

ELSIE ALVARADO DE RICORD



ESTILO Y DENSIDAD EN LA
POESIA DE
RICARDO J. BERMUDEZ



ESTILO Y DENSIDAD EN LA POESIA DE
RICARDO J. BERMUDEZ

ELSIE ALVARADO DE RICORD

**ESTILO Y DENSIDAD EN LA POESIA DE
RICARDO J. BERMUDEZ**

Prólogo

de

CARLOS MANUEL GASTEAZORO

PRIMER PREMIO RICARDO MIRO, 1958

SECCION DE ENSAYOS



Panamá, 1960

A mi madre

EMMA vda. DE ALVARADO,

y a la memoria de mi padre

MANUEL BALBINO ALVARADO.

P R O L O G O

Cuando a Gertrudis, la dulce ciegucecita de la SINFONIA PASTORAL, se le preguntó sobre sus impresiones al recobrar la vista, ella se limitó a decir que había visto el cielo más azul, los prados más verdes y la naturaleza más hermosa. Es decir, la heroína de André Gide logró un reconocimiento supremo del paisaje que la rodeaba, que le permitió comprender a cabalidad su mundo circundante.

Viene esta alusión a la tierna novela francesa porque ahora Elsie Alvarado de Ricord, que tiene "ojos de ver" como diría Ricardo Palma, nos permitirá observar a través de su extraordinario ensayo crítico, el mundo interior de uno de nuestros hombres de letras más importantes, y sin duda alguna, el poeta "difícil" por excelencia.

El sugestivo viaje escalonado a lo largo de la obra poética de Bermúdez no viene a ser una simple aventura para la autora del presente ensayo. En efecto, en 1951 presentó para optar al grado de profesora de Español el primer trabajo orgánico y de conjunto sobre la obra poética de Demetrio Herrera Sevillano; no sólo hizo allí gala de información copiosa, laboriosidad sorprendente, castiza galanura en el estilo, independencia y sagacidad en el juicio, fervor juvenil y sensibilidad equilibrada y serena, sino que sus notas críticas vinieron a ser principalmente una esperanza de renovación cultural y moral en la delicada disciplina de la crítica literaria en Panamá. Del seno del estudiantado panameño salía en ese entonces una

persona ya madura a pesar de sus años mozos, trabajadora, generosa, señalando rutas y sembrando entusiasmos.

¡Qué hermoso ejemplo este para servir de estímulo y recordación para las presentes y venideras promociones universitarias panameñas!

La fuerza y el verdadero sentido del trabajo de graduación de *Elsie Alvarado de Ricord* no estaban única y simplemente en la selección del tema, sino precisamente en el tratamiento del mismo: se proponía nada menos que hacer crítica literaria, no limitada al elogio que cautiva al cortesano ni a la simple negación que subyuga al iconoclasta, sino que, con la serenidad del juez justo, se adentraba por las moradas interiores de *Herrera Sevillano*, considerado como el "poeta del pueblo" por antonomasia.

Pero mirando el asunto desde un ángulo menos restringido, la experiencia de la autora de este ensayo del que ahora resulto improvisado prologuista, traía sobre todo una nueva visión de lo que debía ser el análisis literario en nuestro medio.

Hasta entonces, y aún el pecado continúa, entre nosotros la crítica había tenido invariablemente un sello de compadrazgo adulator y ditirambo desenfrenado. Nada había de verdad en aquellos certámenes, veladas y premios literarios que encantaron a nuestros letrados en la iniciación de la República. Panamá, que vivió alejada de todo progreso a lo largo de una centuria durante su voluntaria anexión a Colombia, necesitaba a partir de 1903, calzar aquellas botas de siete leguas del *Pulgarcito* de los cuentos infantiles, para brincar vertiginosamente y ponerse a la altura de los tiempos. Había que correr por nuevas rutas, las más fáciles y las más rápidas, y por consiguiente las más alejadas del camino de "chez Swam" y del sendero iluminado de *Rimbaud*, para arribar a una meta sin esperanzas de verdad, ausente del auténtico valor que se encuentra después del viaje, lento pero seguro de la me-

ditación científica, con el propósito de encontrar la belleza ausente de todo personalismo pasajero y de toda glosa amigable.

El primer alfo en esta vertiginosa carrera lo hizo el poeta Roque Javier Laurenza en 1933. En una conferencia breve pero sustanciosa, se enfrentó con una vehemencia inédita hasta entonces, y una irreverencia insólita a la obra de los poetas de la generación republicana. ¿Qué resultó de este encuentro? Una justa protesta contra nuestras letras, ausentes de valores legítimos, una denuncia furiosa contra aquellos llamados poetas que sólo tenían de tales la apariencia rimada que ponían en sus obras; una sacudida terrible al amodorramiento de nuestros literatos que seguían embebidos en lo que ya comenzaba a fatigar, como eran la cursilería romántica o la melodía modernista que apenas pocos elegidos entre esta pléyade de poetas habían logrado captar y desarrollar con relativa discreción.

La denuncia de Laurenza fue fructífera. De ella vino una corriente revisionista en la que desfilaron en ronda unida por igual preocupación los nombres de Rodrigo Miró, Enrique Ruiz Vernacci, Manuel Roy, Manuel Ferrer, Diógenes de la Rosa, que como Elsie Alvarado de Ricard apunta, "colaboraron en diversas formas en la batalla por la renovación de nuestra poesía".

Esta saludable reacción es digna del mayor elogio, pero todo elogio por subido que sea tiene su límite, y si fue beneficiosa la nueva tarea, hay que señalar también que el camino que siguieron pronto se desvió por otras rutas. Así por ejemplo, Rodrigo Miró se dedicó preferentemente a historiar nuestra literatura; Ruiz Vernacci, si bien usó el bisturí se valió del anestésico del elogio; Méndez Pereira si animó mucho, perdonó también mucho. De la Rosa desbrozó otros campos de la cultura nacional y Ferrer Valdés escogió la ficción y abandonó la crítica.

Era necesaria una nueva voz para hacer el nuevo alto, y he aquí que aparece la figura de Elsie Alvarado de Ricord con nuevos métodos de trabajo y con amplias capacidades para realizarlo. Se une a esta capacidad el aliento de la juventud, porque aunque es ya maestra en letras y docencia, es indudable que poseen sus escritos la frescura que se pierde por lo general cuando los hombres se hacen canos y venerables.

Pero pasando un tanto por alto las cronologías, hay que señalar que Elsie Alvarado de Ricord aparece en nuestra literatura bajo el signo de un erasmismo conciliador, comprensivo y humano. Ese don cordial de la equidad la ha llevado a analizar las figuras representativas de la poesía contemporánea panameña y las actitudes humanas que concuerdan con su armoniosa posición intelectual. De allí el éxito rotundo de su tarea, siempre constructiva y creadora, útil y aprovechable.

Pero la autora cuenta a su haber con otra extraordinaria facultad para la crítica literaria y es su profunda vocación poética. En efecto, lo que en un comienzo de su vida fue una tímida tarea espiritual, a través de publicaciones diversas en periódicos locales, en 1952 se vino a cristalizar en el muy hermoso libro HOLOCAUSTO DE ROSA.

La poesía femenina en Panamá tuvo principalmente un tono hogareño y un lirismo común. Ahora con el HOLOCAUSTO se salió de la cocina casera a los amplios salones del espíritu. Sin embargo, no fue la primera en esta tarea. Le antecedieron otras mujeres en la experiencia que supieron con prudencia, recato y buen gusto entrar en las filas, siempre abiertas y sugestivas, de la poesía de vanguardia.

En el libro de poesías de Elsie Alvarado de Ricord hay que destacar su original lirismo que va desde los tiernos ensueños de los primeros versos hasta los poemas apasio-

nados del final. Aunque nacida en el país agro (Elsie Alvarado de Ricord es chiricana) su sensibilidad se va amoldando a la vida de la ciudad, coincidiendo en los versos finales del HOLOCAUSTO con los opulentos colores y los violentos sentires de la capital. Con esa cálida receptividad transporta a los poemas su información de las cosas y las refunde en una creación plástica exquisita. El mundo así reconstruido podría dirigirse a ella y decirle como la Amada al Amado en el CANTICO de San Juan de la Cruz:

“.....
“ya bien puedes mirarme,
después que me miraste;
que gracia y hermosura en mí dejaste”.

Por eso destaca tan noble y justa, tan llena de serenidad analítica y de mirada escrutadora la figura de Elsie Alvarado de Ricord en la crítica literaria panameña. Su nuevo aporte sobre la obra poética de Ricardo J. Bermúdez, supera a su tesis universitaria (y es mucho decir), porque el estilo se ha vuelto más rico en color plástico, y en capacidad de caracterización. Su mirada crítica ha escrutado con serena lucidez un hermoso mundo interior que se escondía en una selva rica y brillante de metáforas singulares. Para llegar a ella, a esa “tierra de promisión” del poeta Bermúdez, Elsie Alvarado de Ricord puso lo mejor y más delicado de sí y regresó de su experiencia no sólo con la satisfacción interior del deber cumplido sino también con el reconocimiento que siempre, tarde o temprano, acompaña a las tareas de la cultura hechas con seriedad, justicia y verdad.

Su actitud recuerda la de aquellos argonautas de la antigüedad. Ellos dejaban sus tierras y vida cotidiana para ir en pos de las lejanías desconocidas. Cuando retornaban no sólo volvían con ricos trofeos, perfumes exóticos y productos extraños. Traían además un mensaje,

cual era el de que en otras tierras; otros hombres también sentían y guardaban una vida interior que, a pesar de lo interino de las cosas humanas, es la fuente permanente de un mundo superior que es el mundo de las creaciones espirituales.

CARLOS MANUEL GASTEAZORO.

Panamá, 1960.

I PARTE

UBICACION HISTORICO—LITERARIA

CAPITULO I

BERMUDEZ EN LA ECLOSION DE LA POESIA NUEVA

Quien revise las obras poéticas panameñas anteriores a la década del 30, las sentirá desteñidas por el tiempo, en su apariencia y en su contenido. Las convulsiones del mundo han hecho evolucionar tanto nuestra sensibilidad que hoy nos parece remota la aspiración clasicista que en esa época informó nuestra poesía, retrasada en varios años con respecto a la poesía universal.

Esa distancia artística que en gran parte todavía mantenemos muy a nuestro pesar, es naturalmente explicable por el retraso social con que inauguramos el siglo.

Si el desarrollo cultural del Istmo hubiera sido uno de los agentes y no sólo un objetivo de nuestra independencia política de 1903, sin duda los poetas de los comienzos de la república habrían desplegado su actividad creadora dentro de las corrientes universales de la poesía, con oportunidad y con mejor éxito. El desamparo cultural con que la nación inició su vida de Estado independiente, se palpa en las producciones poéticas nacionales de las tres primeras décadas de este siglo, reveladoras de que, si bien nuestros poetas asumieron la responsabilidad de la difícil hora que les tocó vivir, inclusive haciendo a veces de las letras un instrumento político, en general sus obras no resisten la severidad de un juicio crítico, en ocasiones por ausencia de contenidos vitales, con frecuencia por su re-

petido temario, finalmente por su anticuado corte, con el que rindieron un tributo en exceso prolongado al Romanticismo literario y al Modernismo, cuando ya la sensibilidad universal reclamaba y lograba formas nuevas para las nuevas modalidades que la vida contemporánea impuso al hombre.

No es el anacronismo literario el único responsable del pobre mérito artístico de tales obras, pues algunas lograron calidad poética en gracia a la intensa vocación de sus autores. Es el caso de Ricardo Miró y Gaspar Octavio Hernández. Mas esos raros poemas —raros por lo escasos— figuran en las antologías semidispersos entre un arenal de versos minúsculos cuya lectura sólo realizan quienes sienten por la poesía un amor a prueba de historia, es decir, capaz de metodizarse y depurarse a base de documentación. Sólo un interés de orientación histórica puede sostener a una persona en la lectura de las mencionadas obras literarias.

Tan habituada a su modesto círculo provinciano estaba la producción poética nacional, que nuestros bardos causaban ya la impresión de concursantes con un mismo tema (1), y el cambio habría de sobrevenir de suyo, cum-

(1) Compárense los siguientes sonetos; el primero, "Descuento", de León A. Soto, del libro *Eclécticas*, 1907.

El segundo, "Músicas", del libro de Gaspar Octavio Hernández, *Melodías del Pasado*, 1915.

El tercero y el cuarto, de *Los Segundos Preludios* de Ricardo Miró, 1916 (pág. 73-74).

1.—"Todo me hiere, todo: la secreta...."

2.—"Todo vibra con música: los mares...."

3.—"Todo se apaga en el azul: la vela...."

4.—"Todo se enciende bajo el sol: la gota...."

Compárense "Cristo y la Mujer de Sichar", de Gaspar Octavio Hernández, (Imprenta Esto y Aquello), Panamá 1915, pág. 9) con los "Poemas profanos" de Ricardo Miró, de los *Segundos Preludios* (Tipografía Moderna, Panamá 1916 — pág. 105).

Compárense el soneto de Darío Herrera, "Diana" (Rodrigo Miró lo reproduce en *Cien años de Poesía en Panamá*, pág. 97), con el de León A. Soto "A la Venus de Milo", del libro *Eclécticas*, 1907 y con el poema en alejandrinos, "Euterpe", de Cristóbal Martínez.

pliendo el fenómeno que Dámaso Alonso denomina cansancio poético, que se presenta cuando “agotadas una técnica y una imaginería, los poetas sienten el no mitigable prurito de la variación” (2).

Tal acontecimiento, condicionado por las presiones universales en mayor medida que por una exclusiva autodeterminación nacional, se realizó aquí tardíamente y por influencia europea, como ocurrió en general en América, con la excepción de los países más avanzados culturalmente. Encauzar la actividad literaria nacional hacia las corrientes de vanguardia fue empresa ardua en la cual se empeñaron algunos intelectuales progresistas como Roque Javier Laurenza (3), Enrique Ruiz Vernacci, José Dolores Moscote, Octavio Méndez Pereira, Diógenes de la Rosa, Rodrigo Miró, Manuel Ferrer, Manuel Roy, etc., quienes colaboraron en diversas formas en la batalla por la renovación de nuestra poesía.

Mas el agente que con mayor eficacia inyectó en nuestro medio el aliento innovador de la mentalidad naciente fue *Onda*, el ágil y revolucionario libro de Rogelio Sinán, publicado en 1929; con lo cual se comprende que una buena obra de arte siempre entusiasma más que los mejores razonamientos de la más atildada prosa.

Desde la publicación de este libro, que por su forma novedosa y su tendencia a la universalidad es una importación de las conquistas literarias europeas, nuestros poetas parecen cobrar conciencia de que el arte como producto social está inmerso en el flujo temporal de la historia y que su esencia eterna no desconoce, antes bien supone, el cumplimiento de la ley evolutiva.

(2) Alonso, Dámaso, *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente Argentina. -Buenos Aires, 1940, pág. 61).

(3) Véase su conferencia “*Los poetas de la generación republicana*”, pronunciada en 1933 y publicada en ese mismo año por la Editorial La Moderna, S. A. - Panamá.

Habría que insistir en que no se trata de simples “modas” literarias, sino de movimientos de honda raíz social, que por ser característicos del momento histórico que los engendra, pasan con la celeridad propia de todo lo que es producto de nuestro tiempo, pero dejando siempre un rastro, ya una preocupación, ya una ruina sobre la cual se levantarán las nuevas obras.

Según reciente confesión del propio Tristán Tzara, redactor del Manifiesto Dada 1918, que elevó el absurdo a categoría poética, “cuando digo nosotros, pienso sobre todo en esa generación que, durante la guerra de 1914-1918, sufrió en la carne de su adolescencia pura y abierta a la vida, al ver a su alrededor la verdad burlada, vestida con los despojos de la vanidad o de la bajeza de los intereses de clase. Dada nació de una exigencia moral, de una voluntad implacable de alcanzar un absoluto moral...”. “Honor, Patria, Familia, Arte, Religión, Libertad, Fraternidad, etc., etc., de tantas nociones que responden a necesidades humanas, no subsistían más que esqueléticas convenciones, porque estaban vacías de su contenido esencial” (4).

De tal movimiento y prácticamente con los mismos poetas nació luego el surrealismo impulsado principalmente por el poeta André Breton, quien sobre el absurdo que caracterizó al dadaísmo proclamó la validez poética de la imaginación, del sueño.

Sobre la base científica de las teorías freudianas del subconsciente, que constituía un mundo inexplorado para la poesía, el surrealismo tuvo repercusión universal: su influencia en la poesía de hoy es innegable, aun en los poetas de intención social que pretenden negarla, pues si el individualismo que lo caracterizó ha sido superado,

(4) Tzara, Tristán, *El Surrealismo de hoy*. Alpe, Buenos Aires, 1955 (Págs. 25 y 26).

en cambio algunos recursos técnicos como el predominio de la metáfora, continúan vigentes.

En Panamá sería una audacia definir la obra de algún autor como perteneciente a determinada escuela vanguardista, puesto que la morosa incursión de nuestra poesía en los predios del arte nuevo la hizo compleja. Por otra parte, a propósito de nuestra renovación poética no podría aplicarse el concepto de generación, pues el grupo que la impulsó no fue homogéneo, ya que aunque tales poetas coincidieron cronológicamente en cumplir una actitud iconoclasta tan necesaria como la del fuego y más fecunda, no llenaron los requisitos mínimos para constituir una generación literaria, y es difícil definir hoy esa etapa con otro nombre más apropiado que el genérico que se le da de "poesía nueva" (5), pues es bien sabido que el de "vanguardismo" sólo le fue adecuado en su primer impulso, cuando representó una verdadera fuerza de choque. (6)

(5) En Europa los *ismos* habían surgido con tal precipitación que de todos ellos se hizo un solo frente, pero vasto y heterogéneo, animado por un afán innovador que rompió con los moldes métricos tradicionales, con los procedimientos estilísticos, con los enfoques, con la lógica racional. Ensanchó el horizonte de los temas y en ansia de libertad abrió puertas prohibidas que ya algunos antecesores, — digamos por ejemplo Baudelaire y todos los "poetas malditos" — habían osado penetrar. La libertad invocada procuró la doble perspectiva de la multiplicidad de los medios expresivos y de las manifestaciones más audaces de la individualidad.

(6) En este estudio se emplea en ocasiones la denominación "poesía vanguardista", puesto que la relatividad de tal denominación es de todos modos la misma implícita en la de "poesía nueva" y puede suceder que — referidos a determinada etapa de la poesía — estos nombres pierdan su valor semántico propio y queden en el lenguaje con un sentido estrictamente histórico. Cabe suponer que al término "vanguardismo" pueda ocurrir lo mismo que al de "modernismo"; tal acontece en la historia con la dominación de las edades Moderna y Contemporánea.

Pertenció Ricardo J. Bermúdez al grupo de los poetas —Antonio Isaza A., Demetrio Herrera S., Roque Javier Laurenza (7), etc., — que con devoción artística y admirable audacia intelectual realizaron el movimiento, si bien cada uno de ellos infundió a su obra un sello propio inconfundible, tanto en los temas como en el estilo. Su principal tarea fue la de sacudir la inercia que mantenía a nuestra poesía en el recinto ya en ruinas del Romanticismo literario y del Modernismo, para insuflarle los nuevos recursos técnicos y las nuevas concepciones del arte de nuestro tiempo.

Dentro de las corrientes nuevas, la obra de Bermúdez se singularizó desde sus inicios por su esmero formal y por la hondura de sus contenidos. Su trayectoria ha sido ascendente, desde el primer libro, *Poemas de Ausencia* (8), que se acreditó por la profusión extraordinaria de metáforas originales y por sus audaces sugerencias; con la *Elegía a Adolfo Hitler* (9), libro de encrucijada en que su poesía cambia de norte, orientándose hacia la manera nerudiana que parece ya más nuestra, pero alimentado de savia personal. Es la misma técnica que se prolonga hasta el *Adán Liberado* (10), para luego girar hacia el ejercicio más difícil, más abstracto y más frío de las *Variaciones del Pez en la Sangre* (11), que luego se atempe-

(7) Roque Javier Laurenza fue uno de los principales gestores; Antonio Isaza A. había publicado poemas vanguardistas aislados en fecha anterior a la publicación de *Onda*. (Véase Rodrigo Miró, *Cien años de poesía en Panamá*, pág. XVI).

(8) *Poemas de Ausencia*.—Talleres de la "Tribuna de Panamá", 3—VIII — 1937.

(9) *Elegía a Adolfo Hitler*.—Editorial Darío, Los Angeles, California, 1941.

(10) *Adán Liberado*, segundo premio de poesía del Concurso literario Ricardo Miró, 1942. — Imprenta López, Buenas Aires, 30—VI—44.

(11) *Variaciones del pez en la sangre*, Panamá América . . . 25-I-48. Reproducido en *Cien años de Poesía en Panamá*, por Rodrigo Miró, página 298.

ró formal y cualitativamente en *Laurel de Ceniza* (12), obra de plenitud que señala ya la expresión definitiva continuada en *Cuando la Isla era Doncella* (13).

En general, los poemas de Bermúdez ofrecen la peculiaridad de que domina en ellos un acentuado carácter intelectual. Las cualidades de intelectualismo y selección definen su poesía como culta, por lo cual ésta no ha podido echar raíces en el pueblo; y ello (a pesar de que sus temas fundamentales son de interés humano: el amor con todos sus derivados, la vida, la muerte, la lucha social), es consecuencia de la forma culta e intelectual de su expresión.

Como las preferencias del lector ordinario se deciden siempre abiertamente por la poesía apasionada, sobre todo aquélla en que se hacen menos perceptibles las elaboraciones racionales, estos poemas, reflexivos por excelencia hasta en el más lírico de sus momentos, no contarán nunca con un público muy numeroso. Ejemplifican, con los de Rogelio Sinán, el más acendrado fruto de la poesía minoritaria en Panamá.

Bermúdez, poeta en quien la fuerza cerebral es tanta que supera a la emotividad, hace además en sus poemas incursiones filosóficas aunque nunca de manera discursi-

la métrica; añade las conquistas del Modernismo sin incurrir en su afectación; incorpora los procedimientos poéticos novísimos, y ello con tal capacidad selectiva, con tal exquisitez, que todo tema queda expresado con impecable pulcritud.

II PARTE

RASGOS ESTILISTICOS

CAPITULO II

CARACTERES GENERALES

Si el análisis tradicional de las creaciones literarias en lo que se denomina fondo y forma, hoy en vías de ser superado, no tuviera otro propósito que el de metodizar el estudio de la obra, sería innecesario comentar por separado estos dos aspectos, tan fundidos están entre sí.

Mas, para una apreciación total de la obra literaria, la expresión no se puede desvincular del contenido, puesto que no es sino el modo como se exteriorizan la ideología y la sensibilidad del autor. No cabe hablar entonces de artificio en la forma, ya que todas sus características exteriores surgen del fondo mismo de la inspiración y no pueden evitarse sin afectar la plenitud de la misma.

No es que el contorno mida la calidad de la poesía, sino que los atributos que lo distinguen son siempre matices del complejo vital del poeta, senderos que él deja abiertos al lector hacia la gran riqueza de su intimidad lírica. En tal sentido, cada rasgo es un ángulo de la obra íntegra y como tal ha de apreciarse, soslayando las preferencias entre lo sencillo y lo complejo con que tantas veces el prejuicio común cierra los caminos del goce estético.

La razón del estilo es la razón interna de toda la poesía, de la personalidad del escritor. Cuanto más se detalle y analice el estilo tanto más se penetrará en el sentido de los temas, en la evolución intelectual, emotiva y estética del bardo, y más se conocerá de su concepción

del mundo y de los méviles profundos que condicionan su actitud ante la vida, inclusive su conducta social. Las mismas fuerzas de determinismo y libertad que chocan y se complementan en cada individuo, hasta conformarlo sin lograr definirle absolutamente sino hasta la hora de la muerte, son las que luchan y se armonizan en el estilo con igual vastedad de perspectivas, aunque a veces los mismos poetas no son muy conscientes de las fuerzas contrarias que configuran su obra.

Por esa armonía entre formas de expresión y contenidos expresados, inherente a toda creación de positivo valor, la poesía de Ricardo J. Bermúdez brilló, desde su amanecer, signada por un ideal de perfección estética digno de su densidad de pensamiento. Se puede respirar a través de la forma, el aire de selección y universalidad que alienta en su obra, además de las esencias sentimentales y reflexivas que la sustentan.

Hablar en este caso de vaciedad, de falseamiento de las realidades, de *esnobismo* y de falta de sentido es llamarse a engaño, porque la obra en cuyo examen nos empeñamos está saturada de un grave contenido, interpretado por una inteligencia metódica y una sensibilidad refinada, con formas basadas en la tradición pero inyectadas de savia nueva, y con un sentido que se va captando lentamente en una especie de voluptuosidad estética. Un lector que sea perspicaz y bien informado se regocijará sin duda con innumerables hallazgos que otros lectores no hemos logrado percibir.

Por otra parte, no es ilógico que un hombre de vasta información observe en sus actividades intelectuales una actitud acorde con su formación académica, y el hecho de que algunos escritores hayan alcanzado logros extraordinarios polarizando simultáneamente sus creaciones hacia los dos extremos de la corriente culta y la corriente popular —Góngora, el caso más radical en España donde

hay muchos aun hoy— no implica en modo alguno que la posición cultista sea falsa.

Ahora bien, además de culta, o quizás en gran parte por ello, la poesía de Bermúdez tiende a la *universalidad*, en el sentido de que su contenido, sus motivos, no se ciñen por su expresión a una determinada región geográfica como en la poesía *localista* (regionalismo del habla, lugares y tradiciones), sino que a pesar de nutrirse en nuestro ambiente (en la acepción más amplia del término: naturaleza, sociedad, con todo lo que abarcan), éste aparece asimilado y proyectado en radiaciones amplias, universales, perfectamente concebibles en otros sitios de la tierra.

Y después de esta clasificación sintética de poesía culta y universal extraída fundamentalmente de las singularidades de su estilo, conviene analizar los caracteres estilísticos más sobresalientes en los poemas de Bermúdez, a saber:

- 1.—La metáfora como principal medio de expresión.
- 2.—La novedad y originalidad de las mismas.
- 3.—Empleo de sinestesias.
- 4.—Visiones de carácter onírico.
- 5.—Prescindencia de la anécdota.
- 6.—Adjetivación riquísima, portadora de matices emotivos, plásticos y conceptuales.
- 7.—Abstracción de los términos.
- 8.—Selección del vocabulario.
- 9.—Pureza idiomática.
- 10.—Impecabilidad métrica.

CAPITULO III

LA METAFORA COMO PRINCIPAL MEDIO DE EXPRESION

Entre las características del estilo de Bermúdez se destaca de manera relevante la expresión simbólica. Sin caer en excesos puede afirmarse que toda su obra está basada en la metáfora, y algunas veces en la metáfora pura, es decir, aquélla en que el plano irreal no se mezcla con el plano real que le sirve de sustento. (El término *pura* se restringe aquí a tal figura literaria, y no puede ser extendido a la poesía de Bermúdez como maliciosamente se acostumbra entre nosotros, pues su poesía no es pura en el sentido técnico que ha adquirido el vocablo, ya que está plena de contenido filosófico). (1)

La metáfora pura exige al lector un gran esfuerzo imaginativo para aprehender el contenido y como a menudo hay más de una en cada verso, resulta indispensable detenerse en cada frase a sondear el sentido pleno de la misma, fragmentando así el torrente poético como en numerosas fotografías estáticas, lo cual produce un efecto de frialdad de que no siempre padece el poema.

(1) Huelga decir que la metáfora no es un recurso que irrumpe bruscamente en la poesía de hoy, sino que tiene una larga trayectoria. A propósito puede citarse a Dámaso Alonso: "La poesía nuestra, concretamente la española, comienza con simples imágenes ecuacionales. La de la pura metáfora es un lento proceso que tiene dos momentos culminantes: el gongorino y el contemporáneo". (Op. cit. pág. 40).

Se ha considerado que es más propio del lenguaje poético sugerir que expresar, y es el símbolo el llamado a cumplir esta misión de atesorar el misterio de la poesía, que despierta en el lector ese estado de ansiedad que Nietzsche llamara "la embriaguez del enigma". (2)

Gran parte del deleite que la lectura de un poema despierta se debe a lo que el mismo lector pone de sí, y ésta es una de las virtudes de la poesía nueva, que sugiriendo sin definir, convierte al lector en partícipe del acto creador, porque en la interpretación que hace de cada símbolo pone en juego su imaginación, sus recuerdos, sus resortes emotivos más íntimos.

Aludiendo a esta comunicación que se entabla entre el lector y el poema se ha dicho con justicia que "no se puede hallar poesía en parte alguna si no se la lleva en sí" (3).

Para aventurarse a explorar el misterio de los símbolos es necesario entrar al poema con la imaginación encendida y el ánimo despierto a todas las sorpresas. El goce estético comienza en la búsqueda.

. . .

Para descifrar la ecuación metafórica en Bermúdez, nos serviremos de ejemplos tomados de sus distintas obras, cada una de las cuales representa una etapa de la trayectoria poética del autor. Sus cinco libros están colmados de metáforas, provistas de una función que no es decorativa sino esencial, pues llevan sobre sí todo el caudal de la inspiración y constituyen el instrumento que el poeta encuentra más digno, por lo cual casi todo el lenguaje que emplea es de carácter simbólico.

En la creación de las metáforas, el optimismo de Bermúdez señala siempre los más elevados puntos de seme-

(2) *Así habló Zaratustra*. "De la visión y del enigma".

(3) La cita es de Henri Bremond, *Poesía Pura*, Ed. C. e L., Buenos Aires, 1947.— pág. 106).

janza. El esteticismo (4) que se revela con claridad en todos los aspectos de su obra explica la condición enaltecedora de los símbolos, entre los que muy rara vez se encuentra alguno que disminuya el nivel del objeto comparado. Las metáforas llamadas *radicales* por su prosaísmo, no se encuentran en esta obra. Todas son poéticas. Inclusive en la *Elegía a Adolfo Hitler*, que es un poema político.

Metáforas sensoriales.—Según el órgano de percepción con que el poeta recibe el estímulo del ambiente, las de carácter sensorial vienen en profusión por las cinco vías; sobre todo las visuales, entre las cuales abundan las que aluden a formas y a colores; la gama de colores que utiliza es muy variada; la luz aparece varias veces con el sentido de vitalidad que tiene tradicionalmente.

En el primer libro publicado por Bermúdez, *Poemas de Ausencia*, cargado de erotismo, son frecuentes también las metáforas palatales, las táctiles, las olfativas; las auditivas son preferentemente musicales.

Del tercero de los *Poemas de Ausencia*, tomamos los siguientes ejemplos:

A cada beso de tu *rosa viva*

No es ésta una metáfora simple; como hay entre los objetos comparados (la boca y la rosa) varias razones de semejanza, se trata de una metáfora compleja, de las llamadas *múltiples*. Si se atiende al color, que es quizás la más llamativa de las semejanzas, su carácter es visual. Pero con ella se hace referencia también a la tersura y al perfume, por lo cual es también táctil y olfativa; impresionada a la vez varios sentidos (En el caso de la rosa hay sin embargo que hacer un paréntesis aclaratorio: se trata

(4) El término ha de tomarse en el más objetivo de sus sentidos. La autora de este estudio no comparte la opinión desdeñosa que suele dar al término un carácter despectivo.

de un símbolo tradicional que ha de comentarse más adelante).

Entre las de carácter *palatal* pueden citarse:

—para el *sueño de miel de tu reír* (5)

—*vainilla* de mis lunas sin sabor

Una de carácter auditivo sería:

—en todos mis silencios *has vibrado*

Y una táctil:

—*Fecunda entre mis alas extraviadas*

el nido de tu pecho de jazmín.

En *Poemas de Ausencia*, los ejemplos parecen multiplicarse, y es verdaderamente sorprendente la habilidad de Bermúdez para simbolizar, destacándose en tal aspecto aun en este tiempo en que la metáfora reina en la poesía como en ilustración del postulado de Ramón Gómez de la Serna: “¡Hay que emplear hoy dos imágenes cada cinco segundos de escritura para emplear mañana tres en los mismos cinco segundos”. (6).

La simbología da siempre indicio cierto de los intereses que llenan la vida del poeta. Y como la profesión de Bermúdez es otra arte, la Arquitectura, en ella toma motivos de comparación para sus figuras poéticas. *Laurel de Ceniza* y *Cuando la Isla era Doncella* son las obras en donde aparecen estos ejemplos:

—Casi *domo* sin lustres ni guirnaldas...

—Serenísimo albur en *capiteles*
de claridad...

—Ya en ósea *arquitectura* terminada

—tus *barrocas* colinas despeinara

(5) Cada guión indica que el verso que se cita es independiente del anterior. Es necesario recordar esta indicación porque más adelante abundarán las citas de versos independientes, aislados.

(6) Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1943. — pág. 14.

- en esta reposada *arquitectura*
de tropicales *frisos* marineros
- la *cúpula* del pueblo desfallece
- Barloventos de conchas, *capiteles*
- Raudos geranios guardan el *alféizar*
y los *canceles*...
- Allá en las tiernas *cúspides* del alba.

Su afición por la pintura asoma en los siguientes ejemplos:

- Aguafuertes* de brumas asustadas
en la *acuarela* de los tamarindos

Y su devoción musical en estos otros:

- A cada beso de tu rosa viva
comienzan otras eras *de canción*
- En tu júbilo blanco en *do de sol*.

Estas metáforas musicales se hacen cada vez más definidas y más audaces:

- Tus lóbregos *cabellos de scherzos y sonatas* (A. L.) (7)
- Aquí *el adagio de la lluvia suena*. (L. de C.)

Y no falta por allí un “ballet de pájaros” (A. L.) con que se rinde tributo al arte de la danza.

Metáforas conceptuales.—A cada nuevo libro y a medida que la vida va haciendo más compleja la personalidad, menos simple que en la ardorosa efusión adolescente,

(7) Para abreviar, las citas de las obras de Bermúdez se harán en la forma que se señalará a continuación:

- a) Poemas de Ausencia: P. de A.
- b) Elegía a Adolfo Hitler: E. a A. II.
- c) Adán Liberado: A. L.
- ch) Variaciones del Pez en la Sangre: V. del P. en la S.
- d) Laurel de Ceniza: L. de C.
- e) Cuando la Isla era Doncella: C. la L. era D.

las metáforas van evolucionando con los temas hacia una línea cada vez más conceptual, hasta culminar en el carácter filosófico de *Laurel de Ceniza*.

Se trata de metáforas conceptuales no porque el plano figurado busque como asiento conceptos; al contrario: los conceptos (el tiempo, la muerte, la vida) se representan con símbolos tomados del mundo concreto: la luna, el río, etc. Pueden reputarse conceptuales porque el paralelismo que observan no consiste en una semejanza de carácter físico, sensorial, como en el caso de unos ojos que por ser verdes *se parecen* a las luciérnagas, sino en una correspondencia conceptual: cuando Bermúdez califica de "ardorosa" la compañía de la muerte (L. de C.,) no se refiere precisamente al calor sensorial, porque la sensación que la muerte produce es de frío; el adjetivo alude *conceptualmente* al carácter devastador del fuego, cuyo ardor aniquila, convierte en ceniza cuanto toca, y es por eso una de las formas que la muerte asume. Se expresa la idea, no la sensación, de que el fuego es, como el agua, uno de los caminos hacia el fin.

Por eso no hay contradicción cuando en un mismo poema llama a la muerte: jardinera de *frías* soledades, y luego dice: ya sosegado de tu *ardorosa* compañía (L. de C., V). Lo que sucede es que uno de los adjetivos es de carácter sensorial, y el otro conceptual.

En "Exilio y doble exilio" (poema aislado, 1948), que es una elegía al profesor Juan María Aguilar, español que murió en nuestra patria en ese mismo año

un toro resucita en el olvido

como símbolo de hispanidad. En "Carta" (8), a Stella Olmsted (norteamericana nacida en Guatemala) el toro es uno de los símbolos con que el poeta le recuerda su ascendencia hispanoamericana, en un paisaje tropical:

Estoy ante tí y *un toro*

(8) Letras de Panamá, Nº 2.--- Enero de 1958.

negro cruza la plaza del pueblo con que sueñas:
con hombres, frutas, ríos, turpiales y ventanas
que, tal vez, nunca a flor de piel será realmente
tuyo...

En *Cuando la Isla era Doncella* el mismo símbolo anterior es la inmensidad, la fuerza enorme, incontenible:

—las rocas, las sardinas, las guitarras,
y el deslumbrante *toro del vacío*.

Los peces: por una generalización que arranca de las teorías evolucionistas referentes al hombre, los peces son *la vida que comienza*, pero extendida a la naturaleza toda, no exclusivamente al reino animal. Este motivo inicia y da unidad a las *Variaciones del Pez en la Sangre*: los cuatro elementos con que ya las antiguas cosmogonías explicaban el origen y la formación del mundo contienen en su seno el pez de la evolución vital:

De un tiempo sin edad y por el tiempo vivo
del aire, el agua, el fuego, la tierra y la memoria
del hombre elemental y del espacio puro,
soñaba con *un pez* clamando por la sangre.

Este poema, sustentado con base en la contradicción de vida y muerte, de todo lo que nace y perece, que se inicia y tiene fin, expresa que con el alborear del amor — promesa de multiplicación de la especie— que a la vez engendró el olvido, ya el pez, vida primigenia y sujeta a la continuidad, nadaba, se movía en las interminables corrientes de la vida:

Cuando emplumó el amor las alas del olvido,
allá en seniles parques de musgo congelado,
ya errátil por las sienes de trashumantes *novios*
el raudo *pez* de espumas nadaba por la sangre.

Las doncellas y las novias son las *posibilidades de vida* aún en potencia, la fecundidad del futuro, la esperanza todavía en flor de fructificaciones vitales; las que realiza-

rán por la ley del amor la continuidad de la especie. Con tal sentido aparecen en la estrofa precedente, y también en las que siguen:

...los céfiros salinos
que fecundan los valles y *las novias*

—Donde la mano pule sus torturas
y esconde las arcanas confidencias
es mejor que lloréis porque el olvido
lastima los cimientos del verano,
las apacibles trenzas de *las novias*.

Los pájaros: la evolución en el uso de este símbolo ejemplifica muy bien la de las concepciones del poeta, apoyadas en sus comienzos en metáforas sensoriales que se fueron haciendo cada vez más conceptuales. Cuando los pájaros aparecieron en *Poemas de Ausencia*, tenían un valor auditivo, musical, según ejemplo que se estudiará oportunamente: “de pájaros tachonas mi silencio”...

En *Adán Liberado* los pájaros son el fluir de la existencia sometida a constante cambio por las presiones interiores y exteriores, y dentro de este concepto de cambio caben todos los estados anímicos y todas las circunstancias que implican una variación: el hastío, el olvido, el tiempo, la distancia, el morir. Es uno de los símbolos más misteriosos y difíciles porque no tiene un contenido sustancial, concreto y definido, sino que presenta una modalidad especial: su contenido es verbal y su dificultad estriba en que con *pájaros* no se denota el ave sino su *vuelo*, con lo que la figura literaria es una metáfora lograda a través de una metonimia:

—Pasaron unos pájaros con alas infinitas...
Después no imaginaba siquiera tu sonrisa.

—Pasaron unos pájaros con alas plateadas
y fuiste adelgazando hasta quedar en nada. (A.
L. Primer recuerdo)

Cuando la vida cesa el ave se detiene, como se expresa en los versos siguientes, de "Presencia de mi padre a los veinte años de su muerte" (A. L.) :

—para poder hundirme en tu conciencia ausente. .
 . . hoy estuve mirando intensamente
 la forma exacta de un gorrión en *vuelo cancelado*.
—Hacía tiempo que buscaba tus anclas extraviadas
 sin sospechar la permanencia
 de tu mortal cansancio *aguzapado*
 como un ave nocturna en mi dolor marchito.

En esta misma obra hay un verso en que representan los instintos :

—La vida corre por mis venas sin pretensiones filosóficas,
 sin azotar *mis pájaros malignos*. . (Encuentro con la vida)

Pero ya en *Laurel de Ceniza* son un signo de vida pura, vida que canta triunfalmente frente a la muerte, pero que en cierto modo la anticipa en el canto :

—y en ámbitos de sombra tu figura
 cejará en sus ardides, demasiado
 tarde para que *el mirlo* lo deplora. (VII)

—*la calandria* te advierte en su quejido. . (VII)

Sin embargo, el símbolo analizado adquiere significación contraria en un caso especial en que el poeta desdobra su personalidad y junto a las memorias del pasado se contempla como un artista muerto, es decir, que no logró realizarse y adivinó su porvenir en el volar de las aves, como los antiguos augures :

—Los haberes de ayer junto a la lámpara :
 el libro abierto y el difunto artista
 que vislumbró su refulgente doble
 con hielos en los ojos, demasiado
 temprano *en el volar de las gaviotas*. (L. de C., IV).

Naturalmente, las gaviotas se asocian con la muerte por una semejanza de índole conceptual, no visual: son aves emigrantes cuyo vuelo, en fuga hacia otros climas, trae a la mente del hombre recuerdos de partidas acaso sin retorno; y en tal sentido la metáfora tiene un antecedente en nuestra poesía en “La última gaviota”, el bello soneto de Ricardo Miró.

Los espejos: este símbolo aparece desde *Poemas de Ausencia*. Aquí el espejo representa la imagen; desprendido de ella el poeta la contempla como una proyección completa de su yo, pero tan real, tan animada como si él mismo se hubiera vaciado en ella:

—El habla del espejo no se empaña
si voy a conversar con mi dolor. (IX)

En *Laurel de Ceniza* son una forma de la muerte:

—Como imágenes vueltas del espejo
sin celestes visiones ni relatos. (L. de C., 1)

Hay aquí una reminiscencia de “Alicia en el país de las maravillas”, recogida también en “Alice Blue” (A. L.): “Como aquella otra Alicia sumergida en cristales, —te escapaste a través del agua del espejo”; sólo que ahora en vez de los fantásticos sueños de Alicia, alude a una vida vacía, desprovista del encanto que pudo contener, una vida que concluye “sin celestes visiones ni relatos”.

También asoma la muerte en los siguientes versos del poema IV de *Laurel de Ceniza*:

—Nadie acompaña a la marchita adelfa,
sombra de flor en los cristales vagos,
figura de tu ser en la obstinada
comba de los espejos intranquilos.

Naturalmente que tras esta poética descripción hay un subsuelo filosófico de marcada orientación platónica por la cual el mundo que vemos es el de las imágenes, el de las copias, el de las sombras; tal característica aparece muy clara en el último ejemplo citado.

Las estatuas: en Bermúdez, las estatuas son valores eróticos ya muertos, congelados en su antigua belleza pero exánimes, ubicados en la memoria como en un estrato fosilizado que no alcanza a la emoción:

---La acumulada y libre transparencia
del tiempo en el espejo de sus ojos
revive los aromas de la amante
ausente en las estatuas del olvido. (9)

En este ejemplo hay una referencia erótica. En el que sigue, simbolizan la inmovilidad de las cosas muertas frente al fluir de las que viven; se habla a la Muerte:

---Reina en la magnitud de los solsticios
que envejeces de amor sin abatirme
y sigues siendo niña en los horarios:
reclina *tus estatuas* y contempla
las vastas posesiones de la sangre. (L. de C., I)

A veces las metáforas se dan por perífrasis en realidad nada claras, que recuerdan mucho los procedimientos gongorinos. Así cuando llama a las campanas.

---; Oh *suplicantes broncees prevenidos!*
Es mejor que lloréis porque la rosa
desespera rasgada entre las dunas... (L. de C., VIII)

Perífrasis (sobre una sinédoque) sustentada en la idea religiosa de las campanas que doblan a la muerte de un creyente; símbolo del que muere es aquí la rosa.

En ocasiones, se dan casos en que una idea abstracta simboliza a otra; así al expresar el *futuro* por las posibilidades vitales:

---Entonces, el velado escalofrío
de tu rosada lengua *sin futuro* (L. de C., VI)

(9) "Divagación pimordial"; inédita.

—El deseo de continuidad, expresado como
... *un culto*
varonil por los céfiros salinos
que fecundan los valles y las novias. (L. de C.,
I)

Desde luego que las metáforas sensoriales aparecen en toda la obra y es natural que así sea, pues si se aspirara a las conceptuales como a un ideal, la poesía perdería lo más agradable de su encanto: la facultad de darnos la belleza de manera intuitiva, sin los razonamientos inherentes a la poesía reflexión; y ningún poeta puede descartar de su actividad lo que fue la manera primigenia de expresar la poesía. Sobre todo en poemas descriptivos como los de *Cuando la Isla era Doncella*, la metáfora sensorial vuelve al primer plano:

Ciudad de callejones inclinados:
púdica flor de marineros pétalos. (C. la I. era
D., X)

—En las olas, tu rostro por las manos,
como un *arpa de luz que se suaviza*, (10)
avanzó entre las márgenes, enhiesto
con un *calor de porcelana oscura*. (C. la I. era
D., XII)

Metáforas visuales, táctiles, etc., a veces emergen en armoniosa unidad por imperativos de la inspiración y resultan perfectas imágenes alegóricas que aureolan con inusitado resplandor la visión de la isla y el mar:

Desde entonces abraza su cintura
¡Oh enajenada niña en las almenas!
y los labios le cubre de corales
con marejadas de zafiros fuegos. (C. la I. era
D., II)

El acentuado carácter sensorial en la poesía ha sido

(10) En raras ocasiones aparece el "como" que técnicamente hace de la figura una *comparación*.

señalado como propio del barroco (11) y aunque tal aserto ha sido varias veces impugnado, es obvio que sí hay un predominio sensorial en la poesía barroca, concepto éste último que no restringimos a un determinado momento de la literatura, sino que entendemos vigente como una "constante" de la historia del arte literario, y aun de todas las artes.

Metáforas emotivo-sensoriales. Además de las metáforas sensoriales y de las conceptuales, en la obra de Bermúdez figuran algunas que parecen presentarse por un mecanismo sensorial-emotivo, desprovistas de reflexividad y de lógica racional, surgidas por asociación sentimental directa:

Insulas de alcanfor y tamarindos,
herméticas y múltiples, descubren
en el telón de plata sus coronas
para verte pasar, ciega y erguida,
por los morosos cauces del sonido. (L. de C.,
VIII)

A la Muerte deificada le abren paso *insulas de alcanfor*, y aquí entra en juego la actitud estética *sensorial* con una segura mezcla de cierto *temor* infantil, bastante inconsciente, que muchos experimentamos ante la fragancia de alcanfor que despedían los antiguos muebles de los abuelos, particularmente los baúles, que a cualquier persona con un *mínimum* de imaginación le parecen semejantes por su forma y su color oscuro a las cajas mortuorias. El miedo al alcanfor y su evocación de muerte se dan, como diría un psicólogo, por condicionamiento.

Este es uno de los casos excepcionales en que la metáfora se hace excesivamente subjetiva y por consiguiente

(11) Véase Guillermo Díaz-Plaja, *Defensa de la Crítica*. "Sobre el espíritu del barroco".—Ed. Barna, S. A., Barcelona, 1953. página 112).

te más difícil, y es cuando exige al lector una participación casi creadora.

Metáforas que cuentan con una tradición.— Sobre todo en *Laurel de Ceniza* que es una elegía en nueve cantos en que se desarrolla el tema de la muerte, el poeta con gran sentido ha abrevado en las fuentes tradicionales de la poesía para buscar motivos que sugieran la idea de la muerte, ya que su concepción es tan personal y tan artística que si de plano rompiera con la tradición recaería en el hermetismo de las *Variaciones del pez en la sangre*. Naturalmente que por la capacidad creadora del autor, estas metáforas adquieren caracteres novedosos, pero surgen esencialmente de la tradición greco-latina:

El laurel, cuyas hojas —emblema de gloria— han coronado a través de las edades las testas de los poetas y de los héroes venerados. En la poesía de Bermúdez el laurel resume todas las posibilidades triunfantes del universo: la vida, que es la primera gloria de que puede evanecerse el hombre. Con tal sentido se había empleado ya en las *Variaciones del Pez en la Sangre*, poema que contiene en germen, aisladamente, algunas ideas que más tarde han de desarrollarse en *Laurel de Ceniza*:

Cual intuyeron leves delicias metafísicas
ineluctables náufragos llorando en los cantiles,
sumerjo el corazón herido de tormentas
sin entrever los lúcidos laureles de la sangre.

No es necesario insistir en la asociación de gloria que el laurel conlleva.

La muerte está representada en la *ceniza*, que bien puede equivaler a lo que los religiosos llaman el polvo o el barro a que ha de volver el hombre, por lo que el símbolo es de fácil deducción. También las *naves* y las *aguas*, y aquí cabe recordar, como ejemplos clásicos, la barca de Caronte y los ríos con que Manrique simboliza nuestras vidas “que van a dar a la mar”.

Este simbolismo del mar tiene también huellas personales subconscientes que pueden rastrearse desde el *Adán Liberado*, cuyo poema "Ruptura con el mar" contiene esta patética estrofa:

..y me acosan recuerdos de hospitales,
de llagas adornadas con rosas de mercurio
y gritos de mujeres que se arrancan los hijos a
(pedazos
por esa asociación de vida torturada
que existe entre el sollozo de tus olas
y aquel otro dolor sin horizontes.

La amapola tiene entre sus múltiples significaciones la de la muerte. En nuestra literatura nacional no se ha generalizado el símbolo porque se trata de una flor exótica. Pero en Neruda, por ejemplo, tenemos "las amapolas negras que nadie puede contemplar sin morir". (12).

También por su color rojo puede aludir a la sangre, ya sea como indicio de energía vital, (sonrisa de amapolas. A. L.) o bien de luchas violentas, que es el sentido que parece desprenderse de las páginas finales de *Adán Liberado*:

y tiñe de amapolas encendidas
las línguidas espaldas
inquebrantablemente sordas. (Porque desde mi
infancia...)

Otro de los símbolos de la muerte es el *ciprés*, quizás por la costumbre que hay en algunos lugares de sembrarlo en los cementerios. Entre los españoles contemporáneos el símbolo ha hecho fortuna, sobre todo con Antonio

(12) Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra*. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1951 (2a. ed.) "Vuelve el otoño". Amado Alonso, en su *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, hace un detallado comentario sobre este símbolo.

Machado ⁽¹³⁾, lo mismo que en nuestra América; valga el ejemplo del “Coloquio bajo el ciprés”, de Andrés Bello Blanco (del libro *Girabuna*), que es un poema cantado a la sombra casi mortuoria de ese árbol.

Bermúdez se representa la vida en su peripecia cotidiana como un laberinto (no es necesario aludir al Minotauro):

¡Oh laberinto, hermoso laberinto! (L. de C., III);
el mundo, como un bosque (la selva de Dante):

en donde las natales estrellas sucumbieron:
extraño residente de un bosque desahuciado.

(V. del P. en la S.),
y quien lo habita como un extraño es desde luego el hombre.

Como fuerza en movimiento dentro de la evolución de la naturaleza, la vida está representada por la *sangre*, término que se reitera al final de cada estrofa en las *Variaciones del Pez en la Sangre*; pero además de este significado genérico, la sangre es también el signo de la conciencia individual, de lo personal, del yo:

---en soterrados cauces de mirlos y amarantos
redime el panorama los tumbos de la sangre.

Las mariposas como signo de erotismo pueden tener origen un tanto oscuro en una asociación por similitud con la paloma que era, junto a la manzana y la rosa, atributo de Venus:

---he corrido más lejos que todas mis amargas
(resistencias

- (13) Un ejemplo entre muchos: “ya del cenit declinando
iba del ciprés del huerto
friamente iluminando
el alto ramaje yerto”.

La poesía de Antonio Machado. Ed Gredos.— Madrid, 1955.
pág. 62).

..hasta desfigurar la tierna mariposa de tu sexo..
(A. L., "Segundo recuerdo")

—..ahora recuerdo que fui lluvia sexual para tus
senos,
...mariposa de fuego sobre tu boca despiadada-
mente tierna) (A. L., Alice Blue)

Parece muy claro que es el mismo sentido con que se alude a las palomas, en los siguientes versos de las *Variaciones del Pez en la Sangre*:

Con lenta libertad y con bruñidos goces
transmigran las fortuitas palomas del deseo.

La rosa es uno de los símbolos de mayor prestigio y empleo dentro de la tradición, porque a través de la historia, esa flor ha estado asociada al amor y a todos sus ritos, debido a su singular belleza, a su perfume y a su romántica leyenda: cuando de las espumas del mar nació Afrodita en Citeres, brotaban rosas blancas donde sus pies hollaban. Pero un día en que el coloso Ares —metamorfoscado en jabalí para ejercer su venganza— hirió mortalmente a Adonis, la diosa Cíterea "amiga de la voluptuosidad", corrió por la selva en protección de su amante moribundo, y se hirió el pie con la espina de un rosal; la rosa, teñida por la divina sangre se tornó purpúrea. La diosa del amor y la belleza, que hizo de esta flor uno de sus atributos, solía regalar con rosas a los mortales elegidos de su corazón, costumbre que heredaron los humanos, pues edad hubo en la historia en que una ofrenda de rosas era la forma adecuada para las declaraciones de amor.

En la poesía, la rosa ha mantenido su valor simbólico que se ha enriquecido con el tiempo, haciéndose cada día más complejo. Referida a los labios de una mujer,

a cada beso de tu rosa viva (P. de A., III)

puede significar la sensualidad, la belleza, la fragancia. En la alabanza de la naturaleza,

...de pie en los huracanes,

con una rosa roja en los amores (C. la I. era D., 1)

puede simbolizar el renacer continuo, la maravilla con que las fuerzas naturales se manifiestan. En un poema filosófico,

para después, oh rosa pensativa,

hundirme entre tu forma transitiva

cavilando en tu muerte y en mi muerte

(“A una rosa”, soneto) (14)

puede tener el carácter negativo de la fugacidad de la vida, de la fragilidad de la belleza, con lo que el símbolo cobra un matiz temporal; puede aludir también al dolor que las apariencias halagüeñas originan, por la contigüidad espacial de la rosa con la espina:

engarzada en la lanza del espino

que desgarrar la nube del sollozo. (del mismo soneto)

Los poetas profundos de todas las épocas, los que viven torturados por el tiempo, no con el frío interés especulativo de los “metafísicos” sino con la desgarradora angustia del hombre que se sabe mortal irremediadamente, con frecuencia se miran en la rosa como en el mejor espejo que la naturaleza les ofrece:

“Ayer naciste, y morirás mañana..”

—“Estas, que fueron pompa y alegría..”

La anterior alusión a Góngora y a Calderón parece redundante y minúscula en la mar de ejemplos famosos que pueden citarse. La rosa, venerada desde los tiempos antiguos, se hizo inmortal en las letras a través de

(14) “Vibraciones literarias dominicales”. Estrella de Panamá, 16-111-17.

Homero, de Hesíodo, de Safo; esta poetisa la distinguía ya como reina entre las flores (15). De modo que entre los símbolos tradicionales, la rosa es quizás el más antiguo y el más empleado.

En la obra de Bermúdez hay, además de las metáforas, confundidos con ellas, algunos tropos que pueden definirse como metonimias, y que logran el carácter de símbolos debido a que cumplen esa función específica, y a que se repiten no pocas veces en la obra, siempre con igual significación. Por ejemplo, cuando para expresar la idea del *tiempo* se emplea el signo *reloj* o el *horario*, y aun la *luna*:

—Náufrago de ese mundo *sin horario* (A. I., Regreso a Alfredo Navarro).

—De nuevo oigo tu voz de gelatina y hueso frío
para siempre ensuciada con el rudo compás de
(los relojes

(A. I., Presencia de mi padre a los veinte años de su muerte).

y sigues siendo niña en *los horarios* (L. de C., I)

.....bajo un ciego
crepúsculo de oníricos carbones.

donde jamás *la luna* se revela. (L. de C., IX)

—Pero una noche el pulso de *la luna*
dejará de latir en los oráculos. (L. de C., VI)

Con los *dados* expresa el azar, lo que de eventual, imprevisto e involuntario entra en la fijación de los destinos:

—Al resurgir el día en los aljibes
corren *los dados* con premura y miedo (L. de C. III)

Hay otro ejemplo de metonimia cuando con el sím-

(15) Safo, "Oda a la Rosa": "Floridos prados: si los altos dioses -- os dieran una reina, escogerían -- entre las lindas flores a la rosa, --esas rosas de Venus, que prodigan -- sus favores....".

bolo material del *corazón* alude a los sentimientos bondadosos, o a una especial condición de sensibilidad:

—y así, tu corazón propicio para el beso,
tu iluminado corazón interminable... (A. L.,
Alice Blue)

Es usual el empleo de esta palabra en el lenguaje corriente, con esa misma acepción; así se dice: tiene buen corazón, o mal corazón, para indicar que determinada persona es bondadosa o cruel. Pero Bermúdez ensalza este símbolo con cualidades egregias: habla de un corazón no simplemente bueno, sino tocado de luz, y además, de bondad ilimitada, “interminable”; propicio para el *beso*, que es también un tropo con que alude al amor que se realiza normalmente.

—Donde *el polvo* jamás cubre las puertas
que cierran las mansiones del pasado. (L. de
C., V)

El polvo es aquí el símbolo del tiempo, pero no abstracto y filosófico como las categorías kantianas, sino el paso *sensible* del tiempo sobre nuestras vidas; tiene por ello un matiz hondamente subjetivo: es un símbolo triste, porque sugiere la idea del abandono en que caen los objetos por la ausencia de seres que se esmeren en su cuidado diario. El cine, que tantos recursos técnicos utiliza para sugerir, frecuentemente emplea el polvo y la telaraña para presentar la huella del tiempo en las casas deshabitadas.

Para el hombre, el tiempo pierde su sentido cuando se han traspasado los umbrales de la muerte, porque se entra por ellos a un estado definitivo. O para decirlo en otra forma, hablando con rigor metafísico, la *temporalidad* de la vida humana se pierde en la eternidad del *tiempo*; por ello el reino de la muerte es aquél

donde el polvo jamás cubre las puertas
que cierran las mansiones del pasado.

Es una idea desconsoladora que recuerda por su contenido frío e inexorable aquel terceto dantesco de la entrada al infierno:

“Y como no hay en mí fin ni mudanza
nada fue antes que yo, sino lo eterno...
Quien entre aquí renuncie a la esperanza”.