de la ciudad a la yanquización de la misma durante el período republicano en la isla, idea de la que se hace eco Diego también (Diego 2010: 116). Pero más que una mitologización concentrada en lo nacional, en Diego encontramos un enfoque en la intimidad, el tiempo, la sorpresa y el caos. Insistir en la oposición a la yanquización creo que podría reducir el alcance de la poética de Diego, pues estos temas se siguen desarrollando y ampliando en su obra también después del triunfo de 1959 y durante toda su vida. La insistencia en la mezcla de incertidumbre, eternidad y olvido, así como la distancia que el sujeto lírico suele tomar de un discurso teleológico a lo largo de toda su obra impiden reducir su mirada con respecto a lo mítico como una reacción a la yanquización de La Habana. Aramís Quintero considera que el libro tiene «alusiones genealógicas en imágenes de aire mítico» (Saínz 1991: 156) y es todo «un volverse hacia el origen» (Saínz 1991: 159). El autor de *Versiones* explica que ha «escrito todo esto [...] como quien ve la ruina, la intemperie funesta contemplando el raído interior del griego» (Diego 2001: 39). La suya es una calle «más bien enorme» (Diego 2001: 19), donde hay casas como «altas murallas para que las tinieblas quiebren» (Diego 2001: 19) con «columnas distraídas y grandes en su calma» (Diego 2001: 19) y donde también se descubre un «patio, junto a las columnas romanas, impasibles en su agobiada pesadumbre, altas» (Diego 2001: 22). Pero el sujeto que habla es un poco parte de esa arquitectura inmensa que describe, se metamorfosea en ella, se confunde con ella: se figura que es «algún portón insomne» (Diego 2001: 19), se refiere a «estos dedos de piedra» (Diego 2001: 17), habla de «la madera del hombre, la nocturna / madera de mi cuerpo cuando duermo» (Diego 2001: 27). En este su «primer discurso», se funden la memoria, cierta rutina, el impulso vital que lo mueve, una mirada también pesimista y apesadumbrada, al mismo tiempo en que las aguas «hacia el origen se apresuran». Origen, mito, rutina y cansancio. Ello recuerda, sin dudas, al Lezama de «mito y cansancio clásico» (1977) y en este aspecto Diego sí coincide con Lezama, pues más que de un fin teleológico, el autor de *Paradiso* habla en ese texto «del tiempo mitológico (cíclico)» y no tanto «[d]el tiempo histórico (orientado en una dirección)», como explica Iuri Lotman (Lotman 1996: 21). El propio

Diego asegura que sus poemas «son otras tantas versiones de "la misma y cíclica historia"» (2010: 145). Lo teleológico cristiano se enfoca en un tiempo lineal cuyo fin es la vida eterna y la salvación del alma. Diego, en su poesía y a partir de la cita previa parece inmerso en un tiempo circular más cercano al sentido griego en que sí, "la eternidad por fin comienza un lunes" (Diego 2001, 480), pero ese será también el otro lunes y el otro sucedido por días de la semana en que uno es propenso al olvido y a la nada; de ahí que se gire en una especie de espiral en la que, sin embargo, el poeta insiste en dejar su huella y en seguir luchando.

Cuando Diego dice «sepulto mi lugar en áurea fábula / sin poder remediarlo» (Diego 2001: 22) asume, a través de un giro metapoético, su *fatum* mitológico, su tendencia inexorable hacia el deber de crear nuevas mitologías que ayuden a la sobrevida. No es algo del todo inevitable, pareciera más un deber moral que el mismo poeta se autoimpone. La necesidad de mitologizar, de «soñar a Plauto» y al guerrero antiguo lleno de polvo (Diego 2001: 23), resumido en «soñar», en «pensar el sueño» (Diego 2001: 22), se vuelve un deber hacia los suyos, incluso hacia el «nosotros» en el que el autor se mueve. Es la *mitopoiesis* como deber demiúrgico del poeta hacia su comunidad. Cuando uno lee a Eliseo Diego entiende que lo mitológico no es un divertimento a secas, sino un ejercicio de supervivencia; es, incluso, un deber para con los demás. Acercar el polvo del guerrero épico al suyo, fundirlos, y fundir también el polvo de Troya con el de la Calzada es responsabilidad suya en tanto poeta:

> Si dejo de soñar quién nos abriga entonces,
> si dejo de pensar este sueño
> con qué lengua dirán
> éste inventó edades si nadie ya las habrá nunca.
> Porque no sé de nada duro a no ser la semilla,
> la muerte florecida con mis lujosas invenciones
> que una por una entre mi sangre bajan a los huesos,
> debo soñar a Plauto, y al guerrero
> cubierto de lejano polvo,
> cubierto de mi polvo junto al río. (Diego 2001: 22-23)

Posteriormente, en este mismo poema titulado «El segundo discurso: aquí un momento», Diego funde su instante de existencia con diversos tiempos del pasado y de «remotos reyes» (Diego 2001: 24), mientras «me confundo de lugar y año» (Diego 2001: 24), a la vez que se reconoce «reciente, de ayer mismo» (Diego 2001: 24), que se enfrenta al «infinito pavor de las imágenes» y «me invento, [...] procuro restañar este rostro con mis manos, que dos espejos las esparcen, estas visiones» (Diego 2001: 24). El pasado, a su vez, está sucediendo en el momento de la enunciación, el referente bíblico se vuelve un «recién ahora» en el que «tu hijo Caín está temblando» (Diego 2001: 23).

El sujeto lírico de Diego se autorrepresenta como demiurgo que se crea a sí mismo y que tiene el terrible deber de darle sentido a «su horror en el espejo» (Diego 2001: 24). Este deber, sin embargo, no anula la pobreza, una pobreza solemne entre espejos dorados e imágenes y sueños de gloria. «La pobreza suma» (Diego 2001: 25), el agobio, «el oscuro tedio» (Diego 2001: 25), «el alba cenicienta de las cosas» (Diego 2001: 25), un cansancio tan antiguo como la propia creación del mundo siempre están ahí, fundiendo el pulso vital con cierto pesimismo lastrante. Las casas que parecen «altas murallas para que las tinieblas quiebren» (Diego 2001: 19) posteriormente son descritas como una hilera «hombro con hombro» donde «parecían una muralla / tan sencilla y pura como la terquedad de un pobre» (Diego 2001: 34). Las columnas del patio, que al inicio del «segundo discurso» son descritas como «romanas» son posteriormente, en el mismo poema, «columnas que toco provincianas» (Diego 2001: 25). Ese paso de lo romano a lo provinciano, de lo universal a lo doméstico, de la arquitectura exterior a una más íntima, cotidiana, es uno de los fundamentos mitopoéticos de Eliseo Diego. En su poemario *El oscuro esplendor* (1966) hay un texto titulado «En un roce de inocente luz» en que esta herencia occidental romana se mezcla explícita y hermosamente con la cotidianidad insular, con lo doméstico y lo simple. En este caso no es necesario un tránsito de lo romano a lo provinciano y más humilde; pues ya son la misma cosa. El portal romano mismo queda ya en el suburbio, entre vicarias y canteros rotos. En dicho poema se lee:

Algún raído rincón de un jardincillo
frente al portal romano, en el suburbio,
con ortigas silvestres y vicarias

de modesto pasar, y los canteros
rotos a ras de ruinas, y ese olor
que dan las muchas hojas viejas, y es
como un acendramiento de la sombra
o de un recuerdo quizás: así,
fuera del tiempo y sin embargo
cercado de añoranzas, el paraíso
de mi caducidad alude al Tuyo
en un roce inocente de la luz. (Diego 2001: 116)

Algo parecido sucede en el poema «Barrio con esfinges» perteneciente al poemario *Los días de tu vida* (1977) donde lo romano se vuelve a fundir con lo cotidiano insular, y mientras lo legendario grita sus misterios, el plátano «calla la posibilidad / -eterna virgen» (Diego 2001: 316). En «Puerta» (un poema de su libro *Inventario de asombros* publicado en 1982), una «puertecilla curiosa [...] en mi barrio» finge ser romana o lo es fingiéndolo, a la vez que se vuelve paso hacia el misterio y/o lo doméstico (Diego 2001: 427). Esta «puertecilla curiosa» a la que el sujeto habla directamente puede recordar al motivo literario clásico del *paraclausithyron* (muy común en la poesía amorosa de autores como Horacio y Tibulo), en la que el sujeto lírico dice su discurso ante la puerta cerrada. En lugar de referirse a la amada, el yo lírico en Diego habla a la puerta y la vuelve la encarnación del enigma y de todas las posibilidades, de ahí que no quiere que se abra, justo lo contrario a lo que pretende el amante del motivo clásico. Si se nota el uso frecuente del diminutivo en varios de los ejemplos previos, no sorprenderá que en el poema «A una joven romana» (perteneciente al poemario *En el otro reino frágil* de 1999) el sujeto lírico se dirija a su «romanita», una joven que, otra vez, conjuga leyenda y realidad, pasado y presente, lo eterno y lo efímero, lo clásico y lo cotidiano: «Si miras tú el futuro ya pasado, / si contemplas tu infancia tan remota, / qué importa: tú eres tú sólo un instante. / Y en ese instante está tu eternidad a salvo» (Diego 2001: 539). También en el poema «Entre las sillas rotas» perteneciente al cuaderno *Versiones* (1967) la grandeza de los dioses es reducida a miniatura, o más bien se confunde con la pequeñez y se le crea un espacio entre los objetos comunes y hasta rotos: «El mayor de los dioses cabe en la palma de tu mano. // Y debe hacerse un lugar entre las sillas rotas, las viejas iluminaciones, los búhos de trapo, los vasos atónitos» (Diego 2001: 147).

De este modo vemos en su lírica, según Abel Prieto, «su costado de grandeza y su costado de miseria» (Diego 2010: 120). El polvo mismo, en sus «selladas jerarquías» (Diego 2001: 25), va del guerrero homérico a su calle de todos los días y a su «pobreza intacta» (Diego 2001: 26); de ser «polvo de la Creación» a ser señal de decadencia, «ropa familiar de un hombre» y «agobio de los ojos» (Diego 2001: 31).

El poeta canta además «a los baños de El Vedado, que son [también] los de Roma» (Diego 2001: 529)[6], con versos en que el océano conjuga tiempos distantes y mitológicos con el presente, y en que «sale el mar por las troneras / trayéndonos noticias del Dragón / y los recios fenicios y los dioses / que moran silenciosos en las grutas» (Diego 2001: 530). Catulo, autor al que Diego, como hemos dicho, prestó mucha atención y del que escribió algunas reflexiones, y César, figura histórica por la que siempre estuvo interesado, aparecen referidos en «Después de todo», poema recogido en *Inventario de asombros* (1982), como evidencia de la fusión entre pasado y presente: los muertos son también nuestros contemporáneos, al morir «estás con César junto al Tíber», y así aparece Catulo, reciente, soplando su lámpara como uno más de nosotros:

> Mientras prendes la luz Catulo sopla
> su lámpara de aceite y otro activa
> la máquina jamás imaginada
> pues todo es uno mismo en el presente
> del mismo negro sol que nos acoge
> que quieras o que no, contemporáneos. (Diego 2001: 418)[7]

Como asegura Agenor Martí, en el caso de Diego, «la vitalidad y consistencia de su poesía parte precisamente del hecho de trascender lo cotidiano [...] y convertir así la aparente trivialidad de la vida en materia poética» y mítica, agregaría yo, porque no es menos cierto que para muchos de los poetas de la generación de los años 80 en Cuba Diego se volvió un referente fundamental no solo por su «rigor formal y conceptual» (Diego 2010: 76), sino también por crear una serie de temas, sensibilidades y personajes que serán utilizados por muchos poetas de

[6] Este poema pertenece al libro *En otro reino frágil* publicado en 1999.
[7] Al respecto, dice también Diego que Catulo y Propercio «son dos amigos míos, que da la casualidad que vivieron hace dos mil años, pero yo los siento como si fueran amigos» (Diego 2010: 223).

promociones posteriores. El ejemplo más importante posiblemente sea la figura del equilibrista. Autores como Raúl Hernández Novás, Damaris Calderón, Odette Alonso, Nelson Simón, Norge Espinosa y muchos otros de los años ochenta tienen poemas en que esta figura proveniente de la mitología poética de Diego es el referente principal[8].

El entrecruzamiento entre lenguaje, arquitectura y cuerpo tiene una gran importancia en la poética de Diego. El cuerpo del sujeto enunciante se funde con el entorno, a veces parece tener dimensiones enormes, ciclópeas, pero otras, al igual que las murallas de la ciudad, pasa a tener una complexión más humana, tangible, abarcable en su humildad. Por otra parte, en «Padre mío Adán entre mi rostro vienes», este sujeto lírico hijo de un Adán que avanza por la Calzada «abultando los pesos» (Diego 2001: 41) es una mezcla de figura bíblico-legendaria («viejo Adán»), de presente («padre mío Adán entre mi rostro vienes»), de fuerza de la naturaleza («oscuro ruido como de olas haces», «como la mar derribas y alzas tus infinitas formas»), con la imagen de la ciudad (es «contén pétreo de mi resuello», «no sé qué admirarte más, si las torres o sus sombras»). Tanto el cuerpo del sujeto lírico, como el de este Adán y el de la Calzada (a través de su personificación) encarnan las diversas fuerzas y dimensiones espaciales, temporales y somáticas que Diego utiliza para expresar su cosmogonía mitopoética. Las piedras de la calzada tienen «gesto de sagrada retórica» (Diego 2001: 35) y se ensamblan como las palabras o «los versos bien trabados de un salmo» (Diego 2001: 34). A veces también el entorno cobra vida, la arquitectura se anima, «de pronto parecía que los / portalones acodados jugaban con las sombras / [...] y a la baraja» (Diego 2001: 34).

La convivencia entre referentes bíblicos y grecolatinos se extiende a la geografía remota de la provincia: se habla, por ejemplo, «del rincón de Apolo o de Santiago de las Vegas» (Diego 2001: 35), también de las calles «del dios Neptuno y del Arcángel» (Diego 2001: 269). Las figuras de las avenidas locales con sus curvas son presentadas como si se tratase de personajes mitológicos, con grandes proporciones, «como libertadores gigantescos» (Diego 2001: 35), al estilo grecolatino, donde los ríos comúnmente son divinidades antropomorfas:

> Desde lejos venían y se han cogido del brazo como libertadores gigantescos

[8] Sobre el tema, puede consultarse el artículo de Cabrera, citado en la bibliografía.

> y prosiguen su marcha entre las casas que los miran azoradas
> [...]
> Luyanó y Jesús del Monte resplandeciendo sus torsos como si
> fuesen dos ríos jóvenes crueles de transparencia y ruido. (Diego 2001: 35)

El entorno se anima, es decir, tiene alma, está vivo, se mueve, reacciona. La ciudad y su mitología están en continuo movimiento. La Calzada es una especie de animal vivo que une el corazón de la ciudad con «el jardín de la quinta donde termina la calzada y comienza el nacimiento silencioso del campo y de la noche» (Diego 2001: 39). Muy semejante a cómo Manuel de Zequeira une lo rural con lo urbano, lo natural con la arquitectura y la escultura (neo)clásicas, la realidad y lo mitológico a partir de su descripción del Paseo del Prado en 1803 a través de su «Oda anacreóntica», en su poemario Diego también hace coincidir la ciudad, la naturaleza y lo legendario a partir de su recorrido de la Calzada que es, ella misma, un animal mitológico y a la vez tránsito cotidiano. El espacio de la quinta familiar también cobra vida, la animación, es decir, el alma de las cosas, va despertando hacia los espacios más íntimos y familiares: «gárgolas lunáticas», «hipogrifos de cemento», «el negrito», todos, dice el poeta, «gustaban magistralmente de la lluvia» (Diego 2001: 38-39).

El de Eliseo Diego es, sin dudas, un sujeto lírico consciente del caos, el olvido y la muerte en los que continuamente está envuelto y a partir de los cuales intenta construir sentidos, interpretaciones, órdenes. Milena Rodríguez Gutiérrez ha anotado cómo a veces en la poesía de Diego se funden todas las resonancias:

> la familia, el yo, la infancia; la historia familiar y nacional; la religión, el mito y la leyenda; el sueño y la materia; el ayer y el ahora; todo a la vez, mezclado y superponiéndose. (Rodríguez Gutiérrez 2020: 44)

Semejante a un héroe esquileo o al Héctor de la *Ilíada* -dos ejemplos mencionados por él mismo-, para el poeta es fundamental la aceptación lúcida de la esencia trágica de la naturaleza humana sin dejar, eso sí, de luchar, barajar, versionar hasta el último instante.

Bibliografía

ALMANZA, Rafael (2008). *Elíseo DiEgo: el juEgo de diEs?* La Habana: Letras Cubanas.

BELLO, Mayerín (2020). Eliseo Diego ante el gran teatro del mundo. *Rialta Magazine* 41. https://rialta.org/eliseo-diego-ante-el-gran-teatro-del-mundo/ [último acceso: 3/11/2020].

BIANCHI ROSS, Ciro (2020). Eliseo Diego: Entre la dicha y la tiniebla. *La Jiribilla* 873. http://www.lajiribilla.cu/articulo/eliseo-diego-entre-la-dicha-y-la-tiniebla [último acceso: 3/11/2020].

CABRERA, Yoandy (s.a.). Equilibrismo y verticalidad en la poesía cubana. *Isliada.com*. https://www.isliada.org/equilibrismo-y-verticalidad-en-la-poesia-cubana/?fbclid=IwAR1_RO9vvAtTW_bBZ8cfwB8fR5G-cb_yLFeDM-H6YsGVMc_M4RLlAN-2wKQ. [último acceso: 3/11/2020].

DIEGO, Eliseo (1990). El beso de Catulo. *Nexos* 151. https://www.nexos.com.mx/?p=5944 [último acceso: 3/11/2020].

DIEGO, Eliseo (2001). *Obra poética*. La Habana: Ediciones Unión.

DIEGO, Eliseo (2010). *En las extrañas islas de la noche*. La Habana: Ediciones Unión.

GARCÍA MARRUZ, Fina (2003). *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.

GUARDIA DE ALFARO, Gloria (2004). La palabra mitopoética en la obra de Pablo Antonio Cuadra. *América: Cahiers du CRICCAL* 31: 193-200.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2008). *El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

LEZAMA LIMA, José (1977). *Obras completas II. Ensayos. Cuentos*. México: Aguilar.

LOTMAN, Iuri M. (Navarro, Desiderio, sel. y trad.) (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MUÑOZ, Oscar E. (2013). *Mitopoética. La construcción simbólica de la identidad humana*. Madrid: Mandala Ediciones.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1990). *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos I*. Madrid: CSIC.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2020). Introducción. El sitio en que tan bien se está. Caminando con Eliseo Diego por su Calzada de Jesús del Monte. En: Rodríguez Gutiérrez, Milena (ed.). *En la Calzada de Jesús del Monte*. Valencia: Pre-textos, pp. 21-98.

Rojas, Rafael (2020). «Eliseo Diego: el misterio de la realidad escueta». *Rialta Magazine* 41. https://rialta.org/eliseo-diego-el-misterio-de-la-realidad-escueta/ [último acceso: 3/11/2020].

Saínz, Enrique (ed.) (1991). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas.

La *eternidianidad* eliseana o algunos senderos de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego: la penumbra, el sueño, el tiempo

Milena Rodríguez Gutiérrez – Universidad de Granada

Resumen: *Este artículo constituye un acercamiento al primer poemario de Eliseo Diego, En la Calzada de Jesús del Monte (1949), explorando tres motivos que aparecen en el libro: la penumbra, el sueño y el tiempo. La hipótesis del trabajo es que uno de los modos posibles para acercarse al libro es pensándolo como un modo (artístico) de detener el tiempo, mediante la construcción de ese concepto que podría denominarse la eternidianidad; construida por Diego a través de la lentitud y la morosidad y que fusiona lo eterno y lo cotidiano.*

Abstract: *This article is an approach to Eliseo Diego's first collection of poems, En la Calzada de Jesús del Monte (1949), exploring three motifs that appear in the book: the penumbra, the dream and the time. The hypothesis of the work is that one of the possible ways to approach the book is by thinking of it as an (artistic) way of stopping time through the construction of that concept that could be called eternidianidad, built through slowness and that fuses the eternal and the everyday.*

En un breve texto, titulado «¡Quién sabe!», incluido en *El Libro de quizás y de quién sabe*, Eliseo Diego se pregunta, con Aldous Huxley, cómo detener el tiempo, y escribe: «Porque si se detuviese, ya no lo sería -no sería tiempo» (Diego 2015: 24). Después, sugiere, con Quevedo: «¿Será

en el Arte que se detiene sin dejar de ser él, sin dejar de volar como "saeta o ave"?»[1].

En la Calzada de Jesús del Monte (1949), el primer y ya mítico poemario que Eliseo Diego publicó, es un libro con una compacta, profunda unidad temática, que gira en torno a esa calle cubana y habanera que es, o fue, la Calzada de Jesús del Monte, pero, también, a su fabulación, a su invención; y junto a ellas, en torno a la propia infancia del poeta y a la ciudad de La Habana. Como escribe Enrique Saínz, principal estudioso de la poesía de Diego, *En la Calzada de Jesús del Monte* revela además «la profunda experiencia de un poeta que quiere edificar el sitio de la sobrevida, el sentido de su propia existencia frente a la desolada intemperie, el vacío histórico de una república desustanciada». (Saínz 2001: 7).

Entre varias, diversas lecturas posibles, puede pensarse *En la Calzada* como un modo de detener el tiempo; la obra artística fundamental de Diego para detenerlo, sin que, a pesar de todo, deje de ser tiempo. Es, así, *En la Calzada* el libro en que Eliseo consigue apresar al tiempo, ese, como lo llamaría María Zambrano, «Rey primordial» (Zambrano 2011: 156), que «no abdica ni consigue ser apresado». (Zambrano 2011: 156-157). Como ya he observado en mi estudio sobre *En la Calzada*, punto de partida para estas líneas, Diego construye en este libro algo que podría llamarse, acaso, la *eternidianidad* (Rodríguez, en Diego 2020), un tiempo *otro* donde ocurre «la extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad». (Diego 1987: 15), donde se instala una eternidad que se vuelve cotidiana, una cotidianidad que se vuelve eterna; un tiempo *otro*, transfigurado. Propongo explorar en este artículo algunos motivos (o senderos) relacionados con esa *eternidianidad* que habita en la Calzada: la penumbra, el sueño y el propio tiempo.

1. La penumbra: luz tachada o detenida

Según el diccionario de la RAE, penumbra significa «sombra débil entre la luz y la oscuridad, que no deja percibir dónde empieza la una o acaba

[1] Diego establece aquí una intertextualidad con un soneto de Quevedo, el «Salmo XXVII», en cuya primera estrofa se lee: «Bien te veo correr, tiempo ligero, / cual por mar ancho despalmada nave, / a más volar, como saeta o ave / que pasa sin dejar rastro o sendero». (Quevedo 1981: 39).

la otra». La penumbra es, en sí misma, poética, por su ambigüedad. Luz detenida, que no llega a ser; pre-oscuridad que no se atreve a serlo. Numerosos críticos de *En la Calzada* se han referido a la presencia, y a la importancia, de la penumbra en el poemario. Cintio Vitier la considera uno de sus símbolos fundamentales, junto a la piedra y el polvo (Vitier 1971: 222). Raúl Hernández Novás habla, por su parte, de «esa luz extraña que desciende sobre los raros paseantes de *En la Calzada*…, como en los cuadros de De Chirico» (Hernández 1991: 118). Refiriéndose de modo más amplio a la poesía de Diego, escribe Alain Sicard: «La luz ronda la poesía de Eliseo Diego, pero no la habita sino desde fuera, sin ceder nada de su irreductible ajenidad. La penumbra, y no la luz, es el espacio del poema» (Sicard 1991: 245).

En la Calzada… uno de los protagonistas es la penumbra, esa luz atenuada o detenida, esa luz tachada, esa luz que no es. Y hay que insistir en que se trata de la penumbra, y no de la luz, pues en el libro, la penumbra es, en gran medida, antónimo de la luz.

Desde la dedicatoria del libro (y destaquemos que en este libro la Dedicatoria no se coloca antes sino después del exergo, como subrayando su imbricación con el poemario), se advierte la elección, la predilección de Diego por la penumbra. Dice el poeta: «Este es un texto que dedico a la amistad. Estas son unas palabras dichas por la tarde a unos amigos -para sabernos mejor la conmovedora belleza de este mundo». (Diego 1987: 7). Se elige un momento concreto para decir a Bella García Marruz -entonces todavía su novia, su «compañía»- y a sus amigos de Orígenes, a los que se dedica el poemario, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Gastón Baquero, Lezama y los demás, las palabras que son el libro; no cualquier momento, sino precisamente la tarde, donde el día empieza a ser noche, donde la noche es todavía día; ese momento donde la luz ya no tiene la fuerza que le da la mañana o el mediodía; ese momento donde la luz empieza a convertirse en penumbra.

Ya en el poemario propiamente, en su comienzo, en «El Primer Discurso», la voz poética alude a la luz, más exactamente, a «la demasiada luz» (Diego 1987: 11), esa que «forma nuevas paredes con el polvo» (Diego 1987: 11) y ante la cual la Calzada va a servirle como lugar de protección. Pero, ¿qué significado tiene la penumbra en el poemario?

En primer lugar, tal como señala Cintio Vitier, la penumbra es un elemento de la cubanía, o quizás habría que precisar, un elemento de la

habanidad, si es que podemos hablar de algo como la *habanidad*. Alejo Carpentier, en *La ciudad de las columnas*, su célebre libro sobre La Habana, llama a la capital de la isla la ciudad del «demasiado sol en la cara» (la «demasiada luz» de Diego), y dice que la penumbra forma parte del deseo y del anhelo de sus habitantes; la penumbra exterior y también la penumbra interior. Una y otra aparecen con frecuencia *En la Calzada…*; una y otra se convierten en protectoras de la voz poética. Así, por ejemplo, en «Voy a nombrar las cosas», uno de los primeros poemas en que surge explícitamente la penumbra, entre las cosas nombradas, encontramos portales y mamparas, dos elementos esenciales, tanto de la arquitectura exterior de La Habana como de la decoración de las casas de la ciudad; dos elementos, así, protectores, afuera y adentro, de la «demasiada luz»; las segundas se describen en el poema como «cerradas a la sombra y al silencio». (Diego 1987: 33). Recordemos que Carpentier habla de la mampara como «importantísimo elemento decorativo y arquitectónico que se inscribió en la residencia cubana hace siglos, desempeñando una función que fue determinativa del estilo de la vivienda», y tras denominarla «puerta trunca a la altura del hombre», la nombra como «la verdadera puerta interior de la casa criolla», que creó «un concepto peculiar de las relaciones familiares y en general, de la vida en común». (Carpentier 1998). Después, en el poema de Diego, se nombra la penumbra, no ya de modo metonímico a través de los portales o las mamparas, sino directamente:

> Y el interior sagrado, la penumbra
> que surcan los oficios polvorientos,
> la madera del hombre, la nocturna
> madera de mi cuerpo cuando duermo. (Diego 1987: 33).

«Interior sagrado», dice la voz poética. Y una vez más, podemos acudir a Carpentier, quien dice: «La casa criolla -y esto es más visible aún en las provincias- es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede». (Carpentier 1998).

Casi todo el poemario transcurre en la penumbra, o en su busca; la penumbra exterior y la penumbra interior; esa que protege, pero que remite, además, en el libro, a la memoria, y al sueño y a la fábula. Y aquí

podríamos acudir a dos comentarios del poeta que nos muestran ese otro significado esencial que adquiere para él la penumbra. En primer lugar, en su conferencia «Esta tarde nos hemos reunido», texto imprescindible para acercarse a su obra, Diego asocia la penumbra directamente a los sueños y a la propia poesía, cuando se pregunta (pregunta retórica): «¿Será la penumbra del bosque la sustancia última de la poesía, la materia de que están hechos los sueños?». (Diego 2007: 44). Volverá a mencionarla en «A través de mi espejo», esa charla donde evoca con ternura la tienda de antigüedades de la que era dueño su padre, la llamada Casa Borbolla[2]; y en esa evocación surge la penumbra como un recuerdo más, como un recuerdo familiar muy querido, y como un recuerdo que se liga a lo maravilloso: «¡ah de su penumbra inacabable, atestada de maravillas en exquisito desorden!». (Diego 2007: 236).

Esta segunda función de la penumbra, la hallamos en el libro en el poema «La Iglesia»:

> santificada por la noche purpúrea de los magos
> hay una iglesia, unos álamos, unos bancos muy viejos
> y una penumbra bondadosa que siempre
> se ha prestado grave a los recuerdos. (Diego 1987: 59).

Y también en «El sitio en que también se está», en 8, donde se dice:

> pero tu delicada música,
> oh mi señora de las cintas teñidas en la niebla,
> vuelve si cantan los gorriones sombríos en las tapias,
> a la hora del sueño y de la soledad, los constructores,
> cuando me daban tanta pena los muertos
> y bastaría que callen los sirvientes,
> en los bajos oscuros, para que ruede
> de mi mano la última esfera de vidrio
> al suelo de madera sonando sordo
> en la penumbra como deshabitado sueño. (Diego 1987: 100).

[2] En *Muestrario del mundo*…, Diego incluye el texto «Intercálase la historia del anticuario», donde rinde homenaje a su padre y a esta tienda o almacén de antigüedades, desde la fabulación.

Penumbra, así, que evoca recuerdos y sueños, que es, incluso, ella misma, sueño.

A veces, esa doble significación de la penumbra, ser protección y sueño, aparece fundida, como en «La Casa»:

> La penumbra del patio, suave y honda
> cobija de la luna bajo nocturnos plátanos,
> esparciendo su aroma, la nostalgia,
> la familiar distancia de sus astros,
> enamora mis ojos, los descansa
> como la noche o mi perdida casa. (Diego 1987: 61).

Pero nos interesa, sobre todo, esa función evocadora del sueño que tiene la penumbra, porque el sueño, como sabe cualquier soñador, es uno de los modos de detener el tiempo. Creo que la penumbra puede compararse, en cierto modo, con la llama de una vela, luz también tenue y como detenida, luz que no consigue borrar totalmente la oscuridad. Quizás se puede decir de la penumbra, de esta penumbra de *En la Calzada*, lo que decía Bachelard de la llama de la vela: «La llama de la vela convoca a los sueños de la memoria. Nos brinda, en los lejanos recuerdos, las imágenes de noches solitarias». (Bachelard 1961; trad. 1989: 41). Esa cercanía entre la penumbra y la llama de la vela, parece percibirla también Eliseo Diego; así, en el penúltimo poema del libro, «Los portales. La noche», escribe:

> En la pobreza tierna de los profundos patios sueña
> la familia los justos nombres de sus jarrones ciegos
> y las abuelas bordan en la penumbra sus recuerdos
> amistados del buey, de la madera, en leve llama.
>
> Qué piedras desoladas para tu vela, solitaria.
> (Diego 1987: 118).

Hay, todavía, sin embargo, o puede haber, un sentido más de esa penumbra que aparece a lo largo de *En la Calzada*…, que no quisiera dejar de mencionar, aunque este sentido resulte más lejano, o quizás no tanto, en su vínculo con el tiempo. Escribe Didi-Huberman, aludiendo también a las lecturas de Auerbach, que en la *Divina Comedia* de Dante,

y particularmente en *Infierno*, son las luces pequeñas, las *lucciole*, es decir, las luciérnagas, las que representan «las cosas terrestres y las pasiones humanas» (Didi Huberman 2009; trad. 2012: 10), mientras la Gran Luz corresponde al Paraíso celestial. Pienso que acaso podría establecerse una equivalencia con respecto al poemario de Eliseo Diego: frente a la Gran Luz, que se vincula al Paraíso, que se vincula también con los grandes discursos sobre la nación, el poeta elige la penumbra, una luz pequeña y tenue, como tachada o detenida, como la de las luciérnagas dantescas. En algún momento, en varios momentos, dice, por cierto, la voz poética en el libro, ironizando sobre el país y sobre su función como poeta que escribe sobre éste: «La Divina Comedia, mi Comedia» (Diego 1987: 98), «Dante: mi seudónimo» (Diego 1987: 97). Este sentido de la penumbra apuntaría así hacia la dimensión «terrestre» del poemario y hacia esa particular actitud de Diego hacia la historia, que Rafael Rojas describe del siguiente modo:

> Lo distintivo de la poesía de Eliseo Diego no es la anulación de lo estatal por lo familiar sino la domesticación lírica de la historia nacional: la transformación de los grandes hitos y héroes de una epopeya histórica en ecos o resonancias de un estertor lejano. (Rojas 2008: 344).

Decía antes que quizás este significado de la penumbra tenía un vínculo más distante con el tiempo. Sin embargo, ¿escuchar los hitos de la historia nacional como un «eco», como «resonancias de un estertor lejano» no es, también, otro modo de detener el tiempo? La historia sería así una especie de sueño, de fabulación, un tiempo detenido y distante. Esto es lo que parece ocurrir, por ejemplo, en «El retrato de Carlos Manuel de Céspedes», otro poema de *En la Calzada*, donde, como escribe Rojas, «el silente padre de la patria […] gobierna el aula desde un cuadro colgado en la pared» (Rojas 2008: 345). Este poema ofrece además una dimensión del ámbito patriótico, de la historia, como ámbitos cotidianizados, habitando en el retrato del aula de una escuela cualquiera de la República cubana de la época.

La penumbra, habría, por último, que recordarlo, fue una elección de Diego a lo largo de su obra, no solamente en este libro. Eliseo Diego no parecía concebir la poesía sin ella. Así se lee en «No es más», una de

sus poéticas más personales, y hermosas, incluida *En el oscuro esplendor* (1966)[3]:

> […] un poema no es más
> que una conversación en la penumbra
> del horno viejo, cuando ya
> todos se han ido, y cruje
> afuera el hondo bosque […] (Diego 2001: 127).

El poema, la poesía, así, como una conversación en la penumbra, en soledad y con la magia del bosque por testigo. Tiempo de palabras detenidas. Se trata, acaso, de otro modo de decir aquella frase de la Dedicatoria de *En la Calzada*: un poema no es más que «unas palabras dichas por la tarde a unos amigos -para sabernos mejor la conmovedora belleza de este mundo». (Diego 1987: 7).

2. El sueño: remanso del tiempo

En «Quién sabe», el texto que citábamos al comienzo, se pregunta también Eliseo Diego:

> Y si [el tiempo] se detiene en el Arte, ¿no tendremos razón en anhelar que lo haga también para nosotros, qué importa cómo?
> ¿No habrá para nosotros, pobres, siquiera un menudo remanso –en el sueño siquiera? Dormir, soñar, quién sabe. (Diego 2015: 24).

El sueño es, entonces, para Diego, un menudo, pequeño remanso donde los mortales pueden conseguir detener el tiempo. *En la Calzada* muchos versos tienen, como dice Mayerín Bello, un «tono predominantemente onírico» (Bello 2000: 119). Asimismo, este primer libro de Diego es un libro sobre la infancia, pero la infancia que recrea el poemario es memoria y también sueño y/o invención. En esta relación entre infancia y memoria, el sueño es, como escribe Bello, «ya un aliado, ya un enemigo» (Bello 2000: 119). Y es que el sueño es síntoma de la fractura entre ambas, entre infancia y memoria; es ese algo, añadido a la

[3] Este poema fue seleccionado por el propio Diego como una de sus poéticas más representativas. (Véase Ivette Fuentes, *A través de su espejo*, 15).

memoria, que da cuenta de que lo que es, no es lo que fue, porque lo que fue se ha perdido. «Que toda la vida es sueño», el verso de Calderón de la Barca, es el exergo que aparece al comienzo del libro. Sin embargo, el sueño no es solo aquello que sirve para decir que la infancia necesita ser inventada; es, también, el único camino posible frente a su pérdida; acaso, el mejor, o el único camino. Como escribe Gaston Bachelard:

> La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario. (Bachelard 1960; trad. 2013).

El sueño supondría, en buena medida, dicho con palabras del propio Diego (en «Esta tarde nos hemos reunido»): «Reconquistar el paraíso. Forzar la entrada [de la infancia]». (Diego 2007: 29). Por otra parte, la realidad de la ciudad que aparece en *la Calzada* va unida también a la fábula y al sueño: «Calzada, reino, sueño mío», dice la voz poética en «El Primer Discurso». Y es que la Calzada es, en el poemario, esa calle singular que constituye una aparente paradoja, un aparente oxímoron en el que se oponen realidad-sueño, o realidad-fábula; la Calzada es ese elemento o *criatura* transculturada, para decirlo con un término de Fernando Ortiz, que remite a la identidad cubana y que fusiona ámbitos diversos: en primer lugar, el campo y la ciudad[4]; pero también las cosas y el ser, o la realidad y el sueño, constituyéndose en otra cosa[5].

En «El Segundo Discurso: Aquí un momento», la voz poética dice: «sepulto mi lugar en áurea fábula / sin poder remediarlo» (Diego 1987: 21); un momento en el que el sueño puede parecer, como dice Mayerín Bello, un «enemigo»; pero después dirá también, en versos en que el sueño se coloca sin duda como «aliado»:

---

[4] La Calzada de Jesús del Monte, calle a la que alude y en la que se inspira el poemario, era una calle habanera, hoy con el nombre de Diez de Octubre, que iba del campo a la ciudad, atravesándola. En este sentido, Escribe Cintio Vitier: «No estamos ya en el martiano campo ni en la casaliana ciudad, sino en la calzada cuyo término es la quinta de las afueras [… y que] no le deja desprenderse ni en el campo libre ni fijarse en el centro urbano». (Vitier 1958: 431).

[5] Escribe Fernando Ortiz al hablar de cómo se produce la transculturación: «la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos». (Ortiz 1973: 135).

Si dejo de soñar quién nos abriga entonces,
si dejo de pensar este sueño
con qué lengua dirán
éste inventó edades si nadie ya las habrá nunca. (Diego 1987: 21).

Y otra vez, más adelante, insiste:

Pero, si dejo de soñar
quién nos abriga entonces, si la nada
es también el dormir, pesadamente
la caída sin voz entre la sombra. (Diego 1987: 26).

Y es que en este poema, la voz poética habla así, también de su (la) necesidad de soñar; sueño que sueña lo que pasó y también lo que se fabuló -pasado histórico y pasado mítico, los llama Enrique Saínz- (Saínz 1991: 353), que sueña personajes reales y personajes de ficción; un sueño que sueña al autor y a su propio sueño; un sueño concebido, casi, como deber: «debo soñar a Plauto, y al guerrero cubierto de lejano polvo» (Diego 1987: 21); un sueño que sueña también la muerte, pero no la muerte real, sino la muerte fabulada, «florecida con mis lujosas invenciones» (Diego 1987: 21). Porque la voz poética, y Diego junto a ella, parecen saber, saben, sobre el poder del sueño frente al tiempo, y que, como diría Albert Béguin, el sueño es analogía, el sueño une: es ese «genio onírico» el que «pone en relación momentos separados por el tiempo». (Béguin 1937; trad. 1993: 485).

Sueño que no se abandona, que resulta imprescindible. También porque se intuye, se sabe, que el sueño es «un lujo», que puede perderse con facilidad, que hay que protegerlo, porque es, o puede ser, a pesar de todo, algo frágil, muy frágil: «y daban miedo las tablas frágiles del sueño lamidas por la noche vasta» (Diego 1987, «El Primer Discurso»: 12); que puede ser, que a veces termina siendo, sueño «que acaba en humo, en el vacío del alba». (Diego 1987, «El Segundo Discurso…»: 23).

Otra dimensión que tiene también el sueño *En la Calzada* es el de la escritura, el de la creación; pensadas, ambas, como sueño; y aquí se trata tanto de la creación en el sentido religioso, como en su significado humano y literario; esas «imágenes creadoras del sueño», que menciona Jorge Luis Arcos (Arcos 1994: 166):

Y ahora es el tiempo de levantarme y de trazar mi amplio gesto diciendo:
luego de la primera muerte, señores, las imágenes,
invéntense los jueves,
los unicornios, los ciervos y los asnos
y los frutos de la demencia
y las leyes, en fin,
y el paño universal del sueño
espeso de criaturas, de fábulas, de tedio (Diego 1987: 26).

Para Diego, el sueño, como la penumbra, remite, así, a la escritura. Ese sueño de la escritura, o ese sueño que es la escritura y que se constituye como un tiempo *otro*, un tiempo detenido, puede salvar no solamente la infancia, sino la propia realidad, a través de sus «lujosas invenciones».

Hay un poema de Eliseo Diego, escrito muchos años después de *En la Calzada*… e incluido en *Inventario de asombros* (1982), que nos sigue hablando de ese poder soñador, o *soñante*, de la escritura y de la creación poética. Se trata de un poema titulado «A mis calles de La Habana», que prolonga su primer poemario. Es un poema de tono menor, donde se rinde homenaje a otras calles de la ciudad, las de su esposa Bella, a quien se dedica el poema: Concordia, Amargura, De Peña Pobre, Soledad…. A estas calles, la voz poética les dice:

y aunque el vago crepúsculo desdora
vuestros muros y ya la noche es fría,
mi lucecilla os salva y enamora». (Diego 2001: 431).

Es decir, el sueño de la escritura, de la poesía, su «lucecilla», salva estas calles de la pérdida. Como mismo salva la realidad de la Calzada de Jesús del Monte.

3. El tiempo eliseano o la *eternidianidad*

Dice Lezama Lima que la obra de Eliseo Diego «tiene el sabor espeso de un paralelismo tiempo espacio». (Lezama 1981: 48). Enrique Saínz escribe en su excelente ensayo «*En la Calzada de Jesús del Monte*: apuntes para su interpretación» que las categorías tiempo y espacio son los

«elementos integradores de la poética de Diego». (Saínz 1991: 342). Sin duda, tiempo y espacio son dos categorías imprescindibles para acercarse a este poemario, algo así como las dos columnas capitales en que este se sostiene.

Antes nos hemos referido a la penumbra y al sueño. Hablemos ahora del tiempo o, más exactamente, del tiempo eliseano.

En un breve, pero iluminador artículo, Ida Vitale (1991) resalta la insistencia en el tiempo de Eliseo Diego; sus alusiones, por ejemplo, a los días de la semana, el domingo, el lunes, el miércoles. Esta obsesión del tiempo, esta obsesión en la precisión del tiempo, podríamos añadir, está presente en todo el poemario, ya desde su Dedicatoria, donde el libro es «ardid para engañar al tiempo y que dure un poco más el eco suave» (Diego 1987: 7); pero también se dice, recordemos, y esta precisión, de una *rara* humildad, me parece aún más decisiva: «estas son unas palabras dichas por la tarde a unos amigos» (Diego 1987: 7). Rara humildad, decía, porque el poeta no escribe «estas son unas palabras dichas a unos amigos», sino que indica «unas palabras dichas *por la tarde*»; es decir, no son unas palabras dichas en cualquier momento, sino que importa cuándo se dijeron; no tanto, al parecer, las fechas exactas, sino el momento del día.

Frank Padrón Nodarse se ha acercado también a esta presencia del tiempo en la poesía de Diego, en un interesante artículo donde explora las tres formas del tiempo, según los modos que este adoptó entre los griegos; así, *Kairos* (la fugacidad), *Chronos* (las medidas del tiempo) y *Aión* (la eternidad). Padrón Nodarse rastrea estos tres modos en varios de los poemarios del poeta y afirma: «el elemento más importante de la poesía realizada por Eliseo Diego es, precisamente, el tiempo». (Padrón 1991: 250).

Habría, hay, diversos modos de acercamiento a esta categoría de tiempo, sin duda primordial en Diego y, centrándonos solo *En la Calzada*…, sería incluso difícil agotar todos los sentidos y matices que el tiempo posee en el libro, que son riquísimos y abundantísimos.

Uno de los que me parece más relevantes, quizás, es cómo se construye aquí el tiempo, que es como una mezcla de épocas, de momentos distintos y diversos, que, sin embargo, se funden, para terminar constituyéndose en una especie de tiempo *otro*. En este sentido, escribe Enrique Saínz:

> El mito, el pasado histórico lejano, el pasado histórico reciente, y el presente, no son, en la poética de Diego, una sucesión temporal, sino cerrada unidad, por la que no trascurre la acción devastadora de los años. (Saínz 1991: 356).

Y tendríamos acaso que recordar las palabras de Octavio Paz: «El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia... el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura». (Paz 1991: 9). Aunque cabría añadir que contradecir y transfigurar es, por supuesto, un modo de detener el tiempo, el modo en que el arte puede hacerlo.

Como ya hemos dicho, *En la Calzada…* se construye una *eternidianidad*, un tiempo *otro*, transfigurado; un tiempo *otro* que mira desde el presente, y desde la cotidianidad, todos los demás tiempos, sobre todo el pasado, pero también, incluso, aquellos que no han existido; un tiempo *otro* que, en última instancia, supone una reelaboración del concepto de *tiempo* propuesto por San Agustín:

> Si en verdad existen tiempos futuros y pasados quiero saber dónde están. Aunque no sea capaz de ello todavía, sé no obstante, que dondequiera que se hallen, no están allí como futuros o pasados, sino como presentes. De hecho, si todavía allí son futuros, todavía no existen allí; y si allí son pasados, ya no existen allí. Así pues, donde quiera que estén, sean lo que sean, no están sino en presente. (Agustín 398; trad. 2010: 564).

Es decir, el tiempo, *En la Calzada…*, es sobre todo, una transfiguración, un tiempo *otro*, que es producido por su propia impresión en el espíritu; como dijera San Agustín:

> En ti, espíritu mío, mido los tiempos… En ti, insisto, mido los tiempos. La impresión que forman en ti las cosas cuando pasan de largo y que permanece cuando ellas han pasado, ésa es la que mido como presente, y no lo que ha pasado para que esa impresión se produjese. Esa es la que mido cuando mido los tiempos. Por lo tanto, o son esas impresiones los tiempos o no mido los tiempos. (Agustín 398; trad. 2010: 578).

En esa *eternidianidad* del poemario, la lentitud, la demora, va a ser una característica insistente y, si lo pensamos, resulta lógico que así sea,

pues, ¿cómo hacer que aparezca la eternidad en lo cotidiano, ese tiempo sin tiempo, ese *Aión*, si no es volviendo lento todo lo que ocurre, todo lo que se tiene alrededor; demorándolo?

El venezolano Eugenio Montejo se ha referido a esa «elegante demora» que encontramos en los versos de Diego, y que «con frecuencia le proporciona a su palabra cierta atmósfera atemporal». (Montejo 2004). Enrique Saínz escribe que «el tiempo interior de este libro es un lento discurrir». (Saínz 1991: 368). Por su parte, Abel Prieto, en una entrevista que le hiciera al poeta con motivo del cuarenta aniversario de la edición del poemario, subraya en el libro la presencia de una «atmósfera grave, un ritmo lánguido, moroso, como si la Calzada pudiera tener la virtud de hacer el tiempo más lento» y le llama la atención a su autor sobre la frecuencia con la que usa esa palabra, «lento». (Prieto 2010: 115).

No solo la palabra lento, sino otras formas asociadas, y sinónimas, como indica Prieto, se hallan repetidamente en el libro; así, «lentitud», «morosidad», «reposo», «despacio», «demorado»; por ejemplo, en «Voy a nombrar las cosas»: «Y nombraré las cosas, tan despacio…». (Diego 1987: 34); o en «*Rehacen las materias*…»: «[…] cerrada noche / donde las manos alzan los sonidos oscuros, lentas aves / que por la noche se hunden como cruzando ciegas la memoria». (Diego 1987: 37), y más adelante en el mismo poema: «Las cornisas, la grave declamación de su reposo». (Diego 1987: 37). O en «Las columnas»: «En procesión muy lenta figuran las columnas el reposo». (Diego 1987: 39); o en «En el paso de Agua Dulce»: «En demorado paseo el risueño café gallardo siempre / nostálgico miraba la estación primera de la noche». (Diego 1987: 42); o en «La Casa», donde hallamos «la vida cayendo despacio, sin sentirlo, / como la luz de los árboles cenizos». (Diego 1987: 60). O en «Nostalgia de por la tarde», un poema singular, y de gran relevancia en nuestro análisis, donde se conjugan los tres elementos a los que nos estamos aproximando: penumbra, sueño, tiempo. Un poema donde en medio de la nostalgia de por la tarde (la penumbra), se rememora el tiempo pasado, como un sueño. Un poema de exaltación extrema de la lentitud y la demora, donde se intenta detener el tiempo en un doble movimiento, soñando el pasado, y transformándolo en la memoria y, además, como si con esto no fuera suficiente, soñándolo muy «despacio», tratando de demorar el sueño para así poder salvar lo soñado; es decir, tratando de demorar lo ya demorado:

Y el taciturno banco entre los álamos dormido
y aquel campito hirsuto a quien las lluvias respetaban.

Qué tedio los sepulta como la muerte a los ojos
que no los cruza nunca la bendición de unas palomas,
que tengo que soñarlos, mi amiga, tan despacio
como quien sueña un grave color que nunca viera,
como quien sueña un sueño y eso es todo. (Diego 1987: 89).

Un poema donde las imágenes están detenidas, como la instantánea de ese lagarto inmóvil:

Yo vi al lagarto de liviana sombra
distraerse de pronto entre su sangre,
quedar inmóvil, sí, tumbado,
pesando e incapaz de confundirse ya nunca con la tierra. (Diego 1987: 90).

Por cierto, que también en «Voy a nombrar las cosas» se superponen, se complementan, penumbra, sueño y tiempo. En este caso, la penumbra no la evoca la tarde, sino el alba -otro momento de luz detenida- y ante la posibilidad de que las cosas se deshagan, de que la realidad del pasado se deshaga en sueño, se acude al nombre, a la palabra, a la escritura, pronunciadas, dichas, muy despacio, con toda la morosidad posible, para prolongar la duración de las cosas, para conservar su posibilidad de existencia:

Y nombraré las cosas, tan despacio
que cuando pierda el Paraíso de mi calle
y mis olvidos me la vuelvan sueño,
pueda llamarlas de pronto con el alba. (Diego 1987: 34).

Pero no siempre hay lentitud *En la Calzada*... O, más bien, a veces se cuela en el poemario la velocidad, y lo hace para oponerse a la lentitud; morosidad y rapidez establecen así un contraste en que la primera va a resultar siempre, sin embargo, el polo positivo. Así, por ejemplo, en «El ómnibus oscuro y el tranvía», el ómnibus va a ser «salvaje fiesta» (Diego 1987: 84), frente al tranvía, «viejo día» (Diego 1987: 84); pero el ómnibus «oscuro» representa «qué vaga bestia» ante el «capaz tranvía», que «es

como un buey» de «mágica belleza» (Diego 1987: 84). O, también, una vez más, en «Voy a nombrar las cosas», donde la rapidez en la huida de los días parece ser la causante de la metamorfosis negativa que sufren los «ávidos» domingos en «cabizbajos» lunes. (Diego 1987: 34).

Hay un poema que puede, quizás, ejemplificar muy bien esa insistencia en el tiempo, y en la lentitud y la morosidad, de *En la Calzada*…; se trata de «Esta mujer», cuya primera estrofa dice:

> Esta mujer que reclinada
> junto a la borda inmóvil de su casa
> soporta con las manos arrugadas
> el peso dócil de su tedio,
> sólo escuchando el tiempo que le pasa
> sin gracia ni remedio. (Diego 1987: 82).

Me interesa este poema y me parece significativo en el libro porque presenta, no a ese sujeto poético contemplativo, protagonista de *En la Calzada*…, ni a ese sujeto que examina, que indaga en su memoria en busca del tiempo pasado de la infancia, tal como ocurre en muchos poemas.

Aquí, por el contrario, tenemos a un personaje cualquiera, a uno de esos personajes anónimos que conforman ese «lento mural», como lo llama Fernández Retamar (Fernández 2009: 144), que pueblan la Calzada. La mujer del poema encarna la inmovilidad más absoluta; es como una especie de columna cuya función es «soportar» (este y no otro es el verbo utilizado) «el peso dócil de su tedio» (llamativo, por cierto, el adjetivo elegido, «dócil», para definir este tedio); el personaje está tomado, está visto, como el lagarto de «Nostalgia de por la tarde», en una especie de imagen congelada, de instantánea, que la detiene en un momento que parece durar siempre: reclinada pasivamente sobre una baranda también inmóvil. Podría ser, digo, un cuadro, una foto. Y aquí recordamos lo que Diego decía sobre Vermeer, también en «Quién sabe»: «Ah, esa joven de Vermeer leyendo su carta, leyéndola y leyéndola y leyéndola, siempre con idéntico gusto, a la idéntica luz de su mañana tan fugaz como eterna» (Diego 2015: 24). La mujer del poema parece escuchar al tiempo del mismo modo en que la joven de Vermeer lee su carta. Se trata de una imagen que cumple con ese rasgo tan bien descrito por Ida Vitale para las de Eliseo Diego: el «aquietamiento», que

hace parecer a sus imágenes «verdaderas estampas», ya que «la quietud que las envuelve las aísla». (Vitale 1967: 11). Aunque hay en el poema un elemento que negaría esta inmovilidad total: la mujer «escucha», y escucha, precisamente, «el pasar irremediable del tiempo». (López Ferrer 2001: 65); es decir, el tiempo que pasa; o, más bien, el tiempo que «le pasa», «sin gracia ni remedio». Y sabemos sin duda que ese tiempo ha pasado porque la voz poética lo ha sugerido en ese verso anterior, donde define las manos de la mujer como «arrugadas». Decía María Zambrano que al tiempo sólo se le puede escuchar, nunca ver: «[el tiempo] da de sí dándose a oír y no a ver, dando a oír su música anterior a toda música compuesta de la que es inspiración y fundamento». (Zambrano 2011: 158). Y añade María Zambrano que a esa música del tiempo se asemejan «ciertos modos de silencio sin expectación y sin vacío». (Zambrano 2011: 158). Son, así, esta música del tiempo y estos modos de silencio los que parece escuchar la mujer del poema de Diego. El acto de «escuchar», asimismo, humaniza y aproxima al tiempo; lo convierte en un pariente cercano. Creo que la imagen que ofrece «Esta mujer» podría encarnar, encarna, esa idea eliseana de la *eternidianidad* que se construye *En la Calzada*…; una eternidad de lo cotidiano, una eternidad puesta en un acto común, de todos los días. Una eternidad que implica a un sujeto común y a un tiempo de *andar por casa*; un tiempo con el que se habla cada día, o al que se le escucha cada día, como si fuera un familiar que nos visita siempre; un tiempo que nos va dejando, también, sin gracia, las manos arrugadas; arrugas que son como una especie de arcilla, de hueco, por el que la eternidad, a pesar de todo, se va fugando; muy lentamente, poco a poco, pero sin remedio.

La *eternidianidad* de Diego parece ser así, en su sentido más primario, una especie de juego infantil, ese juego que llega desde la memoria de un niño. Y quizás no resulte forzado recurrir a Agamben, cuando establece las conexiones entre tiempo, juego e infancia, y escribe:

> no parecerá entonces irrelevante que en un fragmento de Heráclito […] Aión, el tiempo en su carácter originario, figure como un «niño que juega a los dados» y se defina la dimensión abierta por ese juego como «reino de un niño». (Agamben 1978: trad. 2007: 105).

Podríamos finalizar este artículo citando «Testamento», uno de los poemas más memorables de Diego, al decir de Eugenio Montejo, con el

que se cierra *Los días de tu vida* (1977); allí leemos, quizás, la más hermosa y sugestiva declaración de Diego sobre esa obsesión que fue, o es, para él, el tiempo:

> Habiendo llegado el tiempo en que
> la penumbra ya no me consuela más,
> y me apocan los presagios pequeños;
>
> habiendo llegado a este tiempo;
> […]
> decido hacer mi testamento.
> Es
> Este: les dejo
>
> el tiempo, todo el tiempo. (Diego 2001: 347).

El poeta, ya sin el consuelo de la penumbra, ¿sin el consuelo de la escritura?, lega el tiempo. ¿Dejar, dejarnos a los lectores, el tiempo, *todo* el tiempo, como herencia, como quien deja un baúl, un ánfora, no es acaso un modo, otro modo, de legarnos la eternidad? ¿No es acaso otro modo de construir, ahora para los demás, para nosotros, para los «pobres mortales», ese precioso juego eliseano de la (su) *eternidianidad*?

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (1978). Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia. Torino: Einaudi. Trad. es.: S. Mattoni (2007), *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

AGUSTÍN, San (398). Liber undecimus: Commentatio principii, quo Deus dicitur caelum et terram creavisse. En: *Confessiones*. Trad. es.: A. Encuentra Ortega (2010). Libro XI: En el interior del corazón I:

Eternidad de Dios y caída del alma en el Tiempo. En: *Confesiones*. Madrid: Gredos, 541-583.

ARCOS, Jorge Luis (1994). El callado frenesí de Eliseo Diego. En: *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana: Letras Cubanas, 161-172.

BACHELARD, Gaston (1961). *La Flamme d'une chandelle*. Vendôme: Presses Universitaires de France. Trad. es.: Hugo Gola (1989), *La llama de una vela*. Barcelona/Caracas: Laia/Monte Ávila.

BACHELARD, Gaston (1960). *La Poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France. Trad. es.: I. Vitale (2013), *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica [Edición electrónica, s/p].

BÉGUIN, Albert (1937). *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Marseille: Éditions des Cahiers du Sud. Trad. es.: M. Monteforte Toledo, A. y M. Alatorre (1993), *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BELLO, Mayerín (2000). En peregrinaje por *La Calzada de Jesús del Monte*. *Unión* 38-39: 119-125.

CARPENTIER, Alejo (1998). *La ciudad de las columnas* [1964], Gasparini, Paolo (fotos). La Habana: Instituto del Libro, s/p.

DIDI-HUBERMAN, George (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit. Trad. es.: J. Calatrava (2012), *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

DIEGO, Eliseo (1987). *En la Calzada de Jesús del Monte*. Ed. facsimilar (1949). La Habana: Unión.

DIEGO, Eliseo (2001). *Obra poética*, Diego, Josefina (compil.), Saínz, Enrique (pról.). La Habana: Unión.

DIEGO, Eliseo (2007). *La insondable sencillez. Ensayos*, Saínz Enrique (pról.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DIEGO, Eliseo (2015). *El Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Unión.

DIEGO, Eliseo (2020). *En la Calzada de Jesús del Monte*, Rodríguez Gutiérrez, Milena (ed. e introd.), De Diego, Josefina (palabras prelim.). Valencia: Pre-Textos.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2009). *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954). En: *Obras. Seis.* La Habana: Letras Cubanas.

FUENTES, Ivette (2006). *A través de su espejo (sobre la poética de Eliseo Diego)*. La Habana: Letras Cubanas.

Hernández Novas, Raúl (1991). Un acercamiento a la poesía de Eliseo Diego. [1983]. En: Saínz, Enrique (selecc., palabras prelim., cronol. y bibl.). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas, 105-119.

Lezama Lima, José (1981). Un día del ceremonial. En: *Imagen y posibilidad*, Bianchi Ross, Ciro (sel., pról. y notas). La Habana: Letras Cubanas, 43-50.

López Ferrer, Edgardo (2001). *El tiempo en la poesía de Eliseo Diego*. Tesis Doctoral. New York: The City University of New York.

Montejo, Eugenio (2004). Recuerdo de Eliseo Diego. *Aleph* 128: 72-75. http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/428-recuerdo-de-eliseo-diego.html (Último acceso mayo 2020).

Ortiz, Fernando (1973). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Malinowski, Bronislaw (prólogo). Barcelona: Ariel (1940).

Padrón Nodarse, Frank (1991). Con la buena voluntad del tiempo. (Acercamiento al tiempo en la poesía de Eliseo Diego) (1986). En: Saínz, Enrique (sel., palabras prelim., cronol. y bibl.). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas, 249-298.

Paz, Octavio (1993). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona: Seix Barral (1974).

Prieto, Abel (2010). En la Calzada, cuarenta años después (1989). En: *En las extrañas islas de la noche (Entrevistas a Eliseo Diego)*. La Habana: Unión, 113-121.

Quevedo, Francisco de (1981). *Poesía original completa*, Blecua, José Manuel (ed., introd. y notas). Barcelona: Planeta.

Rojas, Rafael (2008). Tan callado el maestro. En: *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí, 343-360.

Saínz, Enrique (ed.) (1991). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas.

Saínz, Enrique (1991). En la Calzada de Jesús del Monte: apuntes para una interpretación. En: Saínz, Enrique (ed.). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas, 341-377.

Saínz, Enrique (2001). Prólogo. En: Diego, Eliseo. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 7-14.

Sicard, Alain (1991). En un roce inocente de la luz (para una poética de Eliseo Diego) [1985]. En: Saínz, Enrique (ed.). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas, 235-248.

Vitale, Ida (1967). Un poeta en verso y prosa [prólogo]. En: Diego, Eliseo. *Divertimentos y Versiones*. Montevideo: Arca, 7-12.

VITALE, Ida (1991). Una invitación a estarse atento (1975). En: Saínz, Enrique (sel., palabras prelim., cronol. y bibl.). *Acerca de Eliseo Diego*. La Habana: Letras Cubanas, 134-141.

VITIER, Cintio (1958). Decimoquinta lección. La poesía de la memoria en Diego. Lo criollo y lo cubano… En *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Universidad de Las Villas, 423-437.

VITIER, Cintio (1971). En la Calzada de Jesús del Monte (1949). En *Crítica sucesiva*. La Habana: Unión, 217-229.

ZAMBRANO, María (2011). *Claros del bosque*, Gómez Blesa, Mercedes (ed.). Madrid: Fundación María Zambrano / Cátedra.

Entre las pequeñas grandes piezas (narrativas) de Eliseo Diego[1]

Salvador Redonet (1998) – Universidad de La Habana

Resumen: *El autor examina los tres libros de Diego que constituyen el corpus de su narrativa para abordar aspectos relativos a su gestación, estructura y pertenencia genérica. Consideraciones como la unidad que enlaza los «fragmentos» que constituyen En las oscuras manos del olvido, tanto en su primera (1942) como en su segunda (1979) versión; la narratividad de sus cuentos; su carácter emblemático o simbólico –sobre todo de los Divertimentos-; la importancia concedida a la dimensión espaciotemporal del relato –en particular en Noticias de la Quimera–, entre otros, constituyen los aspectos privilegiados en este ensayo.*

Abstract: *The author examines Diego's three books that constitute the corpus of his narrative to address aspects related to its gestation, structure and genre. Considerations such as the unity that links the «fragments» that constitute "En las oscuras manos del olvido", both in its first (1942) and second (1979) versions; the narrativity of his stories; its emblematic or symbolic character -especially of the Divertimentos-; the importance given to the spatial-temporal*

[1] El rescate de este texto significa un doble homenaje: a Eliseo Diego y a su autor, Salvador Redonet. Su primera versión fue escrita en vida de Diego, por eso no hemos corregido el uso en presente de algunas frases alusivas a él. Se publicó póstumamente en 2001, en un librito de escasa tirada y falto de la cuidadosa revisión de su autor, fallecido en 1998. Talentoso ensayista y profesor universitario, la reconocida labor crítico-literaria de Redonet incidió en la historia del cuento cubano contemporáneo. Fue él quien bautizó de *Novísimos* a la nueva generación de cuentistas, a los que prologó y promovió. Nos hemos permitido en esta versión de su trabajo algunas correcciones y pequeños añadidos que, con seguridad, él aprobaría gustoso. (Nota de M. Bello).

dimension of the story –particularly in Noticias de la Quimera– among others, constitute the privileged aspects in this essay.

Me habré hecho sin saberlo un narrador de historias, un inventor de peripecias.

1. Preámbulo para las oscuras manos

Simultánea o posteriormente a la creación –apuntaba Alfonso Reyes– duda y afán guían en secreto al creador: son «como una preceptiva infusa. Más o menos turbios, más o menos nítidos, según sean los temperamentos, crían músculos con la experiencia y vienen a ser, teóricamente, la base de toda Arte Poética» (Reyes 1972: 253–254).

En el caso de Eliseo Diego hay –a todas luces– una mirada aguda, no solo acerca de la obra de otros, sino también (y especialmente) sobre la propia. El autor de *En las oscuras manos del olvido* (1942; 1979) puede rastrear hasta donde se lo permite la memoria (díganlo, si no, quienes lo conocen, o hayan leído sus memorias, prólogos, entrevistas) los asuntos de sus creaciones de ficción; puede trazar la historia de sus libros (y caracterizarlos); critica –como el mejor investigador– sus propias palabras, y hasta «teoriza» a partir de ellas.

El estudioso no debe sorprenderse ante las ironías del autor de *Divertimentos* (1946): si ironiza, lo hace por sabiduría (Diego 1989: 34). Quienes se hayan detenido en «Los dos extremos del eje», «Cómo tener y no tener una alondra» y «Sobre un signo de puntuación» –textos del *Libro de quizás y de quién sabe* (1989)–, pueden confirmar que el propagador de las *Noticias de la quimera* (1975) es también un riguroso exégeta, aunque tal título no sea muy poético que digamos. Todavía más: basta recorrer sus reflexiones ensayísticas y se verá que el poeta Diego también deslinda claramente conceptos y categorías, a veces confundidos entre las manos de más de un analista. Ha sido el propio autor quien ha diseccionado aquellas «páginas que rescato ahora, aun cuando fuera para el plazo más corto, de las oscuras manos en que quedaron puestas» (Diego 1983: 45). Se trata, por supuesto, de su primer título, *En las oscuras manos del olvido*:

¿El asunto?: «la génesis misma de la novela, su salto al choque de la imaginación con la memoria» (Diego 1983: 475); «El misterio mismo del acto creador» (Diego 1983: 42).

¿El tema?: «el tránsito gradual del creador como criatura humana a la ficción de sí mismo como harapo del Arte» (Diego 1983: 46).

¿La intención?: «hallarle a la realidad de mi vida –vida vuelta en parte pesadilla y terror– un refugio más resistente que la tan quebradiza memoria humana, en la más dura sustancia de la letra inscrita en arte» (Diego 1983: 41).

¿La estructura?: «El libro habría de ir constatando en sucesivos fragmentos el desesperanzado, confuso, bien y a la vez mal intencionado entresijo de propósitos y despropósitos en que se debaten recuerdo, olvido y sueño» (Diego 1983: 42).

Y hasta una sinopsis argumental: «poco a poco habría de verse cómo el personaje central, que comenzara con ánimo de testificador incorruptible, iría dándose cuenta de la futilidad de su esfuerzo, y renunciando a salvar la integridad de su vida, se avendría por fin a la antiquísima solución del hombre: sustituir esta realidad por la otra, la imaginada, falsa si bien perdurable, realidad del Arte» (Diego 1983: 42).

Esas y otras confesiones de Eliseo ofrecen un asidero bastante seguro: *En las oscuras manos del olvido* fue un intento de novelar, que se convirtió en 1942 en «tres narraciones –no podrían llamarse cuentos por más que lo ambicionasen– en torno a las aventuras de un personaje que era, por supuesto, yo mismo» (Diego 1983: 292). Quería, según nos cuenta, reconquistar su infancia, su Paraíso Perdido, reconstruirlo, testimoniarlo, «reproducir mis posesiones en una página como en un espejo» (Diego 1983: 292).

¿Sus procedimientos? Los de todo narrador: «los ardides, la astucia, el armar una gran farsa para que los movimientos de las máscaras y los reflejos de los farolillos chinos iluminasen el objetivo real, que era el jardín perdido» (Diego 1983: 292). Pero, a su juicio, sus tretas «resultaban aún bastante ingenuas» (Diego 1983: 292). «Mis primeras pretensiones –afirma– me quedaban ciertamente grandes» (Diego 1983: 475).

Pero ojo, mucho ojo: además de haber hallado en *En las oscuras manos del olvido* la llave de su poesía (Diego 1983: 475), Eliseo Diego no era tan ingenuo como inventor de peripecias. Si *antes* había aquellas

«ingenuidades», *ahora* «ha aflorado en mí el proyecto secreto que gobernaba todo el conjunto» (Diego 1983:195).

La edición de 1979 de *En las oscuras manos del olvido* es ya entonces ese «proyecto secreto que gobernaba todo el conjunto». Por suerte, el autor casi no retoca los textos originales: «no le he cambiado coma ni punto –si no se cuenta unos pocos que a mi juicio no lo molestarán gran cosa» (Diego 1983: 46).

Lo curioso es que no obstante la advertencia («no podrían llamarse cuentos»), las ediciones insisten en la naturaleza cuentística de esas prosas. Verdad es: designarlas como narraciones, nos dejaría en los límites de las imprecisiones. Narración es casi todo: cuento, novela, noveleta... Pero la intención primera del autor y los rasgos del mismo libro –en cualquiera de las dos versiones– formaron una novela. Así como suena: una novela. O mejor: la versión de 1942, *una noveleta*, y la de 1975, *una novela*. Probablemente no la ambicionada por Eliseo Diego, pero novel(et)a al fin y al cabo. Novela (o noveleta) fragmentada, pero sobre todo, testimonial, tanto la segunda versión como la primera.

En la publicación de 1942 (Ediciones Clavileño) se incluyen (sin los títulos con que aparecen en la segunda edición, que aquí ofrecemos entre paréntesis): I («Historia del Negro Haragán »), II («Historia del títere rebelde ») y III («Historia de Sambigliong »).

Si bien cada uno de ellos puede ser tomado como un texto aislado, no solo se interpenetran e intercomunican, sino que trazan un periplo vital, existencial, metafísico, religioso, de vida interior, un ciclo. Se inicia cuando el narrador confiesa que aquella «tarde en que mi madre dijo que iríamos a la quinta de la torrecilla alta y negra, que era el centro de nuestro horizonte, sentí una *oscura angustia*» –como se cuenta en «Historia del Negro Haragán» (Diego 1983:48; el énfasis es mío)–, y concluye con las últimas líneas de «Historia de Sambigliong»: «Con el amargo, mortal sabor del llanto en la boca di las gracias por todas estas cosas y fui a sentarme en uno de los bancos, en la *luz solo por el placer de mirarlas, de contarlas, de nombrarlas*» (Diego 1983: 189; el énfasis es mío).

He ahí el ciclo: desde la primera, oscura angustia de la pérdida hasta el hallazgo –divino hallazgo– conquistado mediante la revelación: «Y sentí el calor de *la luz* y sentí la presencia de *la luz* y abrí los ojos a la imagen de Nuestro Señor Jesucristo» (Diego 1983: 89; énfasis mío). De la oscuridad hacia la luz. Sobre esta oposición (oscuridad/ luz) se alza el ciclo testimonial de *En las oscuras manos del olvido*, que se cierra (y se

abre) en (hacia) la luz, y por el simple placer de mirar las cosas, de contarlas, de nombrarlas.

1.1. Historia, testimonio y memoria de un tiempo recobrado

Muchos años después «emergió de algún rincón de las tinieblas el vago plan que debió reunir los fragmentos todos» (Diego 1983:46) de *En las oscuras manos del olvido*. Es decir, aparecieron textos no incluidos entonces (Diego 1983: 195) –en 1942– pero pensados con vistas a ese mismo libro, «un solo libro» (Diego 1983: 131). Entre las dos versiones, Eliseo Diego había publicado en *Orígenes* dos de esos «fragmentos» o relatos: «El desterrado» (Revista *Orígenes*, año 2, no.5, La Habana, 1945, pp. 34-46) y «Su casa» (*Orígenes*, año 2, no.8, La Habana, 1945, pp. 22-31). Es posible que su edición autónoma haya determinado su recepción ya como dos relatos independientes, ya como textos anexados al ciclo novelístico de 1942. De todos modos, cierto complejo de culpa por aquel desprendimiento debe haber experimentado el autor. «Me importa más [dice Diego] cómo formaban parte de ellos [es decir, del libro en su conjunto] dos historias que mi vanidad […] había cercenado para publicarlas, bajo especie de piezas independientes –'El desterrado' y 'Su casa'–» (Diego 1983:46).

Además de estas dos piezas, se sumaron a la primera versión: «Historia del mirador», «Historia del daguerrotipo enemigo », «Historia del payador », «Historia del antiguo espejo de luna ». En total, seis nuevos textos. O mejor, siete, pues no puede excluirse el prólogo: «Historia de las manos oscuras». Con las tres iniciales, diez textos en la versión definitiva, la de 1979.

¿La inclusión de los nuevos alteraba el ciclo inicial, el carácter novelístico del conjunto, la lectura testimonial del discurso? Para nada. A pesar de que, sin lugar a dudas, en los textos finales hay, con gradación distinta, diferencias en relación con la perspectiva y la actitud del protagonista-narrador, y de su vínculo con los restantes personajes. Por otra parte, el modo de inclusión de los relatos no parece ser arbitrario. En «Historia del mirador», «Historia del daguerrotipo enemigo» e «Historia del payador», que preceden a «Historia de Sambigliong», como sucedía en los textos de la edición de 1942, el narrador-protagonista está prácticamente en el centro de la narración evocada, o participa directamente en los acontecimientos narrados por

él. Es decir, desde «Historia del Negro Haragán» hasta «Historia de Sambigliong» –de manera explícita o no– el narrador exige ser el centro del universo, y su objetivo final es la reconstrucción de ese mismo universo: «Miradme, observad a Eliseo Diego, atento el oído, la mirada atenta, en vela por un niño de seis años» (Diego 1983: 69), además de explicitarse la referencia al proceso de creación –digno anticipo (teniendo en cuenta su fecha de escritura) de los recursos narrativos estructuralistas o derrideanos–: «Yo soy el que habla, ya lo he dicho, el que escribe, el que es escrito» (Diego 1983: 69). Valga recordar lo que es, tal vez, archisabido: tampoco en este tipo de novela testimonial debe identificarse al narrador con el autor real, incluso cuando aquel se hace llamar Eliseo Diego, o cuando tal nombre comparezca en la trama. Pues sucede que el narrador apela al lector –en un juego metatextual– para que observe a «Eliseo Diego»

> que se ha vuelto a su sueño y lo mira con sus ojos abiertos. Procura hacerlo eterno, diáfano, eterno. [...] Observad su transformación en mí […]. Aquí se repite fielmente su angustia, yo, su doble en el mundo que él hizo […] yo digo que voy muriendo a cada palabra escrita, lo mismo que él va muriendo a cada hora, y que me moriré definitivamente a la última palabra (Diego 1983: 69).

Así pues, el dueño de la voz es (y no es) Eliseo Diego. En algún momento el autor quiso hacer un cambio: «Tentado estuve de alterar el presuroso, cándido recurso de usar nuestro propio nombre en los primeros fragmentos» (Diego 1983: 46). Por suerte, no lo hizo. Precisamente ese «juego» es una de las pruebas fehacientes de esa no ingenuidad narrativa de Eliseo Diego. Además, las nuevas inclusiones lo deben haber «obligado» a algunos replanteamientos sobre la relación entre ficción y no-ficción.

Novela, noveleta o cuento –géneros narrativos «tradicionales» de ficción– y testimonio –en su variante de novela «al natural», de novela-documento, no-fictiva o testimonial (Chevigny 1988: 36; Casáus 1988: 5-14)– pueden ir de brazos por momentos de manera tan entrelazada que determinadas «categorías discursivas […] dentro de la literatura tradicional podrían ser consideradas sospechosas, inclasificables o simplemente inexistentes como discurso literario» (Rivero 1984–85: 218).

En la cita que acaba de reproducirse, Eliana Rivero trata de presentar el testimonio surgido en el contexto de las literaturas revolucionarias de Hispanoamérica, como «una plasmación formal que no solo altera, modifica y revierte moldes lingüísticos existentes, sino que rompe las fronteras intergenéricas y aun inaugura categorías discursivas» (Rivero 1984–85: 218). Con razón, la investigadora concluye que

> El género (?) testimonio no solo da fe de las luchas en el plano ideológico, sino que en el plano estético sirve de cantera fértil al crítico literario, donde este debe cincelar límites, fijando nuevas problemáticas metodológicas a considerar, y también replanteando las posibilidades de un deslinde entre el discurso literario y el testimonial, si es que en realidad se trata de discursos diferentes (Rivero 1984–85: 227).

En el trabajo citado, la investigadora estudia el libro de Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, y el testimonio de Víctor Casáus sobre Pablo de la Torriente Brau. Si a partir de los rasgos detectados por ella en el testimonio de Cabezas analizamos el primer libro de Diego, se corroboraría el carácter anticipador de *En las oscuras manos del olvido*.

De modo que si *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* «comporta formaciones novedosas en su aproximación al subgénero *memorias* [y su discurso] totalmente desautomatiza el proceso de reacción del lector» (Rivero 1984–85: 221), *En las oscuras manos del olvido* se sumerge en las memorias, y su textura discursiva produce semejantes efectos en quien lee[2]. Y ello ocurre porque

> lo que realmente distingue a este discurso testimonial de las formas discursivas literarias como la ficción [...] es la naturaleza de ese narrador testimoniante que da vida y orden al texto, es decir, el hecho de que se ha borrado la distancia entre el autor real, su figura empírica perfilada

[2] Este libro de Eliseo Diego se integra perfectamente a esa especie de subserie genérica en la literatura del llamado grupo Orígenes, esto es, la narrativa testimonial origenista, de una carga altamente subjetiva, existencial, que incluiría, entre otros, además de *En las oscuras manos del olvido*, las novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario* de José Lezama Lima; *De Peña pobre, Los papeles de Jacinto Finalé, y Rajando la leña está* de Cintio Vitier. Todos esos libros se caracterizan por la intención de recuperar y fijar la memoria mediante la evocación, los sueños. Es decir, por su objetivo de testimoniar.

> en el texto, y la voz enunciadora del narrador textual (Rivero 1984–85: 221).

En las oscuras manos del olvido ofrece, pues, un conjunto de procedimientos en los que testimonio y ficción se entremezclan para garantizar la eficacia del «proyecto» concebido, amén de ilustrar la proyección renovadora, en términos narrativos, del libro. Entre ellos:

(1) el «juego» entre el autor real, el autor implícito, el narrador autoral, el narratario y el lector implícito (especialmente en «Historia del daguerrotipo enemigo»)

(2) la estructura fragmentada y los espacios en blanco del texto, correlacionados con el obrar memorístico

(3) la efectiva caracterización de muchos de los personajes (doña Isabel, el personaje protagónico, el tío Manuel, don Alfonso, Tío Pedro), en los que memoria y creación se dan la mano

(4) los mecanismos para las recreaciones oníricas y evocadoras

(5) el ordenado desorden (o viceversa) del monólogo interior (evidente en el último párrafo de «Historia del antiguo espejo de luna»)[3]

(6) la estructura circular de «Historia del desterrado»

(7) el trazado de la fantasía en «Historia del títere rebelde» y en «Historia de Sambigliong».

Precisamente, como ya se adelantó, «Historia de Sambigliong» cierra el primer ciclo, el del protagonista, mientras que en los tres textos siguientes –que integran el segundo ciclo dentro del libro– se produce un cambio: gradualmente el protagonista-narrador irá desplazándose hacia un segundo plano. Si en «Historia del antiguo espejo de la luna»

[3] «Manuel está de buen humor y tararea una cancioncilla y se vuelve consultando el reloj para mirarse por última vez en el espejo, ocasión en que se encuentra que sus bigotes son cenizos, no, blancos […] y luego que su panza es enorme y pesada y puede hacerlo caer de un momento a otro, por lo que no podré ir al baile en estas condiciones y qué diría su hermana si me viese tendría que tomar unas píldoras o iré al Padre Alberto y le diré cuando despierte mañana que estuve así soñando que Manuel estaba vivo como aquella vez en Viena del baile que fuimos –dice mi Tía Abuela Ana María, entrando en mi cuarto con mi madre por el pozo de la lámpara– a ver si había carta pero sabes cómo anda el correo por lo que usaba una barba en punta, que tenía casi nívea, por lo que me doy cuenta de que estoy escribiendo solo escribiéndome solo a la luz de la lámpara con qué espanto» (Diego 1983: 93-94).

Eliseo Diego, el personaje, no solo participa en la acción, en la evocación misma, sino que también su voz, su perspectiva, su visión son las que ordenan el texto y rigen el mundo narrado, ya en «Historia del desterrado», aunque el protagonista-narrador es el mismo (de nuevo es un recuerdo), la narración es mucho más distante hasta llegar a confundirse, por momentos, con la de un narrador en tercera persona, como sucede en «Historia de la casa perdida», donde aparece casi objetivo, omnisciente, mucho más alejado emocionalmente de lo narrado. De modo que ahora estarán en el foco de interés: tío Manuel, don Alfonso, y Tío Pedro, respectivamente. A partir de los últimos tres relatos recién mencionados aumenta el grado de ficcionalidad en comparación con todo el primer ciclo; y en los tres, en la medida en que se avanza hacia el final, se intensifica ese proceso de transformación, declarado en «Historia de las manos oscuras»:

> ha aflorado […] el proyecto secreto que gobernaba todo el conjunto, haciendo que formasen parte de él dos relatos posteriores, «El desterrado» y «Su casa», en *un progresivo tránsito del caos de memoria y sueño a la simple ficción como recurso para llenar los huecos que no se cansa de abrir el olvido* (Diego 1983: 195; énfasis mío).

El Tío Pedro, máscara de Eliseo Diego[4], y destinatario privilegiado de la focalización del narrador, procede a concluir la historia que cuenta al niño, su vecino:

> De modo que a estas costas, pensó el Tío Pedro sonriendo para sí con melancolía, a estas costas regresa uno a su hogar perdido, vuelve a su sitio el péndulo. Pero entonces tuvo una revelación importante. Aplacó, conciliatorio, a Águeda. Y procedió a terminar la historia. (Diego 1983: 128)

Ahora sí se ha terminado la historia: se regresa al hogar perdido, todo a su sitio. Se ha terminado el segundo ciclo de un periplo. Ha

[4] Apunta Eliseo Diego en el Prólogo a la edición de 1979, en una autoalusión –en tercera persona- a su desempeño creativo: «Confieso que me irrita un tanto la desfachatez con que concibió al personaje del último fragmento: por muy imaginario que deba ser dentro de las líneas generales del proyecto, necesariamente hay en él un trasunto irrespetuoso de este yo mismo que estaba por venir» (Diego 1983: 47).

concluido *En las oscuras manos del olvido*. Se ha realizado cabalmente el proyecto.

Pero antes de concluir, nosotros, el examen del libro, dos palabras más ahora sobre su estructura, su composición. Es posible, como se indicó, que la disposición de los textos no sea casual. Al parecer, Eliseo Diego ama las precisiones, la exactitud, las simetrías: en fin, ama el número. Ensayemos, entonces, un pequeño juego, tal vez sugerido de modo tácito. Señalemos con números romanos y arábigos los textos de la primera versión, y solo con arábigos los de la segunda:

(1) 10 Historia de las manos oscuras
(2) **I** 1 Historia del Negro Haragán
(3) 2 Historia del mirador
(4) **II** 3 Historia del títere rebelde
(5) 4 Historia del daguerrotipo enemigo
(6) 5 Historia del payador
(7) **III** 6 Historia de Sambigliong
(8) 7 Historia del antiguó espejo de luna
(9) 8 Historia del desterrado
(10) 9 Historia de la casa perdida

Tres fragmentos integran la primera versión; nueve tiene la segunda. Dos textos añadidos a la edición última se incorporan de manera progresiva: el número 2 entre I y II; los números 4 y 5 entre II y III; los números arábigos 7, 8 y 9 entre el III y el final. Una progresión de uno a tres textos. ¿Será casual que el prólogo también aparezca bajo el título de «Historia de las manos oscuras»? ¿No será para completar el número diez, cifra de la perfección? (A este le corresponde el número diez, pues, a fin de cuentas, es el fragmento más reciente vinculado a *las oscuras manos*). ¿Será casual? ¿O hay allí algún sentido simbólico, pitagórico, dantesco, que va desde la unidad pasando por la sagrada tríada, hasta llegar al número perfecto? ¿O hay aquí también un pequeño enigma «para aquellos que gustan de entretenerse poniendo en clave mensajes cifrados» (Diego 1983: 136)? ¿Quién sabe?

2. El "dulcemente" irónico y fantasioso miniaturista

Pero, una vez terminado este, debió considerar la conveniencia de eliminar a todos los que participaban de su secreto.

«El escarabajo de oro»

Miniaturas, brevísimos relatos, y nunca poemas, ha llamado Diego a sus *Divertimentos* (1946). Poemas solo si queremos llamarlos así: «estos brevísimos relatos se aproximan al poema en prosa» (Martí 1985: 113). Relatos, en fin, y también el reino de la transfiguración, de la transformación, de una iluminación diferente, de un distanciamiento o extrañamiento, de la reconquista de las cosas, del redescubrimiento de «una mayor concentración de significados» (Martí 1985: 113), de algo diferente en comparación con *En las oscuras manos del olvido*. Y una de las diferencias estaría en el sesgo predominantemente fantástico de *Divertimentos*.

No cabe la menor duda de que cualquier reflexión en torno a la presencia de lo fantástico en la narrativa de Eliseo Diego (basándose en las sugerencias, digamos, de estudiosos como Caillois, Vax, Todorov, Bravo, Barrenechea... o creadores como Borges, Cortázar; amén de las propias especulaciones del investigador) daría lugar a un libro algo extenso. Por lo pronto, vale adelantar: primero, que además de la ambigüedad, la incertidumbre, la alteridad y otros rasgos que se le atribuyen a lo fantástico, la manera de incorporar artísticamente lo narrativo obliga a una violación –sea temporal, espacial, de caracterización (narrador incluido)– que transgreda nuestra «normal» visión, concepción, percepción de la realidad; y segundo, que si bien *En las oscuras manos del olvido* y también el tercer libro de relatos de Diego, *Noticias de la Quimera*, «juegan» con lo fantástico, *Divertimentos* es no solo el libro narrativo clave de Eliseo Diego, y paradigmático de la cuentística cubana de la década del cuarenta, sino un texto ejemplar para toda nuestra narrativa cubana, por sus temas, su textura lingüística, y sobre todo por haber coronado lo fantástico. Así, por el libro de 1946 transitan, entre otros:

(1) el sueño («De las sábanas familiares», «De la torre»)
(2) la alteración de los sentidos («Del señor de la Peña»)

(3) el doble («Del zapatero y las ciudades») o el otro que (no) soy/es yo/el otro, pero que no soy/es el otro/yo («Del pozo en la sala»)

(4) lo que está del otro lado, en la otra parte («Del tapiz», «Del espejo», «De un condestable de Castilla»)

(5) la vida que tienen las cosas («De Jacques», «De la pelea», «De los zapatos viejos», «Del vertedero», «De la silla») y la humanización de los animales («Del perro»)

Después de *En las oscuras manos del olvido* –donde lo fantástico reside prácticamente en dos historias (la del títere y la del Sambigliong)–, además de incrementarse e intensificarse lo fantástico, en *Divertimentos* se ponen en juego la síntesis, la intensidad, la palabra justa, precisa, y también la sugerencia, la connotación y lo implícito. Y, asimismo, el misterio: el de los significados con los significantes exactos, premisa que va conquistando cada vez más terrenos en Diego, sobre todo en su poesía:

> los poemas que he ido escribiendo han ido ganando, creo yo, en economía de recursos: entiendo que cada palabra posee un significado cuya función es re-crear en la materia idiomática el significado oculto en cada cosa, criatura o acto de este mundo, si bien ocurre que tales esencias son en sí mismas tan ricas en asociaciones, que mientras más sugerente sea el poema dentro de su síntesis, tanto más cercano estará a la cosa, criatura o acto que intente recrear o atrapar en su clarísimo, o transparente, «entendernos entendiendo» (Diego 1983: 197).

Si –al decir de Diego– la novela –ese acontecer «en grande »– «tiene también su propio significado como un todo, como una estructura dentro del vivir del hombre» (Diego 1983: 197), estos textos de *Divertimentos* son el acontecer «en pequeño», pequeñas acciones dramáticas, sintéticas, brevísimos relatos, miniaturas (criaturas), nacidas también por «los tres golpes mágicos» dados por la misma mano creadora de su poesía, esto es: «la concisión o sequedad del golpe, la fuerza del impacto, y finalmente esa suprema tensión del golpe de vista en que uno atrapa, como a un relámpago, lo que vislumbra huyendo por la tiniebla del silencio adentro» (Diego 1983: 132).

Lo que caracteriza, sin embargo, a casi todos los *Divertimentos*, es un justo equilibrio entre síntesis poética y narratividad. Y, sobre todo, la mucha ironía.

Así, nos cuenta, a la manera de los relatos infantiles (a sabiendas de que no son los niños los destinatarios): «Eran tres viejecitas dulcemente locas que vivían en una casita pintada de blanco, al extremo del pueblo» (Diego 1983: 144). Los diminutivos, el cándido inicio, la fragilidad de las viejecitas locas –tres, por cierto– van a ir denotando justamente la «dulzura» de la ironía.

No menos dulcemente taimado es el tránsito hacia el dilema, el enigma, el problema, el misterio, sugerido mediante la reiteración, la insistencia: «Tenían en la sala un largo tapiz, que no era un tapiz, sino sus fibras esenciales, como si dijésemos el esqueleto del tapiz.» (Diego 1983: 144).

Insistencia, reiteración, y advertencia. Advertencia por parte del narrador, de la máscara que desde lejos maneja –oculta, añade, brinda o sustrae– la información: no era un tapiz, fibras esenciales (a todas luces: vitales), algo así como … el esqueleto. No se ha llegado todavía al «nudo» del relato y, no obstante, el narrador logra la tensión, la intriga, mediante mecanismos propiamente narrativos y, a la vez, poéticos. Pues sucede que las viejecitas locas «con unas pulcras tijeras plateadas cortaban de vez en cuando uno de los hilos, o a lo mejor agregaban uno, rojo o blanco, según les pareciese» (Diego 1983: 144).

De brazos del doctor Veranes –un habitual de la «casita» que «las visitaba los viernes, tomaba una taza de café con ellas y les recetaba esta loción o la otra» (Diego 1983: 144)– y tal vez como él, incrédulo, el lector va penetrando en el núcleo de la narración, en la interacción entre las fuerzas en juego: ciencia/misterio, incredulidad/credulidad, imposible/posible, vida/muerte, apariencia/esencia:

> «¿Qué hace mi vieja?» –preguntaba el doctísimo señor Veranes, sonriendo, cuando cualquiera de las tres se levantaba de pronto acercándose, pasito a pasito, al tapiz con las tijeras. «Ay –contestaba una de las otras–, qué ha de hacerse, sino que le llegó la hora al pobre Obispo de Valencia». Porque las tres viejecitas tenían la ilusión de que ellas eran las Tres Parcas. Con lo que el doctor Veranes reía gustosamente de tanta inocencia. (Diego 1983: 144)

Miniatura al fin, el desarrollo del relato se ciñe a las escasas líneas del texto, suficientes como para que se produzca la peripecia fundamental, lo que no ocurrirá de golpe y porrazo, sino con la graduación y la ironía que convienen para lograr la efectividad:

> Pero un viernes las viejecitas le atendieron con solicitud extremada. El café era más oloroso que nunca y para la cabeza le dieron un cojincito bordado. Parecían preocupadas y no hablaban con la animación de costumbre. A las seis y media una de ellas hizo un ademán de levantarse. «No puedo» –suspiró recostándose de nuevo. Y señalando a la mayor, agregó–: «Tendrás que ser tú, Ana María».
> Y la mayor, mirando tristemente al perplejo señor Veranes, fue suave a la tela y con las pulcras tijeras cortó un hilo grueso, dorado, bonachón. La cabeza de Veranes cayó enseguida al pecho, como un peso muerto.
> Después dijeron que las tres viejecitas, en su locura, habían envenenado el café. Pero se mudaron a otro pueblo antes de que empezasen las sospechas y no hubo modo de encontrarlas» (Diego 1983: 144-145).

La ambigüedad invita al lector a escoger entre las opciones: ¿locura? ¿crimen? ¿las tres parcas? Pero, tal vez, lo más disfrutable, lo significativo, son los procedimientos utilizados por el autor en el relato que, en esencia, están presentes en casi todos los *Divertimentos*, y lo convierten en un libro singular dentro del panorama de la cuentística cubana de los años cuarenta, que produjo otros cultivadores del género muy notables. Pero *Divertimentos* es, sin duda, otra cosa: es el reino del símbolo «eliseano».

En efecto, «mientras en el *emblema* la representación designa algo respondiendo a una codificación confirmada por la tradición, y por ello convencional, lo propio del *símbolo* es entregar una sugerencia inédita» (Rodríguez Rivera 1986: 140). Pero en Eliseo Diego ambos se combinan: emblema y símbolo (a veces, alegoría y símbolo). Sobre todo, lo simbólico está en las cosas mismas:

> Como para algunos es vano todo discurso que transcurra entre los símbolos de los dos Testamentos, y con los doctores de la filosofía natural pretenden que todo símbolo debe traducirse en cifras, olvidando que toda cifra es símbolo, sería prudente que nos detuviésemos aquí en una

> de las facultades inferiores del alma: la simple visión natural de las cosas (Diego 1983: 286).

El libro –es verdad–

> posee una organización curiosa: está dividido en partes, y las miniaturas –o lo que sean– llevan algunas números como si fuesen capítulos de una novela, y otras no, y las primeras de cada parte van en cursiva (Diego 1983: 136).

Al investigador literario más lego en matemáticas (y este es el caso) no lo azuzara la curiosidad, si el mismo Eliseo no hubiese ratificado la presencia de algún secreto inquietante del montaje de los textos en *Divertimentos*:

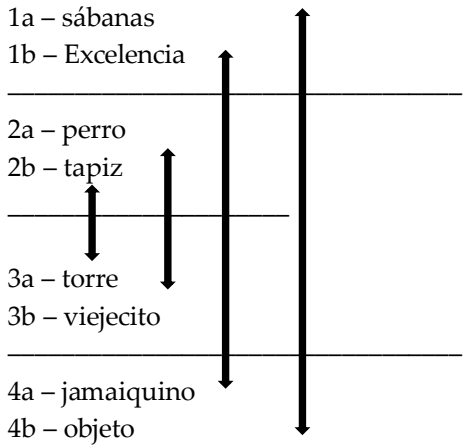
> Siento no poder descifrar el pequeño enigma, pero el dueño del secreto está bien lejos de mí [se refiere a sí mismo, en cuanto autor del libro, allá por 1946] y por mucho que le estiro la oreja no alcanzo a escuchar las razones que la pobre sombra procura darme desde su ya insalvable lejanía. Quede entonces ahí para disfrute de aquellos que gustan de entretenerse poniendo en claro mensajes cifrados como sucede en «El escarabajo de oro» –aunque no sea, en este caso, precisamente áureo el problemático insecto– (Diego 1983: 136).

Nada. Uno está obligado a especular. Posiblemente el quid radique en la simetría: los textos se agrupan en cuatro secciones innominadas, cada una de estas se dividen, a su vez, en dos subsecciones encabezadas por títulos en cursiva (sin número) y que incluyen, respectivamente (con la excepción de la última) varios cuentos (cuyos títulos se han omitido en el siguiente esquema), encadenados en la sucesión de números romanos:

(1) a – *De las sábanas familiares* + I, II, III
    b – *De cómo Su Excelencia halló la hora* + IV, V, VI
(2) a – *Del perro* + I, II, III, IV, V
    b – *Del tapiz* + VI, VII
(3) a – *De la torre* + I, II
    b – *Del viejecito negro de los velorios* + III, IV, V, VI, VII, VIII, IX

(4) a – *El jamaiquino* + I, II, III, IV
b – *Del objeto cualquiera*

Como en un efecto de espejo, la suma de los relatos de las dos primeras secciones (8+9) y de los de las dos últimas (11+6) es idéntica (17). Asimismo, la agrupación de los cuentos produce un efecto especular, no solo entre el número de textos sino también entre algunos rasgos sémicos esenciales, como la correlación *seres inanimados*/*seres animados*, correspondientes a aquellos lexemas centrales de los títulos de los cuentos que encabezan cada subsección: *sábanas, Excelencia, perro, tapiz, torre, viejecito, jamaiquino, objeto*. Pero su orden no parece pertenecer al reino de la casualidad, pues las correspondencias/interacciones entre los términos ratifican la simetría especular:



A estas alturas, cualquiera afirmaría que todo esto es pura y enfebrecida «especulación». Y tendría razón: uno no sabe ya si la causa radica en haberse topado con tantos espejos diseminados obsesivamente en los textos narrativos, poéticos y reflexivos de Eliseo Diego (a veces determinando sus estructuras), símbolo o imagen clave de su concepción ideoestética. A tales causas, tales efectos.

3. Breve noticia de una Quimera

Si se quiere, podemos formularlo así: de la noveleta testimonial (*En las oscuras manos del olvido*) a los brevísimos relatos (*Divertimentos*); de los brevísimos relatos a los cuentos (*Noticias de la Quimera*). En cualquier caso, las tres variantes del relato presentan elementos comunes (y su elección dependió de las actitudes y aptitudes del creador ante su objeto) y se interpenetran, se comunican –contenidista y formalmente– como puede apreciar cualquier observador que se detenga ante estos tres libros. Así, uno puede localizar brevísimos relatos en *Noticias de la quimera* («Antes de tiempo», «En una misma tierra»), que no resultarían extraños al conjunto de *Divertimentos*, y desde este –sin violencia alguna– podrían saltar «De cómo su Excelencia halló la hora», «De los terribles inocentes», «De la pelea», «Del señor de la Peña», y «Del pozo en la sala», hacia *Noticias de la quimera*. Y –bien vistas las cosas, reordenándolos– los textos del Tío Pedro de *Divertimentos* podrían moverse hacia *En las oscuras manos del olvido*, eso sí, hasta un punto, porque a fin de cuentas, allí nació este último personaje, y con él cerró aquel libro para pasar al conjunto de 1946. Y otra vez, hasta un punto, porque esos saltos son innecesarios, y además porque el autor sostuvo que «siempre he creído que cada libro tiene su propia idiosincrasia y que no debe obligársele a andar en otra compañía que la suya –por más cerca que sea la parentela que lo rodee–» (Diego 1983: 196).

Noticias de la Quimera incluye aquellos relatos «que se fueron quedando al margen» (Diego 1983: 196), y tienen «su propia idiosincrasia» que no se equipara ni a los fragmentos de *En las oscuras manos del olvido*, ni a las miniaturas de *Divertimentos*: las *Noticias de la Quimera* son cuentos propiamente dichos. O, como diría el autor, allí aparecen el desarrollo de la anécdota (no su ser), las peripecias, los temas cuya esencia reside en su desarrollo dramático, es decir «el florecer mismo, […] el brotar del tallo, […] su súbito crecimiento, que estalla al fin en el clímax de ramas y frutos» (Diego 1983: 197). De ahí el mayor despliegue de las acciones, una más amplia caracterización de los personajes, y en especial, un mayor énfasis en la semantización del espacio (y del tiempo).

Ni hay que decirlo: no solo en general el espacio artístico de un relato, sino también el más reducido marco en el que transcurra una acción dramática –e incluso, su no explicitación espacial– se carga de

significado, implica una relación metonímica o sinecdótica con los personajes y la acción misma y permite, entre otras cosas, en mayor o menor medida, el deslinde entre polos de significación. Además, sin que eso sea un inviolable artículo de fe, una mayor extensión dramática y textual contribuye a intensificar la relación entre semantización, espacio y personaje. Valga insistir, no obstante, en que una enfática concentración de la acción tampoco excluye esa posibilidad, como lo corroboran «Del tapiz», «Del espejo» y «Del zapatero y las ciudades», esas «miniaturas» de *Divertimentos* que sustentan su eficacia en el deslinde entre dos mundos paralelos.

Lo cierto es que en *Noticias de la Quimera* con frecuencia atendible el espacio se delimita en zonas alternativas:

1) casa–protección/ campo abierto (peligro–muerte): «Jugando».
2) sueño/realidad: «La calle de la Quimera»
3) mundo nuestro/mundo «otro»: «La otra parte», «La calle de la Quimera»
4) calle demencial, maquinizada/casa–protección: «El cristal de la demencia»
5) las dos zonas de un juego de ajedrez: «El rey».

Además de aparecer otros hitos que median las travesías de los personajes: caminos, laberintos, y sobre todo, puertas que ocultan lo que está más allá, lo indecible, lo espantosamente imaginado; y las escaleras, asociadas con la penumbra, el pozo, los abismos, las aguas, las ventanas a las que llega escasa luz.

Ya desde *En las oscuras manos del olvido*, las escaleras pasan obsesivamente de texto en texto para ascender hacia el infinito, confundirse con el misterio, lo enigmático; hacia el mal (en dirección a las profundidades, el abismo, lo utilitario terrenal) o hacia el bien (en dirección a lo alto, lo celestial).

No tiene por qué ser necesariamente así, el que aquel primer recuerdo, el de la casa, y aquella pequeña escalinata, sean la causa de este motivo recurrente:

En medio de una rugiente avalancha de luz está mi padre.
La luz arranca destellos, no, saltos de furiosa nieve
a la pequeña escalinata que mi padre diseñó

> desde un humilde orgullo, y vuelan
> en astillas de luz los troncos de las palmas (Diego 1983: 467)

> De esta casa vieja, o más bien de sus jardines, trata mi primer recuerdo. Claro que entonces era tan nueva como yo. Mi padre acababa de construirla con la ayuda de sus obreros, que lo querían sin regateos de cariño, y la pequeña escalinata del poema era uno de los últimos detalles que faltaban. (Diego 1983: 469)

Pero la obsesión artística existe. En una escalera se produce la revelación clave del protagonista de *En las oscuras manos del olvido*. Si en la que hemos llamado «novela» las escaleras (y también las puertas) son la vía para la reconstrucción del mundo, en *Noticias de la quimera* ellas –como sucederá con todas las cosas tocadas por Diego– sin dejar de ser cosas de su mundo, adquieren un mayor grado de ficcionalidad. Lo autobiográfico se subordina a una verdad mucho más sospechosa, tan sospechosa que una escalera puede llegar a ser una herramienta, una criatura, una bestia, «el cuello de algún gigantesco animal inerme» (Diego 1983: 148), como nos dice el narrador del cuento «Nadie», protagonizado por un comerciante que un buen día –un domingo– luego de que una curiosa presencia descienda por la enorme escalera de caracol de su patio, desaparece al subir él por ella, colérico y pronto a indagar –tal vez– el porqué de esa irrupción de lo imponderable.

Todo parece indicar que el comerciante de esas *Noticias de la Quimera* de Diego está condenado –suba o no por aquellos escalones– al infierno, que es «el estado de lo incompleto, la desesperación de lo voluntariamente mutilado, separado» (Prats Sariol 1988: 278). La esfera léxico-semántica caracterizadora del personaje lo condena: «solo está dedicado a la venta de escaleras», es hombre «siempre rápido a la cólera», «rojo de rabia», de «mano convulsa», transgresor impenitente: «en todo el día, siendo domingo y trabajándose a escondidas» (Diego 1983: 210-211).

Por el contrario, todo el campo de caracterización de su antagonista, el autodenominado «Nadie», misterioso ser que desciende ese fatídico domingo, tiene un sentido totalmente diferente:

> Emergió a poco un estrecho pantalón gris, una riquísima levita, el canto de un bastón, un chaleco de curiosos esplendores, un ancho lazo

> escarlata y una cabeza alta y fina en que solo era posible ver la nariz demasiado larga y la barba más negra aun que la sombra. Este caballero, al llegar al último peldaño, tocó su chistera con el canto de su vara e hizo ademán de dirigirse sin más a la vasta puerta del patio (Diego 1983: 211).

Si el comerciante, además, está fijado «horizontalmente», solo a la grosera materia y solo a los intereses materiales, a la tierra (o a una zona de la tierra), Nadie, por su parte, se desplaza en un sentido vertical, desde arriba. Se oponen, así, materia/espíritu, pecado/castigo, error/sanción, en un cuento –uno de los más bellos (quiero decir, sugerente, cargado de múltiples sentidos)– donde mito, símbolo, trascendencia, gnosis, humanismo y, en especial, la palabra, ascienden todos –sin escalera alguna– hasta el reino del arte, que siempre será imposible de traducir en su totalidad.

Lo mejor, entonces, es dejar que el lector se encuentre con los textos y se extravíe con gusto entre las pequeñas grandes piezas narrativas de Eliseo Diego. Y nada más.

Bibliografía

Casáus, Víctor (1988). Venturas y desventuras del testimonio. *Revista de literatura cubana* 6 (11): 5–14.

Chevigny, Bell Gale (1988). Las novelas testimoniales de Miguel Barnet y Norman Mailer. *Revista de literatura cubana* 6 (11).

Diego, Eliseo (1983). *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramís Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Diego, Eliseo (1989). Caperucita y sus exégetas. En: *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 39.

García Carranza, Aracelis (1970). *Bibliografía de Eliseo Diego*. La Habana: Biblioteca Nacional «José Martí».

Martí, Agenor (1985). Eliseo Diego: las noticias de su Quimera. En: *Hablar con ellos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 113-115.

REYES, Alfonso (1972). Génesis de la crítica. En: *Ensayos*. Introducción y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Casa de las Américas.

RIVERO, Eliana (1984–85). Testimonio y conversaciones como discursos literarios. *Literature and Contemporary Revolutionary Culture* 1: 218-228.

RODRÍGUEZ RIVERA, Guillermo (1986). *Sobre la historia del tropo poético*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

SARIOL PRATS, José (1988). La joven luz de Eliseo Diego. En: *Por la poesía cubana*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 276-283.

Lo fantástico en la narrativa de Eliseo Diego. Tradición y novedad

Arnaldo L. Toledo – Universidad Central de Las Villas "Marta Abreu", Cuba

Resumen: *Eliseo Diego, importante poeta cubano, escribió su obra narrativa durante un trecho breve de su carrera, principalmente en los años 40 y 50. Dio preferencia a los temas fantásticos y le correspondió ser uno de los iniciadores de la nueva narrativa fantástica cubana. Sus relatos, sobre todo los de Divertimentos, se distinguen por la libertad genérica y por una noción abierta de lo fantástico. Sostienen un diálogo sutil con la tradición de la narrativa popular de lo maravilloso y con el modelo del relato fantástico de terror, de un modo muy personal, nunca mimético. Interesa distinguir los temas fantásticos de su narrativa, sus fuentes generales, y establecer su relación con el discurso fantástico del contexto. Se apuntan elementos para comprobar a la vez su pertenencia a dicho discurso y la originalidad de su voz creadora.*

Abstract: *Eliseo Diego, an important Cuban poet, wrote his narrative works in a brief period of his career, mainly between the 40s and 50s. He gave priority to fantastic themes and won the right to be one of the Cuban new fantastic narrative beginners. His stories, especially those belonging to Divertimentos, are known for their freedom of genre and for a wide open grasp of the fantastic universe. His tales maintain a subtle dialogue with the popular narrative tradition of the marvelous and with the fantastic story model, in a very personal way, though never mimetic. Our interest is to make distinctions of fantastic themes in his narrative work, its general sources, and to establish its relation to the context fantastic discourse. Elements to prove his belonging to such discourse and the originality of his creative voice are pointed out.*

El momento en que surge la narrativa de Eliseo Diego —años cuarenta del siglo XX— en el contexto literario cubano convergen el auge del cuento y la emergencia de lo fantástico. Por supuesto que no se trata de lo fantástico tradicional decimonónico. Nuestros críticos cubren y homologan con categorías como «cuento imaginativo o fantástico», «literatura imaginativa», prácticas diversas. Aunque es preciso establecer deslindes, ciertamente existen rasgos comunes entre experiencias distintas como las narraciones de lo absurdo en Virgilio Piñera, los textos fantásticos de Eliseo Diego y el realismo maravilloso en textos de Alejo Carpentier. Los debates y certidumbres acerca del nuevo fantástico del siglo XX, debidos a Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y más tarde, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra, Irlemar Chiampi y otros, han ido iluminando la comprensión de las distintas realizaciones de este momento. La *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, instaura una noción amplísima de lo fantástico, al incorporar, en principio, toda manifestación que porte elementos sobrenaturales o insólitos. En lo temporal abarca desde la antigüedad a lo contemporáneo; y en lo que corresponde a los géneros: teatro, anécdota, ensayo, novela, cuento, memorias, fragmentos, partes de obras, etc. Como antología (crítica y teoría) y como repertorio, fue una obra que no se impuso barreras ni dogmas y estimuló la libertad de la imaginación. En lo fantástico *conceptual* no es difícil hallar puntos de contacto con *Divertimentos* (1946).

La narrativa de Eliseo Diego está reunida en tres breves libros. *En las oscuras manos del olvido* (1942) es su libro inicial. La primera edición contiene tres narraciones no tituladas, que en la edición posterior (1979) son denominadas «Historia del Negro Haragán», «Historia del títere rebelde» e «Historia de Sambigliong». En las dos últimas es indudable su pertenencia al dominio de lo fantástico, pero «Historia del Negro Haragán», posee también algunas peculiaridades que examinaremos. La segunda edición, trae seis nuevos relatos. Del total de nueve, tan solo dos no entrarían en nuestro corpus fantástico.

Divertimentos es una obra singular y sin dudas la más importante de su narrativa. El mismo título apunta a una de sus facetas más originales: el género. Nada convencional es la condición genérica de sus textos, o al menos de buena parte de sus 34 piezas. El propio autor, además de «divertimentos», los denomina «miniaturas» y «brevísimos relatos».

Hay 16 que se sustraen a todo acontecimiento sobrenatural. El resto (18) representa sucesos sobrenaturales o insólitos.

Noticias de la quimera (1975) es su último libro de narraciones. Algo tardíamente recoge toda la producción dispersa o inédita que el autor creyó conveniente presentar en conjunto. Los textos que lo integran «fueron quedando al margen» del «trabajo de [su] vida», como señala en la nota introductoria (1975:11). En la entrevista concedida a Agenor Martí, el poeta apunta que fue escribiendo *Versiones* y *El oscuro esplendor* simultáneamente durante los diez años que siguen a *En la calzada de Jesús del Monte* (1947) y que de cuando en cuando hacía «desvíos que acababan en cuentos», la mayor parte de los cuales integran *Noticias de la quimera* (Martí 1985:112). Es decir, desde *Divertimentos* y hasta principios de los años 60, aproximadamente, se extiende el período de elaboración de este volumen, con cuyos textos termina básicamente su dedicación a la narrativa. Exceptuando una pieza («El aire de Roma»), predomina la narración conformada como cuento, y abundan los asuntos fantásticos. Del total de 17 textos, incorporamos 12 a nuestro corpus.

Hay dos relatos en su libro de poemas *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña* (1968): «Un almacén como otro cualquiera» e «Historia del anticuario», este último, pieza importante para nuestro tema. Y hay, asimismo, algunas breves narraciones en las prosas del *Libro de quizás y de quién sabe,* de 1989, pero que están lejos de lo que perseguimos aquí.

Dentro de las nuevas direcciones de la literatura de lo sobrenatural cubana, la obra narrativa de Eliseo Diego no solo se ubica como pionera —dando inicio a la *nueva narrativa fantástica* con su cuaderno *En las oscuras manos del olvido*, pero sobre todo con *Divertimentos* y algunos textos de *Noticias de la quimera*—, sino que, de igual forma, ocupa una posición muy singular respecto a las manifestaciones contemporáneas y aun anteriores y posteriores del género en Cuba. Lo más original y personal de su obra narrativa se afirma en una diluida y fecunda relación con la tradición de lo maravilloso popular y de lo fantástico de las literaturas modernas, así como en una sutil recreación de atmósferas, léxico y giros verbales que evocan a nuestros clásicos.

De la totalidad de las narraciones publicadas por Diego (unas 70), 38 (un poco más de la mitad) pueden figurar dentro de lo fantástico. La delimitación de este corpus parte del criterio de identificar personajes y

eventos clasificables como sobrenaturales en tanto transgresiones de las leyes de la naturaleza y que cumplen una función determinada en el desarrollo de los acontecimientos. El reconocimiento del tema sobrenatural es el paso que nos permite colocar el texto en lo fantástico o en un ámbito próximo, pues como ha advertido Todorov, el relato fantástico puede ser caracterizado por cierto tipo de composición y cierto modo estilístico, pero sin sucesos extraños lo fantástico no puede aparecer (1980: 92). En el universo narrativo de Eliseo Diego se combinan y funden, o coexisten, la sobrenaturalidad del tipo maravilloso («donde la magia es la regla») con lo sobrenatural del relato fantástico (donde «lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal») (Caillois 1970: 11-12).

En los años en que escribe y publica su obra narrativa (excepto *Noticias...*, que como publicación es posterior), se están dando los primeros pasos en la crítica y comprensión de la literatura fantástica. Desde la aparición de la *Antología de la literatura fantástica*, hasta el año en que aparece *Divertimentos* el panorama de crítica y teoría es muy incipiente, pero localizado en Hispanoamérica, en particular en Argentina (Vid. Sardiñas 2007:7-33). Debe tenerse en cuenta que son los años de la II Guerra Mundial. La *Antología...*, más los textos teóricos y críticos de Borges y Bioy impulsan notablemente esta manifestación. Primero, con el libro mismo y con el prólogo de Bioy; después, con Borges aparecen, además de sus cuentos, los iniciales listados de argumentos o de temas fantásticos. Todavía no se han revelado los defectos de empirismo y falta de sistematicidad que padecen (Todorov 1980: 94-106; Campra 2001: 157-167), pero para una perspectiva histórica no es un obstáculo. Nos interesa saber cuáles son los temas fantásticos que privilegia Diego en su narrativa y confrontarlos con los que se han distinguido en la crítica de su período creador. Precisar las formas y matices que adoptan estos temas en sus relatos ayudará a definir su personal concepción del género y la relación posible con el discurso fantástico de su momento. Requeriría otra ocasión explorar los posibles contactos o coincidencias entre las respectivas poéticas de lo fantástico de Borges y Eliseo Diego.

Cuando se distinguen los temas fantásticos en los relatos de Diego, se da por descontado que cada texto puede liberar significados específicos, y que, aun cuando el elemento sobrenatural siempre conserve su importancia intransitiva cardinal, no es forzoso que tales

significados tengan que estar exclusivamente ligados a lo sobrenatural. A este propósito, es conveniente añadir que Diego se ha referido a lo fantástico como un modo de escapar a la «trampa» de «nuestra naturalidad aparente», de modo que la realidad sería fuente de lo fantástico, y lo fantástico «una aproximación de refinada astucia a los secretos de la realidad misma» (Diego 1966: 32). No se excluye que la clasificación propuesta pueda resultar polémica porque los textos, como literatura artística, son riquísimos en sentidos, y los temas (o subtemas) se imbrican o superponen, y siempre habrán de permitir múltiples lecturas, pero la sencillez de las categorías hace que el margen para el desacuerdo sea, en nuestra opinión, tolerable. Nuestro listado resultante es solo ligeramente diferente de otros bien conocidos. Esas leves diferencias no impiden, después de todo, su esencial coincidencia con aquellos de Bioy, Borges, Caillois, Todorov, Bravo, y otros[1] (Bioy 1940: 10-14; Caillois 1970:28-31; Borges 1967: 41-50; Vázquez 1980:129-146; Todorov 1980: 91-106; Bravo 1987: 86-180).

1. Figuras del mundo maravilloso

No suele registrarse en las listas de temas pues a menudo es solo un elemento subordinado, pero si lo consignamos se debe a que en algunos de sus textos se trata de un vínculo activo con el universo maravilloso. Dentro de la vasta tradición de lo maravilloso, el cuento de hadas posee para nuestro autor una especial condición modélica. Sobre este género y sus virtudes abunda en varios e importantes ensayos. Sin embargo –y

[1] Bioy Casares en su «Prólogo» a la *Antología de la literatura fantástica*, señala los siguientes «argumentos»: Fantasmas, viajes por el tiempo, los tres deseos, argumentos con acción que sigue en el infierno, con personaje soñado, con metamorfosis, acciones paralelas que obran por analogía, tema de la inmortalidad, fantasías metafísicas, cuentos y novelas de Kafka (sic), vampiros y castillos. Jorge Luis Borges, a partir de la citada *Antología…*, asegura que «hay algunos temas que se repiten». Estos son los que anota: 1) el tema de las metamorfosis; 2) el tema de la identidad personal, o sea, el de las confusiones y zozobras de la identidad; 3) el tema de los talismanes, esto es, el de la causalidad mágica, la que se opone a la causalidad real; 4) las interferencias del sueño y de la vigilia, la confusión del plano onírico con el plano cotidiano; 5) los temas con el tiempo (que en su opinión son los más ricos), en el que incluye las profecías y los sueños proféticos; y 6) «el tema del comercio del hombre con los muertos y con las diversas versiones del mundo ultraterreno (Vázquez 1980: loc. cit.).

ello es igualmente interesante–, las alusiones a narraciones concretas en sus relatos son muy contadas, como la referencia a Cenicienta en «Historia del Negro Haragán», de su libro inicial (1942).

En esta minuciosa y extensa narración los elementos fantásticos convocados no contaminan todo el texto, ni las figuras tienen la misma función que en los restantes ejemplos que señalaremos. Cenicienta, San Jorge, y otros personajes referidos (incluyendo al «Negro Haragán», caballero de negra armadura de la novela *Ivanhoe*), son evocados por el narrador como lecturas de la infancia; no obstante, su función en el texto es, por ejemplo, la de reforzar el sentido *imaginación* o el de *tiempo*. En el relato, el símil «el cuarto... de Cenicienta», pertenece a la isotopía de la temporalidad, puesto que remite al cronotopo del cuento *feérico*. Y todo ello está en relación con una reflexión en torno al tiempo y a las búsquedas del héroe (*héroe* aquí en el sentido mismo del cuento maravilloso) de su salvación, a través del arte y de Dios.

Hemos de considerar también elaboraciones propias inspiradas en el modelo maravilloso, como es el caso de «Historia del títere rebelde» e «Historia del mirador». En el primer caso, un muñeco que cobra vida, de lo cual hay tantos ejemplos folklóricos como de sus ancestros míticos; y en el segundo, seres fabulosos (el «Hombre Verde», el «Hombre de las Estrellas»), que pueden ser interpretados como personificaciones de eventos de la naturaleza en la imaginación infantil.

Del libro *Divertimentos*, la miniatura «De las hermanas», porque maneja irónicamente la ambigüedad de que las tres ancianas puedan ser las Parcas, pero dentro del escenario más amable de nuestra vida doméstica.

En *Noticias de la quimera*, el cuento «El laberinto», en el que introduce la figura del gnomo, caído en la cotidianidad del Sr. Augusto, mediante un cruce insólito y trágico de su mundo maravilloso con el nuestro. Es el cuento tal vez más puramente fantástico del conjunto; pues lo que centra toda la atención es principalmente ese hecho extraordinario. Como en lo maravilloso, para nada se juega con la duda acerca de la naturaleza de los eventos extraños.

Por último, uno de los dos relatos que Diego incorporó a su libro de poemas *Muestrario del mundo...*: «Historia del anticuario», en la que este tropieza y dialoga con el genio de la lámpara de Aladino.

Solo exceptuando «El laberinto», todas las historias a través y además del evento sobrenatural, aluden, más o menos explícitamente, a

otros problemas (temas) de la existencia inmediata, a veces en una dimensión moral y filosófica, pero siempre del «más acá». A la vez, es imposible borrar la imagen fantástica misma, aun cuando ostente cualidades de alegoría, lo que en estos textos se potencia en grado notable. Cualidades que apuntamos aquí pero que caracterizan la mayoría de sus relatos.

2. El demonio

Caillois solo lo consigna como «pacto con el demonio». Todorov lo incluye en la red de temas del *Tú*, o sea, aquellos originados en los excesos sexuales. En la distribución borgeana, quedaría incluido en la última categoría (sexta), sin especificarse particularmente. Oscar Hahn ha dedicado mayor espacio al tema. Es particularmente interesante todo cuanto recoge en su análisis del cuento «El número 111», del venezolano Eduardo Blanco (Hahn 1978: 41-45). Como bien apunta Hahn respecto de la América Hispánica, el diablo es una de las figuras sobrenaturales más frecuentes, sobre todo en leyendas y narraciones populares. Es así en nuestro folklore, lo cual puede verse en las recopilaciones de Samuel Feijóo.

En cambio, nuestra literatura letrada ha tratado poco el tópico y cuando lo ha hecho, ha sido citando precisamente el folklore. Diego introduce el personaje en nuestra narrativa con su «Historia de Sambigliong». La historia refiere la salvación del personaje (el niño Eliseo Diego) de una trampa del demonio mediante la fe en Cristo. La presencia diabólica queda sugerida suficientemente en la figura de la «Señora Emisaria», una enorme mujer de túnica púrpura, que constituye la aparición, bien como trampa del demonio o como el demonio mismo en una de sus apariencias. Lo sobrenatural se acentúa aún más por la confusión de identidades y del espacio -el colegio- cuya apariencia se transforma para perder al héroe.

El diablo reaparece en *Divertimentos* con el muy breve texto «De los pasteles». Aquí estamos ante un pacto con el demonio, en la genuina tradición popular. El tema es abordado en tono burlesco: el motivo del pacto son unos sabrosos pasteles. El demonio gusta de los que se cuecen para Su Ilustrísima y el aprendiz sufre las consecuencias; los tres quedan como enlazados por el placer del comer. La figurativización del diablo

sigue muy antiguas creencias populares: el demonio en forma de cabra gigantesca.

Por último, en *Noticias de la quimera,* el cuento «El Hombre de los Dientes de Oro» se apoya en el texto de una canción popular que identifica al Hombre de los Dientes de Oro como el diablo. Hahn ha anotado en su libro que «en las leyendas del siglo XIX, el diablo suele aparecer como un caballero muy elegante de dorada dentadura» (1978:41). Diego, evidentemente, es deudor de estas tradiciones populares. Su cuento se ambienta, efectivamente, en el siglo XIX colonial cubano. La mencionada relación intertextual le permite no precisar mayores detalles.

Si exceptuamos el primer relato, los dos restantes no se asientan en preocupaciones trascendentales de orden religioso. Trasuntan el gusto por reelaborar creencias y leyendas populares, con fina ironía y especial delectación verbal. No obstante, además de aparecer como una sobrenaturalidad, es obvio que también se lo incorpore como representación del mal.

3. Muertos que vuelven

El muerto que regresa, el fantasma del difunto, el alma en pena que ronda, son motivos comunes de la literatura fantástica de terror. Aunque nuestra literatura apenas ha tratado el tema, sí es muy abundante en la tradición oral popular. Los «cuentos de aparecidos» son todo un género de nuestro folklore.

Hay dos narraciones en que el tema se manifiesta, aunque de modo muy peculiar. Uno es un relato de 1945, incluido en la segunda edición de *En las oscuras manos del olvido,* titulado «Historia del desterrado»; el otro pertenece a *Divertimentos:* «Del viento». En el primer caso, se trata solo de la inminencia de la aparición, cortada de súbito por el final abrupto del discurso del narrador, que permite así que sea el lector quien complete la historia. En el sistema del relato, la aparición cobra dimensión de hipérbole y valor metafórico: más allá del prodigio sobrenatural posible, afirma la autoritaria y voluntariosa fuerza del personaje central capaz hacer regresar a un difunto. Algo semejante ocurre con «Del viento». En suprema síntesis, se ha presentado la médula esencial del relato, con su código clásico de posibles explicaciones alternativas: «Tocan reciamente» / «Es el viento... »; «Un

largo grito, cortado de un sollozo». / «Es solo el gato... ». Cuando el hijo confiesa haber olvidado un poco más al abuelo, «el viento *muere* de pronto con un golpe *ronco* en la ventana». Viento personificado. ¿Ha sido el viento, el gato, o el alma del abuelo? El paralelismo nada afirma. El narrador, aunque extradiegético, no es omnisciente: es el receptor el llamado a elegir. Aunque pueda resultar sobrecogedor, el texto no permanece en la gratuidad del terror y se incorpora a la continuada reflexión sobre la memoria, el tiempo y la salvación, tan característica de su obra.

4. Lo inanimado cobra vida

Cuatro cuentos desarrollan el tema de la animación de lo inanimado. En dos de ellos hay un retrato perturbador: «Historia del daguerrotipo enemigo» y «De un condestable de Castilla». Los otros dos, «De los terribles inocentes» y «El cristal de la demencia», tratan de la rebelión de las cosas. Ambos temas cuentan con infinidad de antecedentes literarios, incluso míticos.

El primero de los cuentos es uno de sus textos más intrincados. La animación del retrato (el «daguerrotipo enemigo») no es lo central; pero no es posible dejar de ver la clásica noción de lo fantástico en el reconocimiento de que este hecho -el cobrar vida la imagen- puede provocar «el derrumbe del orden y la ley» y, por consiguiente, constituir un «peligro tremendo». Este acontecimiento no aparece problematizado: el problema es de otro orden: que el personaje retratado encuentre alivio al sufrimiento que siente por la inautenticidad del escenario al que el fotógrafo profesional lo ha condenado. El otro aspecto de extremo interés es la fantasticidad que se deriva del juego autorreflexivo, autorreferencial, con los mecanismos del relato: en esencia, la representación de la enunciación. Su escenificación provoca una singular sobrenaturalidad y es parte de su trasfondo semántico.

El otro -«De un condestable de Castilla», de *Divertimentos*- es tanto un retrato viviente como un mecanismo temporal. Lo sobrenatural significa a la vez el «delirio», al que hay que impedirle que se introduzca en la «débil realidad de los hombres, siempre tan amenazada de sombras...». Si se atiende con cuidado, se comprobará que la sobrenaturalidad queda sumida en la incertidumbre; basta reparar en

las conjeturas del coleccionista y en la focalización situada en su febril curiosidad, para cerciorarse de la presencia del resorte fantástico de la duda. Aun con su tono irónico y lúdico, la breve narración, más allá de la sorpresa y la curiosidad, abriría una reflexión sobre ética y arte, así como temporalidad y muerte.

Los otros dos textos comparten la cualidad de ofrecerse como alegorías al modo indirecto (Todorov, 1980: 66-69). «De los terribles inocentes», de *Divertimentos,* es en apariencia un cuento de sucesos maravillosos (las cosas tienen vida propia) pero sometidos por el sutil manejo de la ironía y el humor negro, y más allá de esto, como una *poética* alegorizada. Como poética, afirma las obligaciones con el receptor y el rechazo al ensimismamiento egocéntrico del creador. Este significado se continúa, como se verá, en otros de sus textos: «La otra parte», e «Historia de un inmortal».

El último de este grupo -«El cristal de la demencia», de *Noticias de la quimera*- reincide en la «rebelión de las cosas», pero desde una perspectiva más social. Como ha observado Yuri Lotman, el miedo al predominio de las máquinas sobre los hombres es una pesadilla tradicional de los tiempos modernos, pero -afirma- no tiene relación alguna con el progreso de la ciencia y de la técnica. Se trata más exactamente de una metáfora de la maquinaria social (Lotman 1978: 234). En este cuento la «demencia» consistirá en la pérdida de control del hombre sobre el mundo que ha creado (aquí simbolizado por los automóviles). Esta inferencia, sin embargo, parte de una precisa historia que admite la lectura de la sobrenaturalidad. Pero tampoco faltan razones para tomar el texto en sentido alegórico, cosa que el propio autor ha reconocido en su nota introductoria.

5. La vigilia y el sueño

Las relaciones entre la vigilia y el sueño han sido tema fecundísimo y, especialmente, la irrupción del sueño en la vigilia. Lo fantástico, opina Víctor Bravo, se origina en la ruptura del límite que separa la vigilia del sueño: la irrupción de este ámbito en el otro («inversión» es el término de Caillois) (Bravo 1987:159-166; Caillois 1970: 30).

En los relatos de Diego, este tema, y en general todos los demás, se expresan despojados de cualquier residuo psicoanalítico o justificación psicótica o neurótica, perversión o vicio. Al sustraerse a toda adherencia

moderna, estas narraciones retoman el tema en sus fuentes primigenias míticas y maravillosas. Por supuesto, esto atañe a la contextura del significante, porque en la profundidad de sus significados bulle la inquietud actual, aunque en algunos casos lejos de lo puntualmente onírico. Digamos, los dos textos de *Divertimentos* que pueden ser demostrativos -«De las sábanas familiares» y «De la torre»- nos proyectan hacia preocupaciones de orden metafísico-filosófico-gnoseológico y antropológico, respectivamente. En el primero, la imagen corresponde al borrarse de las fronteras entre vida, sueño y muerte; y en «De la torre», al sueño dentro del sueño y a la irrupción del sueño dentro de la vigilia. Ambos son brevísimos textos crípticos, de estirpe borgeana, especialmente el segundo, que sugiere un oscuro simbolismo («Las ruinas circulares» data de 1944). Es sumamente interesante lo que nos recuerda Víctor Bravo: que el motivo del individuo cuya realidad es la de ser el sueño de otro, ya lo ha introducido Carroll en *A través del espejo* (1871) (Bravo 1987:163). Ese fragmento, además, ha sido incluido en la *Antología...*, de Borges, Ocampo y Bioy Casares.

El mundo de los sueños como *otra* realidad capaz de invadir y trastornar nuestra vigilia, reaparece como tema en toda su pureza en «La calle de la Quimera», de *Noticias...*, pues en este texto todo el interés se afinca en la subyugante sobrenaturalidad, sin sombras de intenciones alegorizantes.

También de este libro cabría citar el cuento «Historia de un inmortal», por el motivo del sueño-revelación (alusión explícita al célebre sueño de Coleridge). Aunque aquí este elemento sobrenatural posee una función subalterna desde el punto de vista de lo fantástico, cobra en general un relieve acentuado, ya que se trata de un sueño a través del cual el personaje puede alcanzar no solo a ver la Atlántida, sino incluso asistir al devenir veloz de sus generaciones, y aun escuchar y copiar las estrofas de un grandioso poema antes de que el océano cubriese aquella tierra. Ahora bien, este elemento es motivación para un planteo donde las nociones de arte, fama, deber, patriotismo, se erigen en lo argumentalmente central.

6. Apariciones de la muerte

El tema de la muerte es recurrente y esencial en toda la obra de Eliseo Diego. En nuestro estudio, obviamente, solo atenderemos a sus imágenes fantásticas. La muerte suele representarse como un ámbito *otro* (el «más allá») en el cual puede uno *adentrarse.* Los mitos y la literatura universal abundan en ejemplos. La noción de espacio (más o menos concreto, bien como una *geografía* aledaña, bien como una dimensión ininteligible según nuestras nociones científico-naturales del espacio-tiempo) implica el de límite y entrada. La personificación de la muerte como individuo -generalmente horroroso- que llega, se pasea entre los vivos, para *llevárselos* según fatal designio, es tradición que nos viene del medioevo (Huizinga 1967: 212-232). En el arte literario no han faltado ejemplos donde la muerte es el personaje incógnito, el caballero desconocido, que alterna con una amable concurrencia.

Por definición toda figura que represente a la muerte es una alegoría, que el escritor puede encontrar ya hecha y socializada para su asimilación o reelaboración. La imagen de la muerte puede a su vez incorporarse a un texto de mayores o menores ambiciones alegóricas, pero esta condición cultural propia de la imagen impregna siempre todo el texto.

El tema ha cobrado amplio despliegue en la poesía de Eliseo Diego y no solo como personificación metaforizante, sino como un auténtico *personaje* en poemas de acentuado carácter narrativo, como en los excelentes textos de *Versiones* (1977). En sus relatos lo ha utilizado mucho menos, pero precisamente en aquellos que pueden contarse entre los más logrados e inolvidables de toda su narrativa (es el caso de los cuentos «De cómo Su Excelencia halló la hora», «Del pozo en la sala» y «Jugando», imprescindibles en la más rigurosa antología de nuestra narrativa, sea o no de lo fantástico). La condición fija y estereotipada de la alegoría corriente es borrada por la configuración original del personaje. En el primer texto es la dignidad (Su Excelencia), la vestimenta ambigua (esclavina morada), la identidad nunca dicha abiertamente, sino que se va cercando mediante alusiones (el perro que aúlla de las creencias populares y, sobre todo, en el diálogo de sobrentendidos con el hostelero). A pesar de que se basa en la insinuación y la ambigüedad de los atributos y acciones, el texto no nos propone la incertidumbre. Sin duda, junto a la perfección y hondura del

estilo, la fruición verbal admirable, podemos descubrir una irónica advertencia al simple mortal.

Todavía más tejida de alusiones se nos ofrece la figura en «Jugando». Aunque nos parezcan suficientes los indicios, siempre habrá quedado un margen -aquí el mayor- de ambigüedad, que puede disiparse -en procedimiento similar al de «El Hombre de los Dientes de Oro»- en la relación paratextual con una canción popular citada al comienzo del cuento. También se rompe aquí el estereotipo de lo repulsivo y temible, mediante el personaje de una grácil muchacha de poderes extraordinarios.

Como cuentos fantásticos, cautivan por la brillantez y autonomía de personajes y sucesos, lejos de todo afán mimético, pero también porque en ellos se nos ofrece la posibilidad de continuar el eterno diálogo acerca del sentido de la existencia misma, a través de un discurso de gran hondura y sutileza.

En los otros dos textos que podemos situar en este apartado -«De la pelea» y «Del pozo en la sala», ambos de *Divertimentos*- la muerte es insinuada como presencia oculta: algo que nos ronda y acompaña a lo largo de la vida. Al contrario de los dos relatos antes vistos, la muerte muestra aquí su condición menos amable, su carácter amenazador e inflexible. En «De la pelea», el personaje Don Rigoberto se propone explícitamente -se jacta de ello- una pelea contra la muerte, mediante la posesión desenfrenada de *cosas*, principalmente de objetos decorativos. La muerte, como oponente solo se deja sentir en una inexorable cadena de acontecimientos, a los que cabría explicar también como *casualidades*, que va ejerciendo su plan de despojo hasta el total desvalimiento final. El significado que cobra la muerte está en relación con la actitud asumida por el hombre, como ha podido observarse tanto en el anterior «De cómo Su Excelencia halló la hora», como en este último: a la posesión enajenada, la muerte se cumple como expropiación.

«Del pozo en la sala» -un texto de preciosa factura, lenguaje exacto, excelente gusto y sabia recreación del discurso narrativo de los clásicos de la lengua- puede ser conceptuado, además de como una de sus figuraciones de la muerte, como un original «viaje a la semilla», o como concretización del tema de la metamorfosis y aun el de la identidad, en las «confusiones y zozobras» de que habla Borges. A través de la metamorfosis que va desarrollándose en esa suerte de remontar el tiempo, se va reiterando siempre, como última certidumbre e identidad

esencial, la misma pelada y cenicienta calva de esqueleto que no puede ser más elocuente. Ese espanto del que huye el recaudador, va consigo, es él mismo. Podemos proponer al texto un significado alegórico (una «alegoría dudosa»), resumir su sentido, pero tales valores no cancelarían, sino que apenas serían el pie para nuevas interpretaciones.

7. Violación de las leyes del tiempo y del espacio

Hemos reunido ambas categorías por su imbricación, tal como han sido estudiadas por Mijaíl Bajtín a través de la noción de *cronotopo* (1988: 269-468). También podrían estudiarse separadamente. Pero una siempre supone a la otra, por un lado; y por otro, hay relatos en que establecer su deslinde nos obligaría a reiteraciones y separaciones difíciles.

Puede afirmarse, en materia de fantástico, que se trata de categorías cardinales, de máxima amplitud, puesto que puede definirse lo sobrenatural como lo que entra en desacuerdo con las leyes científicas naturales aceptadas sobre el espacio, el tiempo y la causalidad (Chiampi 1983: 64-65; Caillois 1970:33; González 1984: 214). No obstante esa condición fundamental, que lleva a que en una gran parte de los eventos sobrenaturales estas categorías queden implicadas, nos limitaremos aquí a la tematización puntual de la ruptura de las leyes aceptadas sobre el espacio-tiempo. Puede coincidir o no con la magnitud que el tema del tiempo tiene en la obra de Diego, pues esto último es algo de mayor alcance, tal y como ocurre con el tema de la muerte.

En este sentido *estricto* es una temática ausente de nuestra narrativa más importante hasta la aparición de los primeros textos de Eliseo Diego, Virgilio Piñera («El conflicto», 1942) y Alejo Carpentier («Viaje a la semilla», 1944).

En algunos relatos de nuestro autor, los argumentos implican ambas nociones. «Historia del daguerrotipo enemigo» e «Historia del payador», en su primer libro (en edición de 1979); «De Jacques» y «Del pozo en la sala» en el segundo; y «El día después», en el tercero. Respecto a la «Historia del daguerrotipo enemigo», la memoria, el sueño y el arte propician la intervención en acontecimientos ocurridos en un pasado ya distante, con un propósito de reparación. En «Historia del payador» asistimos al tema de la confusión (espacio-temporal) del mundo maravilloso trasmitido por la canción que se menciona, con el real cotidiano de los niños. Esta confluencia es ya un hecho maravilloso,

pero aún hay un suceso sobrenatural culminante: la aparición / desaparición de la niña (personaje de la canción) como resultado del encuentro / desencuentro de espacios y tiempos de los mundos respectivos. El relato puede ser leído a la vez como narración sobre la rica fantasía e integridad del mundo de la infancia y como metáfora que califica dicho mundo. El texto forma parte de una de las líneas temáticas capitales de la obra del escritor.

En la misma dirección puede inscribirse «De Jacques». Para Jacques se trata exactamente de un cambio espacio-temporal que afecta su identidad: de pirata a juguete. La posible metaforicidad de lo sobrenatural permanece, aunque el punto de vista dominante -del niño- anule la fantasticidad.

Esa misma fuerte unidad se observa en «Del pozo en la sala», pues el recorrido -espacial- del recaudador -de una a otra casa- es a la vez una sucesión temporal invertida: es exactamente un viaje espacio-temporal hacia los orígenes que siempre, en cada una de sus etapas, ofrece la misma terrible advertencia.

«El día después» está, desde el título mismo, refiriendo la temporalidad, pero en el relato la figurativización espacial tiene peso esencial, tanto como el propio final del cuento. Ese «día después» el personaje ha entrado en otro ámbito que es apenas el mismo, para finalmente abandonarlo deslizándose al «vacío». Toda esta extraña imagen connota una significación que permanece enigmática, interpretable -pudiera ser una propuesta- en relación con el tema de la transgresión del límite vida-muerte.

Otros textos ponen el acento en las transgresiones espaciales: «Nadie» y «El laberinto», ambos de *Noticias de la quimera.* En ellos se configura el tema frecuente del *pasaje,* la *puerta,* el punto de contacto (casual) de dos universos, que da lugar a una comunicación imprevista y aun catastrófica. En el primero, es una escalera; en el segundo, la coincidencia accidental de dos laberintos en un instante (tiempo), lo que provoca la trágica entrada del gnomo en nuestro mundo (el del señor Augusto).

Por último, hacemos lugar a un texto que se centra en el tiempo -«Del vaso» (*Divertimentos*) -, que narra la recuperación *efectiva* -mediante un posible «viaje» al pasado de la memoria- de un objeto querido extraviado en la niñez.

Los relatos de Diego no privilegian las especulaciones presuntamente científicas y filosóficas en relación con las paradojas posibles a partir de la transgresión de las leyes de la naturaleza. No es la sorpresa o el pasmo de la sobrenaturalidad misma lo que figura en el centro conceptual: tales acontecimientos se erigen en vehículos de otras preocupaciones: la niñez y la nostalgia por el «Paraíso Perdido» de la infancia; la memoria, la muerte, la imaginación...

8. Metamorfosis

Abrimos un tópico sobre el tema de las metamorfosis, aunque en rigor solo esté representado por un texto, y en otros tres sean solo posibles sentidos, y todas, en general, sean metamorfosis «débiles», pues no son transformaciones de un ser en otro, sino más bien transformaciones en un mismo ser. Tanto Borges como Todorov incluyen el tema entre los más característicos de lo fantástico. Es, asimismo, muy frecuente en la imaginación popular -sus mitos y cuentos— (Bajtín 1988: 300-322), pero está casi ausente del todo de nuestra narrativa.

En la cuentística de Diego el tema aparece como imagen sobrenatural en «Del pozo en la sala», muy imbricado con los tópicos del tiempo y de la identidad. Si aceptamos la identidad única del recaudador y los sucesivos personajes a quienes visita, estamos presenciando la «metamorfosis» natural del hombre en tiempo muy rápido, esa que ocurre entre su nacimiento y su muerte, y que es preocupación recurrente en su obra en verso y en prosa.

También pueden ser considerados los textos «De su noche de gran triunfo», «Del señor de la Peña» y «Del espejo», todos de *Divertimentos*. En «De su noche de gran triunfo» se centra en la fugaz juventud y el horror de la vejez; y en «Del Señor de la Peña» nos pone frente a los puntos de vista subjetivos de cada personaje: para cada uno de ellos el Señor de la Peña es según su deseo o interés. «Del espejo» reúne motivos de prestigiosa ascendencia literaria -de Lewis Carroll (*A través del espejo*) y de Robert Louis Stevenson (*El extraño caso del doctor Jeckyll y mister Hyde*)-: el pasaje al otro lado y las metamorfosis de la identidad. Como texto algo paródico, lo sobrenatural queda como pura especulación humorística.

9. Las zozobras de la identidad

Todas estas narraciones -«Del pozo en la sala», «Del Señor de la Peña», «Del espejo»- nos presentan transformaciones de la identidad, de modo que pueden ser vistas desde este costado. La formulación de Borges -«las confusiones y zozobras de la identidad»- se ajusta a los casos examinados. Por supuesto, el tema rebasa lo fantástico y podría tener su expansión hacia otras zonas de la obra de Eliseo Diego -poética, ensayística—, pero es en la imagen fantástica donde las *zozobras* adquieren un carácter en extremo hiperbólico.

Una de las expresiones más puras de este tema se logra en «Del zapatero y las ciudades», de *Divertimentos*. De un modo caprichoso, por azar inextricable, se produce el intercambio de identidades entre un zapatero de Ámsterdam y un anticuario de Manila. El carácter extremo -son idénticos, también sus esposas- y la solución adoptada, subrayan el tono humorístico: de locura se tacha lo incomprensible. Algo de *ironía trágica* en tono paródico domina la historia, a través de una curiosa enunciación que combina un punto de vista *omnisciente* con otro *deficiente*: esto hace emerger el sentido de que los personajes aparezcan como juguetes de un destino incomprensible. Situación hiperbólica y humorística, sugiere lo que la criatura humana ignora.

10. La cosa indefinible

Roger Caillois ha deslindado un tema de lo fantástico al que ha denominado como «la *cosa* indefinible e invisible pero [...] que mata o que daña» (Caillois 1970: 28-29). Una de las variantes del *fantasma*, de ahí que sea muy característico del relato de terror que, como ya hemos indicado, Diego evoca de un modo sutil. Muy curiosa es su realización en el cuento «Del tapiz», perteneciente a *Divertimentos*, en el cual se han observado motivos tanto de los sistemas del cuento maravilloso como del fantástico de terror, para resultar un texto legible a la vez como historia sobrenatural -un desgarrón del tapiz ha dejado al descubierto «lo indecible», la *cosa indefinible que daña*- y como alegoría de la misión salvadora del arte y del artista.

Tres narraciones de su último libro configuran variantes muy nítidas del tema. El autor, que ha procurado relacionarlas entre sí, las ha calificado como «solo en apariencia fantásticas», pues expresan, según

su opinión, «la destrucción de una sociedad vacua totalmente desprovista de sentido» (Diego 1975: 18-19). A diferencia del cuento anterior, en estas narraciones el valor alegórico es más explícito, aunque la validez como cuentos fantásticos se mantiene. En un caso se trata de la «rebelión de las máquinas», ya comentado («El cristal de la demencia»), vista aquí como una suerte de creciente descontrol que va apoderándose de los vehículos automóviles para terror de los ciudadanos; o el avance fatal de esa especie de epidemia, alienación masiva («atracción del vacío») que va aniquilando la voluntad de los individuos («El dominó»); o ese círculo de «la desolación» que progresa gradual e inexorablemente ante la voluntaria ceguera y sordera de todos («El pastor de las ratas»). Como puede observarse fácilmente, el mal adquiere aquí un significado inequívocamente social, y se refiere, antes que a un fluido o espíritu maligno venido de las tinieblas del «más allá», al mal engendrado en el «más acá», en un tipo específico de sociedad que da señales de crisis.

11. Poderes sobrenaturales

Por último, nos referimos al tema de los poderes mágicos o sobrenaturales, tan característicos del relato fantástico y especialmente del cuento de hadas y de la actual literatura para niños. Propp ha formalizado el tema en su modelo actancial como *auxiliar mágico.* Borges nos habla del «tema de los talismanes», o sea, el de la «causalidad mágica» que se opone a la «causalidad real» -en su opinión el más importante (Propp 1972: 121-122; Todorov 1980: 109-110; Vázquez 1980:130-131; Caillois 1970: 46)-. En los relatos fantásticos de Eliseo Diego su presencia es escasa y no muy notable.

Adopta la forma de juego irónico y humorístico en «De las hermanas» (*Divertimentos*). Un tema característico de su poesía es el de las imprevistas -y a veces humildísimas y familiares- máscaras que asume la muerte; así, también el destino: las Parcas, pueden ser (son) «tres viejecitas dulcemente locas». El manejo de la *duda* le permite dejarlo en la incertidumbre, pero con un guiño humorístico.

En «Del alquimista», también una miniatura de *Divertimentos*, el personaje alcanza el poder de la inmortalidad. La extrema brevedad del texto subraya la irónica paradoja de que una vez alcanzada aquella, el inmortal solo piense en encontrar la muerte. La brevedad y simplicidad

del relato, su aspecto hiperbólico y caricaturesco, es de una trivialidad aparente. El texto se suma a la continuada reflexión que acerca de la muerte contiene su extensa obra en verso y prosa.

«La otra parte» es uno de los textos más oscuros de *Noticias de la quimera* («horror de poeta a lo abiertamente dicho», ha expresado a propósito el autor). Al cuento se ha referido como un relato que muestra los peligros que amenazan al creador de perderse en sus propios mundos interiores. Da curso, por tanto, a reflexiones sobre el «hacer poético» (Diego 1975: 16-17). Su ubicación en lo fantástico responde a marcas muy tenues, apenas perceptibles. Se trataría de un sujeto que es víctima de los poderes de su imaginación. Surge entonces la interrogante: ¿El personaje, ha *transformado* la realidad o sencillamente es ya incapaz de escapar a sus propias ficciones?

Aunque solo sea muy de soslayo, debemos referirnos aquí a ese cuento tan efectivo y singular titulado «El rey», también de su último libro. El Maestro ajedrecista, muy perturbado por una costosa derrota, se siente envuelto en una urdimbre siniestra que culmina en su muerte. Si se trata de acontecimientos realmente preparados (y el texto permite esa lectura), los anfitriones (el Señor y la Señora de la Torre) han desplegado sus extraordinarios *poderes* para hacer de la sucesión de los acontecimientos una macabra partida de ajedrez. Este podría ser uno de esos cuentos que Diego ha considerado «puramente gratuitos». Es notable la economía y precisión con que consigue evocar el ambiente de la burguesía colonial insular, tal vez uno de sus efectos más originales.

Finalmente, no es posible, al referirnos a los «poderes sobrenaturales», «auxiliares mágicos», etc., dejar de reparar en un cuento que a este respecto funciona como un texto *meta-maravilloso*: «Historia del anticuario» (en *Muestrario del mundo...)* Vemos en este sencillo cuento una pieza clave de su poética de lo fantástico. El anticuario, puesto por azar ante la auténtica lámpara mágica de Aladino, pide al genio que desaparezca y le deje una lámpara corriente para poder ejercer por sí mismo los milagros, aquellos sencillos y humanos de la bondad y la belleza. La elección, puede comprenderse, es por lo maravilloso y extraordinario que forma parte de la propia inmediata existencia del hombre. Esto pudiera explicar la escasa presencia del «auxiliar mágico» en sus historias.

***

Eliseo Diego ha fundado una novedosa expresión de lo fantástico que mantiene, a la vez, una muy motivada e incorporada relación con la tradición, tanto en sus fuentes directas como en el discurso fantástico de su época. No es el caso de *influencias*, *deudas*, etc., sino de que ese diálogo es el ser mismo de su propuesta narrativa. En otras palabras: sus narraciones muestran *coincidencias* con los temas, argumentos y motivos característicos del discurso fantástico de su momento pero profundamente transformados por su visión personal y los objetivos estéticos sutiles y complejos que van más allá del asombro o pavor que pueda provocar la sobrenaturalidad. Trazas, fragmentos, residuos que provienen tanto del vasto caudal de lo maravilloso como de lo fantástico clásico. Su logro más alto es *Divertimentos*, libro bello y único en nuestra literatura

Hay que advertir, no obstante, que el reconocimiento de ambos géneros es una operación de la crítica, pero no es una distinción que opere en la praxis y más tarde en la teoría de Eliseo Diego. En sus ensayos («Esta tarde nos hemos reunido», «Los hermanos Grimm y los esplendores de la imaginación popular») (1983: 281-308; y 395-423), tanto lo fantástico como el terror son examinados mediante ejemplos tomados del cuento de hadas. Hay solo una breve referencia a los *penny dreadfuls,* aquellas humildes narraciones inglesas de terror cuya popularidad fue enorme, sencillamente, nos dice, porque eran «de misterio». Coincide así con esa noción muy extensa de lo fantástico que en la práctica muestra la *Antología* de Borges, Ocampo y Bioy Casares.

Sus relatos no se concentran predominantemente (hay algunas excepciones, como hemos visto) en la problemática de lo sobrenatural en sí. Digamos, en ese *escándalo* que para la razón y el orden natural representa lo sobrenatural; y que es, precisamente, la razón de ser del relato fantástico clásico de terror o del relato fantástico de la literatura de masas. Preferentemente presenta lo sobrenatural aceptado (incluso a través de la reelaboración del maravilloso tradicional), lo que permite que pasen al centro de la atención otros problemas y no la naturaleza o el estatuto de lo sobrenatural. Ese deseo de ir más allá puede explicar que el sentido alegórico (frecuentemente «indirecto» y «dudoso») (Todorov 1980: 73), que en lo fantástico del siglo XX funciona sin estorbo (Barrenechea 1972: 393-395), esté ampliamente representado en su narrativa.

Cada uno de estos *sobrenaturales* funciona en un texto que significa lo *extraordinario,* lo *asombroso,* incluso lo *terrible*, pero principalmente de aquello que nos rodea y conforma nuestra existencia corriente. Uno de los sentidos que se abre paso es que no es solo en lo desconocido o lo incognoscible donde puede estar expectante lo insólito, sino también en lo conocido y familiar. Lo fantástico puede ser un discurso capaz de abrirnos los ojos hacia el mundo común y corriente de nuestra vida y descubrirnos la condición *extraordinaria, fantástica*, de nociones y realidades con las que convivimos, como la *muerte*, la *memoria*, la *imaginación*; la *fugacidad del tiempo*, el *envejecimiento* y la *metamorfosis* del cuerpo; la *ficción* y sus nexos con la realidad; y aun los humildes sueños de salvación y redención.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijail (1975). *Voprosy literatury i estetiki: issledovanija raznych let.* Moskva: Chudozestvennaja literatura. Trad. es.: A. Caballero (1988), *Problemas literarios y estéticos.* La Habana: Arte y Literatura (1986).

BARRENECHEA, Ana María (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana* 80: 391-402.

BIOY CASARES, Adolfo (1940). Prólogo. En: Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina, Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 7-15.

BORGES, Jorge Luis - OCAMPO, Silvina – BIOY CASARES, Adolfo (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BORGES, Jorge Luis (1967). La literatura fantástica. En: Sardiñas, José Miguel (ed.) (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas-Arte y Literatura, 41-50.

BRAVO, Víctor (1987). *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica.* Caracas: Monte Ávila.

CAILLOIS, Roger (1966). De la féerie à la science-fiction. En: *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination.* Paris: José Corti. Trad. es.: D. Sierra, N. Sánchez (1970), Del cuento de hadas a

la ciencia-ficción. En: *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función de los poderes de la imaginación.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana: 7-47.

CAMPRA, Rosalba (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En: Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco / Libros SL, 153-192.

CHIAMPI, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.

DIEGO, Eliseo (1966). ¿Qué es lo fantástico? *Bohemia* 58 (39): 32-33.

DIEGO, Eliseo (1975). Con permiso. *Noticias de la quimera.* La Habana: Unión, 11-22.

DIEGO, Eliseo (1983). Los hermanos Grimm y los esplendores de la imaginación popular. *Prosas escogidas.* La Habana: Letras Cubanas, 395-423.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*: 207-226.

HAHN, Oscar (1978). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia Editora.

HUIZINGA, Johan (1929). *Herfsttij der Middeleeuwen*. Haarlem: Tjeenk Willink (1919). Trad. es.: J. Gaos (1967), *El otoño de la Edad Media.* Madrid: Revista de Occidente.

LOTMAN, Yuri (1978). ¿Qué proporciona el enfoque semiótico? *Ciencias Sociales* 1: 31.

MARTÍ, Agenor (1985). Eliseo Diego: las noticias de su quimera. En: *Hablar con ellos,* Santiago de Cuba: Oriente, 101-121.

PROPP, Vladimir J. (1928). *Morfologija skazki.* Leningrad: Academia. Trad. es.: B. de Tabbush (1972), *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Goyanarte Editor.

SARDIÑAS, José Miguel (ed.) (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica.* La Habana: Casa de las Américas-Arte y Literatura.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Édition du Seuil. Trad. ing.: R. Howard (1980), *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre.* New York: Cornell Paperbacks.

TODOROV, Tzvetan (1978). *Symbolisme et interpretation*. Paris: Édition du Seuil. Trad. es.: C. Lemoine, M. Russotto (1992), *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.

VÁZQUEZ, María Ester (1980). *Borges: imágenes, memorias, diálogos* (Segunda edición corregida y aumentada). Caracas: Monte Ávila (1976).

Eliseo Diego en Italia. Una historia de amistad, lecturas y traducciones.

Stefano Tedeschi – Sapienza Università di Roma

Resumen: *En este artículo se examina en primer lugar la recepción de la poesía de Eliseo Diego en Italia, partiendo de la estrecha relación del poeta cubano con Francesco Tentori Montalto, traductor y poeta él mismo, quien se ocupa de la traducción de un gran número de poemas de Diego. A través de la presentación de la figura de Tentori Montalto se entenderá también su papel fundamental en lo que concierne la difusión de la poesía hispanoamericana en Italia, con la publicación en 1957 de la primera antología de poetas hispanoamericanos. En segundo lugar, se analiza la manera en la que la relación con los poetas que forman parte de Orígenes y la continua búsqueda de correspondencias entre la poesía cubana y la italiana de los años 70 influencian a Tentori Montalto a la hora de traducir al italiano los poemas de Eliseo Diego.*

Abstract: *This paper first examines the reception of Eliseo Diego's poetry in Italy, starting from the close relationship of the Cuban poet with Francesco Tentori Montalto, translator and poet himself, who works on the translation of a huge number of Diego's poems. Through the presentation of Tentori Montalto's figure, it will also be understood his fundamental role for what concerns the diffusion of Hispano-American poetry in Italy, with the publication, in 1957, of the first anthology of Hispano-American poets. Secondly, it is analyzed how the relationship with the poets who participate in Origenes and the continuous search of links between Cuban and Italian poetries in the seventies influence Tentori Montalto when it comes to translating Eliseo Diego's poems to Italian.*

La presencia y la recepción de Eliseo Diego en Italia se concretan en una relación personal con un traductor y poeta italiano, que entre los años sesenta y ochenta se hizo cargo de trasladar a la lengua de Dante una buena parte de la obra del cubano: su nombre era Francesco Tentori Montalto, y habrá que empezar desde su biografía para entender el entramado de contactos que le permitieron jugar este papel de puente intercultural entre Hispanoamérica e Italia, con una atención muy especial hacia Cuba.

Francesco Tentori Montalto nació en Roma en 1924 donde se licenció en 1946 con una tesis sobre la poesía española de la primera mitad del siglo XX; en los años cincuenta prosiguió con sus estudios en Florencia, donde conoció al grupo que se había creado alrededor de la revista «Campo di Marte» y que se definió como *hermetismo florentino* (Mario Luzi, Piero Bigongiari, Carlo Betocchi, Alfonso Gatto *et al*.). Gracias a estos contactos pudo estrechar relaciones académicas y personales con Carlo Bo, Vittorio Bodini y Oreste Macrí, fundamentales representantes del hispanismo italiano de aquella época, que al mismo tiempo desempeñaban el papel de *teóricos* del hermetismo.

En el mismo año de su licenciatura Tentori Montalto hizo su primer viaje a España: esta experiencia lo marcó definitivamente, inspirando toda su actividad futura, y dando como resultado su primera traducción publicada: los *Poemas* de Juan Ramón Jiménez (Guanda, 1946). Una beca del Gobierno Español le permitió realizar una estancia más larga entre febrero de 1947 y agosto de 1948, durante la cual pudo conocer personalmente a Vicente Aleixandre, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Carlos Bousoño, José María Valverde, Dámaso Alonso, escritores que sucesivamente él mismo traducirá al italiano. Sin embargo, a partir de los años cincuenta su atención se dirigió hacia América Latina: a finales de la década aparecieron dos fundamentales antologías suyas de literatura hispanoamericana, una dedicada a la poesía (1957) y la segunda a la prosa (1960), ambas con extensas introducciones. La primera se reimprimirá con importantes modificaciones en 1971 y en 1987, llegando a ser posiblemente la antología más completa de poesía hispanoamericana publicada en Italia en el siglo XX.

A partir de esos años Tentori Montalto propondrá a los lectores italianos traducciones de autores tan diferentes como Rafael Arévalo Martínez, Carlos Droguett, Nivaria Tejera, Pablo Antonio Cuadra, Antonio Di Benedetto, y en especial Jorge Luis Borges, del cual traduce

L'Aleph (1959), *Altre Inquisizioni* (1963), *L'artefice* (1963), *Elogio dell'ombra* (1971), *Cronache di Bustos Domecq* (1975), y la serie completa de las *Conversaciones*. Por esta labor ganó varios reconocimientos nacionales e internacionales, entre los cuales habrá que recordar el premio del Instituto Italo-Latinoamericano (1978 y 1988), el Premio Mondello (1990), el Premio *Monselice* (1988) y el Premio del Ministerio de la Cultura de España para el conjunto de sus traducciones de Juan Ramón Jiménez (1989).

Tentori Montalto, desde sus años juveniles, también se desempeñó como poeta, aunque comenzaría a publicar su obra lírica solo a partir de 1956, con una buena acogida por parte de los lectores y de los críticos especializados. Su relevante contribución al conocimiento de la literatura hispanoamericana en Italia fue resumida de manera impecable por Antonio Melis:

> Aunque no pertenece al mundo universitario (lo que no deja presentar aspectos benéficos), es preciso nombrar a otro crítico de la misma generación. Francesco Tentori Montalto es autor de tres fundamentales antologías de la poesía hispanoamericana, además de muchas traducciones de textos poéticos y narrativos, entre las mejores de las que han aparecido en Italia. De su última empresa de antólogo, publicada en 1987, hay que subrayar la confirmación de algunos aciertos ya presentes en las ediciones de 1957 y 1971. Uno de los aportes más notables es la revelación de algunas tradiciones poéticas nacionales menos conocidas en Europa, como la cubana y, sobre todo, la nicaragüense. El ensayo preliminar de Tentori Montalto, por otra parte, representa una aproximación a la poesía hispanoamericana basada, en buena parte, en un cotejo analógico con la experiencia de la lírica italiana contemporánea. Es una elección discutible, pero sustentada con gran coherencia. (Melis 1990: 332)

Dentro de esta trayectoria tan notable, que duró además hasta los últimos días de su vida, un papel relevante lo juega la relación con Eliseo Diego, ya que Tentori Montalto dedicó dos libros al poeta cubano, además de incluirlo en todas las antologías antes citadas. Las dos compilaciones fueron *L'oscuro splendore* (Accademia, Milano, 1974) y *L'abisso e le sillabe* (Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1983), donde

a la breve selección de poemas de Diego se agregan algunos de Roberto Friol.

Estos dos volúmenes representaron la culminación de un interés hacia todo un grupo de autores cubanos, interés que se remonta al inicio de los años cincuenta y que aquí intentaremos reconstruir.

1. La antología de 1957

En 1957 Tentori Montalto edita, bajo el sello de la editorial Guanda de Parma, la primera antología completa de poesía hispanoamericana del siglo XX en lengua italiana[1]. El volumen representa realmente un momento fundacional para la difusión del universo lírico del continente, y propone a los lectores nombres y obras hasta entonces totalmente desconocidos en Italia: salvo Darío y Neruda, ninguno de los otros autores había sido traducido con libros individuales, y muy pocos habían aparecido en revistas u otras antologías.

Entre ellos destacan seguramente los nombres de César Vallejo, Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges, pero uno de sus méritos principales fue dar a conocer dos grupos de poetas, el nicaragüense y el cubano, de los cuales nada se sabía en Europa. Tentori Montalto pudo conocerlos gracias a sus contactos españoles, que le permitieron consultar las antologías citadas en la bibliografía, entre las cuales figuran la de Ernesto Cardenal de 1949 de poesía nicaragüense y las dos de Cintio Vitier de poesía cubana (1948 y 1952).

En la introducción de la antología -un verdadero ensayo crítico, rico de sugestiones innovadoras para la época- se subraya la relevancia de estos dos grupos y Tentori Montalto presenta así el cubano:

> Otro grupo, especialmente homogéneo, como de espíritus fraternos, es el que reúne en Cuba algunos poetas de las últimas generaciones. El vínculo que los une nació en 1944, en la mesa de redacción de la revista *Orígenes*, con la cual quiso darse forma visible a las ideas comunes que animaban a estos jóvenes. La poesía florecida en ese cenáculo parece nacer bajo el sello de la inteligencia: sin embargo, en las personalidades más talentosas, evita felizmente una dimensión exclusivamente

[1] En los años 20 y 30 se habían publicado otras antologías, pero siempre circunscritas a la región rioplatense.

> intelectual para crear fascinantes paisajes de fantasía y memoria. (Tentori Montalto 1957: XXXIX)[2]

En la antología de 1957 en este grupo entran Cintio Vitier, del cual se citan profusamente los ensayos, Fina García Marruz y Eliseo Diego. Vale la pena citar su presentación, ya que es la primera que aparece en italiano, justamente en esas páginas:

> La patria lírica de Eliseo Diego coincide con su patria terrenal; es el país real, la tierra de su infancia, que él canta con acento emocionado y mesurado. En sus páginas se perfila un limbo de la memoria, donde los objetos evocados emanan ternura, sensibilidad, melancolía. La vocación para la inteligencia se junta en Diego con una predisposición amable hacia los objetos de la infancia, con el gusto por la huella del recuerdo. Su palabra a la vez conmovedora y sutilmente irónica, tiene un timbre objetivo y alejado, con el cual representa las imágenes de una provincia de la memoria y del alma. La de Eliseo Diego es una lírica impresionista -pero de un impresionista verdaderamente inspirado-, que se alimenta de una memoria soñada, amada, reproducida continuamente en las paredes de la fantasía. […] Esta melancolía pertinaz, esta memoria que insiste en las figuras originadas por la amorosa atención hacia un pasado querido -apenas nubladas por un entretenimiento sutil, por una discreta ironía-, son el corazón mismo de la lírica de Eliseo Diego, su aliento humilde y profundo (Tentori Montalto 1957: XL).

Curiosamente no entra en esta primera descripción del grupo José Lezama Lima, que fue su fundador y guía: la sensibilidad poética de Tentori Montalto no se acoplaba evidentemente con el hermetismo barroco de Lezama, como se podrá apreciar más adelante.

La selección responde a la descripción, ya que proviene en parte del único libro que Tentori Montalto tiene a su disposición en ese momento: *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949). De él se traducen los poemas «Voy a nombrar las cosas», las secciones 4, 7 y 10 de «El sitio en que tan bien se está» y la estrofa 3 de «La casa». Resulta, en cambio, de gran interés que se incluyan en la antología los poemas «Se acabaron las fiestas» y la tercera parte de «Por los extraños pueblos», dos textos que serán

[2] De aquí en adelante las traducciones son mías, salvo indicaciones contrarias.

publicados por Diego en el libro homónimo solo en 1958. Su presencia en la antología revela una relación directa entre Tentori Montalto y el grupo de los poetas cubanos, con una simpatía recíproca que se puede entrever también en la redacción de las breves notas biográficas incluidas al final. Mientras las de otros autores siguen las pautas del resumen escueto acompañado por la lista de los libros publicados, en las tres consagradas a los cubanos asoman noticias personales, y un tono más familiar:

> *Eliseo Diego*. Nacido en La Habana en 1920, Eliseo Diego es uno de los más significativos poetas de Cuba, y una de las voces jóvenes más apreciables de la poesía hispanoamericana. En su niñez estuvo en Europa, después visitó a los Estados Unidos. Está relacionado con los poetas del grupo *Orígenes*, que en 1944 recogió a la joven inteligencia cubana. Es adepto de un catolicismo a la Chesterton.
>
> De carácter emotivo y visionario, muestra una cierta significativa predilección por la poesía y la literatura fantástica en lengua inglesa. Sus escritores preferidos son los hermanos Grimm, el Infante Juan Manuel, Quevedo, Lord Dunsany y Dickens. Ha escrito unos cuentos y recuerdos que revelan su amor hacia el aspecto maravilloso de la realidad.
>
> Esencialmente poeta de la memoria, Eliseo Diego, en algunas confesiones literarias, habla proustianamente del tiempo como de un espacio del espíritu y de una «realidad que se pierde para la vida y se gana para la poesía». (Tentori Montalto 1957: 471-472)

La labor de Tentori Montalto como traductor en esta antología temprana es admirable, ya que pasa con destreza de José Martí a Rubén Darío, de Neruda a Borges, de Vallejo a López Velarde, teniendo a su disposición diccionarios bilingües y en general un acervo lexical que generalmente no daba mucho espacio en ese entonces a la peculiaridad lingüística y cultural americana. Con respecto a las traducciones de Diego el resultado es realmente bueno, y demuestra una coincidencia muy singular entre las poéticas del autor y del traductor, en especial en esta fase inicial. Volveremos sobre la importancia de estas primeras traducciones, cuando analicemos más adelante las variantes con la edición de 1974.

Con esta primera presentación Tentori Montalto inaugura una relación de largo aliento, a la que permanecerá fiel a través de una amistad que durará hasta los años ochenta.

El nombre del poeta cubano aparecerá por otro lado solo con efímeras presencias en algunas antologías de los años sesenta, con un texto en la de *Poeti delle Antille* de Giuseppe Bellini (Guanda, 1964), y dos en la amplia selección de Marcelo Ravoni y Antonio Porta (*Poeti Ispanoamericani Contemporanei,* Feltrinelli, 1970).

2. La antología de 1971

En 1971 Tentori Montalto vuelve a su primer proyecto, con una nueva versión de aquella empresa pionera, cambiando levemente el título (*Poeti ispanoamericani del 900*, ERI, 1971) y de manera mucho más sustancial la organización del libro, la selección de los poemas y la presentación general.

Al respecto, no podré que confirmar lo que escribí en mi trabajo dedicado a la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia, en el capítulo sobre las antologías de poesía de los años setenta, al comparar las recopilaciones de Ravoni y Porta y la de Tentori Montalto.

Los dos trabajos se sitúan programáticamente en las antípodas, con un radical cambio de horizonte. La selección de Tentori Montalto es más reducida en cuanto al número de los poetas seleccionados, presentando, en cambio, una cantidad mayor de textos de cada uno de ellos, con cambios relevantes respecto de la selección de 1957: se reduce drásticamente la presencia de Neruda (de 21 poemas a 8) y los poetas más representados pasan a ser César Vallejo, Eliseo Diego, Ramón López Velarde, Jorge Carrera Andrade y Rubén Darío. La selección resulta por otro lado mucho más heterogénea que la de Ravoni y Porta, y se organiza a partir de algunas directrices, explicadas claramente en la introducción. La primera se refiere a la atención hacia los poetas más que a movimientos, escuelas o grupos:

> Para empezar, es una antología de *poetas*; es decir que, aunque se haya intentado, en la introducción, de indicar algunas líneas constantes y delinear afinidades o correspondencias, se han privilegiado, en la selección, las individualidades (Tentori Montalto 1971: XII-XIII)

La segunda línea programática concierne la lengua de los poetas: se han elegido itinerarios lo más lejos posible de los estereotipos, de los manierismos y de los excesos verbales:

> Se quisieron evitar los ejemplos de lenguaje sobreabundante o, aún peor, indeterminado, genérico; que cada cosa tuviera su nombre, que nada fuera intercambiable, todo concreto: *concreto* incluso cuando fuera abstracto, metafísico, y aéreo si se quiere. (Tentori Montalto 1971: XIII)

El ultimo criterio de exclusión abre el campo de las presencias:

> No se ha concedido mucho crédito y espacio a la poesía de tema social ya que nos ha parecido que no los meritara, obras a la mano; con algunas excepciones, donde la poesía se mostraba a pesar del argumento más que gracias a él: grandísima e inevitable, la excepción de Vallejo, donde lo social es por otra parte solo una ampliación y un paso hacia lo universal del drama individual. […] ¿Qué se ha querido entonces ejemplificar y representar? La libertad, ante todo; la ausencia de esquemas, la desnudez y la sencillez (en el sentido en que se definen sencillas las sustancias) de la voz; todo cuanto no sea reconducible a algo de previsible e inmóvil; y todo lo que sepa tocar el corazón de nuestra sensibilidad: no importa de qué grandeza sea la voz que lo alcanza, cuando lo alcanza de verdad. Se ha apuntado también, preferiblemente, al estremecimiento íntimo, al timbre del alma; (Tentori Montalto 1971: XII-XIV)

En la antología de 1971 se nota, como señalaba Melis, una búsqueda más acentuada para establecer relaciones con la poesía italiana contemporánea, y en particular con aquella escuela florentina a la que el Tentori Montalto poeta siente que pertenece. De aquí la dedicatoria inicial del libro, y la nueva organización de la introducción, dividida en *familias poéticas* que aluden a términos y definiciones -lo *strapaese lirico* (patriotismo lírico), el *crepuscolarismo agreste* (crepuscularismo agreste), la *elegia spirituale* (elegía espiritual), el *linguaggio dell'anima* (lenguaje del alma)- que pertenecen más a la tradición italiana del siglo XX que a la hispanoamericana.

Estas líneas generales confirman la predisposición favorable de Tentori Montalto hacia el grupo de los tres poetas cubanos ya seleccionados para la antología de 1957, presentados además en un

contexto mucho más preciso. El panorama de la poesía cubana se ha enriquecido con los nombres de Nicolás Guillén (incluido solo como voz independiente en la precedente), de Samuel Feijóo, Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar. En la introducción se habla también de Lezama Lima, pero sin sumarlo a la selección. Se ha abandonado, sin embargo, definitivamente toda perspectiva nacional para insertar estos nombres en un paisaje continental más abarcador y completo. Los casi quince años que separan las dos antologías no han pasado en vano, como lo demuestra también la bibliografía, el número de las obras consultadas y el agradecimiento inicial a los bibliotecarios del Instituto Italo-Latinoamericano de Roma, donde entre tanto se ha abierto una gran biblioteca latinoamericana. A pesar de esta abertura, Tentori Montalto no disimula su preferencia por lo que llama «el área que nos parece definida por una atención más acentuada, más penetrante, hacia la intimidad del corazón» (Tentori Montalto 1971: XLIV), y que reúne en una sección que llama «Intimidad, lenguaje del alma, poética de la memoria». A lado de los tres poetas isleños, ya presentes anteriormente, aparecen los nombres del nicaragüense Alberto Cortés, de la argentina Alejandra Pizarnik y de otro cubano, Roberto Friol (estos dos nombres son verdaderos descubrimientos para Italia de 1971), que completan la sección y cierran la antología.

Para los cubanos Tentori Montalto establece con más claridad las filiaciones poéticas. Así, subraya la centralidad de la visita de Juan Ramón Jiménez en los años 30 y el papel de fundador de Lezama Lima, aunque con respecto a él no esconde sus diferencias:

> Puede sorprender que de un poeta así no se hayan seleccionados textos para esta antología. Están, en cambio, sus herederos, los que han hecho fructificar sus espléndidas premisas; preferimos sus breves, intensas fulguraciones a los salmos majestuosos, a la vez lúcidos y delirantes, del precursor. (Tentori Montalto 1971: XLI)

Y, más adelante:

> Los nombres de estos diaristas de lo inefable son los de Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz; de los cuales nos preguntamos si no han ido más allá del esplendor de la palabra y de la metáfora de Lezama

> Lima, si su voz no desciende más en profundidad, en el secreto del destino. (Tentori Montalto 1971: XLVI)

La tríada (a la que se añade Roberto Friol) ya establecida en el libro de 1957 se confirma de esta manera como el grupo con el que Tentori Montalto siente mayor afinidad. En efecto, la presentación de conjunto no cambia: se reproducen los mismos párrafos, sin grandes modificaciones, apoyándose constantemente en la labor crítica de Cintio Vitier, que fue el verdadero canal de comunicación entre el traductor italiano y los poetas cubanos. Lo que se modifica de manera importante es la jerarquía entre los poetas: si en 1957 Vitier era considerado «la curva más alta de esta parábola de la inteligencia en la lírica cubana» (Tentori Montalto 1957, XLI), en 1971 Eliseo Diego ha ganado la primacía entre los cuatro:

> Por la intensidad y la pureza de la voz poética, Eliseo Diego ocupa un sitio excepcional en un panorama de la poesía no solo cubana. Raramente, con medios tan sencillos -evocaciones de lugares y atmósferas, realidades llamadas a la vida por la magia de una invocación- se ha logrado fascinaciones parecidas. (Tentori Montalto 1971: XLVI)

Esta apertura introduce la reproposición casi íntegra del párrafo de 1957 ya citado, al que se adjunta otro, construido en forma de contrapunteo con algunas frases de un ensayo de Vitier:

> La crítica cubana ha señalado los elementos de su poética en la "profunda enormidad" de la realidad recordada, en el "obscuro misterio familiar" traído a la luz, en la "frontera del caos" que las cosas producen, en el "testimonio de la pérdida". Otras listas se podrían redactar, con la misma justificación, para la poesía de Eliseo Diego, y tendrían que comprender la noche, la soledad, lo real advertido con piedad y consternación, lo infinito que rodea al codicioso explorador de la tiniebla universal, en la cual las cosas están ceñidas por un solemne halo de misterio. Y recordar los "interiores" de este poeta, fortificación y observatorio de una conciencia vigilante que se lanza en la temeraria auscultación de la existencia en lo más profundo de su flujo, allá donde la apariencia cede su lugar al ser. (Tentori Montalto 1971: XLVII)

Esta presentación tan entusiasmada se refleja en la selección antológica: los seis poemas de 1957 se han vuelto quince, y Diego es el tercero de los poetas por cantidad de textos presentados, al mismo nivel de Rubén Darío y César Vallejo. Los nuevos poemas («El circo», «El almacén», «Fragmento», «La mesa», «Afuera», «Al final de la calle», «Para las ruinas de mi casa», «Y cuando, en fin, todo está dicho», «No es más») cubren toda la producción de Diego hasta entonces, y en efecto consiguen, en los límites de una antología continental, dar una imagen bastante completa de su poética.

Tentori Montalto somete, además, todas las traducciones a una revisión total, que en el caso del poeta cubano muestran un deslizamiento hacia un estilo más elegante, con un registro más elevado, como se puede apreciar en el íncipit del poema «Voy a nombrar las cosas»:

Voy a nombrar las cosas, los sonoros
altos que ven el festejar del viento,
los portales profundos, las mamparas
cerradas a la sombra y al silencio

Y el interior sagrado, la penumbra
que surcan los oficios polvorientos,
la madera del hombre, la nocturna
madera de mi cuerpo cuando duermo.

[Versión 1957]

Io nomino le cose, le sonore
alture che vedono i giochi del vento,
i portici profondi, i paraventi
chiusi all'ombra e al silenzio.

E gl'interni di chiesa, la penombra
che solcano gli uffizi polverosi,
ed il legno dell'uomo, il notturno
legno del mio corpo quando dormo.

[Versión 1971]

Nominerò le cose, i risonanti
ultimi piani che il vento corteggia,
gli anditi profondi, i paraventi
che si chiudono all'ombra e al silenzio.

Dirò gl'interni sacri, la penombra
che solcano gli uffizi polverosi
e il legname dell'uomo, il notturno
legname del mio corpo quando dormo.

En la nueva edición se ha producido un cambio crucial en la estrategia del traductor, que comprende sobre todo la selección del léxico y consecuentemente el registro de la voz poética. Dejando a un lado la corrección de dos erratas evidentes en la primera versión (altos / alture; interior sagrado / interni di chiesa), y si observamos las diferencias entre los vocablos utilizados en las dos versiones, se puede notar cómo el tono del texto se ha vuelto más literario, más áulico y cercano al estilo de aquella escuela florentina a la que Tentori Montalto pertenecía como poeta:

Sonoros	sonore	risonanti
Altos	alture	ultimi piani
festejar del viento	giochi del vento	che il vento corteggia
Portales	portici	anditi
Cerradas	chiusi	che si chiudono
interior sagrado	interni di chiesa	interni sacri
Madera	legno	legname

Tab. Comparación entre las antologías de 1957 y 1971.

Como se puede observar la inserción de palabras como *risonanti*, *anditi*, *legname* modifican profundamente el timbre de la voz poética: el primero de los poemas seleccionados a modo de ejemplo es solo una muestra de los cambios introducidos en las dos antologías, cambios que serán más notables en el libro que Tentori Montalto publicará tres años más tarde.

3. *L'oscuro splendore* (1974)

Todo este trabajo preliminar abre el camino a la publicación, en 1974, de una vasta selección de los poemas de Eliseo Diego que es, hasta hoy, la única publicada en Italia. Se publica bajo el sello de las *Edizioni Accademia*, en la colección «Il Maestrale», dirigida por Giuseppe Bellini, una de las más gloriosas y relevantes colecciones de poesía de esos años. Nació en 1967 como un proyecto de coedición entre la editorial Sansoni de Florencia - de excelente reputación desde los años cuarenta- y la más joven Accademia de Milán: el primer volumen publicado fue *Memorial de Isla Negra* de Pablo Neruda. En 1971 la editorial florentina abandona el proyecto y a partir de esta fecha los libros saldrán solo con el nombre de la milanesa, que mantendrá viva la colección hasta 1979, publicando casi setenta volúmenes, con un catálogo que incluye algunos de los autores fundamentales de la poesía hispanoamericana del siglo XX (casi toda la obra de Neruda, las obras completas de Vallejo, antologías de Carrera Andrade, Cardenal, Cuadra, Nicolás Guillén, Asturias), además de poetas fundamentales de otros continentes (Senghor, Césaire, Pessoa, Eluard, Majakovskij, Langston Hughes, Cendrars *et al*.). Antes del volumen de Eliseo Diego, Francesco Tentori Montalto había ya dado a conocer en la misma colección dos libros de Juan Ramón Jiménez (*Diario di poeta e di mare* (1973) y *Eternità – Pietra e cielo* (1974)), como testimonio de la reactivación su antigua pasión hacia la poesía española.

La antología de Diego representa así un reconocimiento editorial de lo que Tentori Montalto había declarado en la introducción de 1971 acerca del valor del cubano más allá de los confines nacionales y continentales, insertando su nombre en una especie de canon de la poesía universal del siglo XX, así como aparecía en el catálogo de la colección.

El libro incluye un estudio inicial de Tentori Montalto, una amplia selección de toda la obra poética de Diego, desde *En la calzada de Jesús del Monte* hasta *Nombrar las cosas* (añadiendo tres textos entonces inéditos), una selección de las prosas de *Divertimentos* y de *Versiones*, y se concluye con la traducción de un ensayo de Cintio Vitier sobre «La poesía de la memoria en Diego». Es decir, una edición de gran calidad,

que fue la primera (y por muchos años, la única) traducción de este alcance fuera del mundo hispánico[3].

El texto que abre el volumen es una introducción de ocho páginas donde se retoman las ideas y las propuestas interpretativas de las anteriores antologías colectivas, enmarcándolas en un contexto cultural más vasto, que abarca toda la obra de Diego publicada hasta entonces.

Después de una primera confesión personal acerca de la predilección del traductor hacia la que él define ya claramente como una «familia literaria […] nacida a la sombra del magisterio de Juan Ramón Jiménez y del cubano José Lezama Lima» (Tentori Montalto 1974: 11), Tentori Montalto declara por primera vez el vínculo que había quedado de alguna manera escondido hasta ahora:

> Una familia que cuenta con ajustadas presencias: Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, el más joven Roberto Friol; en los cuales creemos reconocer ya los protagonistas de una aventura che por intensidad y firmeza, y por la cohesión del grupo, recuerda de alguna manera la del hermetismo florentino. (Me confirmó en este acercamiento tentativo, lo que Vitier me escribió después de un encuentro con Luzi - se me perdone la familiaridad de la cita- acerca de la «generación secreta dispersa por el mundo», que a veces la casualidad reúne inesperadamente.) (Tentori Montalto 1974: 12)

La cita de la carta de Vitier revela la relación personal que Tentori Montalto tenía con el grupo de los cubanos en los años sesenta, y toda la introducción es, de alguna manera, la celebración de un aprecio que había crecido con el pasar del tiempo, y de una amistad que permanecerá viva hasta el final. Sin embargo, el riesgo que se asoma en estas páginas es el de buscar a toda costa correspondencias entre experiencias que siguen siendo muy diferentes. Lo podemos ver, por ejemplo, en este acercamiento entre la poética de los cubanos y la personal de Tentori Montalto (que por esas fechas ya había publicado tres libros de poesía), cuando, citando a Vitier, el italiano declara:

> Quisiéramos antes recordar lo que Vitier escribe en *Lo cubano en la poesía* a propósito de la oposición entre historia y poesía y de la preferencia

[3] Una primera traducción en alemán llegó en 1984, y una francesa en 1996.

> otorgada, más o menos conscientemente, a esta última por la generación que él representa. Lo que más nos importa en esas declaraciones es la confesión de "la grave desconfianza hacia la historia" y de la profunda huella que la atmósfera de frustración y de imposibilidad para realizarse (estoy hablando del momento político anterior a la Cuba actual) dejó en «nuestro modo de mirar la poesía y, a través de ella, el alma y el destino del país». (Con el riesgo de parecer invasivos, podemos decir a este punto que, sustituyendo el último término con «la vida y el sentido universal de la existencia», podría ser definida, sin añadir nada más, nuestra poética.) (Tentori Montalto 1974: 13)

Este alejamiento de la historia, que se vuelve incluso oposición, suena bastante fuera de lugar en 1974, pero confirma que Tentori Montalto sigue leyendo a Diego y a los otros según una visión centrada en la experiencia del hermetismo florentino ya citada.

Las páginas sucesivas de la introducción siguen sin grandes variaciones -incluso repitiendo los mismos párrafos- lo que ya se encontraba en los textos precedentes: se explican las características principales del mundo poético de Eliseo Diego, se señala la evolución de su escritura, se ponen en evidencia las diferencias entre los varios libros, explicando la elección de presentar su obra según un orden meramente cronológico.

El estudio introductorio termina resumiendo en rápida síntesis las imágenes recurrentes de la poética de Diego, y volviendo, justo al final, a establecer relaciones -esta vez más estrictas- con los poetas italianos:

> Se hallarían así las figuras de la ardiente y amorosa mitología que habita el universo de Diego. Hay emocionadas procesiones de los Domingos, casas de campo, villas, patios y avenidas de palmeras donde todo -y al mismo tiempo nada- es real; un sucederse alucinado de almacenes, tiendas, lugares y casi cuerpos de un existir repetido, reiterado, más vastos que los espejos, puertas, mamparas, marcos donde ocurre tanto de esta vida. En un espacio poético tan diminuto y, sin embargo, tan vasto se agolpan y asedian el corazón las ruinas, las casas de la infancia, siempre cerca de la pérdida y de la ausencia; (Tentori Montalto 1974: 17-18)

La comparación final es con la poética de Mario Luzi, de Eugenio Montale, y con Giacomo Leopardi: del florentino se recuerdan «la penúltima estación, la de *Dal fondo delle champagne*», y dos poemas de los años treinta («Toccata» y «Scendono primavere eteree»), para establecer definitivamente una «íntima afinidad» entre los dos poetas. Con los otros la relación es menos directa, pero más fascinante:

> En «Marina de otoño» [podemos reconocer] un tono gnómico que recuerda a Montale; mientras no tememos decir que en «Patio del fondo» un encanto leopardiano sella a nuestros ojos la nocturna aparición del hombre en las soledades tropicales tan queridas y familiares para el poeta» (Tentori Montalto 1974: 18)

Esta búsqueda de correspondencias entre autores y grupos poéticos tan distantes geográfica y culturalmente resulta, sin duda, cautivadora y revela la calidad de la lectura de Tentori Montalto, aun cuando condiciona en parte su labor de traductor, orientando sus estrategias hacia una atención, a veces excesiva, hacia el público italiano. Al final de la introducción del libro hay una pequeña nota sobre el léxico utilizado por Diego que, de alguna manera, es la única nota que podemos definir *del traductor*:

> En la poesía de Eliseo Diego, fruto de una refinada cultura y de una respuesta natural del alma a las sugestiones del paisaje, hay que ubicar lo "cubano" en el espíritu, más que en la nomenclatura. Donde no se encuentran más que raros *mangos, ceiba, picuala, framboyán, cocuyo*, signos inevitables de un trópico lejos de todo folclorismo: sentido en lo profundo y hecho vida auténtica, alma. (Tentori Montalto 1974: 19)

Si este breve párrafo puede recordar lo que Borges escribe en *El escritor argentino y la tradición*, a propósito del ruiseñor de Enrique Banchs (y Tentori Montalto fue lector y traductor de Borges), puede ocurrir que al traductor se le escape algo importante, en especial en la realidad concreta de lo cotidiano, esos *realia* donde lo *cubano* emerge más allá del léxico insular. Lo podemos apreciar, por ejemplo, en la traducción del poema «La orilla de la calma», en un verso aparentemente sencillo:

1) Trae el viejo sillón de mimbre, trae el viejo sillón de mimbre, trae la mesita oscura.

que Tentori Montalto traduce:

2) Porta la vecchia seggiola di vimini, porta la vecchia seggiola, porta il tavolino oscuro.

La *seggiola di vimini* resulta una imagen bastante familiar para el lector italiano: una silla de cuatro patas de madera con el asiento de paja, que era muy frecuente encontrar en las cocinas o en casas sencillas (su versión elegante será después la llamada *Silla Tonet*). El término no consigue, sin embargo, reproducir adecuadamente el *sillón de mimbre*, esto es, lo que en italiano se llama *sedia a dondolo*, elemento tan peculiar del mobiliario cubano, sobre todo cuando más adelante en el mismo poema el sillón adquiere una dimensión existencial propria:

1) Cruje el viejo sillón en el silencio, le responden las crujidoras pencas, el alto viento de las islas,

en italiano la *seggiola* no se anima de la misma manera:

2) Geme la vecchia seggiola nel silenzio, le rispondono le gementi foglie, l'alto vento delle isole,

El verbo italiano *gemere* se acopla en efecto mejor con la *seggiola* que con un *sillón de mimbre*, pero añade al poema un matiz de sufrimiento que en el original no está presente, y las *pencas*, que junto con el mimbre construyen un paisaje totalmente cubano, se reducen en la traducción a un genérico *foglie*, de manera que se va esfumando justamente esta ambientación, que no es folclórica, pero tampoco mediterránea, como en la traducción de Tentori Montalto.

Sin embargo, las elecciones del traductor se integran perfectamente en una interpretación de la poesía de Eliseo como *consuelo* del sufrimiento cotidiano, como ya había aparecido en los textos introductorios:

> En él llegan al ápice las cualidades de ternura y de magia que, fusionando lo real con lo soñado, la memoria con la esperanza, levantan un universo de gracia y de misterio que no ignora, sino que calma el dolor, le ofrece el sacramento de la consolación. […] Un mundo, este de Eliseo Diego, no ajeno al sufrimiento y al desaliento; donde el ojo, perdido en la búsqueda del «sacro corazón de lo fugaz», retiene cada vez menos una realidad objetiva, cada vez menos lo concreto, cuanto más crece en intensidad y fuerza el objeto lírico absoluto, aislado por la sola mirada interior. (Tentori Montalto 1974: 14-15)

4. Los últimos acercamientos

En los años ochenta Francesco Tentori Montalto vuelve a traducir sobre todo a poetas españoles, retomando así su primigenia pasión juvenil. No obstante, vuelve de modo puntual a la poesía hispanoamericana al publicar de nuevo a Eliseo Diego, junto con Roberto Friol, en el breve cuaderno *L'abisso e le sillabe* (1983). Se incluyen aquí nuevas traducciones, todas sacadas del libro *Los días de tu vida* que, por razones cronológicas, no podían incluirse en el volumen de 1974, con una breve introducción a los dos poetas. En realidad, las tres páginas dedicadas a Diego son las mismas del libro anterior, reproducidas sin cambios, salvo la indicación de la procedencia de los nuevos textos. La reiteración de las interpretaciones -que por otro lado ya estaban presentes *in nuce* desde 1957- confirma que la lectura de Tentori Montalto no ha cambiado mucho desde entonces, salvo al admitir una evolución solo de tipo formal de la poética del cubano. Por otro lado, también la selección de los poemas (13) evidencia cómo Tentori Montalto sigue decantándose por textos de corte *existencial*, excluyendo todos los poemas (bastante numerosos en *Los días de tu vida*) con referencias intertextuales a la historia de Cuba.

En esa misma década Tentori Montalto volverá una última vez sobre la poesía de Eliseo Diego, en ocasión de la reimpresión de la antología de 1971, propuesta por la editorial Bompiani de Milán, en 1987. La nueva edición propone el mismo libro, incluso con las mismas notas introductorias, y añade un apéndice con cinco poetas nuevos, así como una serie de nuevos textos de autores ya incluidos en las antologías anteriores. Uno de ellos es, justamente, Eliseo Diego y con los poemas añadidos en esta edición la suma total de sus poemas llega a 26. De esta

manera, el cubano resulta ser el autor mayormente representado en una antología que recoge todos los grandes nombres de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Los poemas incorporados en 1987 proceden de los libros ya publicados, salvo los últimos tres («Oda a la joven luz»[4], «Inventos», «Los tintes ocres, verdes, plateados»), y con el último de ellos se cierra también el circulo interpretativo de Tentori Montalto. En la breve nota explicativa puesta al principio del apéndice, donde se aclaran los motivos para incluir los nuevos textos y autores, Tentori afirma, con referencia a Diego, que se ha querido dar «una imagen más completa» de su producción poética. En realidad, los dos párrafos que siguen son *copiados y pegados* de la introducción de *L'oscuro splendore*: a esos se une un tercero, que representa la última nota crítica de Tentori Montalto sobre Diego:

> Los textos presentados aquí pertenecen a su libro más reciente, *Los días de tu vida* (1977)[5]; sus temas son fábulas trágicas, el timbre, el de la angustia metafísica y del espanto del tiempo; las imágenes, las de un universo que se derrumba. Donde más se advierte el escalofrío del tiempo es en los versos dedicados a Flaubert, junto con el sentimiento de su pérdida, de su desvanecer, que parece incluir el testigo de aquel mundo soñado una última vez antes de disolverse. Es este, quizás, el límite extremo de la lírica de Eliseo, donde su poesía se refleja a sí misma en un espejo que restituye, misteriosamente, una imagen oscura y tersa de ella. (Tentori Montalto 1987: 499)

Han pasado muchos años, pero las ideas no han cambiado: Tentori Montalto ha localizado hace tiempo las coordenadas del cubano, y en estas se ha movido por treinta años, también a través de una relación personal duradera, como testimonian las cartas conservadas en el

[4] El título de este poema será utilizado en 1998 para una antología de nueva poesía cubana: *Panorama della poesia cubana contemporanea: ode alla giovane luce*, editado por Virgilio López Lemus y Gaetano Longo, con la traducción de Ana Cecilia Prenz y Gaetano Longo. Sin embargo, los tres poemas incluidos en esta antología no añaden nada nuevo a la interpretación italiana de Diego.

[5] Lo que no era exacto, ya que en 1987 Diego había ya publicado *A través de mi espejo* (1981) e *Inventario de asombros* (1982). Se habían además publicado los *Veintiséis poemas recientes* (1986) que sucesivamente confluirán en *Soñar despierto* (1988).

Fondo Tentori Montalto del Archivo Viesseux de Florencia[6]. La imagen propuesta de la poesía de Eliseo Diego puede parecer, quizás, demasiado monocorde y unívoca, pero resulta de alguna manera emocionante que la nota se concluya con una afirmación sobre la estrecha relación con el más joven Emilio de Armas:

> En cuanto a De Armas (1946), él debe mucho, por la acentuación y la calidad del lenguaje y de las imágenes, a Eliseo Diego, reconocido maestro de la reciente poesía cubana, en nombre del cual se cierra persuasivamente este panorama. (Tentori Montalto 1987: 501)

Con esta frase Tentori Montalto concluye también su incansable trabajo de traductor y de divulgador de la literatura hispanoamericana, con el testimonio de una fidelidad mantenida durante treinta años.

Bibliografía

MELIS, Antonio (1990). Temas y tendencias del hispanoamericanismo italiano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31/32: 329-351.

SPACCASASSI, Ambra (2016). Fondo Francesco Tentori Montalto. Inventario. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze.

TENTORI MONTALTO, Francesco, (1957). Introduzione. En: Tentori Montalto, Francesco (ed.). *Poesia ispano-americana del 900*. Parma: Guanda, XV-XLIII.

TENTORI MONTALTO, Francesco, (1971). Premessa, Introduzione, Nota bibliografica e Notizie sui poeti. En: Tentori Montalto, Francesco (ed.). *Poeti Ispanoamericani del 900*. Torino: ERI, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.

TENTORI MONTALTO, Francesco, (1974). Introduzione. En: Diego, Eliseo / Tentori Montalto, Francesco (ed.). *L'oscuro splendore*, Milano: Accademia, 9-19.

[6] Las noticias sobre las cartas conservadas de Eliseo Diego se pueden consultar en el Inventario del Fondo Tentori Montalto publicado por Ambra Spaccasassi (Florencia,2016)

TENTORI MONTALTO, Francesco, (1987a). Premessa, Nota Bibliografica e Notizie sui poeti. En: Tentori Montalto, Francesco (ed.). *Poeti Ispanoamericani del '900*. Vol. 1. Milano: Bompiani, XI-LXIV.

TENTORI MONTALTO, Francesco, (1987b). Nota Introduttiva all'Appendice En: Tentori Montalto, Francesco (ed.). *Poeti Ispanoamericani del '900*. Vol. 2. Milano: Bompiani, 497-502.

Poemas de Eliseo Diego contenidos en las antologías citadas:

En: Tentori Montalto, Francesco (ed.) (1957). *Poesia ispano-americana del 900*. Parma: Guanda:

«Il luogo dove si sta tanto bene», secciones 4, 7, 10
«La casa»
«Nomino le cose»
«Per gli strani paesi»
«Finirono le feste»

En: Tentori Montalto, Francesco (ed.) (1971). *Poeti Ispanoamericani del 900*, Torino: ERI:

«Il luogo dove si sta tanto bene»: 4, 7, 10
«La casa»
«Nominerò le cose»
«Fuori»
«All'estremo della strada»
«La bottega»
«Il circo»
«Frammento»
«Il desco»
«Non è»
«Per le rovine della mia casa»
«E quando, infine, tutto è detto»

En: Tentori Montalto, Francesco (ed.) (1987). *Poeti Ispanoamericani del '900*, Milano: Bompiani, 2 vol.:

«Il luogo dove si sta tanto bene»: 4, 7, 10
«La casa»

«Nominerò le cose»
«Fuori»
«All'estremo della strada»
«La bottega»
«Il circo»
«Frammento»
«Il desco»
«Non è»
«Per le rovine della mia casa»
«E quando, infine, tutto è detto»
«A una signora»
«Il pagliaccio nel rovescio dell'ira»
«Invenzioni»
«La casa abbandonata»
«La bimba nel bosco»
«La rovina»
«Le tinte ocra, verdine, argentate»
«Il mio volto»
«Ode alla giovane luce»
«A Fëdor Michajlovič nel suo anniversario (1821- 1971)»
«A una signora»

En: Bellini, Giuseppe (ed.) (1963). *Poeti delle Antille*. Parma: Guanda:

«Nominerò le cose»

En: López Lemus, Virgilio / Longo, Gaetano (eds.) (1993). *Ode alla giovane luce. Panorama della poesia cubana contemporanea.* Udine: Campanotto Editore:

«Cristoforo Colombo inventa il nuovo mondo»
«Ode alla giovane luce»
«Testamento»

En: Ravoni, Marcelo / Porta, Antonio (eds.) (1970). *Poeti ispanoamericani contemporanei*. Milano: Feltrinelli:

«Il posto dove si sta così bene», sección 1
«La stanza»

SEGUNDA PARTE

Eliseo Diego

Poemas

Poesie

Traduzione di Stefano Tedeschi

En la Calzada de Jesús del Monte

Sulla Calzada de Jesús del Monte

(1949)

Voy a nombrar las cosas

Voy a nombrar las cosas, los sonoros
altos que ven el festejar del viento,
los portales profundos, las mamparas
cerradas a la sombra y al silencio.

Y el interior sagrado, la penumbra
que surcan los oficios polvorientos,
la madera del hombre, la nocturna
madera de mi cuerpo cuando duermo.

Y la pobreza del lugar, y el polvo
en que testaron las huellas de mi padre,
sitios de piedra decidida y limpia,
despojados de sombra, siempre iguales.

Sin olvidar la compasión del fuego
en la intemperie del solar distante
ni el sacramento gozoso de la lluvia
en el humilde cáliz de mi parque.

Ni tu estupendo muro, mediodía,
terso y añil e interminable.

Con la mirada inmóvil del verano
mi cariño sabrá de las veredas
por donde huyen los ávidos domingos
y regresan, ya lunes, cabizbajos.

Y nombraré las cosas, tan despacio
que cuando pierda el Paraíso de mi calle
y mis olvidos me la vuelvan sueño,
pueda llamarlas de pronto con el alba.

Darò nome alle cose

Darò nome alle cose, le sonore
terrazze corteggiate dal vento,
i portali profondi, i paraventi
chiusi all'ombra e al silenzio.

E il sacro interno, la penombra
solcata da riti polverosi,
il legno dell'uomo, il notturno
legno del mio corpo quando dormo.

E la povertà del posto, la polvere
testata dalle orme di mio padre,
luoghi di pietra risoluta e nitida,
sprovvisti d'ombra, sempre uguali.

Senza dimenticare la pietà del fuoco
nell'intemperie del terreno lontano
o il piacevole sacramento della pioggia
nell'umile calice del mio parco.

Né il tuo stupendo muro, mezzogiorno,
terso, indaco e interminabile.

Con l'immobile sguardo dell'estate
il mio affetto conoscerà i sentieri
da dove fuggono le avide domeniche
per tornare, già lunedì, a capo chino.

E darò nome alle cose, lentamente,
che quando della mia strada perda il Paradiso
e l'oblio me la trasformi in sogno,
possa evocarle qui di colpo all'alba.

Los portales

Entre la tarde caldeados, desiertos fijamente, a solas
esparcían su ociosa figuración de la penumbra
los portales profundos, que nunca fueron el umbral venturoso de la siesta,
la que rocía con dedos suaves los sonidos y ahonda las estancias,
sino que arden hacia dentro como los ojos blancos de los ángeles
en sus nichos de piedra que la lluvia rural va desgastando.
También la lluvia los oprime, también roe sus columnas como vejez la lluvia
rodando sordamente por los aleros, son del tiempo, vasta como el canto.
Y el sol, el rojo sol como garganta que un alarido raspa.
Es allí que alterna la majestad sombría de las bestias ocultas en el húmedo patio
con la redonda gracia del almacén ungido por el sabroso humo y el alimento espeso de la luz.
Melancólicamente las ventanas dormidas, carcomidas por el aciago fervor del polvo lento,
entre los aires tuercen alucinantes sueños y esperanzas.
También el aire, su demencia tranquila los recorre.
Y acumulaban polvo, eran lujosos en polvo como los majestuosos pobres
cuando pasean los caminos cubriéndose de polvo desde los anchos pechos
como si el polvo de la Creación fuese la ropa familiar de un hombre,
con parecida simplicidad temible colmábanse los portales
de aquel polvo tan hondo, tan espeso, alucinante agobio de los ojos,
desde la fuente de Agua Dulce al nacimiento sombrío del silencio.
Es allí que alterna la vejez de las tablas oscurecidas blandamente
con la piedra rugosa, nevada y pontificia que coronan las nubes con su purpúrea hiedra.
Y el tumultuoso viento henchido de voces como río que surca el escándalo bermejo de los peces.
La piel áspera y tensa del polvo nunca supo el alivio del árbol ni la grácil ternura de las danzantes hierbas.

I portali

Nella sera accaldati, deserti e immobili, da soli
spargevano la oziosa raffigurazione della penombra
i portali profondi, che mai furono la soglia fortunata della siesta,
che asperge con dolci dita i suoni e si inabissa nelle stanze,
ma che ardono invece dentro come gli occhi bianchi degli angeli
nelle loro nicchie di pietra che la pioggia del campo va consumando.
Anche la pioggia li soffoca, erode le colonne la pioggia come la vecchiaia
rotolando sordamente dalle gronde, suono del tempo, vasta come il canto.
E il sole, il rosso sole come una gola che un urlo graffia.
Lì si alterna l'ombrosa maestà delle bestie nascoste nell'umido cortile
con la rotonda grazia del ripostiglio unto dal saporito fumo e dal denso nutrimento della luce.
Malinconiche finestre addormentate rimpiangono la provincia,
le feste memorabili della brezza e del mondo,
mentre le ringhiere di ferro, tarlate dal fatidico fervore della polvere lenta,
nell'aria distorcono allucinanti sogni e speranze.
Anche il vento con la sua tranquilla demenza li attraversa.
E accumulavano polvere, sontuosi di polvere come i solenni poveri
quando camminano sui sentieri e di polvere si coprono l'ampio torace
come se la polvere della Creazione fosse abito familiare dell'uomo,
con similare familiarità temibile si riempivano i portali
di quella polvere profonda e densa, allucinante gravame degli occhi,
dalla fontana di Agua Dulce alla nascita ombrosa del silenzio.
Lì si alterna la vecchiaia delle tavole dolcemente annerite
con la pietra rugosa, nevosa e pontificia, coronate dalle nubi con la loro edera porpora.
E il tumultuoso vento gonfio di voci come un fiume solcato dal vermiglio scandalo dei pesci.
La pelle aspra e tesa della polvere mai conobbe il sollievo dell'albero o la gracile tenerezza delle erbe danzanti.

Corredores profundos atraviesan la tarde con un fervor de soledad demente.
Ah de las puertas petrificadas bajo la canosa locura de su nieve
cuando la brisa solitaria canta y las criollas tablas dulcísimas y pobres se contestan.
Y aquel oro tan suave, que ilumina el arrugado rostro de los muros
como un fuego lejano que dibuja en el cristal las amorosas nuevas del pan y la familia,
su pensamiento secreto nos ofrece como el oculto corazón de Dios.

Corridoi profondi attraversano la sera con un fervore di solitudine
demente.
Ahi, delle porte pietrificate sotto la canuta pazzia della sua neve
quando canta la brezza solitaria e le dolcissime e povere tavole creole
si rispondono.
E quell'oro così dolce, che illumina il corrugato volto dei muri
come un fuoco lontano che disegna sul vetro le notizie amorose del
pane e la famiglia,
il suo pensiero segreto ci offre come il nascosto cuore di Dio.

La ruina

La casa que la luz fuerte derriba
me da un gusto de polvo en la garganta, me deslumbra
como un dolor su lenta decisión de morir, su fatigosa
decisión de morir, su pena inmensa.
Raída para siempre, qué trabajo
le cuesta desprenderse de sí, cómo no sabe
y equivoca sus daños y confía
pero de pronto vuelve
a conocer este salvaje desgarramiento final y se decide
con aparente calma, silenciosa y magnífica en su horror,
hecha de polvo.

La rovina

La casa che la forte luce abbatte
mi lascia un gusto di polvere nella gola, mi abbaglia
come un dolore la sua decisione lenta di morire, la faticosa
decisione di morire, la sua immensa pena.
Usurata per sempre, quale fatica
le costa staccarsi da sé, come non conosce
e riduce i suoi danni e confida
ma di colpo torna
a riconoscere quel selvaggio squarcio finale e si decide
con apparente calma, silenziosa e magnifica nel suo orrore,
fatta di polvere.

El jugador

Digo la pena y el oscuro lienzo
en que la tarde borda sus descuidos
y las fatales gracias del olvido
que nos vacía la paz, y el piano intenso,

torpe y profundo en su inocencia vana,
que apura el blando tedio hasta la muerte,
la fabulosa corte de la suerte
que dulcemente minia la ventana

sobre la tabla de amargura suave,
reyes y bastos y las copas llenas
de una soñada sombra y lento rayo

de las espadas como bando de aves,
breve Creación que su paciencia llena
de alucinantes oros y caballos.

Il giocatore

Dico la pena e l'oscura tela
dove la sera borda errori suoi
e le fatali grazie dell'oblio
che la pace ci dona, il piano intenso,

maldestro e profondo nell'innocenza vana,
che logora la blanda noia fino alla morte,
la favolosa corte della sorte
che delicata ricama la finestra

sulla tavola dell'amarezza dolce,
re, bastoni e le coppe colme
di sognate ombre e il lento dardo

delle spade come stormo d'uccelli,
breve Creazione che la pazienza colma
di cavalli e ori allucinanti.

El desconocido

Pasajero de blanco y suave lino
a quien la tarde borra entre sus oros,
con ágil paso y mágico decoro
te nos vas a la noche y tu destino.

Hace un instante su rostro parecía
como en familia eterno conocido,
nos alegró de verlo detenido
por el favor fugaz de su alegría.

Los portales, la luz, su furia breve
y aquel horror inútil que venía
del almacén donde la luna bebe,

la soledad del hombre no existía,
que la tornaba soportable y leve
su religioso adiós, la cortesía.

Lo sconosciuto

Passeggero di bianco e dolce lino
che la sera cancella col suo oro,
con agile passo e magico decoro
te ne vai verso la notte e il tuo destino.

Fa un attimo che il volto suo sembrava
come in famiglia da sempre conosciuto,
ci rallegrò osservarlo trattenuto
dal favore fugace della sua allegria.

I portali, la luce, la furia breve
e quell'inutile orrore che veniva
dal ripostiglio dove la luna beve,

l'umana solitudine più non c'era,
e la rendeva sopportabile e leggera
il religioso addio, la cortesia.

El sitio en que tan bien se está

1.

El sitio donde gustamos las costumbres,
las distracciones y demoras de la suerte,
y el sabor breve por más que sea denso,
difícil de cruzarlo como fragancia de madera,
el nocturno café,
bueno para decir esto es la vida,
confúndanse la tarde y el gusto,
no pase nada, todo sea
lento y paladeable como espesa noche
si alguien pregunta díganle
aquí no pasa nada, no es más que la vida,
y usted tendrá la culpa como un lío de trapos
si luego nos dijeran qué se hizo la tarde,
qué secreto perdimos que ya no sabe,
que ya no sabe nada.

2.

Y hablando de la suerte sean los espejos
por un ejemplo comprobación de los difuntos,
y hablando y trabajando
en las reparaciones imprescindibles del invierno,
sean los honorables como fardos de lino
y al más pesado trábelo
una florida cuerda y sea presidente,
que todo lo compone,
el hígado morado de mi abuela y su entierro
que nunca hicimos como quiso porque llovía tanto.

Il posto dove così ben si sta

1.

Il posto di cui gustiamo le abitudini,
le distrazioni e i ritardi della sorte,
e il sapore breve anche se denso,
difficile varcarlo come fragranza di legno,
il notturno caffè,
buono per dire questa è la vita,
si mescolino la sera e il gusto,
nulla accada, tutto sia
lento e godibile come la notte fitta
se qualcuno domanda ditegli
qui non succede niente, nient'altro che la vita,
e lei ne avrà la colpa come un fardello di stracci
se poi ci dicessero cos'è stata la sera
che segreto perdemmo che ormai non sa
che ormai non sa nulla.

2.

E parlando della sorte siano gli specchi
per un esemplare riconoscimento dei defunti,
parlando e lavorando
nelle riparazioni imprescindibili dell'inverno,
siano i venerabili come involti di lino
e il più pesante lo fermi
una corda fiorita e sia presidente,
che tutto lo risolve,
il fegato viola di mia nonna e il suo funerale
che mai facemmo come volle perché pioveva tanto.

3.

Ella siempre
Lo dijo: tápenme
bien los espejos,
que la muerte presume.

Mi abuela, siempre
lo dijo: guarden
el pan,
para que haya
con qué alumbrar la casa.

Mi abuela, que no tiene,
la pobre, casa
ya
ni cara.

Mi abuela
que
en paz
descanse.

4.

Los domingos en paz me descansa
la finca de los fieles difuntos,
cuyo gesto tan propio,
el silencioso "pasen" dignísimo
me conmueve y extraña
como palabra de otra lengua.
En avenidas los crepúsculos
para el que, cansado, sin prisa
se vuelve por su pecho adentro
hacia los días de dulces nombres,
jueves, viernes, domingo de antes.
No hay aquí más que las tardes
en orden bajo los graves álamos.

3.

Lei sempre
lo disse: copritemi
bene gli specchi,
che la morte si vanta.

Mia nonna, sempre
lo disse: conservate
il pane,
perché ci sia
con che illuminare la casa.

Mia nonna, che non ha,
poverina, più
casa,
né volto.

Mia nonna,
che
riposi
in pace.

4.

Le domeniche in pace mi dà riposo
la tenuta dei fedeli defunti,
il cui gesto così tipico,
il silenzioso degnissimo «si accomodino»
mi commuove e sorprende
come una parola di altra lingua.
Come viali i crepuscoli
per chi, stanco, senza fretta
si rivolge nel suo petto dentro
verso i giorni dal nome dolce,
giovedì, venerdì, domeniche di prima.
Nient'altro qui che le sere
in ordine sotto i gravi pioppi.

(Las mañanas, en otra parte,
las noches, puede que por la costa.)
Vengo de gala negra, saludo,
escojo, el azar, alguna,
vuelvo, despacio, crujiendo hojas
de mi año mejor, el noventa.
Y en paz descanso estas memorias,
que todo es una misma copa
y un solo sorbo la vida esta.
Qué fiel tu cariño, recinto,
vaso dorado, buen amigo.

5.

Un sorbo de café a la madrugada,
de café solo, casi amargo,
he aquí el reposo mayor, mi buen amigo,
la confortable arcilla donde bien estamos.
Alta la noche de los flancos largos
y pelo de mojado algodón ceniciento,
en el estrecho patio reza
sus pobres cuentas de vidrio fervorosas,
en beneficio del tranquilo,
que todo lo soporta en buena calma y cruza
sobre su pecho las manos como bestias mansas.
¡Qué parecido!, ha dicho, vago búho,
su gran reloj de mesa,
y la comadre cruje sus leños junto a la mampara
si en soledad la dejan,
como anciana que duerme sus angustias
como el murmullo confortador del viento.
De nuevo la salmodia de la lluvia cayendo,
lentos pasos nocturnos, que se han ido,
lentos pasos del alba, que vuelve
para echarnos, despacio, su ceniza
en los ojos, su sueño,
y entonces sólo un sorbo de café nos amiga
en su dulzura con la tierra.

(Le mattine, da un'altra parte,
le notti, forse sulla costa.)
Vengo di nero elegante, saluto,
ne scelgo, a caso, qualcuna,
torno, lento, schiacciando foglie
del mio anno migliore, il novanta.
E in pace riposo questi ricordi,
che tutto è una stessa coppa
e un solo sorso questa vita.
Quanto fedele il tuo affetto, recinto,
calice dorato, buon amico.

5.

Un sorso di caffè all'alba,
di caffè solo, quasi amaro,
ecco il riposo più grande, mio buon amico,
la confortevole argilla in cui bene stiamo.
Alta la notte dai fianchi lunghi
e capelli di cotone bagnato e cenerino,
nello stretto cortile prega
il suo fervente povero rosario di vetro,
a beneficio del tranquillo,
che sopporta tutto con buona calma e incrocia
sul suo petto le mani come bestie miti.
Che somiglianza! ha detto, gufo pigro,
il suo grande orologio da tavola,
e la comare stride il suo legno vicino al paravento
se da sola la lasciano,
come un'anziana che dorme le sue angosce
con il mormorare confortevole del vento.
Di nuovo la salmodia della pioggia che cade,
lenti passi notturni, andati via,
lenti passi dell'alba, che torna
per lanciarci, piano, la sua cenere
negli occhi, il suo sonno,
e allora solo un sorso di caffè ci fa amici
nella sua dolcezza con la terra.

6.

Y hablando del pasado y la penuria,
De lo que cuesta hoy una esperanza,
Del interior y la penumbra,
de la Divina Comedia, Dante: mi seudónimo,
que fatigosamente compongo cuando llueve,
verso con verso y sombra y sombra
y el olor de las hojas mojadas: la pobreza,
y el raído jardín y las hormigas que mueren
cuando tocaban ya los muros del puerto,
el olor de la sombra
y del agua y la tierra
y el tedio y el papel de la Divina Comedia,
y hablando y trabajando
en estos alegatos de socavar miserias,
giro por giro hasta ganar la pompa,
contra el vacío, el oro y las volutas,
la elocuencia embistiendo los miedos,
contra la lluvia la República,
contra el paludismo quién sino la República
a favor de las viudas
y la Rural contra toda suerte de fantasmas:
no tenga miedo, señor, somos nosotros, duerma,
no tenga miedo de morirse,
contra la nada estará la República,
en tanto el café como la noche nos acoja,
con todo eso, señor, con todo eso,
trabajoso levanto a través de la lluvia,
con el terror y mi pobreza,
giro por giro hasta ganar la pompa,
la Divina Comedia, mi Comedia.

6.

E parlando del passato e la penuria,
di quello che costa oggi una speranza,
dell'interno e la penombra,
della Divina Commedia, Dante: il mio pseudonimo,
che a fatica compongo quando piove,
verso a verso, ombra con ombra
e l'odore delle foglie bagnate: la povertà,
e il logoro giardino e le formiche che muoiono
quando erano quasi al muro del porto,
l'odore dell'ombra
e dell'acqua e della terra
e la noia e la carta della Divina Commedia,
e parlando e lavorando
in queste prediche per scacciare miserie,
frase per frase per vincere la pompa,
contro il vuoto, l'oro e le volute,
l'eloquenza che carica contro la paura,
contro la pioggia la Repubblica,
contro la malaria chi se non la Repubblica
a favore delle vedove
e la Guardia Rurale contro ogni specie di fantasmi:
non abbia paura, signore, siamo noi, dorma,
non abbia paura di morire,
contro il nulla ci sarà la Repubblica,
intanto il caffè come la notte ci accolga,
con tutto, signore, con tutto,
faticoso mi alzo in mezzo alla pioggia,
con il terrore e la mia povertà,
frase per frase fino a gudagnare la pompa,
la Divina Commedia, la mia Commedia.

7.

Tendrá que ver
cómo mi padre lo decía:
La República.

En el tranvía amarillo:
la República, era,
lleno el pecho, como
decir la suave,
amplia, sagrada
mujer que le dio hijos.

En el café morado:
la República, luego
de cierta pausa, como
quien pone su bastón
de granadillo, su alma,
su ofrendada justicia,
sobre la mesa fría.

Como si fuese una materia,
el alma, la camisa,
las dos manos,
una parte cualquiera
de su vida.

Yo, que no sé
decirlo: la República.

8.

Y hablando y trabajando
en las reparaciones imprescindibles del recuerdo,
de la tristeza y la paloma
y el vals sobre las olas
y el color de la luna, mi bien amada,
tu misterioso color de luna entre hojas,
y las volutas doradas ascendido

7.

Il fatto è che
come mio padre lo diceva:
la Repubblica.

Sul tram giallo:
la Repubblica, era,
gonfio il petto, come
dire la dolce,
ampia, sacra
donna che gli diede figli.

Nel caffè violetta:
la Repubblica, dopo
una certa pausa, come
chi mette il suo bastone
di granato, la sua anima,
la sua offerta giustizia,
sulla tavola fredda.

Come se fosse materiale,
l'anima, la camicia,
le due mani,
una parte qualsiasi
della sua vita.

Io, che non so
dirlo: la Repubblica.

8.

E parlando e lavorando
nelle inevitabili riparazioni del ricordo,
della tristezza e la colomba
e il valzer sulle onde
e il colore della luna, mia tanto amata,
il tuo misterioso colore di luna tra le foglie,
e le dorate volute che salgono

por las consoladas que nublan las penumbras,
giro por giro hasta ganar la noche,
y el General sobre la mesa erguido
con su abrigo de hieles
siempre derecho, siempre:
¡Si aquel invierno ya muerto cómo nos enfría!

pero tu delicada música,
oh mi señora de las cintas teñidas en la niebla,
vuelve si cantan los gorriones sombríos en las tapias,
a la hora del sueño y de la soledad, los constructores,
cuando me daban tanta pena los muertos
y bastaría que callen los sirvientes,
en los bajos oscuros, para que ruede
de mi mano la última esfera de vidrio
al suelo de madera sonando sordo
en la penumbra como deshabitado sueño.

9.

Tenías el portal
ancho, franco, según se manda,
como una generosa
palabra; pasen -reposada.

Se te colmaba
la espaciosa frente, como
de buenos pensamientos,
de palomas.

Qué regazo el tuyo
de piedra, fresco, para
las hojas!

Qué corazón el tuyo,
qué abrigada púrpura,
silenciosa!

tra le consolate che offuscano le penombre,
frase per frase fino a vincere la notte,
e il Generale in piedi sul tavolo
col suo cappotto di fiele,
sempre diritto, sempre:
se quell'inverno ormai morto come ci raffredda!

ma la tua delicata musica,
oh, mia signora dai nastri colorati nella nebbia,
torna se cantano i gabbiani ombrosi sui muri,
all'ora del sonno e della solitudine, i costruttori,
quando mi davano tanta pena i morti
e sarebbe bastato il silenzio dei servitori,
negli oscuri fondi, perché rotoli
dalla mia mano l'ultima sfera di vetro
sul legno al suolo risuonando sorda
nella penombra come un disabitato sogno.

9.

Avevi il portale
ampio, franco, come Dio comanda,
come una parola
generosa: accomodatevi- riposata.

Ti si riempiva
la spaziosa fronte, come
di buoni pensieri,
di colombe.

Che rifugio il tuo,
di pietra, fresco, per
le foglie!

Che cuore il tuo,
che riparata porpora,
silenziosa!

Deshabitada,
tu familia
dispersa, ciegas
tus vidrieras,

qué sola te quedaste,
mi madre, con tus huesos,
que tengo que sonarte, tan despacio,
por tu arrasada tierra.

10.

Y hablando de los sueños
en este sitio donde gustamos lo nocturno
espeso y lento, lujoso de promesas,
el pardo confortable,
si me callase de repente,
bien miradas las heces,
los enlodados fondos y los márgenes,
las volutas del humo, su demorada filtración
giro por giro hasta llenar el aire,
aquí no pasa nada, no es más que la vida
pasando de la noche a los espejos
arreciados en oro, en espirales,
y en los espejos una máscara
lo más ornada que podamos pensarla,
y esta máscara gusta
dulcemente su sombra en una taza
lo más ornada que podamos soñarla,
su pastosa penuria, su esperanza.
Y un cuidadoso giro
azul que dibujamos soplando lento.

Disabitata,
la tua famiglia
dispersa, cieche
le tue vetrate,

che sola sei rimasta,
madre mia, con le tue ossa,
che devo ormai sognarti, così piano,
nella tua spianata terra.

10.

E parlando dei sogni
in questo posto di cui gustiamo il notturno
denso e lento, sfarzoso di promesse,
il bruno confortevole,
se all'improvviso tacessi,
considerata la feccia,
i fondi fangosi e i margini,
le volute di fumo, il suo indolente filtrare
giro per giro fino a riempire l'aria,
qui non succede niente, nient'altro che la vita
passando dalla notte agli specchi,
arricchiti dall'oro, da spirali,
negli specchi una maschera
decorata come riusciamo a pensarla,
e questa maschera si gusta
dolcemente la sua ombra in una tazza
decorata come riusciamo a sognarla,
la sua pastosa penuria, la sua speranza.
E un minuzioso giro
azzurro che disegniamo soffiando lenti.

Por los extraños pueblos

Per estranei paesi

(1958)

El almacén

El almacén, señores, el ardiente
almacén de costados dolorosos,
en la esquina del polvo, reluciente
de fealdad, a quien deslumbra el foso

en que se hunden las sombras, y los cantos;
foso del mediodía, ceniciento
de sabor, infinito para tantos;
el almacén, señores, que yo siento

como muelle del pueblo, adonde llegan
las noticias del mundo, misteriosas,
inocentes del tiempo que navegan,

y la real belleza de las cosas;
muelle contra las tardes que me niegan
en hondas soledades silenciosas.

La bottega

La bottega, signori, la rovente
bottega dai fianchi dolorosi,
nell'angolo di polvere, splendente
di bruttezza, che illumina la fossa

in cui affondano le ombre, e i canti;
fossa del mezzogiorno, cinerea
al gusto, infinita per tanti;
la bottega, signori, che io avverto

come molo del paese, dove giungono
le notizie del mondo, misteriose,
innocenti del tempo che navigano,

e la reale bellezza delle cose;
molo contro le sere che mi negano
in profonde silenziose solitudini.

Ponte la vieja camisa que sabe

Ponte la vieja camisa que sabe
del año rumoroso y del tranquilo
año inocente de sucesos graves
como tela de ciegos, azulados hilos.

Ponte el sombrero de ilusión caída
que te alegraba con su tosca nieve.
Ponte el chaleco de las bienvenidas
y la corbata ilustre de las nueve.

Porque es seguro que vengan esta tarde,
porque es seguro que vengan a decirte
algo importante como un noble alarde

que te bastara para no morirte.
Pero mira la noche, ya es muy tarde,
y apenas esperabas, debes irte.

Metti la vecchia camicia che sa

Metti la vecchia camicia che sa
dell'anno rumoroso e del tranquillo
anno innocente di avvenimenti gravi
come una tela con ciechi, azzurri fili.

Metti il cappello d'illusione perduta
che ti rallegrava col suo grezzo bianco.
Metti il gilet dell'ospitalità
e la magnifica cravatta delle nove.

Perché sicuro che verranno questa sera,
perché sicuro che verranno a dirti
qualcosa d'importante, un onore illustre

che ti basterebbe per non morire.
Però guarda la notte, è molto tardi,
aspettavi da poco, e già devi andare.

El mimbre

Esa dulzura minuciosa y pobre
del mimbre viejo en el salón sombrío,
nos consuela del lunes cuando el frío
noviembre vuelca sus infaustos cobres

en las sordas cenizas del crepúsculo.
Su frescor a los ojos admirable
vuelve las soledades soportables
mientras giran carámbanos minúsculos

al demente compás de las arañas,
que imaginan sus fiestas ilusorias.
Conversa el mimbre con la dura gloria
del macilento mármol que nos daña

la vida en las consolas increíbles.
Y si a veces las ciénagas de Roma,
pobladas por la lívida carcoma,
o las francesas danzas imposibles

con su canoso ruido de tiniebla
sepultan nuestra suerte, claro el mimbre,
junto a la estatua de siniestro timbre,
amanece callado entre la niebla.

Di vimine

Quella dolcezza accurata e povera
del vecchio vimine nel salone ombroso,
ci consola del lunedì quando il freddo
novembre rovescia i funesti rintocchi

nelle ceneri sorde del crepuscolo.
La sua freschezza agli occhi mirabile
rende sopportabili le solitudini
mentre minuscoli ghiaccioli girano

al demente ritmo degli aracnidi,
che immaginano loro feste illusorie.
Conversa il vimine con la dura gloria
del macilento marmo che ci guasta

la vita sulla consolle incredibile.
E se a volte le paludi di Roma,
abitate dal livido tarlo,
o le impossibili danze francesi

con quel vecchio rumore di tenebra
sotterrano il nostro fato, il vimine chiaro,
vicino alla statua dal sinistro timbro,
si sveglia silenzioso nella nebbia.

Las ropas

¿Y cómo eran las ropas,
las obstinadas, fieles ropas
del abuelo? Su saco

de fervorosa pana,
¿cómo era? ¿Su chaleco
de áureo relumbre, su corbata

de litúrgico lazo, y aquel cuello
nevado desde siempre?

¿Y cómo para ir
al nocturno Liceo, y cómo
para la vasta misa?

¿Y para el fausto melancólico
de la prudente cena,
y para estarse inmóvil?

¿Y cómo el imposible,
absurdo peso de aquel paño,
fue la costumbre de sus días,

si ya, cegado espejo
de la quinta, se vuelve,
con la mágica lluvia,

materia ya del sueño,
lienzo de la locura?

I vestiti

E com'erano i vestiti,
gli ostinati, fedeli vestiti
del nonno? La sua giacca

di velluto infiammato,
com'era? Il suo gilet
di aureo splendore, la cravatta

col nodo liturgico, e quel colletto
candido da sempre?

Com'era per andare
al notturno Teatro, come
per la messa enorme?

E per il fasto malinconico
della prudente cena,
per rimanere immobile?

E come l'impossibile,
assurdo peso di quella stoffa,
fu l'abitudine dei suoi giorni,

se ormai, specchio offuscato
della tenuta di campagna, diventa,
con la magica pioggia,

materia ormai del sogno,
tela della pazzia?

Se acabaron las fiestas

Se acabaron las fiestas que solían
iluminar los hondos corredores
en que las buenas tardes se cumplían.
Se acabaron sus lucidos colores.

La pobreza del circo en el poniente
nos dijo el exterior vasto y eterno.
Se acabaron los circos, inocentes
como los organillos del invierno.

Ya las tardes se olvidan sus ligeros
dioses añiles de costumbres suaves.
No vuelve con el año la fragancia

de los mágicos coches y linderos
-ni del barco solo con noticias graves
de la sombra, las pérgolas y Francia.

Sono finite le feste

Sono finite le feste che solevano
illuminare i profondi corridoi
dove la buona sera si compiva.
Sono finiti i suoi lucidi colori.

La povertà del circo del ponente
ci disse il lontano vasto ed eterno.
Sono finiti i circhi, innocenti
come gli organetti dell'inverno.

Le sere ormai dimenticano i leggeri
dèi indaco dai dolci costumi.
Non torna con l'anno la fragranza

delle magiche carrozze e dei suoi bordi
-né più la nave solo con notizie gravi
dell'ombra, le pergole e la Francia.

Las islas

Después que se acababa, discreta, la comida,
después que el pan era acabado,

y el aceite vertido
y la sal inocente derramada,

(en el mantel las manchas, las figuras
de las islas, las bestias, las barajas),
el silencio se abría
en una pausa final para la dicha.

Y era bueno sabernos en los sitios
de costumbre lo mismo que los astros,
y era hermoso mirar
la hirviente nave del maíz dorado.

Pero después que todo se acababa,
las cortezas de fuego entre la espuma,

se abría el silencio como un mar en calma
cerrándonos allí como en las islas

que la serena tarde se ha olvidado.

Le isole

Dopo che, discreta, la cena finiva,
dopo che era finito il pane,

e l'olio versato
e sparso il sale innocente,

(sulla tovaglia le macchie, le figure
delle isole, le bestie, le carte),
il silenzio si apriva
in una pausa finale per la gioia.

Ed era bene saperci nei posti
di sempre, come gli astri,
ed era bello guardare
la rovente navata del mais dorato.

Ma dopo che era finito tutto,
le cortecce di fuoco nella schiuma,

si apriva il silenzio come mare in calma
bloccandoci lì come nelle isole

che la sera serena ha già dimenticato.

La orilla de la calma

Vamos a conversar un poco en el patio más hondo, que refresca el
añil con su antigua memoria de las aguas.

Trae el viejo sillón de mimbre, trae el viejo sillón, trae
la mesita oscura.

Dignamente las ascuas del tabaco glorioso, en la penumbra rojas,
y el verde niño del cocuyo, y el sagrado amarillo de las Pléyades,

dignamente las ascuas. La brisa entre las palmas nos descubre,
viniendo alta, como noticia buena.

Dime del mar y de los resonantes caracoles, cuéntame
del cercano abismo, dime del mar y de las islas claras.

Dime más bien la minuciosa gloria de tus años, el admirable
can de triste boca, las fabulas nocturnas del vidriero.

En la radiante costa de mi pueblo rompe la paz de la llanura
prodigiosa, en la radiante costa de mi pueblo, en la pared salvaje.

Dime del mar y de los resonantes caracoles, en tanto pienso
en la llanura vastamente, y miro la profunda noche,
y escucho su resaca suavísima en las tejas.

Yo vi las lentas auras navegantes, y yo las altas guardarrayas
militares, y yo el esplendor espeso de calma.

Cruje el viejo sillón en el silencio, le responden las crujidoras
pencas, el alto viento de las islas,

y el verde niño del cocuyo responde al amarillo de las Pléyades
y al naranja cordial del ascua.

La riva della calma

Andiamo a conversare un po' nel cortile in fondo, rinfrescato
dall'indaco con la sua antica memoria delle acque.

Porta la vecchia poltrona di vimini, porta la vecchia poltrona, porta
il tavolino oscuro.

Con dignità la brace del tabacco glorioso, rossa nella penombra,
e il giovane verde del *cocuyo*, e il sacro giallo delle Pleiadi,

con dignità la brace. La brezza tra le palme ci rintraccia,
venendo alta, come una notizia buona.

Dimmi del mare e delle conchiglie sonanti, raccontami
del vicino abisso, dimmi del mare e delle isole chiare.

Dimmi piuttosto la precisa gloria dei tuoi anni, il mirabile
cane dalla bocca triste, le favole notturne del vetraio.

Sulla radiante costa del mio paese si infrange la pace della pianura
prodigiosa, sulla radiante costa del mio paese, sulla parete selvaggia.

Dimmi del mare e delle conchiglie sonanti, mentre penso
lungamente alla pianura, e guardo la profonda notte,
ascolto la sua risacca dolcissima sulle tegole.

Io vidi le lente brezze naviganti, e gli alti sentieri
militari, io lo splendore denso della calma.

Stride la vecchia poltrona nel silenzio, le rispondono le fruscianti
foglie delle palme, l'alto vento delle isole,

e il giovane verde del *cocuyo* risponde al giallo delle Pleiadi
e al cordiale arancione della brace.

Dime más bien la minuciosa gloria de tus años, el perdido reloj
Con las bestias heráldicas, la radiante vidriera que nos ama.

Pero vamos entonces siempre, vamos entonces siempre a conversar un poco en las extrañas islas de la noche,
a la orilla más pura de la calma.

Dimmi piuttosto la precisa gloria dei tuoi anni, il perduto orologio
con le bestie araldiche, la radiante vetrata che ci ama.

Ma andiamo allora, andiamo allora a conversare un po' nelle strane
isole della notte,
sulla riva più pura della calma.

El circo

Y vimos al pacífico elefante
alzar su vieja trompa incomprensible
junto a las detenidas nubes blancas.
Y vimos al pacífico elefante.

Allí como una letra tosca y pura
que desborda el cuaderno de la infancia
- fino cuaderno, lujo de la noche -
nos ilustró la extraña lejanía

de las palmas grabadas y el silencio
que va creciendo con el humo pobre.
Allí como una letra tosca y pura
nos querías, justísimo elefante.

Il circo

Abbiamo visto il pacifico elefante
alzare la sua vecchia incomprensibile proboscide
vicino alle immobili nuvole bianche.
Abbiamo visto il pacifico elefante.

Lì come una lettera pura e maldestra
che trabocca dal quaderno dell'infanzia
- quaderno fino, lusso della notte -
ci illuminò la strana lontananza

delle palme incise e il silenzio
che cresce con il fumo povero.
Lì come una lettera pura e maldestra
ci amavi, giustissimo elefante.

El oscuro esplendor

L'oscuro splendore

(1966)

Todo el ingenuo disfraz, toda la dicha

El anciano se sienta al sol cada mañana
con todos sus preciosos huesos
bien contados y en orden, su tesoro.

Conmueve al sol aquella ingenuidad antigua
como el rumor de los primeros árboles
pidiendo admiración, respeto, un poco de homenaje

para la frágil sabiduría
que delicadamente ordena los preciosos huesos,

y prestándose con gusto a la farsa
cómo transforma los agotados puños
y el encallecido corazón de las botas.

Si bien más tarde el sol con dedos ágiles
debe recobrar sus llaves, sus monedas,

todo el ingenuo disfraz, toda la dicha,

y lentamente y con prudencia va dejándolo
al fin dormido, a solas con el sueño.

Tutta l'ingenua maschera, tutta la gioia

L'anziano si siede al sole ogni mattina
con tutte le sue preziose ossa
ben contate e in ordine, il suo tesoro.

Commuove il sole quell'ingenuità antica
come il rumore dei primi alberi
che chiede ammirazione, rispetto, un poco di riguardo

per la fragile saggezza
che con delicatezza sistema le preziose ossa,

e prestandosi con piacere alla farsa
trasforma i logori polsini
e il calloso cuore delle scarpe.

Anche se più tardi il sole con le dita agili
si riprenderà le sue chiavi, le monete,

tutta l'ingenua maschera, tutta la gioia,

e piano, con prudenza, lo lascerà
infine addormentato, da solo con il sogno.

Todas las tardes

Todas las tardes - las benditas,
las ilusorias tardes -
mi padre compra "Avance". Testamentos
de cenizas, minucias
de la caducidad.
En el crepúsculo
crujen las grandes hojas tontas
que sólo mi padre maneja
con esa desolada sagacidad.

La sombra
se está estirando como un gato
a sus pies. Luego salta
y con su mustio lomo roza
la mala suerte del país.

A oscuras
se va quedando todo, y hasta callan
allá en el fondo los cubiertos
voraces de conversación.

Y sólo
arde el espacio cándido, la página
en que mi padre, a solas, viene a ser
el sacro corazón de lo fugaz.

Tutte le sere

Tutte le sere - le benedette,
le illusorie sere -
mio padre compra *Avance*. Testamenti
di cenere, minuzie
della precarietà.
Nel crepuscolo
frusciano i grandi fogli sciocchi
che solo mio padre maneggia
con quell'abilità sconsolata.

L'ombra
si stira come un gatto
ai suoi piedi. Poi salta
e col suo dorso avvizzito sfiora
le infelici sorti del paese.

All'oscuro
rimane tutto, e tacciono perfino
lì in fondo le stoviglie
voraci di conversazione.

E solo
brucia lo spazio candido, la pagina
in cui mio padre, da solo, si trasforma
nel cuore sacro dell'effimero.

Casaca de púrpura

tan pobre herencia
Perrault

No tienes otro amigo. Tú
no tienes nada, no

tienes más, tú
no tienes otro amigo.
Solo

un gato.

Sus orejas
veloces, breves,
nocturnas.

Su casaca
de púrpura.

Magnífico.

Giubba di porpora

Eredità così povera
Perrault

Non hai altro amico. Tu
nulla hai, non

hai altro, tu
non hai altro amico.
Solo

un gatto.

Le sue orecchie
veloci, brevi,
notturne.

La sua giubba
di porpora.

Magnifico.

Calma

Este silencio,
blanco, ilimitado,
este silencio
del mar tranquilo, inmóvil,

que de pronto
rompen los leves caracoles
por un impulso de la calma,

¿se extiende acaso
de la tarde a la noche, se remansa
tal vez por la arenilla
de fuego,

la infinita
playa desierta,
de manera

que no acaba,
quizás,
este silencio,

nunca?

Calma

Questo silenzio,
bianco, smisurato,
questo silenzio
del mare tranquillo, immobile,

che all'improvviso
rompono le lievi conchiglie
per una spinta della calma,

si distende forse
dalla sera alla notte, ristagna
per caso sulla sabbia
di fuoco,

l'infinita
spiaggia deserta,
di modo

che non finisce,
chissà,
questo silenzio,

mai?

En memoria

Fue capitán de navío y el carbón
de las altas chimeneas y la sal
y la profunda libertad del mar
conocieron su rostro.

Yo lo he visto
pasando sus días entre cosas de costumbre
sacra y espesa.

Lo recuerdo
inclinado hacia el clamor de la boca
incesante del puerto, sosteniendo
con sus manos de ámbar esa colcha de colores
que hacen las viejas con la tarde
y el esplendor hiriente de su tedio.

In memoria

Fu capitano di navi e il carbone
delle alte ciminiere e il sale
e la profonda libertà del mare
conobbero il suo volto.

Io l'ho visto
passando i suoi giorni tra le cose di sempre
sacre e dense.

Lo ricordo
piegato verso il clamore della bocca
incessante del porto, sostenendo
con le sue mani di ambra quella coperta di colori
che fanno le donne con la sera
e lo splendore pungente del suo tedio.

Retrato con la prodigiosa banda

La prodigiosa banda en la glorieta
levanta de pronto el aire del año veinte
y sopla entre las cintas blancas
de la esbelta muchacha por la que no pasa el tiempo.

Y taciturna, inmóvil, agradable, diferente,
con vagos y bellos ojos mira
la primavera de otro año
--lejano ya, lejano el año veinte.

No mires, no, mi cuarto, mira la glorieta,
no mires, no, la página vacía,
vuélvete al músico, a la brisa
moviendo el empolvado telón de los laureles.

Por ti no pasa nunca el tiempo.

Ritratto con la prodigiosa banda

La prodigiosa banda là nel chiosco
alza di colpo l'aria dell'anno venti
e soffia tra i nastri bianchi
della slanciata ragazza su cui non passa il tempo.

E taciturna, immobile, simpatica, diversa,
con occhi belli e sfuggenti guarda
la primavera di un altro anno
-ormai lontano, lontano l'anno venti.

Non guardare, no, la mia stanza, guarda il chiosco,
non guardare, no, la pagina vuota,
girati verso il musico, la brezza
che muove il polveroso sipario degli allori.

Per te mai passa il tempo.

En esta sola, en esta única tarde

El león ha comido,
el tigre ha comido,
el elefante inmenso
como la paz ha comido.
El camello
ha bebido, la cebra
se ha dormido, y el mono
viejo tiene su sitio
en el asombro.

Mira,
pero el perro que vino
alentando su azoro,
no ha tenido
sitio en el hambre, sitio
en el sueño, sitio
en el asombro.

Y es
la criatura que amamos,
escogemos, nombramos,
en esta sola,
en esta única tarde, oh, hijo mío.

Solo in questa, in questa unica sera

Il leone ha mangiato,
la tigre ha mangiato,
l'elefante immenso
come la pace ha mangiato.
Il cammello
ha bevuto, la zebra
dorme, e la vecchia
scimmia ha il suo posto
nello stupore.

Guarda
però il cane che è giunto
spinto dalla sorpresa,
non ha avuto
posto nella fame, posto
nel sonno, posto
nello stupore.

Ed è
la creatura che amiamo,
scegliamo, chiamiamo,
in questa sola,
in questa unica sera, oh, figlio mio.

No es más

por selva oscura

Un poema no es más
que una conversación en la penumbra
del horno viejo, cuando ya
todos se han ido, y cruje
afuera el hondo bosque; un poema

no es más que unas palabras
que uno ha querido, y cambian
de sitio con el tiempo, y ya
no son más que una mancha, una
esperanza indecible;

un poema no es más
que la felicidad, que una conversación
en la penumbra, que todo
cuanto se ha ido, y ya
es silencio.

Non è altro

per selva oscura

Una poesia non è altro
che una conversazione nella penombra
del vecchio forno, quando ormai
tutti sono andati via, e stride
fuori il bosco oscuro; una poesia

non è altro che una parola
amata da qualcuno, che cambia
di posto con il tempo, e ormai
non è altro che una macchia, una
speranza indicibile;

una poesia non è altro
che la felicità, una conversazione
nella penombra, tutto
l'andato via, ormai
silenzio.

La dicha

Están los niños hablando de la dicha
tan lejos en la casa, que sus voces
apenas son un eco, una memoria
de otro rumor.

Están diciendo
sus venturas pequeñas, maravillas
de tocar y tener. Tú los escuchas
en tu cuarto desierto, mientras huyen

las páginas oscuras, y parece
que descansa la luz, que el tiempo todo,
secreto en el desván, claro en el alma,
se aviene a ser feliz.

La gioia

Stanno parlando i bambini della gioia
in casa, così lontano che le voci
sono appena un'eco, una memoria
di altro rumore.

Si raccontano
le loro piccole venture, meraviglie
di toccare e avere. Tu li ascolti
nella tua stanza deserta, mentre fuggono

le pagine oscure, e sembra
che riposi la luce, e che tutto il tempo,
nascosto nella soffitta, chiaro nell'anima,
accetti esser felice.

Y cuando, en fin, todo está dicho

Y cuando, en fin, todo está dicho,
puesto el sombrero, al hombro el saco,
viene el adiós.

Pero vagando
los ojos van a la cornisa
donde está el polvo del instante: así,
como al desgano.
-puesto el sombrero, al hombro todo-,
qué inmóviles quedamos, sí, qué blancos
mientras se oculta el tiempo en el adiós.

E quando, infine, tutto è ormai detto

E quando, infine, tutto è ormai detto,
in testa il cappello, la giacca sulle spalle,
viene l'addio.

Ma vagando
gli occhi vanno al cornicione
dove la polvere si posa dell'istante: così,
come di malavoglia,
-in testa il cappello, tutto sulle spalle-
come restiamo immobili, pallidi, si,
mentre si nasconde il tempo nell'addio.

Tesoros

Un laúd, un bastón,
unas monedas,
un ánfora, un abrigo,

una espada, un baúl,
unas hebillas,
un caracol, un lienzo,
una pelota.

Tesori

Un liuto, un bastone,
qualche moneta,
un'anfora, un cappotto,

una spada, un baule,
qualche fermaglio,
una conchiglia, una tela,
una palla.

Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña

Campionario del mondo o Libro delle meraviglie di Boloña

(1968)

Denostación al Mar Caribe

Terso mar del Caribe, azul baraja,
sonriente y cruel, hecho de olvido,
si Ulises tiembla y en la luz trabaja
tú en cambio en el revés yaces dormido.

Pues eres sólo sueño, abismo puro,
y en vez de dioses, bestias y quimeras
tejen la trama de tu ser oscuro
-Penélopes inútiles, arteras.

¿Qué hiciste de las islas venturosas,
hijas de los prodigios y la noche?
¡Si no hay en ti sino las viejas cosas,
burlas, grilletes, buitres y fantoches!

En vez de buenas nuevas, iras viejas,
en vez de fundaciones, pesadillas;
quisimos mitos y nos da consejas,
calaveras en vez de maravillas.

Cólera y viento y luz enajenada,
tú trastornas los tiempos y los fundes
en una sola, huraña madrugada
donde todo lo niegas y confundes.

En tus profundas transparencias frías,
¿no reflejan las quietas soledades
el total desamparo de los días
idos al ciego *fin* de las edades?

¡Los días increíbles del verano,
trémulos de rumores infantiles,
de limpios juegos en el sol cercano
y de penumbras mágicas, sutiles!

Invettiva contro il Mar dei Caraibi

Terso mar dei Caraibi, blu d'azzardo,
sorridente e crudele, fatto di oblio,
se Ulisse trema e lavora nella luce
tu invece nell'ombra giaci addormentato.

Perché sei solo sogno, abisso puro,
e non dèi, ma bestie e chimere
tessono la trama del tuo stare oscuro
- Penelopi inutili, insidiose.

Cos'hai fatto delle isole fortunate,
figlie dei prodigi e delle notti?
In te ci sono solo vecchie cose,
burle, catene, avvoltoi, fantocci!

Invece di notizie buone, vecchie ire,
invece di fondazioni, incubi;
desiderammo miti e ci dai leggende,
teschi al posto delle meraviglie.

Collera, vento e luce devastata,
tu confondi i tempi e li sciogli
in una sola e scontrosa alba
dove tutto confondi e neghi.

Nelle tue profonde trasparenze fredde,
non riflettono le quiete solitudini
il completo abbandono dei giorni
perduti nella cieca *fine* delle epoche?

Gli incredibili giorni dell'estate,
tremolanti di rumori infantili,
di limpidi giochi nel vicino sole
e di penombre magiche e sottili!

¿no cruzan tus espumas deslumbrantes
hacia el silencio en que la luz es nada,
la vida entera un conmovido "antes"
que vuela por tu sal deshabitada?

Pero aunque fueses menos, regresamos
a poblar de rumores tu vacío.
Transparentes y tercos, esperamos
en las extrañas islas del rocío.

Non si intrecciano le tue spume abbaglianti
verso il silenzio in cui la luce è nulla,
la vita intera come un commosso
"prima" che vola nel tuo disabitato sale?

Ma fosse anche meno, torniamo
a popolare di rumori il tuo vuoto.
Trasparenti e testardi, speriamo
nelle strane isole della rugiada.

Riesgos del equilibrista

Allá va el equilibrista, imaginando
las venturas y prodigios del aire.
No es como nosotros, el equilibrista,
sino que más bien su naturalidad comienza
donde termina la naturalidad del aire:
allí es donde su imaginación inaugura los festejos
del otro espacio en que se vive de milagro
y cada movimiento está lleno de sentido y belleza.

Si bien lo miramos qué hace el equilibrista
sino caminar lo mismo que nosotros
por un trillo que es el suyo propio:
qué importa que ese sendero esté volado
sobre un imperioso abismo si ese abismo
arde con los diminutos amarillos y violetas,
azules y rojos y sepias y morados
de los sombrerillos y las gorras y los venturosos
pañuelos de encaje.

Lo que verdaderamente importa
es que cada paso del ensimismado equilibrista
puede muy bien ser el último de modo
que son la medida y el ritmo los que guían
esos pasos.

La voluntad también de aventurarse
por lo que no es ya sino un hilo de vida
sin más esperanza de permanencia
que el ir y venir de ayer a luego,
es sin duda otra distinción apreciable.

Rischi dell'equilibrista

Ecco l'equilibrista, immaginando
le venture e i prodigi dell'aria.
Non è come noi, l'equilibrista,
piuttosto la sua naturalezza inizia
dove finisce la naturalezza dell'aria:
lassù la sua immaginazione inaugura le feste
dell'altro spazio dove si vive per miracolo
e ogni movimento è pieno di senso e di bellezza.

Se lo pensiamo bene, cosa fa l'equilibrista
se non camminare come noi
su un sentiero che è solo il suo:
che importa se quel sentiero sia lanciato
su un imperioso abisso se quell'abisso
brucia sui minuscoli gialli e violetti,
azzurri e rossi e seppia e mora
dei cappellini, dei berretti e dei fortunati
fazzoletti ricamati.

Quello che davvero importa
è che ogni passo dell'assorto equilibrista
può davvero essere l'ultimo, di modo
che sono la misura e il ritmo a guidare
quei passi.

La volontà anche di avventurarsi
su ciò che non è ormai altro che un filo di vita
senz'altra speranza di permanenza
che l'andare e venire dallo ieri al poi,
è senza dubbio un'altra apprezzabile virtù.

Sin contar que todo lo hace por una gloria tan efímera
que la misma indiferencia del aire
es por contraste más estable, y que no gana
para vivir de los sustos y quebrantes. El equilibrio
ha de ser a no dudarlo recompensa
tal que no la imaginamos.

¡ADELANTE!
decimos al equilibrista, retirándonos
al respaldo suficiente de la silla
y la misericordiosa tierra: nosotros
pagamos a tiempo las entradas y de aquí no nos vamos.

Senza contare che tutto fa per una gloria così effimera
che la stessa indifferenza dell'aria
è per contrasto più stabile, e che non guadagna
tanto da vivere di spaventi e perdite. L'equilibrio
deve essere senza dubbio ricompensa
tale da non poter immaginarla.

AVANTI!
diciamo all'equilibrista, arretrando
sull'accettabile schienale della sedia
e la misericordiosa terra: noi
pagammo per tempo i biglietti e da qui non ce ne andiamo.

Coplas del tiempo

Nadie vio jamás al tiempo
ni escucho sus leves pasos
ni su aliento
sintió nunca en la mejilla:
con las hojas del otoño,
con el viento

se protege a maravilla.
Lunes y martes y pronto
la mañana
vuelve a ser la que antes era:
¿nos estamos donde quedamos
de manera

que no nos falta la vida?
Y si nos quita la imagen
del espejo,
¿no pone otra en seguida?
¿Quién está detrás o fuera,
preguntamos,

primero el joven, o el viejo?
¡Tan hábil tiene la mano
que nos deja
siempre la sombra tendida!
Si levantamos los ojos
qué liviano

Rime del tempo

Nessuno ha mai visto il tempo
né ascoltato i suoi passi leggeri
o il suo respiro
ha avvertito mai sulla guancia:
con le foglie dell'autunno,
con il vento

si protegge di meraviglia.
Lunedì e martedì, e subito
la mattina
torna ad essere quella che già era:
siamo dove restammo
perché

non ci manchi la vita?
E se ci toglie l'immagine
dello specchio,
non ne mette subito un'altra?
Chi sta dietro o fuori,
domandiamo,

prima il giovane o il vecchio?
Tanto abile la sua mano
che ci lascia
sempre l'ombra allungata!
Se alziamo gli occhi
quanto leggero

se esfuma en frondas, y luego
se enreda por la escritura
de tal modo
que ya jamás acertamos
si son nuestras las hileras
o su hechura.

Pues cuando más lo miramos
a este tan raro enemigo
nos abruma
cómo es también nuestro amigo,
cómo está en todas las cosas
escondido,

y vuelto aquello que amamos.

sfuma nelle fronde, e poi
si intreccia nella scrittura
cosicché
giammai indoviniamo
se nostri sono i fili
od opera sua.

Perché quanto più lo guardiamo
questo strano nemico
ci sorprende
che sia anche nostro amico,
com'è in tutte le cose
ben nascosto,

tramutato persino in ciò che amiamo.

Los días de tu vida

I giorni della tua vita

(1977)

Hacia la constelación de Hércules

Voy a sentarme aquí en lo más claro de este monte
y echando los ojos muy adentro del silencio de los árboles
voy a imaginarme cómo era el tiempo en que no había
ni rencor ni codicia ni el insoportable vaho
de la golosa muerte. Pues entonces
los inmensos animales paseaban entre las húmedas sombras
atentos a vivir tan sólo, y el fin de cada uno
era el comienzo del otro y un acto tan perfecto y simple
como el chasquido de una rama que se quiebra
en lo remoto. Los grandes carniceros
de crestados lomos y ojos quietos y fríos
iban a lo suyo con la absoluta indiferencia clásica
de quien no tiene nombre. No sabían
que eran grandes carniceros de crestados lomos y ocupaban
con toda ingenuidad el vasto espacio que les correspondía
desde la desmesura del colmillo
a la diminuta cresta escarlata final de la cola.

Bajo ciclópeos árboles que tampoco
sabían de sí sino el calor de la espesísima savia,
rodando y navegando por los ilimitados
pantanos tendidos hacia el rojizo horizonte
que dibuja en silencioso círculo
la rápida fuga del planeta hacia la constelación de Hércules,
con qué maciza indiferencia escucharían
el ronco grito de la desolación con que los pájaros salvajes
decían ya entonces adiós
al tiempo de la luz sobre las aguas grises.

Verso la costellazione di Ercole

Mi siederò qui nel chiaro di questo bosco
e con gli occhi fissi sul silenzio degli alberi
immaginerò com'era il tempo in cui non c'era
rancore, o cupidigia, o l'insopportabile respiro
dell'avida morte. In quel tempo dunque
gli immensi animali passeggiavano tra umide ombre
attenti solo a vivere, e la fine di ciascuno
era l'inizio dell'altro, un atto così perfetto e semplice
come lo schiocco di un ramo che remoto
si spezza. I grandi carnivori
dai dorsi crestati e gli occhi quieti e freddi
andavano per loro conto con l'assoluta indifferenza classica
di chi non ha nome. Non sapevano
di essere grandi carnivori dai dorsi crestati e occupavano
con totale ingenuità il vasto spazio che gli corrispondeva
dallo smisurato incisivo
alla minuscola cresta scarlatta in fondo alla coda.

Sotto ciclopici alberi che neppure
sapevano di sé salvo il calore della densa linfa,
girando e navigando tra gli illimitati
pantani distesi verso il rossiccio orizzonte
che disegna in silenzioso circolo
la rapida fuga del pianeta verso la costellazione di Ercole,
con che imponente indifferenza ascoltavano
il roco grido della desolazione con cui gli uccelli selvaggi
dicevano già allora addio
al tempo della luce sulle acque grigie.

Tiempo de la siesta

Asurbanipal en su palacio
está leyendo un libro de aventuras
mientras dibuja entre los aires
un halcón su círculo de gritos
y pasa el tiempo, con la guardia, afuera.

Siente Asurbanipal que alguien lo mira,
ya vuelve la cabeza, el sol le corta
en dos la barba, en dos también el manto
y en dos el libro de aventuras mientras
Nínive truena, con el tiempo, afuera.

Pero antes de mirar a quien lo mira
deben pasar los días de aquel año,
los años de su vida más las vidas
de Ciro y Alejandro y Empédocles y Cristo
y el tiempo con las nubes, a toda prisa, afuera.

Al fondo de la estancia los leones
en naranja perpetúan su bostezo:
las baldosas siguen tan desnudas,
tan regias, tan asirias como siempre,
anticipando el tiempo y el desierto afuera.

Asurbanipal no ha visto a quien lo mira
desde un enjambre de islas increadas
y en una identidad de sol y tedio.
Temblando vuelve a su libro de aventuras
mientras el tiempo, cauto, se ensombrece afuera.

Tempo della siesta

Assurbanipal nel suo palazzo
sta leggendo un libro di avventure
mentre disegna in aria
un falco il suo cerchio di grida
e passa il tempo, con le guardie, fuori.

Sente Assurbanipal che qualcuno lo guarda,
gira la testa, il sole gli taglia
in due la barba, in due anche il mantello
e in due il libro di avventure mentre
Ninive tuona, con il tempo, fuori.

Ma prima di guardare chi lo guarda
devono passare i giorni di quell'anno,
gli anni della sua vita più le vite
di Ciro ed Alessandro, Empedocle e Cristo
e il tempo con le nuvole, in tutta fretta, fuori.

In fondo alla stanza i leoni
arancioni perpetuano lo sbadiglio:
le mattonelle seguono così spoglie,
così regali, così assire come sempre,
anticipando il tempo e il deserto fuori.

Assurbanipal non ha visto chi lo guarda
da uno sciame di isole increate
e in un'identità di sole e noia.
Tremante torna al suo libro di avventure
mentre il tempo, cauto, si rabbuia fuori.

Arqueología

Dirán entonces: aquí estuvo
la sala, y más allá,
donde encontramos los fragmentos
de levísimo barro, el sitio
del calor y la dicha.
Luego

vendrá una pausa, mientras
el viento alisa los hierbajos
inconsolables; pero
ni un soplo habrá que les evoque
la risa, el buenas tardes,
el adiós.

Archeologia

Diranno allora: qui c'era
la sala, e più in là,
dove trovammo i frammenti
di fragilissima argilla, il posto
del calore e della gioia.
Poi

verrà una pausa, mentre
il vento liscia le erbacce
inconsolabili; ma
nemmeno un soffio che ricordi
le risate, il buona sera,
l'addio.

Caída

¡Con que incesante avidez
caes de uno en otro
segundo en el café
donde la vida
se abroquela en manteles
y delicias
y todo está
por fin a salvo

de todo en todo si no fuese
tu incesante caer
de uno en otro
extraño observador
que aterrado
se mira ir
de sí en sí mismo

por el café hacia adentro
entre manteles
botellas y
delicias, raudo,
de sí en sí mismo,
sí,
precipitàndose al olvido!

Caduta

Con che incessante avidità
cadi da uno all'altro
secondo nel caffè
dove la vita
si protegge in tovaglie
e delizie
e tutto è
finalmente in salvo

da tutto in tutto se non fosse
il tuo incessante cadere
da uno all'altro
estraneo osservatore
che terrorizzato
si guarda andare
da sé a sé stesso

dal caffè verso dentro
tra tovaglie
bottiglie e
delizie, repentino
da sé a sé stesso,
sì,
precipitando verso l'oblio!

Oda a la joven luz

En mi país la luz
es mucho más que el tiempo, se demora
con extraña delicia en los contornos
militares de todo, en las reliquias
escuetas del diluvio.

La luz
en mi país resiste a la memoria
como el oro al sudor de la codicia,
perdura entre sí misma, nos ignora
desde su ajeno ser, su transparencia.

Quien corteje a la luz con cintas y tambores
inclinándose aquí y allá según astucia
de una sensualidad arcaica, incalculable,
pierde su tiempo, arguye con las olas
mientras la luz, ensimismada, duerme.

Pues no mira la luz en mi país
las modestas victorias del sentido
ni los finos desastres de la suerte,
sino que se entretiene con hojas, pajarillos,
caracoles, relumbres, hondos verdes.

Y es que ciega la luz en mi país deslumbra
su proprio corazón inviolable
sin saber de ganancias ni de pérdidas.
Pura como la sal, intacta, erguida
la casta, demente luz deshoja el tiempo.

Ode alla giovane luce

Al mio paese la luce
è molto più del tempo, si ferma
con strano piacere sui contorni
militari di ogni cosa, sulle scarne
reliquie del diluvio.

La luce
al mio paese resiste alla memoria
come l'oro al sudore della cupidigia
perdura in sé stessa, ci ignora
dal suo essere estranea, dalla sua trasparenza.

Chi corteggia la luce con nastri e tamburi
inclinandosi qua e là secondo l'astuzia
di una sensualità arcaica, incalcolabile,
perde il suo tempo, desume dalle onde
mentre la luce, assorta, dorme.

Perché non guarda la luce al mio paese
le modeste vittorie dei sensi
né i raffinati disastri della sorte,
ma si intrattiene con le foglie, gli uccellini,
le conchiglie, bagliori, verdi profondi.

E che la luce cieca al mio paese abbaglia
il suo stesso cuore inviolabile
senza sapere di guadagni e perdite.
Pura come il sale, intatta, eretta
la casta, demente luce sfoglia il tempo.

Toma de la estacada

The long house was made of
unsquared of pine
Treasure Island

Rápidos, livianos, sigilosos
dieron la vuelta a la estacada, tanteando
los altos postes ya podridos, atisbando
entre las hierbas grises.

(¡Ah, sus fintas
que el mismo John el Largo codiciara,
la finura
de sus cortos alfanjes magistrales!)

Luego,
de un solo impulso, en una ráfaga
cruzaron la explanada.

(Dentro
dejó la rata el libro, las orejas
veloces en la sombra.)

Blasfemando
la bisagra senil cedió al empuje,
cayó la puerta al polvo.

Entraron
por fin el viento y su segundo,
el ciego, astuto tiempo inexorable.

Assalto allo steccato

The log house was made of unsquared
trunks of pine.
Treasure Island

Rapidi, leggeri, circospetti,
fecero il giro intorno allo steccato, tastando
gli alti bastoni ormai marciti, scrutando
tra le erbe grigie.

(Ahi, quelle finte
che persino John il Lungo apprezzava,
la finezza
di quelle corte sciabolate magistrali!)

Poi,
con un solo salto, in una folata
passarono la spianata.

(Dentro,
il topo lasciò il libro, le orecchie
veloci nell'ombra.)

Bestemmiando
la cerniera senile cedette alla spinta,
cadde la porta nella polvere,

Entrarono
alla fine il vento e il suo secondo,
il cieco, astuto tempo inesorabile.

En lo alto

Un pájaro en lo alto,
en lo más fino
del árbol alto,
un tomeguín
nervioso, breve, tan liviano

como un soplo de luz,
está cantando
su propria levedad,
la maravilla
de su increíble ser

-su propria vida
minúscula, perfecta, iluminada.

In alto

Un uccello in alto
sul punto più sottile
dell'albero alto,
un *tomeguín*
nervoso, breve, così lieve

come un soffio di luce,
sta cantando
la sua stessa leggerezza,
la meraviglia
del suo essere incredibile

-la sua pura vita
minuscola, perfetta, illuminata.

En tanto ardían

En tanto ardían en Constantinopla
las furiosas hogueras del crepúsculo
de sangre que era el fin de la ciudad,
y las enormes máquinas
vomitaban el humo y el escándalo
con que las nuevas artes ya emporcaban
el magistral concierto de los hierros,
el polvo y los tambores,
los relinchos y atabales y dulzainas,

muy lejos a Occidente, a la otra parte
del infinito mar -del infinito
muro del mar--, en el silencio
que sólo turba el ruido de las alas
de los pájaros huyendo entre la luz,
allá en las Islas
había costumbres, sueños, decisiones
que tomar, desesperanzas
y nobles parlamentos y prodigios
y gozosos rumores del fogón.

No era, no, el reino de la fábula
bajo los grandes árboles atentos
al fluir de las aguas, ni el idioma
de anchas y cómodas vocales
que impulsa un soplo leve, carecía
quizás de horror. Bajo los techos
de bien trabadas hierbas
dejaba el humo el hondo aroma
que le arranca la nostalgia –el mismo
con que celebra hoy día
las memorables fiestas del café --,

Mentre ardevano

Mentre ardevano a Costantinopoli
le furiose braci del crepuscolo
di sangue che era la fine della città,
e le enormi macchine
vomitavano il fumo e lo scandalo
con cui le nuove arti già sporcavano
il magistrale concerto delle spade,
la polvere e i tamburi,
i nitriti, i tamburini e i pifferi,

molto lontano a Occidente, dall'altra parte
dell'infinito mare -dell'infinito
muro del mare-, nel silenzio
solo turbato dal rumore delle ali
degli uccelli in fuga tra la luce
laggiù nelle Isole
c'erano consuetudini, sogni, decisioni
da prendere, disperazioni
e nobili conversazioni e prodigi
e gioiosi rumori del falò.

Non era, no, il regno delle favole
sotto i grandi alberi attenti
al fluir delle acque, né la lingua
con ampie e comode vocali
che spinge un soffio lieve, mancava
forse di orrore. Sotto i tetti
di ben intrecciate erbe
lasciava il fumo il profondo aroma
che gli strappa la nostalgia -lo stesso
con cui celebra oggi
le memorabili feste del caffè-,

y allí en la sombra, en los rincones,
callada se arrastraba la codicia,
silbaba el odio, acometía
con mil burlonas trompas
la mala sangre del país.

Pero no obstante, pero aun así
es cierto que tan sólo la locura
del inmenso viento del Sur
conocía la forma de la tierra,
que era como un pacífico caimán;
y en los remansos
de los bosques fatigosos, no cabía
sino un poco de muerte cada vez.

De dónde entonces esa desmesura
que surgió de la noche con las velas
blancas de tu navío, Pánfilo
de Narváez, cuando tú,
repleto de hambre como un lobo,
te echaste ronco al mar, adelantándote
a las noticias de la paz.

Llegaste tú primero –siempre
llegas primero, Pánfilo
de Narváez-y con tu gruesa mano
empuñaste al revés la cruz
y a risotadas, en camisón,
le abriste sitio a la muerte grande,
Pánfilo de Narváez.

e lì all'ombra, in un angolo,
silenziosa strisciava l'avidità,
fischiava l'odio, avanzava
con mille trombe beffarde
il sangue cattivo del paese.

Ma ciononostante, anche così
è certo che solo la pazzia
dell'immenso vento del Sud
conosceva la forma della terra,
che era come un pacifico caimano;
e nei chiari
dei boschi ansimanti, c'era posto
solo per un poco di morte alla volta.

Da dove allora quella dismisura
che venne dalla notte con le vele
bianche delle tue navi, Panfilo
de Narváez, quando tu,
gonfio di fame come un lupo,
ti lanciasti cupo sul mare, anticipando
le notizie della pace.

Tu arrivasti prima -sempre
arrivi prima, Panfilo
de Narváez- e con la tua grossa mano
impugnasti una croce invertita
e con grasse risate, in maniche di camicia,
facesti spazio alla morte grande,
Panfilo de Narváez.

Retrato de una joven, Antinoe, siglo II

Inquieta, inmóvil, suave, suplicante
tú no estás mirando en tus ojos rasgados.
Tú no eres su asombro, su color, su forma de almendra,
tú nos estás mirando en tus ojos rasgados.
¿Qué viste, di, sin verlo, no más hace un segundo,
entre el ir y venir de tu madre y la esclava?
¿Qué viste, sin saberlo, justo antes
de mirar al pintor y a través de sus ojos
mirar desde la tabla? ¡Un resquicio
tan pequeño del tiempo, apenas
el ansia de un moscardón o el grito de un pájaro,
y ya
la fuente se ha secado! El patio todo
se arrugó como una flor, voló en minucias,
y tú no te das cuenta, mira y mira, muchacha
suplicante. Ya es inútil volver, ya no te esperan,
se acabó el circo, la ciudad, fría la cena,
ya es inútil volver: te atrapó el Arte.

Ritratto di una giovane, Antinoe, secondo secolo

Inquieta, immobile, dolce, supplicante,
tu ci stai guardando con i tuoi occhi a mandorla.
Tu sei la sorpresa, il colore, la loro forma allungata,
tu ci stai guardando con i tuoi occhi a mandorla.
Cos'hai visto, dicci, senza vederlo, solo un secondo fa,
tra l'andare e il venire di tua madre e la schiava?
Cos'hai visto, senza saperlo, un attimo prima
di guardare il pittore e attraverso i suoi occhi
guardare dalla tavola? Un interstizio
così piccolo del tempo, appena
l'ansia di un moscone, o il grido di un uccello
e già
la fontana si è seccata! Tutto il cortile
si è raggrinzito come un fiore, è volato in inezie,
e non te ne rendi conto, guarda ancora, ragazza
supplicante. Ormai è inutile tornare, non ti aspettano più,
è finito il circo, la città, fredda la cena,
ormai è inutile tornare: ti afferrò l'Arte.

Cristóbal Colón inventa el nuevo mundo

1
Toda la noche, toda,
Cristóbal Colón oye pasar los pájaros.
Viniendo del abismo, sin fin, a ráfagas,
miles y miles de pájaros, Sobre los mástiles,
atravesando, acribillando las tinieblas, allá,
el ruido de las alas de los pájaros;
viniendo del vacío, del abismo,
el ruido, el trueno de la vida siendo,
la orquesta entera de los pájaros.
Pálido como la llama del farol, inmóvil,
Cristóbal Colón oye tronar la vida,
pasar los pájaros.

2
Cristóbal Colón ha visto una luz donde no hay nada.
(El Almirante, no el advenedizo de Triana.)
Esa luz arde en algún sitio seco.
Tan seco, sin duda, como el sitio en que se posó la paloma.
Es luz de algún fuego encendido por la mano de un hombre.
Porque el fuego qué es sino la inteligencia del hombre.
Cristóbal Colón lo buscó toda su vida, esto es lo cierto.
Toda su vida de pobreza, toda su vida.
Fuego de cocinar pescado, puede que fuego de abrigo.
Fuego para la más modesta de las ceremonias.
De tan pequeño que es, no puede ser otra cosa, cómo
va a serlo.
Porque Cristóbal Colón lo buscó toda su vida, toda.
Por eso ahora solloza solo en la cubierta
mientras el último de los pájaros se hunde vibrando en la memoria.
Si, el último de los pájaros
-uno con la primera
luz del alba.

Cristoforo Colombo inventa il Nuovo Mondo

1
Per tutta la notte, tutta,
Cristoforo Colombo sente passare gli uccelli.
Vengono dall'abisso, senza fine, a raffiche,
migliaia e migliaia di uccelli. Sui pali degli alberi,
traversando, crivellando le tenebre, laggiù,
il rumore delle ali degli uccelli.
Vengono dal vuoto, dall'abisso,
il rumore, il tuono della vita piena,
l'orchestra intera degli uccelli.
Pallido come la fiamma della lanterna, immobile,
Cristoforo Colombo sente tuonare la vita,
passare gli uccelli.

2
Cristoforo Colombo ha visto una luce dove non c'è niente.
(L'Ammiraglio, non l'intruso di Triana.)
Quella luce arde in qualche posto secco.
Secco, senza dubbio, come il posto in cui si posò la colomba.
È luce di qualche fuoco acceso dalla mano di un uomo.
Perché cos'è il fuoco se non l'intelligenza dell'uomo.
Cristoforo Colombo lo ha cercato tutta la vita, questo è sicuro.
Tutta la sua vita di povertà, tutta la vita.
Fuoco di cucinare pesce, forse fuoco di riparo.
Fuoco per la più modesta delle cerimonie.
È talmente piccolo, non può essere altro, come può esserlo.
Perché Cristoforo Colombo lo ha cercato tutta la vita, tutta.
Per questo adesso singhiozza da solo sulla coperta
mentre l'ultimo degli uccelli affonda vibrando nella memoria.
Sì, l'ultimo degli uccelli
-uno con la prima
luce dell'alba.

3

Cristóbal Colón abre su grueso diario.
Toma su pluma de ganso y la sopesa entre los dedos:
sangre, vida de bestia hecha cosa para el servicio del hombre.
Moja la punta en el tintero de cuerno, el Almirante, y mira
la blancura terrible de la página. Sabe
que está esperándolo desde el principio de todo. Virgen,
está esperándolo desde que se asentaron las rocas y se fijó
un límite al capricho de las olas.
Cristóbal Colón siente el vértigo con que lo llama el abismo de la página,
pero, prudente, se resiste y sólo con la punta de los dedos toca el blanco mágico.
Escribir la primera palabra será como empezar a no ser, como
engendrar o como morir, los dos extremos
que son una y la misma embriaguez, pavorosos principios,
triunfos, catástrofes, glorias.

Toda la inacabable riqueza de la urdimbre -oro de Aldebarán,
plata de Géminis, arquetipos del ciervo y el león,
del ébano y el ónix,
toda la inacabable riqueza está urgiéndolo, soplándole.
Cimbrado como una caña,
vibrante de terror y de júbilo, por fin Cristóbal Colón hunde
su pluma en la página.
Comienza entonces la invención de América.

3

Cristoforo Colombo apre il suo grosso diario.
Prende la sua piuma d'oca e la soppesa tra le dita:
sangue, vita di bestia fatta cosa al servizio dell'uomo.
Bagna la punta nel calamaio di corno, l'Ammiraglio, e guarda
il terribile bianco della pagina. Sa
che lo sta aspettando dall'inizio di tutto. Vergine,
sta aspettandolo da quando si depositarono le rocce e si fissò
un limite al capriccio delle onde.
Cristoforo Colombo sente la vertigine da cui lo chiama l'abisso della pagina,
però, prudente, resiste e solo con la punta delle dita tocca il bersaglio magico.
Scrivere la prima parola sarà come iniziare a non essere, come
generare o morire, i due estremi
che sono una e la stessa ebbrezza, paurosi principi,
trionfi, catastrofi, glorie.

Tutta l'interminabile ricchezza dell'ordito -oro di Aldebaran,
argento dei Gemelli, archetipi del cervo e del leone,
dell'ebano e dell'onice,
tutta la infinita ricchezza lo incita, lo ispira.
Scosso come una canna,
vibrante di terrore e di giubilo, alla fine Cristoforo Colombo affonda
la sua penna nella pagina.
Comincia allora l'invenzione d'America.

Marina con unas barcas italianas

En medio del agreste aroma
que esparce la picuala;
de la penumbra con que las lucetas
rechazan el clamor de agosto;
como a través de una ventana
en que no habíamos reparado nunca,
lacias, ocres y malvas
sobre el gris de la arena, están
las barcas italianas.
Uno
bien aguza la vista y no ve a nadie,
nada ni nadie en toda
la infinitud tranquila de la playa,
salvo quizás la gaviota
que en sus alas inmóviles acoge
la luz distinta. El sol de ahora
inútilmente irrumpe
sobre la ajena orilla:
no tocará los flancos de las barcas
en su proprio crepúsculo.
Tan sólo,
soplando trémula de más allá del día,
la brisa del Caribe orea
el otro espacio en que otro mar murmura.

Marina con barche italiane

In mezzo all'agreste aroma
che sparge la *picuala*;
nella penombra da cui gli spioncini
rifiutano il calore d'agosto;
come attraverso una finestra
cui non avevamo mai fatto caso,
lisce, ocra e malva
sul grigio della sabbia, stanno
le barche italiane.
Uno
cerca di aguzzare la vista e non vede nessuno,
nulla e nessuno su tutta
l'infinita spiaggia tranquilla,
salvo forse il gabbiano
che con le sue ali immobili accoglie
una diversa luce. Il sole di adesso
irrompe inutilmente
sulla riva altrui:
non toccherà i fianchi delle barche
nel loro crepuscolo.
Appena,
soffiando tremula da oltre il giorno,
la brezza dei Caraibi arieggia
l'altro spazio in cui un altro mare mormora.

Decíamos que sí, que lo sabíamos

…en aquella mesma manera que lo tiene la
vejezuela que está filando a su puerta al sol,
que es assì…
El Conde Lucanor

Decíamos que sí, que lo sabíamos,
apasionadamente lo afirmábamos
con estruendo de puño la madera
mientras el cinturón tintineaba
su adustez por la calle en que el sol abre
combate con el frio: la poesía,
qué fácil, cómo no, seguro; a gritos
jurábamos que sí, que la forzábamos,
chocando ideas como torres, mientras
la nieve nos atisba, y ya cercanos
vuelan los lobos con el hambre al viento;
seguro, cómo no, pues no faltaba
más que la niebla huraña de la fábrica
para decirlo a truenos, mientras cruza
el farolero con sus candelillas
hacia el fondo de mayo; en Luyanó,
en ultramar de los deseos, ya
desollados de luz, naturalmente
por fin, todo está claro; y entretanto,
sentada allá en su quicio, como siempre,
la viejecita sopla la palabra
que le roza los labios, y amanece
otra vez en el bosque, y la muchacha,
vuelto el perfil hacia el silencio, deja
caer el tiempo como un paño ajado.

Dicevamo che si, lo sapevamo

…in quella stessa maniera che lo tiene la vecchietta che sta filando sulla sua porta al sole, che è così
El Conde Lucanor

Dicevamo che si, lo sapevamo,
appassionatamente lo affermavamo
sbattendo i pugni sul tavolo
mentre il centurione tintinnava
la sua severità sulla strada dove il sole dichiara
guerra al freddo: la poesia,
è facile, come no, sicuro; gridavamo
e giuravamo di sì, che la forzavamo,
sbattendo idee come torri, mentre
la neve ci scruta, e ormai vicini
volano i lupi con la fame al vento;
sicuro, come no, ci mancherebbe altro
che la nebbia scontrosa della fabbrica
per dirlo tuonando, mentre incrocia
il lampionaio con le sue candeline
verso il fondo di maggio; a Luyanó,
nell'oltremare del desiderio, già
scorticati di luce, a manate
togliendoci la luce, naturalmente
infine, tutto è chiaro; e nel frattempo,
seduta lì nell'angolo, come sempre,
la vecchietta soffia la parola
che gli sfiora le labbra, e si sveglia
un'altra volta nel bosco, e la ragazza,
volto il profilo verso il silenzio, lascia
cadere il tempo come un panno sgualcito.

Vista de una granja al crepúsculo

Por qué pintaron los grandes holandeses los paisajes
en que una granja recuesta su contorno sobre una bruma de oro
y una muchacha, de espaldas, da de comer feliz a las gallinas
mientras el sol se oculta, no en el horizonte, en la memoria.
Jamás hemos de verle a la muchacha el rostro,
las gallinas jamás se saciarán, confiadas, tercas,
erguido eternamente el cuello blanco, allá, remotas;
nadie abrirá la puerta de la casa nunca
ni nunca el viento arrancará una hoja de la encina.
Lunes y viernes, en cambio, van y vienen en mágicos tumultos,
y no es el mismo quien ayer miró la inmóvil fiesta de la joven
y el que hoy enreda en letra y letra su nostalgia,
no es el mismo.
Ella lo ignora: ni siquiera el leve movimiento de los hombros
con que el absorto espanta los ojos que lo turban
rompe la línea de su espalda. Podemos ya morir que no se entera,
vuelta a sí misma, esparciendo los granos como estrellas,
y en sus labios, más bellos que sonados, invisible delicia,
el sabor del instante como un vino de oro.

Veduta di una fattoria al crepuscolo

Perché dipinsero i grandi olandesi i paesaggi
dove una fattoria fissa il suo contorno su una bruma d'oro
e una ragazza, di spalle, dà da mangiare felice alle galline
mentre il sole si nasconde, non all'orizzonte, ma nella memoria.
Non vedremo mai della ragazza il volto,
le galline non saranno mai sazie, fiduciose, testarde,
ritto eternamente il collo bianco, laggiù, remote;
nessuno aprirà mai la porta della casa
né mai il vento strapperà una foglia dalla quercia.
Lunedì e venerdì, invece, vanno e vengono in magico tumulto,
e non è lo stesso chi ieri guardò l'immobile festa della giovane
e chi oggi intreccia tra una lettera e l'altra la sua nostalgia,
non è lo stesso.
Lei lo ignora: nemmeno il leggero movimento delle spalle
con cui il pensieroso allontana gli occhi che lo turbano
rompe la linea della sua schiena. Possiamo anche morire e non se ne
accorge,
assorta in sé stessa, spargendo i semi come stelle,
e sulle sue labbra, più belle che sognate, delizia invisibile,
il sapore dell'istante come vino d'oro.

Lippi, Angélico, Leonardo

No hieden, las imágenes, ni cimbran
de dolor -las imágenes. Serenas
miran desde las rocas el tumulto
de las horas hiriéndonos, el ansia
del lunes yéndose. Las aguas
no arrullan a su espalda muertes
sino que van de vida en vida, eternas
en su perfecta identidad. ¿Las odias,
desde el desgarramiento de tus días
y el hambre de ti mismo, a las imágenes
-impasibles, quizás? Y entonces,
el alivio que brota, y sacia,
en la raíz del alma, ¿no es ya el aire
libérrimo en el oro, no es la fiesta
de las hebras finísimas? Sus ojos,
que no te ven, miran
-te aman.

Lippi, Angelico, Leonardo

Non puzzano, le immagini, né tremano
di dolore -le immagini. Serene
osservano dalle rocce il tumulto
delle ore che ci feriscono, l'angoscia
del lunedì fugace. Le acque
non portano alla morte
ma vanno di vita in vita, eterne
nella loro perfetta identità. Le odii,
dai brandelli dei tuoi giorni
e la fame di te stesso, le immagini
-forse impassibili? Ma allora,
il sollievo che sorge, e sazia,
alla radice dell'anima, non è già il vento
libero nell'oro, non è la festa
delle fibre finissime? I loro occhi,
che non ti vedono, osservano
-ti amano.

Inscripción

Virgilio, claro poeta romano,
tú que no olvidaste nombrar a la humilde arveja
junto a los vastos dioses impávidos,
enséñanos a mirar las cosas,
la quebradiza corteza y la sombra
que apenas roza el agua;

tú que descendiste al revés del silencio, dinos
cómo conjurar a las vanas imágenes,
para que siendo
no se nos huyan como el humo,
ni con el frío dañen a los nuestros;

ayúdanos,
condúcenos al arduo trabajo, enséñanos
el rumor que ahuyenta a los pájaros salvajes,
y cómo desarraigar a la estéril avena,
y los diversos sacramentales de las aguas;

y qué signos ocultan las veloces nubes,
y las pacíficas noches qué repentinos presagios, y cuáles
la penumbra de la patria;

de modo que sea nuestra
tu lúcida vigilia, nuestros
tu coraje y tu paciencia, y la obra
como un inmaculado sacrificio que se ofrece, así
como tú ofrendaste la Eneida a las llamas.

Iscrizione

Virgilio, illustre poeta romano,
tu che non dimenticasti di cantare l'umile legume
accanto agli enormi dèi intrepidi,
insegnaci a guardare le cose,
la fragile corteccia e l'ombra
che appena sfiora l'acqua;

tu che scendesti oltre il silenzio, dicci
come liberarci delle vane immagini,
perché col loro essere
non ci sfuggano come il fumo,
né con il freddo feriscano i nostri;

aiutaci,
guidaci verso l'ardua opera, insegnaci
il rumore che spaventa gli uccelli selvatici,
e come sradicare la sterile avena,
e i diversi sacri rituali delle acque;

e quali segni nascondono le veloci nubi,
e le pacifiche notti quali repentini presagi, e quali
la penombra della patria;

di modo che sia nostra
la tua lucida veglia, nostri
il tuo coraggio e la tua pazienza, e l'opera
come un immacolato sacrificio che si offre, così
come tu offristi l'Eneide alle fiamme.

Testamento

Habiendo llegado al tiempo en que
la penumbra ya no me consuela más
y me apocan los presagios pequeños;

habiendo llegado a este tiempo;

y como las heces del café
abren de pronto ahora para mí
sus redondas bocas amargas;

habiendo llegado a este tiempo;

y perdida ya toda la esperanza de
algún merecido ascenso, de
ver el manar sereno de la sombra;

y no poseyendo más que este tiempo;

no poseyendo más, en fin,
que mi memoria de las noches y
su vibrante delicadeza enorme;

no poseyendo más
entre cielo y tierra que
mi memoria, que este tiempo;

decido hacer mi testamento.
Es
este: les dejo
el tiempo, todo el tiempo.

Testamento

Essendo arrivato al tempo in cui
la penombra non mi consola più
e mi deprimono i piccoli presagi;

essendo arrivato a questo tempo;

e come i fondi del caffè
aprono di colpo per me
le loro rotonde bocche amare;

essendo arrivato a questo tempo;

e perduta ogni speranza di
qualche meritata promozione, di
vedere il fluire sereno dell'ombra;

e non possedendo altro che questo tempo;

non possedendo altro, infine,
che la mia memoria delle notti e
la sua vibrante delicatezza enorme;

non possedendo altro
tra cielo e terra che
la mia memoria, che questo tempo;

decido di fare il mio testamento.
È
questo: vi lascio
il tempo, tutto il tempo.

A través de mi espejo

Attraverso il mio specchio (1981)

La trapecista en el revés del día

Mano a mano y más y más arriba
la joven vuela por el hilo
que sube al mismo fin de todo.
Mano a mano hasta tocar el filo
exacto del vacío, el otro modo.

Con el aliento a ras de la partida
vemos que ya no está, que nunca
va a estar a salvo en donde estamos
-sino al extremo de la tarde trunca,
sino danzando en el revés del día.

¿Será su cuerpo luz tan sólo
que no la vemos ir a la venida
cuando calando el tiempo se desnuda
de los adornos de su vida
para quedar en vilo, casi nada?

En el secreto colmo del silencio
masca el vecino su ración de muerte,
sudan a mar los satisfechos,
eructan todos mala suerte,
la ven ya bulto, ya desecho.

Y la joven se lanza en rayo y rayo
al abismo de amor que la recibe
temblando de saberla tan liviana
como el menudo mes de mayo,
como un soplo de dicha inmerecida.

La trapezista alla fine del giorno

Poco a poco e sempre più in alto
la giovane vola sul filo
che sale verso la stessa fine di tutto.
Poco a poco fino a toccare il punto
esatto del vuoto, l'altro modo.

Con il respiro sul punto di partenza
vediamo che non è più, che mai
sarà a salvo lì dove noi siamo
-ma solo all'estremo della sera monca,
solo danzando più in là del giorno.

Sarà il suo corpo così solo luce
che non la vediamo quando scende
quando al calar del tempo si spoglia
degli ornamenti della vita
per rimaner sospeso, quasi nulla?

Nel segreto colmo del silenzio
mastica il vicino la sua dose di morte,
sudano senza fine i soddisfatti,
emettono tutti una malaugurio
la vedono già massa, già disfatta.

E la giovane si lancia tra lampo e lampo,
verso l'abisso d'amore che la riceve
tremante al saperla così lieve
come il mese di maggio breve
come un soffio d'immeritata gioia.

François Villon

¿En dónde están las nieves, dime,
las de aquel año en que escribías
tú de las nieves de otros años?
Pasan las nubes, qué sombrías.

Las reinas no sé dónde han ido
ni adónde el hambre que tenías:
pero las nieves de aquel año
caen en tus versos
-frías, frías.

François Villon

Dove sono le nevi, dimmi,
quelle dell'anno in cui scrivevi
tu delle nevi di altri anni?
Passan le nuvole, quanto gravi.

Non so dove le regine sono andate,
né la fame che tu avevi:
ma le nevi di quell'anno
cadono nei tuoi versi,
fredde, fredde.

Jardín

En esta luz remota
qué delicadamente se dibuja
dentro de cada gota
de relente la aguja
de cada hierba y la baranda rota.

La hormiga bien podría
cargar así con la creación entera
vuelta sólo una esfera
tan diminuta y fría
que su esplendor jamás la abrumaría.

Todo vuelo tendido
el gorrión mil veces más pequeño
siendo un punto cernido
ha desaparecido
por entre el mínimo cristal risueño.

Tanto si enorme o breve
llega por fin el fin de pompa y pompa
cuando secreta y leve
llama lejos la trompa
con que el silencio sus festejos mueve.

Giardino

In questa luce remota
che delicata si disegna
in ogni goccia
di rugiada ogni filo
d'erba e la ringhiera rotta.

La formica potrebbe allora
farsi carico così della creazione intera
ristretta tutta in una sfera
così minuscola e fredda
che il suo splendore mai la schiaccerebbe.

A volo spiegato
il gabbiano mille volte più piccolo
per essere un punto preciso
è scomparso
dal minimo cristallo sorridente.

Per quanto sia enorme o breve
infine arriva il finale di tanta pompa
quando segreta e lieve
chiama da lontan la tromba
con cui il silenzio le sue feste muove.

Entre la dicha y la tiniebla

Como quien toca con un dedo
la punta fría del agua,
mareándose de sólo
su transparencia demasiada,
me he puesto yo a mirar
el no ser infinito que me aguarda.
Los soldados de plomo
están apenas en su caja
y entre la dicha y la tiniebla
no queda sino el filo de la lámpara.
Qué poco todo, mi amor,
y cómo es corta la esperanza,
cuando venimos a verla
ya se nos acaba
y están los hijos corriendo
más allá de la mañana.
Pienso en la tialola
de alguna familia egipcia o franca
y en el sabor de sus pasteles
que ya no saben más a nada,
y entonces nuestras bromas
van y se me atragantan
mirando que algún día
tendrá otro que inventárnoslas.
Contemporáneo de los Césares
y de Moisés y la Pequeña Juana
y de abolidos albañiles
colgados como arañas
sobre la piedra de los siglos,
sobre su cara mala,
todo el pesar del tiempo
me va a caer sobre la cara.

Tra la felicità e la tenebra

Come chi tocca con un dito
la punta fredda dell'acqua
solo con la vertigine
della sua esagerata trasparenza,
ho iniziato a osservare
il non essere infinito che mi aspetta.
I soldatini di piombo
sono da poco nella scatola
e tra la felicità e la tenebra
non rimane che il filo della lampada.
Quanto poco tutto, amore mio,
e com'è corta la speranza
quando riusciamo a vederla
già è finita
e stanno i figli correndo
oltre il mattino.
Penso alla ziamaria
di qualche famiglia egizia o franca
e al sapore dei suoi dolci
che non sanno più di niente,
e allora i nostri scherzi
vanno e mi soffocano
pensando che in altri giorni
un altro dovrà inventarceli.
Contemporaneo dei Cesari,
di Mosè e della Giovanna d'Arco
e di muratori cancellati
appesi come ragni
sulla pietra dei secoli,
sul suo volto cattivo,
tutto il peso del tempo
mi cadrà sulla faccia.

Como quien toca estremeciéndose
la punta fría del agua,
miro la noche tanto
más grande que mi casa,
la noche tanto más enorme
que toda la Vía Láctea,
y abajo mi conciencia
como una vela en una iglesia abandonada.
Qué poco todo, qué poco,
para tanta sombra
-tanta.

Come chi tocca agitato
la punta fredda dell'acqua,
osservo la notte così tanto
più grande della mia casa,
la notte tanto più enorme
di tutta la Via Lattea,
e in basso la mia coscienza
come una candela in una chiesa abbandonata.
Quanto poco tutto, quanto poco,
per tanta ombra,
-tanta.

Elogio de los elefantes

Y mirándolo bien, los elefantes
es evidente
que no parecen -¿no? - muy elegantes,
pero su estar paciente
sobre la dura tierra de ahora y antes
figura y fama dioles de gigantes.

Sus remotos ojillos
con sus arcaicos brillos amarillos
saben que al fin importa perdurar:
estaban y estarán como está el mar

los elefantes
pacíficos, coléricos, distantes.

Elogio degli elefanti

E pensandoci bene, gli elefanti
è evidente
che non sembrano -vero?- troppo eleganti,
ma il loro stare paziente
sulla dura terra di adesso e sempre
figura e fama gli dieder di giganti.

I loro remoti occhietti
con quegli arcaici lampi gialli
sanno che alla fine importa perdurare:
stanno e staranno come sta il mare

gli elefanti,
pacifici, collerici, distanti.

Todo

Un poco de bondad lo justifica todo,
el terror de tocar sólo ropas vacías,
el pavor de mirar enormidades frías,
el horror de aspirar las miserias de lodo

y escuchar un susurro maligno en el recodo
y el gusto de las heces de oscuras acedías.
Un poco de bondad, el dar los buenos días
a quien roto te mira del más lóbrego modo

bien vale la orfandad y la terrible ciencia
de corromper la entraña y el aullido del viento
que en la plácida horca tiene su complacencia.

Un poco de bondad es más que el sufrimiento
con que calcina a fondo el sol de la conciencia
- un poco de bondad, que cabe en un momento.

Tutto

Un poco di bontà tutto redime,
il terror di toccare vesti vuote,
la paura di guardare fredde immensità,
l'orrore di aspirare dal fango le miserie

ascoltare un sussurro maligno nel meandro
e il gusto della feccia di acredini oscure.
Un poco di bontà, dare il buon giorno
a chi spezzato ti osserva in modo lugubre

val bene l'abbandono e la sapienza terribile
di corrompere il fondo e l'ululato del vento
che sulla placida forca si compiace.

Un poco di bontà è più della sofferenza
con cui brucia a fondo il sole della coscienza.
- un poco di bontà, che un attimo riempie.

El hombre y el universo

Hay que buscar sin más una pequeña
familiaridad que nos dé abrigo
contra la fría soledad que es dueña
del infinito espacio - el enemigo.

Una pequeña casa, una pequeña
naturalidad, un "siempre" amigo
- el "siempre" del hogar en que se adueña
nuestro trémulo "soy" del "fue" enemigo.

Tal como el niño pinta en su cuaderno
la casita será - rincón seguro
entre un azul bien firme, un verde tierno

y el blanco de las nubes. ¡Nada oscuro
por donde cuele el frío de su infierno
el atroz exterior - callado y puro!

L'uomo e l'universo

Bisogna cercar subito la piccola
cordialità che dia riparo
nella fredda solitudine padrona
dell'infinito spazio – nostro nemico.

Una piccola casa, una piccola
semplicità, un *sempre* amico
-il *sempre* di famiglia di cui si appropria
il tremulo *sono* di quel *fu* nemico.

Sarà come il bambino che sul quaderno
disegna la casetta - luogo sicuro
tra un solido azzurro, un tenero verde

e delle nuvole il bianco. Niente di oscuro
da dove filtri il freddo del suo inferno
il fuori atroce - silenzioso e puro!

El alma y el tiempo

Hay días en que el tiempo acude manso
y al lado de la luz duerme tranquilo.
Entonces yo jamás lo despabilo
y escúrrome y acecho su descanso.

Su apacible dormir es un remanso
de donde apenas fluye sólo un hilo.
Póngome entonces a mirar el filo
de cada cosa en él; nunca me canso.

Sueña a veces. No sé qué dice a solas
y sonríe de sí como a hurtadillas
de sí mismo en la sima de su aliento.

Entonces yo me voy donde las olas
susurran y escudriño en su hablillas
por qué oscura razón está contento.

L'anima e il tempo

Ci sono giorni in cui il tempo mite appare
e a lato della luce dorme tranquillo.
Allora io non lo sveglio mai
scivolo via e il suo riposo spio.

Il suo gradevole dormir è un ristagno
da cui appena sgorga solo un filo.
Mi metto allora ad osservare il filo
di ogni cosa in lui: mai mi stanco.

A volte sogna. Non so cosa dice solo
e sorride di sé come di nascosto
di sé stesso nelle crepe del respiro.

Allora io vado là dove le onde
sussurrano e nelle sue parole scruto
per quale oscura ragione sia contento.

Inventario de asombros

Inventario dello stupore

(1982)

La página en blanco

Me da terror este papel en blanco
tendido frente a mí como el vacío
por el que iré bajando línea a línea
descolgándome a pulso pozo adentro
sin saber dónde voy ni cómo subo
trepando atrás palabra tras palabra
que apenas sé qué son sino son sólo
fragmentos de mí mismo mal atados
para bajar a tientas por la sima
que es el papel en blanco de aquí afuera
poco a poco tornándose otra cosa
mientras más crece la presencia oscura
de estas líneas si frágiles tan mías
que robándole el ser en mí lo vuelven
y la transformación en acabándose
no es ya el papel ni yo el que he sido.

La pagina in bianco

Mi terrorizza questo foglio bianco
disteso davanti a me come un vuoto
in cui scenderò una riga dopo l'altra
calandomi a fatica dentro il pozzo
senza sapere dove andare né come uscire
risalendo una parola dopo l'altra
che a stento so che sono nient'altro che
frammenti di me stesso disconnessi
per scendere a tentoni nel crepaccio
che è il foglio bianco qui davanti
che poco a poco diventa un'altra cosa
mentre più cresce la presenza oscura
di queste righe così fragili e mie
che rubando l'esser mio lo cambiano
e quella trasformazione infine
non è più il foglio né l'io che sono stato.

Donde el sol se calla

Mientras los otros brindan, yo los miro
cómo de cada instante se están yendo
por la memoria adentro y deshaciendo
hasta quedar en sólo un vago giro
de sombras y en apenas el suspiro
que va mi frágil verso estremeciendo.
Pues también yo el que fui ya no estoy siendo,
los ojos que aparte entonces los viro
hacia la parte donde el sol se calla.
Y alzo mi copa vuelta sombra a sombras
como un espectro más, desvanecido.
Así por fin el que leyendo vaya
- y no sabré jamás cómo te nombras -
ha de verse también hecho de olvido.

Dove il sol tace

Mentre gli altri brindano, io li guardo
come in ogni istante andando
giù nella memoria e disfacendo
fino a restare solo un vago giro
d'ombre, nient'altro che il sospiro
che il mio fragile verso va agitando.
Perché anch'io quel che fui già non sono,
lo sguardo che distolsi adesso volgo
verso là ove il sol tace.
E alzo la coppa fatto ombra in ombre
come un altro spettro, già svanito.
Così alla fine chi andrà leggendo
- e mai saprò come ti chiamerai -
dovrà anche lui vedersi fatto di oblio.

Se están yendo

Se están yendo los días más veloces
es de noche tan pronto que amanece
y amanece de modo que es crepúsculo
crepúsculo del alba que regresa
para anunciar de nuevo la penumbra
donde la noche de anteayer retorna.

Qué pasa con el tiempo no responde
los relojes están de miedo locos
el calendario se dejó de citas
ya no le queda espacio para bromas
estamos solos con la pobre luna
que no sabe si crece o si se esconde.

Da pena estar así como no estando.

Stanno andando via

Stanno andando via i giorni più veloci
viene la notte subito dopo l'alba
e l'alba sembra già il crepuscolo
crepuscolo dell'alba che ritorna
per annunciare di nuovo la penombra
dove la notte dell'altrieri già ritorna.

Che succede con il tempo non risponde
gli orologi sono pazzi di paura
il calendario senza appuntamenti
non c'è più spazio per scherzare
stiamo da soli con la povera luna
che non sa se cresce o se cala.

Dà pena star così come non stando.

Intrusión

Estas son letras que la lluvia enreda,
garabatos del tedio en que me escudo;
no sé entonces por qué tu rostro asoma
como anhelando ver de nuevo el día.
No te haré caso, no, prosigo entonces
con el portal de casa y sus columnas
cuadradas, no, redondas: no te has ido.
Pues es otro el portal y tú allá al lado
con tus ojos de halcón, sombría muchacha,
mirando al niño que te mira absorto
porque eres tú magnífica y terrible.

Si no me viste entonces por qué acudes
a perturbar mis juegos con tu súplica
y a enredarme estas líneas con tu pelo
que fue nocturno, bien lo sé, insondable.
No eran, no, para ti tan pobres nadas
y he de acabarlas, oyes, si me hechizas
con tus ojos de halcón que no me vieron.
Mal que me pese son los versos tuyos
y estás aquí remota como entonces
a punto de adentrarte allá en la sombra
de la puerta que cierra para siempre.

Intrusione

Queste sono lettere che la pioggia intreccia,
scarabocchi della noia dietro cui mi copro;
non so allora perché il tuo volto si mostra
come desiderando di vedere ancora il giorno.
Non ti farò caso, no, proseguo allora
con il portale di casa e le colonne
quadrate, non rotonde: non sei andata via.
Perché è altro il portale e tu lì accanto
con i tuoi occhi di falco, ragazza ombrosa,
guardando il bimbo che ti guarda assorto
perché sei tu, magnifica e terribile.

Se non mi vedesti allora, perché vieni
a turbare i miei giochi supplicando
e a imbrogliare questi versi con la tua chioma
che fu notturna e, ben lo so, insondabile.
Non erano, no, per te cose da nulla
e devo finirli, ascolta, se mi streghi
con quegli occhi di falco che non mi videro.
Anche se di malavoglia sono i versi tuoi
e sei qui remota come allora
sul punto di avanzare lì nell'ombra
della porta che chiudi ormai per sempre.

En esta extraña calle

En esta extraña calle donde vivo,
esta increíble calle de otra parte,
quién habita esa casa que es la mía
y entrando por la puerta grande y ocre
me deja fuera a mí, que soy él mismo,
temblando como un niño ante la entrada.
Me deja a la intemperie de este mundo
como en ciudad ajena donde debo
inventarme un quehacer igual al mío
y con palabras que jamás se amigan
ni sé qué son ni nunca lo he sabido
explicar a empellones que no entiendo
qué hago yo entre estas rocas bien medidas
con geométricas grutas donde moran
los que vanse y regrésanse sin prisa
y a lo sumo me miran de reojo
como si sólo fuese el que hubo entrado
apenas no sé cuándo allá en sí mismo
hacia el infierno que naturalmente
será saberme siempre el que está fuera
temblando ante la entrada como un niño.

In questa strana strada

In questa strana strada dove vivo,
questa incredibile strada di altro luogo,
chi abita quella casa che è la mia
che entra dalla porta grande ed ocra
e lascia fuori me, che sono lui stesso,
tremando come un bambino sull'entrata.
Mi lascia all'intemperie di questo mondo
come in una città altrui dove devo
inventarmi un impegno come il mio
e con parole che mai si fanno amiche
che non so cosa sono e mai l'ho saputo
spiegare a spintoni che non capisco
che faccio io qui tra queste rocce ordinate
con geometriche grotte dove abitano
coloro che vanno via e tornan senza fretta
e tutt'al più mi guardan male
come se fossi solo colui che entrò
non so bene quando lì in sé stesso
verso l'inferno che naturalmente
sarà sapermi sempre chi rimane fuori
tremando come un bambino lì all'entrata.

Azoro

Tremendous trifles
Chesterton

Cubre a tus hijos, parda palomita
silvestre, y quieta y con tu ser entero
abrígalos del áspero aguacero
que si no estás, de prisa te los quita.
Temblando abres las alas y marchita
te estrechas a tu bien perecedero,
mientras él pasa rápido y grosero
y a puñados la muerte precipita.
Qué sabe el dios del agua de tu pena,
de tu tibio, minúsculo tesoro
que más trémula guardas que serena.
Y allá va el regio, eterno meteoro
ciego en su majestad que es tan ajena
a la enorme minucia de tu azoro.

Ansia

Tremendous Trifles
Chesterton

Copri i tuoi figli, colomba bruna
silvestre, e quieta con tutto l'esser tuo
proteggili dallo spietato temporale
che se ti assenti, di colpo te li toglie.
Tremando apri le ali e tutta bagnata
ti stringi al tuo bene perituro,
mentre lui passa rapido e insultante
e a palate la morte scaglia.
Che sa il dio dell'acqua della tua pena,
del tuo tiepido e minuscolo tesoro
che proteggi più tremante che serena.
E lì va la regale bufera, eterna e
cieca nella sua maestà così lontana
dalla minuzia enorme dell'ansia tua.

Asombro

Me asombran las hormigas que al ir vienen
tan seguras de sí que me dan miedo
porque están donde van sin más preguntas
y aunque asomos de vida son perfectas
si minúsculas máquinas que saben
el dónde y el adónde que les toca
y a la muerte la ignoran como a nada
si no fuese tan útil instrumento
con que hacer de lo inerme vida nueva.

Pero aunque agrande su minucia viva
el azoro redondo en que las miro
y me apena que no se sepan nunca
tal como son en su afanarse oscuro
ya tan inmemorial como la Tierra

más me asombra mi pena y me convence
de que saberse el ser bien que la vale
aun cuando el precio sea tan alto como
el enorme silencio de allá afuera.

Stupore

Mi stupiscono le formiche nel loro andirivieni
così sicure di sé da far paura
perché stanno e vanno senz'altre domande
e pur se solo indizi di vita son perfette
minuscole macchine che sanno
il dove e il verso che gli tocca
e ignorano la morte come un nulla
se non fosse un così util strumento
con cui far dall'inerme vita nuova.

Ma anche se ingrandisce la loro minuzia viva
l'ansia completa con cui le guardo
e mi addolora che mai sappiano
com'è il loro affannarsi oscuro
e immemoriale così come la Terra

mi sorprende di più la pena mia e mi convince
che sapersi come si è ben che la vale
anche quando il prezzo sia così alto come
l'enorme silenzio di là fuori.

Soñar despierto

Sognare da svegli (1988)

Un buen sueño

A gusto duerme el gato
en torno de sí mismo:
de pata y lomo a cola
es él y da lo mismo.

Pues se ha dormido todo,
nariz, bigote y ceja.
¿Dormido todo? Bueno…
¡de guardia hay una oreja!

Un buon sonno

Con piacere dorme il gatto
avvolto su sé stesso
da zampa a schiena a coda
è lui e fa lo stesso.

Perché si è addormentato tutto
naso, baffi e ciglia.
Tutto addormentato? Beh,
di guardia c'è un orecchio.

Dibujando

Los perros son siempre perros
y los gatos son muy gatos,
pero no siempre los mismos
son mis pollo-garabatos.

Pollos bien pollos empiezan
y se me vuelven gorriones,
y si me descuido un poco
ya tengo un par de ratones.

¡Si de verdad les pasara
lo mismo a chivo y conejo!
El chivo se vuelve tigre
y el conejo es un cangrejo.

Mejor que todo se quede
tal como está, siempre igual.
¡Qué bueno que no se olvide
de ser cual es cada cual!

Disegnando

I cani son sempre cani
e i gatti proprio gatti,
ma non sempre uguali
sono i miei polli-scarabocchi.

Cominciano proprio come polli
ma poi si trasformano in passeri,
e se mi distraggo un attimo
un paio di topi diventano.

Se davvero questo accadesse
con il caprone e il coniglio!
Il caprone diventa tigre
e il coniglio è già un granchio.

Meglio che tutto rimanga
così come è, sempre uguale.
Che bene non dimenticare
d'essere ognuno come è!

Tan leve

Tan leve el gato va de viaje
allá en la sombra -¿viste? - que pudiera
ser que no fuera
sino un roce de luna entre el follaje.

¿A dónde, a dónde iría
entre la noche como quien es dueño?
Quizás de cacería
- quizás fue sólo, a lo mejor, un sueño.

Così leggero

Così leggero il gatto va di viaggio
là nell'ombra -hai visto?- che potrebbe
essere solo lo
sfiorare della luna tra le foglie.

Dove, dove andrà
come chi padrone è della notte?
Forse a caccia
- forse fu, chissà, solo un sogno.

Sandokan, el sable y la muñeca

Mientras en la cubierta del "Mariana"
cruzábamos los sables yo y Sir Yayo
-perdón: Sir Yayo y yo-, pues el malayo
me tocaba hoy a mí, miré a mi hermana

(a quien papá y mamá pusieron Ana
por ahorrarse unas letras … y me callo)
meciendo a la muñeca allí en el cayo
que está a babor, feliz en su mañana

tan distinta a la nuestra… Por poquito,
distraído en mirarla, aquel maldito
del inglés me hace polvo. Lo hice nada.

De pronto le vi al sable la madera
y a la muñeca de Ana tal cual era,
viva en su vivo amor de ensimismada.

Sandokan, la sciabola e la bambola

Mentre sulla coperta del *Marianna*
incrociavamo le sciabole io e sir Yayo
-scusate, sir Yayo ed io- perché oggi
toccava a me il malese, mia sorella guardai

(che mio papà e mia mamma chiamaron Ana
per risparmiare una lettera, e qui mi taccio…)
cullando la sua bambola lì nella baia
che sta là a babordo, nella sua mattina

così diversa dalla nostra… Per un attimo
che mi distraggo, quel maledetto inglese
mi fa a pezzetti, così l'ho distrutto.

Così vidi della sciabola il legno,
e la bambola di Ana così com'era,
viva nel suo vivo amor assorto.

Si miras bien

En el patio de tierra que hay al fondo
de tu casa, el que tiene roto el muro,
con su estanque redondo
de quietas aguas, no muy hondo,
y aquel banco de hierro antiguo y duro,

entre las hojas de las matas
de guayabas y mangos, tan oscuras,
¿no están ocultas todas las criaturas
salvajes, y bandidos y piratas
y las más increíbles aventuras?

No es preciso ir muy lejos
para tener con uno el vasto mundo.
Si miras bien, en un segundo
acudirá al estanque, a sus reflejos,
el abismo estrellado, el muy profundo.

Se guardi bene

Nel cortile di terra che c'è in fondo
alla tua casa, quello col muro rotto,
con la sua vasca rotonda,
di acqua tranquilla, non profonda,
e la panchina di ferro antica e dura,

tra le foglie dei cespugli
di guaiave e manghi, così oscuri,
non stanno nascoste tutte le creature
selvagge, e banditi e pirati
e le più incredibili avventure?

Non bisogna andar molto lontano
per avere con sé il vasto mondo.
Se guardi bene, in un secondo
accorrerà alla vasca, ai suoi riflessi
lo stellato abisso, così tanto profondo.

Cuatro de oros

Quattro di denari

(1991)

Mi madre la oca

La vieja inmensa, inmóvil junto al fuego.
Largo rostro rugoso,
manos rudas.
Las llamas charlan en la chimenea
con el obeso calderón de cobre.
Las ristras cuelgan lacias,
las magistrales ristras
de cebollas.

En la penumbra el fuego escoge
bien un surco reseco
junto a una boca mustia, bien
el voraz amarillo de unos ojos.
Hay gente allí muy quieta en la penumbra.
Tan callada, la gente,
como las ristras blancas,
esas tan blancas ristras de cebollas.
Mira, tú estás allí también, un poco aparte,
aunque nunca, lo sabes, podrán verte.

Como un ratón en la pared,
al otro lado, quedo, inmóvil.
Qué bajas son las vigas, y qué oscuras.
Por fin bulle el caldero entre las llamas.
La enorme vieja ahora suspira.
Dónde se fue tu aliento, dónde el aire.

Tan pura es la quietud
que oyes la leve
huella de la ceniza. Entonces,
entre el oro del fuego, la caverna
de la gran boca. Un huracán susurra
"había una vez…"
Y nace todo.

Mia madre l'oca

La vecchia immensa, immobile vicino al fuoco,
Lungo volto rugoso,
mani dure.
Chiacchierano le fiamme nel camino
con l'obeso calderone di rame.
Le trecce pendono dritte,
le magistrali trecce
di cipolle.

Nella penombra il fuoco sceglie
ora una ruga rinsecchita
accanto a una bocca sfiorita, ora
il giallo vorace di certi occhi.
Tranquille le persone lì nella penombra.
Così silenziose, le persone
come le trecce bianche,
le tanto bianche trecce di cipolle.
Guarda, anche tu sei lì, un po' da parte,
anche se mai, lo sai, potrà vederti.

Come un topo sulla parete,
dall'altro lato, fermo, immobile.
Che basse sono le travi, e quanto scure.
Alla fine bolle la pentola sulla fiamma.
L'enorme vecchia adesso sospira.
Dove è finito il sospiro, dove l'aria.

Così pura è la quiete
che senti la lieve traccia
della cenere. Allora,
nell'oro del fuoco, la caverna
della grande bocca. Un uragano sussurra:
"c'era una volta…"
E tutto nasce.

El día de los otros

Cuando por fin mañana sea de veras,
cuando mañana sea mañana,
definitivamente la mañana de los otros,
qué poco va a importarte a ti
lo que empezaste con afán ayer
y era imposible que nadie sino tú
con afán le diese fin a tiempo.
Cuando mañana sea mañana.

Cuando por fin amanezca el día de los otros,
absolutamente el día en que no estás,
qué solos van a quedarse tus zapatos,
y sabiendo que a ti qué más te da
colgarán tus camisas de las perchas
con cuánto imaginario desconsuelo.
Porque cuando amanezca el día de los otros
de veras que va a darte qué más da.

Suponte entonces otra forma de ser tú
mientras los otros huelen el sol que ya no ves
y piénsate un estar que no es aquí
donde no escuchas la impertinencia del reloj
y llámalo la eternidad.
Cómo pensar que entonces no va a importarte tu mujer
ni te harán gracia las bromas de tus hijos ya
porque no sabes tú de ti ni qué.

Y así no entiendes tú la eternidad -ni yo.

Il giorno degli altri

Quando alla fine domani sia davvero,
quando domani sarà domani,
definitivamente il mattino degli altri,
che poco ti importerà
ciò che iniziasti ieri con affanno
e sembrava impossibile che altri che tu
con affanno lo finisse a tempo.
Quando domani sarà domani.

Quando alla fine nascerà il giorno degli altri,
il giorno in cui certamente non sarai,
quando rimarranno solo le tue scarpe,
e sapendo che a te ormai cosa importa
appenderanno le tue camicie alle stampelle
con quale desolazione immaginaria.
Perché quando nascerà il giorno degli altri
davvero cosa ti importa come va.

Supponi allora un'altra forma di esser tu
mentre gli altri annusano un sole che non vedi più
e pensa a uno stare non più di qui
dove non senti l'impertinenza dell'orologio
e chiamalo eternità.
Come pensare allora che non ti importerà tua moglie
e non ti divertiranno gli scherzi dei tuoi figli
perché tu non sai di te né cosa.

E così tu non capisci l'eternità – nemmeno io.

Canción para todas las que eres

No sólo el hoy fragante de tus ojos amo
sino a la niña oculta que allá dentro mira
la vastedad del mundo con redondo azoro,
y amo a la extraña gris que me recuerda
en un rincón del tiempo que el invierno ampara.
La multitud de ti, la fuga de tus horas,
amo tus mil imágenes en vuelo
como un bando de pájaros salvajes.
No sólo tu domingo breve de delicias
sino también un viernes trágico, quien sabe,
y un sábado de triunfos y de glorias
que no veré yo nunca, pero alabo.
Niña y muchacha y joven ya mujer, tú todas,
contra mi pecho las abrigo,
colman mi corazón, y en paz las amo.

Canzone per tutte quelle che sei

Non solo l'oggi fragrante dei tuoi occhi amo
ma anche la bimba che là dentro guarda
la vastità del mondo con rotonda ansia,
e amo l'estranea grigia che mi ricorda
in un angolo del tempo che l'inverno ripara.
La moltitudine di te, la fuga delle ore tue,
amo le tue mille immagini in volo
come uno stormo di uccelli selvatici.
Non solo la tua domenica breve di delizie
ma anche un venerdì tragico, chissà,
e un sabato di trionfi e glorie
che non vedrò mai, ma che applaudo.
Bambina, ragazza e giovane già donna, ogni tu,
sul mio petto vi accolgo,
riempite il mio cuore, e vi amo in pace.

Comienza un lunes

La eternidad por fin comienza un lunes
y el día siguiente apenas tiene nombre
y el otro es el oscuro, el abolido.
Y en él se apagan todos los murmullos
y aquel rostro que amábamos se esfuma
y en vano es ya la espera, nadie viene.
La eternidad ignora las costumbres,
le da lo mismo rojo que azul tierno,
se inclina al gris, al humo, a la ceniza.
Nombre y fecha tú grabas en un mármol,
los roza displicente con el hombro,
ni un montoncillo de amargura deja.
Y sin embargo, ves, me aferro al lunes
y al día siguiente doy el nombre tuyo
y con la punta del cigarro escribo
en plena oscuridad: aquí he vivido.

Comincia un lunedì

L'eternità alla fine comincia un lunedì
e il giorno dopo appena tiene nome
e l'altro è l'oscuro, il cancellato.
E in lui si spengono tutto il mormorare
e sfuma quel volto che amavamo
e vana è ormai l'attesa, nessuno viene.
L'eternità ignora le abitudini,
non l'emoziona il rosso o l'azzurro chiaro,
preferisce il grigio, il fumo, la cenere.
Nome e data tu incidi sul marmo,
li sfiora indifferente con la spalla,
senza nemmeno un briciolo di amarezza.
Malgrado ciò, vedi, mi afferro al lunedì
e al giorno dopo do il tuo nome
e con la punta del sigaro scrivo
in piena oscurità: qui ho vissuto.

El baile extraño

Estoy en el baile extraño
José Martí

a Claribel

Baila liviana al filo de la luna
la pálida muchacha, la silvestre,
sus cabellos en ráfagas de bruma.
Contra el telón inmemorial, inmóvil,
la joven Tierra a pura risa sola
baila delante de la Calavera.
De ayer a nunca más retorna y gira
de nunca más hasta mañana y siempre
la punta de sus pies en hasta luego.
Lleva un collar de bestezuelas leves,
un hipogrifo cándido, una llama,
la hormiga, un palimpsesto, la ternura.
Y en una mano Tú no sé ni cómo
vestida de luciérnaga y delicia
y en la otra Yo con báculo y tricornio.
Tú y Yo en disfraz por fin de Noche y Día
después en Fuego y Agua regresamos
en Tierra y Aire y por amor cumplidos.
Y allí en las manos de la bailarina
con las menudas bestias nos reunimos
a dibujar sus juegos malabares.
La Tierra en vilo y en la Tierra todos
en cuadrillas y rondas y pavanas
yendo y viniendo entre la casi nada
para deleite de ciega Luna.

Lo strano ballo

Sono nello strano ballo
José Martí

a Claribel

Balla leggera sul filo della luna
la pallida ragazza, la silvestre,
i suoi capelli con raffiche di bruma.
Sullo sfondo immemoriale, immobile,
la giovane Terra di puro riso sola
balla davanti al Teschio.
Da ieri al mai più ritorna e gira
dal mai più fino a domani e sempre
la punta dei suoi piedi verso il fra poco.
Porta una collana di bestioline lievi,
un ippogrifo candido, un lama,
la formica, un palinsesto, la tenerezza.
E in una mano Tu non so né come
vestita da lucciola e delizia
e nell'altra Io con bastone e tricorno.
Tu ed Io in maschera alla fine Notte e Giorno
poi in Fuoco ed Acqua ritorniamo
in Terra ed Aria e per amor compiuti.
E lì in mano della ballerina
con le minute bestie ci riuniamo
a disegnare i suoi giochi di destrezza.
La Terra sul filo e sulla Terra tutti
in quadriglie e rondò e pavane
andando e venendo tra il quasi nulla,
per il piacere della cieca Luna.

Eres

Anoche entre sus labios y los míos cayó tu
sombra, Cínara, tu aliento, entre el vino y
los besos, sobre el alma.

Ernest Dowson

Y bien, amiga, qué se hicieron
las damas, sus tocados, sus olores.
Qué fue de Claudia y su perfil perverso,
su maligna delicia, su armonía,
y qué de Cinthia de traviesos muslos
y labios desdichados, y Beatriz,
caricia de los ojos, y de Laura
en cuya piel halló sentido el tacto,
y qué de la menuda camarera
de quien sabemos sólo el antifaz de Cínara
y que al moverse a lo remoto hería
como una garza en vuelo al solitario.
Qué fue de sus encajes, sus cintas, sus aromas.

Y qué será de ti por fin, muchacha,
del diseño exquisito de tu rostro,
la ternura perfecta de sus ángulos,
los mohínes frutales de tus labios
y tus hombros bruñidos que hacen daño,
tu temblor de palomas cuando alientas
la tersa piel en que tu ser se ciñe
para ser tú, por fin, irremplazable.

Quién sabe qué. Pero te he visto. Y eres.

Sei

Ieri notte tra le sue labbra e le mie cadde la tua ombra.
Cínara, il tuo respiro, tra il vino e i baci, sull'anima.

Ernest Dowson

E allora, amica, dove sono finite
le dame, i loro vestiti, i loro odori.
Dov'è finita Claudia e il suo profilo perverso,
la sua maligna delizia, la sua armonia,
dove Cynthia dalle cosce maliziose
e labbra sfortunate, e Beatrice,
carezza degli occhi, e Laura,
sulla cui pelle trovò senso il tatto,
e dove la minuta cameriera
di cui sappiamo solo la maschera di Cínara
e che al muoversi da lontano feriva
come una gazza in volo il solitario.
Dove i loro ricami, i loro nastri, i loro aromi.

E che sarà di te, alla fine, ragazza,
del disegno squisito del tuo volto,
la tenerezza perfetta dei suoi angoli,
le smorfie di frutta delle tue labbra
e le tue spalle levigate che fanno male,
il tuo tremore di colombe quando respiri
la tersa pelle che il tuo essere cinge
per essere tu, alla fine, impareggiabile.

Chissà cosa sarà. Però ti ho visto. E sei.

En otro reino frágil

In altro regno fragile

(1999)

El gato de mi casa

Bendito el gato de mi casa
porque no hay otro Paraíso para él
ni más Eternidad
que el sitio al sol donde ahora duerme.

De modo que mi casa a salvo está
mientras él sueñe.

Il gatto di casa mia

Benedetto il gatto di casa
perché per lui non c'è altro Paradiso
né altra Eternità
che il posto al sole dove adesso dorme.

Di modo che la casa è a salvo
mentre lui sogna.

Tu medida

Tu medida es la justa de mi pecho,
cabes exactamente en mi costado.
Tu fragancia es el aire que respiro
y es de tu piel que tienen sed mis manos.

Mi alimento es tu boca, su ternura,
tus colinas y valles son mi patria.
Sólo adentro de ti vivo un instante
al abrigo del tiempo que me arrasa.

La tua misura

La tua misura è giusto quella del mio petto,
esatta entri nel mio fianco.
La tua fragranza è l'aria che respiro
e della tua pelle hanno sete le mie mani.

Mio alimento è la tua tenera bocca,
le tue colline e valli la mia patria.
Solo dentro di te vivo un istante
protetto dal vento devastante.

SOBRE LOS AUTORES

Mayerín Bello (La Habana,1962) Profesora universitaria y ensayista. Enseña Literatura General y Comparada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Es autora de varios libros de ensayos, entre ellos: *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*, Premio "Alejo Carpentier" (Editorial Letras Cubanas, 2004); *Algunas respuestas a sutiles esfinges* (Ediciones UNIÓN, 2007); *Orígenes: las modulaciones de la flauta* (Letras Cubanas, 2009). Su último libro publicado es *Encuentros cercanos de vario tipo. Ensayos sobre literaturas en diálogo* (Letras Cubanas, 2015), acreedor del Premio de la Crítica Literaria en 2016, y del Premio de la Academia Cubana de la Lengua y de la Academia de Ciencias de Cuba en 2019. Ha ganado en dos ocasiones el Premio Internacional *Temas* de Ensayo artístico- literario (2010 y 2013).

Yoandy Cabrera Ortega (Pinar del Río, 1982). Profesor Asistente de Español y Letras Clásicas en Rockford University, Illinois. Ha impartido cursos universitarios en Cuba, España y los Estados Unidos. También ha sido instructor de Griego, Recepción Clásica y Español en Texas A&M University. Ha editado y prologado la obra de autores como Delfín Prats, Lina de Feria, Jesús J. Barquet y Félix Hangelini. Una de sus más recientes publicaciones es *Ballet clásico y tradición grecolatina en Cuba* (Aduana Vieja, 2019). Es Editor Jefe de *Deinós. Critical Journal*, revista académica del departamento de Lenguas, Filosofía, Religión y Culturas de Rockford University. Ha sido reconocido como Visiting Associate en Estudios Helénicos para el curso 2021- 2022 por el Centro de Estudios Helénicos de la Universidad de Harvard.

Josefina de Diego García Marruz (La Habana, 1951). Escritora, traductora y ensayista. Ha publicado varios libros para niños: *Un gato siberian husky* (Editorial Gente Nueva, 2007), Premio Nacional de la Crítica Literaria en ese año; *Rimas y Divertimentos* (Gente Nueva, 2008); *Como un duende en mi jardín* (Gente Nueva, 2009). Es autora, asimismo, del libro de recuerdos sobre su infancia *El reino del abuelo* (Ediciones del Equilibrista, 1993). En noviembre de 2015 obtuvo la Primera Mención en el Concurso de Traducción Literaria José Rodríguez Feo que convoca

la Unión de Escritores y Artistas de Cuba por la traducción de *The House at Pooh Corner*, de A. A. Milne, un clásico de la literatura inglesa para niños. A partir de la muerte de su padre, Eliseo Diego, en 1994, se ha dedicado al ordenamiento y divulgación de su obra a través de antologías, ensayos y entrevistas.

Roberto Méndez Martínez (Camagüey, 1958) Poeta, ensayista, narrador y crítico de arte y literatura. Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua y Correspondiente de la Real Academia Española. Ha recibido entre otros: Premio Internacional de Ensayo Bicentenario de José María Heredia (México, 2004); Premio Internacional de Ensayo "Mariano Picón Salas" (CELARG, Venezuela, 2011); Premio Alejo Carpentier de Novela (ICL, Cuba, 2011) y Premio Alejo Carpentier de Ensayo en las ediciones correspondientes a 2007 y 2017. Ha obtenido del Premio Anual de la Crítica en siete ocasiones. Tiene publicados alrededor de cuarenta volúmenes, entre los más recientes se encuentran: *Una noche en el ballet. Guía para espectadores de buena voluntad* (Ediciones Cumbres, 2019); *Superstites* (Editorial Selvi, 2020), *José Lezama Lima: Otra lectura* (Editorial Universitaria Bonó, 2021).

Aramís Quintero (Matanzas, 1948). Poeta, narrador y ensayista. Especialista en literatura infantil y juvenil. Ha publicado numerosos libros para adultos, niños y jóvenes, y recibido diversos premios por su obra en Cuba, Chile y México, como el Premio Nacional de la Crítica Literaria 1997, en Cuba, por su libro *La sal estricta* (poesía; Ediciones UNIÓN, 1996), y el Premio Hispanoamericano 2013 de Poesía para Niños, en México, por su libro *Cielo de agua* (Fondo de Cultura Económica, 2014). Reside en Chile, donde imparte cursos de mediación de la lectura y es miembro fundador de la Corporación Lectura Viva. Es autor de varios ensayos sobre la obra de Eliseo Diego, entre ellos *La muerte y las fronteras: visiones en la obra de Eliseo Diego* (Ediciones Vigía, 1993). Compiló y prologó las antologías *Prosas escogidas de Eliseo Diego* (Editorial Letras Cubanas, 1983) y *Poesía y prosa selectas de Eliseo Diego* (Ayacucho; 1991 y 2004).

Salvador Redonet Cook (La Habana, 1946- 1998). Profesor universitario y ensayista. Catedrático de estudios teórico- literarios en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, e investigador sobre temas cubanos. Como crítico literario se ocupó, en particular, de la renovación del cuento cubano que se produjo en los años noventa del siglo XX por obra de los que él llamara "Novísimos narradores", a quienes promovió a través de antologías y ensayos. Entre sus libros: *Investigación crítico- literaria*. *Selección de lecturas de* (Editorial del Ministerio de Educación Superior, 1983); Compilación y prólogo de la antología *Los últimos serán los primeros* (Letras Cubanas, 1993); *Vivir del cuento* (Ediciones UNIÓN, 1994); *El ánfora del diablo: antología de novísimos cuentistas cubanos* (Ediciones Extramuros, 1999); *Entre dos origenistas y un eterno disidente: la cuentística de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Virgilio Piñera* (Ediciones Mecenas, 2001).

Milena Rodríguez Gutiérrez (La Habana, 1971). Poeta y Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada. Autora de *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: poetas cubanas e hispanoamericanas* (Renacimiento, 2012). Ha preparado la edición y prólogo de las antologías *El instante raro*, de Fina García Marruz (Pre-Textos, 2010) y *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (Verbum, 2011), así como del volumen colectivo *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas* (Peter Lang, 2017). Ha publicado, entre otros, el libro de poemas *El otro lado* (Renacimiento, 2006). En 2020 realizó la primera edición en España de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego (Pre-Textos, con palabras preliminares de Josefina de Diego).

Rafael Rojas (Santa Clara, 1965). Historiador y ensayista. Profesor e investigador del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México y miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia. Director de la revista *Historia Mexicana*. Premio Anagrama de Ensayo por *Tumbas sin sosiego* (Anagrama, 2006) y Premio Isabel de Polanco por *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica* (Taurus, 2009). Ha sido Global Scholar en la Universidad de Princeton y Presidential Fellow en la Universidad de Yale. Sus últimos libros son *La polis literaria. El boom, la revolución y otras polémicas*

de la Guerra Fría (Taurus, 2018) y *Los libros de la derrota. Revolución, contrarrevolución y exilio en México* (Academia de la Historia, 2020).

Enrique Saínz (La Habana, 1941). Ensayista. Durante años se desempeñó como investigador del Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor". Fue jefe de redacción y director de la Revista *Unión*, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Actualmente es Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua y Correspondiente de la Real Academia Española. Ha obtenido varios reconocimientos y premios, entre ellos el Alejo Carpentier de Ensayo por su libro *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación* (Letras Cubanas, 2001). Ha publicado, asimismo: *Silvestre de Balboa y la literatura cubana* (Letras Cubanas, 1982); *La literatura cubana de 1700 a 1790* (Letras Cubanas, 1983); *Las palabras en el bosque* (Ediciones UNIÓN, 2008); *Ensayos en el tiempo* (Editorial Oriente, 2008); *Ensayos inconclusos* (Letras Cubanas, 2009); *Las palabras precisas* (Ediciones UNIÓN, 2014), entre otros volúmenes.

Osmar Sánchez Aguilera (La Habana, 1961). Profesor universitario y ensayista. Ha impartido clases en universidades de Cuba, Venezuela, Perú, Costa Rica y México. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel I). Entre sus libros: *Las martianas escrituras* (Centro de Estudios Martianos, 2011, 2ª edición revisada y aumentada); *Otros pensamientos en la Habana* (Letras Cubanas, Colección Pinos Nuevos, 1994); y coautor de *Manifiestos… de manifiesto (Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938)* (Bonilla Artigas, 2016; Vervuert Iberoamericana, 2017). Colaboró en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Biblioteca Ayacucho, 1995-1998). En el 2016 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Ensayo "Lya Kostakowsky", convocado por El Colegio de México.

Stefano Tedeschi (Roma, 1961). Profesor universitario, ensayista y traductor. Es actualmente Profesor Titular de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Roma "La Sapienza". Participa en varios grupos de investigación internacionales y es autor de numerosos ensayos. Entre sus recientes líneas de investigación habría que recordar el tema de las antologías hispanoamericanas en

Italia, así como el estudio de las traducciones y de la recepción de la literatura hispanoamericana. Entre sus traducciones: las novelas *Amor proprio* de Gonzalo Celorio (Omicron, 1992) y *El mar de las lentejas* (Ilisso, 2005), de Antonio Benítez Rojo; los libros de Juan José Arreola *Bestiario* (Sur, 2014) y *Confabulario* (Sur, 2016), y la antología de ensayos de Alfonso Reyes *La regione più trasparente dell'aria* (Quodlibet, 2018). Ha traducido poemarios de Elsa Cross, *Bomarzo* (Fili d'Aquilone, 2019), y de David Rosenmann-Taub, *Cortejo y Epinicio* (Le Lettere, 2013).

Arnaldo L. Toledo (Sancti Spiritus, 1948). Profesor Titular del Departamento de Lingüística y Literatura de la Facultad de Humanidades, Universidad Central de Las Villas. Integra el Consejo de Redacción de la revista *Islas*, de la propia universidad e igualmente de la revista *Umbral* de la Dirección Provincial de Cultura de Santa Clara. Ha publicado numerosos artículos y ejercido la crítica literaria. Obtuvo el Premio Nacional de Ensayo en 2004 (de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), por su libro *La escritura a través del espejo. Acerca de lo fantástico en Eliseo Diego* (Ediciones UNIÓN, 2006). Otros volúmenes de su autoría son *Exploraciones en la zona fantástica,* (Editorial Capiro, 2006) y *Las trampas del discurso*. (Editorial Capiro, 2012) Dirigió la revista *Signos* desde 2013 al 2019. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Consiglio Scientifico-Editoriale
Sapienza Università Editrice

Presidente

Umberto Gentiloni

Membri

Alfredo Berardelli
Livia Eleonora Bove
Orazio Carpenzano
Giuseppe Ciccarone
Marianna Ferrara
Cristina Limatola

Comitato Scientifico
Serie Studi latinoamericani

Responsabile

Stefano Tedeschi (Roma, Sapienza)

Membri

Chiara Bolognese (Roma, Sapienza)
Sonia Netto Salomao (Roma, Sapienza)
Alessandra Ciattini (Roma, Sapienza)
Sergio Botta (Roma, Sapienza)
Luciano Vasapollo (Roma, Sapienza)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

Collana Studi e Ricerche

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

90. La dinamica degli opposti
Ricerca letteraria, cultura mediatica e media in Georges Perec
Loredana Fiorletta

91. Seismic Performance of Masonry Cross Vaults
Learning from historical developments and experimental testing
Angelo Gaetani

92. What's behind neuropathic pain?
Neurophysiological diagnostic tests investigating mechanisms underlying neuropathic pain
Caterina Maria Leone

93. Getting ready to act
Neurocognitive aspects of action preparation
Rinaldo Livio Perri

94. Trust e Impresa in Crisi
Elena Signori

95. Il museo sensoriale
L'accessibilità culturale e l'educazione artistica ed estetica per le persone con minorazione visiva nei musei del comune di Roma
Viola Tiberti

96. Tra prìncipi e saltimbanchi
Medicina e letteratura nel tardo Rinascimento
Gaia Benzi

97. L'Archivio Gnoli
Uno sguardo inedito sulla cultura letteraria della Roma risorgimentale (1815-1870)
Chiara Licameli

98. Sordità. Percezione e realtà nell'approccio pedagogico
Dania Malerba

99. Lessico Leopardiano 2020
a cura di Novella Bellucci e Valerio Camarotto

100. Si dice in molti modi
Fraseologia e traduzioni nel *Visconte dimezzato* di Italo Calvino
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Andrea Berardini

101. Lingue romanze in Africa
a cura di Simone Celani, Chiara Celata e Oreste Floquet

102. I pretoriani di Roma nei primi due secoli dell'Impero
Nuove proposte e vecchi problemi ottanta anni dopo Durry e Passerini
Giorgio Crimi

103. Metropoliz o il Tempo del sogno
Discorsi, relazioni e pratiche di vita in un'occupazione abitativa romana
Gabriele Salvatori

104. Al abrigo del tiempo que me arrasa
Eliseo Diego en su centenario (1920-1994)
edición de Mayerín Bello y Stefano Tedeschi

Poeta en primer término, pero también prominente narrador y ensayista, Eliseo Diego arriba vital a su centenario, acogido siempre con entusiasmo por sus lectores y estudiosos.

Este volumen, que se suma a los homenajes tributados al autor a lo largo de 2020, se organiza en dos partes. La primera reúne doce ensayos que abordan los diferentes géneros en los que incursionara Diego, así como aspectos centrales de su sistema poético, de su personal filosofía, y de vivencias que han nutrido su escritura. La segunda reviste especial significación pues incluye una amplia selección de poemas del autor, muchos de los cuales se traducen por vez primera al italiano.

Esperemos, pues, que este volumen estimule una cada vez más amplia difusión y traducción de Eliseo Diego en Italia, con la consiguiente ampliación del círculo de sus lectores. En ellos confió siempre para conferirle un sentido cabal a su obra y para no ser presa de *las oscuras manos del olvido.*

Mayerín Bello (La Habana,1962). Profesora universitaria y ensayista. Enseña Literatura General y Comparada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Es autora de varios libros de ensayos: su último libro publicado es *Encuentros cercanos de vario tipo. Ensayos sobre literaturas en diálogo* (Letras Cubanas, 2015). Ha ganado en varias ocasiones importantes Premios Internacionales por su actividad crítica.

Stefano Tedeschi (Roma, 1961). Profesor universitario, ensayista y traductor. Es profesor de Literaturas Hispanoamericanas en Sapienza-Universidad de Roma. Participa en varios grupos de investigación y es autor de numerosos ensayos sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia. Ha traducido varios novelistas, ensayistas y poetas hispanoamericanos: Gonzalo Celorio, Antonio Benítez Rojo, Juan José Arreola, Alfonso Reyes, Elsa Cross y David Rosenmann-Taub.

ISBN 978-88-9377-182-5

www.editricesapienza.it

Opera diffusa in modalità *open access*
e sottoposta a licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale
Non opere derivate (CC BY-NC-ND), 3.0 Italia