

Tres Ensayos Literarios

Por José Mejía y Mejía

PLAGIOS DE BUENA FAMILIA

¿Es siempre el plagio literario un hecho pirático, un despojo filibustero, una usurpación rapaz, un pillaje abusivo?

Creemos honestamente que en esta materia es preciso establecer algunas observaciones sagaces, no obstante las rígidas exigencias de los semánticos. Porque muchas veces el plagio literario o artístico no resulta una copia fiel y ladrona, ni tampoco una transplantación literal o servil. Hay fenómenos evidentes de transformación creadora, de absorción inteligente y asimilaciones perspicaces. Igualmente nos encontramos en ocasiones con el fenómeno corriente de superaciones asombrosas. El genio creador supera con el milagro o magia de su inteligencia la mezquindad de la materia prima, la vileza de la arcilla original.

La ciencia semántica trata de distinguir en forma severa los fenómenos que conforman el plagio y la imitación, esclareciendo también un deslinde en la acepción correspondiente a dos vocablos que ordinariamente se confunden: robo y hurto. A propósito, el circunspecto lingüista Roque Barcia anota que “el plagiario copia los pensamientos de otros autores, o trozos enteros de sus obras, formando una especie de taracea sin la debida inteligencia, buena elección, concierto y armonía, atribuyéndose a sí propio el trabajo y mérito de aquéllos a quienes, sin siquiera nombrar, roba; pavoneándose cual el grajo de la fábula, con galas ajenas. El plagiario es una especie de pirata literario que despiadadamente e impunemente despoja a los muertos y a veces a los vivos, de sus científicas riquezas. El plagiario merece la mofa y el desprecio de los verdaderos sabios por su propio arrojo y osadía. ¿Y qué son muchas obras modernas sino plagios de las antiguas? Y no confundamos aquí autores que han tomado planes, argumentos, ideas y pensamientos de otros que les precedieron, si los arreglaron, aclararon y perfeccionaron, o los engastaron con fino y delicado gusto, cual preciosas piedras, en sus obras, dándoles con esto más lustre y realce. En tan riguroso e impropio sentido los más eminentes autores resultarían plagiarios, pues obras absoluta y enteramente originales hay pocas; y por

lo regular pueden serlo las primeras en cualquier ciencia o arte. El mérito de éstas suele consistir en la prioridad”.

Sobre los juicios transcritos del Señor Barcia debemos repasar algunos preceptos del Código Civil Colombiano, texto admirable por su castidad y por su arquitectura estilística, así doctrinariamente sea anacrónico en muchos de sus apartes y postulados normativos. En el Título V, Capítulo III, Artículo 732, al estudiar lo relativo a la accesión de una cosa mueble a otra, se aclara con maravillosa transparencia: “Otra especie de accesión es la **especificación** que se verifica cuando de la materia perteneciente a una persona, hace otra persona una obra o artefacto cualquiera, como si de uvas ajenas se hace vino, o de plata ajena una copa, o de madera ajena una nave”. Y en otra prescripción jurídica no menos clara se afirma que “si se edifica con materiales ajenos en suelo propio, el dueño del suelo se hará dueño de los materiales por el hecho de incorporarlos en la construcción, pero estará obligado a pagar al dueño de los materiales su justo precio u otro tanto de la misma naturaleza, calidad y aptitud”. Se refiere el Código a la accesión de cosa mueble a cosa inmueble. Pero también el Código contempla una ocurrencia que tiene exacta aplicación en ciertos procesos secretos y enigmáticos de la elaboración literaria: “Se llama **aluvión** —reza el Artículo 719—, el aumento que recibe la ribera de un río o lago por el lento e imperceptible retiro de las aguas”. No escasos sino abundantes casos de accesión aluviónica sorprendemos en la historia de la literatura universal, si desentrañamos con alguna incisión crítica extraordinarios episodios de geniales e invisibles expropiaciones intelectuales.

El denso filósofo germano Max Scheller en su excelente ensayo titulado “El saber y la cultura” reafirma nuestro concepto al juzgar finamente: “Quien extraño a las difíciles cuestiones de la filosofía y de la psicología, haya de precisar qué sea lo que distingue el “saber culto” de aquel otro saber que, a pesar de su valor nada tiene que ver con la cultura, percibirá, sin duda, lo siguiente, dicho en términos populares: Es el saber que se ha convertido en una cultura, es un saber que se halla perfectamente digerido; es un saber del que no se sabe ya en absoluto cómo fue adquirido, en dónde fue tomado. Goethe lo describe, ingeniosa y atinadamente, cuando en una amena poesía dirigida contra los “originales”, dice que ya ha olvidado con qué asados de ganso, pato, etcétera, cebó su modesta andorga”. Uno de los más aguzados talentos de la Alemania del siglo XVIII, Georg Christoph Lichtenberg, aforista insuperado, se duele de no poder ver las doctas entrañas de los mejores escritores del mundo para escudriñar lo que han comido!

La teoría shelleriana de la cultura acusa una especie de asimilación o digestión inconsciente de la información libresca, de amnesia indeliberada. El mismo autor de “El saber y la cultura” cita la definición de William James sobre el “saber culto”: Hay un saber del que no hace falta acordarse y del que uno no puede acordarse. Es un saber completamente preparado, alerta y pronto al asalto de cada situación concreta de la vida; un saber advertido y convertido en “segunda naturaleza” y plenamente concreto al requerimiento de la obra, ceñido como una piel natural, no como un traje confeccionado. En la noción she-

Heriana de la cultura y el saber, el hombre culto no es un depósito o almacén de lecturas, sino aquél que lo ha olvidado todo y lo ha digerido todo. Cultura es lo que nos queda en la cabeza después de haber perdido la memoria de todo lo que sabíamos!

En los grandes plagios literarios —plagios que pudiéramos bautizar de buena familia—, la mente apenas alcanza a percibir la huella, el trazo, reflejo o sombra del modelo original, aunque con frecuencia aparece con caracteres francamente delatores el perfil de la materia primera embellecida, del material en bruto de construcción que ha sido esculpido y pulimentado. Sin alardes eruditos, hagamos algunos cotejos fieles sobre textos de autores y escritores insignes de diferentes épocas, tanto propios como extraños.

Baltasar Gracián escribió esta aguda sentencia, de claro linaje evangélico: “No ser todo columbino. Altérnese la **calidez de la serpiente con la candidez de la paloma**”. En el Evangelio de San Mateo se lee que Cristo dijo a sus discípulos al instruirlos para sus primeras misiones: “Mirad que yo os envío como ovejas en medio de los lobos. Por tanto, **habéis de ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas**”. Nuestro eximio humanista Marco Fidel Suárez aconsejaba que en política era necesario, para obrar sabia y tinosamente, agregar “**a la candidez de la paloma la prudencia de la serpiente**”.

En su libro polémico “De la Alemania”, Enrique Heine incrusta esta cita de un autor teutón no citado, para aludir a Gotthold Lessing, uno de los más acerbos controversistas de las letras germanas: “Parecía a esos judíos piadosos que fueron turbados por el enemigo en la construcción del segundo templo y **que combatían con una mano, mientras con la otra tenían la paleta con la que edificaban la casa de Dios**”. José Ortega y Gasset en su admirable ensayo sobre “La idea de las generaciones” remeda la imagen anterior con inequívoca grandeza estilística, y afirma: “De aquí que la minoría de avanzada viva en situación de peligro entre el nuevo territorio que ha de conquistar y el vulgo retardatario que hostiliza su espalda. Mientras edifica lo nuevo tiene que defenderse de lo viejo, **manejando a un tiempo, como los re-construtores de Jerusalén, la azada y el asta**”.

En el mismo libro de Heine encontramos un agilísimo ensayo sobre la soberbia personalidad de Goethe, el universo olímpico que habitaba, la crecida cauda de sus siervos y aduladores intelectuales y el numeroso ejército de sus envenenados roedores y detractores. Heine no tiene dificultad en hacer esta paladina confesión autobiográfica: “Entre los detractores de Goethe se encontraba también el famoso consejero áulico Mullner. Contábanse también algunos otros cuyos nombres son menos famosos, por ejemplo un tal Spaun, que estuvo bastante tiempo en presidio. Hecho lo que se hizo, sería difícil señalar el motivo que tuvo cada uno por separado para declararle la guerra a Goethe. No conozco con precisión sino el motivo de una persona, y como esa persona soy yo mismo, lo referiré con claridad. **Confieso, con franqueza, que fue la envidia**”. En el breve tomo de Eugenio D’Ors —“El Valle de Josafat”—, el lector alerta sorprende una confesión semejante: “Es imposible hablar de Goethe tranquilamente. **Lo estorba una cosa dura de confesar, pero imposible de desconocer. Estorba la envidia**”.

En el "Diario de Amiel" se aprecia una ligera digresión sobre los encantos y dulzuras de la vida hogareña —abril 6 de 1851—, y llamamos lo siguiente: "La vida de familia, principalmente, en lo que tiene de encantador y de profundamente moral, me solicita así como un deber. Ese ideal hasta me persigue a veces. Una compañera de mi vida, de mis pensamientos, de mis esperanzas; un culto de familia, el amor al prójimo, las labores educativas, las mil relaciones morales que manan de la primera, todas esas imágenes me embriagan a menudo. Pero yo las rechazo. Pues cada esperanza es un huevo del que puede salir una serpiente en lugar de una paloma". Guillermo Valencia exclama en su insuperable poema "Anarkos": "¿Quién me dirá si un huevo es de torcaz o víbora?".

Un bardo anónimo del siglo pasado —voz oculta en el parnaso suramericano—, suspiraba estróficamente: "**Se iba el alma como se va en el viento la llama enloquecida...**". Porfirio Barba Jacob habría de sollozar más cósmica y genialmente en su "Futuro" al escribir: "... Y hubo cosas lúgubres, tan hondas y letales, que nunca humana lira jamás esclareció, y nadie aún ha medido su trágico lamento... **Era una llama al viento y el viento la apagó...**"

Plagió José María Gabriel y Galán a José Asunción Silva? ¿O Silva a Galán? ¿O telepática, coincidencial y misteriosamente escucharon ambos las músicas del "Nocturno"? Gabriel y Galán en su "Nocturno Montañés" expresa: "**Una noche de opulencias enervantes, y de místicas ternuras abismáticas; una noche de lujurias en la tierra por alientos de los cielos depuradas...**". Nuestro inimitable y melódico Silva canta en su "Nocturno": "**Una noche toda llena de perfume, de murmullos y de música de alas. Una noche en la que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas...**". Estos bardos fueron coetáneos y vivieron en una época en que los libros y las ideas viajaban a lomo de mula dentro de nuestro país y con los medios más primitivos del transporte fuera de nuestras fronteras.

La manufactura literaria es realmente una trama enigmática y uno de los más hechizantes —e ignorados—, procesos químicos de la inteligencia. Claro que el plagio vulgar, el pillaje cínico o la rapacería innoble no acusan ninguna alquimia intelectual, ninguna taumaturgia mental. Pero muchos de los llamados escritores "originales" son atroces e ilegibles porque sólo se alimentan de su desierto interior, sólo pastan en los calvos y pelados territorios —sin vegetación alguna—, de su universo interno.

UNIVERSO LIRICO DE LEON DE GREIFF

León de Greiff, será un poeta excéntrico, un poeta abstruso, un poeta del absurdo? La crítica nacional ha sido poco afortunada en la clarificación y clasificación del verso deigreifiano, hasta el punto de que consagradas jerarquías mentales de la más veterista e inveterada nombradía en el país —Antonio Gómez Restrepo, Daniel Samper Ortega, etc.—, apenas han logrado rotular su estrofa con los vencidos apo-

dos de bandería intelectual en uso, cuando las escuelas estéticas de la post-guerra europea refractaron su extravagante y caótica influencia sobre las promociones pertenecientes a los decenios penúltimo y antepenúltimo de nuestra moderna historia literaria.

Empleando una certera expresión de Juan Cassou, podríamos decir que el acento lírico de León de Greiff tiene un valor de choque en la nueva poesía colombiana. "Un art vaut no seulment par la façon dont, a un moment donné, il emplit son contenu, mais par la façon dont il le dépasse", preceptuaba el fino crítico francés. Pero al verso de De Greiff no es posible fijarle un mote o apellido de clan, de tribu, de capilla o de "ismo" estético novista. En sus cantos, lo mismo encontramos briznas de arcaicas formas clásicas, según el modo lírico de un Carlos D'Orleans o de un Francisco Villon, que maneras, usos, trazos y etiquetas de poesía baudelariana o rimbaudiana. Su estrofa está bañada de múltiples, diversas y heteróclitas influencias, así añejas como frescas. Sólo que para ciertas oxidadas retinas literarias de lupa académica, la feracidad idiomática de sus versos aparece más bien como un exotismo, como una insolencia o como una pedancia modernista, cuando el artista no ha hecho otra cosa que escanciar el lenguaje para suministrarle a su voz lírica los zumos más selectos. De aquí que muchas veces se le haya juzgado y casi enjuiciado como a un simple hilvanador de vocablos repelentes, como a un excursionista empalagoso del idioma o como a un amanerado excavador de los territorios yerros del diccionario. Jamás sus críticos llegan a advertir toda la gama musical de sus poemas, toda la riqueza melódica de sus rimas y toda la novedad y pureza de sus hallazgos rítmicos. La poesía de León de Greiff —ha escrito Baldomero Sanín Cano— me ha ayudado a renovar el tesoro de la lengua empobrecida por el diario y la elocuencia parlamentaria, y me reconcilia para mi deleite con el ritmo de las prosas moribundas y con el olor a símbolo muerto de la vida presente.

A manera de cartel estético, De Greiff fijó en la siguiente digresión poemática lo que pudiéramos llamar su autóctono estatuto verbal:

He forjado mi nueva arquitectura
de vocablos (un día diré el secreto sibilamente porque nadie
capte el sentido recóndito de su forma) clara, cerebral, pura.
Núviles, ágiles, danzarinas babilonias
y de Ecbatana, son —desde el trágico triángulo riguroso que es el lustral
[perfume de sus ritos—
arrítmica y rítmica ronda, el germen de la arquitectura
todavía: la rítmica y ponderada: la turbulenta y descabada y la
[arrítmica;
por el total contacto de antítesis polares —ártica si cerébrera,
[antártica si pura—;
y allí se funden o se disgreguen, dormiten tácitas o en el perenne grito
rompan las sordas orejas de la gansada innominable,
o rómpase el grito perenne contra el acantilado, ante lo sordo fatal
[o infinito
así rómpase la excelsitud del homenaje frente a la inusitada arquitectura
que forjó mi capricho mordicante, riente, metafísico, matemático, abstruso

para callados regocijos e inebriantes placeres rabiosos: de entraña
[tibia y pura,
de forma pura y tibia, tallada en jades y pórfidos y en obsidianas
[y granito
y corindón, y en cristales de ensueño y en sándalos y cedros de inefables
[aromas.
He forjado mi nueva arquitectura de vocablos (un día
[diré el secreto. Sibilino, porque nadie
capte su índole recóndita) clara, cerebral, pura.

La lírica de León de Greiff podría muy bien estudiarse por edades cumplidas y por ciclos superados. Del bardo de "Tergiversaciones" al artifice de los "Relatos", en la poesía de De Greiff se han operado muchas transformaciones, o mejor, muchas rectificaciones, a la vez que superaciones estéticas. El lector que haya seguido conscientemente la trayectoria del artista y las diversas etapas jalónicas en su obra, advierte que León de Greiff es un poeta ascensional, cuyos posteriores acentos constituyen ya el fruto prieto, maduro, decantado y alquitarado de su artesanía lírica cenital. El cantor primario de "Tergiversaciones" se echó las melenas hacia adentro, para dar paso al orfebre de rimas limpias, ritmos purificados, estrofa acendrada y verso destilado sin la menor mácula o sombra estética.

De su primer mamotreto, al libro "Variaciones alrededor de nada", muchas revoluciones estéticas de orden intrínseco y extrínseco, han escamado su verso. "En un principio —apuntaba uno de sus más atinados exégetas— en "Tergiversaciones" y en "Farsa de los pingüinos peripatéticos", que abre el "Libro de Signos", el poeta se sintió acorralado por el *lupus* colombiano, mientras una rosa de vientos lo aprisionaba con sus treinta y dos agujas, llevándolo a la desorientación y al forcejeo de las aguas primitivas en lucha con la piedra. Satirizó entonces y azotó con látigo de belleza a muchos de los "hombres gordos" —gordos de cuerpo y flacos de espíritu, o flacos de todo— que intentaban profanar la raíz íntima del creador y del sensitivo. Publicó en esos días varias composiciones poéticas que bien pudieran clasificarse de crítica social en verso, y que si no son la más alta expresión de su poder artístico, llevan sin embargo, la marca de su garra y son bellas como el restallar de un certero latigazo. Aquello se acabó pronto. El poeta —"No ya sombrío, no, sino sereno—; no ya burlón; apenas sonriente"— debía seguir unido a los peregrinos de la divina caravana que pasa mientras los canes ladran. Hoy día inmerso del todo en la sagrada corriente, se nos presenta en el apogeo de la serenidad, desnudo de toda preocupación inartística, "agresiva unidad señera", como bien se definió él, grávido de pura poesía que de su obra irradia con la misma naturalidad con que despide belleza la Victoria de Samotracia en la augusta perfección de su vuelo incomenzado. Nada le conturba como no sea el *quid divinum* que lo quema. Dentro de ese *quid* tan eterno como el espíritu, se mueve actualmente seguro y tranquilo, señor de ese dominio por tantos pretendido y por tan pocos alcanzado".

Aunque mudo a interregnos, León de Greiff está hoy en plena estación fértil de su altísima poesía. Su obra tiene una atmósfera pro-

pia, un ámbito creado por la misma fuerza del artista, un clima estético singularizado y un signo melódico de inequívoca identidad. La crítica jorobada y la miopía académica podrán convertirlo en un poeta del disparate o en un insólito alfarero de exéntricas bellezas. Solo un desconocimiento oceánico de su arte provoca ese ruido hostil y esa algazara bravía contra la original factura de su verso. Pero en nadie como en León de Greiff —solitario agresivo en medio de torvas multitudes— encontramos exacta aquella expresión egregia de que la poesía es una flor rarísima, que es necesario respirar, cuidar y enflorar en la religión de la más fiera soledad. La naturaleza no ha hecho a los poetas para que sean comediantes.

La poética degreifiana culmina hoy recia en atributos internos y externos. Dinamismo, bizarría, novedad, temblor, calor y color en la piel de las palabras. Fuerza, vigor, disciplina, tensión y organización orquestales en el subsuelo de sus cantos. Porque, ante todo, León de Greiff es por excelencia el poeta que le ha devuelto al idioma el esplendor, la magnificencia y la gallardía de sus fueros. Tal vez ninguno como el autor de los "Relatos" ha sabido sorprender la rica pluralidad musical de los vocablos, y las infinitas vetas sinfónicas de un lenguaje empobrecido y marchito por las literaturas dieciochescas, finiseculares y centenarias. Un moderno crítico preceptuaba que "la literatura no es otra cosa que la palabra en acción. Una literatura es el conjunto de obras de la palabra de un idioma. Hay cierta equivalencia radical entre el idioma y la literatura. En ésta hallamos al idioma viviente, moviéndose, actuando y circulando en el comercio humano; no como un inventario y un archivo de vocablos que es como lo vemos en los diccionarios, ni tampoco una anatomía o una fisiología, que es como nos lo muestra la gramática, lo cual respecto de la lengua es lo que los atlas de piezas anatómicas respecto del cuerpo humano. La literatura, en cambio, es el cuerpo mismo".

En León de Greiff, una de las cualidades y —calidades— más enhiestas de su verso son, cabalmente, la rareza y selección idiomáticas en sus materiales de construcción, la pulpa y carne verbales de la mejor sazón que lo surten. No sin razón establecía algún esteta de nuestro tiempo que "la función del poeta nuevo consiste en devolverle a las palabras su valor armónico y volver a crear alrededor de ellas, asociándolas, desplazándolas y sorprendiéndolas en posiciones inacostumbradas, en el aire del misterio que las rodea a su nacimiento". Y otro bizarro líder de la estética nueva pudo afirmar que hoy no se hace un poema con ideas, ni con sentimientos, ni con emociones, sino con palabras.

Pero de una vez y para siempre, es preciso cancelar ese apócrifo alarido que juzga a De Greiff un paleontólogo extravagante de ruinas lingüísticas, un mero egiptólogo de los sarcófagos verbales en que reposan las más arcaicas y venerables momias del idioma. La potencia musical y el deber sinfónico de su poesía nacen de una técnica organización melódica, con palabras medidas, calculadas, premeditadas y pesadas, que aprisionan en su breve universo silábico todo el cosmos wagneriano de armonía que estalla en los mundos abisales del artista. "Qué puede —se pregunta el estilista de "La deshumanización del arte"— el

pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta que sabe aislarse del hombre circundante”.

Y es así como León de Greiff, en una de sus más alquitaradas creaciones, clavó este voraz anhelo estético que constituye, asimismo, uno de los arcos capitales en los prospectos de su lírica:

Quiero palabras: palabras (—es pequeña la ambición siendo
[grande la zahareña—).

Quiero palabras, palabras (para urdir una canción
y para escandirla al són de mi zampona).

LA PALABRA LIRICA DE CIRO MENDIA

Ciro Mendía lleva en sus venas sangre de la celeste raza de que hablara hermosamente Rubén Darío, para exaltar a los grandes navegantes de “ese mar vasto de éter puro en que las almas, libres del cautiverio oscuro de la sombra, celebran el divino poder de cantar”. Por eso Mendía ha sido un poeta constante y fiel a su musa fecunda, con múltiples frases en la parábola ascensional de su lírica siempre remozada, en la que ha sabido trenzar el acento patético sobre las angustias eternas del hombre, con la voz cruel y acerba de quien descifra un mundo empedrado de injusticia, de odio y falacias. En el tomo “Escuadrilla de Poemas” Mendía yergue su queja humana en la “Canción del pequeño camarada”, para decir con descarnada belleza:

Vladimiro, hijo mío
ahora que tus plantas
por vez primera posas sobre la tierra sorda,
te advierto que en el bello
paseo de la vida,
las rosas no son rosas.

Se acabaron las rosas,
pequeño camarada!

En este largo viaje
no llesves el cayado
del peregrino manso:
porta en ristre la lanza,
y a los hombres, sean cuerdos, locos, sabios o bobos,
trátalos como a lobos...

¡Se soltaron los lobos
pequeño camarada!

Sé como ese soldado
de caucho con que juegas:
cuantas veces se cae,
se levanta al momento.
Anda con pies de plomo
que está muy fuerte el viento...

¡Soplan vientos contrarios
pequeño camarada!

Vámos, Valodia, vámos
la vida es una fea
y oscura callejuela
sin más salida que la muerte.
Allí la sombra espera
con su terrible garra.

Pero tu garra afila,
¡oh, mi gran camarada!

Para *Ciro Mendía* —como para los arquitectos idóneos del verso— la poesía no ha sido juego de “ismos” fugaces, beligerancia de capillas o charlatanería de efímeras modas líricas. Para el bardo auténtico, la poesía es sólo aquella virtud o poder taumatúrgico que transforma en milagro musical la mezquina arcilla de la realidad que lo circunda o que lo hiere, gracias precisamente a la fuerza creadora de su soplo divino. *Pablo Valery* —en su afán geométrico por la llamada poesía pura— sostuvo erradamente que el oficio lírico debería alcanzar un alto grado de abstracción semejante al mundo de los sonidos puros. Pero una de las más empinadas cifras de la poesía moderna —*Paul Claudel*—, creía, por el contrario, que la poesía se encontraba en todas partes, y “vaga por los más humildes senderos, se pasea por las calles, entra en las casas comunes, en los jardines de los barrios sencillos y en la escuela en que se instruye a niños pequeños. Todo puede servirle de materia, porque todo ser tiene su belleza. De una hoja amarillenta, de una brizna de hierba gris y polvorienta, la poesía sabe extraer una gota de elixir inimitable”. *Hebbel*, pensaba, asimismo, que “en estética no hay materia pura o impura. ¿No envilece acaso lo sublime una forma vulgar o viceversa? Envolverse en un universo como en una capa, y de tal modo que lo muy cercano y lo muy lejano nos calienten por igual: esto significa hacer poesía. En el poeta, como en el toro candente de *Falaris*, el dolor de la humanidad se convierte en música”. No son, pues, la materia prima, los ingredientes y motivos externos los que determinan la calidad o linaje del verso, sino los dones y atributos intrínsecos de la mente poética, sus condiciones alquímicas para repetir de manera perenne, como eterno *Midas*, el mito del rey frigio.

Con los volúmenes “*Sor Miseria*” (*Baladas*, 1919) y “*El libro sin nombre*” (*Poesías*, 1929), podríamos afirmar sin hipérbole alguna que *Ciro Mendía* inauguró en Colombia lo que se ha bautizado en el lenguaje moderno “poesía social” o “poesía militante”, de recio contenido

humano y duro temblor lírico ante la congoja de quienes tienen hambre y sed de justicia sobre la tierra. Pero Mendía no hace del sollozo estrófico por los humildes una simple arenga populachera, ni un burdo alarido clasista en que los mandamientos de la estética caen sacrificados, de bruces, para contemporizar intelectualmente con la ignorancia del vulgo. No. Su lírica social respira una clara atmósfera de nobleza idiomática y se encuentra plena de sorpresas metafóricas, porque no es fútil aquella preciosa sentencia orteguiana de que la poesía es el álgebra superior de la metáfora. El lirismo social puede labrarse sin necesidad de que la forma expresiva pierda su alta estirpe retórica o alcance la abyección estética y literaria para que sea accesible a la masa roma. Guillermo de Torre nos recuerda en un regio ensayo crítico que “la musa civil tiene su lugar histórico en el coro de las demás hermanas y antes de un Malakowski, cantor de la revolución rusa, existieron un Berenger, un Carduci y sobre todo un Walt Whitman. Se trata de un género como cualquier otro, tan legítimo como no importa cuál, que por sí mismo no es bueno ni malo y cuyo valor o demérito no depende de esa adjetivación, sino del primer término sustantivo, de la poesía sustantiva que en cada obra se dé”.

Pablo Neruda —cuya nueva posición poética y política ha suscitado no pocos debates críticos y batallas polémicas en las letras hispano-americanas— ha escrito un canto titulado “A la poesía”, que es todo una biografía puntual de los rumbos de la orfebrería lírica, desde el nefelibata adolescente cazador de estrellas y crepúsculos, hasta el cenital panegirista de la hoz y el martillo. Pero Neruda explica —no política sino poéticamente, hermosa e impecablemente— su metamorfosis lírica, y así nos ofrece la exégesis de ella:

Cerca de cincuenta años
caminando
contigo, Poesía.

Al principio
me enredabas los pies
y caía de bruces
sobre la tierra oscura
o enterraba los ojos
en la charca
para ver las estrellas.

Más tarde te ceñiste
a mí con los dos brazos de la amante
y subiste
en mi sangre
como una enredadera.

En Mendía, la pulpa revolucionaria de su cántico, su esencia social, no implica un descenso en el logro de la imagen literaria, ni en los hallazgos imaginativos del poeta para enaltecer su traje formal. Baldomero Sanín Cano juzgaba en un comentario crítico sobre “El libro

sin nombre” que “exteriormente, la forma de esta poesía esta determinada por el pensamiento. La vehemencia de la emoción rompe ocasionalmente los moldes ordinarios de la poesía. La temperatura febril de la inspiración quema los contornos o los hace imprecisos”. Pero el penetrante ensayista español Benjamín Jarnés, al glosar el concepto del ilustre polígrafo colombiano, apuntaba con mucha razón: “Exacto. Pero esta imprecisión se compensa muchas veces con una riqueza imaginativa, con un arrollador dinamismo que al quemar los contornos, también hace vibrar la materia poética hasta ponerla incandescente. No por miedo a las cenizas se deben evitar los incendios”. Este poema de Mendía titulado “Gritos para orientar un disparo” —de exuberante caudal metafórico y admirable plasticidad— nos ilustra ampliamente sobre el acendrado esmero que el poeta le impone a su tarea lírica, así esté cargada de apóstrofes sociales o interjecciones civiles:

Se me raja el silencio como un muro leproso,
se me raja el silencio que padezco. Las palabras
se paran en las puntas de mis cabellos
y me gritan: ¡cobarde!
Mis ojos son dos fosos de rebeldías acorraladas.
Tengo la sensación de que soy un ofidio conservado en un
Me voy. Nadie me siga. [fresco.
He sufrido diez siglos y he gozado un minuto:
La noche que sostuve el cielo con mis párpados.
Harto estoy de las almas simples de mis burdos vecinos
y de la virtud metálica de estas buenas mujeres.
Mi bandera de lodo llevaré a todas partes
como un desafío a la blancura.

Ciro Mendía enciende y casi calcina en este vigoroso poema el diccionario lírico de la imprecación contra los sórdidos y los poderosos, contra los príncipes del egoísmo, la usura y el hartazgo, contra los nuevos adoradores del becerro de oro, que miran a sus pies con indiferencia o impiedad, rozando la púrpura de su jactancia, a los ejércitos descoloridos de la miseria física y la desnudez del cuerpo y alma. El poeta quiere así plantar su torre de marfil no en los astros sino en el mundo dramático que lo rodea y circunda, que maltrata su sensibilidad y sus propias pupilas. Se ha escrito acertadamente que “la poesía no debe estar en las nubes intemporales ni en el asfalto inespacial. Ni nefelibata ni rasante de la tierra. Más bien debe captar la vida inmediata, la vida directa”. Todo lo material de la existencia, —lo ínfimo, nimio, opaco y aún mezquino—, puede ser trocado por el poeta en vaso santo, en melodía inefable. Todo buen combustible es material poético excelente. Todo, hasta la prosa, prescribía intrépidamente un egregio bardo español.

La gran faceta humorística en la hermosa poesía del autor de “Naípe Nuevo”, “Noche de Espadas” y “Farol sin Calle” no es jocosidad, chocarrería, chiste o carcajada descompuesta, sino ironía sutil, escepticismo alquitarado o fina sonrisa del poeta que adivina el flanco agrídulce de las cosas, de las ocurrencias humanas, de las criaturas lia-

madras racionales, casi todas sin llegar al uso de la razón. En estos ágiles versos “—Invitación a la muerte—”, Mendía combina maravillosamente la acrobacia del vocabulario con la fluidez conceptual de la mente, que se debate entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte, las nociones del mundo y el trasmundo:

Yo no sé —ni saber quiero—
si estoy viviendo o llorando.
Para comer con la muerte
me voy a morir un rato.

Me voy a morir de senos,
me voy a morir de labios.
Para hacerme otra envoltura,
me voy a morir un rato.

No quiero morir de Ciro,
me quiero morir de Carlos.
Para conocer la tierra,
me voy a morir un rato.

No quiero morir de lunes,
no quiero morir de sábado.
Para castigar mi sexo,
me voy a morir un rato.

No quiero morir de hoja,
no quiero morir de pájaros.
Para ver mi calavera,
me voy a morir un rato.

Me voy a morir de amigo,
me voy a morir de mármol.
Para cambiarme de ojos,
me voy a morir un rato.

Me voy a morir de vida,
me voy a morir de barro.
Para detener mi sangre,
me voy a morir un rato.

Me voy a morir de risa,
me voy a morir de árbol.
Me voy a morir un poco,
me voy a morir... un rato.

Ha muerto Carlos Mejía
(¡al fin se murió de Carlos!).
En la esquina de la muerte
se lo llevaron los diablos.

Resucitó el mismo día
y el récord le quitó a Lázaro.
Su muerte y su vida fea
por fortuna no cantaron

aedas de a dos por cinco,
juglares de tres al cuarto.
Yo no sé —ni saber quiero—
si está viviendo o llorando.

En su gimnástico poema “La cena del poeta” del libro “Noche de espaldas”, Mendía derrama con aguda sensibilidad lírica la ancha vena de su humor que no es, como atrás hemos dicho, risotada o chistosidad, sino compleja química de elementos humanos e intelectuales poetizados —y purificados— por el fuego creador de su inspiración. Ernesto Hello en un magnífico y profundo ensayo sobre “lo cómico” fija estas nociones esenciales: “Para tratar un asunto hay que dominarlo. Si alguna vez se presenta un escritor verdaderamente cómico, ese hombre poseerá la risa en vez de estar poseído de ella. No reirá a propósito de todo. Sabrá dónde se halla el centro de la risa, y, en la proximidad de ella, pondrá siempre algunas lágrimas refrescantes. Aquel hombre sabrá que lo cómico se vuelve horrible, si está aislado; que nadie debe tocar una llaga humana, si nada tiene para venderla. Aquel hombre sabrá manejar el elemento cómico, en vez de ser juguete de dicho elemento: seránle necesarias una ternura y una pureza de corazón grandes. Habrá menester asimismo una mano muy ligera para no lastimar a los enfermos. Habrá menester un espíritu elevado para circunscribir lo cómico a las regiones que le son propias. Necesitará una gran potencia para fecundar esta tierra estéril”. Vale la pena echar una curiosa mirada al “menú” de “la cena del poeta”, para darnos cuenta de su apetito desordenado de extrañas viandas y raros vinos líricos para saciar su hambre y sed de cosas inasibles. El poeta es siempre un gastrónomo —y un dipsómano—, de eternidad:

Oye, mozo, me traes:
un cocktail de rocío y ambrosía
en el cáliz sin fondo de las flores,
y si las flores ya no tienen cáliz,
te recomiendo un cáliz de amargura.
Una manzana sana y no de aquéllas
del árbol regular y nunca malo.
Ensalada de orquídeas y camelias
en agua de Colonia y arco iris.
Una sopa de tréboles y ópalos,
de brisas y arreboles,
con polvo azul de mariposa virgen,
con aves de Abelardo y Eloísa
y entrañas de canarios en su trino.

¿Y qué fue —dirán algunos cuantos filisteos— del melódico y exquisito poeta romántico que hubo antaño en *Ciro Mendía*? ¿Abdicó

de sus melenas líricas y derogó el corazón? ¿Ya no usa en sus versos la gran viscera cordial o considera que para la poesía moderna es un órgano arcaico, desueto, pasado de moda?

Sin embargo, Mendía sigue siendo también un altísimo poeta romántico, aunque ofreciéndonos las viejas y perennes esencias del corazón humano en odres nuevos. El romanticismo no es una escuela literaria sino un estado anímico, y así urbanicen el paisaje terrestre o el cósmico y planetario, o violen la luna y acribillen los amaneceres y los crepúsculos con explosiones atómicas, el sollozo romántico —que es casi una lágrima, o mejor, su prefacio—, seguirá gobernando al mundo, dirigiendo la marcha del género humano. Hay suspiros que son inmortales, pensaba alguno, y el autor de “Naípe Nuevo” enriquece la lírica colombiana con esta “Elegía”, verdadera flor antológica:

Venías de la estirpe de la rosa,
del linaje del lis esclarecido,
y de la alta gardenia temblorosa.
Tú fuiste mi pasión definitiva,
mi vértigo total, el sumergido.

De tí vino mi júbilo primero,
de tí mi corazón vivió nutrido,
éxtasis, huésped de mi carne viva
de tí vino la honda y el hondero.

Del canto diosa y de los dioses canto,
te llevó el oleaje presentido
a la isla latina de mi llanto.

Ni los cubismos, impresionismos, expresionismos o abstraccionismos literarios han podido, con su fragor iconoclasta, abolir el corazón y cortar de raíz las melenas interiores del canto poético, que siempre habrá de desplegarlas a todos los vientos como una bandera gloriosa. Lo que han dado en nombrar “arte deshumanizado” o arte geométrico —exacto, frío y glacial como un teorema— no parece ser una doctrina estética sino una impertinencia intelectual, para el asombro de la grey plana, del vulgo que llamaríamos semi-letrado. Si se elimina la inspiración en el proceso poético, se convierte el verso en pesado mecanismo cerebral, por completo desierto de vida, pulsos y latidos emocionales. “Para que haya arte —sugería enfáticamente Nietzsche—, para que haya una acción o contemplación estética cualquiera es indispensable una condición fisiológica preliminar: la embriaguez. Es preciso primero, que la embriaguez haya excitado la irritabilidad de toda la máquina; de otro modo, el arte es imposible. Toda clase de embriaguez, por diversamente condicionada que sea, tiene fuerza de arte. Lo esencial en ella es el sentimiento de potencia acrecentada y de plenitud”. Baudelaire pedía al artista embriagarse de vino, de azul, de cielo, de mujer o de estrellas.

En este apresurado viaje por los diversos ciclos de la lírica de Ciro Mendía, hemos sorprendido la fértil trayectoria o parábola de su

extensa e intensa cosecha estética, cuya valoración fiel en las letras colombianas ya es hora de que se establezca por la crítica nacional con todo rigor y justicia, porque hasta el presente el oficio de la mayoría de nuestros críticos solo se ajusta a conceptos egoístas de generación o de clan literario, para entregarles a los lectores indoctos inmortalidades o posteridades prefabricadas. No poca razón asistía a León Felipe en su arrogante libelo contra los antologistas parcializados y sectarios, cuando les advertía que “al fin de cuentas mi último antólogo fidedigno será el viento. El que decide es el viento. El viento que se lleva a la aventura el infolio y la canción”. La crítica literaria colombiana ha tenido mucho de sociedades de mutuo auxilio ditirámico, de cerradas masonías para repartirse entre sí los dividendos epitéticos de la fama.