

# Exterior, representación y juego en Eliseo Diego

R a f a e l A l m a n a z a

LA EXPLORACIÓN DE LA MIRADA, QUE HA DE DURAR VEINTE O más años, comienza *En las oscuras manos del olvido*: el niño sale de la Casa Quinta de Arroyo Naranjo en las afueras de La Habana del brazo de su madre, y descubre otra casa aún más espesa y hermética, esos muebles “lo bastante antiguos como para tener una existencia propia y apacible” y que “son ya las cosas que escogió Dios para sí”. Interior y exterior de la casa quinta, la familia, la escuela, los vecinos: indagación local. *En la Calzada de Jesús del Monte* se ubican estas costumbres, y en ese libro la incursión de la mirada se abre majestuosamente a las cercanías de esa avenida donde está la quinta, a sus personajes físicos, metafísicos y carnales. Se hace necesario entonces alejarnos más, dar una abarcadora batida *Por los extraños pueblos* del país, para que la madre y los hijos del poeta comprendan mejor lo que se ha constituido en destino, que “no es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio”. Y ahora que la indagación ha recorrido toda la patria, hay un doble regreso al interior de la casa para que los hijos escuchen las extrañas *Versiones* del ser y se reconozcan en *El oscuro esplendor*, porque el testimonio se ha revelado como anagnórisis y volvemos a las posesiones de toda la familia.

Ha habido siempre una lírica digamos objetiva, indiferente a las suposiciones del yo, como para demostrar que la poesía no es capricho sino conocimiento, fascinación más que volición: participación y obediencia.<sup>1</sup> Y después del onirismo romántico, surrealista y existencial, no han faltado intentos de exorcizar al sujeto poético con aquella evidencia que haría exclamar a Jorge Guillén “es grato ser

---

<sup>1</sup> Ver LEVIN, IURI I.: “La lírica desde el punto de vista comunicativo” en revista *Criterios* 13-20. pp. 101-109. Levin define dos líneas en esta tendencia: “la lírica filosófica y la descriptiva”. En el cruce de ambas encontraríamos la lírica de Eliseo Diego.

objeto para el mundo”. Pero la aventura de Eliseo es más profunda. Él no trata de objetivizar sus fantasmas: *hace* objetos gratos para el mundo –no hay obra suya que no esté presidida por una piadosa necesidad de agradar– y al mismo tiempo constata la existencia absolutamente exterior y objetiva de los fantasmas de la pérdida, el olvido y la muerte. Como hombre religioso, no pertenece a la dialéctica del sujeto ni a la del objeto, sino a la de la Relación. Ningún contraste del yo puede sostener una exploración tan iluminadora de lo inmediato como la que se verifica en sus primeros libros, y que se explica, en cambio, por una amorosa fidelidad. Eliseo ha resultado mejor rilkeano que Rilke. Cuando nuestro poeta tenía cinco años –en vísperas de su primer viaje a Europa– Rilke escribía a un amigo: “Aun para nuestros abuelos había una ‘casa’, una ‘fuente’, una torre para ellos familiar, más aún, su propia ropa, su abrigo: infinitamente más familiar; casi todas las cosas eran recipientes en que encontraban lo humano y en que ahorraban lo humano”.<sup>2</sup> Rilke muere en Suiza en diciembre de 1926; Eliseo ha visitado ese país ese mismo año, y en su primer libro aparecerán exactamente esos tópicos: la casa, la fuente, la torre, el abrigo, la relación de las cosas familiares en una economía y compendio de lo humano. Pero si Rilke ve lo exterior como espacio angélico y sólo puede recuperar la dimensión humana de las cosas a través de la concepción órfica del arte –del mito, pues, y no de la realidad–, Eliseo se establece en una relación sagrada con el entorno inmediato, con las cosas como encarnaciones.

Pero cuidado: no hablamos de una santificación de lo exterior. Una visión tal parece alcanzable sólo, como en San Juan, desde la óptica del éxtasis; y Eliseo no es un poeta místico, sino religioso. La relación sacra a la que me refiero consiste en sentir lo exterior como ambigüedad, como signo de una batalla interior entre Dios y el diablo. La crítica no ha prestado suficiente atención a la presencia del diablo en la obra de Eliseo, a pesar de que ya en “Historia de Sambibliong”, una de sus primeras y excepcionales narraciones, el poeta ha trabajado a fondo este asunto: Augusto, un niño que estudia en una escuela religiosa, afirma haber visto dos veces al Demonio: primero en forma de una bruja: “La encontré una noche y me vi en sus ojos miserables y asombrados, sin que dijese una palabra. La segunda vez fue la luna sobre un árbol, así, de este modo: lívida. Y la visión del Demonio mancha el alma como un borrón de tinta que no puede deshacerse, porque ha invadido ya las mismas células, y luego no hay más que la quietud de la penitencia para que no se extienda y ennegrezca toda el alma”. Aparece entonces la Muerte, que se presenta como Enviada del Señor, y que humorística y sobrecogedoramente pregunta por Eliseo Diego, el niño. Su equívoco discurso confunde y enloquece a Eliseo, pero su reacción es sujetar por el cuello a la Muerte y afirmar que “no creo en esas mentiras, no creo en mis ojos”, esto es, en “las pesadas cosas del sueño y la angustia”. Guiado sólo por la “fe en las piedras y maderas de mi colegio”, en que “estarían aún, aunque invisibles, en su lugar, bajo la abrumadora mentira del

<sup>2</sup> Cita en el prólogo de Hanni Ossott a *Elegías de Duino*, Monte Ávila Editores, Caracas 1991, p. 8.

sueño”, Eliseo atraviesa con pie firme un laberinto de alucinaciones y llega a la capilla de la escuela en cuyo altar toca con los dedos, ciego y deslumbrado, la imagen de Cristo: “Corrí a la ventana y miré el largo panorama de la ciudad a mis pies: las casas, los jardines, los buenos árboles, los caminos, todo en orden”: y “di las gracias por todas estas cosas y fui a sentarme en uno de los bancos, en la luz, sólo por el placer de mirarlas, de contarlas, de nombrarlas”.

*Lo exterior* a la conciencia es pues esencialmente santo, porque es creación divina; pero puesto que es exterior *a la conciencia humana*, se torna ambiguo como ésta, vehículo de la tentación diabólica –y a la vez posibilidad de optar por la fe, espacio de certeza y de liberación. Y si el poeta ha escogido la fe precisamente desde la infancia, en modo alguno la realidad va a perder para él la marca del mal, aunque desde luego que quedará siempre como suavizada por la presencia y aún la ironía y el humor de la fe. De todas formas, el poeta cree más en el orden exterior, que es claramente divino, que en la inmediatez de su propia conciencia. Nadie menos berkeleyano que Eliseo: para él la piedra que está en el río está felizmente en el río y no en el turbión del alma; y es el alma quien debe acercarse a esa piedra para obtener su justificación en el orden mundial. Se define pues una poética religiosa de lo exterior como testimonio y acción de gracias, en el que las cosas de la realidad deberán ser contempladas, inventariadas y misteriosamente nombradas, en un rito de penitencia y salvación.

Minuciosamente fiel a su destino, esos tres aspectos determinan la dialéctica de la creación de Eliseo: *la contemplación* (finitud-totalidad), *el inventario* (número-suma) y *el nombre* (representación). Contemplación que no se remite sólo a la mirada y que es un ejercicio total de los sentidos, el pensamiento y la imaginación. Ya hemos visto el decisivo papel del tacto en “Historia de Sambiblong”, que encontraremos otra vez en el poema “Ante una imagen del sudario de Turín” de *Los días de tu vida*, en la que el poeta se estremece contemplando la huella de las manos de Cristo “¡Las manos / que otros miraron y tocaron, esas mismas!” El más humilde de los sentidos constata la integridad del objeto, la gracia de su finitud que –de la misma forma que el más humilde de los hombres es nadie menos que Dios– significa una experiencia del infinito. Apenas debo nombrar, como texto máximo en esta dirección, el conocidísimo apólogo “Del objeto cualquiera” de *Divertimentos*, en el que una estatuilla que representa a las Tres Gracias sólo logra ser poseída entera y eternamente por la memoria absoluta de la inocencia que duerme. La contemplación del objeto en Eliseo está pues muy lejos del cubismo analítico o sintético y del *ready made* y las instalaciones de Duchamp, que operan con el intelecto y la vigilia y proponen una realidad efectivamente rescatada o por lo menos rescatable; más modesto y seguramente más astuto, Eliseo se queda en el verbo, en el acto, en el mirar y el nombrar, puesto que no cree que la imaginación del adulto pueda reconstruir y poseer la totalidad del objeto amado. Ningún adulto lo intenta en serio, excepto el Cristobalón del apólogo “Del vaso”, que logra recordar totalmente un jarro que había perdido de niño y, entonces, muere. El poeta rescata las cosas para su propia muerte, para que pueda “llamarlas de

pronto con el alba”, para que den testimonio de que las amó, de que las quiso completa y entregadamente.

Si el Uno de la contemplación es imposible, el hambre de posesión se aferra al número y la suma, al *Muestrario del Mundo*, al *Inventario de Asombros*, a *Las Herramientas todas del Hombre*, pues el universo es *Un almacén como otro cualquiera* en el que horriblemente “hay de todo”, incluso el hombre, que, seducido por el número, finalmente confiesa que, “el todo puede aún ser excesivo”, desolado e inútil. Nombrar las cosas no puede ser catalogarlas o encerrarlas, sino, desde luego, relacionarlas. Pues su nombre, su ser y su poder, es esencialmente relación. Un sólo objeto parcial o la suma de los objetos es nada, es la nada; pero la forma en que esos objetos están dispuestos por el Creador o el modo en que pueden ser graciosamente ordenados por el hombre como imágenes de la Creación, constituyen la única posesión verdadera en el ámbito de la vigilia y la culpa. Representación y Juego.

La poesía, la narrativa y aún el ensayo de Eliseo se estructuran sobre la dramática: escenarios y actores. El poeta-personaje dice y a veces canta sus ensayos, sus prólogos y las historias de *En las oscuras manos del olvido* (incluyendo la del títere rebelde, o la del niño que se niega a entrar en un escenario de cartón); *Divertimentos* es un espectáculo de guiñol, como ya vio Lezama.<sup>3</sup> *En la Calzada de Jesús del Monte* es un Oratorio clásico, con su narrador en prosa y sus números de arias, duos, tríos, coros, y sus silencios musicales. *Por los extraños pueblos* es un paseo, un espectáculo que llega hasta el circo: y está en su centro la conversación, que es germen del drama.<sup>4</sup> Muchas de las páginas de *Versiones* son pequeñas representaciones en que declaman misteriosamente voces desconocidas, ajenas al autor. En *El Oscuro Esplendor* el juego de los niños y las costumbres de los mayores están descritos en su esencia teatral; y reaparece el tema del circo. *Muestrario del Mundo* o *Libro de las Maravillas de Boloña* es él mismo, como libro, un espectáculo de viñetas, casi un animado, y vuelve el tema del circo. En *Noticias de la Quimera* un personaje descubre que “cada mañana los párpados se abrían a un escenario que sólo por un azar infinitamente piadoso era siempre el mismo” y se horroriza de que “algún utilero ironista cambiaba cada cosa por su semejante, hasta que, insensiblemente, todo el

<sup>3</sup> En “Otra página sobre los *Divertimentos* de Eliseo Diego” (*Acerca de Eliseo Diego*, Letras Cubanas, La Habana, 1991, p. 16) leemos: “El *divertissement* aparece en la entrada y salida de los personajes, en el telón de fondo con estrellitas de tartalana y con parches de tafetán como lunarejos”. Finna García Marruz recuerda que, inmediatamente antes de escribir *En la Calzada...* Eliseo “ensayó algunos parlamentos de teatro, de gran suntuosidad formal, que abandonó inesperadamente para ensayar, en su forma más directa y desnuda, el verso” (op. cit., p. 84). En aquel poemario encuentra Alberto Lauro “ese tono teatral, monólogos que se me figuran como momentos de una pieza que pudo representarse en escena” (op. cit., p. 308).

<sup>4</sup> “El drama es una mimesis del diálogo o conversación”: Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 355. El carácter “teatral” de la conversación en Eliseo, siempre relacionado con una escenografía distinguida y un lenguaje calmo y profundo, nada tiene que ver con los torbellinos conversacionales de Eliot (aunque los haya tenido en cuenta) ni con el desenfado popular del posterior coloquialismo cubano (que le debe en la forma).



CDy De Jesús. (1996). De la serie, *La historia perdida* o *Las metáforas del trauma*.

escenario fuese distinto, y comenzase a obedecer a sus propias exigencias”. En *Los días de tu vida* los poemas se agrupan en cuatro frases de un diálogo del Quijote con Sancho, que, extraídas de la narración, adquieren un sentido no épico sino dramático, que alcanza así a todo el poemario. En *A través de mi espejo*, concebido también como un paseo siguiendo a Carroll, se despliegan los asuntos circenses y aparece el cine, al que habrá de referirse también en *Inventario de Asombros*. De Eliseo se había esperado siempre una novela: habría sido más sensato, creo, aguardar un Auto Sacramental, o alguna broma más fina y reveladora quizás, siempre en las versiones de la Representación.

Y/o del Juego. El principio lúdico que rige ostensiblemente a *Divertimentos* y *Versiones*, y que se expresa en todos los libros de Eliseo en continuas referencias a la baraja, el ajedrez, el dominó y los juegos infantiles; al circo, el cine, el guiñol y los cuentos de hadas, alcanza en *Mostrario del Mundo* o *Libro de las Maravillas de Boloña* un momento revelador, donde el Objeto, el Inventario y la Representación se iluminan como Juego. Pues si el conjunto de las cosas representa algo, ¿qué representa? Sometido a la regla de crear un equivalente verbal de las viñetas del impresor decimonónico José Severino Boloña, Diego se desconcierta “oponiendo las ilustraciones propias a las ajenas sin saber qué ilustran al fin y al cabo todas juntas: tal es el Juego”. Un juego severísimo, pues “apuesta uno a él toda la vida”, indagando “si al Artesano le complace / que a tientas doble sus ilustraciones / de no sabemos qué-ni quién las hace”.

Boloña, extraño alter ego de Eliseo, ha querido tener también sus objetos y su catálogo, “una lámina de cada clase”: pero desde luego que la indagación se dirige al Creador. No es que la Creación sea un juego, sino más bien que, siendo indescifrable la comedia que las cosas creadas representan, sólo podemos manipularlas como un juego, insuficiente pues, y terrible: “echas las cartas a volar: ¡el orden / en las manos del viento, transparentes!” y “junto al Árbol Oscuro, ¿acaso juegas? / quizás tu alma...?”. Pero eso sí, hay un orden inocente en el juego, incluso un sentido trascendente detrás de sus posibilidades de violencia y crueldad: “De la sombra a la luz: tal es el juego”, que justifica la tauromaquia que es la historia humana: “Ábranse pues las puertas del encierro / comience el sacrificio, corte el hierro / a ver si es que la muerte es ya la vida”. Pues todo juego contiene un elemento dramático, un conflicto, un enfrentamiento esencial “de contrapuestas jerarquías / y de quites y burlas con la nada”. De manera que la resultante de estas fuerzas es un centro, que “es también el fin del juego”, y que en el libro da paso de inmediato a los “Versos al túmulo de la Señora Muerte”, con lo que aparentemente volvemos al tema de “Historia de Sambibliong”. Pero qué va, aquí la muerte está muerta y además, por si acaso, enterrada; como en Martí y en Guillén, la muerte se ha vuelto amiga, y puede devolvernos todo lo perdido y darnos todo lo que no se ha podido poseer: “¿Serás también señora del olvido?”

¿Qué operación ha permitido acertar “con la salida del Laberinto” de las alucinaciones de la realidad “que es a la vez entrada al Corazón del Juego”? La obediencia. La obediencia que consiste en “haber aceptado y cumplido honestamente todos los Principios y reglas” del juego, y sobre todo en la aceptación de la existencia, legalidad, y estructura del juego mismo. Dogmáticamente Eliseo cree que el Cordero de Aries es el Agnus Dei, en el que “la tiniebla se aviene a ser criatura / en mágicos rejuegos de obediencia”, con lo que llegamos al poema mayor de Eliseo, en el que están presentes todos sus asuntos y virtudes: el exterior, la costumbre, el objeto, el inventario, el nombre, la relación, la representación, el juego, el despojamiento, la penitencia, la salvación, el tiempo, la pulcritud, la ironía, la finitud, la transparencia, los ángeles, el silencio, el misterio, el ceremonial y la interrogación de la inocencia, en sólo siete esencialísimas líneas:

EL JUEGO DE LAS CARTAS

*Tres señores / están jugando / a las cartas.  
 ¿Por qué juegan / a las cartas / los tres señores?  
 ¿Qué juegan / los tres señores / a las cartas?  
 ¿Y qué / son / las cartas?  
 ¿Y qué / los tres / señores?  
 Los tres señores / que están jugando / a las cartas.*

El poeta religioso toca la orla mística, por la vía de un inefable humor. Háblenme ahora de un juego de abalorios que pesa quinientas páginas repletas

—aunque para entender lo que levita este poema hay que haber aprehendido toda la obra más bien breve y siempre grata y perfecta de Eliseo Diego. He aquí un poema rigurosamente matemático, construido con permutaciones —como el juego de la baraja— sobre la base del número tres: con sólo catorce palabras (excluyendo el título) se obtiene un texto de cuarenta y dos: catorce por tres.<sup>5</sup> Cada línea puede ser escandida en tres; y son seis las líneas. Quisiera detenerme aquí, que ya es bastante, por miedo a la censura de la hermenéutica literal; pero ¿cómo no ver que el grabado de Boloña a que se refiere el poema recuerda sin escape a la *Trinidad* de Andrei Rubliov, con sus tres personas divinas reunidas en torno a una mesa con el cáliz que representa el sacrificio de Cristo? En el grabado de Boloña ese cáliz es el bloque de cartas jugado audazmente, “a ver si es que la muerte es ya la vida”. “Hacen ya tantos viernes / (baraja las semanas)”, dice Eliseo “*En la Calzada...*” recordando “los desgarradores sucedidos / en la tarde del Viernes” del sacrificio de Jesús: y sí, aquí hay seis líneas. Seis cartas de baraja, los seis días de la creación judeocristiana, presididas por el Domingo de Diego, el título con que comienza el poema y la semana del cristianismo. Juego exitoso: en idioma ruso, por ejemplo, domingo se dice resurrección. El texto representa pues “la extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad”, y por eso los tres ángeles están aquí humorísticamente disfrazados en deliciosos trajes del setecientos. Catorce palabras, dos veces siete, dos veces tres las líneas; dos veces puras, estructurales: grabado y poema; cuatro interrogaciones, duplo de dos; dos aseveraciones misteriosas al principio y al final; dos: título y cuerpo del poema ¿tiempo y eternidad? Uno de la unidad del poema: ritmo de tres en uno en cada línea o versículo: las cartas entre tres y un sólo bloque de cartas al centro: ¿misterio del Dios trino y uno? En el domingo que no cesa porque no pasa, en el ocio del juego, en el exterior absoluto que es la eternidad, contemplamos el número, la suma, la multiplicación que representa el minúsculo drama de la Creación. En una atmósfera de serenidad y de meditativa alegría, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo se juegan con su sangre el universo.

Fe y barajar.

<sup>5</sup> Este es el esquema del juego:

1. Tres	6. Las	11. Los
2. Señores	7. Cartas	12. Y
3. Están	8. Por	13. Son
4. Jugando	9. Qué	14. Que
5. A	10. Juegan	

Obsérvese que la mitad de las palabras del poema están en el primer versículo: siete. Las otras se dividen en cuatro: el por qué, el número, el ser y el misterio del juego.