

ELSIE ALVARADO DE RICORD



APROXIMACION A LA
POESIA DE RICARDO MIRO

ENSAYO

INCUDE / PREMIO RICARDO MIRO 1972



ELSIE ALVARADO DE RICORD

Nació en David, Panamá. Es doctora en Filología Románica, por la Universidad de Madrid; en cursos de post-gradó obtuvo el título de Investigadora Lingüística. En la Universidad de Panamá es catedrática de Fonética Española, Lingüística General y Teoría Literaria. Es Miembro de Número de la Academia Panameña de la Lengua, correspondiente de la Española.

Ha obtenido en dos ocasiones el premio Ricardo Miró en la sección de poesía, y tres en la de ensayo. Su tesis doctoral mereció el primer premio en Tesis doctorales hispanoamericanas en España, en 1963.

Libros publicados:

- Notas sobre la poesía de Demetrio Herrera Sevillano*, Panamá, 1951.
- Holocausto de rosa* (poesía) Editorial Humanismo, México, 1953.
- Estilo y densidad en la poesía de Ricardo J. Bermúdez*, Panamá, 1960.

(Continúa)

CONCURSO LITERARIO RICARDO MIRO

SECCION ENSAYO

1972

ELSIE ALVARADO DE RICORD

**APROXIMACION
A
LA POESIA DE RICARDO MIRO**

INCUDE

Panamá, 1973

A Humberto E. Ricord

y a nuestra hija

Elide Ricord Alvarado.

APROXIMACION

A

LA POESIA DE RICARDO MIRO

LOS SUPUESTOS

Porque determinados valores de la obra literaria transitan con la época que la engendró, sujetos a la ley de la historicidad, a la cual responde todo lo que es humano, el acercamiento a una obra cumplida sería más científico que artístico si en el objeto auscultado no hubiera suficientes elementos

crítica) sino claras expresiones de la desconcertada sensibilidad de este pueblo (individual y colectivamente), que si ha intuido su función es a costa de duras experiencias y pese al poderío con que los intereses mezquinos avasallan en ésta que Bertolt Brecht llamó “la sociedad inhumana”.

Si algún fundamento justificara la denominación de Panamá como Corazón del Universo sería el de que en este pequeño país, como en un microcosmo, todo ocurre, “todo pasa y todo queda”.

Siendo así, es iluso pensar que la producción de las últimas décadas, la que enmarca en la convencionalmente llamada literatura social, es la única que ha reflejado la sensibilidad del panameño. Pues lo cierto es que en cada período nuestros mejores literatos han expresado (con toda la precariedad impuesta por las circunstancias) al hombre en sus dimensiones íntima y social, adelantándose casi siempre al denominador común en el propio medio, y pese a la hostilidad con que nuestros sistemas suelen enfrentarse a la obra artística porque ella no constituye un valor de cambio. Y sólo una visión muy aséptica del panorama osará sostener que los elementos internos que nutrieron los primeros frutos literarios han sido desplazados ya. Antes bien, el descontento, el entusiasmo, las frustraciones, la indignación, el decaimiento, la esperanza, toda la gama de los estados anímicos individuales y masivos que desfila en nuestro acontecer literario es la misma que en variadas dosis alienta las producciones de hoy, ahora con el ingrediente de una más lúcida conciencia política —(en cuanto a la poética, es discutible)— y los consiguientes cambios de lenguaje que las nuevas corrientes entrañan.

Esa posición política que la literatura declara hoy tan abiertamente ejemplificaría muy bien la insurrección de la violencia, pero sus raíces, como es natural, hay que buscarlas en el pasado inmediato, y aun en el mediato, cuando la postulación económica con todas sus consecuencias enfrentó en un juego de intereses y derechos a tres gobiernos de desigual peso, si es que la comparación no resulta humorística, y aun

jocosa si pretendiera escalar los oídos vírgenes de la Estatua de la Libertad, que por otra parte no entienden el castellano.

Con un porvenir muy superior a sus fuerzas, el Istmo, pequeño y sin recursos, no pudo conquistar sino pactar su independencia y soberanía, sellando su destino político sobre la base de un acuerdo que, si bien se mira, es humillante para las tres partes que en diversa condición lo negociaron: para Panamá, que cedió “a perpetuidad”; más aún para Colombia, que cobró una “indemnización económica”; y más todavía para los vecinos del Norte, que operando con todas las ventajas explotaron la debilidad de los istmeños, imponiendo condiciones en una actitud de cacería muy bien sintetizada en la frase que al respecto lanzó Teodoro Roosevelt: “I took Panama”.

El desconcierto fue una venda para la visual de los gobernantes, pero no para la sensibilidad del pueblo, que es tan intuitivo. Los engaños y desviaciones que hubo en el arreglo han ido descubriéndose poco a poco, a golpe de sangre, con la que se ha pagado hasta la saciedad la que se economizó en aquella coyuntura, a veces absurdamente cobrada por la mano fratricida de la propia fuerza militar, entonces instrumento de la burguesía en el conflicto interno de los intereses económicos. Porque desde entonces, la herida abierta en las entrañas mismas de la tierra sangra en los patriotas, que periódicamente desencadenan su violencia en un heroísmo casi suicida, tal vez el único posible en este caso, como aconteció en enero de 1964 cuando estudiantes y obreros opusieron el pecho descubierto a la pólvora de los inquilinos.

Pero también en Amelia Denis, en Gaspar Octavio Hernández, en Ricardo Miró, en Demetrio Korsi, en Demetrio Herrera Sevillano, sobre todo en este último, está el embrión de la conciencia patriótica que hoy se ha alcanzado.

Considera Azorín que “la cultura —y la índole de la cultura— de un pueblo puede graduarse por su manera de entender el patriotismo”. Y en el grado más alto sitúa el que fusiona “en un todo armónico, todos estos elementos de su

Patria: el paisaje, la historia, el arte, la literatura, los hombres" (1). En Amelia Denis, en Ricardo Miró y en Gaspar Octavio Hernández fue sobre todo el apego a la tierra; en Demetrio Korsi, desde la instancia de la tierra ("Panamá la abierta...") (2) hubo un asomo al cosmopolitismo de la población. En Demetrio Herrera se dio ya la lucidez social, alcanzada desde la perspectiva del hambre padecida en carne propia: "Paisano mío panameño, / tú siempre dices que sí" (3). Todos ellos, con uno u otro acento, contribuyeron a delinear en la mentalidad popular el perfil de la patria, desde la base común del amor a Panamá.

Pero si la conciencia patriótica como termómetro cultural propuesto por Azorín puede aceptarse con cierta elasticidad, debe recordarse que escapan a esa medición algunos casos extraordinarios de poetas con una lúcida sensibilidad y conciencia social, que calan a profundidades fuera del alcance de toda delimitación jurídica, inclusive de la distribución demográfica sujeta a ella. Tan honda es su voz, que piensa uno en ellos directamente como hombres, porque hasta el título de "autores", no digamos el de ciudadanos, parece desvirtuar la naturaleza esencial de su palabra. Así se escucha la voz de César Vallejo:

*"Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito?" (4)*

La de Miguel Hernández: "¡Cuánto penar para morirse uno!" (5)

La de Demetrio Herrera Sevillano: "Cuartos donde no entra el sol, / que el sol es aristocrático" (6). En ellos, el infortunio escribió los poemas más desgarradoramente humanos: su solidaridad con el dolor de todos excedió las fronteras políticas. Pero, como dice Carlos Manuel Gasteazoro, refiriéndose a la primera generación republicana, "los hombres que vivieron esa amarga experiencia de una vida independiente a medias y una soberanía ilusoria, no podían aspirar al lujo de imitar a González Prada cuando exclamaba:

*“Yo salvo las fronteras, yo repito:
Humanidad!” (7).*

En síntesis, en la espiral de la actividad poética cada generación ha enfocado desde una nueva perspectiva los distintos ángulos de la vida, y ha contribuido al afianzamiento de la condición del hombre como ser creador, descubridor de facetas y artífice de formas, con una capacidad productiva nunca cerrada.

“Nuestros autores (dice Moisés Chong M.) unos más, otros menos —no importan los casos— se encuentran instalados en una red de situaciones que precisan ser expresadas mediante el lenguaje, mostrando la amplitud de los fenómenos nacionales y las proporciones correspondientes a imperativos actuantes en el alma vernácula” (8)

En consonancia con el modesto desarrollo general del Istmo, particularmente el cultural, en la poesía ha cobrado forma el complejo intuitivo de sus cultivadores, desplegado en diversidad de tendencias, puesto que no se trata de un reflejo simple y directo de la realidad, ni de una cosmovisión conceptualmente unitaria y rígida, sino del modo peculiar como se tamiza, objetivada en el lenguaje, la realidad en el artista, modo en el que alternan la dirección objetiva y la subjetiva, a veces con marcado predominio de una sobre otra, en la interrelación hombre-mundo. Siendo la vida humana en su plenitud, con todas sus implicaciones interiores y exteriores, el objeto del arte, nada tan normal y saludable como la variedad de corrientes, inclusive en la limitada producción de que es capaz un pequeño pueblo sometido a fuertes presiones propias y extrañas antes de haber determinado, en circunstancias difíciles, su constitución estatal.

En la encrucijada de estos dos siglos, que fue para el istmeño más que una convención cronológica, una verdadera encrucijada de la historia (la guerra de los Mil Días, con la consiguiente crisis económica, política, social, cultural, etc., que desembocó en las fauces del problema canalero) surgió, al declive de la generación modernista, el poeta que en esta

tierra casi nuestra es el que más se aprecia, aunque no el más estudiado: Ricardo Miró.

Heredera de primer grado de la temática romántica y hermana menor de la modernista, la poesía de Miró rezuma nostalgia a través de una conciencia estética bastante equilibrada, lo que le confiere cierta reposada sobriedad que la distancia de la producción del XIX y también de las nuevas formas, ágiles y audaces, que se habían abierto paso en Europa y que en 1929 penetraron el Istmo en los novedosos logros de *Onda*.

Ubicada en una etapa definida de nuestra historia literaria, la obra poética de Miró ofrece ya la estabilidad requerida para un enfoque analítico desde una perspectiva suficiente. Pero un peligro acecha. Y es precisamente el de esta distancia que permite una visión global, y por lo mismo reduce las posibilidades de contacto o identificación entre emisor y receptor. Porque por honda que sea la sensibilidad poética de un lector de hoy, es indiscutible que abordar la poesía de Ricardo Miró supone un remontarse a la raíz del siglo, volver atrás la página corriendo el riesgo de naufragar en la sensación de lo ya leído, de la vuelta al episodio anterior, ahora en cámara lenta. Una aventura casi subversiva, por aquello de regresar a los orígenes cuando se sabe a ciencia cierta que la corriente de la historia es inexorable.

Cuando se trata de un escritor genial, toda aprensión sobra, porque si la riqueza de las concepciones resiste el paso de los siglos, es porque lo que en realidad ella resiste son los cambios en la ideología social actuante en los lectores de diversas épocas. Los clásicos son el inevitable ejemplo ilustrativo. Pero en nuestro Istmo, que aun dentro de la trayectoria del Nuevo Continente alcanzó muy tarde la llamada soberanía y esto dentro de la maraña de innumerables problemas que agobian su contextura básica, lo poco que sobre ella se erige no puede pretender un rango de excelencia equiparable al de otras literaturas del Continente: por ejemplo la obra de un García Márquez, un Vargas Llosa, un Cortázar, un Juan

Rulfo, por no citar sino a los más eminentes en la narrativa actual, o bien un Jorge Luis Borges, cuya primerísima calidad no cede al lastre del efectivo conservadurismo político ultramontano que a cada paso se le enrostra.

Nuestra realidad literaria obliga a la mesura, al tono menor, hasta en el caso de algunos escritores de hoy que por uno u otro motivo han logrado relativa notoriedad en el extranjero, con obras de creación —cuento y novela— que han merecido la traducción a varias lenguas: Rogelio Sinán, Tristán Solarte, Carlos Francisco Changmarín, Joaquín Beleño, entre otros. Su acogida en el extranjero va a lomos del género narrativo, no obstante que los tres primeros cultivan también con mucha fibra la poesía.

De las generaciones anteriores casi que sólo pervive lo atesorado en las antologías, y por cierto con caracteres muy endeblés en el conocimiento popular. La corriente del tiempo es más avasalladora allí donde las raíces son más débiles. El nombre de Ricardo Miró la sobrenada asido a una tabla de salvación: el poema *Patria*.

Sobre esa tabla habrá que franquear varios decenios, con la ilusión de encontrar algunas piezas rescatables. Toda la travesía, al vaivén de la expectativa, será impulsada por la fuerza motriz de un gran amor a la poesía de todos los tiempos, por modesto que sea su patrimonio, producto de un ambiente.

Porque si es cierto que “en la filosofía y en el arte, como en dos pilares, se apoya la bóveda de la Historia” (9), auscultar con rigor el pasado inmediato es tarea que el compromiso social asigna con la apasionante obligatoriedad de un deber y un derecho.

EL POETA Y SU POEMA

Desde una relación inmediata o a una distancia secular, hay poetas a quienes se les recuerda por uno solo de sus poemas. Interesa en este momento el hecho en sí, no las causas que lo determinan. Es como si el nombre de los autores se iluminara a una sola luz, y que faltando ésta, se sumiera en la más densa oscuridad. Así se habla de “la” serranilla del marqués de Santillana, de las coplas de Manrique, de la égloga primera de Garcilaso. Sólo tratándose de personalidades muy fuertes, proyectadas en una obra extensa y sólida, el nombre pende de un asidero menos localizado: es el caso del Arcipreste de Hita, de Quevedo, Góngora, Lope, Cervantes, Calderón. En nuestra Hispanoamérica, César Vallejo, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, aunque con la salvedad de que en Neruda el libro del millón es el de los veinte poemas, y dentro de éstos, el XX. El tiempo sopesará la popularidad de otras luminarias más recientes, como Octavio Paz, Ernesto Cardenal, o, quizá, Nicanor Parra (“Soliloquio del Individuo”), cronológicamente casi paralelo a Neruda. Porque precisa que tras la difusión de la obra toda se vaya demarcando el poema favorito.

Igual que ocurre con “la” serranilla del de Santillana, se alude *al* Nocturno de Asunción Silva, como si fuera uno solo, y nada más en su haber. *Gratia plena* parece ser el acierto de Amado Nervo; la gloria de Luis G. Urbina descansa en su famoso madrigal, exactamente como había ocurrido con la de Gutierre de Cetina. El mismo fenómeno se presenta en la literatura universal, con las joyas de antología. En nuestro caso, *Al Cerro Ancón*, *el Canto a la Bandera*, *Patria*, *Incidente de Cumbia*, *Ñatore May*, *Cuartos*, constituyen, en cuanto a la lírica nacional, el acervo del panameño común.

En el género novelístico el fenómeno es semejante, y las muestras de superación técnica y general de los escritores casi que no alteran la inclinación del público, una vez decidida.

¿Es acaso la propaganda oficial, escolar o académica, orientada por la crítica consciente, lo que da cauce al gusto popular? Muchos factores operan en estas preferencias, y sin descartar la importancia de los antedichos, hay que contar también con la capacidad receptiva con que cada lector se enfrenta al mensaje poético, y con los elementos inherentes al mensaje en los cuales la sensibilidad del autor coincide con la del lector para cubrirla parcial o totalmente o rebasarla, o la estremece y la sustrae de la superficie en que se encuentra, hacia los niveles más profundos de la emoción artística.

Y mientras las producciones muy fieles a la norma estética imperante se ven muy afectadas por el paso del tiempo, las de estilo más llano parecen ostentar una mayor resistencia, como si los años en vez de desgastarlas las fortalecieran con nuevas cortezas. Es lo que ha acontecido con el canto a la patria, de Miró, cada día más robusto en el sentir istmeño frente a otros de sus poemas de factura más esmerada, que en el consenso general han palidecido hasta languidecer en unas cuantas décadas.

Es obvio que la aprobación popular no puede tomarse como indicio seguro de las excelencias del producto, porque ella resulta a veces gracias a que se moviliza todo un equipo para promover la lectura de determinadas obras que en una u otra forma contribuyen a mantener un status o a distraer la atención de un público enajenado, o a deformar su criterio. No es éste el caso del poema que nos ocupa. Si la euforia nacionalista estimuló su éxito inicial, los decenios transcurridos desde entonces han actuado ya como un cedazo que ha ido depurando el beneplácito general de esos apoyos que ciertos críticos llaman "extra-literarios"; y el canto marcha con los años, no obstante todo ese lastre que pesa sobre los poemas cuyo papel representativo llega a convertirlos en piezas obligadas de repertorio. Más que entre los aplausos de un auditorio, el poema se realiza en el recogimiento, en la intimidad. Y puesto que en él se concentran las mejores características de la obra de Miró, en cuanto a valor afectivo y en cuanto a expresividad, puede afirmarse que su vigencia tiene

un fundamento sólido y que es posible que en el futuro a él deba remitirse en última instancia la perdurabilidad de las otras composiciones del mismo autor.

El estudio previo de toda su producción, penetrada hasta el encuentro de su estructura integral, también faculta para formular este aserto.

EL PORQUE DEL METODO

El estudio de una obra literaria, por partir de la perspectiva del lector, está tan signado por los factores ambientales y subjetivos como la obra misma. Y quizá más aún; porque el comentarista va en actitud crítica consciente, en una toma de posición configurada a la luz o a la sombra de una convicción política, y es posible que luche por transplantar al terreno artístico los criterios que son válidos en otros campos de la cultura con los cuales el arte tiene contactos parciales pero no se recubre totalmente.

Si para algunos el compromiso social rige llana y exhaustivamente la actividad del hombre, para otros tal compromiso se manifiesta en cada esfera con características especiales, dentro de categorías que descubren su razón de ser por su vinculación con el sistema, nunca desprendidas, pero siempre definidas en su naturaleza y en su dimensión propia.

Puesto que el enfoque responde a una determinada posición del lector, así mismo el método, por consiguiente. Y si todo recurso se permite al creador artístico, también el comentarista se mueve dentro de una gran libertad, en la cual sólo es censurable la pretensión de exclusividad en el método aplicable, reclamada tanto por los que miden según el patrón del realismo socialista (criterio monolítico hoy superado por la estética marxista), cuanto por los que propugnan cierto tipo de análisis estructural sin conexión alguna con el autor ni con el mundo-objeto al cual hace referencia nada menos que el principio generador del mensaje: el significado.

La obra literaria en sí es, ciertamente, un sistema, relativamente autónomo, de signos. Estos tienen doble cara: significado y significante; de la relación entre ambos resulta su funcionalidad. Pero si el mundo-objeto no debe tomarse co-

mo base para confrontaciones no pertinentes entre niveles distintos, sí importa y mucho el mundo contenido en el mensaje, que es una derivación de aquél, pero re-creada en infinidad de formas mediante mecanismos singulares, propios del arte.

Por otra parte, si la razón de ser de la palabra es la comunicación, posible sólo si participan emisor y receptor, en intercambio de funciones, puede estimarse que hay verdadero mensaje en la obra literaria cuando ambos se comportan como agentes, es decir, en pie ejecutivo, con la complejidad que ello supone en cualquier acto que pueda llamarse, con propiedad, humano. En la comprensión por parte del lector se completa el circuito, según lo explicó muy bien el maestro ginebrino Ferdinand de Saussure, al referirse al acto de habla.

Muy simple y fácil, y a la vez vacía, resulta la aplicación en el análisis literario de la técnica mal llamada formalista si por forma se entiende sólo las características que se dan en la epidermis. Bastaría para ello que la inteligencia planteara hasta el mínimo detalle una labor realizable de manera automática. Ocurre sin embargo que lo que la cibernética puede hacer en el lenguaje artístico, bastante diferente del lenguaje neutro, es una operación de cómputo numéricamente precisa, pero escapan a ella, además del flujo emocional —que es variable y por naturaleza contrario a la estabilidad— el juego de los signos polivalentes, el desplazamiento inaudito de los significados, la facultad del significante para asumir oficios originales, no programados, como el de constituirse de continente en contenido o representar simultáneamente el doble papel (no es, pues, la simple función metalingüística que también se observa en el lenguaje técnico)— en el mismo plano en el que se coloca cualquier otro objeto del mundo referencial, que no impone al arte estratificaciones de orden cognoscitivo, y ni siquiera clasificaciones de raíz ontológica, como muy bien lo ejemplifica el procedimiento denominado **enumeración caótica**.

Por lo mismo, para auscultar la implícita organicidad de una obra literaria se requiere algo más que un trabajo de

recuento y un método prefijado hacia la denotación histórica o hacia los rasgos formales. Es preciso que las antenas del lector se alerten a todo indicio. Su participación no puede limitarse al gesto receptivo, sino que debe activar hasta la tensión su potencialidad racional, emocional y volitiva. La deficiencia de cualquiera de estas facultades es responsable de la parcialización o la desfiguración de la imagen que los comentarios suelen dejar, de las obras estudiadas.

Es la razón por la cual aquí se intenta una captación en vivo, apoyada en los puntos claves de la estructura de la obra, sin el acostumbrado aislamiento de las unidades menores.

.....

Si para el asedio de la estructura interna se toma la significación anímica como principio de clasificación de las unidades cardinales, la cronología constituirá apenas un hilo conductor hacia ellas, y en tal carácter interesa atenderla. Equivale a un corte latitudinal, en sentido progresivo, para descubrir el número y la disposición de tales unidades.

Pero a diferencia de la evolución del estilo —(conceptualmente separable por razones de método)— demarcada y clasificada mediante la localización de los rasgos, que son discontinuos como el lenguaje mismo, y que se extienden en configuración geométrica hacia su perfeccionamiento y plenitud, en cambio el flujo anímico contenido en el mensaje artístico es un continuo, en progresión pluridimensional, fluctuante en su rumbo, desigual en su profundidad, y rebelde a toda ley que no sea la suya inmanente. En cuanto concreción lingüística se mueve en el plano del significado. El significado en materia de arte tiene un carácter metafórico, rico de polisemia, y un dinamismo esencial. Ese fluir anímico inasible es a la poesía lo que el color a las artes figurativas y la melodía a la música. Para seguir su curso, el único instrumento del lector está en su propia capacidad perceptiva emocional.

Palpar intuitivamente este movimiento es una operación más segura, por lo inmediata, que el empleo exclusivo de otros procedimientos que también coadyuvan a detectar corrientes subterráneas, pero siempre indirectamente, en segundo término, como instrumentos complementarios, es decir, apoyados en la sensibilidad, sin la cual no hay verdadera percepción artística.

La elección del método de estudio se funda aquí, por consiguiente, en una convicción alcanzada por el razonamiento y una mínima experiencia, más receptiva que ejecutiva. En ningún caso es un gesto romántico.

NOTAS BIO-BIBLIOGRAFICAS

El 5 de noviembre de 1883, la ciudad de Panamá sintió nacer al poeta que había de consagrar a esta tierra el más inspirado de sus cantos.

En ese tiempo, como ahora, en este Puente del Mundo se necesitaba ser muy poeta para que el espíritu no se hiciera trizas agitado por todos los vientos que condicionaron la atmósfera mercantil que nos envuelve.

Hijo de Ricardo Miró y de doña Mercedes Denis de Miró, hermana de la poetisa del Cerro Ancón, Amelia Denis, Ricardo Miró contó desde temprano con una tradición familiar favorable a las inquietudes culturales, que contrapesaron en su personalidad las inclemencias del país de tránsito.

Por esa determinación impuesta por la geografía, que propició a mediados del siglo XIX el intento del Canal francés, cuyo fracaso cedió la iniciativa al que ahora nos divide, nuestro poeta sintió en tierra propia las pisadas del nuevo imperialismo, y su obra en prosa, muy apreciable por cierto, alude repetidas veces a la invasión del dólar con todos sus accesorios.

Su posición antiimperialista se encauzó especialmente en su actividad periodística, pues se afanó “por demostrar al mundo que no nos volvemos yankees por minutos”. Esa combatividad no dejó huellas en su poesía, que se marginó también de la experiencia burocrática y sólo brindó un lirismo íntimo destilado en las capas más profundas de la sensibilidad.

Su trayectoria exterior es la siguiente:

A los catorce años de edad, en 1897, viajó a Bogotá a estudiar pintura, pero tuvo que interrumpir sus estudios en 1899, cuando estalló la Guerra de los Mil Días. Regresó al Istmo y desempeñó algunos cargos burocráticos.

En 1907, año de su matrimonio con doña Isabel Grimaldo, fundó y dirigió la revista **Nuevos Ritos**.

En 1908 viajó a Barcelona, con un cargo diplomático.

En 1909, como cónsul en Marsella, enfermó y regresó a Barcelona hasta 1911.

Al retornar al Istmo se reincorporó a la burocracia local. Fue Director interino de los Archivos Nacionales.

En 1921 viajó por breve tiempo a Lima, donde se relacionó con muy buenos escritores.

En 1926, fue escogido como Secretario Perpetuo de la Academia Panameña de la Lengua.

En 1937 se le rindió un homenaje nacional en el que se le impuso la corona de laurel.

Murió el 2 de marzo de 1940, en la ciudad de Panamá.

Sus obras publicadas:

Preludios, 1908.

Los Segundo Preludios, 1916.

La Leyenda del Pacífico, 1919.

La Leyenda del Pacífico, 1924.

Versos patrióticos y recitaciones escolares, 1925.

Caminos Silenciosos, 1929.

El Poema de la Reencarnación, 1929.

Antología poética (1907-1937), con prólogo de Rodrigo Miró, 1937.

Antología poética (Selección, estudio y notas de Rodrigo Miró). Guatemala, 1951.

Sus cuentos y apólogos fueron recogidos por Mario Augusto Rodríguez en su interesante **Estudio y presentación de los cuentos de Ricardo Miró**, que Mario Augusto clasifica según el ambiente y según los temas. (10)

La obra en prosa de Miró está constituida por cuentos; apólogos; piezas teatrales de las que sólo quedan referencias en la prensa; muchos artículos periodísticos y dos novelas insuficientes: **Las noches de Babel** (que se publicó como folletín en el **Diario de Panamá** entre el 10 de abril y el 22 de mayo de 1913) y **Flor de María**, escrita en 1922. Su lectura como novelas no resulta estimulante, pero puede seguirse gracias a cierto atractivo en la prosa de Miró.

El valor de su obra poética, que proyecta cierto interés sobre su biografía, no puede medirse horizontalmente por el número de libros o de versos publicados, sino por el papel que ellos cumplieron en la conformación de la sensibilidad panameña y por su vigencia innegable aún en este momento en que las formas ideológicas, incluidas las concepciones literarias, han girado radicalmente, por esos reajustes continuos con que la literatura hace causa común con los nuevos requerimientos del mundo. Es la tarea que se proponen las próximas páginas.

Los cuentos, que llenan la parte más estimable de su prosa, siguen en su trazado la técnica tradicional del narrador omnisciente, a veces personaje. De ambiente nacional o extranjero, con diversos argumentos, lenguaje adaptado a las exigencias particulares de la trama, se enfilan sin embargo dentro de un esquema común que permite esbozar las siguientes generalidades sobre ellos:

Las cualidades de los personajes se describen al comienzo del relato y se confirman en las actuaciones; sólo una cualidad clave se reserva para la sorpresa final.

Casi todos los protagonistas de estos cuentos aparecen recortados según el concepto clásico en la literatura, tanto en el aspecto físico como en el psicológico. Las mujeres, muy retocadas en cuanto a sus virtudes, y su conducta se tasa con los cánones de la moral de la época, que se adivina como preocupación latente, nunca confesa, en todos los relatos.

En alguna buena ocasión, un personaje como el de **El gran paso** rompe la consabida silueta y ofrece especial interés psicológico por el realismo de su caracterización. En general los protagonistas masculinos le ofrecen más amplitud para el desenvolvimiento psicológico, porque no están lastrados por el moralismo con que se medía la actitud social de la mujer.

El tiempo se desarrolla linealmente sin distorsiones, siguiendo con fidelidad la línea cronológica sin transponerla nunca.

El lenguaje narrativo es ameno, con pinceladas pintorescas en la descripción del paisaje y alguna observación reflexiva de tinte poético o de fino humorismo.

El diálogo suele ser realista, adecuado a los personajes según su grado de cultura, edad, sexo, ambiente, etc., virtud en la cual la prosa de Miró aventaja al verso cuando éste emplea el dialoguismo. Y es natural que así sea, porque se trata de dos técnicas diferentes, aún en nuestro momento, en que el verso se ha acercado tanto, por voluntad liberadora, al prosaísmo del lenguaje coloquial.

En general la prosa de Miró es vivaz y llana, en un estilo mixto (ni conciso ni periódico), hecho meritorio porque no es frecuente en los poetas, ya que quienes se ejercitan en el verso suelen transplantar luego su hábito sintético a la prosa, que es siempre más discursiva, y les resulta muy conceptista, de respiración jadeante, cuando no vacua y de expresión muy florida; a veces hasta inconexa y oscura.

Ricardo Miró domina la técnica de la prosa, y siempre la cultiva en función creadora: en el cuento o el apólogo, por ejemplo. No entran en esta consideración sus artículos periodísticos porque la finalidad de ellos no era primordialmente literaria. No hay constancia, hasta la fecha, de que Miró hubiera escrito ensayos de pretensiones mayores que las de la crónica periodística surgida al apremio diario. Por lo cual es de suponerse que no ejercitó al maximum su capacidad en esa línea con planteamientos donde el lenguaje, que configura el pensamiento, se desarrolla sobre una organización de ideas metódicamente estructuradas, dentro de una esfera distinta de la propiamente artística.

Pero su aporte a la narrativa es muy apreciable, y no obstante que Darío Herrera se ha llevado la gloria del mejor cuentista panameño de esa época, la creación de Miró no desmerece, y en algún momento le aventaja, en cuanto a realismo, por ejemplo. Pero la de Darío Herrera fue cincelada con más reposo y con más disciplina artística que la de Miró.

**EL UNIVERSO POETICO DE
RICARDO MIRO
(Sentido y Configuración)**

En el universo poético de Ricardo Miró, regido por la armonía interior, el paisaje preside y colorea la figuración de los diversos elementos, que hacia tal eje se orientan y cuya subordinación no es mensurable en la sola línea cuantitativa, sino en cuanto a la intensidad y al giro que toman en el desenvolvimiento anímico de toda la obra.

El paisaje es así la dominante, que se realiza en la multiplicidad de los elementos a la vez que los integra. La jerarquización de ellos se establece en la dimensión anímica; es una relación flexible de planos alternos, en la que los recursos del lenguaje operan sorpresivamente en un ejemplo mesurado y discreto de lo que fue la técnica modernista.

Con el crecimiento de la obra se fue delineando la gradación de los motivos.

El paisaje es omnipresente; su referencia es tan sustancial que cuando el testimonio sensorial no lo aporta, lo proyecta la memoria.

La mujer, casi siempre como un anhelo irrealizado. La temporalidad imprime en ella ese carácter de nota en fuga con que recorre la poesía.

El panorama animado es un campo magnético en el que la belleza, **la música**, **el color**, **la línea**, actúan como figuras componentes, en función totalizadora, concretados en objetos del reino natural o de factura humana, que se entremezclan en razón de su papel dentro del sistema poético. Y a veces, puesta en relieve, la parábola del **hombre** en cuanto sujeto de sentimientos hondos, supeditados siempre a la aventura del mundo, en la que gravitan tiempo y espacio como una constante contra la obstinación afectiva del sujeto lírico. Es éste el origen de la nostalgia que su palabra traduce.

**¿ES REALISTA LA VISION DEL
PAISAJE EN RICARDO MIRO?**

Tanto como puede serlo cualquier visión subjetiva de un ambiente que se ama. La **conformidad o disconformidad** con él es lo que determina que se intensifiquen o se atenúen unos u otros rasgos, y el temperamento del artista señalará el grado de fuerza o de delicadeza con que se presentan.

Siempre que no se trate de una deformación grotesca o estilizada al maximum, la disyuntiva del realismo o del idealismo en el caso del paisaje, en la lírica, en ciertas ocasiones es más una pretensión de la crítica, que puede reducirse a un problema de proporciones. Es en las proporciones donde la subjetividad se inclina hacia una tendencia u otra.

De igual modo importa considerar que no porque dos escritores residan en una misma ciudad puede afirmarse que compartan el mismo paisaje. La estratificación social que deriva de nuestro sistema económico domina también la distribución demográfica aun dentro de los centros urbanos, en distintos barrios; distintos por la localización y por el desnivel que los distancia todavía más: el grado de comodidad o de incomodidad con que se viva, que a veces se polariza en extremos inconcebibles.

Para interpretar artísticamente no basta con **contem-
plar**: la carga afectiva de esa visión es lo que en última instancia conduce a cada uno a representar "lo suyo", lo que ha disfrutado o padecido como propio. No faltan, en efecto, evasiones mediante la idealización, pero ello responde a otros ajustes de defensa a que la personalidad recurre, en una búsqueda muy particular del equilibrio interior.

En fin, si los elementos "seleccionados" son los que en verdad dominan en el ámbito vital del autor, tan realista es

Ricardo Miró con su mar y su cielo, sus árboles, sus iglesias, y sus aves símbolo de una íntima nostalgia, cuanto Demetrio Herrera con sus cuartos donde no entra el sol, su exposición de harapos, su cielo sordomudo y sus fogones silenciosos símbolo del hambre efectiva de la clase proletaria a la cual él pertenecía.

Toda obra de arte es una visión subjetiva. Se diferencia de la científica en que no aspira, como ésta, a la llamada objetividad; no se remite a comprobaciones mecánicas, o experimentales, --en el caso de la poesía, su discursividad está implícita-- y, finalmente, es más integral porque no desdeña, antes bien exalta, el factor anímico, como una de las facetas constitutivas de la condición humana.

**En mí resuena toda tu música, lo mismo
que el mar en la pequeña celda del caracol.**
(Ricardo Miró, *Patria*)

Estos versos, en los que se integra y sintetiza el universo poético de Miró, se tomarán como punto de partida para una exploración por círculos concéntricos, hacia una apreciación de su dinamismo.

Lo esencial en la poesía de Miró es paisaje, pero no en sentido estático, expresable en secuencias descriptivas, sino animado por una soterraña corriente de nostalgia, tributaria de la temporalidad, a la cual impulsa seres y cosas en movimiento giratorio que siempre tiende a una confrontación retrospectiva, en rotación completa e insistente hacia los orígenes.

Hay inicialmente en el artista una manifiesta sed de mundo; en particular por el imán de París, que para casi todos los hispanoamericanos (principalmente al influjo del Romanticismo en sus aspectos políticos, literarios, etc.), ha sido un proyecto a corto o largo plazo, o siquiera algo de menor consistencia: un sueño. La Ciudad Luz fue la meta de Rubén Darío, quien desde la infancia rogaba a Dios todos los días que no lo dejara morir sin conocer a París ⁽¹¹⁾.

En los **Sonetos a don Rubén Darío**, Ricardo Miró habla de

. . . *aquel sonoro*
París que las leyendas me pintaban . . .

Aquel, sintiéndolo inalcanzable, como un reino de leyenda.

El verbo rubendariano ha dejado su impronta en esta primera etapa, que apela a los motivos considerados tradicionalmente estéticos: "como un tropel de mariposas de oro".

Esta influencia se mantiene durante mucho tiempo. La sonoridad de los vocablos, las metáforas enaltecedoras que traducen la seducción de las cosas, y esa gran armonía que desde los niveles más profundos se proyecta hacia la superficie. Nada disuena, y la medida de la frase actúa como sordina en la escala emocional. Es el ademán de elegancia propio del Modernismo, heredero del parnasianismo y el simbolismo franceses.

En este clima nació y se desarrolló la obra de nuestro poeta, y quizá por eso en su génesis, más que la interrogante que se cernía sobre el Istmo y sus pobladores, influyó el ambiente literario modernista, rendido hasta la médula por una vocación de belleza que en la literatura española sólo tiene parangón en el culteranismo. No incurrió nuestro bardo en el frenesí retórico gracias a que llegó tarde al movimiento

*—(porque yo soy cual la gaviota aquella,
ave dejada atrás por la bandada)— (La última gaviota)*

cuando éste, habiendo culminado en **Prosas profanas** (1896), comenzaba no a perder altura sino a ganar profundidad en sus nuevas concepciones, portadoras de un estilo más sobrio.

La renuncia al sueño de París se resuelve en un gesto apenas perceptible, mientras el aristocrático sabor de Francia se esfumaba antes de llegar a sus labios. Obsérvese la dilación temporal deleitosa que introduce el Pretérito Imperfecto en el verso final:

*Bajé la frente, dije adiós a Europa,
mientras del fondo de mi limpia copa
subía en humo el alma del champaña. (1907).*

El mar es quizá la evidencia más directa que el hombre tiene de la fuerza incontrastable de la naturaleza. Si pudiera aplicársele, por extensión, el verso de Jorge Guillén, se definiría como

*“una confabulación
indomable de prodigios” (12)*

Su inmensidad, inmediata, es mucho más vivencial que la del cielo, porque llena la atmósfera, y penetra por los cinco sentidos. Más que de inmediatez cabe hablar de inmersión del yo en esa presencia, ante la cual parecen anularse las facultades racionales y volitivas, anegadas en la sensación pura. Paradójicamente, el espíritu se dilata y se concentra como una nota del paisaje. Es por ello tan exacta la comparación con el caracol, que, como un punto de un infinito, reproduce la música del mar.

El cielo es el complemento, y por eso el sol, la luna y las aves marinas (garzas, gaviotas, etc), que van de uno al otro, tienen tanta figuración en esta poesía.

También los árboles, que exploran la tierra buscando vida y se elevan a varios metros sobre el nivel del hombre.

El anhelo expansivo del sujeto lírico lo lleva a comulgar con la naturaleza abierta, y su inmersión en ella es un ejercicio de libertad.

La belleza, el amor, la historia, son un acontecer continuo que jamás se abstrae del escenario, puesto que son los elementos que lo constituyen. En esta categoría, es decir, concebidos como entidades de ese mundo, los pocos seres humanos que lo pueblan, innominados a veces, asoman y transcurren con un ritmo más natural que social.

En el aspecto figurativo, éstos son los supuestos del poema **Patria**, escrito en Barcelona en 1909. Por lo mismo, la patria se realiza como recuerdo, o sea como una actitud solidaria de la memoria con la voluntad y el afecto, frente a ese enervante que se llama la distancia.

Con ese fondo romántico tan característico de esta obra y en un lenguaje emocionado, el poema constituye un verdade-

ro símbolo del sentir panameño en sus vinculaciones con la tierra, y en general con el paisaje, que en algunas ocasiones concede el primer plano a la urbe. No contempla el compromiso político, que sólo ha venido a replantearse, en forma abierta, tras algunos sacrificios de sangre popular, después de varios lustros del trance que se conoce como la secesión, cada día más controvertido por la multiplicidad de circunstancias que lo precipitaron y por el modo especial como se llevó a cabo.

Es la tierra, no el Estado, ni siquiera el pueblo, lo que domina absolutamente en esta visión de la patria, que por lo mismo está exenta de todo cariz demagógico o de ese aire civil que se respira a veces en los cantos alusivos al tema.

Es claro que en el hecho de que con un tema como éste no asome la preocupación política juegan muchos factores, entre los cuales la orientación cultural y la temperamental son decisivos. En este camino fue Amelia Denis (romántica por generación y por esencia) quien se adelantó en visual, pero hay que reconocer que sus versos al cerro Ancón (1906) no son fruto de la conciencia política de la autora o del momento, sino señal de su intuición de mujer sensible, sorprendentemente viva y agudizada a los 70 años de edad. En su tono elegíaco hay implícita una protesta tan grave como el luto de la madre de un mártir político. No es la resignación pasiva que algunos estiman: es la depresión por la impotencia.

También hay diferencias en los diversos comentarios que el más famoso poema de Miró ha provocado, los cuales se recogen en la parte final de este trabajo. Algunos lo conceptúan "el poema nacional", si bien lo de "nacional" se refiere sin duda a su éxito en todo el país. Otras anotaciones de poca monta, un tanto diferentes entre sí, se han hecho al poema, alumbradas por puntos de vista a veces conflictivos.

"Las condiciones de los cambios de interpretación de la obra --dice Julie Stepankova-- están incluidas en la propia obra. No se trata de una identidad de estructura que sufre

cambios (sería un contrasentido) sino que es la formación estructural de la capacidad semántica inserta en la propia obra la que se desarrolla continuamente, a partir de la unidad dialéctica del significado único y con el plural" (13).

Pero sea cual fuere el sentido que se le atribuya, la vena de Ricardo Miró es otra que la de Amelia Denis. Su sensibilidad, también de raíz romántica, se atempera en la nostalgia.

Mediante el impulso rotatorio ya aludido, la patria gira en el recuerdo, recorriendo el círculo de la vida por las huellas imborrables. Un sol que podría derretir toda la nieve del mundo es el nuestro; tal es su resplandor que en ocasiones tenemos que cerrar los ojos, como el avestruz, para que no nos irrite la visión de las cosas.

*¡Oh, Patria tan pequeña, tendida sobre un istmo
donde es más claro el cielo y es más vibrante el sol,
en mí resuena toda tu música, lo mismo
que el mar en la pequeña celda del caracol!*

Es patente la organicidad del canto, en la configuración del cuadro y en el ritmo emocional. En el primer verso, la tierra como punto de referencia; en el segundo el cielo; y ya trazado el horizonte completo, en el tercer verso el hombre, él mismo un microcosmo, donde palpita la patria en su más noble modalidad: musicalmente. En el esbozo coadyuva subrepticamente la vocación pictórica del artista, que demostró desde niño sensibilidad para la línea y el color.

El poeta cobra conciencia del espacio que se interpone y en la estrofa segunda hay una turbación que el vocablo inicial refleja y que se adensa sustantivamente.

*Revuelvo la mirada y a veces siento espanto
cuando no veo el camino que a ti me ha de tornar...
¡Quizá nunca supiera que te quería tanto
si el Hado no dispone que atravesara el mar! ...*

Porque el pasado, que es siempre el más seguro de los tiempos del hombre, no se actualiza sino como nostalgia, en el mejor de los casos. Hacia él huye el presente, de la incógnita del futuro. Y el hombre, en cualquiera de sus dimensiones, es esclavo de este círculo inapelable: su realidad es un balancearse entre el ayer y el mañana, vale decir, entre el recuerdo y el sueño. Todo lo que se pierde cobra vigencia en el espíritu, que algunos creen inmaterial, no obstante el peso con que a veces paraliza.

*La Patria es el recuerdo... Pedazos de la vida
envueltos en jirones de amor o de dolor;
la palma rumorosa, la música sabida,
el huerto ya sin flores, sin hojas, sin verdor.*

El clímax descendente del último verso citado desata el abatimiento progresivo. La caracterización de la patria camina por el ambiente rural, donde el yo repite, en nivel imaginario, los pasos, reconociendo en cada objeto, en cada partícula, las huellas digitales del alma:

*La Patria son los viejos senderos retorcidos
que el pie, desde la infancia, sin tregua recorrió,
en donde son los árboles antiguos conocidos
que al alma le conversan de un tiempo que pasó.*

Cuando el recuerdo aflora, no hay realidad concreta que pueda contrarrestarlo. Tal es su capacidad de absorción. Los afectos, conjugables en todos los tiempos y modos, ocupan al yo y sus circunstancias. Para un romántico, la alternativa que plantean las imponentes torres extranjeras bajo un sol que se desmaya, / frente al viejo árbol que cobijó el primer amor, no es siquiera alternativa. Es tan sabia la sensibilidad ante las coyunturas difíciles. Furtivamente entra en escena la mujer, innominada, tácita, sin detener el ritmo del paisaje; antes bien, lo eslabona:

*En vez de estas soberbias torres con áurea flecha,
en donde un sol cansado se viene a desmayar,*

*dejadme el viejo tronco donde escribí una fecha,
donde he robado un beso, donde aprendí a soñar.*

Surge la primera interjección en cuanto se asocian las torres extranjeras con las propias. Y la adjetivación discurre por la añoranza. Se dilata la estrofa (quinteto entre serventesios) y el epíteto **lejanas** se reitera, dentro de la estructura del vocativo, relevado, a la vez, por la rima, en el sitio donde se cumple el **axis rítmico** ⁽¹⁴⁾. La triple evocación de las torres, en variantes dentro de la misma estrofa, recarga hasta el patetismo su significado. La voz de las campanas extranjeras no habla el mismo lenguaje materno que el poeta comprendía, en el cual el repicar y el doblar se traducían en canto y en sollozo:

*¡Oh, mis vetustas torres, queridas y lejanas:
yo siento la nostalgia de vuestro repicar!
He visto muchas torres, oí muchas campanas,
pero ninguna supo, ¡torres mías lejanas!
cantar como vosotras, cantar y sollozar.*

Un gran acierto es la repetición íntegra de la tercera estrofa, que insiste en el valor vivencial del recuerdo, como fuerza de proyección sobre el presente. La reinstalación de una estrofa en otro momento del poema fue un habitual recurso del Modernismo, y es clara su intencionalidad efectista. Hay otros rasgos estilísticos menos reconocibles pero no por ello menos decisivos; son aquéllos a los cuales alude Pierre Guiraud en los siguientes términos: “Los caracteres espontáneos del estilo, a través de los cuales se manifiesta la naturaleza profunda del individuo, resultan mucho más secretos”⁽¹⁵⁾.

En la estrofa final se retoma el detalle de la pequeñez territorial. La injerencia de la bandera, el más convencional de los símbolos nacionalistas, no aporta una connotación civil al canto, porque se produce indirectamente: se menciona en sombra, desposeída del papel simbólico. Cuando el poeta expresa que ella excede la extensión geográfica que representa, subordina el sentido oficial al afectivo, pero ello sólo se ad-

vierte al término de la estrofa, como una grada en el efecto climático, porque es en el último momento cuando el motivo de la pequeñez se potencia como valor máximo en el sustrato emocional que es la esencia de todo el canto:

*¡Oh Patria tan pequeña que cabes toda entera
debajo de la sombra de nuestro pabellón:
quizá fuiste tan chica para que yo pudiera
llevarte toda entera dentro del corazón!*

Es obvio que el yo lírico es aquí el genérico, el de cada uno de los coterráneos, expresados individualmente en su relación con el fundamento natural de la patria: el suelo. De esta riqueza, manifiesta en infinitas direcciones, el poeta es recipiente activo: el caracol reproduciendo la música del mar.

La patria de su inspiración, en este canto y en toda la obra, es aquella lejana, la de su infancia, la anterior al zarpazo imperialista; la que no obstante los trabajos del Canal Francés, no imaginaba, ni siquiera en pesadilla, el holocausto del “Panamá cede...” y mucho menos la infamante cláusula “a perpetuidad”. La anterior a la enseña tricolor (que ya anticipaba su sombra protectora); la anterior al escudo pro-yanqui beneficio; la que, sin haber afirmado las fronteras políticas, se demarcaba ya en los linderos del istmo.

Asilada en las reconditeces del espíritu, a falta de defensas militares las defensas subjetivas la han envuelto deliberada-

VARIACIONES SOBRE UN TEMA.

Si es cierto, como parece serlo, que cada poeta tiene un solo tema alrededor del cual monta toda su producción, porque lo desarrolla, lo enriquece, lo matiza y a veces hasta lo reniega con la ofuscación del creyente que un día por la vía racional se rebela contra su propio dogmatismo pero su sensibilidad sigue dominada por el problema que llega a hacerse obsesivo, entonces en Ricardo Miró el tema del paisaje lo cubre todo, y casi que no hay en sus frases una sola que no se oriente hacia ese destino.

Es un paisaje en varias dimensiones, en el que cabe toda visión y toda actividad, pero que no desaparece nunca como referencia. Y dada la unidad de la obra en verso de Miró, los temas están compenetrados de un mismo sentimiento que los va enhebrando en un estilo cada vez más seguro.

Leída en conjunto, la obra resulta un extenso poema rico de polisemia y de color. Roland Barthes dice que “como el poema lírico (...) no es sino la amplia metáfora de un solo significado, resumirlo es dar este significado y la operación es tan drástica que desvanece la identidad del poema (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados **Amor y Muerte**): de allí la convicción de que es imposible resumir un poema” (16)

Esta simplificación extrema presentada por Barthes es quizá la de las líneas esenciales sobre las que transita la vida misma. Pero en su curso hay, como en el poema lírico, cambios de color, sinuosidades, oteros, y una variada configuración que no puede medirse en línea recta.

Reconocido que toda obra tiene una unidad, aunque no se esté de acuerdo en cuál sea ésta, todo intento de captura

debe partir de esa convicción, no obstante que el método exija en muchos casos escindir en aspectos esa entidad. Porque, como afirma Enrique Anderson Imbert, “debe evitarse confundir el modo de ser de una obra con el modo de conocerla” (17).

**“Sólo sé que mi alma, como un blanco cordero,
va besando tus huellas por todos los caminos.”**

(Ricardo Miró, *Salve lírica*)

Como estímulo constante en el peregrinaje por esta atmósfera sin turbulencias, la mujer constituye uno de los núcleos cardinales. Alrededor suyo orbitan muchos motivos complementarios. Pero ella no se estaciona en el presente; su índole fugitiva es un continuo llamado que él atiende, sabedor de que sigue un ideal inaprehensible.

¿Responde este reflejo a la imagen de una mujer real? Efectivamente. Tan real que sus huellas pueblan el aire. Son testimonios sensoriales como “el aroma/ que emana de tu cuerpo paloma/ y el rumor musical con que caminas”. Pero es una mujer pretérita, definida por lo mismo en el tiempo del hablante, pero esquivando siempre su contorno temporal del ansia de posesión del sujeto lírico, en cuya psique ella es el referente de todo un simbolismo.

Es una reiteración casi obsesiva ese recuerdo en espiral, que parte de la tierra y alcanza las alturas, porque él la evoca en todo lo que huye, principalmente en los seres alados.

Su magia juvenil se mantiene inalterable al tiempo del sujeto, que en cambio envejece prematuramente. Y hay un juego dramático entre esa permanente visión de frescura y el precipitado declinar del amante que la preserva de todo cambio:

*De entonces, al mirarte girar sobre mis ruinas
me finges una de esas joviales golondrinas
que alegran la infinita mudéz de los escombros*

(Tu recuerdo es piadoso)

*Errabunda paloma que al declinar el día
volaste para hacerte más dulce por lejana.*

(Salve lírica)

*No adivino qué extraño derrotero los sinos
abrieron a tu planta, mi pájaro viajero...
Sólo sé que mi alma, como un blanco cordero
va besando tus huellas por todos los caminos.*

(Salve lírica)

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

(Las garzas)

*Y en vano intento retenerte, en vano
el alma atormentada tras ti vuela,
porque te vas, lo mismo que una vela
que huye y se pierde en el confín lejano.*

(Tardes sentimentales, III)

*Solo en la popa, trémulo de frío,
sentí la sorda angustia que me deja
todo lo que se va, lo que se aleja
y en que presiento que se va algo mío.*

(En el Mar del Sur)

*Mañana... ¿A qué inquietarnos el mañana
si todo lo mejor lo hemos perdido?
Sólo debe inquietarnos la lejana
emoción que se fue...*

(Gloria)

**“Fue dolorosa y muda, lo mismo que una herida.
Brillaba sin saberlo, lo mismo que una estrella”.**

(Ricardo Miró, *Alma de Oro*)

¿Cómo era esta mujer fugitiva del escenario geográfico y del tiempo histórico, que se hizo intemporal en el recuerdo? Interesa como criatura estética, sin entrar a cuestionar su existencia en el mundo objetivo.

Desde el eje del hablante, el punto que ella ocupa en el radio visual está a suficiente distancia para que sólo se perciban las líneas fundamentales de la silueta. Pronto se evaporaron los indicios que deja la experiencia inmediata, tales como el calor y la fragancia del cuerpo:

*Pero era sólo un hálito que erraba
de tu cuerpo, y el viento que pasaba
moviendo levemente las cortinas.*

Porque el mensaje es siempre expresión de un sentimiento **contemplado**, las criaturas artísticas se impregnan tanto del color de quien las re-crea, cuando no contrastan violentamente en virtud de un disentimiento insalvable.

Excepcionalmente la lírica intimista traduce estados anímicos de satisfacción. Su matriz suele ser una necesidad presente no cumplida, que si enfoca el pasado tiende a la depresión, por la vía de la nostalgia; y si mira al futuro tiende, en el mejor de los casos, a la ansiedad, por la incertidumbre.

En el caso que motiva este comentario, la alternativa dejó de serlo cuando la línea de la espera se borró por la acción del tiempo, y sólo quedó la posibilidad retrospectiva. Desde ese momento, todo lo relativo "a la eterna" quedó localizado en la parcela del recuerdo. Surcado una y otra vez, las manos del artista la protegieron de las contingencias climatológicas, y por eso sus rasgos se hicieron cada vez más

precisos, por la definición de lo esencial y la eliminación de lo superfluo.

Igual que ocurre en el orden colectivo con los héroes populares, en el orden individual los mecanismos de la idealización comienzan a activarse en proporción directa a la distancia temporal y espacial. Si la distancia es mucha, lo que el arte proyecta son a veces esquemas casi irreductibles a la estatura humana. La lírica tradicional nos ha habituado a este mecanismo, y es discutible si la de hoy difiere de ella sustancialmente, o es asunto de grado, o de modalidad en la presentación. Bastará echar una ojeada inquisitiva a las producciones más representativas del momento. Quizá bajo concepciones distintas, los mismos resortes instintivos condicionan la praxis artística y un denominador común a todas las épocas asegura la línea de la continuidad, aun dentro de los más radicales cambios.

En la concepción artística de Ricardo Miró la mujer se delinea fundamentalmente por su calidad espiritual, forjada en el dolor y ennoblecida por la bondad. Su naturaleza se define así desde dentro hacia fuera, por los valores cardinales que fueron los que marcaron el rumbo en esa relación con el sujeto lírico, que siempre fue tras ella como tras un ideal inalcanzable.

Sólo al impulso de la veneración se logra caracterizar a un ser en forma tan rotunda en dos versos, que con razón han sido objeto de admirados comentarios en Colombia, donde han figurado entre los mejores en encuestas periodísticas. Hay testimonio escrito de que Guillermo Valencia, su amigo personal, manifestó una vez que “daría la mitad de sus mejores poesías por haber escrito la siguiente estrofa de la composición que tituló Miró “Alma de Oro”:

*“Señor, mi Dios, ¿en dónde podré encontrar aquella
olímpica tristeza que presidió su vida?
Fue dolorosa y muda, lo mismo que una herida.
Brillaba sin saberlo, lo mismo que una estrella” (18)*

Estos versos son para el lector como un anticipo, (desde luego ignorado, sin nexo genético alguno) de aquél de Pablo Neruda en los **20 poemas de amor**, en que dice: “Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo”. Sólo que hay en los de Miró un dominante impulso sentimental que no se evidencia en éste de Neruda.

Así figura ella siempre en un nivel más alto. El “va besando sus huellas por todos los caminos”, en la imagen de un blanco cordero. En la perífrasis verbal **va besando**, por su implicación de continuidad pero sobre todo por su contenido semántico, hay una confluencia de connotaciones líricas que dicen de humildad, de amor, de devoción casi religiosa. Su intensidad puede palpase mediante una simple conmutación del gerundio **besando** por un vocablo neutro como **siguiendo**, que al liquidar esas connotaciones emocionales produciría un verso estéticamente nulo.

Con las gaviotas, en las brisas, en todo lo que viaja, le envía un mensaje de gran fervor:

*Acariciad su frente de Julieta
donde encontró el ensueño del poeta
blancos de hostia y castidad de aurora.*

*Y después, tras un giro y otro giro,
traedme en la caricia de un suspiro
un hálito de su alma soñadora.*

(La hora romántica, 6)

En su sicología quedó sembrada esa irradiante gracia femenina, de índole espiritual:

*Y es que con tu lozano frescor de Primavera,
tu gracia fue como una victoriosa bandera
clavada en lo más hondo de mi melancolía.*

(A la eterna)

Muy otra es la fisonomía de la mujer presentada en la poesía galante. Es poesía intrascendente, pese al primor de su estructura externa: las comparaciones se remiten con frecuencia a materiales manufacturados con artificio. A veces las semejanzas se entablan con elementos del paisaje, pero por asociaciones simplemente visuales, sin penetración espiritual:

*Como una miniatura de porcelana (Mi vecina)
Visión hecha con finas hebras de plata (Ibid).*

Hay también el juego de los sonidos en la rima interna, que disuelve en frivolidad el asunto:

*Porque esa traviesa boquita de fresa
la hizo el Embeleso exprofeso al beso.
(Variaciones, 11)*

En esta misma línea se encuentran los sonetos **Brisas de Primavera, Alma dormida, Cleopatra, Tus ojos**, y algunos otros de encargo. El último mencionado goza de cierta popularidad por su derroche de galantería:

*Y ante tus ojos diáfanos y bellos
vería el mismo cielo sorprendido
que falta cielo para verse en ellos.*

El lenguaje de estos versos de circunstancia es otro, y por su aire de salón sin duda fueron muy apropiados para dar un toque de refinamiento a las veladas familiares a las que hace alusión Roque Javier Laurenza en su crítica a “Los poetas de la generación republicana” (1933). Anteriores al gran desarrollo del cine y sobre todo al imperio mercantilmente orientado de la televisión, esas composiciones cumplieron una función de entretenimiento que hoy no llenan, por lo cual han devenido redundantes, y ahora su cultivo resultaría anacrónico aunque se revistieran con nuevos ropajes. A los gru-

pos sociales mecanizados, o metalizados, que conceptúan la poesía como un entretenimiento fútil (no en el sentido profundo en que Bertolt Brecht usa el término **diversión**⁽¹⁹⁾, sino como pasatiempo, toda la poesía de hoy les resulta anacrónica. Sin los recursos audiovisuales de que dispone el séptimo arte, el de nuestro siglo, el verso exige una concentración a la que no muchas personas se disponen, por una razón u otra.

