

4

LITERATURA

- I. — **EL ACTO Y LA PALABRA QUE LO NOMBRA**
(En torno a la poesía de Eduardo Cote Lamus)
Por Jaime García Maffla.

- II. — **EL MAESTRO DE LA ELEGIA:
UN POETA IGNORADO**
Por Manuel Briceño Jáuregui, S.J.

EL ACTO Y LA PALABRA QUE LO NOMBRA EN TORNO A LA POESIA DE EDUARDO COTE LAMUS

JAIME GARCIA MAFLLA

Para: EDUARDO CARRANZA, HERNANDO VALENCIA
GOELKEL, FERNANDO CHARRY LARA Y DA-
NILO CRUZ VÉLEZ.

*Era la soledad como un rebaño
de animales pesados (elefantes,
viejos caimanes y rinocerontes),
ya disecados en el zoo de
Berlín, y ciertamente las preguntas,
igual que una coraza se decían
desde el lugar aquel donde los hombres
no pueden denunciarlas a los otros,
sino atrapados en su propio espejo
y silenciosos, íntimos, absurdos,
sin las palabras y sus llaves donde
unidas puedan significar, dejan
al viento con su espada que traspase
las toldas del ejército del ser.*

E. C. L.

I. EL AISLAMIENTO

La existencia interior, la experiencia de la interioridad, es el suelo fértil sobre el cual está construida la obra poética de Eduardo Cote Lamus. Lo anterior se refiere a la producción que se inicia en el tercero de sus libros, *Los Sueños* (1951-1955), en donde da comienzo una segunda etapa de su vida espiritual y su trabajo.

De sus libros anteriores, *Preparación para la muerte* (1950) y *Salvación del recuerdo* (1953), es, ciertamente, posible entresacar fragmentos de lo que habrá de ser esta dirección fecunda; sin embargo, únicamente a par-

tir de *Los Sueños* configura Cote Lamus un universo poético y lingüístico verdaderamente válido, profundo y consecuente, señalado no sólo por el giro hacia la interioridad, sino por el comienzo de la reflexión acerca del carácter de la realidad, y por la voluntad de alcanzar al mismo tiempo una imagen de la vida y de la experiencia interior, imagen que encuentra su más plena expresión en *La vida cotidiana* (1959) y en *Estoraques* (1961-1963), y tiene por punto de partida la existencia humana como aquello que ante todo es en la realidad o tiende a ella, la realidad entendida aquí como el mundo —aquello que nos rodea—, esto es, el acontecer del cual participan los otros.

Acerca de este giro en la obra poética de Eduardo Cote Lamus, señala, con acierto, Eduardo Camacho Guizado: "Salvación del recuerdo es un libro amoroso. Es una poesía lírica, subjetiva, cuyos tres ejes serían el yo (el amante), el tú (la amada) y la naturaleza. Se ha hablado de la influencia de Vicente Aleixandre sobre Cote; donde es más evidente es en este libro. El amor es el gran tema: existe una especie de concepción poética metafísica de él, a la manera de *La destrucción o el amor*. Pero la gran diferencia consiste en que para Cote el amor no es la destrucción sino la vida, lo que da sentido positivo a la naturaleza, al hombre, al mundo"; y añade: "En *Los sueños* la situación es esencialmente otra. En ciertos aspectos, es un libro antitético de *Salvación del recuerdo*. Frente al entusiasmo exaltado, alegre y a veces frívolo de éste, la serenidad, la gravedad y la contención de aquel; frente al predominio de lo externo, la interiorización. Pero tal vez Cote cae ahora del otro lado: *Los sueños* no se libra del exceso tampoco en sentido contrario de *Salvación del recuerdo*: demasiado abstracto, demasiado reflexivo y conceptual, demasiado interior".

Por su parte, en la reseña que de *Los Sueños* hiciera Ramón de Zubiría, al saludar su publicación, anota: "Dijimos al principio que estos poemas parecían constituir una especie de breviario de reflexiones en torno a los grandes temas que señalamos adelante. Al decir reflexiones, que no registros o impresiones, queríamos significar con ello el marcado carácter conceptual de esta poesía, escrita más a la altura de la inteligencia que de la sensibilidad. Pero, precisamente, por esa tendencia a lo conceptual, esta poesía, de suyo difícil, se torna a veces oscura. No siempre se cumple a cabalidad, dejando un margen suficiente para su comprensión, la síntesis del concepto. Así sucede, cuando de tanto apretar, adensar y condensar lo que se quiere decir, el verso se resuelve en una especie de ecuación, que a duras penas se alcanza a comprender". Libro difícil, casi ininteligible; la oscuridad. *Los sueños* se nos revela, sin embargo, y a la luz de sus dos libros siguientes, como necesaria dentro del crecimiento de la obra: es la consecuencia de una meditación —y la meditación misma— que, a su vez, ha nacido como resultado de una visión, lo mismo que de un tejido de

relaciones y sensaciones, y va a redundar en la posibilidad del mundo poético total.

* * *

El motivo de la meditación que se instaura cabría definirse como la condición del universo del hombre; está dirigida hacia aquello que pueda llegar a constituir una determinación última de su existencia —que se alcanza gracias a una experiencia personal— y tiene como marco la consideración de lo circundante al mismo tiempo como el ámbito decisivo del vivir humano, es decir en cuanto este escenario del actuar del hombre, y como aquello que determina su relación con realidades que lo sobrepasan, como la temporalidad y la muerte. De acuerdo con esto, en el movimiento hacia sí, aquello que en primer término se instaura es el reconocimiento de la esencia del propio ser como poeta, entendida, consecuentemente, como un estado radical imposible de eludir. En el poema que abre *Los Sueños*, “La Justicia”, dice:

*Yo padecía la luz, tenía la frente
igual que una mañana recién hecha;
luego vino la sombra y me sembró
sin darme cuenta la señal amarga:
las palabras serían desde entonces
una visión del mundo derribado
en sueños; uno tiene que cantar
porque un nuevo Caín es un ser poeta*

Se nos habla aquí de una amarga señal, a partir de la cual las palabras se convierten en “una visión del mundo derribado en sueños”, y del ejercicio del canto como un imperativo, noción esta en la cual, además del deber, está expreso el sentimiento de una condena, de un quedar aparte de la comunidad de lo humano. Además, se trata de un deber que es preciso asumir —el quehacer de la poesía— entendido como una labor cuya misión consiste fundamentalmente en un contar, en un dar cuenta de las cosas; el poema concluye:

*Sí; por esta palabra que yo escribo
seré después juzgado, ajusticiado;
no me defenderán contra la muerte
mi labor de contar, de decir cosas,
el ir muriendo en cada letra, de
ver cenizas donde está la vida.*

Aquí, el sentimiento sí y de la propia tarea en cuanto poeta está enunciado con caracteres negativos que, más que del propio ser, se desprenden de la esencia de las cosas, aunque la visión de sí mismo subsista

como algo doloroso: "A lo largo del libro —apunta Zubiría— el poeta, que incide constantemente sobre aquellos grandes temas —los de toda poesía mayor—, los enlaza y trenza y cruza y yuxtapone para darnos con ello su visión del mundo, la amarga visión de quien se siente proscrito de la luz, estigmatizado, condenado a vagar entre ruinas y fragmentos de sueños. Testimonio de esta posición es ya el primer poema, 'La Justicia' ". De este poema nos quedamos, por ahora, con la idea del decir las cosas, que en otro poema posterior, "La boca oscura", de *La vida cotidiana*, está precisado como una obligación ante las cosas, que rebasa el círculo de lo personal:

*Un fuego inaugural, como una estatua
que fuese a hablar, las voces de un metal
desconocido de los hombres, no
de la montaña. Y es deber del canto
hermosamente relatar el árbol,
no el que vemos y bajo el cual soñamos
sino la imagen que se lleva el río.*

El río es un símbolo de la vida, de su transcurrir, y en este transcurrir los elementos que la conforman. Se trataría, entonces y como un deber para la poesía, de descubrir el significado de las cosas, sumergidas en la corriente del existir como el fenómeno que comprende a todo ser, y del intento de la palabra poética por sustraerlas de la corriente del tiempo, que las transforma y agota:

*En cada viento llega una palabra
igual que cada sueño tiene un nombre;
y el movimiento de la primavera,
con su viaje de vuelta en el otoño,
deja atrás un lenguaje que ella olvida.*

Con estas palabras se ha dado comienzo al poema: la palabra poética, portadora de la esencia de las cosas, tiene en sus manos el poder de fijar esa esencia y de sustraerlas del "movimiento de la primavera", del fluir que las acaba y transfigura, aunque en esa labor no consiga sustraer de la acción del tiempo a aquel que la pronuncia:

*Siempre la boca tiene labios nuevos.
Pero siempre es oscura porque nunca
obtiene lo que muda: el testimonio
del tiempo que se va, no el que se queda*

* * *

A partir de la experiencia de la interioridad se erige el mundo como algo ajeno, algo que constituye fundamentalmente una resistencia, y aquello hacia lo cual se deriva es a la pregunta por la correspondencia entre la propia existencia interior y el mundo. Es esta la pregunta central que lleva a Eduardo Cote Lamus a la visión y al sentimiento de la vida que configuran su obra de madurez. La pregunta no tiene, sin embargo, respuesta, y se la formula tan sólo como el enunciado de una tensión.

Ahora bien, en la vuelta sobre sí mismo, se delimita a la sensibilidad un horizonte conformado por situaciones que determinan la existencia en el ámbito exclusivo de lo humano, como el aislamiento de la interioridad y la noción del destino. De esta manera, en la segunda etapa que dentro del desarrollo de su obra se inaugura con *Los Sueños*, el interés de Cote Lamus está centrado exclusivamente en torno al problema de la situación esencial a partir de la cual le es dado al hombre empeñarse en la tarea de construir —o de sostener— su propia existencia. En ese desarrollo, entonces, aquello a lo cual se llega es a la idea de que hacer frente al acontecer independiente de la realidad constituye el verdadero núcleo de la vida del hombre, es decir, al sentimiento y a la certeza de que la situación esencial a partir de la cual se erige esa vida es el enfrentamiento entre la existencia individual y el mundo, de manera tal que, para el hombre, el afán primordial está dirigido a encontrar en la realidad una respuesta y una correspondencia a su necesidad interior.

Sin embargo, y en un paso más, la experiencia de la realidad, la relación con el universo de los otros, conduce fatalmente al recogimiento sobre sí mismo porque en el curso de este afán se tropieza con la imposibilidad dolorosa de hallar esta respuesta y esta correspondencia, y con la inevitable evidencia de que es preciso volverse sobre sí para, desde la interioridad solitaria, configurar la propia existencia en la imposibilidad de trascender; así aparece el sentimiento definitivo que informa este libro y la obra entera. En el poema "El Milagro", se enuncia, en el último fragmento:

*Yo, el prisionero, digo a los que escuchan:
He golpeado en una puerta; ¡y nada!,
en otra, y nada. Más allá, después,
Nada. Esto lo digo yo, el prisionero.
Y desde dentro fui a mi piel, por esto
tengo andado el camino de la carne.
De fuera vengo, fuera voy, no salgo.
Se me negó lo que antes aguardaba:
una plegaria para velar mi
sueño. Sigo las horas, tierra mía
del alma. A veces creo en tí, mi vida.*

En un giro diferente, pero apuntando a la expresión de este mismo sentimiento, la certeza del aislamiento interior, dice que en otro poema de *Los sueños*, "El cuerpo dominado":

*Para morir tenemos grande el cuerpo.
La muerte es el tamaño de la vida.
Soñamos. La plegaria viene luego,
cuando la sombra cumenta el corazón;
la luz de pronto se abre, quema. Soy
un cuerpo encadenado lleno de alma.*

Se trata, entonces, de un concluir recluso en sí mismo, en sí mismo como en una prisión, habitada únicamente por el sueño y el tiempo.

En este poema, "El Milagro", que cierra *Los Sueños*, aparece ya esbozada la relación objetiva del hombre con la vida que va a ser desarrollada en *La vida cotidiana* y en *Estoraques*, pero es significativo aquí para nosotros porque directamente aclara ese acontecer exclusivo de la interioridad que se recluye, y que a pesar de esto sigue moviéndose en la dimensión más amplia de la totalidad de la realidad: "Los Sueños es un libro interior —anota a este respecto Camacho Guizado—; al "yo" sucede "el hombre"; los temas son la vida, el destino, la muerte, el dolor, la soledad". Estas realidades, que atañen al destino personal, están, es cierto, expresadas en fórmulas complicadas, en un lenguaje oscuro y marcadamente conceptual: "Tal vez —sigue Camacho—, lo más característico de *Los Sueños* es la complicación intelectual, que casi podríamos llamar conceptismo; el simbolismo abstracto, inconstante y variable, las oscuras asociaciones y transposiciones entre los planos concreto y abstracto, hacen de él un libro de comprensión difícilísima". Se trata de que el mundo de los sueños es un laberinto, y su expresión lo reproduce; pero no hay, sin embargo, que olvidar que la oscuridad en el contenido y la complicación en la expresión son rasgos que distinguen a la lírica moderna, a cuya tradición pertenece por entero Eduardo Cote Lamus.

El enunciado principal de *Los Sueños* es, entonces, el acontecer del universo interior, la interioridad solitaria y su validez frente a la vida. En el poema "El Milagro", en donde el núcleo temático está dado por ese movimiento de buscar apoderarse de la realidad, sin conseguirlo, y tropezar sólo con la propia angustia, se hace alusión a un volver de la luz. Los símbolos de luz y de sombra son capitales en *Los Sueños* y en la noción del sueño porque expresan, en una primera instancia, la dirección de la interioridad según esté de cara a la realidad o vuelta sobre sí misma, estableciendo un juego de transposiciones y categorías entre una y otra: la luz, que se presenta como lo positivo, adquiere una categoría negativa al reve-

larse la interioridad, la sombra, como una condena que no obstante serlo hace posible la apertura a una situación más esencial; la verdad, así, no está en la libertad aparente sino en la condena, razón por la cual se habla en un instante de "padecer la luz", como en el poema "La Justicia", en donde a este padecer le recae la condena de la sombra, que viene y siembra su señal amarga; en consecuencia, la condena de la libertad se opone a la libertad que trae la condena, porque la condena es conciencia:

*Yo diría otra cosa: que la sombra
es el cuerpo. Tal vez más: la conciencia.*

Dice el poema "La venganza", y en este sentido, la sombra se convierte también en una culpa, por cuanto aquello que revela es una vida interior que no fue realizada, la distracción de sí mismo y la inconciencia, una vida perdida. Dice en el poema "La sombra como un dado a las espaldas":

*Quiero mirar mis ojos y mis manos
y el corazón para medir distancias
y horas, pero sólo veo mi sombra
que es mi tiempo perdido que me mira,
implacable, desde su oscuro sitio.*

Sentimiento que encuentra expresión complementaria en otro poema, "Los indudables sueños":

*Alguien intenta echar hacia adelante
el tan grave lugar de la memoria
y camina, día arriba, hasta su sombra.*

La luz es, en primera instancia, el símbolo de una armonía con la realidad, y en relación con la realidad la experiencia interior se convierte en el rompimiento de esa armonía. No obstante, la apertura al propio universo interior no significa la supresión total de los lazos que lo unen al modo de ser del universo de los otros; al contrario, tras el rompimiento de la armonía original, la interioridad permanece referida a ese modo de ser —por esto el libro es interior y no subjetivo— y el movimiento de volverse sobre sí aparece en una primera instancia como negación, como la sombra, es decir, significa una exclusión de la luz y una condena. La condena, sin embargo, es necesaria para alcanzar la esencia del propio ser y con ella la del ser de los otros y las cosas:

*Ha vuelto la soledad: la sombra se abre
como cuerno de caza y se desgaja
como la luz. El viento aquí madura
la rapidez del paso.*

señala en el poema "Oculto en la soledad". La relación y la correspondencia entre la sombra y la soledad nos dicen que la propia experiencia interior aísla del universo de los otros; en esta misma dirección, un verso del poema "El Milagro", precisa: "Porque él era en la culpa su condena", aludiendo a que, a pesar de la validez y el significado del haberse vuelto sobre sí, la propia existencia tiene como ámbito último el mundo, el acontecer del cual participan los otros, situación ésta acerca de la cual resulta particularmente esclarecedor el poema "El soñador que despertó en el sueño":

*Estaba equivocado: solo. Nadie
le dijo que la luz era del mundo
y no una aparición ultraterrena.
Trazó el dibujo de un poema con
signos indescifrables: "Estos ángeles
nos tienen dominados, casi ciegos";
"Esperemos que duerman, sus espadas
no tienen el poder cuando descansan.
Yo escribo contra el sol". Hubo un momento
que pude comprenderlo, y sigiloso
me introduje entre su sueño. Caía
el otoño. El sonido consumado
de las hojas y el tiempo le dijeron
la vigilia. No vi nada. Ordenó
despertar. Casi oculto vivía en él.
Y me tocó seguirlo: el corazón
estaba escrito; dijo una frase; otra:
"Mañana ceñiré la gloria. Voy
por la sombra. Ya no pude comprenderlo.*

Este soñador, que camina por la sombra sin que nadie le advierta que la luz es cosa del mundo "y no una aparición ultraterrena", que con signos arbitrarios traza el dibujo de un poema y su monólogo, esperando por la gloria, resulta la tipificación del solipcismo en virtud del cual el movimiento interior deja atrás los lazos que lo unían al universo de los otros, único gracias al cual es posible o dado conferir una dirección a ese movimiento: cuando el soñador decide ir por la sombra y exclusivamente por ella, descartándolo todo —las cosas y los ángeles—, ya no se lo puede comprender.

Pero es un soñador que despierta en el sueño: al ir por la sombra se permanece referido a la luz, esto es, se sabe que únicamente en la realidad de todos es posible la configuración más auténtica de la propia existencia; así, unos versos del poema "El Milagro", dicen:

*Vivía, pero el aire le faltaba.
 Enfurecidas aves como puños
 dementes exigían el destino.
 Adelante iba el canto con su estatua
 entre las manos juntas de los fieles.
 Una pregunta, sólo una pregunta:
 ¿Qué es la muerte, qué puede ser la vida?*

Lo que aquí se nos señala es que la tarea fundamental del hombre consiste en cumplir el destino —se trata de algo que se le exige y en todo caso personal e intransferible—, en llevar a cabo la propia existencia en el ámbito de los otros, ámbito para el cual deja de contar la situación de la propia interioridad vuelta sobre sí misma. El problema, no obstante, sobrevive porque la necesidad interior no encuentra una correspondencia en ese universo de los otros, dentro del cual, precisamente y a la manera de un imperativo, se propone el propio existir como un actuar. Entonces, este faltar del aire se nos revela como la expresión de un estado fundamental de zozobra de la interioridad solitaria, estado en medio del cual sobreviene la pregunta por el hecho mismo del existir, pregunta que, debido al rompimiento enunciado en la primera acepción de la sombra, se plantea como algo aparte de la vida, y para la cual no se espera una respuesta sino que se formula nada más como expresión del desvalimiento interior.

Este poema, "El Milagro", tiene como punto de partida una invocación a lo trascendente, pero lo que importa en esa invocación no es verdaderamente el dirigirse a una instancia sobrehumana sino las circunstancias y el estado espiritual que han llevado a volver la mirada hacia allí. Se alude, en primer término, a un "llevar caminado el corazón" y a un "regresar negado":

*Llevaba caminado el corazón,
 pecho de par en par, como tu cielo.
 La mano cimbra: fui para saber
 y regresé negado. Esto que escribo
 lo padecí en tu nombre donde la
 luz fue concluida.*

Lo que está aquí contenido es el sentimiento de sí mismo y de la realidad como lo diferente; el ir estéril hacia lo de afuera en busca de una dirección y un significado que cumplan y justifiquen el propio existir. "Fuí para saber/ y regresé negado; entonces, en esta negación, aquello que naturalmente sobreviene —ya que los ojos están puestos afuera— es el sentimiento de la exclusión inexorable, y al lado de esta exclusión el sentimiento de que la propia existencia ha concluido, está negada; pero, nos preguntamos, ¿de qué modo? La miseria está adentro y está afuera:

*Lluvia abajo, esperando: manos, ojos:
 acaso la esperanza, acaso el sueño.
 Todos abrimos el amor durante
 una esperanza: la piedad, la luz
 piensa encenderse y el pecho queda solo,
 oscuramente solo. Advenimiento
 de otra distancia. ¿Cómo ir, volver
 y limpiando las llagas, regresar?*

*Entre la claridad desconocida
 la conmiseración de los cirios:
 La noche está de parte del cansancio;
 el sonido, pensando por la voz,
 era el signo doliente que fluía
 tras de un murmullo, tras de un vuelo, en tanto
 aquellos que sitiados por el mal
 yacían en tristísimas literas,
 colgaban de sus labios el exvoto
 de una plegaria que luchaba por
 ser ansia apenas dicha, como si
 no fuese pronunciada. Cuánto andar,
 dolor de sol, de nieve en pena, cuanto
 oír constantemente la voz baja
 del deudo, de mirar por vista ajena.
 Delante de su frente el tiempo ardía,
 lo trabajaban hombres para nada
 porque él era en la culpa su condena.*

Hay aquí un tiempo que los hombres trabajan para nada, y que arde delante de la frente del que invoca, que trabajan estérilmente para él, alguien que en la culpa se vive a sí mismo como condena. Y viene este fragmento, de expresión igualmente enigmática, que concluye o resuelve a la manera de un despojamiento o un abandono:

*El todo es esperar cuando se han hecho
 los mayores esfuerzos. Pero allí
 en ese instante todo se le olvida.
 No basta el sufrimiento, ni la falta
 de ansias si se desea: el mar no puede
 morir porque es ceniza de los ríos.*

Ahora bien, se nos habló atrás del "advenimiento de otra distancia", y se hizo la pregunta por el voler y el ir, el regresar: esta distancia, que es otra porque se refiere a una primera cumplida ya frente a lo circundante,

se produce en relación con la infancia. Delante del estado de reclusión en sí mismo y de exclusión, de distancia y de desesperanza del presente, se eleva la infancia como el momento en el cual la realidad es un campo dispuesto y el propio existir un campo ilimitado, cuando el mundo no es algo ajeno, ni hostil ni indiferente, esto es, el momento en el cual la existencia está depositada y reposa en las propias manos. Pero la imagen, la evocación de la infancia no representa un alivio ni un asidero, sino más bien es un ponerse de presente de la zozobra:

*En la infancia soñaba con viajar:
tenía unas ganas locas de ver islas
y de llenar la noche con estrellas
nuevas. Si yo no he muerto todavía
para qué recordar. Si soy la huesa
donde sueñan sus sueños los abuelos
debo esperar, pedir, tender la voz
a la limosna, al triste pan de vida.*

Esperar... es lo que queda, y la espera está representada aquí como un instante vacío, de irrealidad y de abandono, de súplica. Ahora bien, en este no tener ya nada delante, en el vacío que se ha abierto, surge la noción central del poema, que consiste en que el propio existir tiene como núcleo, fatalmente, un sobreponerse. En una primera instancia, esta noción capital está formulada nada más como un hacer frente, un desesperanzado sobrellevar las circunstancias que impone la realidad:

*Cuando los grandes gritos sublimó
el aliento que tuvo tanto tiempo
oculto, reservado cuidadosa-
mente como un regalo. Nada resta
sino el último esfuerzo. Mas si todo
se pierde todo sobra. Nadie ve
otro rostro que la noche medida
por los ciegos. Pensó en la oscuridad
roja, astro devorante: por las noches
siempre empeoraba. La lengua, como
hierro al rojo vivo, como carbón
encendido que no se puede echar,
antes defensora. Cuando se niega
lumbre al cirio extenuadas maduran
las abejas. Tenso en la sangre el sueño
como un arco, y por gritar, se le salió
la vida, como siempre, por la boca.*

Es este un mero sobrevivir, en el agobio y con el sueño inmóvil entre la sangre, tenso como un arco para lanzar la propia vida, un hacer frente

instintivo, un acto despojado de razón y de razones. Sin embargo, y en un segundo paso, delante de esta zozobra que representa la certeza de que la propia existencia ha concluido, se abren las circunstancias de la propia intimidad y el sobreponerse se convierte en un acto que está encaminado a instaurar el movimiento y la realidad de la propia existencia en el ámbito exclusivo de la interioridad:

*Yerma la noche, yermo el día, yermo
el aire lo tremendo de las aves
cáidas, desalado del cielo, sólo
a veces una página escrita:
"Estoy triste por nada, porque estoy
triste. Mas hoy cerré muy bien las puertas,
cerré mi cuerpo para no salirme.*

página que es el mismo dibujo indescifrable, entre sus signos, del soñador que despertó en el sueño y que, casi oculto vive dentro de sí mismo, aguardando a que los ángeles —de quienes en el poema "Los ángeles prohibidos" se nos dice que "son sueño pero matan" y que "la misma luz los hiere si los mira", que pueden, como una lejanía, sonreír, estar sobre las hojas y pesar lo mismo que una hoja, que nos vigilan y son aquello hacia lo cual volvemos la mirada en el intento por permanecer— guarden sus espadas.

* * *

La experiencia de la interioridad, gracias a la cual hay un doble movimiento de extrañamiento de sí y del universo de los otros, está, inicialmente, señalada como un acontecimiento repentino, ajeno al sujeto; es el advenimiento de algo que rompe la armonía consigo mismo y con el mundo, suceso al cual se califica como un tránsito de la luz a la sombra. De esta manera, se trata, entonces, del abandono —y en la manera como se ha formulado está expresa una actitud pasiva, de sufrimiento— de un estado anterior de plenitud y de relación dichosa con lo circundante.

Esta visita de la sombra —su venida— representa, para el que la sufre, un doble rompimiento; de una parte, con respecto a la realidad en su presencia más inmediata, y, de otra, con respecto a una situación espiritual anterior. Ahora bien, el rompimiento primero con lo exterior y más inmediato trae al tiempo consigo la disolución de una armonía anterior porque el yo estaba —él mismo— configurado, determinado —ajeno de sí, por el mundo. Se trata por lo tanto del movimiento de tránsito que lleva de un residir en lo exterior a un residir en sí mismo, y que da origen a un nuevo tejido de estados interiores: la luz, la plenitud y el ámbito de las cosas, se revela como ausencia de lo esencial, porque permanecer en ella representa un desvío respecto a la realidad interior, y la sombra, la conde-

na, que en un momento es negación se transforma en afirmación, al hacerse patente la condición de la existencia interior como aquello que fundamenta la relación con las cosas y los seres.

Pero esto se da en un segundo paso, porque con el advenimiento de la sombra únicamente queda entre las manos el sentimiento de que la propia existencia ha adquirido un sentido negativo, calificado en el poema "La Justicia" como un "ver cenizas donde está la vida"; mientras se transitaba por la luz, la frente era "igual que una mañana recién hecha", estado en relación al cual la sombra se presenta con los atributos de una "señal amarga" que, al destruir la plenitud, abre a "una visión del mundo derribado en sueños". Pero la plenitud se revela apariencia y viene de lo aparente; aquí, en consecuencia, los sueños significan la sola existencia interior; y no son representación de otra realidad sino descubrimiento de la cara oculta de las cosas, hechas de soledad y tiempo, muerte y zozobra, afán y desengaño.

No obstante, y regresando a la primera acepción de la sombra, con la plenitud que se quebranta —la plenitud de una armonía—, igualmente se pierde aquello que sustentaba la relación consigo mismo, viene un extrañamiento simultáneo de sí y de las cosas. Dice más adelante, en el poema "La Justicia":

*Liberto vago, sí, manumitido
de mí: la sombra soy de lo real;
pero tampoco puedo darme cuenta
de qué es lo que transcurre en mi contorno.
Lo malo es sentir que pasa el sueño
a través de los ojos y del pecho
y no poder decir lo que sucede.*

En este poema, entonces —y es significativo que abra *Los Sueños*—, aquello que está más claramente señalado es la distancia, la separación que se da entre el yo y el mundo; tener la frente "igual que una mañana recién hecha" equivale a reconocerse en las cosas y en el universo de los otros, por lo cual el extrañamiento que le sigue está efectivamente calificado como un pasar de la luz a la sombra, ésta no sólo entendida como condena sino como enajenación y como pérdida, como lejanía de lo próximo. Más adelante, en el transcurso de la obra, habrá de sobrevenir un nuevo acercamiento a los seres y al mundo, a la manera de un paso orgánico, pero éste rompimiento inicial subsistirá y de acuerdo con él la proximidad humana habrá de tornarse en lejanía.

La interiorización trae consigo, fundamentalmente, la conciencia de la propia existencia como acontecimiento; la señal de la sombra resulta amarga, dolorosa, por esta lucidez, ante la cual se abre, en primer término

el sentimiento de la temporalidad —el sentimiento de la fuga de la vida en el tiempo—, la muerte al lado de la necesidad del permanecer. Ahora bien, es ante esta necesidad que se erige la creación —el hecho de ser poeta—, que no consigue colocar a la existencia individual por encima del tiempo y de su labor destructora, y, con la misma intensidad, la necesidad de llegar a configurar una realidad interior que pueda hacerle frente a esa fugacidad.

Sin embargo, se nos dice en el poema "La Justicia", que la señal de la sombra remplace un padecer, y lo que en este padecer está expresado es el sentimiento de que la primera relación con la realidad significaba una negación o supresión de la conciencia de sí, esto es, la luz como expresión de la existencia confiada que reposa únicamente en las circunstancias exteriores y en la superficie de la realidad, de espaldas al sentimiento de la temporalidad y de la muerte. Dice en el poema "Historia breve":

*En tanto caminaba se le fué
muy poco a poco el cuerpo consumiendo
en su destino. Y no se daba cuenta.
Cuando creía estar viviendo más
ángeles malos le restaban días,
medida, sienes, sanos menesteres;
la cal se le moría en su esqueleto
como polvo cualquiera, como nada.
Cuando cayó en la cuenta ni siquiera
pudo mover las manos, ni seguir
con los ojos el vuelo de los pájaros
que como una corona le enseñaban
los sueños que envolvían su cabeza.*

Y en otro poema, "El olvido" dice: "Nuestra vida se va en decir adiós/ o recibiendo amigos o discordias". Este es el mundo derribado en sueños; así, los sueños no son otra realidad sino el descubrimiento y la representación de un estrato más esencial de las cosas. Por otra parte, en el instante de los sueños, cuando se han dejado atrás los lazos que unían a la inmediatez de la realidad, aquello que sobreviene es el sentimiento de la vida como el acontecimiento dentro del cual el propio existir es sólo una fracción.

Según esta progresión, se trata de un rebasar el estado de apariencia que ofrece la realidad inmediata para abrirse al estado más esencial de los seres comprendidos en la totalidad de la existencia, y es este tránsito, el haber ganado esta instancia superior, aquello que, a su vez, hace posible la creación poética, que es relación entre el sueño y la esencia de las cosas, porque en el sueño ellas se hacen patentes: es claridad y sombra, presencia y soledad, unción, descubrimiento y caída, revelación:

*Debajo de la luz
deja la claridad
sitio para que pasen
los ángeles y cuelgan
el vuelo entre las manos
del sueño; pero se
reservan las espadas.
Los mantos en la sombra
son una vastedad.
Atentamente se oye
un silencio de ángeles.
De sus conversaciones
sólo los entendidos
en sueños pueden dar
cuenta. Mas el por qué
de sus trajes guerreros
es algo inaccesible.
Hoy los ángeles cenan
en la mesa del que ama.
Cuánto amor necesario
para una soledad
comprometida. Ahora
el amante les habla
pero ellos no, lo entienden.
Del corazón humano
nada saben los ángeles.
Sólo los entendidos
en sueños pueden dar
cuenta de ese sueño.*

Aquí, en este poema, "Los ángeles y la claridad no saben de los sueños", vuelve a estar expresada la idea de un "dar cuenta", con la precisión, esta vez, de que sólo se hace posible a aquellos "entendidos en sueños"; la claridad y los ángeles ignoran a los sueños, pero en la claridad únicamente se hacen posibles y su labor de transmutar las cosas; dice así en otro poema "La blancura que entre la luz habita":

*Algo blanco pronunció palabras
y dijo frases fuera de la sangre;
dijo, por ejemplo "Angel" y calló
el tiempo con casi un vuelo en los labios:
porque los horas transcurían líquidas,
rostros en las lágrimas. Claridad
¿por qué la voz disuelve tu sustancia?*

Para los entendidos en los sueños, los que pueden dar cuenta de este sueño, la cubierta de las cosas, su apariencia y su imagen inmediata ha saltado, dejando al descubierto su ser íntimo y más verdadero; en el poema "Los indudables sueños" se anuncia:

Tiempo

*camina arriba, tiempo corre abajo
y entre el silencio y la palabra que
vuelve al silencio levanta la casa
del sueño su fachada de leyendas:
vuelan los falsos rostros por las puertas
y desde el sueño indudable dirigen
los bosques o caminos detenidos
o la sombra, no mas, bajo las luna;
vuelan todos los hombres, los objetos,
la cubierta de las cosas ocultas
del cielo, de la tierra y de los aires,
los muertos alumbrados por sus frentes
que maduraron siglos para irse.*

La interioridad, el advenimiento de la sombra, trae consigo la apertura a un estado más esencial de los seres, situación que se enuncia más claramente en un fragmento de un poema posterior, "Algo pasa bajo la lluvia", de *La vida cotidiana*:

*La sombra es necesaria para ir a las profundidades.
Por esto aquí, en este cuerpo, hay muchos viajes
para comenzar. Si se extendiera el mapa de
un solo deseo no habría extensión
para contenerlo. De ahí que sea tan hondo,
denso y misterioso el palpitar de un pecho.*

Está en estos versos expreso, además, el sentimiento de la soledad humana vuelta hacia su realidad esencial y la imagen de esta realidad como deseo y como posibilidad —el palpitar o aliento—, como aquello que permanece tendido hacia algo.

En la interioridad se hace posible el silencio, que es descubrimiento, y así los sueños son una instancia espiritual, son transfiguración de la realidad despojada de su apariencia inmediata, transformación de las cosas en materia de la vida interior, enriquecimiento e interpretación, por cuanto en ellos se hace posible la visión de un estado radical de los seres, básicamente como existencias enfrentadas a la muerte. Esta condición del sueño como el que hace posible la apertura a una realidad última, es lo que está expresado en el poema "Yo transcribo los sueños", en donde el sueño abre a la esencia y es la esencia misma:

*Cuando yo dije: "Monte", entre las formas
 increadas del pecho el corazón
 balanceó la vida, y no sabía
 que al decir o pensar alguna cosa
 todo encuentra presencia: Yo transcribo
 los sueños: lo sueño y purifico.
 Yo, un sueño, digo más: soy lo soñado.*

El poeta es un intérprete de las cosas, porque en sí mismo reproduce su esencia, pero los sueños son la misma vida interior, que se constituye en un rompimiento con la inmediatez y en un descubrimiento. Sin embargo, este descubrimiento, que lleva en sí o trae el sentimiento de la propia existencia y de su carácter provisional, sobreviene como un caer en el vacío, un desmoronamiento, la imposibilidad de todo asidero y de toda señal reconocible; es lo que está expresado en el poema "El Vértigo":

*Todo se va cayendo, todo es piedra,
 molino que cambia agua por harina
 como el hombre es igual a lo que anhela.
 Todo se va cayendo, todo es plomo
 que cae ceniciento por la piel.
 Y todo va cayendo al miedo. Alguien
 usa la voz como perfume: cae
 sobre su sombra y la destruye, cae
 envuelto de pasión sobre sus pasos:
 los borra, los sepulta, los camina.
 Todo se va cayendo, todo es sueño:
 la luz para encenderla tiene un nombre,
 otro para apagarla. Todo es sueño.
 Alguien se fue quitando días, poco
 a poco, hasta quedar sin años, para
 meterse en tierra y embozarse en ella.*

Los sueños y la sombra, la caída: "todo se va cayendo" y "todo es sueño", y la caída es vértigo porque lo que se viene abajo es el fundamento; en el poema "La caída", dice:

*Caemos y caemos y caemos.
 Caemos desde mí. Yo caigo desde
 tí. Nada nos lo impide. Nadie. Todo,
 por ir precipitándose, se acaba.
 Existimos los dos y la caída.
 El aire da aletazos contra el hueco
 y nos empuja — ¿Cómo ha sucedido?*

—*Estábamos bailando muy unidos
cuando de pronto el suelo nos faltó:
caímos en la cuenta que la música
no existe. —¿Qué?— Tú y yo, sin fundamento.*

Los sueños significan retraimiento y distancia, separación del inmediato acontecer del universo de las cosas y, de acuerdo con este acontecer y su carácter, resultan, por lo tanto, irrealidad, que es la otra acepción del sueño.

La apertura a la realidad interior trae consigo, por cuanto es rompimiento, el sentimiento natural de que se ha dejado de pertenecer a la realidad de todos, al universo de los otros, por este inicial extrañamiento de sí y porque la interioridad vuelta hacia la temporalidad y la muerte —que nadie vive por nosotros— se mueve en un estado de zozobra y de invalidez que tiene delante de sí la necesidad de conferir a la propia existencia una dirección y un sentido. Por esto el carácter negativo, en otro matiz, del volverse sobre sí mismo, aludiendo al cual, dice en el poema "La sombra":

*Valgo lo que una sombra solitaria:
sin cuerpo, sin hombre, sin destino.
La faz, la proporción, el movimiento
se quedaron colgados, vergonzosos,
atrás, como los ojos sin pupilas.
Y desde entonces vago. Soy el miedo,
la conducta frustrada, la manera
de fugarme; la espada en las espaldas
clavó mi sombra para que atestigüe
como una mariposa sobre el muro,
todos los gestos que hace mi fantasma.
Soy plano y toco y piso la apariencia
de las cosas: no alcanzo a ver sus bordes.
Por cuanto más me muevo más me hundo;
nube soy: sombra soy solitaria.*

Pero no se trata de ser una sombra sino de valer lo que una sombra, que intenta, sin lograrlo, descubrir lo que está detrás de la apariencia de las cosas; y viene con esta identificación entre el propio ser y la imagen de una sombra solitaria, el sentimiento fundamental del aislamiento, que se constituye en la condición negativa del estar vuelto sobre sí, un estar replegado que, al ponérselo en referencia con el mundo como el escenario del actuar, del hombre, se asume en la condición de una caída y una frustración.

Hay, pues claramente enunciados dos significados en el símbolo de la sombra: rompimiento y extrañamiento que representan una condena:

condena y recogimiento que traen consigo un descubrimiento; son pasos sucesivos, que al aislarse, adquieren esta dualidad de sentido. Por una parte, el problema de la propia existencia que se da referida a las circunstancias de la interioridad, referencia en la cual está puesta en juego la validez del propio existir supeditada a la validez del universo interior, universo a través de cuyo cristal se revela el estrato más esencial de los seres y las cosas; y, por otra parte, en el primer paso que se aísla, la instauración de la interioridad con el significado solo de una distancia, a consecuencia de la cual el propio yo está visto a través de determinaciones negativas, como en el poema "El olvido", en donde se reconoce ser uno "de aquellos de la sangre negada":

*En la noche, por el día, una débil
pregunta: ¿Dónde? ¿En qué lugar? ¿Adónde
has ido? Yo recojo los deseos
de la primera plaza de la sombra:
soy de aquellos de la sangre negada.
Después olvido. Soy el olvidado.*

Este sentimiento, según el cual ir hacia sí significa suspender la existencia y la posibilidad de la existencia, está más cabalmente expresado en el poema "La soledad me nieva de repente", en donde se nos habla de que, como al huído y al proscrito, la vida va cerrándose, "en esta luz que no me pertenece", sin que se tenga ya delante de sí a nadie:

*Como reunir todos los caminos
del mundo voy cerrándome la vida;
como huído, proscrito, ya no tengo
delante de mí a nadie: me atestigo.
En esta luz que no me pertenece
tiempo no tengo ya de hacer mi casa,
ni aire tampoco tengo ni el amor
que me devuelva el sueño ni palabras.
Nada tiene que ver mi corazón
con el viento del mar que es la balanza
del agua. Nada tiene que ver, nada.
Si algo puede mirar es la esperanza
de estar más solo. ¿Qué será de mí?
Como puede escuchar la voz un mudo
nadie puede mirar qué me sucede.
Nadie tiene derecho, nadie, nada.*

¿O, es el precio que se paga? El solipcismo anula todo aquello que tiene delante de sí, y si en un comienzo el camino de la interiorización y de

la la soledad era el indicado, al llegar a su último fondo destruye la posibilidad que en cuanto movimiento abría al sujeto. Ir hacia sí para salir de sí: el camino conduce pues, al solipcismo, y sin embargo lleva en su seno, en cuanto camino y punto de llegada, la posibilidad de su superación. Desde el fondo del sueño vuelven a aparecer los otros, ya irrecuperables pero esta vez más próximos y esenciales. Aquí se trata de que en la zozobra de la interioridad solitaria se han cerrado todos los caminos —como en un vértigo— que hacen posible compartir el universo de los otros, y por correspondencia, a los otros compartir el nuestro, o saber algo de él: es el no tener ya delante de sí a nadie, la falta de la proximidad humana, la imposibilidad de comunicación y el atestiguar que es la reclusión.

Vivir, entonces, es como un andar sin tino porque la luz, la realidad, no nos pertenece ya, es lo ajeno y lejano, no está ya a nuestro alcance. Sin aire, que trae la posibilidad de cumplir la vida y el destino, sin tiempo ni palabras que consigan mostrar una salida gracias a la expresión de esa zozobra, sin camino de vuelta que abra la posibilidad de reconstruir el propio universo disuelto y, de cara a la soledad y la muerte, colmar la necesidad interior. Se trata de un estado que, expresamente, se equipara al del morir, en el título mismo de otro de los poemas de *Los Sueños*: "Que esto de morir es ya la sombra":

*No podeis decir: "Esto es una sombra
o un hombre, o la sombra de una sombra".
Está en venta un cuerpo. Se vende un cuerpo.
¿Quién lo compra? El mejor postor acepto.
Mirad, dice palabras, dice cosas;
yo le he oído decir: "El hombre vive"
Calma. Calma. No os afaneis, no dice
nada que os pueda torturar; él,
por ejemplo, creyendo en las estrellas
un día dejó los sueños en el aire.
Porque un río se contempló en sus ojos
la luz no le dio tiempo para ver
su rostro, ni sus manos, ni sus días.
Yo le ayudo en la subasta, le ayudo
a que nunca, nunca, muera del todo.
Comprádmelo. Comprádmelo. Está usado,
mas no tiene importancia, sólo tiene
esa humana costumbre de morirse.*

Aquí todo es pasado, movimiento fallido, del cual no obstante sobrevive un lazo que en cuanto ser une el yo a los demás: esa humana costumbre de morirse, gracias a la cual en este estado de zozobra y de negación de sí mismo que en el presente se vive, el movimiento necesario de

la interioridad es por la búsqueda de la armonía y la razón perdidas, movimiento que no constituye propiamente un ir hacia algo nuevo sino una superación —por la reconstrucción— del peso de la sombra, superar la postración y la zozobra interiores, afán por restablecer la claridad; así en el poema "La sombra como un dado a las espaldas", dice:

*Me busco el cuerpo porque pesa mucho
llevar siempre la sombra tras del paso
y no poder decir si soy un hueco
donde pasan los sueños, uno a uno
ensoñando o el vaso en que los bebo.*

El movimiento es de búsqueda, el anhelo por poner fin a la zozobra, a este llevar la sombra siempre tras del paso, sentimiento que, en otro giro, está igualmente expresado en el poema "El laberinto":

*Ahora nada se. Tended la noche
como una red, tendidla bajo todas
mis sombras; oídla: nada dice;
y si alguien ha escuchado tras de ti
dadle el alba. Mas, ¿dónde estás?, sí, ¿dónde?
Y yo antes preguntaba, yo decía:
"Toda la luz es sombra, todo pasos".
Si por tí he degollado los corderos,
si alguien, antes que yo, (Dios por si acaso),
atribulado como yo, incapaz
de decir: "Por setenta veces siete
viene la vanagloria", si yo dije:
"Restémosle los números a todo
para que den la fecha exacta de
tu nacimiento", y nada más que un sueño
contestó con el eco de otro sueño;
me siento ineficaz, solo, vacío,
sin más respuesta que mi sombra al lado.*

En el extrañamiento de sí y de las cosas, se está sistemáticamente referido al pasado porque se trata de algo que una vez se poseía, de un estado anterior de plenitud, armonía y acuerdo consigo mismo y con las cosas, por lo cual esta mirada hacia el pasado no es mera evocación sino voluntad de recobrar esa armonía antigua, afán en el curso del cual, consecuentemente, aquello que en primer término se establece es la imagen y la pregunta por la infancia. Esta pregunta se resuelve en la confirmación de la disolución presente, pero la imagen de la infancia sobrevive como el único punto de referencia, no importa que se presente como algo perdido

irremisiblemente y ante lo cual, el resultado sea ponerse aún más de relieve la postración, la imposibilidad de comunicación y la certeza de la exclusión. Esto es lo que está contenido en el poema "A veces para ver tiendo los brazos":

*Cuando para buscar tiendo los brazos,
imaginando que separo días,
escucho la distancia como el trino
de un ave: es que devuelvo la mirada.
Por saber que la luz es sólo sombra
que no nos pertenece aunque queramos,
nos sentimos muy lejos, muy distantes,
más allá que los huesos de un abuelo.
Uno pregunta y se pregunta: ¿Quién,
que me ha obligado a abandonar la infancia?
Dejemos que la sombra nos depare
turno de tierra y tiempo de cenizas.*

Se desemboca aquí en una salida extrema, posibilitada por la sombra misma, que es un final: tiempo de cenizas, separación irremediable. Pero se nos habla de que la luz es sólo sombra, puesto que nos está vedado habitarla, y así la búsqueda de la armonía desaparecida o la dicha vivida no está vuelta hacia el hallazgo de algo diferente sino hacia el encuentro de aquello de lo cual se fuera despojado. La imagen de la infancia, entonces, está presente como el momento de identificación con lo otro, y, de este modo, la pregunta no es por un tiempo pasado sino por la armonía con el presente desaparecida.

La pregunta por la infancia como el mundo apacible que se ha dejado atrás es extraña en la obra de Eduardo Cote Lamus; algunas veces hay referencias a la infancia, pero se las hace más bien como el relato del mundo de los mayores, mundo que está visto a la altura de la propia madurez; no se trata, entonces, de una vuelta sino de una actualización. Por ejemplo, en el poema "Autobiografía", dice:

*Mi infancia fue la cerrazón de un día
sólo entreabierto por mi Madre. (Madre
pintaba y también tocaba el piano;
de vez en cuando se la oía cantar.
Revolvía sueños cuando estaba triste
como un baúl de cosas viejas, lueños,
y encontraba una antigua melodía).*

Surge, entonces, la imagen de la infancia porque al significar el advenimiento de la interioridad —de la conciencia— una zozobra, distancia respecto al acontecer del universo de los otros, tanto como un extrañamiento

de sí mismo, el movimiento natural del yo está señalado en la misma medida por la necesidad y por la voluntad de llegar a instaurar una verdad interior y una imagen de sí que pueda, en medio del sentimiento de la temporalidad y de la muerte, en la incomunicación insalvable, conferirle un contenido, un valor y una dirección al propio existir. Ahora bien, este imperativo o necesidad, que empuja a volver la mirada al pasado, trae como consecuencia la desobjetivación del presente, que se ha vuelto zozobra y negación, situación que se enuncia en el poema. "Está la realidad lejos del hombre":

*Evocar, ir corriendo tras los velos
de la noche con el tiempo presente
a las espaldas, como un espejismo
de unos ojos sin imágenes donde
Dios se hubiese mirado desde un sueño;
y soñar que soñamos el ahora,
la esperanza, la luz, la dulce espiga.
¿Quién dirá a la enamorada fluvial
que descifró de su cintura un río?
De nuevo el aire, las nubes y los días
donde todo es como el revés de un salmo.
Y todo es nada más que imaginarse.*

Evocar no significa aquí volver presente un instante del pasado sino hacer a un lado —soñando que soñamos— el presente, en respuesta a la zozobra y como posibilidad de colmar la estancia vacía de la soledad; el imaginar es un soñar y aquí sí, en esta dirección, el sueño es creación, por la representación, de otra manera de la realidad, transfiguración de las cosas para que sirvan de morada a la interioridad y le confieran una validez en ese su movimiento de haberse vuelto sobre sí. De acuerdo con esto, dice en el poema "Imaginaciones":

*De un lado a otro imaginando el tiempo
debajo del arado de las aguas
cual tambor redoblante busco días,
enanos o gigantes o pisadas
de fábulas; profundos siglos, siglos
que duermen en huesos de animales;
detrás de los metales van callando
árboles historiados hace mucho
por remoto pastor de degolladas
ovejas. Hundo azada entre la sangre
donde el amor se funda en nada, en nadie.
Rodeada de palabras va la amada
que cuenta en las estrellas las palabras*

*que caben en sus labios. Cuanto amor
en la existencia para quedarse uno
tan solo. Todos van hacia adelante
con las sienes doradas por algún
deseo: el vino está en los labios de
los que siempre desean; por el agua
también hay bocas sedientas de orilla,
de fiebre, de dolor, de ángel caído.
Cuántas veces en los viajes de aquí
allá pasan los sueños lentamente.*

Los sueños pasan en la soledad, en el deseo, y son "imaginaciones", en busca de los días: "enanos o gigantes o pisadas de fábulas". Pero la situación real de la interioridad es un estado de despojamiento y de vacío, de anhelo y de necesidad, el haber regresado tras un ir infructuoso, espera, presentimiento y abandono; instante inhabitado que se acoge a sí mismo y puebla de figuras, como el agua con sus formas, una superficie olvidada. En el poema "Espera el corazón tras de las manos", dice:

*Como la sombra en el revés del tacto,
como la sombra ardiendo, está la vida
hundiéndose debajo de la piel.
El canto de los astros que silencian
la noche pesa ahora demasiado;
con su tacto de estirpe la memoria
cae como el sol en los frutos:
mi corazón es plomo que desgaja
mi propia madurez de movimiento.
Y detrás de las manos yo recuerdo.
Las veo lejos de mí, las siento apenas.
Fueron llenas de luz, como la luna.
A mi lado se mueven, hacen signos
se señalan dementes y se buscan.
Estoy solo, estoy ciego de mis manos.
Señor, cielos y vientos no eran míos,
los miraba pasar, no fue mi culpa.
Pero, Señor, devuélveme las manos
aunque meta los dedos en la herida
que yo me haga por saber si vivo.*

La vida arde pero como la sombra, como la sombra en el revés del tacto, y el recuerdo, la memoria que tiene tacto de estirpe, se hace posible "detrás de las manos", de las cuales se está ciego y solo.

El símbolo de las manos pertenece a la poesía anterior a *Los Sueños*. En *Salvación del recuerdo*, las manos aparecen como recipiente de la vida, así en el poema "Esto es amor", en donde exclama: "Sentir la eternidad entre las manos"; son aliento y fuerza de la vida, como en el poema "El corazón de viaje": "Té ví con las manos llenas de espacio/ como si fuera a construir el universo"; son también comprensión en el ámbito del amor, comunicación y sentido, y aún expresión de la misma vida interior, como en el poema "La lejanía en las manos", en donde dice: "De tarde en tarde mis manos cantan imitando barcos"; son la vida total, presencia y plenitud, como en el poema "La niña que se oía las manos". De esta manera, la figura retórica según la cual se han perdido las manos o se asumen como algo ajeno —"A mi lado se mueven, hacen signos, / se señalan dementes y se buscan"—, representa el tránsito como de la luz a la sombra, de la inconciencia a la conciencia, o la consecuencia de ese tránsito.

* * *

La experiencia de la interioridad, que en esta parte de la obra de Eduardo Cote Lamus está expresada, en principio, como un acontecimiento personal, gana, en un segundo paso validez general y se la entiende como "la historia sencilla del que vive": para aquel ante quien se abre la realidad de la interioridad, quedan rotos los lazos no sólo de la comunicación humana, sino aquellos que lo unían a su propio pasado personal. Este giro, gracias al cual la situación de un solo hombre se convierte en situación que comparte con otros, está ya esbozado al comienzo de *Los Sueños*, en el poema "Biografía", que no es autobiografía sino la vida de cualquiera: aquel —de todos modos escogido— sobre quien recae el peso de la sombra: ahora la experiencia de la interioridad no es ya algo personal sino que se hace extensiva y se la relata como una experiencia compartida:

*Antes fue un hombre alegre; lo llamaron
con un nombre como a todos los hombres;
después sintió su cuerpo enajenado:
es la historia sencilla del que vive.
Nada lo hizo feliz, ni los recuerdos;
abrió el pecho para sentirse plaza;
no tuvo árboles, calles ni luceros
ni aire para decir unas palabras.
Tal vez su corazón era pequeño
o si grande es igual en este caso.
Ser un ángel también había querido;
sólo sabemos que se vio por dentro:
¿Vio la hora de subir a la madera?*

*¿Acaso caminó sobre su sombra?
Y vamos a decir: ese hombre existe,
más también es igual en este caso.*

Hay aquí una precisión: el que vive es nada más aquel que “se vió por dentro”, y de quien ya no se sabe si existe, que no tuvo calles, ni luceros ni árboles, “ni aire para decir unas palabras”; al mirarse por dentro pasó de la dicha a la desdicha, y al pasar dejó de ser un hombre como todos los hombres, alguien a quien, como a los demás, puede sentarle bien un nombre. Pero esta aclaración se convierte, por las determinaciones que la acompañan, en una precisión más del concepto de sombra y su llegada como suceso: hace referencia, de manera última, a la lucidez que se ha alcanzado sobre el ser y las circunstancias de la propia existencia; con esto, entonces, no se alude a un simple estar en la vida: vivir significa aquí haber hecho a un lado la apariencia inmediata de la realidad —en la cual nos movemos—, haberse vuelto sobre sí y haber ganado la conciencia de sí mismo y del propio existir, enfrentado por la temporalidad a la muerte.

En este punto hay claramente una crítica a la posibilidad de no asumir la sombra, que significaría el modo de la existencia inconsciente, una actividad vacía, perdida o distraída en los actos —lo que los hombres hacen vanamente, como se dirá más adelante—, el trajinar, esfuerzo por reprimir la dirección interior de la existencia, abierta —abandonada o expuesta— a lo esencial. En un poema anterior, “El vértigo”, se nos decía que alguien “cae sobre su sombra y la destruye”, con lo cual parece afirmárenos que la inconsciencia, la distracción, es un estado deliberado, que se persigue, un huír de la zozobra que representa para la estabilidad feliz la conciencia de sí y de las cosas —la nada y el vacío—, de la temporalidad y de la muerte.

* * *

El advenimiento de la sombra trae consigo la apertura a una instancia más esencial, que es la de la totalidad de la existencia y de la presencia sola de la vida como acontecimiento, dirección que es la que de una manera más definitiva y profunda se instaura en la interiorización; dice, en el poema “Asombro de las cosas encantadas”:

*Arde, arde tiempo lento de mis manos.
Y mi cuerpo está aquí y mi alma está aquí.
Por todas partes vivo, incendio, miro,
toco la mansedumbre del cordero,
enumero todas las hojas, doy
a cada una su nombre y desde el fondo*

*del hueco de los nombres saltan duendes
que cambian impresiones con el viento.
Siento el espacio como arquitectura
sostenida en el aire por los astros.
Dios, la tarde pesa como tu voz
y es un río de arcángeles que cae;
hay mucha espada sobre las cabezas
que comienza a destruir el árbol,
y tú subes por él. Detente. Mira
llegar las estaciones una a una:
de todo nada queda: solo tú.*

Se habla aquí de una visión y una revelación de las cosas, al nombrarlas desde sí mismas o desde la conciencia; y en el poema "Espera el corazón tras de las manos" se nos decía que la memoria tiene tacto de estirpe, porque abarca, compromete y comprende, resume y pone en juego el existir entero de la persona en los actos del presente; es lo que se vive, pero visto en función de lo vivido: somos lo que hemos sido porque la memoria es conciencia y en cuanto tal enjuiciamiento tanto del presente como del pasado que es hoy presente; por esto, en otro poema: "La sombra como un dado a las espaldas", se habla de la sombra como "mi tiempo perdido que me mira". En esta misma dirección se mueve el poema "Dibujando la fiebre", en donde se compara el sentimiento de la propia existencia y de la vida total con un extraño acaecer, un fuego inexpresable:

*Algo bulle en mí: muy hondo siento el fuego
que no es luz, que no es voz, que no es el sueño,
pero es más tú, más yo, mucho más fuerte
que hacer de uno mismo o que morir
de tí, de mí, de aquello que hemos sido.
Esto no se lo que es. Te digo, amor,
no sé qué pueda ser. Mírame tú
aunque no me oigas ni me veas, dime
si ha llegado el final, si la campana
acaba con la torre o con la aldea
cuando suena. Yo, amor, de tanto amarte,
ya tengo el pecho rojo. Es el silencio
esta tarde de otoño. El movimiento
viene de aquí, de allí, de no se dónde.
Cuántos pájaros negros en mis ojos
dibujando la sombra, pero el mundo
mantiene luminosas costas, sitios
por donde no he pasado y quedan lejos.*

*Amor, dame la mano, ven, me siento
tan solo, detenido entre mi cuerpo
y no quiero salir. Yo quiero decirte
que no tengo la culpa, que es de afuera,
de adentro, que mis pies se agrandan para
que pueda mantener el corazón.
El fuego es muy profundo, amor, lo es mucho:
es la vida, la muerte, la conciencia.*

En este poema aparece el tú de la amada, y sobre él vamos a volver porque, aunque no constituye una superación de la soledad, se convierte sí en el puente a través del cual, sin que sea posible resolver el aislamiento, se abre una ventana hacia la realidad que se comparte con los otros.

En una primera instancia, en la apertura a la realidad interior, se está vuelto nada más hacia el lado doloroso de la relación con el mundo, porque se asume la existencia interior nada más en su carácter de enajenación y distancia, esto es, como el suceso que lleva a un naufragio, el de la reclusión en sí mismo:

*me siento ineficaz, solo vacío
sin más respuesta que mi sombra al lado.*

es la exclamación en el poema "El laberinto". Sin embargo, en un segundo paso, y como superación de esta situación original, el movimiento hacia sí se convierte en un movimiento de la voluntad, deliberado: la propia existencia, por su soledad radical, no puede resolverse en el ámbito de los otros, y es por esto que su posibilidad de configuración se establece en los límites de la propia interioridad, convertida ahora en el verdadero recinto del yo:

*Con esta luz del aire nada queda
sino tu voz y yo que soy un ciego;
ojos adentro voy donde la vida
es puño, defensa de los sueños.*

dice en el poema "La soledad". De esta manera, circunscribir la experiencia a los límites impuestos por la interioridad solitaria, establecer un movimiento en el que no se pretende trascender, es la solución que resuelve —por reacción—, la distancia que se ha establecido frente al acontecer de la realidad. Esto está más cabalmente expresado en el poema "Encuentro con la altura":

*No sabes hasta dónde me he encerrado:
hasta más allá del final de la última
escalera que da a los sueños. Nunca
había estado conmigo tanto tiempo.*

*El pasamanos iba sosteniéndome
 porque pude llegar a mi estatura
 donde por ser altura no hay camino.
 El límite soy yo de mí conmigo;
 como los huesos soy presa del alma
 y de mis años ajustados codo
 a codo, sobre la vida, sin más,
 blancos o negros, sin color, sin sombra.
 ¿Es una reunión de duendes? Me
 vigila algo, no sé, algo como manos
 incandescentes, como el poderío
 que agiganta los ríos: el silencio*

La apertura a la realidad interior se nos ha presentado como un acontecimiento ajeno al sujeto, pero la afirmación del universo de la interioridad sobreviene precisamente como respuesta a la ausencia de una respuesta en los otros, y como afirmación frente al carácter extraño, ajeno, del acontecer de la realidad, al universo de los otros que, indiferente y hostil, impone su propia dirección; dice, de acuerdo con esto, en el poema "Lo vanamente nombrado":

*Todo para mí es duro, por ejemplo,
 lo que los hombres hacen vanamente:
 la vida. Yo no entiendo cómo algunos
 cuando miran sus manos hallan otras
 o un guante o pecho o sueño, porque yo
 cada vez que extendiendo una encuentro fierro.
 Y qué difícil es pasar las hojas
 de un árbol o de un libro y verlos luego
 sabidos y olvidados a la vez,
 cuando el viento con tal sabiduría
 las cuenta mueve y quita en un instante.
 Y todos son seguros y violentos
 más basta que yo sea duro y firme
 para que todo se me vuelva sueño.
 Y en mi sed nada más sino mis labios.*

Es una expresión equivalente a la del poema anterior, cuando decía: "El límite soy yo de mí conmigo"; y constituye un movimiento absoluto de afirmación gracias al cual se instaura la interioridad como el recinto único del yo. Aquí, por otra parte, vuelve a estar expresa una crítica a la existencia que se mueve de espaldas a la vida interior, el actuar vanalmente y regido por lo de afuera. Sin embargo, a pesar de esta afirmación absoluta, la interioridad no llega a constituirse como el recinto total, definitivo, del

yo, como su campo seguro, porque la propia existencia —y esto ni aún en el instante de la afirmación se supera— seguirá siendo entendida como un acontecer que esencialmente se da en el marco del universo de los otros, referida al ámbito de la realidad.

* * *

Puede afirmarse que la obra poética de Eduardo Cote Lamus está constituida por variaciones acerca del tema del aislamiento, al menos la obra que comienza en el tercero de sus libros, *Los Sueños*. Aquello que se establece, o que se gana, en la búsqueda de una situación esencial a partir de la cual configurar la realidad de la propia existencia es la certeza del aislamiento, la seguridad de la incomunicación del propio universo interior, aunque este universo —en cuanto el problema personal— deje, progresivamente, de ser el tema de la poesía, porque se deriva en ella a la plasmación de la relación objetiva del hombre con la vida.

En *Los Sueños*, la imagen más significativa, profunda y lograda del aislamiento es el poema "A una tuna solitaria", que, además, anticipa —en el plano del individuo—, el motivo central del poema Estoraques. En "A una tuna solitaria" se trata de la planta que crece en la esterilidad del desierto, portadora ella misma de fertilidad y de vida. El existir de la planta se desenvuelve en pugna con una realidad adversa que la rodea y la cerca, como reacción a la cual se da el movimiento que encuentra en el sujeto a la vez su comienzo y su término. El poema comienza con la enunciación del estado fundamental: el aislamiento:

*Clavada en el aire y detenida
por el dolor agudo de su punta
al viento punza con rencor y vive
como pedazo de cadena rota.*

El estado que se denuncia es la separación, lo irreconciliable, este permanecer "como pedazo de cadena rota" es decir, y por la inexistencia de todo lazo, presa, detenida, obligada a alimentarse de sí misma, teniendo sin embargo ante sí otra realidad que supera aquella que la niega:

*El ave tan lejana, dibujando
su curva de ballesta le recuerda
un río. Acaso escucha el claro paso,
el don de caminar, la voz serena.*

Pero se trata de algo inaccesible, que está allí como la muestra de aquello que no puede o no le es dado llegar a ser:

*El ave es lejanía y solo vuelo.
¿Dónde el agua? La espada siempre vive
en el cinto del héroe y de pronto
se junta con la mano: ya no importa
para glorificarse sino el filo;
después, quieta, perece en la panoplia.
Ay, también hubo algunas que yacieron
bajo la piedra acompañando al muerto.*

¿Es la vida posible o es el duelo? ¿Quién es el héroe, la mano o la espalda? ¿La muerte que reparten? ¿O es la soledad, la incomunicación determinadas por una forma de hostilidad que ellas mismas no suscitaron?:

*Cuando se cierra el aire como un puño,
el cielo duro como vientre estéril,
virgen octogenaria, las ubres secas:
la tempestad sólo se escucha. Sola,
ávida, sin auxilio, toda espinas
y por su cuerpo hecho de lenguas juntas,
de lenguas que por sed se hicieron verdes
y que después se encarcelaron más
y más cuando les fue royendo el habla
la bronca luz, su condición de planta,
a picotazos hacia afuera vieron
estremecidamente cómo al alba
despuntaban en rejas su deseo.*

La tuna está vuelta contra el ámbito en el cual se constituyen las circunstancias de la negación de su ser; el agua, que es posibilidad de la vida y que solamente se escucha o se presente es como el aire que le falta al protagonista de "El Milagro", faltándole el cual vive sin embargo, y el deseo que despunta en rejas es el deseo que tropieza con su limitación, sufrimiento que nace del anhelo negado; aquí es particularmente significativo este "despuntar en rejas" porque no se trata de un florecer sino de una condena, la imposibilidad para dar cumplimiento a la propia existencia de acuerdo con la realidad interior, fatalidad explicitada más adelante cuando se señala que "la forma no alcanzó a volverse hoja":

*Inútil todo tras lo más inútil:
la forma no alcanzó a volverse hoja
ni a poseer un tallo donde el círculo
reune la madera con los años
obligando a la edad a ir hacia adentro.*

“Ojos adentro —se nos dice en otro poema— donde la vida es puño, defensa de los sueños”, y los sueños son la edad. En medio del desierto que agota, la planta, hecha de “lenguas que por sed se hicieron verdes”, sola y ávida, colmada y despojada, deriva a la certeza de que el propio actuar, que tiene como fin la plenitud, es un actuar estéril, y el sentimiento es otra vez aquí el sobreponerse:

*La soledad también se junta como
el corazón de la madera donde
las palabras adquieren su sentido
y la altura defiende de los cuervos.
Como serpientes buenas que padecen
de pies, unidas, encantadas,
que en su suplicio pagan el castigo
de no ser parecidas a su raza,*

y este, el motivo central: la señal de la sombra es amarga porque es separación, y la separación es irremediable porque es diferencia, ruptura que obliga a buscar el alimento en sí mismo:

*la tuna busca en su interior consuelo
cuando florece para lamentarse
y la ternura busca entre los frutos.*

Entonces sobreviene la otra realidad, el sueño o la memoria o lo irreal, las imaginerías como una escapatoria condenada, como el “intento de salvarse”:

*Antiguamente se contaba el tiempo
en la faz de la luna: el pacto negro
del Totom con las joyas del negocio.
Los sapos y vocablos en la boca
del brujo desmentían la bondad,
pero ese era un intento de salvarse.*

un intento que parece: y que obliga —aunque esta vez en el orgullo y no en el vencimiento— a recogerse sobre sí:

*Sin ademán de súplica, con vida,
y sin la vil rodilla de quien pide
se yergue sin perdón pero olvidando.*

La de la tuna es una imagen expresa de la realidad humana, del aislamiento, de lo que lo provoca y a lo que él mismo conduce, es una imagen del abandono como la situación esencial, de la hostilidad y la esterilidad que el universo del hombre —en el actuar banal— ha levantado frente a sí; la correspondencia es expresa en el final del poema:

*Al hombre vino en otro tiempo un hombre
que en la dulzura de su paso había
el tierno gesto de la mansedumbre.
Y lo mataron. Cómo el hombre busca.
Aquí una palabra que después
como piel de lagarto se vacía.*

Es el final del poema, y el contenido de este último pasaje va a ser ampliado en el curso del poema "Estoraques", el más ambicioso dentro de la obra de Cote Lamus: la elevación y la caída, la búsqueda, el fracaso, la entrega, la derrota.

Equivalente a esta imagen del aislamiento es, en *La vida cotidiana* el poema "Árbol sobre piedra"; el enunciado es el mismo, la misma situación, pero en el poema posterior más radical porque se intensifica: El árbol, que es vida, reside sobre la piedra, que es muerte o negación de la vida:

*Sobre la piedra la raíz conforma
todo el viaje del río y pasa el aire
dando formas y sombras, dando horas,
tronco apenas del viento.*

No el árbol sino su raíz, conforma sobre la piedra "todo el viaje del río": sobre la piedra detenida el río que avanza; pero el árbol no está en pugna con esta negación de su vida que es la piedra, sino la ignora, con la seguridad del residir en sí mismo; se nos dice que "su reino es distinto" y por esto el agua, que con el fluir niega la quietud, pasa bajo sus hojas sin herirlo en su ausencia o excluirlo:

El árbol

*quieto sabe existir porque su reino
es distinto. No importa la corriente
que a veces tiende el lazo hasta su cuello:
la horca de agua no le vence
porque aprieta hasta el amor
igual que el odio. Su reino es distinto.
Como el agua tan clara, tan perfecta
en la gota que baja transparente
por las hojas, o el río como un perro
que lame día a día su soporte,
puede hacerse de pronto su enemiga?
Su reino, es la verdad, es muy distinto.*

Es aquí, también, más directa la relación con lo humano, más clara y viva: el aislamiento del árbol es el mismo aislamiento del hombre, su silen-

cio y su soledad los mismos del hombre; el hombre, igual que este árbol sobre la piedra está sometido y sujeto a una realidad que lo niega, y sus recursos son los mismos:

*Qué solo, sí, qué solo es su silencio;
es como soledad de dos: igual
es el desprecio. Entonces nada queda
sino abrazar la piedra: el mineral
no le comprende y si en verdad se nutre
de tierra que también da fundamento
la vecindad de su raíz le advierte
que se alimenta de la muerte. Sabedlo:
toda vida proviene de la muerte.*

En esta alusión a la soledad del silencio se hace referencia al carácter intransferible de la propia realidad interior, que no es compartible sino por otra soledad, la soledad de dos que es igual al desprecio porque no existe reconciliación ni comunión; y se alude a la soledad esencial, para la cual no existe otra respuesta que el consentir, este "abrazar la piedra, un mineral que "no le comprende". Pero se trata de un estado contradictorio que inmediata y naturalmente impone la pregunta por su razón de ser:

*¿Quién puso ese árbol a sufrir al lado
de la cambiante multitud del río?
¿Y quién el pedestal sobre su tronco
donde la savia, muda, se lamenta?
Pero es que el árbol no está ahí: es la sombra
de lejano ascendiente, el que se impuso
firme sobre el dominio de la piedra.
Acaso un pájaro sembró su forma
para dejar al aire un instrumento?
Igual al hombre cuando reflexiona,
mas del hombre no vale sino el acto.*

En Estoraques dirá:

*En este mundo los actos son columnas,
testimonios, materia de verdad.
El resto es nulo.*

Igual que para la tuna en mitad del desierto se eleva, próximo aunque inalcanzable, el cielo, y por el cielo un ave que cuenta de las aguas, el árbol que está plantado a la orilla del río que corre, "liquidó la pretensión de conocer el mundo", porque "De la luz le quedó no más que sueño" y porque es igual que al hombre cuando reflexiona. . . Aquello que podría

superar la realidad que los niega, se ofrece a su deseo sin cumplirse: la savia, la vida permanece en el silencio, en el sufrimiento. Pero la pregunta que se hace por la razón de ser de este estado es una pregunta en el vacío, nada más una demanda, cuya solución por reacción trae un establecerse de la interioridad en su propio dominio: su "reino distinto", con vida propia frente a lo circundante.

Con todo, no se trata aquí, como en la imagen de la tuna en medio del desierto de haber reconocido, adueñándose de ella, una derrota, sino de la instauración del modo peculiar de ser de la interioridad como algo que pertenece a una instancia diferente. Este es el paso definitivo que se gana en relación con la planta en el desierto. El reino del árbol es distinto, lo cual significa que la hostilidad del medio que lo rodea no consigue afectar enteramente su ser interior. Ahora bien, aclarado esto, se regresa en el poema, con violencia, al centro temático de la obra de Cote Lamus, que niega todas las soluciones individuales. Se invalida la situación a la cual se ha llegado porque el árbol, viviendo de sí mismo, queda excluido de la vida, a la orilla no del agua sino del aire, sin ser aire:

*De la luz le quedó no más que sueño:
aquello que miraba se volvía
nada; sólo sus ramas alcanzaban
lo real; a duras penas pudo
encontrar que existía. Liquidó
la pretensión de conocer el mundo,
la que iba cantando por las aguas,
que en el viento, en las aves o en las nubes
significaba viajes y otros cielos.
Vanamente sus hojas encontraron
el camino del tacto hasta las horas.
Cayó en la cuenta pronto que elegir
es de otros; limitado resignó su copa
a quedar en el aire y no ser aire.
Piedra es su base y piedra es el sustento,
mineral su actitud y su existencia,
quietud su vida y rigidez su muerte
y sombra, sombra, sombra entre la noche.*

La interioridad, que se ha establecido en sí misma, permanece, no obstante, medida de acuerdo con el modo de ser de la realidad; vuelta sobre sí y en cuanto acontecer exclusivo del yo, no tiene una auténtica validez; por esto el árbol es como el hombre cuando reflexiona, pero del hombre lo único que vale es el acto: ir hacia sí para salir de sí.

Esta es la noción fundamental de la existencia humana como un acontecer en la realidad, de la existencia individual como configuración en el mundo del cual participan los otros, a pesar de seguir siendo el aislamiento de la interioridad, la situación esencial desde la cual se erige el propio existir. Por esto, tanto en la imagen de la tuna en el desierto como en la del árbol sobre la piedra, subsiste con igual validez esta situación que se enunció como un residir de la existencia en medio de una realidad que la contradice. Las dos imágenes ganan en intensidad cuando ante la postración, la agonía y el aislamiento se tiene frente a sí otra realidad que a su vez es negación de aquella que niega la suya propia; a la tuna en el desierto, el ave, que es lejanía y sólo vuelo, le recuerda un río, y escucha tal vez "la voz serena" y "el don de caminar"; y del árbol sobre la piedra, que "Liquidó la pretensión de conocer el mundo", "sólo sus ramas alcanzaron lo real". Es particularmente significativa aquí esta determinación de "lo real", para enunciar la vida, porque aparece como el equivalente del mundo, de tal manera que la pregunta por la propia existencia se convierte en pregunta por su posibilidad en la realidad.

* * *

Aquello a lo cual se llega en la experiencia de la interioridad, lo que se inaugura en *Los Sueños*, es el sentimiento de la propia existencia individual, pero la noción central que surge de este sentimiento no es la del ser independiente de la interioridad sino la de que el cumplimiento de esa existencia es posible únicamente en medio del universo de los otros, en el ámbito de la realidad, de tal manera que la pregunta por la propia existencia naturalmente se transforma en pregunta por los actos que la componen. En el poema "El niño de Vallecas", hay una increpación al personaje para que salga del cuadro y vaya hacia la vida:

*¿Por qué no intentas un poco de sol
estando tan cerca el mundo? Acaso
alcances el nacimiento del aire
porque el aire es un inmenso caballo
que pasta su vuelo en la eternidad.
Causa pena verte todos los días
igual, detenido en un solo tiempo.
Sal del verde de tu traje, del gris
que deforma tu rostro ceniciento;
sacude el movimiento de cadenas,
mueve, encrespa los rasgos en la cara;
mata un poco a Don Diego y ven, hermano
que Dios te ayudará sobre las cosas.*

*A tu costado está la calle. Allá
Castilla como un alma atormentada
jugándose la luz, su postrer sueño,
prisionera en el verano del mundo.*

En este llamado está contenida la noción del existir como un riesgo y también como un conocer; se trata aquí de una entrega y de la realidad como un objeto que se propone a la persona; es un salir de sí para habitar entre las cosas, y en esta ayuda que se solicita de parte de Dios no hay propiamente el pedido de una seguridad sino de una fuerza. Por otra parte, la noción de "cosas", formulada aquí, hace alusión al carácter objetivo de la realidad, a la realidad como lo diferente. En el poema "Autobiografía", se enuncia: "Yo tengo por testigo pocas cosas", y en poemas anteriores, a la poesía —al trabajo del poeta— se la ha precisado como un decir las cosas. Las cosas son el mundo y de esta manera la existencia individual se convierte en una configuración dentro del ámbito de las cosas.

Pero la experiencia de la interioridad trae consigo la experiencia de la soledad. En primer término, se trata de que los lazos que hacían posible una relación auténtica con los otros han quedado rotos al sobrevenir el sentimiento de la temporalidad y de la muerte, en la zozobra del desamparo y el aislamiento de la realidad interior incomunicable. En el poema "Donde crecen las hojas", se anuncia:

*Mis miradas con los ojos de Marzo
celebran en cada cosa a mi amada
y me visto de nuevo con mi cuerpo
tan completo de tiempos y de sombra.
Cómo otra vez han llegado las hojas.
El árbol, en su gran sabiduría
horada el aire con sus nacimientos.
El sol, antes avaro, numeroso
ahora como ejército en victoria
prolonga su desfile por el día;
pero yo voy con todo, con los sueños,
viviendo la medida de mi muerte.*

Lo que está aquí contenido es de qué manera, delante del aislamiento de la interioridad vuelta hacia el hecho de la temporalidad, consigue abrirse la plenitud de lo natural, pero al mismo tiempo, el sentimiento de que no es posible reconocerse en esa plenitud, que se ha hecho posible, esta vez, gracias a la amada. La amada es un vehículo para llegar a las cosas, pero con los dos versos finales de este poema comienza a sugerirse ya otra situación radical: aquello que antes que nada se invalida en el advenimiento

del universo interior es la experiencia amorosa: "resulta que el amor me hizo más sólo", dice en el poema "La Justicia", y en "Imaginaciones":

*Hundo azada entre la sangre
donde el amor se funda en nada, en nadie.
Rodeada de palabras va la amada
que cuenta en las estrellas las palabras
que caben en sus labios. Cuánto amor
en la existencia para quedarse uno
tan solo.*

Esta es la soledad de dos, la impasibilidad de trascender y el sufrimiento de esta imposibilidad; la vida que, marchitándose, debe permanecer en el sujeto.

En la experiencia amorosa hay un regreso hacia sí porque el otro es algo que está afuera y ofrece la resistencia de su propia interioridad. Sin embargo, en la soledad el yo tiene en sus manos la posibilidad de hacer suyo el ser del otro, despojarlo de esa condición de algo que está afuera y escapa al propio dominio. Por esto, en el poema "El corazón cuando la tarde es nada"; se anuncia:

*Las ramas de los árboles de invierno
padecen soledad como el amante
y cuentan horas con sus hojas tácitas.
(Cómo el amor está hecho de zozobra,
de inquietud o de luz, de pan rebelde)
La soledad es la única estación
del que ama porque se halla ilimitado
y la amada es para él imposible
dominio, y también, cuerpo insuficiente.
Ella, caricia en su costado, sueña,
mientras él es la luz que la ilumina.*

Se trata de que la realidad de la propia existencia debe ser enfrentada a partir del aislamiento de la interioridad, del carácter intransferible que tiene el propio universo interior. Esta es la situación fundamental de la cual se va a partir, y cuyo desarrollo va a constituir el verdadero núcleo de la obra poética de Eduardo Cote Lamus. En el poema "Algo pasa bajo la lluvia", de *La vida cotidiana*, se expresa esta situación:

*El hombre sube la existencia: llega
a amor y se transforma. En el gozo advierte
que no logra o puede trasladar su amor
y que tampoco puede o logra abandonar
su propia, precaria, libertad.*

Trasladar su amor es aquello que no le ha sido dado, y la propia, precaria libertad es esta de "no poder huir de lo que se hace"; es el fracaso de la interioridad en el afán por trascender, enunciada en este poema como la situación definitiva, irrevocable. En otro poema de *La vida cotidiana*, "Alguien habla en el silencio", aludiendo a esta reclusión que no consigue superar la experiencia amorosa, dice:

*La mujer delante con sus grandes ojos lentos.
Al mirarla uno se pregunta cómo era de espiga;
y uno la mira, cuidadosamente le da nombres,
y uno mira las mismas caricias que prodiga
hasta subir por ella,
hasta cubrirla como una hiedra:
y todo para concluir que hay
dos cuerpos, dos almas, dos silencios, dos soledades
infinitamente distantes.*

Pero la soledad —que se revela en el amor— más que a una distancia respecto al otro, hace referencia al solo acontecer del universo interior. Aquí es preciso retomar, volver a la noción del sueño como ese acontecer exclusivo de la interioridad, y a la noción de la interioridad como aquello que se constituye en la superación del estrato más inmediato de la realidad. La soledad alude al acto mismo de haber reducido la experiencia a los límites del universo interior, un peculiar estado de olvido del universo de los otros y de vibración o acuidad, en el cual la receptividad está vuelta hacia el acontecer exclusivo del yo. Dice, en el poema "Oculto en la soledad", de *Los Sueños*:

*Ha vuelto la soledad: la sombra se abre
como cuerno de caza y se desgaja
como la luz. El viento aquí madura
la rapidez del paso. El alma siente
estrecho el alma y el cuerpo que aprisiona
en cada movimiento se vacía.
Así, las manos torpes equivocan
el sitio de las cosas y las cosas,
los ojos atraviesan los objetos,
las formas huyen. Todo es hueco y no
se siente sino el mudo transcurrir
de una mosca incorpórea que vuela.
De pronto es un enjambre que me llena
la lengua y voz arriba lame, zumba
y lucha con quien sabe qué enemigo.*

El enunciado aquí, que podría aproximarse a lo psicológico, no hace alusión a la soledad en cuanto distanciamiento sino a aquello que sucede

dentro de la soledad, al atravesar sus puertas, alusión que conlleva, como algo natural y en el marco del concepto de la "sombra", el sentimiento de que, en el movimiento de la propia interioridad solitaria, la existencia adquiere un carácter negativo. Los versos finales del poema dicen:

*La fantasía se quiebra, no hay ideas.
Soy un intruso entre mis propios huesos.
Intento despertar y cuando lo hago
ni vida ni cenizas me rodean.*

La propia existencia, es cierto, adquiere con el advenimiento de la sombra, de la interioridad y de la soledad, un sentido negativo, de acuerdo con el marco de referencias que ella misma se impone, marco que está trazado por el universo de los otros; sin embargo, aquello que constituye desde un comienzo, su centro de gravedad, permanece: la interiorización que aísla lleva también, y necesariamente, a una apertura, hace posible la aparición de esa otra instancia de la realidad en la cual las cosas y los seres se hacen presentes en su estado más esencial; así, en el poema "Vuelta a la soledad", de *La vida cotidiana*, dice, en un reconocimiento más claro de este estado que se gana:

*Todo se siente en la soledad:
el árbol que despierta el alba, el día
de ayer, vuelto ya hoy para mañana,
el silencio y la voz que lo traspasa.*

*En soledad los vientos son más largos
y callados. Las hojas del otoño
que vendrá, nada más, es lo que arrastran.*

*El puente lleva hasta su luz el agua
por saber que debajo cruza un río.
El hombre llega hasta su casa solo
donde la única puerta es un espejo
con todo aquello que dejó olvidado.*

En la soledad es posible escuchar el silencio, y la voz que lo traspasa, porque uno y otra son el mismo universo interior despojado de los lazos que lo mantenían unido al acontecer inmediato de la realidad, y se escucha también la voz de las cosas, que se hace posible gracias a nosotros.

Aparece también en este poema, aunque fugazmente, la noción del tiempo subjetivo, que no llega a tener un desarrollo en la obra de Eduardo Cote Lamus, aunque se lo coloca sí a manera de contrapartida del sentimiento doloroso de la temporalidad que desemboca en la muerte; la propia

existencia se da, en su totalidad, dentro del instante: es “el día de ayer vuelto ya hoy para mañana” (en otro poema dirá: “Hoy comienzo el día de ayer”), y aquello que encuentra el hombre de regreso a su casa es un espejo que le devuelve no su imagen presente sino sus omisiones, aquello que ha sido, “todo aquello que dejó olvidado”. En otro poema de *Los Sueños*, “Sonata Aurora”, recogiendo este y otros elementos de atrás, o que serán ampliados, dice:

*El tiempo que todo lo borra y todo lo enseguece
para recuperar lo ya perdido habita la memoria.
Entre mí busca su cuerpo, me traspasa.
El, el delincuente, va sacando mis pedazos.
El, que fue el testigo y con quien hice mi pasado
lo vuelve a releer, me lo demuestra,
me atrasa, y cuando vuelvo ha mucho tiempo que se ha ido.
Igual que cuerda elástica y sin dejar su movimiento
salta del recuerdo a mi presente y golpea el corazón
—en él no hay nadie—
en su latigazo hay un sonido entre viola y timbal,
que son los días.*

*Lo que busca, no sé, le sirvo de instrumento.
A veces no se sabe a dónde ir ni donde refugiarse;
se va de casa en casa sin lograr que puertas abran
para concluir que con cenizas tampoco puede acompañarse.*

*Ah, esta libertad de no poder huir de lo que se hace.
El año llegó siempre a las estaciones con retraso;
fue muy lento, lento, como la más ancestral de las tortugas.
El verano se aclimató para glorificar mis huesos;
el ceñudo otoño, igual que la preocupación de quien espera
tocó su cuerpo frutal entre mi sangre;
el invierno, casi sin nieve pero frío —esa nieve como
la palidez de las palomas porque cuando sale el sol desaparece—,
extendió el silencio para dormirse un poco
y otra vez la primavera con su gran noticia repentina
de que la vida es dura y que no vuelve.*

*Entre venir y el pensar, entre soñar;
entre los libros recorridos en insomnios;
entre sentir unos labios como odres
y retenerlos un instante para embriagarnos;
entre caer con otro cuerpo, buscar en él consuelo,
y hallar una soledad intransferible;*

*entre querer ser de otra manera
y descubrirse igual a lo perdido,
entre rezar y blasfemar, entre relámpagos,
se nos pasa la vida y, sin embargo,
uno tiene que morir porque no sabe lo que hace.*

No hacemos el tiempo sino que somos parte de él, estamos entre sus cosas, lo miramos transcurrir y somos parte de su paso que nos revela nuestro término. Estamos en el tiempo, como todos los objetos, y al ritmo de sus golpes —los días— dirigimos los actos, que, como los de hoy, una vez fueron y el mismo tiempo se encarga de recuperarlos. Pero el tiempo subjetivo depende del tiempo real: es la persona —y el sueño nada puede— la que en el tiempo sucesivo avanza poco a poco a su término. Sin embargo, es en la soledad en donde se abre para ella la realidad de la temporalidad —en la “soledad intransferible”—, la realidad de la propia existencia como acontecimiento, y el sentimiento de estar inmensa en la totalidad de la realidad.

De esta esencia de la soledad, la más plena expresión está dada en el poema “El absoluto silencio de la soledad”, de *La vida cotidiana*. El título mismo es ya revelador: se refiere, en primer lugar, al silencio en cuanto incomunicación, al silencio de la interioridad en la soledad, que es absoluto porque no puede ser superado, el mismo del árbol sobre la piedra, un silencio solo. Pero, en un segundo paso, deja de referirse a la incomunicación, a su soledad, para apuntar a la idea del silencio como la determinación del acontecer más esencial en el hombre. El poema comienza con el enunciado del sentimiento mismo de la soledad, en cuanto aislamiento y en cuanto imposibilidad de expresión de la vida interior, esto es, como la carga que representa:

*Era la soledad como un rebaño
de animales pesados (elefantes,
viejos caimanes y rinocerontes),
ya disecados en el zoo de
Berlín, y ciertamente las preguntas,
igual que una coraza, se decían
desde el lugar aquel donde los hombres
no pueden denunciarlas a los otros,
sino atrapados en su propio espejo
y silenciosos, íntimos, absurdos,
sin las palabras y sus llaves donde
unidas puedan significar, dejan
al viento con su espada que traspase
las toldas del ejército del ser.*

Se repite aquí el símbolo del espejo, que es representación de la vida interior girando sobre sí misma, alimentada por todos los instantes vividos; las preguntas se dicen, sin decirse, sin que lleguen a nadie, lo mismo que una coraza que no deja penetrar, pero tampoco permite la salida:

*Arriba habían quedado los vocablos
delatores del acto; sí, engañosos,
porque la voluntad puede variarse
al decidir, igual que si las órdenes
por el cambio de tono se ejecutan
distintas y se pierde la batalla.*

*En vista entonces de que no hay salida,
solitaria, venía la pregunta:
¿Y qué será de mí?*

*¿Quién me acompaña
en esta habitación donde los ángeles
son pobres ratas migratorias?*

*¿Dónde
la puerta, la expresión, la luz, la mano
que guía como faro fatuo? ¿Dónde
el caudal de los sueños y el transcurso
que va desde la rabia hasta el puñal?
¿Dónde el dónde?*

*¿Dónde dón? ¿El dón donde
doblan la hoja del tiempo las campanas?*

*El desconsuelo y la desesperanza
buscan a Dios a tientas, como amante
loco intenta saciar su soledad,
su miedo, su terror, su angustia,
y concluye la horrible pesadilla
con el sémen echado entre la nada.*

*Donde no baja el sol, donde el silencio
es sombra sin esperanza del
hombre, cabe no más la sed
porque no hay labios, porque se buscan
pies para dar pasos y la tierra
firme bajo las huellas y aire, viento
para los árboles, porque allí nada
se mueve como no se mueve nada
en este poema.*

*No existe sino el simple padecer
actos adulterados por palabras;
y la pasividad, la aceptación
del propio fin y del destino, la
estrella ciega y el tizón ardiendo
solos, muy solos, solos, solos, solos,
sin Dios, ni rey ni ley sino conciencia
tapiada, humo sin semilla y miedo.*

Está aquí expresada la doble significación del silencio, como separación y término, como el movimiento de ida y regreso, término y comienzo, prisión y libertad, opresión que se compara con un rebaño de animales disecados, inmóviles; preguntas que se hacen desde “el lugar aquel donde los hombres/ no pueden denunciarlas a los otros”; inmovilidad y caída, pasión y frustración; la sed sin labios que es el agua sin cauce y las manos sin el acto, pies que se mueven sordamente por un camino anulado. Lo que está aquí consignado es el sentimiento del abandono de la interioridad, lo intransferible del propio universo en su acontecer más esencial, abandono delante del cual se erige otro sentimiento, el de la propia existencia que se ha visto inmovilizada, suspendida con relación al ámbito de los otros, pero que, sin embargo permanece, en esa inmovilidad, de cara al ser mismo de las cosas.

Es lo inexpresable de la propia existencia interior y su enfrentamiento estéril al acontecer que se da en la realidad: lo único que existe es el padecer actos que son adulterados por las palabras, y la pasividad, “la aceptación del propio fin y del destino”. Las palabras adulteran los actos y, por esto, los actos son algo padecido, soledades dispersas y cercadas, aceptación del propio concluir. Así, la realidad de la propia existencia está enfrentada aquí como un padecer sin objeto, que sólo encuentra delante de sí al destino como un sufrimiento ciego y la claudicación ante la certidumbre de la muerte. Por otra parte, esta precisión de acuerdo con la cual las palabras constituyen una adulteración de los actos, alude a la situación de invalidez del hombre que no consigue llevar su propia realidad esencial hasta los otros y que, por lo mismo, en cuanto hombre deviene en “conciencia tapiada” y “humo sin semilla”.

En conexión con este poema está otro de *La vida cotidiana*: “El acto y la palabra que lo nombra”, en el que se nos habla de la experiencia como un hacer dentro de lo humano. La palabra, según se anuncia allí, tiene como misión nombrar, conferirle una identidad a las cosas y es, por lo tanto, posterior a los actos; sin embargo, el acto es aquello que representa para el hombre una filiación al movimiento del tiempo; en el poema anterior se nos decía que los actos sufren un adulteramiento por la acción de

las palabras, al expresarlos, dejan de ser lo que originalmente fueron, de manera que aquello, que traducen las palabras no es el acto mismo sino su ser inexpresable. "Más del hombre no vale sino el acto", y de los actos se nos ha dicho, también y en la reproducción del mismo juego, que no consiguen expresar la esencia de la interioridad, y que esta esencia permanece recluida, porque en cuanto tal no tiene validez sino de acuerdo con la posibilidad de transmutarse en acto, idea que sustenta otra más radical, según la cual la propia existencia únicamente es válida cuando se cumple en el universo de los otros. Así, dice en "El acto y la palabra que lo nombra":

*Por testimonio el tiempo dejó un hombre
fuerte, cabal, capaz en su materia
de actos. Subió con él, le dio sentido
al movimiento de su vida y de
sus manos, y miró desde sí mismo
el contorno de sus propios trabajos
perdidos.*

Mutuamente, se configuran el hombre y el tiempo, pero este tiempo es el de las cosas y las cosas son el ámbito de los actos, actos que, a su vez, están medidos por los días. Y en los días hace el hombre su vida: edificio que lucha contra el destino y el azar, contra sí mismo y contra el ángel; el sueño contra el tiempo que todo lo invade e invalida, y del cual es el hombre —o sus actos— por la conciencia, el único testigo; la trilogía se da entonces entre el actuar, su curso y el decir:

*Acudió a los días solo
Por testigo nada más que el firme paso
dado al azar, con voluntad de no
recuperarlo; elaboró su con-
dición de frente altiva y no dejó
que lo tentara el ángel, a pesar
de que una vez pensó, serenamente
en darle a la existencia el nombre puro
del orgullo.*

*La luz se le entregó.
Entonces adquirió la certidumbre
de que la libertad es la medida
de la limitación del hombre:*

*así
toda moneda que se lanza al aire
es libre sólo cuando está en el aire.
La luz miró la luz y quedó ciega.*

*Reflexionó sobre su propio saco
de piel; el tiempo y otra vez el tiempo.
Los turbios ojos del puente, erigidos
en honor del camino, y los caminos
siempre viejos enemigos del agua.*

*De la manera como el árbol es
la medida del tiempo y de los vientos
en la selva, la vida llena el sueño
de hermosos menesteres, los terribles
y decisivos pasos que no tienen
regreso. Sí, fue entonces, sí, entonces
cuando volvió los ojos y se vio
testimonio del tiempo y su destino:*

* * *

En el sentimiento del desamparo de la propia interioridad, aquello que antes que nada se invalida es lo trascendente, representado en Cote Lamus generalmente por el ángel. Esta distancia entre lo sobrenatural y lo humano está consignada en varios poemas de *Los Sueños*; por ejemplo, en "Los ángeles y la claridad no saben de los sueños", en donde además, se hace alusión a la creación poética, dice:

*Del corazón humano
nada saben los ángeles.*

Resulta aquí valiosa, igualmente, la referencia a la claridad, que ignora al sueño, es decir a la sombra, a la vida interior. El ángel es, dentro de lo trascendente, aquello que está más cerca del ámbito de lo humano, pero lo que se invalida no es la existencia misma del ángel, es decir de lo sobrenatural, sino los lazos que podrían unirlo a la realidad humana, con lo cual deja de tener eficacia para la necesidad y la zozobra interiores, esa instancia superior hacia la cual puede volverse la mirada. La referencia a Dios, entonces, aparece algunas veces, pero como la instancia dentro de la cual no es posible resolver las cosas humanas; por esto, el dirigirse a ella remite más bien a la naturaleza, al reino natural, y la pregunta es nada más un constatar el desamparo: preguntar por la propia existencia es preguntar por la realidad misma, por el transcurrir, por el hecho inevitable de la temporalidad.

Precisamente, es este sentimiento de la temporalidad aquello que, junto con el de la propia existencia, el de la soledad, de una manera más definitiva consigue establecerse a partir de la experiencia interior. En el poema "Sonata Aurora", de *Los Sueños*, se nos dice, por ejemplo: "El

tiempo, que todo lo borra y todo lo enceguece”, como expresión de esta situación determinante que hace que el propio existir esté antes que nada inscrito en el dominio del tiempo, como una cosa más, entre todas aquellas que están sometidas a la fugacidad y al exterminio, al transcurrir y al olvido, sin defensa.

En un comienzo, aquello que resulta de esta dependencia —el estar incluido en la acción del tiempo— es una pugna puesto que en el dominio del tiempo y su transcurrir, la propia existencia se convierte para el hombre en algo que en último término no le pertenece. Dice, en el poema “Los indudables sueños”:

*Dos espejos son el tiempo y el hombre
y cada uno se contempla en el otro,
iracundos enemigos, uncidos,
por siempre y siempre haciéndose pedazos*

Se trata aquí de que el ser humano no solamente aspira a la intemporalidad, sino de que en esa intemporalidad pretende hallar su esencia, y de que, por un movimiento contrario, en la misma medida en la cual tiende a ella, no le es posible eludir su ser temporal.

El tiempo está frente al hombre y dentro de él, lo domina y lo constituye, por igual lo construye y lo aniquila, y el hombre, preso en el transcurrir, se debate para, desde el instante que vive, fijar entre las cosas su sueño y su conciencia, esa vida suya que a medida que avanza retrocede para negar, no ya como individuo puesto que la duración no le está dada a la persona, sino como especie el tiempo que disuelve.

Ahora bien, en el individuo el sentimiento del tiempo y de la propia existencia son equivalentes porque en la filiación a la corriente del tiempo —a su pasar—, el propio existir se da como un acontecimiento fugaz que concluye en la muerte, algo que fluye y que al fuír se pierde, que no consigue recobrase a sí mismo; dice, por esto, en el poema “Sonata Aurora”:

*y otra vez la primavera con su gran noticia repentina
de que la vida es dura y que no vuelve.*

¿Y si la vida no vuelve, es vano, sin efecto, el esfuerzo? Al lado —y a esto ya hicimos referencia— de la evidencia de la temporalidad que define y delimita la vida, que la hurta, subsiste la existencia interior como la realidad que tendría en sus manos constituirse dentro de su propio que-hacer interior, desligada de la sucesión de instantes que constituyen el vivir, no para invalidar la temporalidad sino para cambiar internamente su orden. En este movimiento se invalida o suspende la sucesión de pasado,

presente y futuro —que es la de las cosas al lado de las cuales hacemos el trayecto— como instantes o estancias ordenadas una en seguida de la otra, esto es, la vida como el transcurrir de un ayer a un mañana que desemboca en su término, y sobreviene, al haberse puesto de presente el acontecimiento sólo del existir, el sentimiento de la existencia entera en el instante en que se vive; esto está enunciado ya en el poema “Algo de lo que uno vive”, de *Los Sueños*, en donde dice:

*El tiempo, eso que llaman día tras
día, y la vida, que es el mismo tiempo
esclarecido por los sueños, vienen
y me cercan en todos los sentidos;
y si en la habitación a oscuras siento
que un mueble extraño la ha invadido
huelo algo que no me pertenece,
que sale desde mí, que me penetra
como si fuese una ventana abierta;
mi piel se llena de pavor salado
y esto que me rodea no es más
que un solo paso que se da en el día.*

El poema trae un epígrafe de Aurelio Arturo: “Los días que uno tras otro son la vida”: la vida se compone de días, los días que uno tras otro se suceden, pero los días son tiempo, y por el día nuestros pasos. . . En el poema de Cote Lamus se establece una diferencia entre el tiempo y la vida: la vida es el mismo tiempo, sólo que esclarecido por los sueños, y en este esclarecimiento se cambia el orden de la sucesión, como en el poema “La visión que se mueve entre los ojos”, en donde se nos dice que: “el futuro está dentro de mí como recuerdo”; el futuro pertenece al presente y es pasado porque el presente no concuerda con la sucesión temporal, con el sucederse lineal del tiempo. Pasado, presente y futuro hacen un solo instante, vivo y único, en el cual se confunden los estadios del tiempo —su sucesión— con el tiempo vivido, que es circular.

En *La vida cotidiana* es particularmente valioso como expresión del sentimiento de la temporalidad al cual se le opone el sentimiento de la propia existencia, que se mueve en el tiempo y sin embargo lo transforma, porque el vivir —esclarecido por los sueños— no es una sucesión, el poema que le da el título al libro: “La vida cotidiana”. Comienza con el enunciado fundamental, el aislamiento respecto al tiempo que es solamente sucesión:

*Hoy comienzo el día de ayer
con palabras y con deseos;
ya los zapatos tienen polvo*

*de mañana: sin excepción
los actos se me vuelven huellas.*

Comenzar hoy el día de ayer no hace referencia a la sucesión temporal sino al movimiento autónomo de la subjetividad, de acuerdo con el cual en el hoy se da comienzo a un ayer que en el tiempo es ya pasado. Pero el transcurrir del tiempo da figura al acontecer mismo de la realidad, de tal manera que si, por una parte, se enuncia aquí el movimiento autónomo de la interioridad, por otra, al estar referida a ese acontecer, se invalida este movimiento puesto que se lo señala como algo que permanece al margen de las cosas. La autonomía, así, deja de significar vida propia para convertirse en distancia, no obstante ser el único movimiento posible para oponer al declinar implacable de la propia vida llevada por los días:

*Vemos al ciervo y hasta a veces
llega a beber en nuestras manos
pero la sed se le hace vieja
como un abuelo entre los labios.*

*Somos del hoy, mas lo que hacemos
pertenece al pasado, somos
la fuente que se queda: el agua
quiero decir, la vida, pasa.*

*A mi oído llegan voces
que mañana diré, mañana:
la suerte mía de callar
con la palabra de otro día.*

En este "somos", está la expresión del ser temporal de la persona, la vida que se vive biológicamente, en tanto que en el "hacemos", está expresado el actuar de la interioridad referida a sí misma; pero en la relación de uno y otro se anuncia la determinación última: mientras la interioridad está abierta a su propio acontecer en un tiempo circular, la vida se afirma en su carácter de transcurso, y es esta afirmación la que impondrá, fatal y finalmente, las condiciones del existir:

*Si se lanzara el sueño al aire
como unos brazos, si una red
—del ayer a lo que seremos—
nos circunda. Pero todo,
todo lo que hago es ya pasado.
Ahora yo que soy recuerdo
me miro adentro y huelo a solo,
y muy vagamente distingo
al abuelo que está en mi rostro.*

El quehacer interior no se da al unísono con el acontecer de la realidad, pero la situación que prevalece no es la de este quehacer sino la de ese acontecer, con los seres que incluye, las cosas y el transcurrir. A esto hace alusión el título mismo del poema y del libro: "La vida cotidiana", nuestro vivir que es día tras día. Se trata, entonces de la temporalidad como aquello que constituye el núcleo más íntimo de la existencia individual, su situación más auténtica, puesto que en último término no está determinada por la interioridad sino por el modo de ser de la realidad, de acuerdo con el cual la propia existencia es un acontecer que desemboca o concluye en la muerte.

La muerte constituye, antes que nada, un término y una supresión, un despojamiento, es destrucción, y, sin embargo, no se la asume con el carácter de una amenaza sino más bien como algo que pesa sobre la vida a la manera de una contradicción; la actitud fundamental consiste, entonces, en moverse dentro de la vida, mientras concluye su transcurso, después de haber aceptado ese límite temporal, de tal manera que, y por reconocimiento, el núcleo más íntimo de la existencia del hombre lo constituye el ser algo que está en función de la muerte, porque la tiene a la vista y le confiere la condición de único al propio existir; la muerte es "la medida de la vida", que la destruye pero no la hace imposible; al contrario, ante la muerte sobreviene la afirmación de la vida, no la exaltación sino la conciencia. Así, cuando en el poema "El designio", de *Los Sueños*, se relata el encuentro con la palabra "Muerte", escrita alguna vez en las páginas de un libro, lo que se pone de presente no es el instante mismo del morir, la muerte como suceso o como la playa a la cual conducen las aguas de la vida, sino como el término del transcurrir, por lo cual aquello que se tiene ante sí no es la experiencia de la muerte —el acontecimiento misterioso y su instante—, sino la validez de la propia existencia enfrentada a su término; lo que el morir entonces, trae consigo es una pregunta por la vida, y constituye, de esta manera, un ponerse de presente de la vida. Así, en el poema "La Muerte", de *La Vida Cotidiana* se habla de la muerte como el desembocar no de la vida sino de cada vida:

Cada hombre lleva dentro una muerte madura

y añade:

Lo único que se tiene es el pasado

para concluir:

*Lo que se busca
en realidad no es el futuro sino el encuentro*

Pero la muerte es término, limitación y frontera, distancia, lejanía irrecuperable; es la sombra de la sombra y la soledad total, el apartamiento, como se enuncia en el poema "El solitario", de *La Vida Cotidiana*, y constituye por esto; la forma suprema del aislamiento:

*Ha pasado el sol:
pero la sombra está
dentro del pecho.
Afuera todo igual
sigue alumbrando.
Los mismos ojos ven
lo que se niega
a su corazón.*

*El periódico de hoy
trae el retrato
del niño que murió
bajo las ruedas
con la vida en alto
y con las pecas
como yerba reciente
entre su cara.*

*Y ni la indignación
ni la bondad que haría
volar una paloma
ni el doloroso aceptar
ni el baldón de saberse
responsable hasta los tué-
tanos del hueso,
hasta el robusto hueso
del alma,
le permite mirar
desde su pecho,
porque el sol se le fue,
la mar atrás,
a sus espaldas.*

II. LA IMAGEN DE LA VIDA

La obra poética de Eduardo Cote Lamus se hace posible, —teniendo como núcleo temático el problema del aislamiento— en un proceso hacia la impersonalidad; es este un proceso de objetivación en el cual, partiendo de la expresión de la propia realidad interior, se llega a la reflexión más general acerca de la relación de hombre con la vida y el mundo, relación que en el poema “Estoraques”, está considerada desde un punto de vista histórico.

“Tal vez —dice Eduardo Camacho Guizado— lo que resulta más evidente al considerar la poesía de Cote Lamus en perspectiva, es su proceso de depuración. Libro a libro, va equilibrándose, afirmándose, sintetizando elementos dispersos, hasta llegar a la firmeza, la madurez, la perfección de algunos poemas de *La vida cotidiana y Estoraques*”.

Este proceso de depuración, gracias al cual va creciendo unitaria la obra, en el desenvolvimiento de sus propias leyes, está relatado, en forma magistral, por Hernando Valencia Goelkel, en su prólogo al poema “Estoraques”, y quisiera traerlo aquí en sus apartes más importantes como marco de las referencias al contenido sobre las cuales se sustenta el presente intento de aproximación. Dice Valencia Goelkel: “Aquí —se refiere a *Los Sueños*— así, el movimiento, el proceso en la poesía de Cote Lamus se presentan con una evidencia plena. *Salvación del recuerdo* era un jovial desorden, un descubrimiento, la vida nueva, el verbo nuevo; un libro desaprensivo, alegre, con la alegría de la inexplicable, inexplicada libertad. Ahora todo se vuelve sobre sí mismo, se encierra, se decanta en la austeridad de “los sueños”. Hasta el propio verso libre asoma apenas; prevalece el endecasílabo blanco. La variedad métrica de *Salvación del recuerdo* había marcado, en medio del versilibrismo más o menos constante, una reconciliación acaso indispensable con la métrica, un reconocimiento de que ésta existe, actúa, invita, exige (la cuestión no es tan insignificante: pensemos en que la estética de su grupo le prescribía el rechazo de toda disciplina, de todo cuanto —nefandamente— fuera tradición). Y la sujeción de *Los Sueños* al marco del endecasílabo indica también la trayectoria de ascetismo recorrido por Cote; de vuelta del país de la abundancia había que implantar el rigor; había que intentar poemas que, como el atrás transcrito —se refiera a “El Vértigo”, ya citado aquí—, fueran instantáneos y ardidados: el pensamiento y la emoción concisos.

‘Hay un criterio —sigue— empírico que es muy revelador. En los libros que precedieron a *Los Sueños*, más o menos inconscientemente, el “buen verso”, el verso feliz. Aquí las cosas acontecen de distinta forma: de golpe brota un verso inepto, un coletazo de retórica. El libro no está he-

cho de buenos ni de malos versos; su unidad de expresión es ya el poema. En esas composiciones, breves en su mayor parte, parece que Cote hubiera anhelado decirlo todo en una sola, larga sentencia, sin pausas, sin detenciones; los puntos y las comas parecen una derrota frente al imaginado poema integral, a la expresión íntegra, bronca, continua y perfecta como la hoja de una espada. La anécdota —con excepciones como la de “El Milagro” y de algún otro poema como “El niño de Vallecas”—, ha sido hechada a un lado. Es decir, que Cote se niega. Se rechaza, deliberadamente; oblitera la facilidad y el gozo de su libro anterior y cancela también los lugares, los rostros, las denominaciones y los apodos, la geografía y los climas. Lo hace para seguir hablando de la vida; sólo que ésta no es tan sumisa y transparente como antes. Se le ha vuelto oscura, impregnada de sueño; vivida y a veces exaltada o transfigurada por los sueños.

‘Se trata de un punto —continúa Valencia Goelkel— que me interesa subrayar y, si es posible, aclarar. En *Los Sueños* hay un progreso evidente sobre la obra anterior. Un progreso reflexivo y consciente, sustentado, al parecer, en negaciones: el poeta busca empobrecerse de cuanto no resulta primordial, de todas las riquezas que comienzan a volverse espurias o inimportantes. Parecen perdidos casi el coloquialismo anterior y el predominio de lo concreto. Y, en efecto, la principal tacha que puede plantársele a *Los Sueños* es que se trata de una poesía demasiado abstracta, que llega en algunos poemas a la impenetrabilidad, al hermetismo. Cote Lamus hablaba antes de personas, de minutos, de talantes; ahora estos no pasan ya frescos, directos, al poema; lo que a este llega es su reflexión, su decantación; pasan, es decir, convertidos en sueño. No es que sea un libro solemne o pretencioso; es grave, tan sólo, grave de vida.

‘En sus obras siguientes, Cote Lamus no va a abandonar esa gravedad; pero también, en cierta medida, recuperará la alegría de *Salvación del recuerdo*. Los dos elementos, el gozoso y concreto, el abstracto y casi adusto, se reúnen en *La vida cotidiana*. Calificativos así son una muestra de arrogancia por parte de quien los profiere; con las debidas excusas digo que en este libro hay varios poemas espléndidos. Los enumero: “An der Gewesenheit”, “La vida cotidiana”, “Meditación de otoño”, “Algo pasa bajo la lluvia”, “La vida en vano”, “Disco Rayado”, “Estado de perfección”, “El acto y la palabra que lo nombra”. Y de esta lista están ausentes, por razones muchas veces nimias y que en todo caso sería demasiado prolijo explicar ahora, poemas tan hermosos como “Elegía a mi padre”, “Bábega”, “Silva”, “Meditación con ruinas”.

‘Cote Lamus reúne y concilia ahora las fuerzas discordes de su poesía anterior, como la temporalidad concreta pero superficial de *Salvación del recuerdo* con la temporalidad abstracta y demasiado general de *Los Sueños*; y la elación erótica con la pesadumbre erótica. Introduce el pa-

sado personal y el de todos (la historia) en una instancia delimitada claramente por el instante, por la ocurrencia, por la anécdota (aquí y ahora: Pompeya, Pamplona, Bábega, Berlín). Es completo su dominio de la metáfora; ésta es ya autónoma y plena, no descriptiva. El comienzo de "Meditación de otoño" parece una sentencia de Heráclito: "Se podría comenzar a describir un potro hablando del fuego/ del corazón del hombre". Es sólo una metáfora; sólo un verso y la mitad de otro. Pero ahí y en casi todo el libro, Cote Lamus habla con la certeza proverbial del vate, con la claridad misteriosa que quizás no tenga tanto misterio; es una meditación, una reflexión sobre su materia: el mundo, el tiempo, la palabra. El potro, el fuego, el corazón. Nunca su poesía había sido tan amorosa, nunca había abarcado tantos seres, tantas cosas, tantos sitios. Nunca había sido tan rica en ideas, pese a que el poeta ha querido cuidar siempre de hacer una poesía ideológica y conceptual. Y es dueño, sobre todo, de las palabras, de la palabra y de su función".

* * *

En *La vida cotidiana*, la relación del hombre con la vida está vista a través de dos momentos: uno, en lo que es posible calificar como el actuar mismo del hombre y que corresponde en el libro a la sección distinguida con el título "La profesión de hombre", y el otro en lo que podría definirse como la condición del propio universo interior de cara a la realidad, que corresponde a la segunda sección: "Ocasión de silencio". Ambos momentos desembocan en la visión histórica del ser humano y del mundo que hace posible a *Estoraques*. Pero los poemas todos de *La vida cotidiana* giran en torno de alguna situación, se alimentan de seres y cosas y de las circunstancias que los envuelven; se profesa el ser hombre y de la vida que nos cerca nace para nosotros la ocasión del silencio, que es el sufrimiento esencial e incommunicable. Y no se trata ya de la sola meditación —que sigue siendo el marco— de impresiones o de sueños, sino de la mirada directa del poeta sobre los destinos humanos. Cada poema es estancia de un instante real, su plasmación, plena de vida y movimiento. Vamos, pues, a ellos.

Aquello que en su madurez tiene Eduardo Cote Lamus ante sí es el problema de la existencia individual como configuración en el ámbito de la realidad, la relación objetiva del hombre con la vida, configuración esta que, en "Profesión de hombre", está vuelta hacia la realidad de la propia existencia enfrentada a la muerte; se trata, entonces, siguiendo el hilo a lo largo del cual ha crecido esta obra, de la existencia humana que está depositada en los actos de la persona, actos que a su vez nacen como el resultado de una dirección interior.

Siguiendo este recorrido, en un punto intermedio entre los problemas del aislamiento y los de la relación objetiva del hombre con la vida

está el poema "Los actos son como las huellas", en donde el enunciado es el sentimiento de la interioridad referida a los actos; lo fundamental aquí es que este enunciado no está del lado de la vida interior esto es, del acontecer del yo, sino del lado del existir como un acontecer en el ámbito de los otros. Dice allí:

*Creí que otra prisión que la del cuerpo
limitaba la vida de los hombres
mas supe que la reja de los huesos
es menos cárcel que los pasos mismos;
se puede hablar, decir, buscar sentido
al movimiento de los días y libre
volver las manos un espejo para
contemplar el destino entre las rayas.*

Se nos habla aquí de los pasos como de una prisión, y de los actos como aquello que cumplimos sin que nuestro ser pueda alcanzar gracias a ellos una plenitud; sigue:

*Se puede todo, sin lugar a dudas
mas celebrar la paz con uno mismo
es imposible: al hombre se le veda
recoger las palabras y los actos.
Pero en la frente siempre está anudado
el destino: los hondos surcos quedan
en testimonio de silencio. Sólo
la valla que liquida la esperanza
o empezar recordando que nos resta
la muerte. Desde allí no se distinguen
los caminos pisados: nada más
que el suelo confundido con las huellas.*

Aparecen aquí, de una parte la soledad de la interioridad y de otra la vida que cumplimos, nuestros actos: es la doble tensión, en medio de la cual todo se puede, menos lograr "la paz con uno mismo", paz que sería plenitud o sociego. Al hombre se le veda "recoger las palabras y los actos", hacerlos suyos pero "en la frente siempre estará anudado el destino", que es necesario cumplir, en el doble juego del azar y el carácter; pero, ¿quedamos a la misma distancia de la realidad y de nosotros mismos? ¿en la insatisfacción y la derrota? En esta misma dirección, en el poema "Sonata Aurora", dice: "Ah, esta libertad de no poder huír de lo que se hace".

La situación que se expresa en este poema, "Los actos son como las huellas", está así mismo, en relación con aquella otra que se enunciaba en el poema "El Milagro", según la cual, y como una exigencia, le es preciso al hombre "cumplir el destino", cumplimiento éste que no puede sustraerse

del marco que le presenta lo exterior y ajeno, las cosas y los otros: el mundo. Se trata aquí, entonces, de los actos nuestros que, si por una parte son el recipiente y la vía de expresión, al mismo tiempo constituyen el límite, la frontera insalvable de la interioridad: los pasos son prisión, limitación. En *La vida cotidiana*, el poema "El paso", de "Ocasión de silencio", reproduce esta situación esencial:

*Vengo de mí, alzo los sueños,
miro caer las manos, balancearse
como andar de marino.
Alzo la voz para callar:
Ah, los del viento
y todo enmudecido mira,
nada más que mira.*

*El paso que doy, seguramente estuvo
empujando la distancia en otro;
acaso repito
las misma huellas
que grabó en mi corazón
la libertad frustrada, el silencio.
Pero no. Hay mucho adelante para volver.
Al fin y al cabo lo de atrás
está bien lleno sin nada.*

Es este el mismo silencio denunciado en el poema "Los actos son como las huellas", el mismo silencio absoluto de la soledad, pero enfrentado aquí al destino, y lo que en ambos poemas está contenido es el sentimiento del desacuerdo radical entre la interioridad solitaria y los actos que se ofrecen a su cumplimiento. Se trata, así, del sentimiento de que en el acontecer de la realidad no consigue cumplirse, lo más esencial de nuestro propio ser: es la frustración, el abandono y el silencio, el vencimiento como aquello que preside al destino. Ahora bien, es precisamente este desacuerdo, esta imposibilidad radical, la determinación que en su esencia tiene la existencia humana tomada como un acontecer en el ámbito de la realidad, y sobre esta determinación habrá de constituirse la obra de madurez.

* * *

El enunciado fundamental la primera parte de *La vida cotidiana*, "La profesión de hombre", está delimitado por el enfrentamiento entre la realidad humana y esa otra que la contradice: la realidad del morir. En este punto es necesario volver sobre la noción ya expresada, de que la muerte no está entendida como una experiencia, sino únicamente como el límite

de la vida, de manera tal que se alude es a la vida configurada a partir de la aceptación de su límite temporal.

La "Elegía a mi padre", poema que abre *La vida cotidiana*, nos ofrece la primera imagen de esta noción de la existencia como configuración, y de la relación objetiva del hombre con la vida. En la figura del padre, el existir es fundamentalmente dominio y plenitud, sometimiento del modo de ser de las cosas al ámbito de la propia subjetividad:

*Una vez tendido le dio por morir como
antes le había dado por vivir,
por talar los eucaliptos y hacer la casa
y se echó a morir porque sabía
que de esa no pasaba.
Acaso, cuando los bueyes se cansaron
de arar, ¿no se había puesto alguna vez
en la nuca y en los hombros la coyunda?
Y la tarea quedó cumplida mucho antes
que la sombra, ya que las estrellas.
Tenía que terminar también su asunto
a cabalidad y como fuera.*

En primer término, aquello que está enunciado aquí es que tanto la vida como la muerte son instancias determinadas por el yo; no se trata de sucesos sino de actos, es decir, algo que no pertenece al dominio del acontecer sino que está del lado de la voluntad; al padre le da por morir: no le sobreviene la muerte:

*Pero murió porque le vino en gana
porque tenía que hacer del otro lado
junto con su mujer, la que le tuvo
los días listos para su trabajo,
dulzura en la mañana, el pan servido
al alcance del corazón, la ventana abierta
cuando volvía hecho trigo de los campos.*

Este hermoso último verso, que nos revela un estado peculiar de comunicación con la naturaleza, recinto del trabajo y de los días, señala, además, una plenitud apenas alcanzada gracias a la voluntad de "cumplir el destino". En la figura del padre, la vida y la muerte están, pues, del lado del sujeto que se impone a las cosas y se hace uno con ellas, representa una plenitud que transforma las cosas, los seres y las circunstancias que, en lo inmediato y material, rodean la propia existencia. Se trata aquí de la vida que se da en el ámbito original y elemental de la naturaleza y, en un paso más, de la unión y la identificación con la fuerza de lo natural:

*La tierra vino a él mas no en su ayuda.
Y decía palabras, preguntaba
por amigos que allí no se encontraban
y de sus brazos que iban y venían
como alentando el fuego del herrero
de su propia existencia, le caía
fuerza, sudor como yunques, dominio:
desde sus brazos le caían los días
que vivió, uno a uno, a borbotones*

Los días caen de los propios brazos porque por ellos fueron contruidos, y por primera vez la tierra "vino a él mas no en su ayuda". Es significativo aquí que la figura del padre, la rueda de su vida, esté evocada a través del instante mismo de la muerte, gracias al cual se pone de presente el vivir como un destino que se ha cumplido, imponiendo a las cosas el sentido y las leyes de la propia realidad interior y de la voluntad:

*En su mano derecha la firmeza
como empuñando un arma
o dirigiendo el surco o trazando
el círculo de su vida, cerrado,
arbitrario, pero tan propiamente suyo
como el bastón de tosco palo,
como el sombrero o los zapatos
o la ropa que llevaba, que ya era suya,
hecha por él, como sus actos.*

Pero aparecen en este poema, elementos que contrastan vivamente con el enunciado general de la obra de Cote Lamus: el fabricar la propia vida y los actos, posible solamente en aquel que consigue trazar el círculo de su vida, un círculo cerrado, arbitrario, esto es, que se impone sobre el carácter independiente y extraño de las cosas y del universo de los otros. Por esto, la imagen del padre se erige en oposición violenta a la del poeta José Asunción Silva, que se nos presenta en el poema "Silva"; aquí, en esta nueva figura humana de la "La profesión de hombre", el existir es ante todo derrota, vencimiento, caída ante la realidad y ante sí mismo.

En primer término, en el poema "Silva" encuentra expresión una situación radical, que pertenece a la distancia y la discordia entre el propio mundo interior y el universo de las cosas, entre el ser nuestro y el acontecer de la realidad, pero es una situación peculiar —ya en el advenimiento de la sombra la enunciaba Cote a propósito de sí mismo en cuanto poeta—, que en *Los Sueños* había sido también concretamente denunciada en el poema "Elegía a José Eusebio Caro": se trata de la contradicción que

significa para el poeta crear mundos intemporales, que se sustraen a la devastación del tiempo, en tanto que él mismo, como persona, no consigue colocarse por encima de la temporalidad: el poeta fabrica entes intemporales —con una materia: el lenguaje—, pero él mismo está sometido a la destrucción y al aniquilamiento del tiempo. Dice, en la “Elegía a José Eusebio Caro:

*“Sean hechos los árboles del ansia
del hombre” dijo el poeta de las cosas.
“De su misterio los ángeles”. Mas,
cuando se acerca el fin, la poesía
no defiende la vida del poeta
y pálida, impasible, queda rígida
en las voces que pasan por los signos.*

El hombre crea los ángeles, los acomoda a sus visiones, pero él mismo perece. En “La Justicia”, decía:

*no me defenderán contra la muerte
mi labor de contar, de decir cosas,
el ir muriendo en cada letra, de
ver cenizas donde está la vida.*

Aquí, este “ir muriendo en cada letra” expresa la consagración a la tarea de la poesía como la sustancia de la vida del poeta, quien, en cuanto hombre, se debe a las palabras y a las cosas tanto como a sus propias fantasías; la existencia del poeta es entrega a la poesía, y es en esta entrega en donde le sobreviene la primera de las derrotas a su vida interior; al no conseguir para sí mismo aquello que otorga como un regalo al universo de los otros, y ante aquello que de una manera más definitiva constituye la esencia de su propio ser, el ansia de intemporalidad. Este afán, de sobrepasar la medida del tiempo y permanecer, se expresa en el poema “Silva”, con el calificativo de un equivocado amor por la vida:

*Su juventud fue el conocimiento de la poesía
o el hallazgo de la soledad. La risa de Verlaine
también fue mueca en Silva, y por su rostro,
tenso como el salto de un tigre, cruzó la sonrisa
cuando la piel se le fue llenando de palomas.
Porque triste es querer aquello, que es mortal; más le vale
al hombre aceptar su fracaso desde los abuelos
o esperar con el dolor sofocante y brutal y sin
el menor soplo de aire, y sentir que el ave inmensa
pugna desde el centro de la tierra por salir,*

*y que la carne se agriete como Cúcuta después
de los temblores y ver que todo es claridad o sombra
y que todo se traspasa como las manos al fuego.*

En el poema a J. A. Silva, el enunciado central apunta, más, que al conflicto con la ley inexorable del tiempo, a la separación y la pugna que se establece entre la interioridad del poeta, su sensibilidad particular, y el mundo que lo rodea, al rechazo que le viene por parte del acontecer de la realidad en su condición hostil e impersonal. En este sentido se trata de que la poesía no sólo establece la paradoja de negarle la intemporalidad a quien la crea sino de que suspende como una intensificación de la sombra dentro de los mismos límites del existir, la relación entre la persona del poeta —que ve la cara oculta de las cosas— y el universo diferente e indiferente, brutal o escurridizo, gris, de los demás hombres: el conocimiento de la poesía es simultáneamente el hallazgo de la soledad.

Iguamente, se trata aquí de esa misma instancia más definitiva, expresada con el símbolo de la sombra, gracias a la cual la creación se hace posible sólo en virtud de la apertura al propio universo interior, y al rompimiento con el estrato más inmediato y aparente de las cosas. Por lo demás, recordemos que en la tradición, la persona de Silva representa con creces la victoria de las circunstancias impuestas por el mundo sobre una interioridad que se ve obligada a eliminarse.

Sin embargo, el problema del poeta radica más valederamente en la imposibilidad de participar el propio universo interior a un mundo que lo desconoce, y de configurar el propio existir según las reglas o las normas trazadas por ese mundo que, en el caso del poeta, antes que acompañarlo o enriquecerlo lo hiere y lo recluye. El desconocimiento, la indiferencia, la laxitud y la violencia del universo de los otros confinan o destruyen la sensibilidad poética:

*Como irse a la habitación más oscura de la casa
y allí desterrarse y ser orgullo hasta la humildad;
como las noches en placer extranjero, sin idiomas,
buscando con ojos voraces la mujer más sencilla,
entonces la más cruel porque se haya visto deseada;
como hundirse hasta la conciencia y encontrar que las culpas
son más densas que el alma, y obligarse a la resignación;
igual que preguntar por un amigo
y saber que desapareció desde la infancia:
Así fue Silva rechazado peor que los insectos.
Lo imagino con la rabia como un hacha entre los dientes
queriendo abrirse paso entre la vida, de tan densa,
tratando de inculcar en la sociedad que acompañaba*

*el obrar noblemente y el buen gusto: pero ellos, hijos
de las masturbaciones y de la vanagloria,
sólo sabían de las sílabas a golpes de dedo
e ignoraban la armonía y el mundo de las palabras.*

Es la hostilidad de un mundo para el cual resulta extraña y chocante la sensibilidad del poeta, y si no, en todo caso incomprensible porque no se acomoda a su materialidad y a su carácter funcional. Además, y por encima de este desacuerdo entre la vida espiritual del poeta y el universo de los otros, se hace patente aquí el problema de la imposibilidad para, en el marco de esa separación, desentenderse de lo circundante y configurar la propia existencia en la soledad. Por esto, en otro verso dice que "hasta la misma poesía a Silva le fue adversa", con lo cual se nos señala que, de la misma manera que en la figura del padre la muerte ha ganado la forma de la vida, en la figura del poeta la vida gana la forma de la muerte; de acuerdo con esto, al futuro se lo califica como una "perpetua contienda", de la cual resulta solamente el vencimiento y el asco:

*Como flecha que crece en el árbol hasta estar madura
para el arco, como árboles que por tanto contemplarse
desbordaran el río: la muerte que nació contigo,
y la vida, ese otro nombre de la muerte, te llenaron
hasta hundirte, hasta saber que en tí no había sino naufragio,
que tu olfato combatía con el gusto,
tu ojo contra los objetos,
las manos contra sí mismas y enemigas del tacto,
el silencio contra tu oído,
tus sueños contra la memoria,
que tu pie derecho no era aliado de tu pie izquierdo,
que cada músculo era un desafío contra tus huesos
y que el futuro, la perpetua contienda, estaba lleno
de vencimientos y de asco. . .*

La vida, en consecuencia, no es sino "otro nombre de la muerte", es decir, adquiere una determinación negativa, en correspondencia con la cual la muerte adquiere una determinación positiva: "No se llore la muerte, porque la muerte es una compañía". Se trata, entonces, para el poeta de sobreponerse a las circunstancias de lo real, pero también a su propia vida, que es igualmente negación.

* * *

En *La vida cotidiana* vuelve a la obra de Cote Lamus, como en los libros anteriores a *Los Sueños*, el predominio de lo concreto; se trata, sin embargo de un regreso que tiene ahora como marco la reflexión, lo que

podría calificarse como una visión abstracta de las cosas y los seres. No hay, entonces, un cambio exactamente sino una intensificación, en la cual, las abstracciones que se manejaban en *Los Sueños*, cobran vida —ganan presencia— a través de figuras, imágenes, seres y paisajes concretos; ambos momentos van a desembocar en el tratamiento de un solo motivo que los comprende: los estoraques.

En la primera parte de *La Vida Cotidiana*. “La profesión de hombre”, se desarrolla el sentimiento según el cual la existencia humana es un hacer frente al hecho de la temporalidad y la muerte, y la dirección que para el hombre adquiere su propia vida al tener delante de sí la certeza de su conclusión. En el poema “En memoria de Julio Mario Rodríguez”, la muerte gana una imagen humana, una figura, se la personifica, y como a persona se la siente venir sobre los actos; se la presiente: es otro ser que, a la manera del cazador con su presa, se abate sobre el hombre y lo vence:

*La muerte sale por febrero, tiende
la emboscada y aguarda la caída
de la presa. Va luego hasta su casa
y busca compañía. Esta vez,
los días del mes contó hasta siete
y vino sobre tí, guadaña en ristre.*

Esta personificación de la muerte, el sentimiento de que viene sobre el hombre —su presa—, como otro ser, una persona más astuta, taimada, se había ya expresado en *Los Sueños*, en el poema “Elegía a José Eusebio Caro”; dice allí:

*En la villa de Ocaña de Colombia
la muerte no llamó como en la copla:
solemnemente se acercó en silencio
para vivir con él la juventud.*

La personificación de la muerte tiene el efecto de colocarla del lado de la vida, como uno de los tantos elementos que la componen: el cazador y la presa viven en un mismo país y pertenecen al mismo reino de las cosas, se contemplan de lejos y se huyen, se vigilan. La muerte así, no como el acontecimiento —la cámara de los muertos— es la noción central en la “La profesión de hombre”, y así se la ve en el resto de la obra de Cote Lamus: se trata de una relación de pertenencia con la vida: la una es la medida de la otra. La muerte es una compañía; le pertenece a la vida como la sombra de los árboles que orientan al camino, es algo de lo nuestro, culminación y padecer, y, en todo caso, se trata siempre de algo personal e intransferible:

*Dicen que la muerte se alimenta de la muerte,
como las iguanas hambrientas de su vida,
lo sabías. Pero también sabías que la buscabas,
alegremente, porque te correspondía.*

*Solo la muerte nos libera de la muerte,
me decías, y hablabas de la vida como ya olvidada.
Cuando te ibas hasta el pecho del hombre
como hacia un caracol, tú sí escuchabas
en qué lugar el alma padecía.*

Dice aquí que la muerte se alimenta de la muerte, lo mismo que “las iguanas hambrientas de su vida”, esto es, que la muerte no nos sobreviene sino que está en nosotros y es nosotros mismos, nosotros somos ella.

Si hay un *Leit motiv* en la obra de Cote Lamus, es el de la muerte; en este poema se la busca como a una plenitud en la cual, por fin, es posible dar cumplimiento al destino: a la vida le hace falta la muerte para completarse, para que cierre el círculo, aunque lo esencial sea el trazado. Además, se hace alusión aquí al hecho de que “sólo la muerte nos libera de la muerte”, es decir, nos libera de la dependencia que representa la certeza sola del morir, certeza que, por su inevitabilidad, engendra un padecer. Y añade: “Hablabas de la vida como ya olvidada”: olvidar, aquí, no significa incumplimiento, hacer a un lado, sino el reconocimiento de su carácter transitorio y de la inseguridad que le es esencial, el carácter provisional que tiene el existir por estar consignado en el tiempo. No es un olvido en el sentido de un abandono; al contrario, el desembocar de la vida en la muerte conduce a una entrega a la vida, entrega en la cual se la asume como una tarea —el trazado del círculo— un quehacer que consiste en afirmar el instante mismo en que se vive:

*Te apoyabas en el destino para ser más libre
y fabricabas día a día tu corazón:
La vida es difícil porque es sencilla,
repetías. Y yo, que sí te conocía
el andar sin rumbo, el ir detrás de tí,
siempre pensaba en tu búsqueda baldía.*

*Tenías la risa franca. Tu ternura
era igual que la luz de los arroyos
y tú la repartías, también, igual
que el agua del arroyo.*

*Ahora estás maduro en tu muerte, bajo el sol
del trópico, y acompañado por tu vida.
Pero dime, has encontrado allí la paz,
la paz que perseguías?*

*Y dime, dime también si tienes todavía
los ojos llenos y el corazón sin palabras.*

Pero la búsqueda que se enunciaba en los primeros versos ha sufrido aquí una precisión que la revela como un acto baldío; se trata de que el acto encaminado a buscar la muerte no es un acto real, por cuanto no vale provocarla sino que viene, naturalmente y desde ella. Sin embargo, es significativa aquí la noción de que el valor del propio existir está depositado en el ámbito de la persona, el de su intimidad, que se alimenta de fabricar día tras día el corazón. Esta noción está más cabalmente expresada en el poema "En la muerte de un amigo":

*El río no sabe que se va hacia el mar,
pero sabe que fluye. Sabe el agua
muy bien cuál es la más hermosa estrella
del otoño: cree que con ella va
y que la luz, en su caudal, transcurre.*

El río aquí, como parábola de la vida que no sabe de su final y sin embargo sabe de su paso; sabe que ha de llegar a algún lugar, puesto que fluye, porque si el tiempo puede ser ilímite, el espacio, al contrario, no lo es:

*Así era él, sabía que iba, que
se iba sin saber por qué la luz
le hacía inclinar su hermosa frente hacia el silencio.*

Hay algo que se reconoce, y se trata, según ese algo, de una entrega al solo transcurrir, dentro del cual el propio ser se hace posible, aunque encuentre en él mismo su comienzo y su término; un transcurrir que no se intenta comprender siquiera, pero del que se sabe que está en el fundamento y que, al mismo tiempo o por lo mismo, identifica y hace reconocible el propio ser:

*Caminaba, no sé, como queriendo
dirigirse hacia sí mismo, igual que si buscara
la acción mejor, el acto justo donde
refugiarse: era entonces cuando parecía
el agua que se va hasta el mar, o el pan,
que como el sol, desciende de la espiga.
El trabajó también en sus quehaceres.
Los pies, como su voluntad, eran seguros:
cuando afirmaba un nó en sus ojos se sabía
la batalla detrás de la palabra
y el triunfo de la decisión que no tenía
camino de vuelta.*

Este poema, en una instancia más profunda enuncia el sentimiento de que únicamente la propia existencia perece en tanto que la vida, la luz que el agua cree que corre en su caudal, la realidad de todos, permanecen; y que la vida sigue, indiferente o ajena, incommovible al propio concluir. Ahora bien, la seguridad de la vida que se escapa —“Nuestras vidas son los ríos”—, lleva al sentimiento de sí mismo y a la afirmación de la vida que se tiene; y esta certeza del concluir hace al mismo tiempo que el valor o el sentido de la propia existencia sea reducido o depositado en el ámbito de la intimidad y de los elementos que la conforman, elementos de cuya presencia o ausencia depende la posibilidad de, en alguna medida, colmar el propio existir:

*Miras la hermosa tarde de verano,
ojeas la prensa, pides algo, sudas,
y vuelves a mirar hacia Domingo
que también se murió (ya lo sabías).*

*Entonces, en tu silencio, me decías:
“Si pones sobre la mesa el pan y lo comes,
si escribes el nombre de la amada,
y lo escuchas,
si llenas el cántaro de agua,
y lo bebes,
si pones tu oído en la pared
y sabes que al otro lado alguien te acompaña,
fácil te será la vida.
Pero difícil te será, mi buen amigo,
si pierdes el pan que va a la boca,
si abres la puerta y no hallas compañía,
si la semilla se hiela en el vientre o en la tierra,
si quiebras el cántaro,
si tu mano que va a nombrar la amada
no puede escribir sino abandono”.*

El pan, el nombre de la amada; la compañía, hacen fácil la vida. . . Complementario a esta alusión que se hace aquí a la “semilla que se hiela en el vientre”, es el enunciado del poema “Pedro Pablo”, también de “La Profesión de Mombre”, en donde se habla de esta fatalidad o adversidad que hacen difícil la vida; dice allí:

*En el casco de un caballo hay tanto camino oculto
y todos los árboles son aptos para escribir
leyendas o epitafios de amor.
Si mal no recuerdo uno decía con mala letra,
casi indescifrable:*

*"Porque este árbol es árbol yo te quiero".
Lo debió grabar un solitario pues en el siguiente
con los mismos signos explicaba:
"Te conjuro para que no te habiten los cuervos"
En el de más abajo no pude leer nada,
no había sino la sombra de unas letras.*

*Pero los eucaliptos que sembraron mis padres con el alba
fueron talados para construir mi casa
y del caballo que los llevó hasta el páramo,
sólo un casco recuerda el viaje de novios,
del que nació mi hermano mayor,
a quien no conocí
y que murió de pulmonía.
Se llamaba Pedro Pablo.*

Hay aquí otra acepción de la muerte, en la cual no se la ve como ese sobrevenir que redondea y completa la vida —como el final del círculo—, sino como aquello que la suspende, dejándola trunca. En esta evocación del hermano —de quien no se conoce sino el nombre— que ha muerto, se nos pone de presente la vida en su primera condición de acontecimiento, es la vida que fuera depositada en él, y lo mismo que la de la semilla que se huela en el vientre, lo que hay es la supresión, por la fatalidad, de un curso que debería seguir.

La muerte aquí cumple a cabalidad su papel destructor y es la enemiga de la vida, aquello que aparece y sin razón despoja. Además, está expreso en el poema "Pedro Pablo" el significado que tiene para el hombre, tanto el construir su vida alrededor de los otros, como el solo hecho de tener en sus manos el poder de conferirla, de crearla, y con este poder toda vida posible, así como el sentimiento de la vida que se plantea como campo abierto, en sí mismo fértil y dispuesto, para que el hombre cumpla su destino, igual que las cortezas de los árboles están allí para que en ellas se grave una leyenda cualquiera, que es todas las leyendas, o como en el casco de un caballo se anuncian todos los caminos: la existencia humana es un trayecto, un curso impredecible, y el ser humano es como el viajero que no sabe qué habrá de encontrar, pero que tiene de todos modos delante de sí el camino.

En este camino que se hace, la muerte forma parte de la vida, la informa y la dirige; no es la muerte que al abatirse despoja, sino la muerte vivida, la propia muerte única. Esta idea de la muerte personal, determinada y prefigurada por el individuo y su vida, el morir que es nuestro morir porque nace de la vida que es nuestra vida, está expresada en la segunda

parte de *La vida cotidiana*, "Ocasión de silencio", en el poema "La muerte", sobre el cual volveremos más adelante. En el poema "Pedro Pablo" se trata de la muerte como una agresión, motivo que es retomado en el poema "A un campesino muerto en la violencia"; se trata allí de la muerte como un acontecimiento ajeno al curso de la propia vida, la muerte que viene de afuera; en este giro, entonces, tanto en la imagen del campesino como en la evocación del hermano, el sujeto del poema, más que el hombre es la muerte misma:

*No sabías escribir pero en tu mano
el arado era tu lenguaje.
Y cuando así la tierra te expresaba
la voz se te volvía más suave.*

*Tu corazón, el agua, el viento
pasaban con el río.
Tu palabra fue la densidad del aire
y la luz toda tu alegría.*

*Un día sin por qué, sin que supieras
que la muerte venía
te quitaron la vida.*

El sentimiento fundamental aquí es el de la agresión a la vida, la muerte que constituye no un término sino una interrupción, la vida que se ve suprimida y, en el caso de este campesino, el acto de violencia mediante el cual le es posible al hombre disponer de la vida de los otros. Pero, directamente, se alude a la vida que independientemente de sí misma concluye, a la vida que se ve suprimida; en un poema de "Ocasión de silencio": "Algo pasa bajo la lluvia", se retoma este sentimiento, haciéndolo extensivo a la vida de todo ser:

*Se siente extender sobre el vacío
frescas pieles de animales
que irrevocables se sujetan en el borde
y el rudo brazo que las tensa comienza a golpear.
Entonces, en el parche, cada piel recobra el grito
en la muerte: el más sediento y vengativo
es el del cordero; también se escucha
la desesperante huida del corzo
y la flecha a través de su carrera.*

Pero en el poema "Aun campesino muerto en la violencia" está en un paso más, expresa la otra categoría de la muerte: ser la realidad común:

*El cielo alzó la frente
como si lo llamaran de lejos.
Tus ojos dulces, más que el horizonte:
todo muerto mira como un hermano.*

Se trata aquí, más propiamente, de la vida a la cual no le ha sido dado permanecer, y del acto de agresión que la suprime, de la vida que fuera y que por sí podría seguir siendo.

Esta imagen de la muerte se opone a aquella otra que nos la presenta como uno más entre los elementos que componen la vida, a la vista de la cual ésta se va moldeando. En el poema "A un campesino muerto en la violencia", la muerte despoja con violencia, y no es la muerte que si vive, la que incluye la vida y en función de la cual los actos se cargan de sentido, la propia muerte única e intransferible, que se lleva consigo como los sueños o la sombra, el azar o el destino; la instancia última en función de la cual le es posible al hombre hacer de su existir transitorio una configuración. Esta otra noción es la que se expresa en el poema "La Muerte", de "Ocasión de silencio", dice:

*Cada hombre lleva dentro una muerte madura.
A veces pequeña y se la puede pintar
de verde.*

*En otros tiene el mismo
tamaño del cuerpo y cruje en cada paso como si andara
en muléatas.*

*Pero hay alguien a quien le huele la muerte
a distancia, como la miel
de los trapiches en el tiempo de molienda:
le llena los actos, los sentidos, el amor, la gloria,
el odio o la impotencia.*

*La muerte es la casa donde vive
y se la ve de lejos, se divisa del camino,
se la escucha con rumor de manto en la sonrisa
o de mortaja en la palabra exultante.*

* * *

Los tres poemas que restan en "La profesión de hombre" son imágenes de la destrucción, de alguna forma de final: son: "Bábega", "Meditación con ruinas" y "An der Gewesenheit": destrucción en el ámbito de la naturaleza, y las ruinas de dos ciudades, destruidas, una por el abandono en el tiempo, y la otra por la acción directa del hombre.

En "Bábega" se nos relata la historia de una comarca en la cual, a la manera de una venganza, la tierra misma destruyó el trabajo del hombre quien, para construir su vida, la transformó y la había hecho suya:

*Muy lejos, pero cerca del invierno
y en las orillas del Main que es un pájaro
de vuelo negro,
cerca del fin de la estación del vino,
recuerdo la comarca con su aldea,
pequeña como las rayas de la mano.*

*Allí una fuente mínima, cordial,
exacta al aguardiente que bebían
Ceferino, Eustaquio y los Granados,
empujaba los días y el molino:
era como si un ángel se tendiera
para sentir sobre su clara piel
el paso de la naturaleza.*

*Por el camino de Silos la aldea terminaba
con un agua caliente, y por el otro lado,
a través del vivac de las mazorcas
se empinaba doblando la montaña
donde mi Padre muchas veces lanzaba la semilla
como una cuerda para enlazar la cosecha.
Los bueyes, lentos como un pueblo
con las torres yugadas y con el tiempo,
bronco gañán sobre el arado, iban hacia adentro
donde el surco crecía.*

*Más abajo su nombre fue distinto
porque el clima era blando y estallaba
redondo en los duraznos y la arena
se dormía con el cabello suelto.
Era hermoso incorporarse en los estribos
y dejar la rienda y la mirada sueltas
o descabalgar y beber en la fuente de "El Consejo".
Desde allí se remontaba el sol hacia la noche.*

Hasta aquí la acción del hombre, que edifica su vida según su propia ley pero también en medio de una naturaleza propicia, que lo acoge: ¿engañosa? La vida se edifica y se moldea, pero sin contar con que el destino puede volverse contra ella, deshacer lo ya hecho y arrancarla de las cosas, porque hay fuerzas ocultas y designios oscuros y porque no todo está en nues-

tras manos: el hombre hace su vida pero la fatalidad es algo que, extraño a él, viene de afuera y se le impone:

*Pero la tierra sabía más:
que lo mínimo se venga,
que lo cordial de pronto se hace espada,
que el canto de los gallos es más alto que la montaña,
que las cosas alimentan la revueta
y en guerra destruyen ciegamente;
y furon a fuente de "Agua clara"
y el potrero de "El Guíre", coléricos
los que bajaron Bábega.
Como si todos los Rivera, Nicanor, Eustaquio, los Granados,
don Ignacio juntos se mataran sin por qué;
como si todos los niños no nacidos
y esparcidos en la imaginación de las muchachas
comenzaran a llorar; como si los árboles
de pronto se volvieran horcas; como si los caballos muertos
recobrando el paso se lanzaran, desde los huesos dispersos
se restituyeran, y juntos, cada uno buscando el casco
o el relincho o el paso o el brio de los tres años
encontraran su antigua piel.
y en su voraz carrera se vengaran del maíz y del trigo.*

"La tierra sabía más", se nos dice, aludiendo a que las cosas, a despecho de la dirección que quiera el hombre darles, siguen inmutables, la suya propia, destruyendo o modificando los designios humanos; el hombre tiene sobre sí y sobre su vida, sobre su deseo y su empeño, fuerzas ciegas, secretas e impalpables que lo sorprenden y pueden destruirlo, deshacer lo ya hecho —¿cuántas veces los actos de los hombres quebrantan las normas de la naturaleza?— y contra las cuales su lucha es infructuosa, inútil porque la tierra no sólo sabe más sino que puede más. Es la derrota de los sueños y el triunfo de la muerte en una de sus formas, con su misión que derrumba.

Sin embargo, del mismo modo como dentro de la naturaleza, en virtud de las fuerzas ciegas o el designio puede sobrevenir la aniquilación, en el sólo ámbito del hombre sobreviene igualmente por su acción, la osadía y la venganza, la omisión o el olvido y el descuido; por el abandono que le cede el paso a la acción también devastadora del tiempo. En el poema "Meditación con ruinas" se nos cuenta de una ciudad que en el pasado existió —motivo éste que habrá de ser retomado y desarrollado en el poema "Estoraques"—, y sobre la cual ha caído, a la manera de una mano vengativa, el tiempo destructor. Ante los ojos, hoy, nada más se alzan las ruinas, resagos miserables o indigentes de una pasada plenitud:

*Las columnas segadas como el trigo,
escasas como la derrota, solas,
menguadas por la furia de lo que
ya no es, sin los dioses que inventaron
la ruina del odio,
muertos por sí mismos y en sus deseos.*

Las columnas menguadas: se nos habla en seguida de un castigo, de la ruina como algo que, alimentado por el odio, tenía que venir:

*Eficaz la sombra les deparó el cansancio
Declarado fue el castigo, inapelable:
si de pies, oprobiosas
y en el yacer también vilipendiadas.*

Se trata de la acción del tiempo, que si bien el hombre permite, es otra fuerza natural de la cual, aunque luce, no puede sustraerse; el tiempo se vuelve contra la vida, y es la sombra la que depara el cansancio; es otra fuerza superior que devasta, aunque, lo mismo que la tierra, alguna vez hiciera posible la construcción de un mundo. El abandono le cede el paso al tiempo, pero aunque no lo hiciera, se abatiría también sobre las cosas, implacable e impune, ante los ojos del hombre:

*Pero están y no se sabe cómo.
Cuando las firmes cabezas mantenían
la fragua de las nubes donde se leía el destino,
el orgullo de su desnudez era comparable
al vigilante domino de las victorias.
Si el viento entonces se poblaba de águilas,
ahora todo es huida hacia lo hondo,
la retirada de Aníbal hasta el tiempo pretérito
donde las almas son como sus elefantes blancos.*

Están allí —sobreviviendo en su muerte, sin que se sepa cómo—, pero su condición de ruinas, más que de esta destrucción del presente, nos habla de lo efímero de su gloria de un día, como si a las obras del hombre no les fuera dado permanecer y la caducidad fuera su esencia:

*No se sabe si lloran por sus miserables vidas.
Cuando se las ve desde otro continente,
la misma fortaleza de sus recuerdos
pega en los ojos. Y cuando uno llega
y subiendo por cualquier calle romana
las descubre una noche con el artificio del hombre,*

*entonces uno reflexiona y piensa en la luz,
aquella que en un tiempo fue cumplida:
y que ahora paga su condena:
"la luz camina ciega:
su verdadero reino está en las sombras".*

*Cuando en una ciudad abolida
uno se inclina hasta los labios de la amada
tendidos y entreabiertos
como la vibración de un arco.*

*Cuando se sabe que la ciudad pereció,
que las columnas surgen igual que jueces falsos,
se conoce que la libertad de estar de pies
por ellas mismas era limitada.*

*Hace tanto silencio que las columnas no son.
En ese silencio a gritos como el del hombre,
como el de los amantes entregados que no logran
más que soledad uno con otro.
Y las columnas se yerguen para verse
con el tajo del tiempo entre los pastos altos.
Ovidio con su flauta rota. Y el silencio*

que es el silencio de los hombres, o el de los amantes entregados, que uno con otro no logran más que soledad. Así como a ningún hombre le es dado sobrepasar su límite en el tiempo —ni a los sueños la frontera del cuerpo—, a las obras del hombre tampoco, en el tiempo de la historia, les es dado permanecer; y después, pasada la victoria, "todo es huída hacia lo hondo". Como la tierra, el tiempo un día se vuelve contra los actos de los hombres, y no hay sueños ni dioses que aparten el naufragio, ni otro tiempo ni otra tierra, ni más actos que éstos, deleznable; en ambos casos la destrucción es orgánica, viene de adentro.

Ahora bien, estas ruinas aparecen, en cuanto gloria y destrucción —en cuanto pasado y presente; ayer y hoy— como algo que perteneció al dominio de los actos humanos y que igual se hace patente ahora a su mirada. Pero se alude en ellas a la luz que "en un tiempo fue cumplida", y que en el presente, en esta devastación "paga su condena", la luz que, ahora ciega, camina entre las sombras, y surgen en nosotros de manera inmediata la noción y el sentimiento de la sombra que habían sido ya expresados a propósito de la realidad interior del existir del hombre, en *Los sueños*: la luz es plenitud, en tanto que la sombra es postración, pero el estrato esencial de la realidad se hace patente sólo en el reino de la sombra.

De esta manera, parece decirnos que no es la plenitud el instante en el cual puede constituirse o revelarse la esencia de los seres, sino en la caída, que al despojarlos, los hace replegarse sobre sí. Aquí, en estas columnas segadas, el silencio es igual al del hombre y también en ellas, como en la realidad humana "todo es huida hacia lo hondo", silencio y soledad, término —o comienzo?— y abandono: "humo sin semilla y miedo". Igual que en el amor, en donde el intento, la pretensión de superar la incomunicación, sólo consigue afirmarla: es la libertad que tiene en un mismo punto su fuerza y su limitación.

En el poema "An der Gewesheit", se nos habla de la destrucción por la mano del hombre, por la agresión irracional y la violencia. Cuenta allí Cote Lamus de un recorrido por los sitios, los lugares devastados en la guerra —el poema es un diálogo y un monólogo—, en medio de los cuales aún sobreviven y se sostienen fragmentos de esa vida desaparecida:

*"Así era". "Aquí fue". "Allí estaba".
 "Si caminamos a la izquierda..."
 "...más allá..." Y la noche en Berlín estaba alerta
 en sus ojos De su largo pelo rubio,
 puro, caía nuevo el pasado.
 Nada había sino el tremendo muñón
 de las ruinas. Pero ahí
 a través del presente bajaban a su boca
 viejas palabras. "En aquella ventana que no existe
 la luz daba como si fuese a un lago".*

Se trata aquí, y en la misma dirección en la que se mueve el poema "Meditación con ruinas", de la destrucción que ha recaído sobre el ámbito que el hombre ha construido para sí: la ciudad. Pero en este poema aquello que asalta más inmediatamente no es sólo la pregunta por aquello que fuera destruido sino el hecho de que las cosas, al configurarse, prefiguran simultáneamente su destrucción: "En el pasado hay un futuro muerto", se nos dice, y añade: "de ahí que para esto haya otro nombre: / el sueño" afirmación con la cual reaparece el sueño como símbolo de un despojamiento. Pero de una manera inmediata y concreta se plantea en el poema la agresión a la vida, esta vez como parte de la misma realidad humana, aunque no es la agresión misma —como en el caso del campesino muerto en la violencia— sino lo que queda de ella. En cuanto a la destrucción, se trata de que el hombre, al poner a su servicio la naturaleza, consigue al mismo tiempo convertirla en un instrumento de su imaginación; en este sentido, dice:

*El Spree comienza lento, casi sin moverse
arroja a sus orillas una ciudad;
un hombre llegó, lanzó el arpón
y a su lado, junto al montón de pescado
vino el comercio. Después se hizo el puente
y tuvo el río sombra distinta a la del bosque.*

La pregunta es, entonces, por la vida que fuera tanto como por la posibilidad del permanecer, y, en la misma medida, por la razón de ser de la destrucción:

*"Aquí esto era distinto". Y yo lo sabía
por el calor de su mano que aquello había sido
distinto. "No lo conocí". Y yo sabía
que ella misma era más que sus palabras.
El asfalto ahuecado. El triste silencio
de sus palabras, sólo comparable al temblor
de las estrellas en la noche.*

*En el Ostberlín hay una casa
sin cara en la Eberwaldertrasse.
La metralla deshizo sus facciones,
pero amorosamente sobre la
tragedia, los materos florecen
con flores migratorias que las manos
de cuidadosas mujeres cultivan.
Es acaso no más que la remota
esperanza, el rumor de los colores
o el candor entregado de antiguos amantes guerreros
poseyéndose bajo las bombas.*

*"Es el tiempo", dijo, y su voz era como
una fotografía vieja, como
la sombra de ella misma en la infancia.
"Si lanzas una piedra hubiese dado
exactamente en la ventana. . ."
Allí pasó una vez otoño de largo.*

* * *

"La profesión de hombre", primera parte de *La vida cotidiana*, está presidida por un epígrafe de Hoelderlin, tomado de Empodekles:

*. . . was wird sind
Und suchen, koennen wir nicht finden, was
Wir finden, sind wir nicht.*

que traduce, literalmente: lo que somos y buscamos, no podemos encontrar; y lo que encontramos no somos. Y la segunda parte: "Ocasión de silencio" por uno de Antonio Machado:

*Tan pobre me estoy quedando
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni se si voy
conmigo a solas viajando.*

En esta segunda parte alcanza su expresión más alta el sentimiento de que la propia existencia es un acontecer que es obligatorio cumplir en el ámbito de la realidad, en el universo de los otros, aunque ese universo la niegue. En consecuencia, la imagen de la vida que tiene Cote Lamus ante sí en su madurez, es la de aquella que se da en el ámbito de lo cotidiano, y en esta imagen la sensibilidad se vuelve alternativamente hacia el sufrimiento y hacia la plenitud como posibilidad.

La noción de "vida cotidiana" señala, fundamentalmente, una relación, la relación entre el sujeto, la persona del hombre, y las circunstancias, ajenas a él, que el mundo ha dispuesto ante su mirada. Ahora bien, desde *Los Sueños* —o a partir de ellos— se ha esclarecido una situación radical, según la cual el universo interior y el mundo no marchan al unísono; pero, no obstante esta discordia, a la existencia individual no le es posible rebasar el marco de la cotidianidad, es decir, de la relación, y aquello que orgánicamente sobreviene es el sentimiento —o la certeza—, de que a la existencia interior le es preciso, fatalmente, producirse o constituirse en un movimiento solitario, y, al lado de este sentimiento, la evidencia de que la realidad, el universo de los otros, se presenta como un acontecer que desconoce a la propia interioridad y a la cual ésta debe someterse. "Ocasión de silencio", hace, de acuerdo con lo anterior, referencia a la imposibilidad de la interioridad solitaria para cumplirse de acuerdo con su más íntimo ser en el ámbito de la realidad, y, en un segundo paso, al carácter hostil e impersonal de ese ámbito diferente.

Sin embargo, la relación del hombre con la vida está determinada por la voluntad, el anhelo de plenitud humana, movimiento en el cual, porque es imposible, sobreviene naturalmente la nostalgia o el sufrimiento de esa plenitud no cumplida, del anhelo nunca saciado o de la voluntad frustrada —vida que se marchita— del amor que perece o el dolor que tropieza con la indiferencia; sufrimiento o nostalgia que se erigen como una vida distinta, algo que, estando entre los seres, no aflora a la superficie, algo que sin tener un sitio está presente siempre, así, amordazado y vergonzante, el sufrimiento que no es reconocido y que a pesar de todo, invade, sacia, modifica como una pátina a los seres y sus actos.

Este subfondo, la vida contenida y verdadera, es lo que está expresado en el poema "Algo pasa bajo la lluvia", en donde se lo define como un "algo", imposible en su esencia de traducir, pero que constituye la determinación última de la relación entre el ser interior del hombre y el acontecer del mundo. Dice el poema:

*Algo pasa bajo la lluvia.
Puede ser hoy el mundo un hueco abierto
en cada hombre, y sostenerse en la palma de sus manos.
Hueco, como la lluvia por dentro,
como la más amarga saliva.*

Esta visión de las cosas, cuya presencia está nimbada por el fluir subterráneo de la soledad, se desarrolla, en el poema, por una exposición, en instancias sucesivas. La lluvia es la soledad misma, y bajo su capa de misterio se revela que aquello que las cosas muestran en su apariencia no es, sino al contrario, aquello que está oculto:

*Ahora es primavera, mas las ramas
no se doblan por el canto de los pájaros
sino por el peso de la lluvia.
Ahoá es primavera y ya se inicia
el movimiento hacia la superficie:
el viento cierra las alas sobre los árboles
como un águila, más la lluvia lo traspasa.*

*Pero algo hay bajo la lluvia.
Un rumor, un extraño sinsaberse,
un amor denso que impulsa a los amantes a beber
sus propios cuerpos, y un fluír y caer,
una huída por el atajo del alma,
un indicio. . .*

"Un rumor, un extraño sinsaberse" que es huída "por el atajo del alma", "un fluír y caer". En *Los Sueños*, teniendo como marco la apertura al universo interior, se nos había hablado de esta caída: "Todo se va cayendo, todo es piedra", y cae todo como el molino que cambia el aire por la harina, pero no solamente cae sino que cae al miedo, de la misma manera, se nos dice, que la caída es como "el hombre es igual a lo que anhela": "Todo se va cayendo, todo es sueño", y el sueño es la derrota, la invalidez del mundo de los sueños, que no cuenta ni sirve. El rumor éste, entonces, que bajo la lluvia se siente, es como la sombra —¿o es la sombra?—:

*Se pasa por el día, por la noche, sin final nunca.
Sin dejar piedras blancas para el regreso,
sin boca para preguntar los sitios
porque todo es distinto.*

*La fuerza hace la mano pero engaña:
así la piedra que se lanza es eficaz cuando no cae,
mas la grandeza del látigo se encuentra
en que cada vez que golpea es diferente.*

*Es que algo sucede bajo la lluvia.
Y difícil de decir: cómo la joven desposada
tiernamente lava la casta noche de bodas
que en sus manos blanquea la mañana siguiente.*

*He aquí mis hombros donde el aire pesa
lo que liviana ley quita a los mortales.
Mas el peso no es de afuera: pesa la conciencia, la sombra como
|plomo.*

Por la noche, por el día, por las horas, se pasa sin final, sin descanso: la existencia en lo cotidiano, con el telón de fondo de los actos frustrados, del sueño y la esperanza —más: de la sombra— es un andar sonámbulo al que otra fuerza empuja; un andar engañoso en el que la dicha, como en la joven desposada, es aparente y trágica, y en el que la miseria que se esconde —miseria impuesta—, la desolación, derrota y desesperanza, la contradicción —“la piedra que se lanza es eficaz cuando no cae”— viven, están, al lado de los seres limitándolos o reduciéndolos, siempre vigilantes:

*Mas la guerra limpia la espada de la sangre vieja
y en lo alto amenaza. Y siempre hablan de matar la muerte
y la infamia manda, y la moral se enquistas
y la pobre libertad ya no se escribe ni siquiera
en los bancos de la escuela como lo hiciera Eluard.*

Y no es sólo la sombra o la desesperanza, ni la conciencia y su condena sino la descomposición, el abatimiento de la moral y de los sueños que no tienen ya lugar en el mundo; la pesadumbre de la lucha estéril y el abandonarse; el reconocimiento de la derrota, la aceptación y lo implacable del tiempo que ignora por qué los seres se debaten, y sin embargo los lleva, en otra caída, hasta un silencio que ya no es su silencio. El tiempo “ronda feroz” pero los seres se debaten por lo que debió ser, por lo que no debió ocurrir o por la soledad que entre las propias manos alienta y se revela. Dice, unos versos más adelante:

*El tiempo ronda feroz. Ahora deja
sentir en el oído el aire en sus crines;
pasa sin bridas y en los cascos lleva
polvo de mi días. Siempre hay algo
para rehacer: aunque sea la moneda
que no dimos al mendigo, aunque
sea el acto que se humilló al pensarse,
y lo que ofendimos y lo que no castigamos.*

*Os contaré una historia sencilla:
Otto e Ingeborg son dos amigos que
trabajan juntos hace años; ellos
ganan la vida sobre la alegría
de los demás. El aparece noche
tras noche con nariz de clown y toca
en botellas y trastos de cocina
un aire que ella baila candorosa-
mente desnuda con su acordeón.
La gente ríe y ríe y ellos ríen
con todo el dolor humano: en verdad
son tristes, como esas pieles de toro que se extienden
al sol y que parecen mugir terriblemente
con su grito estacado.*

En este poema está expresado el sentimiento insuperable del vacío de toda existencia al moverse en lo cotidiano; se trata de la imposibilidad radical para colmar o cumplir la propia necesidad interior en el ámbito de los otros y, junto con esta imposibilidad, la desdignificación de ese ámbito, que representa para el propio ser oprobio y negación.

Este poema es particularmente revelador del enunciado general de la obra de Eduardo Cote Lamus, porque en él están puestos en movimiento, en figuras e imágenes, los elementos que han ido configurando el proceso creador, elementos que en *Los Sueños* fueron el objeto de una meditación, y en cuanto tales permanecieron en todo momento del lado de lo abstracto. Aquí cobran vida, y en una nueva determinación de lo inaprehensible se los califica como un "algo" que no alcanza a aflorar a la superficie de la realidad pero que se hace patente en las diferentes formas del existir. El enunciado central del poema es el sufrimiento: "todo el dolor del mundo", la imposibilidad de llevar a alguna forma de plenitud el propio existir, condenado al aislamiento de la interioridad, a su confinamiento, y en medio de circunstancias adversas o contradictorias, extrañas, sumergido en las cuales únicamente se propone como solución un sobreponerse.

Además, al lado de este carácter hostil e impersonal del acontecer del mundo, ésta imposibilidad de una plenitud hace referencia al otro desacuerdo radical entre la interioridad y los actos que la manifiestan:

*Y aquí bajo la lluvia
donde todo parece igual como las gotas
o como los castillos del Rhin, ya naturaleza,
pasan también las cosas y la soledad
y todo es diferente, abrupto, inquieto,
en ese destino que los actos fabrican.
Digo: escribió Simónides: "Dijo el poeta de Quíos
que la vida del hombre es como una hoja verde",
y la hoja cae. Pero hay hojas y hojas
y un viento que las dora: algunas son rostros,
labios, estaturas, escribió Shelley
y la existencia se pasa en desear,
en cumplir, y sin arribo nunca
porque todo es difícil: aquí el poema de Aleixandre.*

Se trata de un destino que ha sido fabricado por los actos y que por esto mismo, puesto que los actos no revelan la esencia auténtica de nuestro ser interior, se constituye en negación también, y es un destino "diferente, abrupto, inquieto". Ahora bien, hemos dicho que es precisamente a partir de la certeza del aislamiento, la distancia con respecto a la realidad, y de esta diferencia esencial entre la interioridad y los actos, de donde es posible hacer surgir una determinación última de la vida humana, determinación que, en esta parte, está enunciada como un tender estéril hacia la plenitud, o lo que resulta de él. El anhelo, no su cumplimiento, es lo que la define; por esto, "la existencia se pasa en desear", y "sin arribo nunca".

La ausencia de una respuesta que cumpla el anhelo interior lleva, como una reacción difícil de eludir, a un volverse sobre sí, que en el poema se califica como una huida "por el atajo del alma"; los atajos esquivan los caminos directos, se hacen en contra de ellos, y esta huida, movimiento al cual se ve abocado el propio ser, aquello que trae es el reconocimiento definitivo de la derrota:

*El hombre se construye una corona
con la luz de la tarde o a la sombra
de la victoria escucha regresar sus tendones
a la costumbre de paz, y tasa los días
en lo más íntimo de la derrota.*

Esta derrota, que representa un sometimiento de la propia interioridad al acontecer impersonal del mundo y una negación de sí mismo, es lo que está expresado en la "historia sencilla" de Otto e Ingeborg y en la imagen de la vieja prostituta que:

*apaga el farol
de una pedrada y en la sombra repite
tretas de juventud: se contempla en la noche, retiene
los labios con sonrisa desvanecida, mientras el jovencito
que por su madre enferma, en altas horas, desesperado
busca una farmacia, encuentra sexo antiguo
para su pronta sed y luego escupe su propia, débil, voluntad.
Entonces el silencio tiembla como un árbol.*

En el poema, entonces, se repite, a la manera de un estribillo, una invocación:

*Ruega por nosotros Santa Madre de Dios.
Ruega por la vida que está en nosotros.
Ruega por la madre que busca a su hijo,
por la raíz del vientre de las madres.*

La invocación se mueve en la misma dirección que la del poema "El Milagro", de *Los Sueños*, y en lo que en ella que se anuncia no es la idea de una protección sino el imperativo del sobreponerse, que pesa sobre la existencia humana con la misma irrevocabilidad que la tarea de cumplir el destino, un sobreponerse que está, pues, en el sustento último de la existencia del hombre.

* * *

El silencio —su evidencia—, el aislamiento de la propia existencia interior es la situación más auténtica a partir de la cual le es dado al hombre configurar su existencia. Es el silencio de la soledad y el abandono interior un silencio impuesto, hecho de sufrimiento, zozobra y postración, de imposibilidad, búsqueda y necesidad, de frustración. En el poema "Alguien habla en el silencio", en un paso más, al lado de esta determinación ya inmodificable, como algo que es un constitutivo, se lo precisa en la calidad de un estado al cual el hombre ha devenido, es decir, que le corresponde como ser histórico:

*En otra edad el silencio fue una piedra
hueca en el fondo del mar. Desde entonces
por el silencio va un atajo que conduce
a la soledad, y el tiempo allí,
sin su máscara de días, tiene la frente llena
de miedo.
Hablo del silencio del hombre.*

Se habla aquí de "otra edad", —y ya se anticipan los motivos de "Estoraques"— como una manera general de referirse al pasado, una edad anterior y ahora cumplida, en la cual era el silencio como una piedra hueca que, inmóvil, permanece en el fondo del mar. Esta referencia al pasado está hecha como a un momento de plenitud, un momento en el cual la vida se sustentaba de una armonía segura entre el yo y la realidad —cabe aquí recordar las ruinas romanas del poema "meditación con ruinas"—, más concretamente al mundo de la antigüedad, un mundo que habrá de ser igualmente evocado y planteado con el mismo sentido en "Estoraques". Se trata aquí, entonces, del presente —nuestro presente histórico— como el momento dentro del cual esa armonía primitiva se ha visto destruida y la interioridad de los hombres se ha vuelto diferente del mundo que los rodea. Así, este silencio significa la pérdida de una seguridad, de la confianza y la plenitud que conferían a la existencia de los hombres el poder depositar su contenido, su valor y su dirección en el ámbito de la realidad.

Dentro del mismo marco, se hace alusión al tiempo "sin su máscara de días", esto es, despojado de su medida convencional que tiene efecto sólo para la subjetividad, como aquello que en lo singular delimita cada existir y sus actos, para llegar a la noción del tiempo como la realidad superior en cuyo dominio está inscrita la vida total, y dentro del cual la propia existencia es sólo una fracción. Pero, nos preguntamos: ¿de qué silencio se habla aquí? ¿alguno del pasado o este del presente? En el pasado, se nos dice, el silencio fue una piedra hueca, pero de entonces a hoy "por el silencio va un atajo que conduce a la soledad", y es en la soledad en donde el tiempo ha sido despojado de su máscara de días: en el pasado el silencio no representaba la soledad como en el presente, cuando la distancia entre la interioridad y el mundo han hecho del silencio una experiencia dolorosa: la experiencia de la soledad, que obliga al hombre a volverse sobre sí, huyendo por el "atajo del alma". Dice en seguida, en el poema "Alguien habla en el silencio":

*Si todo se mira en dirección contraria al curso de las aguas,
es decir, de la primavera, lejos ya del movimiento,
cuando se piensa no en el hacha sino en sus tajos
y palpando escombros, sueños migratorios,
rompe uno a hablar con lo irremediable,
se verá que hay un sonido que se evade por los puños
hasta lo más íntimo del alma.*

Es este un sonido que por lo más íntimo del alma se evade, es decir por el atajo del silencio, el que conduce a la soledad. En un último estrato, aquello que informa la obra poética de Eduardo Cote Lamus es, en la búsqueda de un camino que lleve a la validez de la realidad interior frente

a la vida, el sentimiento de que el hombre debe extraer de sí el contenido probable que colme su existencia y la haga posible como configuración; este sentimiento se erige a partir de la certidumbre de que no le es dado encontrar una correspondencia y una respuesta a la necesidad del propio ser en el universo de los otros. Unos versos más adelante, en este mismo poema, se nos dice:

*El muro. Los muros. Y más muros separando.
Hay un muro encallado delante de los brazos,
o nada. Ahora cuento un cuento:*

Alguien una noche, al ir camino de su casa, vió a la luz del farol una mujer que en él se recostaba. Como esas que uno sale a buscar, sin rumbo fijo, hermosísimas, y que nos esperan desde hace mucho sin saberlo. Así. Al acercarse ella nada dijo. La tomó en sus brazos y tampoco ella dijo nada y desapareció, y en las manos de él sólo quedó algo como polvo de alas de mariposa.

De esta relación frustrada entre la necesidad interior y el universo de los otros —es decir, del aislamiento: el sentimiento de la vida que debe permanecer en el sujeto sin conseguir convertirse en realidad—, se instaura en el corazón humano la nostalgia de una plenitud que no le es accesible y a la cual, sin embargo, naturalmente tiende, y en la misma medida la certeza de que es preciso conciliar el carácter extraño y hostil de la realidad con la necesidad interior de una existencia en la plenitud. Este es el motivo central del poema "Meditación de Otoño": el ser mismo del hombre está determinado por un tender hacia la plenitud, pero en su paso por las cosas el tender hacia ella se transmuta en un regreso, el camino de vuelta al propio corazón:

*Se podría comenzar a describir un potro hablando del fuego del corazón del hombre. Esto vale para la primavera.
Pero es otoño y en otoño
el pecho humano se ahonda y se debate
como los árboles ante el invierno,
como los ríos en los deshielos.
Mejor recordar la luz que se entregaba en Ostia.
Pero no. Es necesario recolectar las horas
para leer el tiempo en el libro de otoño.*

*Como ladrón vino el otoño
hasta el verano y le robó;
en vez de flores trajo viento,
otoño todo lo robó.*

*Ahora se han perdido los caminos
del bosque. El cazador furtivo
se parece mucho a la muerte avara
y han pasado días desde que el hacha
enmohece en el hombro del vagabundo leñador.
En verdad, esta época es extraña, y mejor
pensar en el rubio león que por el cielo
comenzó a descender en la playa de Ostia.
Pero no. Aquellas eran sombras extranjeras
y el primer tajo del otoño vino ciego.*

*Y no es la luz la que se marcha,
tampoco es fuego quien se va:
es sólo tiempo el que se queda
con sus ojos de más allá.*

*El primer tajo de otoño dio en los frutos
y el vino, primariamente alegre, embriagó las estaciones
hasta que los ríos no pudieron contener la locura de sus riberas.
Fue entonces cuando el murmullo de insatisfacción
de los muertos mal juzgados (los deseos valen como los actos)
se estremecieron en las raíces de todo, hasta
que el caballo de Otoño hizo la entrada, coronado de hojas,
y las horas gratisimas transcurrían, rapidísimas,
como las mismas olas.*

*Del árbol de otoño cayó
el invierno igual que una hoja:
la nieve fue la postrer hoja
que el viejo otoño robó.*

*El fuego en el otoño tiene los ojos claros
y sus largas barbas rojas en verano,
ahora imperceptibles por la luz, abrazan con más fuerza.
De ahí que el potro no pueda compararse en el otoño
con el fuego del corazón del hombre.
Dejemos a la primavera con su bella mentira.
Y sin embargo era hermoso vivir en la playa de Ostia.*

La primavera con su bella mentira, y la luz, cuyo verdadero reino está en las sombras; los deseos que valen como los actos, y la playa de Ostia. . . El silencio del hombre es el silencio del permanecer en sí mismo, el fuego de su corazón que se debate y ahonda por sacudirse el peso que lo oprime, como en el invierno los árboles o en el deshielo los ríos.

Pero es, decíamos, en la experiencia amorosa en donde de una manera más radical y permanente se instaura la certeza del abandono, del desamparo de la interioridad; por ejemplo, en el poema "La vida en vano", se enuncia:

*Siempre fue igual el amor a caminar despacio bajo la lluvia,
a saber el deseo, donde se dura, presa en otro cuerpo,
a volver los ojos al hombro y ver el horizonte.
Pero la libertad concluye cuando deja de entregarse.
Y si el amor ya no acompaña, ¿a dónde ir?*

Se compara aquí al amor con un "caminar despacio bajo la lluvia", como una manera de confianza y plenitud, de entrega y seguridad, porque en el amor una porción de la realidad se hace accesible; sin embargo, en la entrega "donde se dura presa en otro cuerpo", hay una libertad porque representa una interrupción a la zozobra del existir sin dirección.

Por otra parte, en la experiencia amorosa se hace posible rebasar el sentimiento de la temporalidad puesto que en el amor hay un ocultamiento de otras realidades y porque constituye, de la misma manera, una superación de la soledad frente a la muerte; así, en el poema "La estación perenne", dice:

*Se mezclan los elementos y tu cuerpo se curva,
hay más aire en tu boca y mi cuerpo sediento
busca en tí salida, la libertad, los deseos.
Se anudan en tí los olivos del mundo
y ardes como una lámpara.
Somos un cuerpo solo luchando contra la muerte.*

La amada es presencia y en cuanto tal, seguridad, y es, en la misma medida, transformación o transfiguración de la realidad y de sí mismo, cristal que se coloca entre el yo y las cosas. En este sentido, dice en el "Poema de otoño":

*Si se desea, excesivamente se desea:
los ríos son más largos desde que te conozco.
Por eso, todo el sueño, para después, comienza
como el día de hoy es ya de ayer porque te pienso.
Entre nosotros dos otoño triunfa, amada.*

*El futuro está aquí y al alcance de mis manos
y la muerte allá, del otro lado del futuro.
Dentro de mí, de cara al ser, se muere otoño
en mi alma, su caballo se cansa de tanto aire.*

El amor es una estación al deseo, es realidad para la propia existencia y, sin embargo, no constituye una superación de la soledad; por el contrario, en el amor ésta se constituye de una manera más radical porque se trata de dos interioridades que no se pueden corresponder, encuentro a través del cual cada uno de los seres —no importa que sea a partir del otro— es remitido a su propia esencia intransferible; el amor de esta manera, es un acto individual, el acto individual por excelencia, el acto por excelencia de la soledad. Dice en el poema "La vida en vano" —y el título es a este respecto muy significativo—:

*Sucede en los amantes, que siempre hay uno que ama más,
y él dirige, activa, muere y muere, se ahonda o sube,
mientras el otro en la serena sombra se desliza
donde el día puede dormirse y estremecerse en sueños.
Pero la amada entonces recibe del amante
el amor, como una corona en la frente.*

*Siempre fue el amor como el comienzo de otoño,
el profundo labrarse del hombre como piedra en el agua,
como cuchilla en la piedra, el ir preparando día
tras día, sin saberlo, el hallazgo de un sueño:
entonces yo
puse cuerdas al sueño y sonó como un arpa.*

*El amante siente que algo sucede entre su pecho
porque la amada lo ama más. Y poco a poco
lo supera: él, definitivamente perdido.*

El amor, lo mismo que nuestra propia existencia, es un empeño, una tarea solitaria; no pertenece a la plenitud sino a la desolación, y por esto, en el mismo poema "La vida en vano" se lo compara con la familia que, después de la guerra, no puede volver la mirada hacia la vida sino hacia "las sillas vacías en la mesa": no está vuelto a la posibilidad de la relación sino a la soledad de la interioridad. Pero no importa: a pesar de todo, el amor subsiste como la más clara posibilidad de plenitud y, en cuanto tal, como aquello que guarda en su seno, inalterable, una oportunidad para satisfacer la necesidad más profunda de la existencia del hombre:

*Y se continúa buscando y esperando. Digo a propósito
que en el Barrio Chino de Salamanca, rodeado de conventos
llevaba Luisa, ya octogenaria, flores de papel
en la cabeza.*

III. ESTORAQUES

“Estoraques” es un poema que trata de la deshumanización, es una visión del devenir del universo del hombre, simbolizado con las formas de la erosión de la tierra que, en cuanto suscitación, se presentan a la mirada del poeta de una manera concreta: “Una hora y media antes de llegar a Ocaña —dice Hernando Valencia Goelkel en el prólogo al poema—, por la larga carretera umbría que la une con Cúcuta, hay una desviación del trazado principal. La carretera se bifurca; entre montañas —como siempre— un viaducto marca el comienzo del breve recorrido al municipio de La Playa. Se entra a una especie de pequeño valle; sobre la carretera misma, a la derecha, y más distantes, a la izquierda, alejadas entre sí sobre la superficie plana donde no hay nada, se ven unas construcciones de tierra parda, entre ocre y marrón; túmulos, torres truncadas, muñones de colinas. La vegetación, el verde, es —como a todo lo largo del camino— bronco y mate y profundo: un verdor sin frescura: plantas que no convidan ni a tocarlas ni a aspirarlas. Esas torres y esos andamios y esos cortes a pico, arrugados y antiguos, son formas de la erosión; el sitio denominado Estoraques está un poco más allá, a espaldas de La Playa. Convencionalmente, sobre el pueblo se levanta una colina; no menos convencionalmente, sobre la colina está el cementerio. Pero es una colina mítica; a ambos lados de la topografía se desmanda en hondos cortes erosionados, y el fenómeno que se percibe ocasionalmente desde la carretera es aquí general y dominante. La tapia del cementerio, recién pintada de blanco, le da algo de su candidez al paisaje reticente. Mas falta aún: para llegar a Estoraques hay que descender de nuevo al municipio y salir de él para encontrar de nuevo, ampliado y quizás magnificado, el mismo proceso geológico. En un recodo, perpendicular desde lo que fue una colina de ochenta o cien metros de altura, el rabioso cincel encontró el mejor terreno para su creación desordenada. Allí hay de todo; de todo, creo, lo que uno quiera ver. (. . .)

‘El principal cultivo de La Playa es la cebolla, en pequeños cuadros de tierra negra regados con esmero y parsimonia. La Playa, entre semana, a mediodía y en ocasión de la fiesta del municipio, sigue pareciéndose a otros lugares de Santander: una quietud rara, que no es esa paz ostensible y como vencida de las tierras altas, de Cundinamarca o de Boyacá; ni el sopor de los pueblos tropicales, donde se siente que algo vivo suda y duerme; sino un silencio grave, un volverse de espaldas quizás desdeñoso, quizás airoso y, casi ciertamente, desesperado’.

* * *

La obra poética de Eduardo Cote Lamus se constituye en una progresión y depuración, cuyo término y resumen es el extenso poema "Estoraques", en el que aparecen combinados y resueltos alrededor de un cultivo central todos los elementos anteriores: reflexiones, visiones, sentimientos y presentimientos, dudas y certezas, seres y cosas. El poema, entonces, es "algo que viene de atrás" y, para utilizar un verso del mismo Cote: algo que no busca el futuro sino el encuentro. Al final de su prólogo, anota Hernando Valencia Goelkel que "se trata de una prolongación —de algo que viene de atrás— y de una nueva culminación. Dentro de un proceso en forma orgánica y dialéctica, Cote Lamus va más allá de donde había llegado en estos cuatro libros previos. No quiero, y quizás no podría manifestar el cómo y el por qué: el poema dará razón de ambos".

Los estoraques, esas formaciones —o deformaciones— geológicas se erigen como el símbolo de aquello a lo cual, en el transcurso del tiempo colectivo, en el devenir de la historia, ha venido a parar el universo del hombre: una reunión de escombros, una suma de contingencias, y el poema es la relación total de esta transmutación. El punto de partida está enunciado al final, en el último fragmento:

*Empecé por abrir la soledad
como quien destapa una botella
y no encontré ningún camino;
di pasos atrás para buscar palabras y cantar
y no vi nada;
volví por la ciudad y sólo el viento,
el que viene y el que va, como perdido
como buscando Dios, como arañando
los altos, los duros, los broncos estoraques.*

La intención es cantar: lo que se busca es un camino para decir lo humano. Inicialmente, esta búsqueda está vuelta hacia la soledad, pero se tropieza con que la soledad es una estancia vacía, de absoluto silencio, sin caminos. Se mira atrás entonces, hacia el propio pasado, para buscar palabras, pero tampoco hay allí nada, y de regreso entonces al presente, por la ciudad, no se revela nada sino el viento: por el universo del hombre sólo el viento, y allí también como en los estoraques, como en la tierra estéril: por la ciudad el mismo viento, el que viene y el que va, lejos del tiempo.

El poema se desenvuelve en la oposición de estas dos realidades, con lo que simbolizan: el viento y el tiempo. Comienza así:

*El viento que viene y el viento que va
no son nada, en realidad, del tiempo.*

Nada tiene que ver el viento con el tiempo, nada son el uno del otro: el viento está donde la tierra estéril, donde no habita el tiempo, y el tiempo, se nos precisa en seguida, está "donde el hombre" con sus sueños: "capaz de su destino":

*El tiempo en otro sitio, donde el hombre,
capaz de su destino, trazó el aire,
el arma de sus sueños, y la tierra
labró para guardarse en ella.*

El tiempo no está aquí en los estoraques, sino "en otro sitio", del que no se nos dice en dónde queda sino lo que en él alienta: el hombre y su destino. El tiempo, entonces, pertenece al ámbito del hombre y representa además para el hombre la posibilidad de la vida y de lo que es esencialmente humano: el destino y el sueño:

*Esto fue en el terreno de los hombres.
Una ciudad allí cumplió la vida
si en grandeza se quiere más arriba
de los propicios cielos fulgurantes
donde el dominio de los dioses todos
hizo imperios, circunvaló las sienas
de las colinas, encontró las leyes
convivió con lo humano dando aliento
sin par a la victoria.*

Comenzamos aquí a tener ya los primeros indicios: la referencia al "terreno de los hombres" se ha hecho con una referencia al pasado: "una ciudad allí cumplió la vida"... y en el comienzo se nos ha dicho que el tiempo está en "otro sitio", donde el hombre trazó —no donde traza— su destino. Efectivamente, en seguida principia el poema a referirnos la vida del hombre en las edades pretéritas:

*Esta colina es hija de los nobles
pensamientos del dios. Y si miramos
desde la cumbre del año más alto
vemos la loba alimentando a Rómulo
y la ciudad que fue surgiendo al mundo
coronada de hazañas y de templos.*

*El Palatino, cierto, es diferente.
Toda la historia cabe en la mirada
y las ruinas así nos lo demuestran.
De modo que podemos ver las piedras
puntualmente ordenadas por Augusto*

*quien también entendió que los poetas
eran la gloria y prez de su gobierno,
fue amigo de Virgilio, el que hizo cantos
a la reforma agraria:*

*otra no es la intención de las Geórgicas
en donde están aún los surcos frescos
y los trigos germinan todavía,
y en donde están medidas las cosechas,
la necesaria fuerza para el brazo
que lanza la semilla,
la propiedad, la ley de los viñedos
para que el viento estalle como luz,
embriague como luz aunque su llama
sea roja.*

*Y por ahí también anduvo Horacio,
dominador de numeroso metro,
que afiló como a un hacha el epigrama
y cultivó palabras como nadie.*

*El Palatino está dentro del tiempo.
Su mole es como un puño alzado al cielo
en su ruina imprecando por los días
antiguos. El tramonto le golpea
su soberbia, y su piel, presa de luz
se incendia cada tarde en el crepúsculo.*

Lo que se nos revela entonces es que el tiempo no está en otro sitio sino en otro tiempo, aquel en el que una ciudad "cumplió la vida", y se vio coronada de templos y de hazañas, es decir, de actos humanos que, aunque hoy aparezcan abolidos, permanecen, sin embargo, dentro del tiempo, como está el Palatino que ahora, desde el presente, impreca "por los días antiguos". El tiempo, entonces, no es de aquí —aquí está el viento—, sino de ayer, y el ahora es el aquí:

*Aquí el asunto es muy distinto.
Una que otra columna, cauces solos,
tierra como de sol sin sombra, sombras
como ascuas: los árboles no existen. Solo sed
y un pueblo que da vueltas a la plaza
para ir al cementerio o hasta el río
sin agua. Del otro lado una muralla
con cruz, y del otro también, con cruces
donde la muerte sueña con los muertos.*

El sueño aquí no está en la vida sino que es el sueño de los muertos: cauces solos y sombras como ascuas, la sed y el reino de lo que ya no es; desolación de la que nada, entonces, sabe el tiempo:

*El viento que viene y el viento que va
saben algo de todo esto: el tiempo, no.
El tiempo está en Sumeria, en Babilonia,
en Tebas, en Nínive, en Egipto, en Creta,
en el Partenón, en los museos, en Jenofonte,
en los muros, en las ideas, en la política:
huesos de la civilización.
Aquí hay un reino de tierra y arenisca
maravillosamente sediento.*

El aquí es otra cosa: el ámbito del viento es el yermo, las columnas truncadas o segadas, en donde nada existe sino la sed y la muerte soñando con los muertos; el viento habita el yermo privado de vida, su ámbito es la aridez y la esterilidad, la ausencia o la supresión de lo humano; un lugar del cual el tiempo no sabe nada porque el tiempo no habita aquí sino en el ayer, en los sitios que en el tiempo del aquí son "huesos de la civilización"; en Creta, en Egipto, en Nínive, en Babilonia, en Jenofonte, en las ideas y en la política, pero no en sus restos. Los estoraques son un reino sediento y abolido, en el que no se mira ninguna de las formas del pasado humano:

*Tampoco es esto Xochimilco, Chichen-Izá o Machu Pichu, ni la obra
de los antiguos nativos de nuestro continente porque
una piedra bajo el sol es como un cuervo en llamas.*

Hay en estos pasajes una primera instancia reveladora del enunciado general del poema: todas las ciudades y los nombres que han ido colocándose en el dominio del tiempo pertenecen no al presente histórico sino al pasado, pero no a un pasado sin más, sino a un pasado glorioso, de plenitud, en forma tal que lo que ya se hace evidente al transcurrir estos fragmentos es que las dos realidades que se oponen, el viento y el tiempo, determinadas también ya como lo humano y la ausencia de lo humano, no conviven dentro del tiempo histórico: la oposición que se da es entre un ayer y un aquí, entre una vida del pasado y este lugar del presente.

A los estoraques no se les opone como contraste ninguna de las ciudades modernas porque —esto llegará más adelante, pero recordemos que en el último fragmento se dice: "volví por la ciudad y sólo el viento"— las ciudades modernas pueden identificarse con las formas mismas o las deformaciones de los estoraques, con su imagen desgarrada.

Los estoraques, se nos dice en seguida en el poema, tampoco aparecen como aquello que se les podría más naturalmente asemejar: las piedras desiertas del pasado americano, muerto para dar paso a algo más fuerte, que se le impuso. Y se nos dice que el mundo original americano tampoco puede compararse con el yermo de los estoraques porque, a diferencia de estos árboles geológicos, "una piedra bajo el sol es como un cuervo en llamas".

Las ruinas de la antigüedad permanecen —el Palatino que está dentro del tiempo— en cuanto representan aquello que por el devenir fuera transformándose en otra cosa, en tanto que las ruinas del pasado americano son los restos de algo que fuera suprimido, añiquilado. Hay, además, otro matiz: el Palatino no es una realidad exclusiva de la antigüedad sino que convive en el tiempo con la desfiguración de los estoraques, está dentro del tiempo de los estoraques; lo que hace en él es imprecisar por los días antiguos y si vive, en el presente simultáneo al "aquí" de los estoraques, continúa en el dominio del tiempo porque el ser que en sus ruinas sobrevive es "de otra edad", es lo que queda de ese universo desaparecido; en cambio, las ruinas o despojos del pasado americano son las ruinas de un pasado definitivamente concluido, suprimido por la agresión y por lo tanto aparecen tan sólo como un presente geográfico al lado del "aquí" de los estoraques, y a diferencia del Palatino, que en este mismo "aquí" es pasado, o recoge un pasado. Las ruinas americanas son presente sin pasado, y por ello se nos revelan como "un cuervo en llamas"; son piedras despojadas, mudas porque:

*Su piel contiene apenas
la soledad necesaria para el odio.
En su ley nada las conmueve:
ni el dominio igual que su baldón
de impotencia, ni la ignominia de saberse
sin rostro, resuelta en el orgullo.
Pero no es la derrota.
Todo lo contrario es el viento:
lo mezquino es el cuervo, porque
el cuervo es una hoguera negra.*

El viento no es derrota sino victoria de algo: ¿de qué?

*Una piedra es ascuas bajo el sol:
el fuego en su piel es el castigo.
Acaso la sombra transitoria del cuervo
pueda hacerse solaz o carne de los dioses.
Pero, adentro, reside la batalla.*

*¿Quién puede pensar que en su interior
algún animal petrificado
hunda sus pezuñas atravesando la tierra?*

*Encallada, muchas veces en la cima de un monte,
aparece grandiosa en su caudal de templo:
el músculo amputado al dios,
el gesto de un rostro desaparecido,
la huella de un pie gigantesco,
el pensamiento redondo,
el labio que exige sacrificios,
el falo soberbio de las vírgenes
que bajan de una lúbrica estrella,
el cuenco de la mano, la macana, la mueca,
el pánico, el odio. . .*

La relación, el juego que se establece es: en las ruinas del Palatino habitan todavía los dioses, que permanecen vivos para nadie, en tanto que en las piedras desiertas del pasado americano se pasean los fantasmas de los dioses que han desaparecido para todos: pero unos y otros finalizan o concluyen en un mismo despojo:

*Ahora viene el hombre caminando.
El hombre sellado como una piedra.
La inscripción a cincel fue deslabrada
y un borrón por nombre conmemora
su libertad.*

*Si su silencio se midiera en islas
no habría mar. Por eso la ceniza
en la frente es camino para continuar.*

El tiempo está en los sitios que fabricara el hombre, cuando hizo del aire "el arma de sus sueños", "capaz de su destino", de tal manera que lo que no está "aquí", en estos estoraques —que pueden ser tantas cosas, en los que se puede ver lo que uno quiera— no es el tiempo sino el hombre, porque, más adelante se dirá, los hombres hicieron el tiempo:

*El tiempo nada más en la piel del estoraque,
el tiempo como un perro que nunca llega al hueso,
el tiempo ladrando como perro, como un perro
derrotado por los sueños.*

Atrás se nos ha dicho que la erosión misma es la sed, y que en ella lo que no está es la vida, es decir el tiempo. Ahora se nos dice que no solamente no está sino que tampoco le es dado llegar alguna vez a estar:

al tiempo, a la manera de una condena, se lo reduce, derrotado, a permanecer nada más en la piel del estoraque. Aquí el encabalgamiento es muy aclaratorio: no es que el tiempo no esté en los estoraques de la misma manera como un perro no llega hasta los sueños porque éstos lo derrotan, sino que está derrotado por los sueños como un perro, miserablemente: no es que en la piel esté únicamente el tiempo, sino que el tiempo está únicamente en la piel. Se trata, entonces, de otro vencimiento, una humillación: el tiempo derrotado, que está pero nada más en la piel, en la superficie, atado y sin acceso, negado:

*En la superficie el tiempo: Heráclito el Oscuro
hubiera aquí encontrado que su río es la sed,
hubiese aquí encontrado que es mejor
el limo que los días, el cristal que las imágenes,
la rueda del molino igual al agua.*

El tiempo está por puertas, y lo que aquí hay es otra cosa, un asunto muy distinto: la caída y el triunfo de lo otro. Entonces, tras suprimir el tiempo, tras negarle la entrada, el viento, a la manera de la relación que excluye al paraíso y al infierno, a los ángeles y a los demonios, cumple su cometido:

*Aquí las ruinas no están quietas:
el viento las modela. Por ejemplo
lo que antes era escombros de palacio
lo convirtió en estatua la erosión
y lo que fue la sombra de la torre
es ahora la sombra del chalán.*

*Ese bote de lanza del jinete
contra algo inexistente, ese ademán
de contienda en esos ojos sin sueño,
ese violento paso del caballo
detenido por siempre, ese color,
fueron antes las bases de algún templo,
el comienzo de algún arco, el fin
de tanta fe entregada a un dios terrible.*

*Hoy es un rostro, máscara mañana,
primero sueño, luego ni recuerdo,
columna ardiendo en el viento en llamas,
tórridas manos sobre la garganta
del caballero ecuestre, río, ríos
de sombra al rojo blanco dominando
aquello que existencia fue sin duda.*

Como los demonios, acomete el viento su empresa y hace suyos los seres y las cosas, modelándolos según su propia imagen; las ruinas son la plenitud del viento, que es "sombra al rojo blanco", fuego aplicado a transformar "aquello que existencia fue sin duda", en algo que se le asemeje. Y sin embargo, a pesar de la fuerza de la destrucción, de la inclemencia, bajo las formas modeladas por el viento subsiste, —lo mismo que en el poema de *La vida cotidiana* "Algo pasa bajo la lluvia", bajo el manto de la soledad, un "algo", que en el poema primero era movimiento y rumor, y aquí es quietud, parálisis, el aliento de aquello que una vez fuera existencia:

*En esta sucesión que nadie nota
algo que no se mueve ni transforma,
algo quieto a pesar de tanto caos,
algo que permanece sin embargo
aunque desaparezcan estoraques
y nazcan otros, aunque aquellos bosques
de serpientes de pie como escuchando
la flauta del encanto comprendieran
que nunca han existido.*

Y se hace, en seguida, en el poema, la única salvedad, la única posible: "Pero es que aquí también todo se queda", con lo cual se nos revela que el viento de los estoraques no es algo distinto del tiempo, sino que es el tiempo del pasado convertido en el viento del presente, tránsito a lo largo del cual se ha sostenido la esencia de lo humano —aunque ya no esté sino en la piel—, hoy transfigurada y sometida, pero no destruida:

*Pero es que aquí, también, todo se queda.
¿Es que acaso razón tenía Parménides?
En fundamento todo permanece,
los elementos son iguales siempre
y la materia siempre es inmutable,
inmóvil es el ser y no se mueve
(ser y pensar son una cosa misma)
y todo esto que vemos y sentimos
es no más que un asunto incomprensible.*

Se trata entonces, así, en estas dos estancias diferentes, la del tiempo y la del viento, de una misma cosa: si libre ayer, hoy sumisa y dispersa; los sueños transformados, equivocados o malinterpretados y desfigurados, la historia como el destino que no consiguió cumplirse: es el fracaso, la confusión y la derrota de los sueños:

*No más que la alta hoguera de la estrella
sobre este mundo. Nada más que el sueño
de pronto convertido en nada. Nada
distinto al propio fuego en que se incendia
ebria, la luz, muy dentro de la tierra
o encima de la lámpara que lleva
todo nombre encendido. El estoraje
siempre tiene las luces apagadas.*

*Al polvo nada vuelve, todo queda
delante de los ojos y las manos
sin poder recoger huellas de arena,
sin poder encontrar en tanta forma
cosa distinta de nuestro fracaso.
Por esto, Gorgias, Gorgias, yo te veo.
En la verdad te vi, en lo incomprensible
después de preguntar qué significan
esta vida, estos monstruos, estos sueños.*

Los estoraques se nos presentan como el símbolo de la destrucción, de la mutilación de lo humano, su miseria y su duelo. Y sigue en el poema la descripción, el relato de este universo modelado por el viento, un universo compuesto de deshechos de formas y de cosas, el fuego circular o la prisión en la que las figuras, los rostros y los actos y los sueños se deshacen, o en la violencia se transforman:

*En llamas la ciudad y ardiente el viento
recorre enloquecido los recintos,
casas de citas, antiguos almacenes
de amor, fuego encendido, turbio fuego
que a los seres abraza frente a frente
a la muerte.*

Es una ciudad de formas condenadas, un infierno o un limbo, ámbito del tormento sin término:

*Si fuese por lo menos
el fin, si por lo menos el comienzo.
Quiere quitarse llamas de la espalda
el viento. En la ciudad deshabitada
devastador ejército entra a saco:
aquí viola un recuerdo, allí un sueño
y más allá el estupro se convierte
en amo; dardos rompen el silencio
y cada sombra herida se hace grito*

*porque no hay sino sombras poseídas
por el viento, el que viene y el que va,
que nunca tiene paz, nunca sosiego.*

*La luz hierra los ojos como a un toro,
mueve entre brasas el herrete y marca
sin piedad en el monte un estoraje:
su cuño al rojo blanco cumple en fuego
lo que el destino castigó sin nombre,
sin consideración con esta tierra
para humillar al hombre que trabaja
el suelo y su existencia como nadie.*

*No hay mineral oculto en sus raíces
ni la vegetación sobre su lomo,
no hay árbol ni camino ni labranzas
y ni siquiera estrellas en lo alto:
huyó hasta el trueno, el rayo y relámpago.*

En esta tierra, que hoy es solamente estoraques, aspereza y desierto, infierno y muerte, hubo ayer una vida, antes de que cayera sobre ella la erosión a desvastarla, cuando el viento de hoy era solamente aire que pasaba (más adelante se va a precisar que "el viento es aire de otro tiempo"). Y en el universo del hombre, sometido a idéntico proceso de despojamiento, de miseria, indigencia y devastación, está el viento hoy, de la misma manera que ayer estuvo el tiempo. ¿Qué se hicieron, entonces, las cosas que componían ese pasado? ¿En dónde el tiempo y por qué este devenir? ¿Por qué resultó inútil o se equivocó la empresa? ¿Cuál la razón del fracaso? Se trata de un regreso grávido al punto del comienzo, la anulación, el camino que no lleva a otro lugar sino es al punto de partida, tras de lo cual no se revela sino la esterilidad del viaje y la fatiga:

*Nada queda de todo, todo es nada:
No se puede sentir la realidad
sino en los sueños. Tanto viaje humano
hasta el fondo del alma para verse
después de tanta huella igual que antes.*

En este pasaje hay un retorno a la idea de los sueños como la sola estancia verdadera, porque la realidad es negación y contradicción, y porque, en última instancia, el destino es algo que se cumple como algo llevado por las cosas, desde afuera y a espaldas de la voluntad:

*Sopla el tiempo la vida, la dirige
hasta la tierra, sí, hasta la honda tierra
donde los muertos tienen la mirada
exactamente igual a la de muertos.*

*Hay que empezar a interpretar los actos
que nunca realizaron cuando vivos
y sus pasiones hoy desmoronadas
igual que los amores repartidos
en tanto lecho muerto, en tanto vientre
hueco, en tanto vacío, en tanta nada.*

*Aquí los muertos que sembraron sólo
para dejarlos solos con sus muertos
se cansaron de estar muriendo muertos
y empezaron sus uñas a arañar
la dura tierra que les vino encima.*

*El trabajo empezó cuando su reino
prolongóse debajo de los montes
luchando por el agua que bebieron
hasta impedir que la humedad se fuera
por las hondas raíces a las hojas
a conocer los aires y los cielos.*

*Después se dieron cuenta de que el agua
no existe: una mentira del tamaño
de un río es comparable con la vida,
que tampoco existió. No hay sino sed.
Lo que existe es la sed y el resto es nada.*

Si no existió la vida fue porque no se la pudo cumplir, y aquello que se dio no fue el deseo realizado sino su negación, la vida no vivida, que el tiempo ahora dirige hacia la dura tierra en donde, porque el agua no existe, lo único verdadero es la sed, la insatisfacción, el deseo maniatado y la ignominia. Ahora bien, se nos ha dicho que el hombre construyó su universo en el ámbito del tiempo, y en seguida se nos va a precisar en el poema que el tiempo es para el hombre no únicamente vida, sino posibilidad de comprensión y arma para hacer suyas las cosas, lo mismo que posibilidad para conferirle una unidad a su propio existir individual; en el ámbito del tiempo se esclarecen las cosas para el hombre, porque puede nombrarlas, él que ha partido de la nada; es conocimiento y comunicación, fuerza y campo dispuesto, recinto en el que le es posible edificar un cosmos:

*Hicieron los hombres el tiempo
para darle nombre a cosas
de las que poco sabían:
la vida, el amor y la muerte
y el destino de conocer
que los actos son las huellas,
los huesos, la piel, la conciencia.*

En el tiempo las cosas se hacen posibles, lo mismo que el hombre para sí mismo; y en virtud de las cosas el tiempo cobra realidad, porque no sólo es el ámbito que hace posible, sino que como ámbito, es a su vez producto de las cosas y de la conciencia, fue fabricado por el hombre: para comprender, hicieron los hombres el tiempo, como en el movimiento de la palabra, que al nombrar da presencia. Es particularmente significativa aquí esta reducción, según la cual no sólo el hombre se constituye en el ámbito del tiempo, sino que el tiempo es una construcción del hombre, un utensilio en sus manos. Sin embargo esto sucedió en otro tiempo, en un ayer, en el pasado de los estoraques, cuando el marco de la vida era la plenitud:

*Fue antes la montaña orgullo de la cordillera;
en su lomo retumbaban los relámpagos
como una crín de bronce en la nuca de un caballo.*

Se nos habla de un ayer, semejante a este "antes que en el proceso de la destrucción ha venido a parar en el "aquí" y su condición, el paso de ayer a hoy con sus azares, con todo lo implacable. El ayer es el aquí, pero el hoy no es el ayer. ¿Cómo pues se hizo posible este proceso de trasfiguración, esta demolición? ¿de qué manera fueron los pasos recorridos?:

*El llano bebió el agua a la montaña
y entonces, de un tajo, le cayó la sed:
fue un castigo con sevicia concebido;
las raíces se pudrieron y una lepra
roedora de piedras, amedrentó los fósiles
que dormían: a ellos también, a latigazos,
se les volvió al polvo y solamente
algo del olvido se escucha entre su sombra.*

*Antes la montaña invocaba la lluvia
pidiendo pan para su cuerpo estéril,
sémen para su vientre,
pero implacable el cielo la condenó a su suerte:
hasta el propio cauce se bebió su río.*

*Primero fueron grietas, luego cayeron corredores, pasillos,
túneles se abrieron y un arado feroz
tirado por dos bueyes vengativos
la tierra roturó en laberintos.*

Lo que se nos refiere es un castigo, y no cualquiera sino uno con sevicia concebido, algo así como haber abandonado las cosas a su propia

suerte, a las fuerzas adversas, como en la huida de los dioses o en la oscuridad repentina; y de unos "bueyes vengativos", dóciles en la inmisericordia, que se encargaron de cumplir un designio. Las cosas, entonces, así, abandonadas a sí mismas y a sus recursos, a su impulso, entran en discordia, liberadas de toda ley, y se destruyen para, sobre la destrucción y los destrozos, erigir en victoria la derrota del orden antiguo, de la ley primigenia, convirtiendo las ruinas en memoria oprobiosa. Como animal enceguecido y desatado, el universo de los hombres se ha vuelto contra sí mismo, la tierra fértil contra sus raíces, el instinto contra su instinto para, suprimido, aniquilarse, como los cauces que se beben a sus ríos. Pero desde el comienzo se trató de un abandono y de un castigo, el castigo a los seres y a las cosas, cuya sentencia fue dejarlas liberadas a su suerte y su furia:

*Luego comenzó la guerra de las cosas:
chispas no sacaban las armas sino tierra;
las espadas, como labios, se rajaron de sed
contra relámpagos de sequía, contra la bota implacable
que caía, pero nunca la tregua. Fue la cal
contra el aire, el barro contra el infinito,
galope de tierra contra muros invisibles,
la desesperación contra las estrellas;
pájaros que hacían las veces de flechas
y los árboles de arcos;
plumas semejantes a sombras, antorchas, danzas
átomos contra energía y la gran diversidad de las especies
esperando respirar aire de llamas.*

Entonces:

*La montaña, en pedazos, cayó por fin vencida.
Una ciudad creció en testimonio
de batalla. El viento se encargó de fabricar
el orgullo de la derrota.*

Y cuando, vencida al fin la tierra pródiga, caída la montaña, se cumplió la sentencia, surgió una ciudad en testimonio de la acometida; lugar sin dioses en el que el viento, amo ahora absoluto, fabrica la victoria del oprobio, pero ahora en la calma de lo propio, con la desolación cumplida:

*Rotos, por el destino, los castillos
están despedazados: de las torres solamente
el fundamento y las columnas despavoridas*

*tiemblan en la noche. Tienen el eco muerto
los grandes aldabones y las calles sin nombre
caminan torpemente. Altas eran las flechas
que culminaban en la ojiva y más altas
las frentes de sus habitantes.*

Es la resignación, pero sobre las ruinas de los seres se alzan las preguntas:

*Las fuentes y los jardines,
las alcobas por el amor cohabitadas, los vientres sembrados
clandestinamente y las generaciones que apretaron
su sed bajo tierra para seguir muriendo a gritos
¿dónde se encuentran?
¿Dónde esta civilización inexistente?*

La extensión de los estoraques es el dominio natural del viento, la vida transformada, y en las figuras de los terrones estériles aquello que ha surgido es la visión de la realidad humana en la travesía por la historia, que en el acrecentamiento material, en el dominio de las cosas, ella misma ha desaparecido; el universo del hombre convertido en el ámbito del viento, que es desolación, sufrimiento y violencia, desamparo, yermo y deformación. Los estoraques han surgido después de la vida, de la misma manera que el viento apareció después del tiempo, pero el viento y los estoraques son la otra forma de lo mismo, lo que ha venido a ser algo que fue de otra manera.

Y en el reino sediento de esta tierra caída, el viento es "campana de tiempo en el pasado", son del tiempo que fuera y que ahora va "por calles en derrota", entre las cosas destruidas, viento ahora que es más y más muerte, duelo:

*El viento que viene y va sopla en la tarde
atravesado por la luz de Mayo;
viene cantando de otras partes, canta
como si no volase por el mundo.*

*El viento suena, suena el viento
el viento suena y en su frente
el tiempo, el tiempo de mañana,
el de hoy que es el de ayer: de siempre.*

La realidad de lo humano es hoy el viento: miedo y angustia, enfermedad y culpa, desamparo y soledad, muerte viva, vacío de los actos, el tiempo en la frente del viento: nuestro mundo:

*Se oye el rumor de muchos mundos,
de hombres que mueven sin sentido
los pasos, de huellas que cargan
peso de cuerpos sin destino;
se puede ver cómo ellos viven,
cómo pasan bajo las luces
de neón, cómo se transforman
en sombras iguales a sombras
iguales y a sombras de sombra.*

El viento va por la ciudad, en el presente y el aquí, hecho de cuerpos sin destino; actos vacíos de hombres que son sombras transformadas en sombras iguales y en sombras de sombras, deshumanización: los hombres sin lo humano:

*Ahora un grito en la noche.
Lamento mecánico sube
miedo, edificios arriba hasta
el alma, hasta el último piso
donde viento y pavor lo arrastran
por ventanas, tejados, patios,
cortinas, muebles, huesos, nervios;
la sirena se mete dentro,
pasa veloz como sospecha
inquietando, metiendo el dedo
en la conciencia y cada vez
que suena llega hasta la boca
sabor de culpa porque todos
en la ciudad son los culpables:
por quien inquieta la sirena
con ojo de luz intermitente
y los demás, los que la escuchan.*

*La sirena persigue, clama,
es el anuncio de peligro,
es la voz de la soledad,
flor de la angustia, palabra
igual en todos los idiomas
de la miseria, enfermedad,
del crimen.*

¿Cuál es la vida del ámbito del viento? ¿De qué están hechas estas sombras iguales, hombres que mueven los pasos sin sentido?, “La sirena persigue” y es el miedo, la culpa, la sospecha, anuncio de peligro, voz de la soledad: angustia, enfermedad, crimen, miseria; como en los estoraques:

*Sobre un puente del río Main
está pasando una gaviota,
negra es el agua y blanco el barco
también de nombre La Gaviota.
Seguramente por allí
debió pasar cantando el río.
Y eso, que parece un castillo
sobre el muñón de los peñascos
no es el de Heidelberg? Detrás
no estarán los muros de Córdoba?
y no será una de aquellas
la torre de San Juan Abad?*

*Una campana entre ruinas
se revuelve en los campanarios,
como un caballo entre las llamas,
anunciando, sí, delirando
en pánico de bombardeo,
al borde de la misma muerte
tal relincho de fuego, como
feroz algara destruyendo.
Allí está la Gedeachtniskirche,
que todavía es una llaga
de aquel Berlín bajo las bombas.*

*Eso que parece una calle
es el antiguo cauce del Támesis,
modesto río que cruzó
una ciudad de nombre Londres.
Nada en las ruinas tiene nombre.
Un árbol hubo aquí, fue acaso
aquel maldito de Hiroshima,
monstruoso hijo del de la horca?
Será que aquí, en los Estoraques,
queda el lugar de punición
de las ciudades desaparecidas?*

En los estoraques se muestra el ser del hoy del ámbito del tiempo, lo que ha venido a ser: hablan de un ayer a un mañana. Este es el enunciado central del poema: la destrucción de los valores espirituales por la progresiva materialización de los actos humanos, en su progresiva deshumanización y despersonalización; el universo del hombre despojado de los valores que lo hicieran posible como ámbito del tiempo. Así, el poema, que quería ser un canto, se ha convertido en una reflexión y en la

comprobación de una visión; los estoraques son la imagen del devenir de la existencia de los hombres en su tránsito por la historia, tránsito que refinó los vicios y volvió al hombre contra el hombre, al violentarlo en su ser íntimo, negándolo; son la imagen de la existencia humana que fuera en otro tiempo lo que también en otro tiempo fue la montaña: "orgullo de la cordillera", pero que es hoy lo que ha llegado a ser la tierra asolada: derrota y soledad, enfermedad y muerte.

El viento es hoy el tiempo, es decir que ocupa el lugar del tiempo: lo no humano en el puesto de lo humano. El viento: aniquilación de todo aquello que existió cuando el tiempo, desaparición de la vida o de sus categorías humanas; en yermo convertido aquello que una vez fuera fértil, en ruinas una antigua plenitud y en zozobra una felicidad primitiva. El sentimiento central es el de la presencia del viento en los estoraques, que son la prefiguración del ámbito humano, y por eso en unos versos se nos dice que "la erosión golpea en los ojos del tiempo", esto es, que la presencia del viento significa agresión y muerte, derrota del tiempo y victoria que transformó en aridez "aquello que existencia fue sin duda", un mundo extinguido por la pérdida de los valores que, en su esencia más auténtica, constituyen toda existencia de hombre:

*Ese mundo que se extinguió
tenía así que consumirse
porque al hombre le destruyeron
todo aquello que poseía:
la voluntad, la fe, el esfuerzo
de ser como su fantasía
y solamente le dejaron
la razón sobre su cabeza.*

*El viento suena, suena el viento.
El viento suena y la erosión
golpea en los ojos del tiempo
que aquí nunca vieron ciudades
sino a los árboles de arena.*

*Lejano todo, los países
extinguidos, el mismo tiempo;
lejano el día del exilio
como los pies sobre las uvas
cuando se bebe el vino. Lejos
del por qué que nunca se supo,
del cuando, del ayer, del viento.*

*Si la peligrosa costumbre
de vivir sin destino, si
el descargar las propias
culpas nada más que sobre los actos,
si tanta nada descubrimos
y en tanta nada nos hallamos
en dónde poder encontrar
lo verdadero?*

*Aquí ya sucedió el juicio final.
Lo demás son huellas, son restos,
testigos de lenguas cortadas
por las espadas de los ángeles.*

Y en el penúltimo fragmento, que es pregunta y comprobación, evidencia y memoria, reclamo, sueño y realidad, dolor y ensoñación al recoger los elementos todos de este proceso simbolizado y descrito, tras la parábola de la tierra agotada y deformada, la mirada que viaja sobre formas de ruinas, por entre formas arruinadas, desfiguradas, entre preguntas por las cosas y sueños de los seres, vidas que fueron y actos no cumplidos, donde el tiempo sin donde ya no cuenta, ni el destino, y el viento es sólo un cauce sin sosiego ni norte, sin justificación ni dueño, todo lo suprimido, lo que no fue o fuera alguna vez y hoy está muerto, aquí en los despojos, porque ni el anhelo ni el sueño cuentan sino los actos que los vencen, dice:

*Mas aquello es otra cosa:
para nada cuenta el tiempo.*

*El hombre nunca estuvo, pero están sus sueños.
¿A dónde va la luz? ¿A dónde el viento?
La ciudad seguramente estaba amurallada.
Pero, ¿quién hizo sus murallas?*

*Aquí el muñón de los castillos.
¿Mas la torre de qué se defendía?
¿Qué fue lo que pasó?
¿Por qué esta ciudad es una tumba?*

*Dos columnas anuncian su reino.
Por la izquierda va subiendo el bosque
de ruinas. Al otro lado el vuelo de los pájaros
y por encima el sol casi crepúsculo.
¿Hubo aquí alguien?
Toda la montaña es estoraques:*

los templos pretéritos —acaso sin dios— donde la vida
 no existió, las grandes pagodas, la rutilante cúpula,
 el vuelo audaz del arquivolta,
 la complicada seriedad de la archivolta
 y nada menos que el sueño, es decir, lo único
 que de los hombres existe. Arriba el látigo
 de los arcos cruzados, el surtidor de piedra, el arte
 que innominado artesano cumplió, y abajo
 el apoyo eficaz del arbotante, los muros con largos ventanales
 y el pie de la columna resistiendo
 el peso de siglos.

Aquí las columnas hacinadas
 recuerdan no se sabe si los bosques de olivos
 que uncidos a sus nudos arden como lámparas
 o los dedos de innumerables manos enterradas
 cuyas palmas el destino no escribió
 se puede pensar que son raíces
 por entre las que pasa un dios
 o sus bases las copas que se hunden
 por respirar en tierra un cielo
 de constelaciones de polvo.

En la hora del crepúsculo, en la cumbre,
 se abren estoraques aún no concluidos.
 La mano ágil del viento los modela todavía.
 Pero nada de amor. La sed no existe.
 Nada de vivir, la vida
 no existe. ¿Y qué?
 En este mundo los actos son columnas,
 testimonios, materia de verdad.
 El resto, es nulo.

¿Por si estuviera el dolor
 quién no lo permite?
 ¿Si el dolor o la razón o el sueño
 se les ordenara?
 Y los que piedra a piedra, brazo a brazo,
 movidos por el látigo o el hambre
 hicieron la muralla, ¿dónde se encuentran?
 Ah de la ciudad! ¿y quién lo dijo?

Entre el mañana y el ayer no más
 que el rudo corazón dando la hora
 y el paso de las nubes y los días

y el subfondo de actos enterrados.
 Entre hierbas y templos y columnas
 se recuerda: ¿quién no tuvo el sueño para huirse?
 ¿y quién no deseó en un instante
 hacer con el olvido un arco
 para matar lo sido?

Atrás, lo que de todo depende; un alma abierta
 es decir, el otro cuerpo. El alma cae,
 se abre, ilumina y cae.
 ¿Dónde el agua?
 ¿En qué civilización se encuentra el agua?

Por fuera, semejante al maíz, es una llama
 y por dentro el castigo. ¿Qué vientre
 los parió? ¿y cuál fue el sémen?

Se desprende del sueño algo así como ventana;
 fuego en las sienes, divinidad, silencio,
 luz. Detrás comienza lo que somos
 en el otro mundo.

Ese hueco, en verdad, por el que pasa
 el tiempo no logra nunca espacio. Le pregunto
 a lo que fue qué ha pasado,
 a la piedra, al dolor, al propio nudo
 del hombre.

Aquí no hay agua. Ni sed.
 No hay nada. El tiempo se ha perdido:
 el viento es aire de otro tiempo.

Los estoraques son una representación de la realidad humana, la vida de los hombres en el exilio de lo humano, dentro de su propio reino; lo que se destaca en ellos no es la no existencia sino la pérdida del tiempo, su condena: en esta geografía no logra nunca espacio el hueco por el que pasa el tiempo. Y se nos dice que en este lugar el viento es aire de otro tiempo, es decir, que el viento es hoy lo que en otro tiempo era el aire: recinto y arma de los sueños, pero no cumple su función sino que ocupa su lugar; al aquí de los estoraques no se opone un allá de las ciudades sino un ayer; las ciudades son este mismo aquí, y el proceso de la deformación de la montaña es el mismo proceso de la supresión de la vida espiritual como realidad, y con esta supresión el advenimiento de la despersonalización como el nuevo modo de ser del universo del hombre, en el que no cuenta sino la función de sus actos, su sometimiento; el resto,

el sueño, es nulo. Sólo los actos y la frustración, segada la interioridad: "dedos de innumerables manos enterradas/ cuyas palmas el destino no escribió".

El viento y el tiempo, el hoy y el ayer, lo no humano y lo humano, son instancias de una misma realidad, y la presencia del viento en la ciudad, aquello que revela es un tránsito y una mutación; hace alusión a un dejar de ser de algo, su dejar de existir como el fundamento para transformarse, por la irrupción de algo que lo niega. Pero esta irrupción significa más que un mero regreso al estado primigenio de despojamiento, o una vuelta a lo que debió ser el punto del comienzo, porque se trata de un regreso que se hace posible gracias al vencimiento y al fracaso. El viento es negación de la vida, la voluntad y el destino, caída de los sueños; es equivocación y adversidad, tergiversación y degeneración de algo, y por esto su ir y venir, su transitar por los recintos de la ciudad —de los que el tiempo únicamente permanece en la piel, sin aliento ni acceso—, representa una inversión de aquellos elementos que alguna vez, en otro tiempo, hicieran posible lo humano; es por esto por lo que si Heráclito hubiera presenciado el espectáculo, habría aquí encontrado "que su río es la sed"; y esto es lo que aparece a la mirada poética: "el fin/ de tanta fe entregada a un dios terrible".

Nada queda de aquello que se hiciera posible en el ámbito del tiempo, es lo que se descubre a la sensibilidad, y el sentimiento que sobreviene sin remedio es el de aquello que un día fuera, pero que sin saberlo, en su seno, en su ser mismo llevaba el germen de la aniquilación. Y en esta sucesión de presencias, asalta la pregunta por ese universo extinguido, y por la razón de ser —incomprensible—, de esa extinción, la pregunta por la dirección misma del acontecer humano

*Sin poder encontrar en tanta forma
cosa distinta de nuestro fracaso.*

¿En dónde están los sueños, o en dónde están las cosas que fueran de los sueños? El hombre, puesto que nunca le fue dado cumplir a plenitud su ser más íntimo y su destino, nunca estuvo, pero dejó sus sueños.

La presencia del viento en donde ayer estaba o era el tiempo, representa la negación radical de la realidad espiritual en el curso de la construcción de una civilización, y con ella la entrega del corazón del hombre a la materialidad. En el aquí de los estoraques, el hombre, que viene caminando, está "sellado", inútil, de la misma manera que una piedra; por esto, como se anuncia en un poema de *La vida cotidiana*, "si su silencio se midiera en islas/ no habría mar". Este silencio es, inicialmente,

la vida interior que ha sido silenciada, y, después, el ritmo mismo de la civilización, que sustrae a la dirección interior del existir. Así, la presencia del viento en la ciudad impone la pregunta, tanto por la razón de ser del fin del tiempo, como por el ser mismo del hombre, su realidad espiritual.

En unos versos del poema se enuncia: "nada en las ruinas tiene nombre", y en otro pasaje se nos ha dicho que el tiempo sirvió "para dar nombre a cosas"; en este sentido, el tiempo es un producto, un artefacto del hombre, es decir, de su fantasía. Pero al hombre le destruyeron "todo aquello que poseía: / la voluntad, la fe, el esfuerzo/ de ser como su fantasía": le dejaron la vida despojada, sin aquello que fuera cuando el tiempo y convertida en ámbito del viento, su universo de ayer, hoy trasmutado en lo que son los estoraques.

EL MAESTRO DE LA ELEGIA: UN POETA IGNORADO

MANUEL BRICEÑO JAUREGUI, S.J.

"Genio de grande y, ciertamente, fenomenal precocidad"
J. W. Mackail

— 1 —

EL POETA IGNORADO

De constitución débil, enfermizo, pálido, vanidosamente elegante en el vestir y en el andar, cuidadoso de la presentación personal, sensitivo en extremo, dominado por la melancolía, nace en una provincia, a unos doscientos kilómetros de la capital. De familia acomodada, desde la infancia le sigue de cerca el infortunio. Muy pronto pierde a su padre (1). A raíz de la guerra civil sus propiedades —donde muchos bueyes roturan los campos— (2) son confiscadas (3). De la opulencia es reducido a una relativa indigencia. El descontento general, las expropiaciones, el malestar provocan nueva insurrección que privan al poeta de amigos y familiares, asesinados por los bandoleros al intentar aquellos desertar de las filas legitimistas.

La pérdida del patrimonio, sin embargo, no impide que su madre le proporcione educación esmerada. Niño todavía abandona la provincia y es traído a la capital, donde se muestra con el tiempo virilmente garboso y libre (4). Sigue la carrera de la jurisprudencia que, en esos tiempos tumultuosos, es la única profesión de porvenir que hallan los jóvenes. Mas la afición real del bardo son las letras (5).

Conoce a la joven Licina (6). Son amoríos triviales y breves. Esta figura un tanto borrosa pasa y desaparece dulce, afectuosa, desinteresada (7). Nada más sabemos de ella si no es que excita los celos de Cintia

—célebre meretriz al estilo de las cortesanas griegas, culta como pocas, como Lais en Corinto “a cuyas puertas Grecia entera yacía”, o como Tais en Atenas “en la que halló diversión el pueblo”, o Frine en Beocia, “por tantos hombres cortejada”... (8)—. Intelectual, la amada del poeta escribe versos:

*...Eres hermosa, noble sé cual ellas:
con un amante fiel ¿quién necia aspira
a rendir mozos y eclipsar doncellas?*

*Tú, más que nadie, a quien Apolo inspira
el verso en blandas cláusulas sonoro,
y a quien cede Calíope su lira;*

*tú que haces con tu gracia y tu decoro
que, a un tiempo Venus sonriendo y Palas
festivo aplauda el apolíneo coro... (9)*

Y en otro lugar (10) dice que los escritos de ella hubieran afrentado a Corinna, la poetisa helénica, y que esos versos hubieran competido con Erinna.

Cintia, pues, la de belleza soberana, como canta el bardo, la emprende celosa contra la desprevenida rival por cuantos medios, lícitos o no, halla a la mano. Como mujer y amante, Cintia reúne “todas las condiciones necesarias para enamorar apasionadamente y esclavizar a un hombre” por el estilo de nuestro vate (11). En la familiaridad con Cintia —pseudónimo idealizado de la amada— halla el bardo simpatía correspondida, pasa noches y días felices (12), desarrolla lo esencial de sus capacidades intelectuales (13). Ella será en adelante el centro de su existencia (14), el objeto apasionado de sus versos (15), será su experiencia emocional más importante, símbolo dorado por quien vuelca el aedo la vida entera y por quien canta al amor, sus tormentos, éxtasis y humillaciones (16), la vida y la muerte. El “ama a Cintia con locura, y ama también con pasión su arte: es amoroso y es poeta. No es sin duda sólo amoroso porque es poeta, sino que seguramente es poeta porque es amoroso, y el amor de Cintia y el amor de la poesía se conjugan en él en un amor ardiente de la belleza...” (17).

En sus versos celebra la hermosura de la mujer y la hermosura de las cosas: ¡Tantos millares de hermosas como hay en la otra vida! ¿No será posible que una quede sobre la tierra?... (18), exclama con desesperado patetismo ante Cintia enferma, como queriendo evadir el pensamiento de la eternidad. Pero, en seguida, en un himno a la belleza corpo-

ral —canto a los propios tormentos interiores— añade el poeta: Ni la forma externa es bien eterno, ni es perpetua para nadie la fortuna... Tarde o temprano la muerte nos espera... (19).

Cintia, sin embargo, es de mal carácter, lasciva y cruel. "Liberada", en una ocasión hace exclamar al rapsodo: "Se pierde por el vino la belleza, el licor marchita la juventud, por él con frecuencia la adorada desconoce al que la ama. ¡Ay de mí! ¡que tanto licor no logrará cambiarla! Mas, ea, bebe ya, eres hermosa... Que el vino haga espuma voluptuosamente en la dorada copa..." (20) Y otra vez comenta una de tantas riñas cuando ella se desata en maldiciones y, transtornada por el licor, empuja las mesas, le arroja al rostro enloquecida las copas llenas, le arranca los cabellos, "con sus lindas uñas" le deja la cara marcada de arañazos, amenaza quemarle los ojos con una llama, le rasga los vestidos... "Es que ninguna mujer sufre —comenta el bardo— si el amor no es violento..." (21). Vean mis compañeros heridas de mordiscos en mi cuello —agrega más adelante —causados por mi dueña... (22). Y, sin embargo, o con ella o con los rivales habrá constante guerra, que si de ella se trata ninguna paz le agrada (23).

Cintia es frívola, es vanidosa hasta el despilfarro, pero ¡qué importa, para él es bella!... Su inspiración lírica e canta, eterniza de la amada los negros ojos, cabellera riza,

y el muelle andar de sus menudos pies (24).

No halla cómo ponderar esa hermosura que adora,

*su faz cual lirio virginal preciosa,
cual tinta en bermellón la nieve pura;*

*o cual cándida leche en que rebosa
diáfano cristal, do sobrenada
hoja temblante de purpúrea rosa...*

Agregando luego a la pintura de la amada esquivia:

*No sobre el hombro ebúrneo deslazada
su cabellera, no sus ojos guía
de mi infelice vida y agitada.*

*No aquesas vestes que la Arabia envía
son lo que vale y me enajena tanto:
ni es tan descontentadiza el alma mía.*

*Su gracia me enamora y dulce encanto;
su garbo en el danzar, cuando semeja
que Ariadna un coro dirigiése; el canto
que el vulgo de cantoras atrás deja;
su continente, el arte peregrina
con que la eolia cítara maneja... (25)*

El bardo, por su parte, es voluptuoso por temperamento, desenfrenado, que rehuye los riesgos y evita el trabajo agotador. Muy sensible al *qué dirán* busca ganarse la simpatía de todos; siempre impresionable, pasa con rapidez de exclamaciones quejumbrosas a sentimientos encontrados. Pero la tristeza invade la gama entera de su erotismo poético:

*Cintia fue, con sus ojos, la primera
que hubo de cautivarme: a ella rendido
quedó quien nunca amor antes sintiera.*

*Yo de mi voluntad dueño engreído
no fui de entonces más: con pie insolente
mi cuello oprime sin piedad Cupido:*

*de amistades honestas, de inocente
trato, porque él lo manda, me desvío,
y que vuelva a mi recuerdo no consciente.*

*Todo un año en aqueste desvarío
me agito, como en mar revuelto y bravo,
y no hay Dios que a librarme acorra pío... (26)*

Mas esos transportes de admiración se ven temperados a veces por el sombrío pensamiento de la muerte:

*¡Cintia noble y hermosa!
Todo, todo la Muerte en su corriente
arrastra y mezcla en la profunda fosa,
y nada queda, nada!*

*Te hollará el pasajero indiferente
y no dirá doliente:
"¡Fue este polvo mujer maravillosa!"... (27)*

Cinco años duran los amoríos del bardo y de la hetaira (28), interrumpidos por frecuentes reyertas de enamorados. La felicidad mundana es efímera. Ni Cintia ni el aedo se guardan fidelidad. . . .

Locura y celos

Ella se marcha cuando quiere, con el primer postor que la corteje. Mas no por pura simpatía, sino porque ese hombre tiene dinero. El poeta entonces, por despecho, se entrega a las mujerzuelas de la calle. Uno y otra, sin embargo, se enloquecen de celos. Contemplemos este cuadro grotescamente humorístico: Cintia se ausenta de la capital con el pretexto de una importante ceremonia femenina, cuando en realidad es Venus quien la empuja a otro amor. . . . "Llegó Cintia conducida por pequeños caballos esquilados. . . . ¡Camino real, cuéntanos lo que viste, la carrera loca de sus ruedas por tus losas, y aquella escandalosa reyerta que provocó en una sórdida taberna, echando en mi ausencia un negro borrón sobre mi fama! Sentada en el puésto del cochero se exhibió empuñando atrevida las riendas entre bromas impuras. No hablo de los perros de cacería con sendos collares delante del carruaje tapizado de seda que la conducía al lado de un disoluto barbilampiño. . . . Cansado de las injurias contra mi pasión, decidí levantar el campo y mudar de tálamo.

Hay una cierta Filis, de un barrio vecino, poco agradable cuando sobria, pero cuando bebida, seductora. Y hay otra, Teya, que mora junto a un parque, mujer amable que, si empina el codo, no tiene bastante con un hombre solo. Las llamé, y resolví aliviar con ellas la noche y renovar, con desconocidos amores, mi traición. . . . Yo estaba absorto cuando de pronto rechinaron los postes sobre el quicio; en el umbral sordos murmullos; Cintia abrió con estrépito las puertas, los cabellos en desorden, pero bella en su cólera. De mis manos temblorosas se me cayó la copa, mis labios encendidos palidieron, mudos a pesar del trago. Lanzaban rayos sus ojos, enfurecida hasta donde alcanza una mujer. Espectáculo como de ciudad asaltada. Iracunda clavó las afiladas uñas en la cara de Filis, mientras Teya aterrorizada pedía socorro a las vecinas. Encendiéronse las antorchas, despertáronse con sobresalto los ciudadanos, retumbaba la calle en la noche enloquecida. Mis dos amigas, desgreñadas y en jirones los vestidos se refugiaron en la primera tienda de una oscura calleja. Cintia se gozaba en los despojos de tan fácil victoria. Me golpeó el rostro con airada mano, marcó mi cuello con sangrientos mordiscos, encarnizada frenética contra mis ojos culpables. . . . Impuso condiciones, y yo le respondí: "A ellas me someto". Ella entonces sonrió, orgullosa de haberme sometido. . . . (29).

Consejos de amante

Como Cintia es veleidosa, "emancipada", el bardo en otros lugares la previene cariñosamente:

*¿Demente acaso estás, Cintia adorada?
 ¿Prefieres a mi amor la helada Iliria?
 ¿Te irás sola con él donde te lleve?
 ¿Tanto le amas así y a mí desprecias?
 ¿Valor tendrás para dormir tranquila
 en el duro bajel y sin espanto
 oírás el cano mar mugir furioso?
 ¿De otro clima arrostrando los rigores
 hollará tu pie blando ásperos hielos?... (30)*

Le echa en cara su ingratitud de mujer. Dondequiera se habla de ella entre la gente, el nombre de ambos es pisoteado.

*Ya de tu infidelidad
 —óyelo, mujer ingrata—
 más cada vez se dilata
 el rumor por la ciudad.*

Y le interroga qué fue de tantas promesas, los amores, los abrazos, las íntimas confidencias *¿qué se hicieron?* Te arrepentirás un día. Recordarás cuánto te amé. Pero...

*¿Y es este el premio que tanto
 me prometiste? Si el viento
 se llevó tu juramento,
 llévase también mi canto.*

*Yo entre tanta fementida
 fácil alguna hallaré;
 que no es poca dicha a fe
 ser del mundo conocida.*

*Y tú con inútil llanto
 sola te hallarás sin mí;
 ¡que te amé, que te servi
 tan largos años, y tanto!*

*Cólera inspira el dolor.
Tiempo es este de romper;
que si amainare, volver
puede furtivo el amor.*

Mas no es todo. Si ahora —dice— no sacudes el injusto yugo, más tarde será imposible. ¡Vuelve, pues, otra vez! Las riñas de los enamorados son volubles, como las olas del mar:

*Las nubecillas errantes
al soplo del Aquilón
menos veleidosas son
que en sus iras los amantes.*

*¡Rompe! Si tu soledad
lloras la noche primera,
ya te la harán llevadera
el tiempo y la libertad.*

En el amor —ha dicho el bardo— todo mal es llevadero con paciencia. Tú, empero, cuida de que tu arrogancia no se vuelva contra tí. El toro embiste

*conducido al matadero:
y hasta el humilde cordero
en hiriéndole resiste.*

*No pienses que yo, perjura,
rompa tus puertas, te hiera,
te arranque la cabellera,
y rasgue tu vestidura.*

*Quédese eso para quien
—rústico amante y vulgar—
no haya podido adornar
con docta hiedra la sien.*

Por eso, añade el bardo, escribirá algo que ni la liviandad ni la infidelidad de la amada podrán borrar nunca:

*Vengarame un verso solo:
'Cintia entre bellezas mil
bella, y cuanto bella vil'
dura lo que apruebe Apolo.*

Para terminar con esta cuartilla electrizante:

*¡Cintia! ¡Aunque afectes tener
en nonada el qué dirán
esa palabras te harán
turbarte y estremecer! (31)*

La muerte en acecho

Pero con el tiempo el afecto se ha helado. La prudencia mundana, las conveniencias sociales —las leyes de entonces no permiten el matrimonio de las clases altas con meretrices— (32) y el despecho frente a la cantidad de pretendientes que acuden a las puertas de Cintia, a quienes esta recibe o rechaza a capricho (33), urgen el rompimiento —en apariencia definitivo—. La desilución se ha mudado insensiblemente en disgusto y en odio y en repugnancia. Cintia, empero, de salud frágil, parece no haber soportado el rompimiento definitivo—. La desilución se ha mudado insensiblemente en disgusto y en nuevo idilio (34). Ella, en todo caso, en su última enfermedad (35), confía al poeta el deber de cumplir su voluntad postrimera sobre sus funerales. . .

Más el amor perdura después de la desaparición de esta mujer. Una preciosa elegía (36), una de las más bellas, relata cómo la sombra de Cintia le ha visitado en el delirio de un sueño. Aquí donde se rompen las barreras estrechas de la vida, donde el amor se sublima y perdura más allá de lo visible, donde domina el olvido y se perdonan las flaquezas,

algo queda de la vida; no todo el sepulcro acaba. . .

exclama el libertino sin fe.

La escena es casi real. El rapsodo piensa en la que acaba de enterrar a la vera del camino. De pronto, leve murmullo. Cintia misma a la cabecera. Los mismos ojos que en vida le cautivaran, la misma sensual cabellera, el mismo anillo de los dedos ahora quebradizos. . ., pero los labios, el rostro se han tornado pálidos perdido el carmín que en vida los encendía. . . —Pérfido, que no serás fiel a doncella alguna. . . ¿Te olvidaste ya de nuestras furtivas citas mientras mi ventana se agobiaba de nocturnos amantes? . . .

Y empiezan superficiales reproches por no haberle llevado flores al féretro, ni una lágrima en su cadáver, ni un vaso de perfume oriental al paso que la gente arrebatava los enseres de la muerta. . . Le agradécé, sí, los poemas que inmortalizarán su nombre. Un desfile de escenas de la historia, como en tecnicolor, se agitan trágicas ante el visionario.

—Así con lágrimas restañamos en la muerte los amores de nuestra vida. Yo oculto muchas quejas que tengo de tu infidelidad... Todos los versos que hiciste con mi nombre, quémalos, te suplico, quémalos en mi honor. Deja de conservar mis alabanzas... Sólo graba mi epitafio... Cuando de nuevo estés conmigo, desharé mezclados tus huesos y los míos...

Después que terminó quejumbrosa de decirme tales cosas —concluye el poeta—, su sombra se desvaneció en mis brazos (37).

De todas las mujeres celebradas en elegía, Cintia es la que posee la personalidad más genuina y atractiva. Ningún otro poeta quizás ha escrito de su amiga con tanta intensidad de sentimiento ni le ha dado existencia tan concreta. Ninguna otra mujer es cantada por este bardo si no es, como postrer recuerdo, una matrona de su patria. Y es curioso, la elegía final del último libro, tiene por tema la visión diametralmente opuesta a la sardónica y sensual que acabamos de conocer. Por su nobleza se le ha denominado "la reina de las elegías".

Una joven esposa de la alta sociedad ha muerto. El marido es un notable y distinguido estadista. Quedan tres hijos. Para el bardo no existe la esperanza cristiana del más allá:

*¡Oh Paulo, cesa de apremiar con llanto
mi túmulo! No hay fuerza, no hay porfía
que logre abrir los reinos del espanto.*

*El que desciende a la región umbría,
al ambiente vital tornar no espera;
puerta de bronce le cerró la vía...*

*... Oyeme, oh Paulo, por mis hijos mira;
salva la tumba el sentimiento bello
que aun estos votos a mi labio inspira.*

*Padre, haz veces de madre; fío en ello:
las prendas que dejé, la madre ida
correrán juntas a abrazar tu cuello.*

*Sus lágrimas enjuga, por tu vida,
y dales con tu beso el beso mío;
mi prole toda en tu favor se anida... (38).*

Es el testamento espiritual de una madre, sublime y conmovedora consolación. Pero al mismo tiempo antítesis cruel de aquella mujer con

que se inició en la poesía y a la cual cantó obsesivamente a lo largo de su breve existencia de poeta (39). Cintia, la que fue desleal, Cintia la de numerosos amantes, Cintia escándalo público, ebria, celosa, dominadora. . . La heroína cantada en la postrera elegía del bardo erótico, esposa y madre fiel, recatada, admirable, buena. . .

*Y ceso. Atestiguando el dicho mío,
alzaos los que me honrais con vuestro llanto:
al lugar de mis padres ir confío
¡si, fiel a mi deber, merezco tanto! (40).*

Volvamos al poeta. Nada más se sabe de la historia posterior del vate elegíaco. Para rehuir los gravosos impuestos a la soltería resuelve —dicen— contraer el sagrado vínculo (41). Del matrimonio queda un hijo (42).

El círculo de amigos con quienes trata es escogido. Estos le invitan a que escriba de temas más altos y nobles distintos del amor sensual: por ejemplo, de las glorias de su patria, de sus héroes, de cualquier cosa diferente del tálamo. Más él los rechaza (43):

*. . . ¿Por qué intentas lanzar mi barco, amigo,
en el inmenso mar de la escritura?
No ese velamen se apta a mi barquillo.*

Con el tiempo, sin embargo, vase olvidando la pasión por aquella que ya murió, y comienza a reflexionar en el vacío de su vida consagrada a la sensualidad, vida destrozada, inútil. Los últimos poemas del bardo dan un sensible viraje, y se remontan a algunos personajes y episodios de la historia nacional. ¡Pero la conversión es un proceso difícil. . .! (44).

Cuatro mil cuarenta y seis versos elegíacos, dispuestos en cuatro libros, abarcan la producción íntegra de este bardo ignorado en nuestros días. Sesenta y dos poemas eróticos y personales en el primer libro (*Monobiblos*), sesenta a Cintia; los demás son sociales o políticos.

Bardo profundamente humano, cuya atormentada vida interior inspira genuina simpatía, no por ser antiguo ha perdido actualidad. Es el más grande de los poetas elegíacos de Roma. Contemporáneo de Virgilio, de Tibulo y de Horacio, florece en la época de Octaviano Augusto, entre los años 30 y 15 antes de Cristo. Hace dos mil años exactamente. Ha nacido en Asís de Umbría, en Italia (45). Al morir no ha llegado a los cuarenta años de edad. Su nombre es SEXTO PROPERCIO (46).

¡La poesía sobrevuela el tiempo! (47).

— II —

EL MAESTRO DE LA ELEGIA

Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit. . . (48).

“Genio de grande y, ciertamente, fenomenal precocidad” (49), PROPERCIO es uno de los poetas latinos más difíciles, más que Horacio y Virgilio. Y si es oscuro no lo es de intento, para desorientar al lector. Oscuridad (50) del lenguaje poético —cualidad discordante de este genio independiente— que fuerza el sentido de las palabras, elusivo en ciertos momentos para contribuir a opacar la claridad, fiando al transfondo una significación distinta de la común. Es su técnica personal de elaboración en que se compenetrán el sentido y la métrica, el contenido y la forma.

La facilidad en el manejo del nuevo metro elegíaco latino es sorprendente (51), como lo es la del ritmo, la sonoridad, la simetría, el vocabulario estético. Los críticos admiran, por ejemplo la cadencia espléndida del primer dístico con que empiezan las elegías:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis
contactum nullis ante cupidinibus. . . (52).*

El análisis crítico-científico, comprensivo, penetrante de esta poesía romana exigiría en los lectores un conocimiento más que ordinario del idioma original: contentémonos entretanto con traducciones, a sabiendas de que el sabor latino se diluye al trasvasarlo.

PROPERCIO es uno de los líricos más fascinantes de Roma. Ya a los antiguos habían impresionado las escenas estáticas descritas por el bardo umbro, plenas de tranquila emoción; la suavidad de los contornos, el calor del colorido, el fino sentimiento voluptuoso por la belleza en todos los matices; la enigmática melancolía —*blanditia*— y la maestría —*facundia*— del verso; la poderosa imaginación visual y táctil; la frescura y viveza de la creación poética, la originalidad en la presentación con la cual pocos romanos pueden compararse.

Pautas para una crítica

Existen en el rapsodo exageraciones, alusiones eruditas, desigualdades, desorden, vaguedad (53) que obstaculizan el estudio de su obra, y que son insuperables si no es a base de tenacidad y de paciencia.

Por eso antes de juzgar a un poeta por los esquemas de hoy hemos de tratar de comprenderlo según las pautas de que fue consciente, so pena de interpretarlo falsamente.

Escribir una elegía es contar en un estilo limitado, pulido, el amor individual de una persona. En este sentido el estilo determina la personalidad del poeta (54). A PROPERCIO, no podemos juzgarlo por una pauta literaria de hoy. Muchos críticos creen encontrar en las elegías la historia de un amargo romance. Los contemporáneos de PROPERCIO opinan que esta poesía no debe interpretarse como autobiográfica. El concepto latino de *fides* hace restringir la atención nada más que al elegíaco como poeta. La sinceridad es función del estilo, en el sentido de que debe haber consistencia entre el estilo y las emociones que reflejan la obra literaria. La pregunta no es ¿siente esto realmente el bardo?, sino ¿un amante, cuyo carácter aparece en la elegía, debe hablar así? En el presente caso el aedo mismo se hace la pregunta: ¿Hablas tú, cuando eres el tema de todos por haberse tu libro divulgado y leerse en todo el foro lo que dices de Cintia? (55). Y añadamos, ¿la historia que emerge de las elegías es coherente, convence a los lectores? Así se "cuestionan" los críticos latinos. Pero... ¿tal método de interpretar una obra se justifica? ¿La sinceridad como simple función de estilo es un criterio valedero? (56).

Algunos especialistas han querido encontrar en la obra del lírico de Umbría *siete pasajes* (57) con que pueden reconstruirse los datos históricos de ese amor. En realidad son conjeturas expuestas a multitud de objeciones. La principal de estas consiste en la *cronología* de la publicación de los libros de versos propercianos: admitida por unos, rechazada por otros, interpretada como simbólica por muchos según los cuales años significan meses, o viceversa, pero que escapan al control crítico (58).

En todo caso, es cierto que PROPERCIO no pretende que sus versos se lean *como historia* sino *como poesía*. Ya Catulo opinaba que se ha de distinguir entre el poeta y lo que escribe: "que sea continente el bardo pero no sus versos, que suenan más sabrosos cuando son relajados y poco castos"... (59). En las elegías de PROPERCIO no hay secuencia de eventos, cualidad esencial de una narración, y sin progresión de tiempo no puede haber historia. Hay un retablo de aspectos del amor —frucción, soledad, renunciación, retorno, esperanza, celos, enojo, arrepentimiento—, mas no existe un argumento que los una, que los determine. Son meros datos de una experiencia vivida. En cambio se callan las circunstancias concretas de tiempo, lugar, personajes, porque eso ya no interesa sino a la esfera reducida de la vida privada del autor, o cuando más se expresan para captar mejor lo típico de la experiencia erótica. Las elegías de PROPERCIO, pues, son una forma de poesía de libre creación no biografía. Cintia fue

su primer amor (60) aunque Licina lo fue antes (61); él ha adorado a Cintia cinco años "con fidelidad" aunque también ha querido al mismo tiempo a dos mujeres (62) y en la calle sigue cortejando a las muchachas (63); Cintia es una cortesana, pero de alta posición social (64)... Son contradicciones que han de interpretarse a la luz de una forma personal de poesía, dejando de lado la realidad histórica. Es el modo romano.

La poesía erótica no es necesariamente un retrato de la conducta del escritor. Aun cuando se da el caso de la normal conexión de la poesía y del poeta. Lo cual no hace perder al bardo la libertad de crear a su capricho, dentro de los límites del género escogido. Tal el caso de Horacio.

"El atractivo de esta poesía erótica —escribe con razón Georg Luck— (65) está en su universalidad. Aun cuando su amor por Cintia aparece transformado, PROPERCIO no trata de describir —autobiográficamente, por así decirlo— la pasión de una persona, sino el amor de un amante típico. La realidad es transformada para acomodarla a un tema más general".

Lo cual tampoco quiere decir que la pasión con que el cantor expresa sus infelices tormentos y el dolor y la pesadumbre intensa por la muerte de su amada no sean sinceros. ¿Cómo negarla a estrofas como estas?

*Me arrancan mi beldad, ¡oh dura suerte!
¿Y tú, amigo, llorar védame austero?
Rompimiento en amor rabia es de muerte:
matadme de una vez que eso prefiero.*

*Ver rotos de mi dicha antiguos lazos,
oír de otro llamar la que era mía,
mirar a la que amé de otro en los brazos...
¿y tranquilo mi pecho callaría?*

*...¿Qué versos no le hice? ¿Cuántos dones,
qué muestras no le dí de amor sincero?
Sufri de ella y su casa humillaciones,
y, ¡ah dura! ¿alguna vez dijo: "te quiero"?*

*A sus pies la cruel me vio contino.
¡Y hora insulta mi amor, ríe mis daños!
Nada espero, morir es mi destino...
¡Muere, Propercio, en tus floridos años!... (66).*

O aquellos otros versos cargados de amargura y de lágrimas:

*¡Silencio y soledad! Cuán anchamente
se extiende el bosque, taciturno calla:
Céjiro sólo suspirar se siente.*

*Si ya mi amor contra perfidias halla
sólo entre rocas pavorable puerto,
¡rompe, oh dolor, y con lamento estalla!*

*¡Cintia cruel! A señalar no acierto
dó tu desdén empieza y tiranía,
y este raudal que de mis ojos vierto.*

*.. ¡Oh Cintia, qué de penas y cuidados
tu desdén me ocasiona, solamente
a tu umbral silencioso encomendados!*

*.. Solo tal vez por áspero sendero
voy a los huecos del peñasco frío,
voy a las playas del torrente fiero.*

*Yago aquí en paz inquieta y desvarío,
y a la agreste paloma arrulladora
tu rigor, Cintia, y mi dolor confío.*

*Por más que oprimas al que fiel te adora,
triste tu nombre a mis acentos vuelva
Eco que en estas cavidades mora:
¡tu nombre cubra de dolor la selva! (67).*

No son convencionalismos fríos. Son parte de la experiencia universal:

*.. Pues yo, como acostumbro, trato de mis querereres
algo buscando contra la dulce mi enemiga:
no sirvo ya a mi ingenio, que a atender mis deberes
y a lamentar las penas de mi vivir me obliga. . .*

Y añade compasivo que algún día lo leerán amantes desdeñados a quienes ha de aprovechar saber su desventura (68). Más tarde pasarán los jóvenes "románticos" ante su sepulcro y, enmudecidos, pensarán con tristeza:

*¡Sepultado estás aquí,
bardo de nuestros amores! . . (69).*

Analogías mitológicas

Los vates latinos escriben con sinceridad, en un estilo a tono con las características que entonces tiene la elegía. Hay, sin embargo, en PROPERCIO un punto débil, que extraña en nuestros días: son los desafortunados convencionalismos mitológicos. Para los contemporáneos del rapsodo es natural, perfectamente natural encarnar las ideas en símbolos, en personajes, en leyendas del mito heleno. En realidad el despliegue inmoderado de erudición es lo que caracteriza la escuela alejandrina de Calímaco y Filetas, que tanto influyeron en el elegíaco romano. Elemento común que no indica falta de emoción, sino que se subordina a los sentimientos del aedo. Una leyenda se introduce de repente como ejemplo, como símbolo que objetiviza, da la tónica, explica, dramatiza, pero a la vez confunde a los desprevenidos lectores de nuestros días. Para entonces era elemento de embellecimiento del poema: el mito da nobleza a la situación, idealiza el mundo vulgar en que vivimos por medio de representaciones plásticas de otro mundo de hermosura apenas soñada. Otra cosa es el abuso.

Leamos un fragmento de la primera elegía. Está dirigida a Tulo, amigo del rapsodo, a quien le quiere hablar del cruel amor de la ingrata. Y así comienza:

*Cintia fue con sus ojos la primera
que hubo de cautivarme: a ella rendido
quedó quien nunca amor antes sintiera.
Yo de mi voluntad dueño engreído
no fui de entonces más. . . (70).*

A través de la traducción puede apreciarse que en realidad tenemos entre las manos una bella poesía. El vete es un intérprete de tantas tragedias de novios románticos. Es el primer amor. Se ha despertado el interés. Brochazos de colorido, escenas vivas magistralmente trazadas en pocas líneas: ella arrogante, hermosa, cruel; sus ojos cautivantes; la víctima otrora engreída, hechizada ahora ante aquellos encantos mientras Amor, encarnado en un adolescente flechador, le retiene el cuello —según la versión de Caro— o, más a la letra, ha sometido bajo sus pies la testa altiva enseñándole a odiar, con villanía, a las doncellas castas —*castas odisse puellas*—, frase que Caro vierte delicadamente

*de amistades honestas, de inocente
trato. . . me desvío;*

locura que ya un año íntegro le aprisiona —continúa el bardo—, mientras el cielo mismo le es adverso:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.*

*Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,*

*donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo vivere consilio.*

*Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen adversos cogor habere deos...*

Delicado comienzo, repetimos, sin insistir en la graciosa habilidad de los dísticos latinos de atrevido hipérbaton y significativos armónicos de sentido. Pero sigamos. Continúa el bardo diciendo que Milanión, sin rehuir fatiga alguna, venció la sevicia de la insolente hija de Jasío: él iba errando por los antros rocosos del Partenio o salía al encuentro de las alimañas fieras o, herido con una rama por el centauro Hileo gimió en los peñascos de Arcadia, hasta subyugar a la veloz doncella. ¡Que tanto puede el Amor! (71).

Como se ve, ha cambiado el giro poético. Para la mayoría de los lectores ha sido una sorpresa. ¿A qué vienen Milanión, Jasío y su hija, Partenio, Hileo, la Arcadia? Nombres fuera del caso, acercados al tema posiblemente por la postrera sentencia sobre el poder del amor. Más bien distraen que concentran los sentimientos iniciales. La tentación es cerrar el libro y empezar otra elegía a ver si tiene mejor suerte. Hagamos nosotros lo mismo. Empecemos a leer la segunda: El enamorado se queja de que "la dulce su enemiga" ande moviendo los pliegues delicados de finísimas sedas, ungidos los cabellos de orientales mirras olorosas, vendiéndose por extranjeras mercancías artificiales, perdiendo la espontánea belleza de las formas. Contempla tú los campos, dice,

*mira cómo esparcida de colores
ríe la tierra, y cómo sin ayuda
se enmaraña la hiedra, abren las flores;*

*cómo el madroño en cueva ignota y ruda
echa raíz y enverdeciendo brilla;
cómo el raudal sus ondas desanuda;*

*cómo sus conchas la arenosa orilla
saca a lucir, y cómo no estudiadas
dulces endechas canta la avecilla... (72).*

Pero, como era de temer, irrumpe en seguida la mitología de nuevo. Es la manera peculiar de PROPERCIO, enigmática —si se quiere—, oscura, pero cargada de intensa emoción y colorido. Poesía sin compromisos, mezcla de fantasía, sentimiento puro y sensualidad. Más el lector poco a poco simpatiza con el aedo hasta comprender su decorado mítico: él no hace más que objetivizar el tema parangonándolo sutilmente con otras historias, dándole universalidad extensiva a todos los amantes. Sólo así comprendiendo al vate se le llega a apreciar, a admirar, a aplaudir.

Analicemos brevemente las alusiones mitológicas de la segunda elegía, por ejemplo: Cástor y Pólux —continuaba diciendo el poeta— ardieron en amor uno por Febe, el otro por Hilaíra. Marpesa fue antaño discordia para Idas y para Febo sus rivales. La raptada en extranjero carro atrajo a su frigio marido sin los colores de las tablas de Apeles. He ahí las leyendas.

Esas al parecer tan complicadas alusiones no dejan de tener riquísimo sentido. Hilaíra y Febe, hijas de Leucipo, se desposan con los dos hijos de Afareo, tío de los Dióscoros Cástor y Pólux. Estos a su vez están enamorados de las mismas muchachas. En el momento de la ceremonia nupcial ráptanlas estos, violando así la ley de la hospitalidad, sagrada entre los helenos, de lo cual se sigue formidable lucha con Idas y Linceo, sus esposos. Ahora bien, retornando a PROPERCIO, la abrupta intromisión de la leyenda significaría que mientras el corazón describe:

*cómo sus conchas la arenosa orilla
saca a lucir, y cómo no estudiadas
dulces endechas canta la avecilla,*

es decir, cómo la naturaleza sin afeites postizos ni colores prestados es tan atractiva, en el fondo más hondo del alma del rapsodo contrasta su soledad con el éxito feliz de otros amantes, con la experiencia universal ante mujeres que sin extranjeros atavíos han ganado corazones:

*No de Cástor y Pólux las miradas
a sí atrajeron con adorno ajeno
las hijas de Leucipo celebradas.*

La natural belleza, en contraste con Cintia que se engalana de aliños y de sedas, es el hilo sutil que da unidad a las estrofas. La misma historia se aplica a los otros personajes mencionados: La hija de Eveno, causa con su hermosura la rivalidad de Idas y de Febo, quienes la cortejan. El primero la rapta, Febo lucha con él, interviene Zeus, el cual permite a la doncella

elegir a voluntad. Ella piensa que debe escoger entre el mortal que la raptó y un inmortal que es Apolo. Más el inmortal posiblemente la abandonará cuando llegue ella a la vejez. . . Y así prefiere a Idas, dejando frustrado a Febo Apolo. . . Ella, en todo caso, no se valió de afeites artificiales para ganar amigos. . . Como tampoco Hipodamia por quien Pélope compitió en una carrera de carros con el padre de la muchacha, y lo derrotó valiéndose de engaños. . . El color del rostro de Hipodamia era natural, y para ser bella no tuvo que acudir al taller del célebre Apeles, el pintor que intensificaba el colorido de sus cuadros con un barniz brillante. . .

De este modo PROPERCIO lleva a los lectores a considerar a su amada en un plano ideal, recóndito en cierta manera, embellecido con la leyenda griega bañada en sentimiento. Pero tanta erudición le ha restado lectores (73). Esos episodios por lo frecuentes —no siempre oportunos ni de mayor interés— apagan la intensidad y causan tedio, porque no siempre el lector es un crítico que sabe de memoria las leyendas. Es que parece que con ello aniquila la propia personalidad, sincera y franca, cuando comunica los secretos íntimos del corazón. Y ¡la sabiduría del amor reside en la sensibilidad, no en la memoria! . . . (74).

Imaginación visual. Sentido de lo pintoresco

Un aspecto que en PROPERCIO llama la atención sobremanera es la viveza de imaginación (75). El simple lenguaje humano es insuficiente para describir emociones. Y carga de metáforas la narración conscientemente.

Invita una vez a Cintia a subir en Beocia a la cumbre del Helicón, consagrado a las Musas. Allí se ven danzar sobre las rocas al son de canciones míticas, pues “no desconocen ellas lo que significa estar enamorado”

hic quoque non nescit quid sit amare chorus. . . (76)

Notable es la descripción, el cumplido galante que hace a Cintia al invitarla a participar del festival de las Musas: “Nosotros, vida mía, sigamos el camino que nos propusimos antes. . . Este es el lugar en que tú, flauta refinada, has de resonar, tú que sin derecho arrojada al Meandro sobrenadaste sus aguas, al tiempo que el rostro de Palas se desfiguraba por la hinchazón.

*. . . ¡Oh que te agrada, Cintia mía,
húmedas grutas ocupar conmigo
en altas cumbres que tapiza el musgo. . .*

Podrás ver allí las Nueve Hermanas —Musas del Helicón— sentadas en roquedos cantando las relaciones eróticas del padre de los dioses, cargadas de aventuras variadísimas. . .” (77).

*... libeat tibi, Cynthia, mecum
rorida muscosis antra tenere iugis.*

*Illic aspicias scopulis haerere Sorores
et canere antiqui dulcia furta Iovis. . .*

Así coloca el vate a su amada como la Décima Musa, apelativo consagrado a Safo solamente. El paisaje, por su parte, con dos o tres brochazos de colorido, está siempre tocado de fantasía y símbolo. Soñé —dice en la tercera elegía del libro tercero—,

*soñé que recostado
bajo las sombras de Helicón sagrado
al ruido de la aonia fuente,
Alba, tu heroica historia
pensaba. . .*

*... Improviso me mira
desde un laurel del antro misterioso,
Febo, apoyado en la dorada lira.*

*“... Con fácil, fugitiva
rueda atraviesa el florecido prado,
si quieres que contino registrado
por la beldad tu libro, cuando vele
a un amante esperando, la consuele.*

*No carga abrumadora te prepares:
rema de un lado y otro, tal que vaya
la costanera návecilla tuya
rayendo siempre la nativa playa,
no si la engolfas en los altos mares
bramador huracán te la destruya”.*

*Dice y al punto con la lira de oro
señala el antro del castalio coro,
a do me guía por secreta ruta,
en el musgo vivaz recién trazada:*

*Verde era y fresca gruta.
 Cubren su suelo piedrezuelas miles,
 de su bóveda penden tamboriles;
 hermocean, de arcilla fabricadas,
 de las Musas la efigie y de Sileno,
 Pan, y tus flautas el sagrario ameno.*

*Y las aves de Venus, mis amores,
 sus picos, con colores
 del múrice rivales,
 zabullen en los líquidos cristales.*

*Por los alrededores
 las nueve hermanas cándidas, rientes,
 aperciben magníficos presentes. . . (78).*

Doloroso es tener que prescindir del análisis del texto latino, pero creemos que nuestros lectores agradecen que prescindamos de mayor precisión y profundidad en gracia a la facilidad —si no científica— sí de comprensión y de lectura. Sea, pues, y adelante.

En el proceso creativo se inclina PROPERCIO a las imágenes de movimiento y táctiles. Antes le vimos escalando las rocas de las Musas. Allí danzan ellas, se sientan a sus acomodo, pulsan la lira dorada, pasan el amante y la dueña de su corazón por las grietas húmedas, fluye el riachuelo, sobrenada en el río una mujer. . . Vimos luego cabe las sombras del monte nueva fontana, el laurel de la cueva, el instrumento músico del divino Apolo, el valle multicolor, la indolente doncella en vigilia que hojea el libro de poemas, la nao costanera, el batelero en acción, la orilla carcomida, la escondida senda que lleva a la gruta oscura de fresco musgo, verde, tapizada de pedrezuelas. . . En fin, descripciones variadísimas, rápidas, policromas y sonoras. Igual acontece en multitud de poemas de este bardo, plenos de un simbolismo que sería prolijo enumerar.

El paisaje en PROPERCIO es apenas funcional. En la elegía dieciocho ya mencionada, subraya la soledad interior por medio de la extensión del bosque abandonado, en que solamente se siente el susurrar del Céfito. La ausencia misma de una mención de las aves voladoras, excepto al final y pasajera, nos llevan a penetrar en el alma del bardo. Porque la escena aparece sin seres vivos, lo cual por sí mismo rechaza al hombre. Allí, dice el rapsodo, es donde pueden desahogarse impunemente los dolores, si el roquedal es el único que guarda firmemente los secretos. . .

*Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
 et vacuum Zephyri possidet aura nemus.*

*Hi licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem. . . (79).*

Y añade al comenzar sus cuitas que las sombras de los árboles son testigos de su llanto, que en pinos, hayas y cortezas de toda clase ha grabado el nombre inolvidable. . . Y prosigue:

*Con labio mudo y con humilde frente
sufrir he usado tu altivez; parlero
nunca brotó el dolor que el alma siente.*

*Sólo tal vez por áspero sendero
voy a los huecos del peñasco frío,
voy a las playas del torrente fiero.*

*Yago aquí en paz inquieta y desvarío,
y a la agreste paloma arrulladora
tu rigor, Cintia, y mi dolor confío.*

*Por más que oprimas al que fiel te adora,
triste tu nombre a mis acentos vuelva
Eco, que en estas cavidades mora;
¡tu nombre cubra de dolor la selva! (80).*

La simplicidad de los alrededores no significa ausencia de simpatía por la naturaleza —“testigos vosotros, haya y pino amado del divino Pan árcade, testigos sois si un árbol tuvo amor jamás”—

*vos eritis testes, si quos habet arbor amores,
fagus et Arcadio pinus amica deo (87);*

porque en los pasajes mencionados el lenguaje que el bardo emplea es el de la mitología —esencial a esta poesía—, no el de la naturaleza. Aquel sirve de puente entre esta y el hombre, entre su pasión y el vate. “La mitología sirve para humanizar la naturaleza y le da sentido para el hombre [. . .], pero la naturaleza en sí es irracional, sin sentimiento, sin significado más allá de la superficie, sea esta salvaje y peligrosa, o mansa y bella” (82). He ahí la razón porque para PROPERCIO la naturaleza es tan raras veces la fuente de ejemplos. Un parecido superficial, un simple punto de analogía le basta para hermosear el poema. Y es suficiente. Se ilustra un punto concreto. Todo de pasada, sin insistir. Mero elemento decorativo muchas veces.

Propertio y la Elegía

En su actividad creadora no está solo el poeta. Con él escriben elegías amorosas latinas Tibulo y otros y más tarde Ovidio. Antes ha vertido en esa forma su pasión Cornelio Galo para honrar a Lícoris, con la mala suerte de que sus dísticos no han sobrevivido. Tibulo se dirige a Mesala, a Delia, Marato, Fóloe, a diosas y dioses: pero no es una táctica que interese a su método poético; mientras casi todas las elegías del segundo se consagran a Cintia o a los amigos, como parte esencial de la composición. Punto por punto va el rapsodo desarrollando los temas hasta redondearlos con una conclusión. Tibulo en cambio se desliza de un pensamiento en otro, dejando a menudo laxa la conexión. En ambos es diversa la temática debido sin duda a las diferencias temperamentales de ambos, pero los motivos comunes son numerosos. Para uno y otro los modelos son los mismos elegíacos helenos de la época alejandrina decadente.

El origen de la palabra elegía entre los griegos es oscuro. Los modernos eruditos la derivan del frigio o del armenio. La asociación de *elegía* con *flauta* ritual es muy antigua, como se estilaba en fúnebres lamentos, a juzgar por el uso de *elegoi* para describirlos (83). Parte de la lamentación es naturalmente el consuelo ofrecido a los vivos, y los consejos de resignación. Esto último pudo convertirse en una exhortación, forma común de la elegía griega. También el antiguo banquete fúnebre pudo llegar a convertirse en simposio ordinario, y el canto adaptarse a las nuevas circunstancias. Esto explica los diversos matices de la elegía helénica. Mas no vamos a trazar toda esa historia. Bástenos por el momento recordar que a la elegía está comúnmente asociado el dolor (84).

El libro primero o *Monobiblos* de PROPERCIO se distingue por el carácter exhortatorio, que le permite contrastes efectivos y mayor variedad. Es el canto al amor, es el poeta joven que canta a la vida, es "un encuentro consigo mismo por el conocimiento del amor. Por esto el primer libro es único y sin paralelo, porque con él Propertio nació para dos mundos: el del amor y el de la poesía. . ." (85).

Los demás libros, obra ya de madurez, son un mundo casi nuevo: elegías a amigos, a Mecenas, a Linceo, a Cintia indirectamente. Hay más poemas narrativos, cantos a las realizaciones de Augusto y sus ministros, a los valores perennes de Roma, prefacios que sirven sólo para suministrar una conexión superficial con el tema ordinario del poeta, el amor. En efecto, en el libro segundo el enamorado, cuya amada es la musa inspiradora (86), tiene ansias de que el amor nada más corone la fama de su cuerpo, pero también quisiera cantar mayores cosas (87). En el tercero se vislumbra el

crepúsculo de los enamorados, y otros asuntos moralizantes traídos a la palestra por ser estos fundamentos de la sociedad romana de otrora, hasta llegar al último libro en que el bardo logra “definitivamente la nueva forma de su creación poética. Muerta Cintia en circunstancias que no conocemos, el poeta maduró las ideas esbozadas con mayor o menor claridad en los tres primeros libros. Con las elegías del libro cuarto PROPERCIO introduce —a decir de G. Campagna— un nuevo género en la literatura latina: la elegía etiológica. . . (88).

El bardo, finalmente, sabe que no se le valorará debidamente sino después de muerto. El grande Homero, que narra la catástrofe de Troya, se da cuenta él mismo de que su fama se engrandece con los siglos:

*Roma dirá mi nombre a las edades
como blasón latino;
y hará lucir sobre mi huesa eternos
los días que adivino.*

*Y pues mis votos favorece Apolo,
mi nombre alas se viste:
poco me importa que grabado dure
el monumento triste. . .*

*Meque inter seros laudabit Roma nepotes:
illum post cineres auguror ipse diem.*

*Ne mea contemplo lapis indicet ossa sepulcro
provisum est Lycio vota probante deo (89).*

Este es el poeta a quien un especialista británico (90) considera el precursor de toda una escuela de poesía moderna europea. “La *Cintia* —dice— es en literatura la primera aparición de un joven neurótico, que reapareció el siglo pasado en las *Confesiones* de Rousseau y en el *Werther* de Goethe, y que ha dominado todo un aspecto de la literatura francesa desde Alfredo de Musset. . .” Y un crítico galo —Jean Cousin (91) agrega que PROPERCIO “resume en su obra toda la experiencia lírica de los hombres y casi todos los temas porque han tratado de hacerse a sí mismos ilusiones sobre su condición humana. . .”

Los eruditos contemporáneos del poeta, como Ovidio, le califican de *conmoverdor* (92), *lascivo* (93) y *apasionado* (94), mientras Plinio el Joven, del siglo I de nuestra era (95), denomina *terso, delicado, agradable y claro* el estilo de este hombre que ha sido hasta el momento el “maestro de la elegía amorosa”.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍAS

- 1) 4, 1, 127.
- 2) 4, 1, 129.
- 3) Ibid.: 127, cfr. 1, 6, 26, 2, 34, 55.
- 4) 4, 1, 132.
- 5) 4, 1, 131-134.
- 6) 3, 15, 3 s.
- 7) 3, 15, 6.
- 8) 2, 6, 1-6.
- 9) 1, 2, 25-32.
- 10) 2, 3, 19-21.
- 11) 3, 15, 9.
- 12) 1, 3, 42, 2, 3, 17.
- 13) 4, 7, 50.
- 14) Martial: 14, 189.
- 15) 3, 24, 2.
- 16) 1, 5, 1 s.
- 17) Jean Cousin: *Etudes sur la Poésie Latine*, Paris, Boivin et Cie., /1945/, p. 136.
- 18) 2, 28, 49-50.
- 19) Ibid.: 57-58.
- 20) 2, 33, 33-40.
- 21) 3, 8, 1-10.
- 22) Ibid.: 21.
- 23) Ibid.: 33-34.
- 24) 2, 12, 23-25.
- 25) 2, 3, 9-18.
- 26) 1, 1, 1-9.
- 27) 2, 11, 3-6.
- 28) 3, 25, 3.
- 29) 4, 8, 15 s.

- 30) 1, 8, 1-8.
- 31) 2, 5, 1 s.
- 32) 2, 7, 1 s.
- 33) 1, 3, 1 s., 2, 9, 1 s.
- 34) 3, 24 y 25.
- 35) La muerte de Cintia estuvo rodeada de circunstancias trágicas y misteriosas: parece que dos de sus esclavas —Lídamis y Nomas— la envenenaron, que fue abandonada, y que se le hicieron funerales apenas decentes. *Cfr.* Frédéric Plessis, *La Poesie Latine*, París, HC. Hlincksick 1009, p. 387.
- 36) 4, 7, 1 s.
- 37) *Ibid.*
- 38) 4, 11, 1-4, 74-78.
- 39) En estos versos se creería reconocer "una ternura casi cristiana", F. Plessis, *o.c.*, p. 403.
- 40) 4, 11, 99-102.
- 41) 2, 6, 1 s.
- 42) *Pdin.*: *Ep.* 6, 15, 9, 22.
- 43) 3, 9, 3-4.
- 44) G. Highet. *Poets in a Landscape*, London, Hamish Hamilton (1957), pp. 111-112.
- 45) 4, 1, 125.
- 46) Hasta 1849, época de una disertación de Mauricio Haupt, casi todas las ediciones daban el nombre de Sexto Aurelio PROPERCIO. *Aurelio* debió de provenir de una confusión del nombre del poeta con el de Aurelio Prudencio.
- 47) Las citas de los versos que hemos hecho hasta ahora y haremos adelante se refieren al texto latino del autor en la edición de Oxford (1960), Propertius, Oxford Classical Texts. Las traducciones en verso castellano —aun cuando necesariamente libres pero fieles al espíritu y a la idea del bardo de Umbría— son de don Miguel Antonio Caro, como fueron publicadas en *Obras Completas*, T. I.; *Flos. poetarum...*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1918, pp. 109-149.
- 48) 1, 12, 20.
- 49) J. W Mackail: *Latin Literature*, London, Murray, 1895, p. 124.
- 50) F. Plessis: *o.c.*, pp. 400-401.
- 51) *Ibid.*
- 52) 1, 1, 1-2; *cfr.* Mackail: *l.c.*

- 53) cfr. Quintil. 10, 1, 93; Plin., Ep. 9, 22.
- 54) Archibald W. Allen: en *Critical Essays on Roman Literature, Elegy and Lyric*, Edit. and with an Introd. by J. P. Sullivan, London, Routledge and Kegan Paul, 1969; p. 108.
- 55) 2, 24a, 1-2:
Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro
et tua sit toto Cynthia lecta foro?
- 56) A. W. Allen: *o.c.*, p. 112.
- 57) a) 1, 1, 7-8:
Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen adversos cogor habere deos.
b) 2, 3, 3-4:
Vix unum potes, infelix, requiescere mensem;
et turpis de te iam liber alter erit.
c) 2, 8, 13-14:
Ergo iam multos nimium temerarius annos,
improba, qui tulerim teque tuamque domum?
d) 2, 20, 21-22:
Septima iam plenae deducitur orbita lunae,
cum de me et de te compita nulla tacent.
e) 3, 15, 1-10:
Sic ego non ullos iam norim in amore tumultus,
nec veniat sine te nox vigilanda mihi:

ut mihi praetexti pudor est elatus amictus
et data libertas noscere amoris iter,

illa rudis animos per noctes conscia primas
imbuit, heu nullis capta Lycinna datis!

Tertius (haud multo minus est) cum ducitur annus,
vix memini nobis verba coisse decem.

Cuncta tuus sepelivit amor, nec femina post te
ulla dedit collo dulcia vincla meo.
f) 3, 16, 9:
Peccaram semel, et totum sum pulsus in annum.
g) 3, 25, 3:

Cfr. además, F. G. Barth; cit. por A. W. Allen, *o.c.*, pp. 113-118.
- 59) castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necessest,
qui tum denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici (16; 5-8).
Cfr. Ovid. *Trist.*: 2, 353-354; Martial: 1, 4, 8.
- 60) 1, 1, 1.
- 61) 3, 15, 1 s.
- 62) 3, 25, 3.

63) 2, 22, 1 s.

64) 3, 20, 7-9:

est tibi forma potens sunt castae Palladis artes,
splendidaque a docto fama refulget avo,
fortunata domus...

65) *The Latin Love Elegy*, (London), Methuen, 1969, p. 144.

66) 2, 8, 1 s.:

Eripitur nobis iam pridem cara puella:
et tu me lacrimas fundere, amice, vetas?

Nullae sunt inimicitiae nisi amoris acerbae:
ipsum me iugula, lenior hostis ero.

Possum ego in alterius positam spectare lacerto?
Nec mea dicetur, quae modo dicta mea est?...

67) 1, 18; 1-6, 21-24, 27-32:

Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
et vacuum Zephyri possidet aura nemus.

Hic licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem.

Unde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus?
Quod mihi das flendi, Cynthia, principium?

...A quotiens teneras resonant mea verba sub umbras,
scribitur et vestris Cynthia corticibus!

An tua quod peperit nobis iniuria curas?
Quae solum tacitis cognita sunt foribus.

...Pro quo +divini+ fontes et frigida rupes
et datur inculto tramite dura quies;

et quodcumque meae possunt narrare queralae,
cogor ad argutas dicere solus aves.

Sed qualiscumque es, resonent mihi 'Cynthia' silvae,
nec deserta tuo nomine saxa vacent.

68) 1, 7, 5-8, 13-14:

Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,
atque aliquid duram quaerimus in dominam;

nec tantum ingenio quantum servire dolori
cogor et aetatis tempora dura queri.

...Me legat assidue post haec neglectus amator,
et prosint illi cognita nostra mala.

- 69) 1, 7, 21-24:
 Tum me non humilem mirabere saepe poetam,
 tunc ego Romanis praeferar ingeniis;
 nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro
 'Ardoris nostri magne, poeta, iaces'.
- 70) 1, 1, 1, s.
- 71) 1, 1, 9-16.
- 72) 1, 2, 1-4:
 Quit iuvat ornato procedere, vita, capillo
 et tenues Coa veste movere sinus?
 Aut quid Orontes crines perfundere murra,
 teque peregrinis vendere muneribus;
 naturaeque decus mercato perdere cultu,
 nec sinere in propriis membra nitere bonis?
 Crede mihi, non ulla tua est medicina figurae:
 nudus Amor formae non amat artificem.
 Aspice quos summittat humus formosa colores;
 ut veniant hederæ sponte sua melius,
 surgat et in solis formosius arbutus antris,
 et sciat indociles currere lympha vias.
 Litora nativis persuadent picta lapillis,
 et volucres nulla dulcius arte canunt.
- 73) F. Plessis: *o.c.*, pp. 399-400, sostiene la opinión contraria.
- 74) Germán Salinas: *Líricos Elegíacos Latinos*, Madrid, Librería de Perla-
 do, 1914, T. II, pp. 31-35.
- 75) *Cfr.* F. Plessis: *o.c.*, pp. 400-401.
- 76) 2, 30, 34.
- 77) 2, 30, 14 s.
- 78) 3, 3, 1 s.
- 79) 1, 18, 1-4.
- 80) 1, 18, 1 s.
- 81) *Ibid.*: 19-20.
- 82) A. W. Allen: *o.c.*, p. 114.
- 83) *Cfr.* Eurip.; *Troy.*: 119, *Hel.*: 185; *Ifig. en Táur.*, 146, 1091, etc.
- 84) H. E. Butler-A. A. Barber: *The Elegies of Propertius*, Oxford, Claren-
 don Press, 1933, p. /1/.
- 85) A. Tovar-M. Belfiore M.: *Propertio, Elegías...*, Barcelona; Alma Ma-
 ter, 1963, p. /XXVI/.

- 86) 2, 1, 1-16.
 87) 2, 10, 1-6.
 88) A. Tovar-M. Belfiore M. o.c., *ibid.*: Sobre la etiología en las elegías de PROPERCIO véase J. Cousin, o.c., p. 151 s.
 89) 3, 1, 35-38.
 90) J. W. Mackail: o.c., p. 123.
 91) o.c., p. 155.
 92) A.A.: 3, 333.
 93) *Trist.*: 5, 1, 15 s.
 94) *Ibid.*: 4, 10, 45 s.
 95) *Ep.*: 9, 22, 1.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Propertius*, Oxford Classical Texts, 1960.
Propertii Elegiarum libri quatuor..., Bibl. Class. Lat., Parisiis, Lemaire, Propertio, *Elegías*, Edición, traduc., introduc. y notas de Anntonio Tovar y María T. Belfiore M., Barcelona, Alma Mater; 1963.
 CARO, Miguel Antonio: *Obras Completas*, T. I; *Flos. Poetarum...*; Bogotá, Imprenta Nacional, 1918.
 COUSIN, Jean: *Etudes sur la Poésie Latine*, Paris, Boivin (1945).
Critical Essays on Roman Literature, Elegy and Lyric, Edit. and with an Introd. by J. P. Sullivan, London, Routledge and Kegan (1969).
 HIGGINBOTHAM, John: *Greek and Latin Literature*, London, Methuen (1969).
 HIGHT, Gilbert: *Poets in a Landscape*, London, Hamilton (1957).
Líricos y Elegíacos Latinos trad. y anotados por don Germán Salinas, T. II, Propertius, Galo y Maximiano, Madrid, Librería de Perlado, 1914.
 LUCK, Georg: *The Latin Love Elegy*, (London), Methuen, (1969).
 MACKAIL, J. W.: *Latin Literature*, London, Murray, 1895.
 PLEASSIS, Frédéric: *La Poesía Latine*, Paris, C. Klincksieck, 1909.
The Elegies of Propertius, Edit. with an Introd. and Commentary by H. E. Butler and E. A. Barber, Oxford, Clarendon Press, 1933.
The Oxford Classical Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1970.