

**CUALES SON LOS CONSTITUYENTES  
DE ESTE UNIVERSO POETICO**



Alrededor del sujeto lírico y la mujer, los seres alados que la simbolizan: las garzas, las gaviotas, etc.

La vegetación ubérrima que colorea de un verde intenso la campiña no aparece sino en unidades aisladas, en el detalle de un árbol, de una flor, por ejemplo. Así dentro de la obra no se utiliza la fuerza concentrada y masiva de ese verde casi compacto que es una de las características más impresionantes de nuestro trópico; sino que los elementos se individualizan hasta la humanización, hablan al alma en “la música sabida”; cada uno tiene su propia y diferenciada fisonomía, y por lo mismo un puesto y un valor: “la palma rumorosa”, mencionada con el nombre familiar, más cercano que el de “palmera”, que en nuestro medio tiene un uso constreñido a la literatura.

La yerba está surcada por “los viejos senderos retorcidos” por el toque de romanticismo, anteriores a la mecanización y a la rigidez de las líneas. Los ha hollado el pie sin la ayuda de la maquinaria y del asfalto, sin el cálculo de la ingeniería; son una invitación al caminante, no al paso de los vehículos motorizados.

“El viejo tronco donde escribí una fecha”. La reiteración del epíteto **viejos** insiste en instalar el peregrinaje lírico en el pasado. Todo se remite a él, que viene a figurar así como principio y meta.



**¿COMO SE DESARROLLA  
EL TIEMPO DE LA OBRA?**



El tiempo de la obra cumple todo un ciclo. Se realiza como un movimiento giratorio: a partir del pretérito, se transita por el presente y el futuro, siempre hacia el pasado, en forma circular. De modo que no se trata de un tiempo fijado estáticamente como una fotografía, ajeno al movimiento. Es al contrario la temporalidad misma, fluyendo, haciéndose sentir como una eterna fuga.

Mirado desde la periferia, se diría que es este sentido del tiempo el que impregna de nostalgia toda la poesía. Pero una visión más profunda, intuitiva, revelará que tal determinación es interior, que es el flujo nostálgico el que se encauza en esa modalidad temporal rotatoria, cuyos apoyos lingüísticos se encuentran en los verbos, en los sustantivos, en los epítetos, en los adverbios, es decir, en todas las clases de palabras en las cuales el contenido semántico pueda implicar de alguna manera connotaciones temporales. En el caso especial de los verbos, además del significado que el semantema conlleva, los morfemas constituyen verdaderos significantes en relación con el modo y el tiempo verbal, y en ocasiones rivalizan con el correspondiente semantema en expresividad e inclusive en valor estético: el pretérito imperfecto de Indicativo, que ha sido llamado el tiempo de la nostalgia, ejemplifica muy bien este aserto. Por ese conjunto de significantes parciales que se acumulan en el verbo, tiene éste tanta potencialidad expresiva. El paso mismo de un tiempo verbal a otro, es ya un significante que apunta hacia alguna variante en el sentido.

En el poema **Las Garzas** el tiempo-base es el presente, en las siete primeras estrofas:

*En el cielo, velado de improviso,  
la banda fugitiva se diseña...  
(Tal mi vida: crepúsculo indeciso,  
donde entre un fondo de dolor, diviso  
alejarse una tímida cigüeña)...*

*Míralas... Su fatal melancolía  
se disuelve en el raso de los cielos  
y al verlas agitarse se diría  
que son como fantásticos pañuelos  
con que al morir nos dice adiós el día.*

El poema avanza en una especie de deleite descriptivo, en el que todo discurre, diluyéndose, porque el escenario es el cielo. Es decir, es un escenario distante, y en esa bóveda inmensa los motivos menores tienden a difuminarse. Si todo a esa gran altura pierde carácter real y se nos hace objeto de ilusiones ópticas, fenómeno al que no escapan ni las más potentes naves espaciales, qué quedará de las garzas, seres casi de fantasía, cuya consistencia física sugiere una estilización extrema del cisne.

También divaga el alma en el vuelo de las garzas; la del Hablante y la del Oyente, que muy pronto es introducido a escena en el Imperativo “míralas” con que comienza la segunda estrofa.

*Que son como fantásticos pañuelos  
con que al morir nos dice adiós el día.*

Si se observan los términos subrayados, se advertirán en ellos las connotaciones de irrealidad, despedida, muerte, despedida, tiempo. Es el clima del canto.

La evocación se hace cada vez más inmaterial: la nieve, la espuma, el mutismo, el sueño. ¿Y hacia dónde conduce?

Hacia ella, la que se fue, la que inexorablemente hace girar el hoy del Hablante hacia el ayer. El tiempo verbal marca, también, ese regreso:

*Pero yo amo las garzas porque existe  
un amable recuerdo en mi memoria...  
Es el tuyo: tú fuiste blanca y triste,  
y volando, en silencio, te perdiste  
en el cielo sin nubes de mi historia.*

La oposición se plantea en el verso central, donde la rima interna subraya el viraje; y en el verso siguiente el lugar de la inflexión **perdiste**, coincidente con la pausa versal, intensifica los efectos.

Al expresarse el verdadero sentido evocador de las garzas, el motivo alcanza finalmente su valor en este canto, asociado al núcleo **mujer**, adonde va a resolverse. Es así como el giro emocional da profundidad a lo que pudo perderse como un lujo ornamental en el paisaje. Las asociaciones visuales dadas en presente, a una altura que las hace apenas perceptibles, vertidas repentinamente al pasado en su relación con el núcleo, penetran zonas interiores del hablante, que implicado en el cuadro como espectador, es atraído por la exacta localización del recuerdo. Desde la primera estrofa se prenunció entre paréntesis su entrada en escena:

*(Tal mi vida: crepúsculo indeciso,  
donde entre un fondo de dolor, diviso  
alejarse una tímida cigüeña)..*

En posesión de las claves, el lector ha seguido la alegoría del vuelo en su sentido profundo; pero en la octava y última estrofa, de nuevo en el punto de partida, el primer plano lo ocupa la mujer, recorriendo la memoria del Hablante, con lo que del aparente pintoresquismo del poema emerge una latente significación lírica.

Los mecanismos del lenguaje ofician como subalternos de la motivación interior. En la primera estrofa la cigüeña complementaba apenas el sentido de la vida. En los tres versos finales de la última estrofa, la mujer, en una mención directa (tú) rige como sujeto gramatical la estructura dinámica de todo el enunciado:

*...tú fuiste blanca y triste,  
y volando, en silencio, te perdiste  
en el cielo sin nubes de mi historia.*

El motivo de las garzas inspira luego un soneto de igual nombre. Pero ahora son ellas en sí mismas, sin referencia a otro móvil, las que constituyen el interés del canto. Ello se explica en parte por el aire modernista, un poco atenuado, que se respira en estos versos. Porque las garzas parecen ser una réplica costeña, menos aristocrática, del cisne modernista. Es decir, al istmeño común no le impresionan como aves exóticas. A lo cual hay que añadir que la suma delgadez de su figura, estilizada al maximum, y ese aspecto de lejanía que hay en su gesto, les confiere una laguidez romántica muy a propósito para las comparaciones que el poeta entabla:

*Silenciosas, como ánimas en pena  
a orillas de la diáfana laguna,  
dormitan, embrujadas por la Luna,  
las garzas, sobre el oro de la arena.*

De aquel simbolismo al que se subordinaban, han alcanzado ahora un valor propio; figuras en el paisaje, pero no simplemente decorativas, sino humanizadas, partícipes del animismo que habita el panorama.

**“Y con sus ojos tristes ven el cielo  
y no saben que el cielo es para ellas.”**  
(Ricardo Miró, *Garzas cautivas*)



Gradualmente logran al fin estremecer la verdadera fibra sentimental del poeta. Vistas en su ambiente natural, sugieren siempre la imagen de la nostalgia. Extraídas de allí hacia un medio completamente extraño, prisioneras en el patio andaluz —(de la Presidencia de la República: el Palacio de las Garzas)— conducen, por el camino de la identificación afectiva, a un clímax emocional que es un verdadero golpe de patetismo.

La “estrategia” del poema cuenta con un antecedente que es un supuesto en la sensibilidad del lector: las garzas de los dos cantos anteriores se han presentado en completa libertad, volando o preparando el vuelo, dueñas de su destino: un panorama inmenso se abre ante ellas.

En este tercer poema, se comienza por señalar el sitio donde se encuentran, trazando en una sola frase el rasgo más depresivo del cautiverio:

*En el patio andaluz, adonde apenas  
penetra el sol en ondas fugitivas*

Los epítetos van cargando gradualmente la atmósfera, que las ha signado, violentando su naturaleza contraria a las murallas. Ellas nacieron para surcar la inmensidad; sin embargo

*Inmóviles, calladas, pensativas,  
hay, como un par de enormes azucenas,  
dos garzas melancólicas, cautivas.*

Es así como desde la primera estrofa se descorre el velo figurativo que cubría los dos poemas anteriores, y es directa la apelación a la sensibilidad.

*Quién sabe si una noche, al escondido  
juncal, cerca a la orilla melodiosa,  
una mano llegó, vio al par dormido,  
lejos la madre tierna y afanosa  
¡y arrebató los pájaros del nido!*

Es obvio que nuestro paladar actual se muestra remiso a la incursión anecdótica de esta estrofa y la siguiente, y no por artempurismo en el sentido estricto en que lo fundamentó de manera documentada Henri Brémond en la **Poesía pura**, sino porque la anécdota como recurso parece más espontánea en la poesía social por su índole declaradamente combativa, mientras resulta extraña en esta destilación de esencias emocionales.

Pero hay una interrogante abierta sobre los orígenes o la procedencia, y en la inquisición que el sujeto lírico efectúa, tiende una mano solidaria hasta la infancia misma de las aves, cuyo nido quedó vacío en un momento en que el amor materno cumplía con los afanes del sustento. La categoría estética de las garzas llega en esta ocasión a equipararse expresamente con la del hombre, porque ya no constituyen un instrumento de la imaginación del artista para representar estados de la vida afectiva, ni son tampoco simples piezas caprichosamente recortadas y reacomodadas en la constitución del paisaje. Ellas han alcanzado autonomía en cuanto individualidades sólo sometidas al orden general dentro del universo poético, pero ahora son núcleos en sí mismas, no complementos de un núcleo. El hombre se enfrenta a ellas y en la oposición entre ambos entes como criaturas del mundo natural, son las garzas las que se conducen como una nota de la armonía cósmica, mientras el hombre actúa como agente destructor. Hay en esta concepción un acusado acento de romanticismo, por la degradación de la facultad racional como factor que trastrueca el desenvolvimiento de las fuerzas elementales creadoras de la vida. Es elocuente al respecto el empleo de la inflexión verbal **arrebató**, tras la mención de la ausencia de la madre “tierna y afanosa”.

La estrofa siguiente da desarrollo a nuevas posibilidades en cuanto al ambiente que el orden natural depara a las aves desde el momento en que nacen. Se dijo que “cerca a la orilla melodiosa”. Ahora se propone una alborada primaveral frente al mar; es decir, el horizonte ilímite, desde el punto inicial del tiempo:

*Tal vez fue en el corral que en la ribera  
levanta frente al mar su empalizada  
donde un día, al nacer la Primavera,  
en la sorda explosión de una alborada  
vieron la luz del sol por vez primera.*

Y aquí la base del contraste que se plantea entre esta estrofa y la siguiente. Porque entre el verso final de una y el inicial de la otra queda abierto el abismo. Tras la descripción del ancho panorama que es el medio vital de las aves, la negación de la libertad es la negación del derecho a la belleza y del derecho a la vida. Los dos últimos versos hieren con su agudo patetismo:

*¡Y ellas no saben del azul! Sus huellas  
no serán polvo de oro tras su vuelo  
a la indecisa luz las estrellas:  
y con sus ojos tristes ven el cielo  
y no saben que el cielo es para ellas.*

Toda la fragilidad de las aves se refleja en este quinteto, en que se alude a su existencia en la forma más atenuada que pudiera darse: sus huellas, polvo de oro, indecisa luz. Y en especial su inocencia. Porque no se detiene el ser racional ante el menor requerimiento de su habitual egoísmo, ni se conmueve ante sus efectos devastadores. Al parecer el desarrollo de su facultad intelectual requiere el desplazamiento de la sensibilidad. Es así como la indefensión de las aves viene a constituir tierra de cultivo para la superioridad del hombre, que, en posesión del arma de la inteligencia, juega y decide

sobre las vidas que caen bajo su poder, ya que la desproporción de las fuerzas no es impedimento en esa lucha desigual. Quién se ocupa en legislar sobre ella.

La discursividad implícita en el poema puede seguirse en los brotes de emoción que surgen en cada estrofa, porque en ellas nada redundante. Las zonas de menor intensidad contribuyen al relieve de las más cargadas de significación. En los versos subsiguientes, se abre una ventana a las posibilidades de la libertad, pero es sólo para contrastarlas con la situación real y cerrar de inmediato. Obsérvese la acumulación de negaciones con que se frustra la aspiración a la luz y a la belleza. Así estas dos estrofas se ligan por antítesis:

*Acaso si una mano, de repente  
las echara a volar, tras un momento  
de supremo estupor, abriendo al viento  
sus vírgenes plumajes, blandamente  
se irían a embriagar de firmamento.*

*Pero no volarán, ni bajo el rico  
oro del sol se encenderán sus galas,  
ni ensartarán estrellas en el pico,  
ni abrirán a la Luna el abanico  
blanco y maravilloso de sus alas.*

Al reenfocarse ahora el mundo interior de las garzas cautivas, tras la confrontación del ambiente natural de donde fueron arrancadas y el medio enrarecido donde sobreviven en estado de enajenación, comienza a develizarse en el epíteto inicial todo el proceso de humanización cumplido en las aves, más patético en el observador que contempla el drama casi biológico a la vez que espiritual, entre el poder físico —natural— de las alas, y la incapacidad —condicionada— de valimiento:

*¡Meláncolicas garzas! ... Y en el frío  
patio sin luz ni sol, sobre las zancas  
simbolizan la imagen del Hastío;  
y ni siquiera saben que son blancas  
porque nunca se vieron sobre un río.*

*Y allí, bajo la pena de sus galas  
inútiles, —libélulas de hielo—  
dormitan sin un ansia ni un anhelo  
y no saben aún que tienen alas  
y que las alas son para ir al cielo.*

Ateniéndonos a los cánones estéticos heredados de la tradición grecolatina —que para Ricardo Miró, como postmodernista, tiene una validez casi de dogma— la blancura da un toque de clasicismo a los seres y objetos que la poseen; con el aditamento, en una población como la nuestra, de ser lo inusual, lo salido de serie; y si a ello se suma en el orden espiritual la tradición religiosa que representa la pureza con el signo de la blancura inmaculada, podrá palpase el peso de melancolía que porta el enunciado /y ni siquiera saben que son blancas/ porque nunca se vieron sobre un río./

El poeta retoma esta estrofa que quizá resume todo el contenido del canto. Pero no se trata de un calco o de una reproducción literal; antes bien, el recurso sugiere una sabia colocación de dos espejos que reflejan el mismo objeto desde distintos ángulos: porque mientras en la estrofa séptima se mencionan las aves en tercera persona, ahora se emplea un vocativo con el que se procura un diálogo verdaderamente nivelado:

*Melancólicas garzas que en el frío  
patio sin sol ni luz, sobre las zancas  
simbolizáis la imagen del Hastío,  
y que nunca supisteis que erais blancas  
porque nunca os mirasteis sobre un río.*

Obsérvese la necesidad del empleo de la segunda persona gramatical (vosotras), señalada en la desinencia verbal, que impresiona como un rasgo de formalidad académica en nuestra comunidad lingüística, comprendida en el área geográfica donde domina el sistema meridional con el **ustedes** como única forma posible en el habla espontánea. Pero la desinencia verbal correspondiente al Uds., o sea la de tercera persona gramatical, sin la mención expresa del pronombre habría ocasionado un equívoco de efectos estragantes en la susodicha estrofa porque el sentido vocativo habría sido completamente anulado por la impresión de tercera persona gramatical e ideológica en la cual se desarrolló todo el poema, particularmente la primera variante de la estrofa.

Y el cambio al vocativo es estéticamente necesario en esta "repetición", porque mediante él se plantea una importante subversión de los planos: cuando llega el momento de comparar las garzas con el hombre, que parece ser la medida **sine qua non**, es ahora él quien se remite a ellas, que han logrado constituirse en centro del poema:

*Hay almas cual vosotras que ni huellas  
dejarán ni sabrán nunca del vuelo  
que nos lleva a vivir con las estrellas,  
almas que ven atónitas el cielo  
y no saben que el cielo es para ellas.*

*Para ellas el oscuro, el escondido  
patio andaluz en donde el sol no alumbrá;  
y van, cobardemente, sin ruido  
y a través de una gélida penumbra  
en viaje al mar sin playas del olvido.*

Literariamente, la estrofa final desmerece: con su investidura de epifonema, resulta casi redundante en cuanto al eje del poema, desde el punto de vista emocional; su tono de moraleja disuena; desde la altura de la estrofa anterior, cae en picada en el clisé de ese último verso que no tiene la menor

esperanza de redención. Pero se cumple en ella el regreso al punto de partida, el patio andaluz, que ahora añade una connotación simbólica superpuesta a otro símbolo de larga tradición literaria: el cuerpo cárcel del alma. Y saliéndose del marco individual, puede también el patio andaluz aludir oscuramente al cautiverio cultural del hombre que no ha descubierto la potencialidad de su espíritu; es la situación del que no ha vislumbrado siquiera la capacidad de creación artística que hay latente en todo ser humano, y que puede manifestarse en diversos grados dependientes de la condición personal, en una de las posiciones del contacto emisor-receptor, necesario para el cumplimiento del arte, movido siempre por un impulso, por un **ir hacia** alguien, tal vez desconocido: el destinatario.

A los que no se empeñan en esta búsqueda, o renuncian a ella porque no se percatan de que en el espectador se completa el sentido del mensaje artístico, va la melancolía del canto, vaciada no en un molde didáctico, sino en el flujo intuitivo, mucho más eficaz por lo incitante, del verso lírico:

*Almas que ven atónitas el cielo  
y no saben que el cielo es para ellas.*



**“Hunde el pico en el agua transparente  
y se bebe la luna trago a trago.”**

(Ricardo Miró, *El poema del ruiseñor*)



A cada tregua precisa insistir en el hecho de que Ricardo Miró y los otros postmodernistas panameños pertenecieron a un momento en que en nuestro país la problemática social no era motivo central del arte; sólo aparecía esporádicamente y en casos aislados. La conciencia política que hoy esgrimen algunos escritores deriva de la agudización de los conflictos, de la penetración subrepticia de la literatura oficialmente prohibida, y del estado actual del mundo, conocido principalmente gracias a la comunicación radial, situación que hoy sí se erige como contenido dominante de las letras, debido a la solidaridad de los pueblos, cada día más cercanos en cuanto al espacio y en cuanto a los principios.

En aquel entonces, la naturaleza dominaba el espectáculo, y la poesía la enfocaba en sus distintos ángulos, en un intento de captar el sonido, el color, el movimiento, el relieve, insuflándole el animismo con que el arte re-crea las cosas. La ciudad, no ocupada todavía por el equipo audiovisual, hubo de ser un pequeño escenario lindante con el mar y la vegetación, que a la vez constituían sendos caminos. Los muros y los árboles convivían en vecindad sin excluirse, y los poetas disfrutaban del doble panorama, propicio a la alternancia del trabajo organizado y la expansión espiritual. La Belleza era objeto de un culto en el que los modernistas oficiaban como sacerdotes.

Atender a los halagos sensoriales que el paisaje ofrece no representaba una transgresión del orden cotidiano, y menos en los escritores, impelidos además a sacudir la monotonía buscando en el patrimonio artístico las motivaciones que hoy facilitan los nuevos medios de comunicación, aunque sin el deseable discernimiento, debido a su finalidad comercial.

Entre los moradores de ese mundo compartido hay uno en permanente estado de gracia: el ruiseñor. El es en sí mismo un dulce canto a la naturaleza, advertido así por la percepción humana desde épocas pretéritas; por ello su pequeñez ha originado alusiones admirativas, entre las cuales es memorable la del clérigo goliardesco Juan Ruiz,

*“chica es la calandria et chico el ruysennor,  
pero más dulce canta que otra ave mayor”*

picaresca enumeración de los atractivos de la mujer pequeña, conducente a un final humorístico en la predicación “De las propiedades que las duennas chicas han”.

Como el prodigio de su belleza, en especial su trino, ha garantizado al ruiseñor un sitio dentro de la corriente literaria de orientación esteticista, lo encontramos en los clásicos, hasta Rubén Darío:

*“Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz en la mañana”*

**(R.D., Cantos de Vida y Esperanza)**

*“Pasa el ruiseñor.  
¡Ah, divino doctor!  
No me des nada: tengo tu veneno,  
tu puesta de sol  
y tu noche de luna y tu lira,  
y tu lírico amor.  
(Sin embargo, en secreto,  
tu amigo soy,  
pues más de una vez me has brindado  
en la copa de mi dolor,  
con el elíxir de la luna  
celestes gotas de Dios...)”*

**(Augurios, C. de V. y E.)**

También en la narrativa de calidad poética, como en el famoso cuento **El ruiseñor y la rosa**, en que con el primor expresivo correspondiente a la sutileza de la trama, se plantea una tragedia en miniatura, en la cual la ternura del ruiseñor se ofrece en inútil holocausto a la ceguera humana, concretada en la pedantería, el egoísmo, y también en la codicia. Y ello a través de la superlativa decantación a la que Oscar Wilde sometía todas sus producciones.

El poema de Ricardo Miró es tradicionalista por el motivo y por el asunto. Y debido a que pinta el cuadro donde ocurre el arrobamiento del ruiseñor ante la luna, fue criticado por el escritor Roque Javier Laurenza<sup>(20)</sup> en 1933, cuando los jóvenes de la generación vanguardista arremetían contra los ídolos nacionales, la mayor parte de ellos enaltecidos en el afán patriótico de las antologías, que en general suelen constituirse en fábricas de celebridades.

También en esta hora es difícil contactar con este canto; pero no es ya por su técnica; es su tema el que, como el ruiseñor de Oscar Wilde, se ha desangrado a nuestra vista. Y más que la simple renuencia subjetiva, son las interferencias atmosféricas las que lo neutralizan y lo reducen casi a la afonía ante nuestro oído atento sólo a los golpes de la fuerza. Así los trinos del ruiseñor son apenas un recuerdo cuya delicadeza fue pulverizada por el estallido de las bombas, causa primera de la música estridente; y a la vez la luna dejó de ser el milenario sueño romántico para cobrar el carácter de posible punto estratégico, codiciado por las grandes potencias en la carrera por la conquista espacial. Hollada por la ciencia, la técnica y el arrojo del hombre en la hazaña portentosa que toda la humanidad presencié, entró espectacularmente en la órbita de los intereses apremiantes, aplastando con su evidente solidez la visión fantasmal que de ella tuvieron los poetas anteriores. Figurársela otra vez en su antigua imagen de princesa imposible requiere un ejercicio de readaptación sin el cual el poema resulta completamente ineficaz.

Pero a pesar del viraje que la sensibilidad ha dado, entre el clamor sordo que como un “smog” acústico satura la ciu-

dad, se escucha a veces en las actividades escolares a alguna estudiante emocionada con el idilio del ruiseñor y la luna, como en un reino de fantasía al que la sicología de esa edad es tan propensa. Y en la pureza de la voz infantil se opera el cambio de luces, porque el clima recobra el candor que tal mensaje poético demanda. La ficción, sin embargo, dista mucho de ser en este poema un entretenimiento infantil. La aparente sencillez formal es un logro de la más consciente depuración literaria, y soporta un sutil señalamiento de nuestra impotencia constitutiva, por la “que nos engaña así Naturaleza”. Pero no es la reminiscencia de Argensola en su filosófico soneto la que se proyecta en este canto. Es la melancolía de Garcilaso, fluyendo en las églogas, sobre todo en las estancias de mayor refinamiento.

El embrujo de las noches lunadas, que parece ser un leit-motiv en la poesía de Ricardo Miró, abre desde el primer verso las compuertas del sueño. El ciprés es un árbol relativamente escaso en nuestra flora, y su figura agudizada contraria a la de la mayor parte de los árboles tropicales, que suelen ser corpulentos y frondosos, introduce la primera nota de idealización. Es además un nombre de cartel en la literatura, por las asociaciones que suscita. Carlos Bousoño en el análisis de los signos de sugestión explica que “los cipreses son árboles propios de los cementerios, por lo que nuestra imaginación los une a la idea de la muerte”<sup>(21)</sup>. Pero sobre todo, y ésta es la verdadera causa del escogimiento, constituye por la conformación de sus ramas el mejor sitio para que el ruiseñor eleve el alma en melodioso gorjeo.

Todo en el poema es de una delicadeza suma; pero bien lograda, tensa en su progresivo adelgazamiento. Quizá en la lírica panameña no haya un poema que, manteniendo en vilo la sensibilidad, logre tal grado de estilización, sostenido, sin concesiones, en los ocho sextetos. Porque en el caso de un madrigal, por ejemplo, la levedad de la estructura métrica, en consonancia con el motivo, previene cualquier posible ruptura; mientras que en este canto la extensión, con el riesgo que implica, es un alarde de virtuosismo que muy pocas veces puede alcanzarse.

El hechizo del ruiseñor y la luna se cumple por la vía sensorial, sí, pero mediante los más espiritualizados de los sentidos: auditiva y visualmente:

*Ella baja hasta él vuelta fulgores  
y él asciende hasta ella vuelto trinos.*

Cuando tras los mutuos influjos el amor va a consumarse, el éxtasis es de tal índole que insinúa la inmersión mística del alma en la naturaleza:

*Desde la rama del ciprés dormido  
el dulce ruiseñor canta a la Luna  
y la invita a bajar hasta su nido...  
Ya ves qué casto amor tan sin fortuna...  
Y eso que el ruiseñor, en un descuido,  
puede llegar volando hasta la Luna.*

*Envuelto entre la luz embrujadora  
da al viento el ruiseñor todas las galas  
que su garganta mágica atesora;  
y la Luna se vuelve toda escalas  
de seda y luz... (La Luna dizque ignora  
que su dulce cantor tiene dos alas)...*

*Calla el agua en los claros surtidores,  
se aduermen los arroyos cristalinos  
y se despiertan a escuchar las flores...  
Astro y pájaro, a un tiempo, están divinos...  
Y ella baja hasta él vuelta fulgores,  
y él asciende hasta ella vuelto trinos...*

*Lleno de sombra y de quietud, como una  
pupila abierta al cielo indiferente,  
un retazo perdido de laguna  
sueña en la fronda del jardín... Presiente*

*la pálida belleza de la Luna  
aquel espejo claro y transparente.*

*El ruiseñor solloza dolorido  
envuelto entre la luz embrujadora  
cuando calla, de pronto, sorprendido,  
porque desde la rama donde llora  
advierte que la Luna se ha caído  
y flota sobre el agua onduladora.*

*Calla el agua en los claros surtidores,  
se aduermen los arroyos cristalinos  
y se despiertan a escuchar las flores...  
Luna y pájaro, a un tiempo, están divinos...  
Y ella asciende hasta él vuelta fulgores,  
y él desciende hasta ella vuelto trinos.*

*El pájaro suplica, impreca y canta  
mientras se multiplica a maravilla  
la flauta de su eglógica garganta...  
y salta alegre al ver cómo se humilla  
la Luna que corriendo tras su planta  
se viene sobre el agua hasta la orilla...*

*Ante el dulce deliquio que le miente  
la Luna riendo del cristal del lago,  
loco de amor el ruiseñor se siente,  
y respondiendo al amoroso halago,  
hunde el pico en el agua transparente  
y se bebe la Luna trago a trago.*

El deleite en la descripción del paisaje prolonga, afinándola aún más, la línea del clasicismo de ascendencia grecolatina, principalmente de la etapa renacentista, en la armonía de los elementos, en las perfecciones que expanden el espíri-

tu, y también en el animismo con que la naturaleza responde a las tonalidades emocionales de los amantes.

La adjetivación confirma ese ademán admirativo, y los epítetos van escalando altura desde “dormido”, “dulce”, “casto”, etc., hasta llegar a “divinos”.

Una lúcida conciencia estética preside la forma expresiva: la impecabilidad métrica de los endecasílabos, reales y sáficos; la rima de los sextetos, distribuida en este esquema inalterable: ABABAB. El vocabulario escogido, de rango literario, y la acumulación de sonidos sonoros /r/, /l/, /n/, que en posición implosiva aportan más armonía a la frase.

En el momento en que el ruiseñor y la luna dialogan en su lenguaje de música y de luz, hay un gesto de suspensión expectante en todo el panorama que contempla:

*Calla el agua en los claros surtidores,  
se aduermen los arroyos cristalinos  
y se despiertan a escuchar las flores...*

“Un retazo perdido de laguna” que parece un destello del arte francés, surge como una solución imprevista a alentar la ilusión del ruiseñor, que calla un instante, sorprendido ante la inesperada rendición femenina.

El poeta utiliza con destreza de artífice los resortes expresivos, y empleando uno de los recursos típicos del modernismo, repite esa estrofa de gran calidad lírica (calla el agua en los claros surtidores...), como si en esa pausa de silencio unánime todo el paisaje contuviera el aliento después de cada avance episódico, en espera de un nuevo pasaje. Mas en la segunda semiestrofa introduce una variante necesaria, porque cuando el rostro de la luna sonreía en el cielo, inalcanzable, los esfuerzos del pájaro tendían a la ascensión; pero al invertirse los planos físicos con la luna flotando sobre la superficie del agua, “él desciende hasta ella vuelto trinos”. Toda una imagen impresionista.

La coquetería de la luna jugando a los reflejos dilata por un momento el deleite; pero las ondas del agua, copartícipes del hechizo, precipitan la imagen hacia la orilla bajo las plantas mismas del ruiseñor enamorado.

¿Qué sugieren los versos finales, que abandonan al pájaro en el acto mismo de la consumación del amor? Quizá el desengaño. Pero posiblemente este final copie cual diminuto espejo la ansiedad del amor que no se sacia ni se extingue, como el principio sobre el cual se erige toda la vida cósmica.

Es claro que estos versos evocan la atmósfera transparente de las églogas, pero aunque el escenario también es casi un jardín edénico, el romance de los protagonistas es más inmaterial aún que en las lamentaciones de Salicio y Nemoroso, porque no toca tierra: se inicia por relación etérea y se resuelve, en fusión sinestésica, en el agua, que a la sed efectiva corresponde apenas con un reflejo inasible.

Y aunque ello nada amerite en nuestra sensibilidad actual, y para algunos criterios la sola mención resulta contraproducente, el canto es de lo más adecuado para la declamación, que en ese tiempo era un medio no sólo aceptable, sino bien reputado, para la convivencia colectiva en la poesía. No es altisonante ni orquestal —no podría serlo— pero su musicalidad gana con la vocalización, siempre que la entonación sea absolutamente discreta y no se incurra en la teatralidad, que desvirtuaría su lirismo.

Además, la belleza del idilio se alcanza especialmente por la comunión directa entre el pájaro y la luna, de la manera más esencial (luz y trinos), es decir, exenta de las implicaciones racionales que caracterizan el lenguaje articulado del hombre. Por eso, a pesar del animismo que asumen en el relato, no se cae en el dialoguismo de las fábulas moralizadoras, ni se desnaturaliza a los personajes en disfraz humano. El poema discurre libre de finalidades ulteriores que aquí sí podrían llamarse con propiedad extraestéticas porque desviarían la línea del acendrado lirismo que le es consustancial. Si

acaso se percibe o se adivina un fondo filosófico, está en función de poesía: en la suspensión final, y en la comparación, semioculta, de la laguna "como una pupila abierta al cielo **indiferente**". Indiferente al drama que a sus plantas se escenifica. El epíteto revela cierta influencia del proverbial escepticismo francés.

Es obvio que la cristalización de este poema requiere una sensibilidad muy cultivada artísticamente y una capacidad expresiva a tono con ella, porque el menor desliz habría desintegrado la frágil contextura, sostenida, a la vez, por el asentimiento de los lectores de la época que lo prohijó, tal es la correlación entre autor y lectores dentro del marco histórico.

El carácter narrativo pugna sin embargo con el artepurismo europeo, que exigía una absoluta depuración de todo lo que no fuera esencia poética incontaminada de otros ingredientes y desnuda de aderezos de confección literaria, ya que sus adalides se empeñaron en deslindar muy bien las áreas significativas de los términos poesía/ literatura, al parecer inconciliables, pues en su concepción la literatura desmerecía rotundamente.

No se acogió nuestro poeta a esos postulados y lo que perdió en pureza química, vale decir, estética, lo ganó en potabilidad literaria para un público menos especializado en exquisiteces.

Sin que el aserto envuelva ni censura ni jactancia, sino una simple observación testimonial todo lo fría que pueda ser, es posible que ni siquiera un artepurista en castellano como el extraordinario Jorge Guilleñ del *Cántico* encontrará un proporcionado número de admiradores en el público que constituimos. Y menos en nuestro momento, en que la tendencia mundial a la reivindicación masiva promueve, siquiera desde algunos centros, el interés general hacia los valores de toda índole, incluidos los literarios; porque parece evidente que mientras más delgados o sutiles sean los hilos del tejido

artístico menos resisten las distancias, la presión de la velocidad y los ruidos ambientales de diversa procedencia. La “inmensa minoría” de Juan Ramón Jiménez no lo es por selección legítima como pretenden algunos inconscientes, sino por disparidad de circunstancias y por deficiencias, todavía no subsanadas, en los medios de difusión del mensaje artístico.

Felizmente **El poema del ruseñor**, escrito y conocido oportunamente en Panamá, es ya una tradición, un poco de la mano del canto a la patria, pero con cierta innegable virtud propia para figurar entre los elegidos.

Su pulcritud resiste además el estilete de la crítica, y contiene algunos versos que revelan un sorprendente avance espiritual con respecto al medio, que en el orden educativo no podía considerarse terreno abonado para manifestaciones artísticas de tal elevación. Los escasos antecedentes (algunos poemas aislados y de diverso asunto, de Tomás Martín Feuillet, de Amelia Denis, de Darío Herrera, de León A. Soto, estos dos últimos sí efectivos antecedentes) puede considerarse que abrieron calle de honor a la obra de Ricardo Miró, cronológicamente la primera de consistencia y mérito global en el quehacer poético panameño. Es el papel estelar que en la prosa desempeñó Darío Herrera. Con las ventajas, en favor de Miró, de que su obra se atuvo a un mayor equilibrio de estirpe clásica, garantía de mayor resistencia a los cambios de gusto generacionales; la otra ventaja es la de que la brevedad y la estructura métrica permiten a los poemas fácil acceso a las antologías, que los preservan del tiempo; y además son piezas especiales para la memorización y los ejercicios declamatorios de los programas artísticos, que con todo el deterioro que momentáneamente ocasionan a los versos, sí los perpetúan en la sensibilidad colectiva.

La anécdota que estructura temáticamente este poema es apenas un pretexto dilatado para crear una atmósfera de belleza, con la cual consuena el estilo, que está entre los de más primor en toda la obra del bardo. Es ésta precisamente una de las causas por las cuales el poema no encaja fácilmente

en el gusto de hoy, a no ser mediante una transposición temporal de la sensibilidad hacia ese estadio lírico; cumplida ésta, se admira la destreza de Miró, su lenguaje artístico tantas veces negado por la crítica, y sobre todo el virtuosismo con el que manipuló el repertorio léxico.

No se pierde en frondosidades verbales, ni parece apurar el mensaje. Ha cumplido entonces con lo que en su manual de técnica literaria considera Carmelo M. Bonet como “la primera virtud del novicio: cultivar la paciencia”<sup>(22)</sup>. Si se recurre al modelo francés, abundarán los ejemplos de atención específica al mínimo detalle, por parte de los consagrados.

Miró era ya todo un artista cuando logró este poema que invalida varios de los reproches que en cuanto a dejadez formal se le endilgaron.



**“Y así vive del tiempo en lo profundo;  
que si un día la cruz salta en pedazos,  
siempre se mantendrán sus blancos brazos  
como una cruz sobre el dolor del mundo”.**

Ricardo Miró: *El poema eterno.*



Una unidad de relativa autonomía aunque siempre instalada dentro del conjunto la constituyen los **Poemas profanos**, que desde el título denuncian la consabida influencia modernista, que es formal, en el sentido profundo del estilo, es decir, no limitada al léxico y a los procedimientos del lenguaje, sino inserta hasta la modalidad en la concepción del tema; éste, en cambio, no es modernista, sino romántico. Es una feliz amalgama entre un asunto extraño de fuente religiosa y forjado al calor de la imaginación poética.

Se trata de Jesús el hombre, divinizándose a fuerza de continencia, superando la voz de la sangre en una pugna interna que apenas descubre indicios exteriores.

El arte de Ricardo Miró en estos poemas desmiente cualquier reproche de descuido. La fluidez con que mediante un vocabulario sencillo, no pobre, presenta las escenas de la vida de Jesús, puede impresionar como improvisación, pero lo cierto es que en esa lasitud sintáctica trabajan varios recursos, quizá anónimos para el autor mismo, pero en toda forma actuantes, de los cuales él tuvo muy clara intuición y dio evidentes pruebas de dominio aunque quizá pudo no conocer el nombre con que se les designaba o la parcela dentro de la cual clasificaban en las preceptivas.

Sin la posesión de una teoría sistemática hubo en la poesía de Miró un conocimiento bastante profundo del arte poética, conocimiento al que llegó directamente por la lectura de poemas, y que supo incorporar al servicio de su propia poesía.

Obsérvense en la aparente inocencia formal de este terceto del Poema eterno los recursos empleados:

*Jesús lo presentía.*

*(Su cabeza  
fue la primera flor tronchada el día  
en que cenaron trece en una mesa).*

El primer endecasílabo aparece escindido: lo que ante todo se enuncia es que Jesús tiene un presentimiento; éste figura a partir del primer verso pero en la línea siguiente, con una dislocación tipográfica (recuérdense los caligramas de Apollinaire) que concreta visualmente la idea del desgarramiento que la traición de Judas iba a acarrear. Y además está cerrado entre paréntesis, porque se trata de una premonición que aún no cobraba realidad dentro del instante que se describe. Es sólo un anticipo en la mente de Jesús y ya se expresa en tiempo pasado, con una **transposición temporal** que era un rasgo estilístico bastante audaz para la época en que fue escrito el poema.

La estrofa siguiente es un cuarteto que expresa cómo comienzan a revelarse en el rostro de Jesús los síntomas de la inminencia del momento trascendental; en esta coyuntura se entrecruzan también las agonías de Jesús hombre (la palidez de la frente) con los destellos de la divinización (la luz celestial). La repetición del adverbio temporal es deliberada, lo mismo que el adjetivo cuantitativo. En casos como éste, la conclusión de pobreza léxica a que han llegado varios críticos es una falla del método computacional (maquinizado o no) que sólo mide numéricamente, linealmente, pero no la intencionalidad de las repeticiones.

*Nunca se vio más pálida blancura  
sobre la frente de Jesús, sagrada,  
ni nunca, nunca tuvo su mirada  
tante luz celestial, tanta ternura.*

La tercera estrofa es un **quinteto romántico**, de endecasílabos plenos, con rima ABBAB, variedad muy usada, según Navarro Tomás, en el poema **María**, por Zorrilla en colaboración con García de Quevedo <sup>(2 3)</sup>.

En este quinteto se encuentra una onomatopeya lograda con la insistencia en el sonido /k/, áspera al oído como una cacofonía, pero que por la vía fonética produce la impresión

de la cruenta persecución de que fueron víctimas los cristianos. En los versos subsiguientes todas las sílabas confluyen hacia un remanso de armonía:

*Y fue que acaso aquel que en dura guerra  
unió en un haz la humanidad doliente,  
aquella noche, milagrosamente,  
mientras hollaba con los pies la tierra  
iba rozando el cielo con la frente*

En la expansión estrófica se ha cumplido también el crecimiento de la imagen de Jesús. Toda una **visión**, figura muy reciente en la lírica española según afirma Carlos Bousoño en su estudio sobre la poesía de Aleixandre y en su **Teoría de la expresión poética**: “A partir de Bécquer, en cuyas rimas comienza a manifestarse, la visión se instaura en la poesía española, y su abundancia se vuelve característica desde los alrededores de 1923, sobre todo en la escuela de aproximación supra-realista” (24).

El poema de Miró está fechado en “Semana Santa de 1914”, cuando él se encontraba en Panamá ejerciendo el cargo de Jefe de la Sección Segunda de la Secretaría de Instrucción pública hoy llamada Ministerio de Educación.

*Mientras hollaba con los pies la tierra  
iba rozando el cielo con la frente*

es el crecimiento espiritual que no podría interpretarse como una mera ascensión, porque los pies continúan hollando la tierra en su condición humana. Así se traduce visualmente la estatura espiritual, de proporciones cósmicas. Una figura tan osada como bella, que nada tiene que envidiar a las que posteriormente concibió Aleixandre.

La alternancia de los tipos estróficos continúa y así se suceden tercetos y cuartetos, siempre en endecasílabos.

Predominan las imágenes visuales, y al enfrentar la delicadeza del Rabino con la rudeza de los pescadores, recurre a la comparación con el lirio, que fue objeto de muchos símiles en el Modernismo, lo cual dio lugar al despectivo mote de “liliales” con que se les desdeñaba en España. Pero nuestro poeta no estilizó la palabra hasta el “lilio”, lo que hoy impresionaría negativamente.

Aquí se retoma una asociación de las palabras con las mariposas de oro que ya utilizó en los sonetos a Darío escritos en 1907 cuando el nicaragüense pasó por estas tierras; pero ahora la idea se ha procesado más aún, y son las miradas de los discípulos el objeto de la comparación:

*Y las pupilas, a su voz, ansiosas,  
iban como un tropel de mariposas  
que vuelan a quemarse en una llama.*

Obsérvese cómo hay sólo una mínima frase intercalada (“a su voz”) y todo el enunciado del terceto discurre sin una sola transposición al orden sintáctico más riguroso, más aún, apegado al orden lógico. Esta virtud es una de las causas por las cuales la frase de Miró aparenta simplicidad, sobre todo si se compara con los retorcimientos hiperbáticos a los que la rima difícil obligó a algunos poetas hispanoamericanos de esos días.

Adviértase el sentido con que algunos versos se dislocan tipográficamente, para poner en relieve una frase o para discontinuar una idea, indicando **reticencia**, e iniciar otra:

*—Mis horas son contadas  
para entrar en el Reino de los Cielos,  
porque os digo en verdad que entre vosotros  
hay uno que es traidor...*

*Y las miradas  
de todos se buscaron con recelos  
para verse a los ojos.*

*De repente*

*en esa hora suprema y angustiada,  
Judas cruzó la sala silenciosa  
y fue a Jesús y lo besó en la frente.*

Ricardo Miró emplea con frecuencia el procedimiento denominado “signos de indicio” (25), patrimonio también del Modernismo, en su fuente francesa, a partir del **Arte poética** de Verlaine. Por oposición al desmesurado gesto dramático del Romanticismo “más continente que contenido”, según expresión del precitado escritor español, ahora la tendencia sería inversa: “más contenido que continente”. De modo que en los **signos de indicio** se deja ver un punto, es decir, se hace una sugerencia, leve pero suficiente para que el lector comprenda el resto por cuenta propia.

Sin duda —y ya aparte de Bousoño— es éste un recurso de la poesía cultista, aunque no privativo de ella, porque la sugerencia refiere siempre al bagaje cultural del lector. En el caso del poema de Miró, por basarse en un tema bíblico, toda persona advertirá lo implícito, y más aún porque el **beso de Judas** es ya la frase acuñada en la lengua para denotar traición.

El segundo canto se dedica a la amargura de Jesús, y al recuerdo de su infancia y de su vida toda; la negación por parte del más amado de los discípulos se insinúa apenas (el canto del gallo) y tras ella el Maestro sufre ante su destino o el desconcierto y la desolación de un ciego:

*Jesús alzó la frente, la mirada  
clavó en la sombra de un cercano monte  
donde un gallo lanzó su clarinada,  
y se quedó mirando, sin ver nada,  
hacia la cinta azul del horizonte...*

En medio de este abandono hasta él llega el amor humano a reconfortarlo por los caminos de la música, en una voz

de mujer que viene desde lejos. Hay un efecto climático en el verso segundo:

*De pronto, en la alta noche silenciosa,  
se oyó una voz, un canto, un himno, un lloro  
que de una boca juvenil de rosa  
se desataba como un hilo de oro;*

*y el Profeta, nervioso e intranquilo,  
se levantó sonámbulo, inconsciente,  
y empezó a caminar pausadamente  
como si lo tirasen de aquel hilo...*

Es el amor en su manifestación humana sublimado por los sahumeros del espíritu. La voz que evoca los días de la infancia y las horas de prédica a los discípulos, logra calmar la angustia del Maestro. El acento espiritual preside el encuentro. El diálogo se desarrolla sobre metáforas sensoriales alusivas al paisaje, que eluden, o quizá se sobreponen a la atracción erótica, más delgadas las de Jesús (la música celeste) que las de Magdalena: táctiles éstas, pero en forma de veneración religiosa: alfombra de flores terrenas para las plantas de Jesús.

*— ¡Cómo el acento de tu voz me encanta,  
Magdalena! ... Parece tu garganta  
un nidal de celestes ruiseñores...*

*— Diera mi pecho en vez de cantos flores  
y te haría una alfombra ante la planta.*

Las impresiones sensoriales se afinan cada vez más porque a la presencia del Maestro la mujer va descubriendo gradualmente su propia capacidad humana para alcanzar el sentido metafísico en que el halago sensorial culmina. El menciona el **alma de luz de una azucena**, y ella alude al encuentro de **dos almas**:

*—Y como está la noche tan serena,  
tu voz, mezcla de música y fragancia,  
llegaba a mí disuelta en la distancia  
como el alma de luz de una azucena  
desmayada de amor...*

*—Y no me asombra,*

*que una canción sentida siempre es una  
veredita de Lirios y de Luna  
para hallarse dos almas en la sombra.*

Este impulso ascensional explica las palabras finales del Maestro y la concordancia que ella ratifica:

*— ¡Cuánta paz dan tus frases, Magdalena! ...  
— ¡Corazón de mujer nunca se engaña! ...*

En el soneto siguiente se cumple una metamorfosis en el escenario, en el asunto, y el lenguaje también gira hacia vocablos que apuntan a significados más oscuros, alusivos a la etapa de la persecución de los cristianos.

De las floridas imágenes de la naturaleza que predominaban en el canto anterior, se desvía ahora hacia un panorama depresivo, desprovisto de aquel encanto que enmarcó el encuentro; ahora intervienen las huestes armadas, representación de la Muerte, que trata de aniquilar el imperio del amor, simbolizado anteriormente en Magdalena. La frase se ha hecho menos directa, más intelectualizada. “Chocaban los aceros”: he aquí una **metonimia** que destaca el peso nocivo de las armas, y el símbolo incrustado en el verso final cierra el soneto con un toque de cultura histórica, muy oportunamente introducido.

El vocabulario administra sabiamente su capital, según lo demandan las necesidades, sin hacerse ostensible. Ocupa siempre un modesto segundo plano, de vehículo, no de fuen-

te de la creación poética. La austeridad léxica se compagina muy bien con la medida formal del soneto:

*Poco después, por los desfiladeros  
que habían quedado lóbregos y mudos,  
aparecieron unos hombres rudos  
y torvos, y sombríos, y altaneros.*

*En la sombra chocaban los aceros  
con sonidos metálicos, agudos,  
mientras sus recios músculos desnudos  
hacían crujir la arena en los senderos...*

*Así pasó tras del Amor la Muerte...  
y cuando aquella tropa cruel y fuerte  
calmó sus ansias de jauría, insanas,*

*del buen Jesús en las calientes huellas,  
se desmayó la luz de las estrellas  
sobre las hocas águilas romanas.*

El canto cuarto del poema es el concentrado del cristianismo esencial.

La persecución de las ideas con el instrumento de la fuerza bruta es siempre contraproducente. El acero puede flagelar la carne y derramar la sangre hasta la última gota, pero los principios ideológicos pertenecen a un orden de la realidad con el cual la tortura nada logra, como no sea fecundarlo. Así la sangre de los mártires de todas las causas liberadoras ha sido siempre abono para la rebeldía y oprobio para la prepotencia oficial que en todas las épocas y latitudes ha pretendido someter con métodos primitivos las conciencias que ni el acero doblega. Si es cierto que las ideas sólo pueden combatirse con ideas superiores, mediante la persuasión, qué puede hacer una ley represiva contra una convicción inquebrantable:

*No quedaba siquiera ni una gota  
de noble sangre en las exhaustas venas  
cuando crujió su carne de azúcares  
bajo la lengua del acero, rota.*

*Pero la sangre que en tan dura prueba  
manó de las arterias del rabino,  
fecundó para siempre en su camino  
el fuerte grano de una raza nueva.*

*Vivió una vida de dolor humano  
y al expirar murió divinamente,  
doblegando en silencio la alba frente  
como un sol que se hunde en el océano.*

Como la historia se desarrolla en espiral, el sacrificio de Jesús se ha reproducido en distintas variantes a través de los siglos. Su disconformidad, que él encauzó hacia la prédica del amor y el perdón, se ha ramificado en otras modalidades, de rebeldía y de defensa física.

Pero para los que se sienten agobiados por el dolor que conmueve al mundo y requieren un refuerzo espiritual, el poeta ofrece, como una hermosa imagen del signo de la cruz, el ejemplo del Nazareno con los brazos abiertos, símbolo de una doctrina de amor, sentimiento que en una u otra variante es la meta a que aspira el sector mayoritario de la humanidad, unos frente a una perspectiva inmediata, otros ante una esperanza ultraterrena.

Es bello y profundo el mensaje del poema, y a sus exigencias responde el lenguaje tan rigurosamente que ni acusa deficiencias ni usurpa la atención del lector. La poesía discurre en él como en su elemento propio: tan natural es su pulso que no se siente el esfuerzo expresivo del poeta. La relectura

confirma que esa armonía es el producto de varios factores combinados: el ritmo silábico, la ordenación sintáctica, la palabra precisa, la metáfora clara y una lógica interna que en ningún momento trastrueca la implícita discursividad del mensaje.

Sin las exaltaciones románticas de contenido y sin las acrobacias verbales de cualquiera de los **ismos** siglo xx, —pues no fue el Modernismo el único que las explotó aunque modernamente le corresponde la paternidad— pero sí con la esencia de ambas corrientes, dosificadas con maestría, el acabado del poema sigue las huellas del clasicismo.

**Mas si amar en el prójimo es pecado,  
perdóname, no tanto porque he amado,  
Señor, sino porque amo todavía.**

Ricardo Miró: *La confesión.*



Como una continuación del tema, ahora sí dentro de una línea acentuadamente modernista, **El poema divino** está constituido por siete sonetos, de impecable factura, en todo ajustados al corte clásico. Emplea los endecasílabos sáficos y los reales.

La insinuación relativa a una posible atracción erótica entre Jesús y Magdalena, que titiló un instante en **El poema eterno** y se superó antes de que la imaginación le hubiera dado forma, ahora se desarrolla como tema central, en cuanto sentimiento inhibido, o reprimido quizá, por parte de Jesús, que supedita su sed humana a la pureza de su apostolado.

Aquí señorea la maestría del lenguaje en la sutileza superdiestra con que se plantea la lucha que en Jesús libraba su decisión de castidad contra el llamado sensual de la belleza.

El lenguaje se detiene a contemplar, ronda los gestos contenidos del rabino, enfoca en cámara lenta y en “close-up” el mínimo temblor anímico, y se ofrece, siempre por signos de indicio, casi una radiografía intravenosa del flujo sanguíneo de Jesús conturbado por la presencia femenina.

### *El rubor de Jesús*

*La casa de Simón se mira llena  
de gente, que en puntillas se levanta,  
pues todos quieren escuchar la santa  
palabra de la boca nazarena.*

*De pronto hay un murmullo de colmena.  
Es que con paso grave se adelanta  
y de Jesús ante la humilde planta  
se arrodilla la hermosa Magdalena.*

*Y cuentan que el castísimo rabino  
al sentir en sus pies de peregrino  
el suave roce de la rubia trenza,*

*entornó las pupilas blandamente,  
y como oyera murmurar la gente  
enrojeció de súbita vergüenza.*

La gracia del lenguaje poético hace deleitosa la contemplación de esa pugna triunfal de la voluntad sobre las fuerzas vitales. Y en ese pasaje imaginario el poeta ha tejido tan magistralmente los hilos casi invisibles de la sugerencia, que el lector siente que es el arte maravilloso de la palabra el que ha hecho posible que en tal ficción no disminuya sino que se enaltezca la virtud del casto nazareno.

En el retrato de Magdalena se dilapidan preciosas imágenes visuales que desembocan en una sensualidad muy idealizada:

*La rubia cabellera le caía  
como un manto imperial, en un derroche  
de oro y de perfume...*

Y en el retrato de Jesús esa belleza física se resuelve siempre en excelsitud moral, summum de perfecciones inalcanzables. Estos son los tercetos:

*Risueña barba, luminosa de oro,  
envolvía con místico decoro  
su faz entre una enredadera loca;*

*y ante la absorta gente que lo oía,  
la enredadera de oro florecía  
rosales de ternura por su boca.*

De igual modo que en el episodio del Paraíso el riesgo provino de la iniciativa femenina, ahora la voluptuosidad declarada de la figura de Magdalena y la pasión velada de su palabra constituían el imán que hacía palidecer al Maestro.

El coloquio que se desarrolla en **La Confesión** tiende a la nivelación espiritual, pero siempre se advierte que aunque él se inclina y ella se eleva, el plano de él es el del alma que se aproxima al sustrato biológico y lo impregna de espíritu, mientras que el de ella es el deseo vital que aspira a consagrarse como en un rito místico. Ese movimiento ondulatorio constituye el mayor encanto del poema:

### *La confesión*

*Del brazo de Jesús va Magdalena,  
y se ven sus cabezas tan unidas,  
que sus sombras, absortas, distraídas,  
una sola parecen en la arena.*

*Jesús:*

*—Dicen las gentes que no has sido buena,  
y aunque hay bocas que cuentan tus caídas,  
tus pupilas azules y dormidas  
no me hablan de maldad, sino de pena.*

*Magdalena:*

*—Fui con el corazón puesto en las manos  
dando mi alma y mi sangre a mis hermanos,  
porque encuentro en ser buena mi alegría;*

*mas si amar en el prójimo es pecado,  
perdóname, no tanto porque he amado,  
Señor, sino porque amo todavía...*

### *La tentación*

*Bajo la blanca luna que con vuelo  
de paloma cruzaba el infinito,  
era la voz de Magdalena un grito  
lleno de angustia y de amoroso anhelo.*

*Jesucristo tembló. Quizá en el cielo  
con su pluma de oro, un aerolito  
dejó a sus ojos en la sombra escrito  
algo que lo llenó de desconsuelo...*

*Y quedóse clavado en la llanura  
mientras que Magdalena, con ternura  
posaba en él sus dos pupilas bellas;*

*y el Divino Pastor, todo encendido  
tembló, cual si lo hubieran sorprendido  
para verlo de cerca, dos estrellas.*

### *La mañana siguiente*

*La mañana siguiente, una serena  
mañana, luminosa y cristalina,  
predicaba el Maestro su doctrina  
de mansedumbre y de bondades llena.*

*No advirtió la pupila nazarena  
que envuelta entre la gloria matutina  
a lo lejos venía la divina  
escultura triunfal de Magdalena.*

*Ella avanzó con planta cautelosa  
y por sobre la turba religiosa  
los ojos puso en la cabeza santa,*

*y un instante, fugaz e imprevisto,  
palideció al mirarla Jesucristo  
y se anudó la voz en su garganta.*

Quien habiendo leído a Ricardo Miró insista en calificarlo de improvisador en posesión de una escuálida cultura literaria y sólo apoyado en su vena poética tendrá que desafiar el almacenaje recursivo que asoma en los vitrales de **El poema divino**. No es cualquier poeta el que puede lograr en forma sostenida esa bella fantasía de luces intermitentes sin caer en la profanación ni tampoco en la frivolidad, y en cambio dejar mediante una fulguración imaginaria un mensaje de virtud sin violentar ni fatigar el ánimo del lector, antes bien recreándolo en el placer de una pieza de excepcional hermosura. La metáfora del aerolito como la pluma de oro con que el cielo cifra un anuncio es del más aquilatado esteticismo. Miró explota este recurso con esa convicción de su potencialidad expresiva que está presente en todo escritor moderno.

Gastón Bachelard, en **El aire y los sueños** <sup>(26)</sup>, condensa esa convicción de esta manera: “una metáfora puede ser también una física, una biología e incluso un régimen alimenticio. La imaginación material es verdaderamente el intermediario plástico que une las imágenes literarias y las sustancias. Expresándose **materialmente**, puede trasladarse toda la vida a los poemas”.



**“ ¡Francia es el nido donde la Libertad calienta  
sus águilas caudales! ”**

Ricardo Miró: *La voz de la raza.*



Uno de los pocos poemas en que Ricardo Miró puso de manifiesto su preocupación social es **La voz de la raza**, escrito en 1914, al estallar la primera gran conflagración mundial.

Su tono mayor disuena dentro de la obra total del bardo, como si en ella se hubiera injertado sin provecho un eco de la grandilocuencia del Romanticismo literario. En alejandrinos pareados, con una fraseología que parece extraída de la literatura hispanoamericana independentista, nada hay en este poema que entronque con la lírica de Miró.

Nutrido de las ideas libertarias con que la naciente burguesía rompió el dominio de las viejas estructuras feudales en 1789, y propició la expansión del liberalismo individualista, ahora ante el desconcierto provocado por la irrupción bárbara contra aquellos principios, nuestro poeta, en consonancia con el espíritu de los tiempos, invoca los manes del liberalismo burgués como fuerza de choque contra la terrible acometida. Y aunque en 1918, al término de la guerra, se consolidaron aquellas ideas y cobraron realidad en la nueva configuración de algunos Estados, aún vigente, es lo cierto que **La voz de la raza** viene a ser, desde el título, el menos acogedor de los poemas de Miró, y no exclusivamente porque su lenguaje impresione como anacrónico desde el punto de vista literario, sino en especial por lo difícil que resulta la adaptación a su clima político, a los que vivimos del lado de acá de la brecha histórica que abrió la Revolución bolchevique en 1917, que ha obligado al mundo a replantear el problema de la justicia social, ni tan simple ni tan resuelto como a través de los siglos lo ha creído cada revolución triunfante.

Con un poco de capacidad de adaptación histórica y con unas gotas de vocación artística puede disfrutarse a manos

llenas un estilo literario de otro momento. Pero ni halaga el gusto ni despierta mayor interés, como no sea simplemente informativo, una concepción política superada, por muy al día que hubiera estado en su instante. De allí que sobre este poema, muy gustado cuando apareció, los años irán superponiendo capas de silencio:

*Francia es el nido donde la Libertad calienta  
sus águilas caudales! Cuando la luz sangrienta  
que hoy ilumina el mundo se apague lentamente;  
cuando bajo del arco de rosas del Oriente  
se anuncie un nuevo día, por el celeste cielo  
las águilas francesas emprenderán el vuelo  
llevando dentro el pico, tembloroso de gloria,  
a los cuatro confines, su grito de victoria,  
mientras la Marsellesa, ese himno que enseñaron  
las águilas al hombre, dirá cómo triunfaron  
el Honor, la Justicia, y el Derecho, en disputa  
contra todas las fuerzas que da la Fuerza Bruta.*

Es quizá algo especial, pero en materia política, la voz que no se adelanta a su tiempo se confunde en el coro y no deja huella.

**“Y a fe que es gloria larga a fatigas y enojos  
buscar un mar y hallarlo primero en vuestros ojos”.**

Ricardo Miró: *La leyenda del Pacífico.*



**La leyenda del Pacífico**, también de gran andamiaje, cuenta con cierta gracia anecdótica, y ese toque idealizador de las leyendas que impregnó la épica americana relativa al Descubrimiento, la Conquista y la Colonia.

La “virgen indiana”, hija de “un Monarca de un reino fabuloso” no es otra que Anayansi, nombre poético con que Octavio Méndez Pereira, en su novela **Núñez de Balboa, El tesoro del Dabaibe**, bautizó a la hija del Cacique Careta, que llegó a ser mujer de Vasco Núñez. Su habla ingeniosa y cortés, su cultivado pudor, sus ojos verdes que copiaban el Mar Pacífico, el trato galante y gentil que le dispensa Balboa, todo es ficticio en este poema, que no obstante agrada desde el comienzo, cada vez más, hasta el final. Es algo así como la versión femenina del “inca triste de soñadora frente” de José Santos Chocano, pero prendida al brazo de la verdad histórica, que el poeta detiene en el “happy end” del Descubrimiento del Mar del Sur, sin arribar ni por augurio al drama de Acla.

**El poema de los siglos**, el último de los **Poemas Mayores**, es una inflada historia sentimental, del peor Romanticismo, que nada suma al aporte lírico de Ricardo Miró.

Estos **Poemas Mayores**, fechados entre 1917-1926, parecen de inferior calidad literaria y no percuten en el ánimo del lector como los de carácter intimista, tal vez porque les falta el aliento personal que inspira casi toda su producción.

Pero en **Caminos silenciosos**, su último libro, el poeta vuelve a su paisaje. Por los caminos silenciosos, sin duda los de la memoria, escucha nuevamente las campanas de San Felipe, que despertaban su infancia. Y hé aquí que este recuerdo no choca con el presente, porque las iglesias y los monasterios gozan de cierta atemporalidad. Su arquitectura puede o no transformarse, lo mismo que la disposición de sus imágenes,

algunos actos de la liturgia y hasta su política social. Y aún así constituyen refugios amurallados contra la vocinglería callejera, propicios al recogimiento y a la introspección.

El siguiente serventesio hexadecasílabo recoge una experiencia de las postrimerías decimonónicas que puede localizarse en cualquier año de nuestro siglo:

*El Día de la Purísima la mañana era de nubes,  
de cánticos y de incienso; de fe, de paz y de unción;  
y bajaba desde el Cielo la bandada de Querubes  
a ponernos en los labios la Primera Comunión....*

Otro es el origen del **Poema doloroso**, ficción inspirada en un pasaje de la bohemia.

De mérito literario controvertido por los críticos, hasta han llegado a tomarlo como trampolín para señalamientos de carácter personal que la obra conjunta de Miró niega. En alejandrinos pareados, logra algunos destellos de belleza que le conquistaron admiración en el extranjero, según testimonios que se transcribirán oportunamente en este trabajo.

Las comparaciones ostentan cierta belleza melancólica:

*Yo la encontré en la calle como encontramos una  
moneda, o como hallamos en un charco la Luna;  
y así como la Luna se hiciera mil pedazos  
al tocarla se me hizo pedazos en los brazos.*

La mujer evocada ejerce una fascinación sobre el joven protagonista, nada extraña si se considera la verdad del instinto y su poder en una edad sedienta e inmadura como es la adolescencia. Para la apreciación de sus bondades, idealizadas por la poesía, una de las claves seguras se obtiene al saber que tenía el encanto que tiene lo prohibido.

Quedan fuera de sitio las consideraciones morales de orden personal ante una pieza literaria que por otra parte no

presenta contenido degradante, sino al contrario, enaltecedor de un pasaje juvenil posiblemente normal:

*Mi vida, en ese lapso divino de mi historia,  
fue breve y sonrosado crepúsculo de gloria  
en donde ella era aroma, celaje, canto, estrella,  
y bajo el cual viví por ella y para ella.*

*Voló como la garza; voló cual la gaviota;  
como la nube errante, como la errante nota  
que llegan, se detienen y siguen en el viento  
dejando la inquietud en nuestro pensamiento.*

Si algún porcentaje del éxito en el extranjero dependió de la suposición, equivocada por cierto, de que se trataba de la verdad autobiográfica, la desorientación crítica del público no es atribuible al poema ni a su autor. El canto brinda algunos versos felices aunque globalmente no sea de los mejores del poeta.



**“Anoche deambulaba por la orilla del mar  
y me encontré conmigo, y me puse a soñar...”**  
(Ricardo Miró, *En la alta noche*)



En el coloquio con la Naturaleza, nunca interrumpido, se produce esa asimilación que permite al ser pensante arribar a un punto del mundo que guarde concordancia con su verdad interior. Para la cita consigo mismo, precisa haber cumplido el itinerario vital hasta detenerse en el último paraje. El recuerdo se activa, como lo indica el tiempo verbal utilizado: el pretérito imperfecto.

Es de noche, y el mar se palpa como una presencia aglutinante, es decir, cumple la misión de acercar los elementos dispersos del paisaje: el hombre y la luna se encuentran en él como en un camino.

Es un mar modernista, desprovisto de la impetuosidad que tanto explotó el Romanticismo. Velado por la penumbra nocturna, la luz plateada de la luna le da un toque fantasmal, propicio al aislamiento social del individuo que en cambio se comporta como un miembro del paisaje:

*La luna era un fantasma; el mar una laguna  
donde fulgía un camino para ir hacia la luna;  
y yo pensé, ante el ancho camino plateado:  
¿vendrá por él la luna a soñar a mi lado?*

La identificación de la naturaleza con los estados anímicos del artista se concreta en esa visión de un mar tan sereno que finge una laguna, y ofrece una senda para la excursión que el poeta efectúa sobre el paisaje, con majestad sonámbula.

Los alejandrinos pareados contribuyen a ese aire de sosiego que se respira en estos versos, que ejemplifican, además, el progresivo ensimismamiento que se operó en la trayectoria

lírca de Miró. Porque la quietud y el silencio fijan el panorama: lo inmovilizan, lo abstraen de todo posible cambio. Es ese reposo nocturno el que permite al poeta, en un estado de sibaritismo espiritual, escuchar la música de los astros, participar como un átomo en la armonía cósmica.

*Sobre la noche quieta y en el viento, dormido,  
ni rumor extraviado, ni susurro perdido...  
Y estaba mudo el mar como desierto nido...*

*El humo voluptuoso del cigarrillo turco  
subía en espirales trazando lento surco,  
y por la escala azul bajaba una hebra loca  
de la luna, en sigilo, y se entraba en mi boca;*

*y en la alta noche llena de paz y de fortuna,  
yo, por dentro, me iba encendiendo de luna...*

*¡Encanto del misterio! ... Encanto del profundo  
silencio que permite oír rodar el mundo,  
mientras van las estrellas corriendo una tras una  
en pos del carro mágico donde viaja la luna...*

Un deseo de inmersión en la soledad y el silencio, que actúan como agentes catalizadores, conduce al sujeto lírico a la renuncia a todo contacto social, a todo bien terreno. Como en el rito de un sahumero a la eternidad, sube el espíritu en volutas de humo; esta ascensión purifica del polvo de todos los caminos, y con ella se da remate al ciclo emocional que empezó a dibujarse en los primeros poemas, cumplió los recorridos que la vida señala y regresó a sí mismo, tal cual lo representa la alegoría de **La última gaviota**.

La contemplación, efectuada por la memoria, deviene vivencia directa al llegar a la instancia que registra el verso “yo por dentro, me iba encendiendo de luna...” Tal es su fuerza de absorción. Por este puente se pasa, sin hacer escala, del Pretérito Imperfecto al Presente, y no se siente un solo vacío en el trayecto. De la misma manera el deseo sigue su curso hasta cuajar en súplica, porque toda esta vuelta por el escenario de la Naturaleza culmina en una plegaria por la paz definitiva.

*¡Encanto del misterio! ... ¡Honda felicidad  
de olvidarse de todo en esta soledad  
que incita a hacer el viaje hacia la eternidad! ...*

*¡Pura dicha anhelada de estar lejos de todo,  
de sacudir el polvo, y limpiarnos el lodo,  
y sentir que nos vamos elevando... elevando...  
sin comprender a dónde, ni saber hasta cuándo! ...*

*Señor: yo ya no quiero nada, nada, ni amor;  
porque el amor es simple motivo de dolor...*

*Dame tan sólo paz; damo sólo el olvido;  
dame la gracia última de quedarme dormido,  
por siempre, bajo tierra, en un lugar perdido  
donde no oiga palabra ni me turbe rüido...*

1926.

Así se sume la poesía de Miró en el paisaje, adelgazada, habiendo agotado casi toda la nostalgia. Es la entrega final a la tierra, ya sin fronteras. El círculo ha subido en espiral, como sube la palabra insuflada por la emoción poética. Entre los poemas de Miró éste es uno de los más maduros y de mayor densidad vivencial.

El carácter monorrímo de la estrofa final —cuaderna vía— aumenta la gravedad del canto, cuyos efectos, al parecer depresivos, quizá no sean sino el estatismo psicológico al que el hombre se rinde después de la catarsis producida por la aproximación a las auténticas obras de arte, siempre motivadas por la tensión entre la realidad y el sueño.