

materialidad la realidad evocada o intuida. Sin embargo, en *Divertimentos* (1946), el juego inventivo pone con frecuencia en jaque los hábitos de la percepción, creando de continuo situaciones inverosímiles que, debido al mínimo desarrollo argumental de estas propuestas en prosa, dejan al lector en una suerte de suspensión de la razón entre lo posible y lo imposible. Deshechos los dogmas de la lógica, los textos de *Divertimentos*, al revés que la poesía de Diego, no recrean la realidad, ni siquiera la insinúan, sino que la contradicen y, en esta contradicción, la revelan. Así Eliseo Diego, en su obra narrativa, insiste, ampliándolas desde distintas premisas y enfoques, sobre las mismas preocupaciones esenciales que conforman su obra poética. En «Del espejo», la muerte no se explica a través del paso del tiempo, sino desde la conciencia súbita del terror. La imagen de un hombre escapa del espejo y suplanta a su supuesto dueño en la realidad diaria, provocando la extrañeza de los amigos cuando comprueban que las costumbres, el carácter y las convicciones del suplantador son exactamente los contrarios a los del suplantado. Éste, movido por la curiosidad, intentó traspasar el cristal para ver si se trataba en realidad de una puerta. Una vez dentro, su imagen, desde fuera, lo mató arrojándole una silla. El texto nos hace sospechar de nosotros mismos. El juego tiene consecuencias terribles y nos contagia, en el fondo, el miedo esencial de no saber quiénes somos. Y es este desconocimiento el que alimenta nuestro temor a la muerte: somos también ella misma, a la vez que la ignoramos mientras somos nosotros. Escribe Alain Sicard que el espejo «es un objeto viviente en la medida en que refleja mi propia muerte»¹⁸. Esta visión inquietante reaparece en la poesía de Eliseo Diego, donde en el poema «Los tiempos» de *Versiones* nos dice: «El tiempo del Infierno es la transparencia de un espejo». El verso nos transmite la imposibilidad del tiempo: la transparencia del espejo nos remite, en rigor, a la nada. Esta conciencia inmediata de la muerte propicia en esta obra narrativa réplicas insólitas para impedir su presencia. Si en el relato anterior, la muerte está dentro y fuera de nosotros, somos y no somos ella, en «Historia del Negro Haragán» (*En las oscuras manos del olvido*, 1942), la única obsesión de Doña Isabel es ocultarse de la muerte, encerrándose en su casa y organizando allí una realidad artificial y autosuficiente que la aisle del influjo de la realidad circundante y verdadera. La decisión de no ver la luz del sol ni la sombra de la noche, propicia la esperanza de que el transcurrir de los días no le afecte. Su aislamiento del mundo implica el acto de salir del tiempo. Esta misma actitud defensiva la encontramos en el relato «De la pelea» de *Divertimentos*, no incluido en esta antología. Allí, Don Rigoberto se parapeta contra la muerte, agobiando de objetos variopintos todos los resquicios de su casa, pero, de modo inexplicable para él, llega un momento en que hay cosas

¹⁸ Alain Sicard, op. cit.

¹⁹ J. Lezama Lima, «Sobre Divertimentos de Eliseo Diego», Orígenes, *La Habana*, III, 10, verano, 1946.

²⁰ Esta cuestión la aclara de modo penetrante Aramis Quintero: «En el relato "Del vaso" 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 nuevamente ha tenido que verlo con los ojos de antes (...) 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», op. cit. «Del vaso» muestra la imposibilidad de volver a ser niño y «Las ruinas circulares» de Borges, la imposibilidad de ser alguien. Ambos textos, con distintos mecanismos creativos, desarrollan esta atención absorta por crear la realidad, y ambos protagonistas desaparecen al lograr su propósito.

que se caen o se rompen y, por mucho que don Rigoberto las sustituya por otras, el proceso es imparable y la muerte entra en su casa, encontrándolo en medio del más absoluto abandono. En el fondo, redundando en la idea de que la muerte surge de uno mismo. Morir es penetrar en el trizado espejo de nuestra propia ausencia. La muerte, en este tipo de relatos, aunque por debajo de sus argumentos, fluya la reflexión sobre el paso del tiempo, en la superficie de éstos, supone una irrupción inesperada y no el resultado final del suceder. La lectura de *Divertimentos* nos va dejando la sensación atenazante de que no hay salida, de que no hay más puerta que la que comunica la existencia con la inexistencia y viceversa. Por esto, ni siquiera el sueño supone un punto de fuga, sino la estremecedora y radical comprobación de este juego incesante de aniquilaciones a que está sometida la condición de ser vivo. El despertar en el sueño sucede en el momento culminante del hecho dramático y salva al soñador de la catástrofe. En «De la torre», sin embargo, es en el despertar donde se cumple el espanto, invirtiéndose así el proceso de las pesadillas:

El cazador, echado en el suelo pétreo del valle, sueña. Sueña un león enorme. (...) De pronto despierta aterrado al sentir un peso fatal en el cráneo. El león le clava los colmillos en la garganta y comienza a devorarlo.

El león, echado entre los huesos de su víctima, sueña. Sueña un cazador que se acerca. (...) Cuando por fin separa las venas tensas en las manos, despierta y es demasiado tarde. (...)

El cazador lo desuella, echa los huesos a un lado, se tiende en la piel, sueña un león enorme.

Los sueños del cazador y del león forman en el texto círculos concéntricos de pavor, metáfora angustiada de lo irreversible. A pesar del título del libro, no estamos ante juegos desenfadados ni ocurrentes bromas macabras. Cada breve pieza de *Divertimentos* es una tesela con la que se ensambla la incierta dimensión de lo inquietante. Por esto, cuando Lezama Lima escribe que «la cordialidad de su tono que utiliza el susto, pero no el terror ni lo terrible»¹⁹, a mi entender, esta opinión desencaja en la atmósfera general del libro. La imaginación de Eliseo Diego juega, pero su juego no distrae al lector ni lo complace, sino que lo desconcierta. Si en la escritura poética del cubano, la labor de la memoria consiste en reconstruir, con la mayor nitidez verbal y plenitud posible, el pasado, testificando su desaparición, «Del vaso», mediante la tenaz concentración de un muchacho, representa el esfuerzo extremo de la memoria por desandar el camino del tiempo. La escritura poética nos deja ver la realidad pasada, pero no volver a habitarla. Entrevemos el pasado, no lo vivimos. A través de su poesía Eliseo Diego habla de la infancia perdida y aquí refiere la imposibilidad de recuperarla, no en la escritura, sino en sí mismo²⁰. Sin embargo, co-

mo muy bien apunta Lezama Lima, hay en estas miniaturas narrativas «una medida de niñez que el maduro tiene que alcanzar de nuevo»²¹. De ahí la animación e intensidad dinámica que poseen los objetos. Las cosas, en definitiva, no pasan desapercibidas. Si la relación que el hombre mantiene con ellas en la poesía de Diego resulta benéfica al vivificar la memoria, prestándole su relieve y su imantación a la escritura, en la obra narrativa del cubano, dicha relación con las cosas, hace saltar chispas de inquietud. Las cosas proyectan hacia afuera una rara energía cargada de incertidumbre, como si fuesen conscientes del destino trágico del hombre y de que la mansedumbre que adoptan es voluntaria, pudiéndose rebelar contra él cuando lo decidieran. De hecho, esto sucede en el texto, no incluido en la antología de *Divertimentos*, «De los terribles inocentes», donde un muchacho en su buhardilla tiene con las cosas que allí están, una suerte de convivencia feliz y tranquilizadora, pero cuando éste decide escribir sobre ellas, las cosas consiguen sacarlo de la buhardilla poco a poco. La escritura parece robarles la libertad de ser lo que quisieran, al cubrirlas con la estrecha funda de la significación. De nuevo, se halla aquí latente la idea de que la escritura no puede al final restituir el hechizo abarcador de la mirada del niño. Bajo el delicioso lirismo de «Del vertedero», encontramos la venganza de éste, su seguridad de que va a durar más que Tío Pedro, quien lo patea porque el vertedero se traga sin remisión sus horas más gratas. El vertedero se convierte así en una espléndida y originalísima metáfora del tiempo y su halo de cruel inocencia:

El Tío Pedro le miraba con odio cómo se tragaba los restos mortales de sus mejores horas: colillas de cigarros y el polvo dorado de las nueve.

Un día no pudo más y le largó un puntapié con toda su alma en el gazonete de hierro. Mientras el Tío Pedro se retorció de dolor, el vertedero de bronce se enjugaba la garganta haciendo unas gárgaras soeces.

La enemistad terminó noventa años más tarde, cuando el vertedero de bronce se tragó el último retrato que quedaba del Tío Pedro.

Como señalé, esta extraordinaria expresividad de las cosas desaparece por completo en «Las herramientas todas del hombre», donde es el hombre quien es consciente ahora de la total inercia de éstas y, por consiguiente, la escritura sí que resulta necesaria y útil para conferir a la sumisión de las cosas sentido, pero no vitalidad. Su condición de seres inanimados las hace disponibles, pero a costa de perder su alma.

A partir de los relatos incorporados en *Muestrario del mundo...*, se produce en la escritura narrativa de Eliseo Diego un mayor desarrollo argumental, aunque sin menoscabo de la densidad enigmática que insufla la atmósfera de *Divertimentos*. Si en este libro, el elemento inverosímil marca desde el comienzo del relato su intención de desviarse de la normalidad emotiva

²¹ Op. cit.

y perceptiva, ya en *Noticias de la Quimera* (1975), su último libro narrativo, el proceso de extrañeza argumental de sus relatos evoluciona gradualmente, envolviendo con segura lentitud al lector en una atmósfera neblinosa, producto de esta mezcla de realidad y fantasía, de vigilia y sueño que a estos relatos conforma. Sin embargo, estas narraciones poco tienen que ver con el llamado realismo mágico ni con los malabares metafísicos de Borges, sino con una suerte de estado alucinatorio y desafiante, en que la atmósfera de estos relatos va sumiendo a sus personajes, dejándolos, a veces, sin puntos de apoyo, en la falta absoluta de explicación. De este modo, por ejemplo, el relato «Nadie» colinda con lo absurdo. En él, un comerciante de escaleras de diversas formas y tamaños oye unos pasos al atardecer, que descienden por una de ellas. Las dimensiones de la escalera, de caracol, y el patio donde está expuesta junto con otras muchas, hacen imposible que alguien pueda bajar por ella, ya que su altura se pierde en el cielo. Los pasos, al llegar al último peldaño, van perfilando una figura que avanza hacia el vendedor y sus operarios. La sorpresa de la aparición pone en actitud violenta al comerciante:

¿Quién es usted? —gritó en cuanto pudo—, ¿quién demonios es usted? (...) El otro ladeó un poco la cabeza, como si dudase de la pregunta. «Nadie» —dijo en voz baja, y se alejó a largos pasos elásticos.

El relato se resiste denodadamente a la comprensión inmediata y global del lector. Este carácter irreductible del argumento contrasta con la sencillez y limpieza de su expresión. El hecho de que esta elementalidad formal acoja mundos mágicos infunde a estos relatos un cierto aire de cuento infantil, al asumir Eliseo Diego, como señala Aramis Quintero, «la singular alianza de la inocencia y lo terrible»²².

Leída en su conjunto la obra de Eliseo Diego, poesía y prosa tienden a formar una visión totalizadora de lo real en una iluminación mutua. La poesía cubre la dimensión consciente del hombre, donde la memoria y la reflexión introspectiva suponen un esfuerzo por aprehender y comprender el mundo, atestiguando a su vez la precariedad de la existencia y la perplejidad de ser. Por el contrario, el ejercicio de la fantasía satisface la necesidad humana de desentrañar este magma insondable que constituye el nivel de lo inconsciente, donde afloran terrores antiquísimos y maniobras imaginativas que desacuerdan con el sentido común, testimoniando la inconformidad intrínseca del ser humano consigo mismo y con lo que le rodea. La invención es la forma de rebeldía más radical que posee el hombre y su modo más contundente y más suyo de transformar la realidad. La poesía, en esta obra, aporta lucidez y la narrativa, abismo. La poesía trata de esclarecer la realidad y la prosa de complicarla. Así pues, pensamiento

²² Op. cit.

e imaginación dan la medida exacta del vértigo que supone ser hombre y tejen entre los dos, al tiempo que lo reflejan, el gratuito laberinto de existir y de no existir. Este acercamiento entre poesía y prosa contagia también a la propia escritura ya que, como bien apunta Aramis Quintero, en estas narraciones se transparenta «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»²³.

La sed de lo perdido, título que recibe esta antología, se completa con una acertada selección de textos teóricos de Eliseo Diego de su *Libro de quizás y quién sabe* (1989), donde el cubano, a veces, desarrolla y, otras, simplemente esboza diversos aspectos de la creación poética. Desde los propiamente especulativos, como la defensa que lleva a cabo de la imaginación en «Sobre si hay o no muchos mundos», hasta aquellos en que aborda analíticamente la lectura crítica de un poema determinado. La fundamental preocupación de Eliseo Diego, a la hora de comentar textos poéticos, está en descubrir la necesaria adecuación entre la forma y el fondo. Su interés, en este sentido, se dirige a revelar la médula central del poema, a partir de la que éste organiza y justifica su valor como pieza literaria. De este modo suele detenerse en la colocación de un verso determinado, de una sola palabra o simplemente en un punto de interrogación, de los que depende, para Eliseo Diego, la intensidad y la capacidad de atracción de éste o aquel poema. Este, podríamos llamar, rigor del matiz confiere a los textos un valor didáctico de incuestionable importancia, reforzado por el tono coloquial de la escritura, que le da a ésta un mayor carácter de inmediatez, hasta el punto de que el lector se convierte en un oyente que asiste a una lección magistral. Lo envolvente de las digresiones, la familiaridad de los ejemplos —a veces ajenos al propio mundo literario— para ilustrar éste o aquel recurso, sus insinuaciones humorísticas, para desahogar la atención intelectual, propiciada por la densidad del comentario, el entusiasmo sin paliativos de las exposiciones, dan a estos escritos un tono inconfundible y nos revelan la penetrante personalidad crítica del cubano. Especial detenimiento merece el texto «Cómo tener y no tener una alondra», en que el poeta comenta en profundidad y en extensión una estrofa del poeta Juan de Padilla. Al hilo de estas reflexiones, Eliseo Diego opina sobre diversos aspectos técnicos de la creación poética. Por ejemplo, la ineludible función del gerundio, tan puerilmente denostado, o la necesaria modestia de las rimas, cuyo valor no se lo da la posible originalidad sonora, sino su precisa ubicación en el texto. En este sentido, la construcción rimática, antes que sorprendente, debe ser oportuna. De ahí que el poeta cubano no minusvalore el uso de combinaciones rimáticas frecuentes. También establece con

²³ Op. cit.

minuciosidad las tres condiciones imprescindibles para lograr una acertada ejecución estética. Las dos primeras, ya señaladas, llaman la atención sobre el «acto de atender» a fondo para singularizar el objeto contemplado y sobre el dominio técnico para trasladar al lenguaje la sustancialidad de lo real. En esta adecuación técnico-temática centra Eliseo Diego su análisis sobre el poema de Juan de Padilla, mostrando con delicadísima maestría la importancia de dicha adecuación para conseguir éste o aquel temblor de vida. La perfección del comentario del cubano adquiere mayor importancia cuando comprobamos que esta misma exigencia creadora se refleja admirablemente en su obra. La tercera condición para consumir plenamente el proceso de la creación poética, está en «la fase de la comunicación de lo iluminado, en que el lector, el otro sin el cual nada habría, recrea la experiencia originaria, a través de aquella misma sugerencia y significaciones, aún tibias de vida». Este pensamiento devuelve a la expresión poética el segundo término del proceso de la comunicación, que es el receptor, tan devaluado, a veces, debido más a moda intelectual que a auténticas convicciones personales. La excesiva idealización de las palabras ha creado prodigiosos mundos verbales —las palabras, dice Pessoa en el *Libro del desasosiego*, son cuerpos tocables, sirenas visibles—, pero también ha olvidado con demasiada frecuencia, durante este siglo, la dimensión instrumental de ésta, por la que el hombre no sólo puede distanciarse de todo y de todos, sino milagrosamente acercarse y hacerse entender, sin menoscabo de las exigencias inventivas y trascendentes propias del lenguaje poético. Esta última observación del cubano es especialmente significativa, porque revela la fe de Eliseo Diego en las capacidades del lenguaje poético para albergar y transmitir de un modo misterioso y eficaz —así es, en definitiva, el lenguaje del hombre— la increíble variedad de lo existente. Esta misma variedad explica la escrupulosa diversidad de tonos, ritmos y enfoques —siempre apartada de las veleidades y los caprichos del alarde, que en un primer momento pueden atraer, pero, rápidamente, se olvidan por su vacuidad de fondo— que, sólidamente, sostiene esta obra, una de las más ricas y profundas del último medio siglo en nuestra lengua, y que la hace, por todo lo dicho, verdaderamente atractiva y fértil, para que los jóvenes poetas puedan continuar desarrollando las múltiples propuestas de Eliseo Diego.

Francisco José Cruz Pérez