

que nombra su carácter de dignidad. El poema no es ya una vibración que se materializa, sino que está hecho de parcas anotaciones y dudosos destellos:

Un laúd, un bastón,  
unas monedas,  
un ánfora, un abrigo.

El mínimo decir recoge el tono prudente y decepcionado de quien re-cuenta todo aquello que ha podido rescatar del naufragio de los días y que, a pesar de todo, se ha ido manteniendo a flote en las aguas turbias del tiempo. Este progresivo desapego de las cosas más entrañables y cotidianas alcanza en *Versiones* (1967) el grado de la hostilidad. De la calidez reveladora del primer libro de poemas de Eliseo Diego, de clara discursividad exaltante, la temperatura que la relación del poeta con las cosas genera, como hemos notado, ha ido bajando perceptiblemente, pasando por la sencilla afectividad hasta llegar ahora a la frialdad paralizante de la incertidumbre. La adecuación formal al contenido, que vamos comprobando en toda esta obra poética, nos entrega en *Versiones* otra disposición expresiva en consonancia con su desarrollo temático. Así pues, el versículo empleado en *Versiones* recoge oportunamente la visión inquietante de «La cortina»: la amenaza de su pesado y lento balanceo, el insondable movimiento de las aguas y el parsimonioso deslizarse de la serpiente:

La cortina es como la serpiente de mar, y la penumbra de la estancia como el agua, densa en las cavernas del abismo.

Y la honda felpa, recia en sus pliegues de púrpura, es como su piel lustrosa, como su piel lustrosa y regia. Y su inmovilidad es como la quietud de la gran serpiente.

Y cuando la cortina se mueve apenas, es como la serpiente de mar, cuando desdeña la inquietud de las aguas, al paso de alguna otra bestia.

La cortina es la serpiente de mar, y la penumbra el agua del abismo.

El poema ni avanza ni retrocede y su desarrollo consiste en enroscarse sobre sí mismo, creando una creciente atmósfera de temor y sofoco. El sentimiento de adversidad que van trazando los poemas se refrenda en una escritura de corte fragmentario, que oscila entre la greguería y el aforismo, sin llegar a plasmarse ni en una ni en otro. A la greguería nos remite la construcción de muchos de estos poemas en base a la técnica de la definición metafórica sobre una oración poco compleja, así como el afloramiento, en ocasiones, del guiño irónico. Se acercan al aforismo por el aire, a veces sentencioso que adoptan y por la certera gravedad de sus períodos. Los poemas a los que me refiero están contruidos sobre frases, cada una de ellas con plena unidad de sentido, reforzada ésta por la separación que entre sí establece el poeta, dejando entre cada frase un significativo espacio en blanco. La presencia de la imagen aparta de estos poemas la contun-

dencia aforística, así como el ritmo versicular los separa tanto de la greguería como del aforismo:

La muerte es esa pequeña jarra, con flores pintadas a mano, que hay en todas las casas y que uno jamás se detiene a ver.

(...)

La muerte es ese amigo que aparece en las fotografías de la familia, discretamente a un lado, y al que nadie acertó nunca a reconocer.

(«Versiones»)

La muerte, tan cotidiana que pasa desapercibida. Es lo que no llama la atención, lo que casi no vemos y, sin embargo, nos acompaña siempre. El poema huye de la grandilocuencia patética hacia el ámbito discreto de lo diario y sus menudas pero persistentes incertidumbres. Si en *Por los extraños pueblos* se da la fragmentación de la realidad en cuadros y retratos, en *Versiones* es la misma estructura formal del poema la que se fragmenta. El poeta, al revés de lo que ocurre en «Bajo los astros», no ve solamente la cosa que ve, pero lejos de la sacralización o el fervor, la mirada descubre en cada objeto la inquietud e, incluso, cierta hilaridad. El poemario no refiere ya la conciencia del paso del tiempo, sino la extrañeza ante las cosas que lo rodean, el desconcierto que le produce la realidad. Esta inarmonía esencial la encontramos en «Geografía»: «Y en el centro, ¿qué hay?». La actitud de recelo e, incluso, de hostilidad («Miles de cangrejos, mudos y groseramente metálicos, agitándose como la demencia»)<sup>13</sup> marca nueva distancia con respecto al libro anterior. Las cosas elementales, aunque desmitificadas, conservaban todavía el afecto de la mirada. De la humildad en el mirar y, por tanto, en el nombrar, pasamos aquí a la desconfianza. Los poemas no sólo se descargan de la masa verbal y sensorial de *En la Calzada...* por una actitud de prudencia en el decir, sino, sobre todo, por un esencial alejamiento de lo que se dice. Ya no se trata de rescatar ni de celebrar, sino de esclarecer el desconcierto, de subrayar la deshumanización de las cosas, que vuelven a replegarse a su mutismo de siempre. Así pues, la estructura del fragmento aquí no indica imposibilidad del decir, sino la rotundidad de un estado de ánimo, su plasmación sin merodeos, lejos ya del recuento de la memoria. Estos poemas recogen la visión sin memoria de las cosas. De ahí, el trazo de la escritura y la contundencia de su brevedad. *Versiones* no del espacio ni del tiempo, sino la momentánea suspensión de ambos, donde la soledad de todo frente a todo congela las aguas del discurrir. De este modo, la paulatina distensión versicular del libro contraría el espesor aglutinante que antes constituía la realidad del poeta. El versículo, por tanto, en lugar de reunir, separa hasta desembocar en el adelgazamiento expresivo propio de la prosa, donde lo que se cuenta adquiere mayor relevancia que cómo se cuenta. Por esto, «La Esfin-

<sup>13</sup> «Cangrejos», *Versiones*, 1967.

ge» y «La casa del pan» son textos en que se esbozan mínimos desarrollos argumentales.

Tras la extrema desorientación que delatan los poemas de *Versiones, Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña* (1968) supone un paso cualitativo hacia la reconciliación con el mundo y sus criaturas. Debido a que en los poemarios posteriores a éste, la conciencia del tiempo irreparable se agudiza de nuevo, llevándonos por un clima de desengaño y perplejidad, éste adquiere especial significación en la obra poética de Diego porque revela un saludable esfuerzo por encontrar el sentido de las cosas. Para este conmovedor menester, el poeta aprovecha la edición de grabados y viñetas de la mayor imprenta de La Habana del siglo pasado para, apoyándose en sus imágenes, intentar, desde sus presencias, recuperar una visión tranquilizadora con las cosas. El acercamiento de esta escritura al ámbito de lo concreto encuentra su máxima expresión en «Las herramientas todas del hombre». Las cosas aquí ya no irradian vitalidad, sino que son inanimadas y su sentido depende enteramente del que le concede el hombre. De la personificación de los primeros poemas, pasamos aquí a la mera instrumentalización. La mirada ahora no aguarda la revelación de los objetos, sino que emprende la tarea de reubicarlos en la realidad. Por esto, la mirada siempre está a ras de lo que ve, operando en la vieja dimensión de lo utilitario. Se trata de que las cosas sean lo que el hombre quiera que sean, hasta el punto de que sin él, éstas no significarían nada. En este texto, de cierto desenfado irónico, la expresión de tono coloquial, con la mera intención de hacerse entender, adquiere el elemental rasgo de la funcionalidad. Las palabras y las imágenes conviven por la página. Esta proximidad consigue que el nombrar posea el gesto verbal del señalamiento, que indica a las cosas su posible misión. El hecho de que el poema se centre en la consideración de herramientas, refuerza la necesidad de reconstruir una realidad habitable, sin aspiraciones trascendentales. Esta voluntad reconciliadora influye también en la percepción del fenómeno temporal, más abierta y compleja. «Coplas del tiempo» establece con el gran poema de Jorge Manrique un fecundo diálogo desde su misma sustancialidad expresiva; diálogo que es, a su vez, un asentimiento y una rectificación. Como vamos comprobando a lo largo de esta obra, la estructura formal no se queda en simple molde del contenido, sino que lo refuerza y, como ocurre aquí, lo complementa. Aquí, la presencia rítmica también significa tanto, que desde su silencio nos habla. Eliseo Diego emplea la misma estrofa de pie quebrado que Jorge Manrique para exponer el común sentimiento del transcurrir<sup>14</sup>. Pero si, a través del plano formal, vemos pasar el brusco río del tiempo, debido a la inmediata asociación que se produce con el pensamiento del poeta castellano, en el plano semántico la visión se com-

<sup>14</sup> Una variante rítmica de las coplas de pie quebrado se lleva a cabo en «Al otro día» (Poemas al margen, 1946-1992), poema de cuatro versos por estrofa, donde los tres primeros, eneasílabos, se dejan caer en el último, pentasílabo. El ritmo, perfectamente ajustado al tema que desarrolla, señala, de modo fidedigno, los tropezones del tiempo y sus reincidencias macabras. La preocupación de Diego por actualizar y rescatar maneras estróficas y rítmicas casi olvidadas, ampliando las posibilidades expresivas de éstas, es una de las constantes en el trabajo artístico de este autor.

plica, abriéndose a la comprensión penetrante de que, paradójicamente, es esta sustancia huidiza e indefinible, visible e invisible, la que nos permite ser:

Lunes y martes y pronto  
la mañana  
vuelve a ser la que antes era:  
¿no estamos donde quedamos  
de manera

que no nos falta la vida?

La derecha e inexorable dirección que marca el tono elegíaco del poema de Manrique, aquí se tuerce, ya que el poeta de nuestro siglo sabe que el tiempo de la escritura no es el de la vida y, por tanto, se siente enredado en las propias líneas que traza. Tiempo para poder vivir y tiempo de la escritura para, ilusoriamente, detener su curso. El poema, con sus dos voces, la que suena y la que dice, nos instala en el centro del vértigo, en el instante insólito y eterno en que la conciencia de existir y de no existir hace posible, en su remolino, la realidad del hombre:

Pues cuanto 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.

<sup>15</sup> El libro, de tono, a veces, marcadamente narrativo, va alternando en sus poemas dos planos fundamentales: conciencia del tiempo histórico y sus desmanes («Pequeña historia de Cuba», «Cristóbal Colón inventa el Nuevo Mundo»), donde se incluye un homenaje a Che Guevara, proclamando la vigencia de su influjo en la historia presente. Y conciencia del tiempo ido. En este segundo plano, poemas como «Hacia la constelación de Hércules», «Oda a la joven luz» y «En lo alto» —ámbito de lo natural— contrastan con el tiempo irreparable del mundo humano («Daguerrotipo de una desconocida», «Retrato de una joven, Antinoe, siglo II»). El poema «Vasija india» resume estas dos tendencias del libro: crítica de la historia y sus barbaries, y testimonio de la fugacidad.

Sin embargo, como apunté más atrás, a partir de *Los días de tu vida* (1977), el sentimiento de fugacidad que, callada pero machaconamente, insiste en el ritmo funeral de «Coplas del tiempo», se impone definitivamente al fulgor del instante, que vuelve para rescatarnos de tan siniestra corriente. La voz de Manrique nos llega para ganar de nuevo la partida y *Los días de tu vida* refrenda desde distintas perspectivas que enriquecen el volumen<sup>15</sup>, la radical imposibilidad de ser otra vez quienes fuimos. Eliseo Diego no nos recuerda que el tiempo se escurre sin remedio, sino que nos lleva a esta dimensión de la perplejidad en que quien existió ya no existe. Magia de la desaparición, no el fluir de la vida. Para esto, el poeta emplea el recurso que podríamos llamar de la memoria imaginante. De ahí que el libro abunde en poemas con motivos artísticos, históricos e, incluso, arqueológicos. Las huellas de la historia humana que el olvido no ha podido llevarse aún, conforman el referente inequívoco del propio destino del hombre. A través de la memoria imaginante, la escritura consigue dotar de vida a la imagen de alguien que vivió hace siglos. El poeta se dirige a la muchacha de «Retrato de una joven, Antinoe, siglo II» como si en realidad estuviese viva, pero sin ocultar en ningún momento la real inexistencia de ella.