

CAPITULO IV

NOVEDAD Y ORIGINALIDAD DE LAS METAFORAS

En los ejemplos anteriormente citados, aun en los tradicionales, puede notarse el carácter original que ostentan las metáforas de Bermúdez, originalidad que es una de sus principales virtudes artísticas, pero que al mismo tiempo contribuye a aumentar la dificultad de interpretación de los poemas.

Hay que tener presente que su afán de simbolizar no se restringe a lo que podríamos llamar los contenidos sustantivos, sino que se extiende a las cualidades, a la acción, y a todos los elementos que conforman la frase. Por su facultad creadora y por su capacidad para captar todos los matices, enormemente desarrollada, su estilo es abundante, pero no de una abundancia adjetiva sino sustancial, colmada de sugerencias. Para que un estilo de esta naturaleza subyugue como el de Bermúdez, la originalidad es responsable de saturar de novedad cada expresión y de evitar el lugar común y la frase hecha. En este sentido la literatura panameña, que ya estaba abusando de formas muy trilladas, debe mucho a la labor innovadora de este poeta y de Rogelio Sinán.

Tomados al azar, estos ejemplos demuestran lo afirmado:

De pájaros tachonas mi silencio (P. de A., II)
es una manera original de indicar el dulce sortilegio con

que la voz de la amada llena de música el silencio, mediante una figura en que de la expresión *pájaros*, por una especie de sinécdoque, hay que abstraer su facultad de emitir sonidos musicales, ya que es la nota que corresponde asociar si se está hablando de "tachonar el silencio".

Para aludir al color verde de los ojos no recurre al socorrido símil de las esmeraldas, sino que con una forma perifrástica dice:

Romería de luciérnagas verdes
albea en tu mirar de hilán-hilán. (P. de A., IV)

Y como la propiedad más llamativa de la luciérnaga es su luz, con el vocablo sugiere también la luminosidad de esos ojos verdes.

Para expresar la idea común de que los besos con su calor despiertan la pasión, en profusión de metáforas alude a los labios como un asilo, un lugar al que se llega huérfano de todo cariño, y en donde el amor realiza sus vendimias, palabra con la cual se evoca el momento de exprimir las uvas, que es imagen muy apropiada para designar el beso:

En el asilo de tus besos tibios
se acogen las vendimias del amor. (P. de A., IV)

Procedimiento empleado.—Hay una particularidad de carácter sintáctico en estas metáforas, que ayuda mucho en la comprensión de las mismas: por regla general, cada metáfora queda explicada tras la preposición *de*, cuya razón es aclarar el vuelo imaginativo con la realidad subyacente. Así los dos estratos, el real y el figurado, quedan relacionados por la preposición, en lugar de la fórmula corriente en los versos, que es la aposición de los dos planos. En lugar de: "tu pecho, nido. Tu risa, llama", Bermúdez dice: "el nido de tu pecho; la llama de tu risa".

El valor psicológico de la anteposición de la metáfora es el de herir primero nuestra sensibilidad con una apreciación subjetiva, en este caso enaltecedora.

Lo que más movería a adjudicar a estas metáforas un significado adjetivo es que hay tras la figura poética un elemento que se sugiere y nunca se menciona: la *cualidad* que es la causa *originaria* de la relación entre los dos planos. Al decir

tu adiós de porcelana y hielo
se piensa en una despedida *fría*, no puede uno saber si en sí misma por falta de efusión, o sí fría por lo que pronuncia: la distancia, la soledad. Por estar basada en una de esas metáforas lexicalizadas (se dice corrientemente: *enfriarse* una amistad) no es preciso esfuerzo alguno para advertir la cualidad a que se alude con “adiós de porcelana y hielo”.

Pero si lógica y gramaticalmente surge la posibilidad de la frase adjetiva, este carácter es estéticamente nulo. Precisa un previo razonamiento para llegar a la conclusión gramatical. Mas en la lectura de un poema el análisis es siempre actividad de segundo orden, por lo menos en el tiempo, y ello determina la primacía de la intuición en el goce estético. Lo que nuestra intuición nos da a la lectura del verso no es una sustancia y una cualidad (después de todo no son tales un gesto y un objeto) sino dos imágenes: el adiós y el hielo. Hieren nuestra sensibilidad simultáneamente, pero como dos imágenes paralelas, cada una como unidad independiente, con valor sustancial. De allí que la función de estas metáforas sea siempre estéticamente sustantiva.

De mayor audacia es aquélla de “tus lóbregos cabellos de scherzos y sonatas” porque allí hay un estrato más. Están en primer lugar los *cabellos*, comparables a scherzos y sonatas por alguna cualidad de los mismos, que ha de ser, según la experiencia nos indica, o bien la suavidad, o bien una especial ondulación; pero de estos dos planos, el uno táctil (la suavidad), el otro visual (la ondulación) se salta a un tercero, con el que no guardan relación lógi-

ca, pero poéticamente asimilable por sinestesia: la música: cabellos —suavidad de ondulación— suavidad musical: scherzos y sonatas.

En la *Elegía a Adolfo Hitler* hay un ejemplo que puede considerarse antecedente de éste, y es el eslabón entre el plano real de la cabellera y el imaginario de los scherzos y sonatas. Es el siguiente:

Que suelten las campanas sus cabelleras de música y
de sueño.

Es la misma asociación de los cabellos y la música, sólo que en este caso la música está en el plano real, porque es la música de las campanas, que se suelta como una cabellera, término este último que constituye el plano figurado, sugerido quizás por el verbo soltar. Pudo surgir de aquí la idea de los cabellos de scherzos y sonatas, que es una forma mucho más exquisita que la visual simple de cabellos de oro o de ébano con que la poesía tradicional ha ensalzado por siglos la cabellera femenina.

. . .

Con la evolución general de su poesía, la metáfora se va haciendo en Bermúdez más difícil, hasta culminar en la imagen pura a la que tenemos acceso guiados por el sentido general del poema.

Apoyadas en la tradición, muchas de estas imágenes puras son de fácil interpretación, pero su pureza constituye para el lector un factor dilatorio en el logro del goce estético, porque el poema no puede leerse de manera ininterrumpida y fluida sino fragmentariamente, lo cual, como se ha dicho antes, se traduce en frialdad racional, no porque la padezca el poema mismo, sino por el método de lectura que su interpretación requiere.

Es injusto considerar artificiosa esta poesía por la expresión asiduamente simbólica que constituye su principal característica. Todo artista tiene sus propios há-

bitos de crear que se afianzan y se perfeccionan en el ejercicio. Bermúdez reveló desde el comienzo la tendencia al pensar metafórico, es decir, aquél en que lo intuído se da directamente como símbolo, sustituyendo el término de comparación.

La asociación de ideas no es desde luego privativa del poeta sino común a todos los hombres, y la peculiaridad con que se da en los individuos ha sido objeto de estudio del psicoanálisis. Sin embargo, queda la observación formulada para aclarar el hecho de que esta poesía, por elaborada que sea, —y lo es en grado sumo— tiene también su parte de lo que se llama espontaneidad, que aflora sin propósito deliberado, si bien por determinación de asociaciones subconscientes que confluyen en el momento de la creación.

Tal condición no se da en la prosa porque en ella todo ha de pasar por el tamiz de la razón, y la actitud del prosista no es el trance poético, por apasionado que su escrito sea. En realidad podría afirmarse que cuando en la prosa la intuición priva sobre la reflexión, el prosista se acerca al poeta.

Pero en Bermúdez este afán de poetizar a base de imágenes evolucionó de manera progresiva a tal grado, que en las *Variaciones del pez en la sangre* la interpretación se le hace al lector un verdadero problema. Sintácticamente rompe con el procedimiento de explicar con la expresión del plano real el figurado, porque le parece innecesario tal vez. Como ejercicio poético es una valiosa evolución, pero paradójicamente, en el aspecto de la resonancia en el lector —por minoritaria que sea— a que debe aspirar toda obra, el resultado es negativo, porque la imposibilidad de comprensión acarrea la ineficacia estética.

Ante el mencionado poema sí cabe hablar de una aspiración a la poesía pura, porque la intuición ha sido despojada de los elementos racionales, emotivos, empíricos;

aquí los símbolos intentan, y lo logran, desrealizar el contenido, desprendiéndolo de todo entronque con la vida cotidiana, evadiéndolo hasta del marco temporal:

De un tiempo sin edad y desde el tiempo vivo
del aire, el agua, el fuego, la tierra y la memoria . .

No tiene esta poesía las cualidades de sencillez y brevedad que se dan en la poesía pura de Juan Ramón Jiménez por ejemplo. Sí tiene la frialdad, la abstracción, el intelectualismo de la poesía pura de Jorge Guillén, y recuerda sobre todo la majestuosidad formal, el contenido filosófico y lo que en un tiempo se llamó “el hermetismo” del “*Cementerio Marino*” de Paul Valéry:

Desposeído nómade de preexistentes rumbos
sumerso en nemorosas prisiones semovientes,
los modulares ciclos del refractario piélago
dimanan de los húmedos raizales de la sangre.
(V. del P. en la S., IX)

Dentro de las limitaciones de ambiente y época cabe considerar este poema como una derrota artística del propósito de la pureza, porque si el primer deber del artista es el de ser fiel a sí mismo en la expresión de su mensaje, vaya éste dirigido a la masa o a una minoría, la idea de “mensaje” implica un destinatario; y el acto mismo de la creación involucra un destino para lo creado. Pero si se rechaza a conciencia este fin en homenaje al arte por el arte, la *trascendencia* (sentido popular del vocablo) del mismo se liquida, y el arte no sería fin en sí mismo, pues no sería fin siquiera, sino actividad pura del sujeto que crea.

La poesía es como la vida, integral, y es artificial toda división en facetas: la Razón, la Pasión, la Acción, son colores de una misma catarata que cada uno encauza según el rumbo que las circunstancias le hayan impuesto. Pretender en un poema, decantar la poesía, a fuerza de

imágenes puras, de todos los ingredientes que la hacen poesía, es como descartar de la vida la reflexión, el sentimiento y la acción que la hacen vida.

No se objeta este poema precisamente por su pureza expresiva. A la poesía se le ama por su calidad y se le admira por sus otras virtudes. Con la poesía sucede como con el agua, con el amor, con la idea: entre lo puro y lo impuro hay que escoger siempre lo potable.

Las largas polémicas sostenidas sobre este tema (1) no tienen más sentido que el de la expresión de irreductibles puntos de vista antagónicos, cada uno en defensa del carácter exclusivo de su verdad. Lo notorio es que, al pretender por medio de imágenes el logro de la pureza poética, se desvirtúa la poesía. Y tal ejercicio no es recomendable.

Felizmente Bermúdez advirtió este peligro y en las obras subsiguientes a este poema (en *Laurel de Ceniza y Cuando la Isla era Doncella*) cumple un esfuerzo de claridad, cada vez más evidente, que hace su poesía asequible a un público menos reducido. Y si este esfuerzo se mantiene en las obras por venir, su poesía será más clara y por lo tanto cumplirá mejor su función social, por así decirlo en sentido lato, o, restringiendo un poco, su función estética. Es presumible, además, que andando el tiempo ocurra con *Cuando la Isla era Doncella* (todavía inédita) lo que sucede ahora con *Adán Liberado*: transcuridos quince años de su publicación que tanta sorpresa produjo, ya hoy se le puede entender por entero porque en ese lapso los nuevos poetas han cultivado en abundancia los recursos que entonces eran considerados un despropósito por falta absoluta de tradición en nuestro medio. De *Laurel de Ceniza* puede suponerse que el hermetismo con que está escrito ha de vedarle la popularidad, pero sí es deseable una acogida más calurosa, al menos en los círculos más

(1) Véase Henri Bremond, op. cit.

aplicados a estos menesteres, entre los que es frecuente elogiar dogmáticamente a unos y otros poetas como lo más grande que ha dado nuestro país, a veces con razón, pero sin la menor preocupación por demostrar la verdad de lo afirmado. Y el dogma debe evitarse, porque es el camino más fácil hacia el engaño.

CAPÍTULO V

EMPLEO DE SINESTESIAS

Casi con la frecuencia de las metáforas y a veces confundidas con ellas, aparecen en la obra de Bermúdez las sinestesias. La sinestesia es el recurso poético que popularizaron los simbolistas franceses, consistente en la mezcla de percepciones sensoriales distintas, fenómeno que en la literatura ha adoptado el mismo nombre científico que le asignaron los psicólogos. Se explica por la simultaneidad con que captamos las cualidades de los objetos, sean reales, objetivas, o producto de nuestra imaginación.

Las sinestesias, fundidas con las metáforas, pueblan toda la obra de Bermúdez desde su etapa inicial.

Las percepciones visuales se mezclan con las auditivas, las palatales, las olfativas y las táctiles, y éstas entre sí:

Y tu sonrisa se abre en mis oídos
tiñéndolos de música y de miel. (P. de A., II)

En estos dos versos figuran varias sinestesias: en primer lugar, el poeta percibe —desde luego con la vista— la sonrisa de una mujer; pero esta sonrisa no “se abre” (metáfora también visual) simplemente a su mirada, sino en sus oídos (aquí aparece la primera sinestesia: tu sonrisa en mis oídos) y los “tiñe” (otra metáfora visual), no de un determinado color —que es el complemento que lógicamente se espera— sino de música (segunda sineste-

sia: teñir de música), y de miel (tercera sinestesia), que viene a ser triple: teñir-de miel-el oído.

Otro ejemplo:

Sólo allí... ¡oh prisionera en la *esmeralda*
música de los ríos invitados... (L. de C., V)

La esmeralda alude, como es tradicional, al color verde; y la música esmeralda es la música verde o música de los ríos verdes. Como las dos cualidades del río, la visual y la auditiva, se captan simultáneamente, surge la sinestesia.

Hay también la mezcla visual-olfativa en “tu mirar de hilán-hilán” (P. de A., IV), en que se confunden la *belleza* de la mirada y la exquisita *fragancia* nocturna de las flores del hilán-hilán (nombre popular del árbol científicamente denominado *Canangium odoratum*), de las que se extraen esencias para hacer agua de florida.

Caso más complejo sería el de “pájaros maduros” (P. de A., IX), porque aquí el epíteto, además de aludir a un ser animal con una calificación vegetal, le imprime un sentido doble a la sinestesia, que puede ser visual, o gustativa, o más probablemente, ambas cosas a la vez.

Este recurso poético no es insólito en la literatura española, ni en nuestras producciones panameñas. Tiene consagración definitiva con el Modernismo, que lo tomó del Simbolismo francés, pero el genio poético de Góngora ya lo había descubierto siglos atrás, aunque el empleo que hizo de él fue muy parco. (1)

Es presumible que este procedimiento no hubiera prosperado en la época del vate cordobés por falta de terreno propicio, dada la primacía con que, entonces y en si-

(1) Véase Alonso, Dámaso: *Poesía Española*. “Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora”.— Ed. Gredos, Madrid, 1950. Página 407.

glos posteriores, la lógica racional dominó en la literatura, aun en las expresiones más acentuadas de la subjetividad, como las del Romanticismo.

El descubrimiento del subconsciente fue la revolución científica que abrió nuevos caminos también al arte, y así al incorporarse la intuición al hecho poético, este fenómeno (la sinestesia) pudo cobrar la magnitud de forma y de expresión que hoy ha alcanzado.

CAPITULO VI

VISIONES DE CARACTER ONIRICO

Quise llegar a ti *alargando mis dedos impalpables*
y naufragó el afán siguiéndote en el viaje . .
—Pasaron unos pájaros con alas plateadas
y fuiste adelgazando hasta quedar en nada . . .

(A. J., Primer Recuerdo)

Son ejemplos de lo que se denominaría una *visión* según la nueva terminología propuesta por Carlos Bousoño (1) para estas novedades que la tradición desconoce y que en consecuencia carecen de sitio en las preceptivas literarias. Aquí se atribuye a un cuerpo una *función irreal*, la de adelgazar hasta quedar en nada, y a unas manos la de alargarse en el afán de seguir a una mujer.

Como se ve no se trata de metáforas, porque no hay aquí un plano real suplantado por otro, sino que al mismo objeto aludido con propiedad se le atribuye una acción que no le es propia en el terreno empírico.

Si en el ámbito de la experiencia exterior estas visiones se presentan como irreales, llevan implícita, sin embargo, una innegable realidad subconsciente. En el primer caso, "alargar" los dedos es la forma como se concreta el ansia de seguir en el espacio al ser amado, prolongándose hasta lo imposible (el adjetivo nunca es ocioso),

(1) *La Poesía de Vicente Aleixandre*.— Ed. Insula, Madrid. 1959.
— página 30).

es decir, agotando todas las posibilidades reales, y aún más allá.

El otro caso (y fuiste adelgazando hasta quedar en nada) responde a un proceso similar de desmaterialización, pero ya no por un impulso creciente sino al contrario, por un agotamiento progresivo del instinto erótico que fuera el soporte único sobre el que se afirmó el idilio, o en otras palabras, la única razón que diera categoría real al complejo amoroso que se evoca.

De la misma manera que en estos versos de *Adán Liberado*:

---se destíen las piedras opacas de la costa

—sus faros derretidos

---con su largo marmallo de guitarras podridas

se dan casos de *visión* a través de esa idea tan nerudiana de desintegración general del mundo.

Según se ha visto en el estudio de los símbolos, los pájaros con su intención temporal señalan que algo se transforma, y en el ejemplo

Pasaron unos pájaros con *alas infinitas*

después no imaginaba siquiera tu sonrisa

(A. L., Primer recuerdo)

la infinidad de las alas (cualidad que no les es propia) denota la irrestricta ley de variación a que están sujetas todas las cosas; en este caso el olvido que sucede al amor.

Son frecuentes en los sueños estas visiones: árboles que en un instante se van cubriendo de flores a nuestra mirada perpleja, y casos semejantes.

Estas visiones han sido explotadas en la literatura debido al papel relevante que conquistó el sueño con el ya aludido descubrimiento freudiano del subconsciente. Cuando todo el misterio de esta oscura región de la mente afloró por el sueño al arte, y la poesía encontró fuente nueva de temas y de formas que se definieron en el superrealismo, nuestros poetas, con Sinán a la vanguardia, al incorpo-

Margarita sin voz, cuya palabra
el corazón entiende. . . .

se expresa como *visión* la posibilidad ideal de que la tuviera, y se hace énfasis en que su mutismo (el de la muerte, que es aquí la aludida metafóricamente) no impide la comunicación espiritual con el corazón del hombre.

CAPITULO VII

PRESCINDENCIA DE LA ANECDOTA

Entre las diferencias esenciales que caracterizan a la poesía de hoy frente a la tradicional está el menosprecio de la anécdota.

A través de los siglos, *con algunas excepciones*, los poemas tenían un “argumento”. Esta característica, necesaria en las largas epopeyas, se dió en todos los géneros de la poesía, hasta en los más exaltados y breves poemas líricos.

Cuando la poesía nueva hizo tabla rasa de los valores tradicionales rechazó la anécdota como un recurso extra-poético. El poema debía serlo por sus esencias propias, no por su interés novelístico. Quizás fue la exageración del Romanticismo con sus largas y complicadas tramas lo que movió a esta reacción, que en tal sentido resultó beneficiosa.

Los años de experiencia han obligado a una modificación del concepto de la poesía sin anécdota y la han llevado al nivel de remanso que sucede necesariamente a toda revolución. La anécdota aparece, pero muy parcamente, como algo accesorio, no como el centro de atracción en que el Romanticismo la convirtió.

Debe hacerse la salvedad de que en la corriente de poesía social que cobra auge en nuestra América con la orientación del pueblo por objetivo, la anécdota ha ganado

importancia porque cumple una gran función esclarecedora. Constituye un material de intuición fácilmente accesible a la gran masa de hombres cuya pobreza económica les ha vedado los caminos de la cultura. Pero la anécdota de la poesía social es casi siempre muy real, breve y contundente, distinta en verdad a las artificiosas elaboraciones de la poesía tradicional. Nombres, fechas y lugares aparecen de nuevo, virtudes a veces exaltadas, pero ahora como símbolos humanos más reales, más objetivos, cuya razón es ejemplificar, no sorprender.

Es el tipo de poesía que aparece en la última parte del *Adán Liberado*. Desdichadamente, Bermúdez no fue feliz en este intento, no porque sus producciones carezcan de calidad poética pues sí la tienen, sino porque los temas sociales no se compaginan con la manera elevada y formalmente subjetiva en que los poemas fueron escritos.

Formulada esta advertencia, examinemos el caso de la anécdota en las otras producciones de Bermúdez que responden con más armonía a las cualidades artísticas del poeta, no sin antes aclarar que dada su juventud, su poesía puede todavía evolucionar mucho en un sentido o en otro.

Desde su primer libro, *Poemas de Ausencia*, se advierte la tendencia a prescindir de la anécdota en lo posible. No es la moda literaria la única razón de este hecho: más bien, una especie de orgullo masculino mueve a los poetas líricos a no exponer muy al sol sus grandes debilidades afectivas.

En esta obra saturada de optimismo amoroso, hay gran cuidado de no dejar salir a flote ninguna alusión demasiado personal, ningún dato objetivo. Es un modo de poetizar que podría contrastarse con el de otro de nuestros buenos poetas, Eduardo Ritter Aislán, en cuya

poesía, hondamente sentimental, se adivinan los rasgos y las circunstancias de los seres amados que pueblan su ambiente hogareño (1).

En Adán Liberado, por ser obra más compleja, hay más alusiones a circunstancias de dolor y de ternura, pero muy adelgazadas, casi imperceptibles, entretejidas con reflexiones morales exentas de dogmatismo.

En las Variaciones del pez en la sangre la poesía se desenvuelve en un clima bastante enrarecido en que el calor de la anécdota no tiene sitio. En este poema hasta el *yo* parece perder su individualidad, diluida en el concepto genérico del hombre.

En *Laurel de Ceniza* la anécdota desaparece por completo. A pesar de que es una elegía el pasado no asoma, y sin él no hay anécdota, porque el presente y el futuro en que se desarrolla no son sino un presente que *sueña* en un futuro desconocido, en cuya eternidad no tiene cabida el flujo temporal.

Lo mismo en *Cuando la Isla era Doncella*, que pinta primorosamente el paisaje de la isla de Taboga, pero por su nombre sólo la designa en el epígrafe. Está escrita en una forma semejante a la forma descriptiva idealizada de la poesía bucólica, mas sin los largos idilios que ésta desarrollaba. Ni argumento ni anécdota participan en esta descripción pura y bella, llena sí de los matices más variados.

En conclusión, la obra de Bermúdez, desprovista de anécdotas, sigue la línea universal de la poesía culta contemporánea.

(1) Principalmente en su obra más reciente, *Silva de Amor y otros poemas* (Panamá, 1959).— Naturalmente que esta poesía que a veces tiene visos de misticismo, mantiene una línea de equilibrio espiritual que en la lírica es muy difícil de alcanzar.

CAPITULO VIII

ADJETIVACION RIQUESIMA, PORTADORA DE MATICES EMOTIVOS, PLASTICOS Y CONCEPTUALES

Gran parte de la riqueza sugestiva de los poemas de Bermúdez se ha confiado a los epítetos, que muchas veces no son imprescindibles para la claridad de las ideas, pero atesoran tal carga de subjetividad que por ellos descubrimos una posición idealista, un afán embellecedor, una actitud de admiración panteísta que a veces raya en la adoración, y también las dudas y las amarguras que la conciencia ha querido reprimir.

El primer hallazgo que nos sorprende es el de los calificativos que señalan los sabores y los colores. Toda la evolución del poeta en su concepción del mundo y de las cosas puede seguirse a través de estos adjetivos, algunos de ellos no simples, sino *frases adjetivas* (Hay que insistir en que a veces se trata de frases adjetivas, formadas por la preposición *de* y un sustantivo, que constituyen complementos de verbos o de sustantivos y tienen por lo mismo una función claramente adjetiva).

Por ejemplo, es patente la adolescencia del poeta encendida por un amor no realizado, cuando el sueño es quien colora los objetos y da un sabor melifluo a las lejanas esperanzas. De tal etapa, vertida en el primer libro, *Poemas de Ausencia*, son los siguientes ejemplos:

—Palabra *dulce* de cristal maduro
para el sueño *de miel* de tu reir. (III)

Es notoria en este libro la frecuencia con que se insiste en la dulzura a la cual se contraponen rara vez el sabor de la ausencia, amargo porque impide la realización tangible del amor que se sueña como un néctar. Pero el sabor de la ilusión predomina sobre todos los imposibles que la distancia opone:

—Mis niveles del beso se sublevan
en su viajar a ti en vuelo *de miel*. (V)

Por otra parte, el sueño da tintes de luz a la imagen del recuerdo y con ella al paisaje:

—La fragancia del cosmos se derrama
en las almas *doradas* de sufrir. (I)
—Todo me doy en polvo de hoja seca
por la armonía de tu alma *azul* (IV)
—Trigueña, juego *claro* de armonía (VI)
—Hoy mi savia florece en las estrellas
en tu júbilo *blanco* en do de sol. (IX)

Como se ve, todas son tonalidades claras y luminosas, verdaderamente idealizadas. Responden a una ansiedad insatisfecha por la ausencia que una carta no puede colmar, y que encuentra solución en la renuncia:

—Fantasma *verdinegro* entre la sombra (XII)
—Estela de las quillas *imposibles* (XII)
—Última flor de las estrellas *muertas* (1)
residuo de *neblina* y soledad. (XIV)

Se cierra así una etapa del corazón para dar comienzo a otra no por amarga más real, pero sí más terrena, menos ilusa, que como se verá revela un cierto desencanto tras el triunfo del amor, desencanto que se revierte so-

(1) Recuérdese que se usan como adjetivos los participios pasivos cuando no forman tiempos compuestos con el auxiliar haber.

—No hay ruta de jabón ni clavos *rojos*
—ni espumas *negras*
—se deslicen las piedras *opacas* de la costa

Es también sintomática la aparición frecuente del término *manchada*, tras el cual se adivina una especie de desilusión, de protesta pasiva por el encuentro de rasgos negativos en una realidad que se creía sin mácula. Luego la protesta se hace más concreta, y es entonces el rojo el color dominante, tiñendo de sangre el horizonte político:

—La *dura* estupidez de mi infancia *manchada* de
(barreras
—su *roja* efervescencia tonifica las islas de mis ojos
—subirá por sus *rojas* canales *marchitadas*;
—de donde hoy vuelan mariposas *negras*
—adornaría mis palabras *manchadas* de amargura
—para siempre *ensuciada* por el rudo compás de los
(relojes
—y llevar tus riñones desplomados y *negros*
—y los tímpanos *grises* del silencio

Puede observarse hasta qué punto la subjetividad se vuelca en estos adjetivos y cómo los conflictos emocionales se proyectan sobre el mundo circundante, que va cobrando el color del momento psicológico que el poeta vive:

—por donde subirán, con pasos *rojos*
—*rojo* ha de ser el estupor naciente
—y las manos *opacas* de la vida
—más allá del delirio *rojo* del puñal y del rifle
—En los campos del mundo germinan trigos
(*rojos* (2)
—Desde el fondo del hambre alzarán huellas *rojas*
las sandalias de bronce de la patria impotente,
y el estigma de rabia de la paz de Versalles
enrollará tu cuerpo de *lóbregas* serpientes.

(2) Este verso y los siguientes pertenecen a la *Elegía a Adolfo Hitler*, y tienen también intención política.

Estos ejemplos son elocuente muestra del valor sugestivo de la adjetivación cuando responde a una realidad interior, no a un lujo estilístico.

En las *Variaciones del Pez en la Sangre* la impresión de la existencia es desoladora: en manifestación del más agudo pesimismo, el poeta concibe al hombre como un ser arrojado a la vida en un mundo que es un bosque (la selva de Dante o bien el Laberinto) sin orden ni razón de ser:

En donde las natales estrellas sucumbieron:
 extraño residente de un bosque *desahuciado*
—*Flébil y esquiva* cárcel de transitables humos
—Hondero *desterrado* por islas de tiniebla
 que bañan los *salobres* zafiros del silencio
—*Desaborido y hórrido* pasaje *irremisible*
 por *desdeñadas* sombras *inciertas y afflictivas*
—*Desarraigados* pájaros reintegran su ornamento
—*Ambiguas* impresiones de un dios *desmemoriado*
—*Irrevocable* albergue de consagrados duelos
 Inveterada y luenga vivencia *incommovible*
—El *defraudado* estanque de lilas de la infancia
 retiene los *depuestos* perfiles de la sangre.

La tristeza de una infancia deshecha por la muerte del padre del poeta, le hace llamarla “defraudado estanque” en el que se reflejan los recuerdos de los que murieron.

La muerte es una
—ciudad de los exilios *infaustos y perennes*;
es también

El *insolvente* enigma, *furtivo y despiadado*
 con su sayal de sierpes y *derrumbados* soles

Estos versos traen una reminiscencia de la venganza de la Esfinge consumada sanguinariamente sobre quienes no resolvían su enigma, y las sierpes y los soles derrumbados una alusión indirecta a los sacrificios aztecas; ambas son asociaciones de muerte.

En una variación de la idea del hombre perdido en una selva, dice el poeta:

—*desposcido* nómade de preexistentes rumbos
sumerso en nemorosas prisiones semovientes

Es un pesimismo de lo más fatalista que imaginarse puede, lo que le hace concebir al hombre como un nómade sin pertenencias, solitario, que cumple un destino aciago, y cuya única libertad posible es el afianzamiento en sus propios recuerdos dolorosos.

Laurel de Ceniza, el cuarto libro de Bermúdez, representa ya una etapa de verdadero equilibrio, y como es obra de madurez, su adjetivación se ha hecho más conceptual y calculada. Sin embargo, en ella se trasluce vivamente el idealismo filosófico con que el poeta ha sublimado su desencanto, y se descubren las contradicciones interiores con que la conciencia vigilante se opone al vuelo de la imaginación.

Hay por ejemplo una contradicción entre el esteticismo del poeta que concede a la Muerte el don de una belleza suprahumana, por la cual la llama “bella durmiente, hermana del jacinto”, y la conciencia de la acción funesta que ella ejerce sobre la vitalidad del hombre. De aquí surge la adjetivación casi toda de carácter moral, —por oposición a la plástica embellecedora— con que impreca:

—*Incluyente* deidad que me persigues
—También cerca del mar, ya *sosegado*
de tu *ardorosa* compañía, busco
—Tu *corrosiva* lengua. Oh *inoportuna*
inexorable hoguera de suspiros
—*Pérfida* capitana de tinieblas!
Devoradora fauce de frescura!
—*Inerme, cristalina*, oh *incommovible*
margen de muy *egregias* certidumbres!
—*Erígua* en tu esplendor, *blanda y difusa*
adormecida lengua *incommovible*
.. oh *ilegítima*

ráfaga de topacios subversivos! (3)
 —Por qué persigues con *arteros* goces
 la *indefensa* mirada que te intuye
 —*inmóvil* altitud! Vigilia *inútil*
 de rama en rama! Vuelos *invisibles*
 por *inhóspitas* dársenas *olevas*

Es muy elocuente la frecuencia del prefijo *in* en estos adjetivos: inclemente, inoportuna, inexorable, inerte, incommovible, indefensa, inmóvil, invisible, inhóspitas. Son los derivados que se denominan contradictorios, de negación absoluta, de sustantivos abstractos, o bien de verbos. Su insistente empleo en estos poemas puede tener origen psicológico en un desco subconsciente —no digamos frustrado, pero sí reprimido— de que la realidad hubiera asumido estas mismas cualidades en su forma positiva. La autora de este estudio considera que todo adjetivo en cuya composición entra un prefijo negativo, plantea a la imaginación las dos posibilidades, la positiva y la negativa, aun sin necesidad de entrar en pormenores gramaticales.

Los adjetivos son a veces los que hacen posible al lector captar el sentido de la estrofa. Obsérvese de qué manera puede valerse de ellos para la interpretación de versos difíciles:

—En el terror de niebla *prometido* (la segura
 Muerte)
 ellas combaten, *púberes* y *esbellas*
 (*ellas* alude a las huestes de la luz, mencionadas
 en estrofa anterior)
 cada noche en los ciclos *subalternos*

(se trata del cielo personal de cada individuo: su aspiración y sus realizaciones; son ciclos *subalternos* porque no

(3) *El topacio* por su fulgor amarillo, casi tornasol, sería símbolo de luz, de vida, pero el adjetivo *subversivo* lo señala como cómplice de la muerte.

se refieren a la gloria que las religiones prometen, sino a la que cada ser encuentra en la realidad de su pequeño mundo).

Es decir: la vida en su florecer, comparable por su belleza y por su esperanza con una niña *púber, esbelta*, combate con la Muerte (el terror de niebla *prometido*) en los cielos *subalternos*: el cielo de cada hombre, que no es sino su propio empuje, su voluntad de lucha y de resistencia contra cualquier forma negativa de destrucción.

Signo visible de la evolución completa que ha sufrido el artista en su concepción del mundo, lo dan estos adjetivos:

- Infinito* primor de las corolas:
sensitivas, impúberes, pacientes.
- Oh *lisonjero* serafín del aire
- Las *armónicas* formas del espacio
tranquilas, mesuradas.
- Agreste y resonante* paraíso
para mi soledad incauta y núbil.
- Oh laberinto, *hermoso* laberinto!

Donde encontramos profusión de adjetivos es en *Cuando la Isla era Doncella*, con lo cual el valor descriptivo del poema se enriquece notablemente. Con razón se ha dicho que “es el epíteto, por ser un elemento de la frase que nunca es necesario a ella, aquel recurso estilístico en el que, de una manera más pura, se da lo expresivo libre, con exclusión de lo significativo obligado” (4).

Los paisajes de *Cuando la Isla era Doncella* tienen una gran movilidad, y por consiguiente los epítetos que allí se emplean son dinámicos. No se habla ya del aire estáticamente “azul” de *Laurel de Ceniza*, sino de un aire

(4) Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*.— Ed. Gredos, Madrid, 1956.— (pág. 161).

“marinero”. Abundan aquí los epítetos de carácter sensorial, muchos de ellos empleados metafóricamente. Son portadores de tantas virtudes subjetivas que a pesar de que se enfocan directamente hacia el paisaje, descubren el entusiasmo, la admiración y hasta el amor con que el poeta siente ahora la naturaleza.

Es el poema en que Bermúdez ha captado con amplitud la riqueza del mundo exterior en todas sus formas, y es tan delicada su sensibilidad que no se le escapa el más leve matiz. No es ya sólo el cromatismo, sino todas las cualidades de los objetos que aparecen en el poema: los *húmedos* follajes, los *dulces* plenamares, lienzos australes de organdí *florido*, espumas *placenteras*.

La placidez de los epítetos que califican al mar es opuesta a la visión amarga y aterradora que revelan en *Adán Liberado*:

Somos de nuevo niños y sirenas (5)
a ver nos llevan *dulces* tiburones
---De un caracol de nácar que consume
celestes óleos de fulgor mojado
---y el roce de los náufragos, tan *suave*
como el *célico* anís de la memoria.
---nubes de terracota y pan molido
con sabor a pastel *azucarado*.

Catamos en la adjetivación el sabor dominante en cada momento de la experiencia vital que nutrió las diversas etapas de esta poesía: inicialmente una *dulzura*

(5) Esta vuelta a la infancia a través de los recuerdos parece ser influencia de Rilke: “Y aun cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo, no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de recuerdos?” *Cartas a un joven poeta*.— Sociedad Editorial Americana.— Buenos Aires, 1941.—(Página 18).

frutal, que está en la naturaleza de los jugos de las primeras ilusiones; luego la *amarga* sensación de los primeros choques con la realidad compleja, y por último una especie de *azúcar sintética* extraída experimentalmente con designios idealistas, de los múltiples sabores que se prueban en el transecurso de la vida.

CAPITULO IX

ABSTRACCION DE LOS TERMINOS

La abstracción de los términos es una de las resultantes del carácter filosófico de los poemas.

El primer libro de Bermúdez, *Poemas de Ausencia*, se inicia con estos versos:

Es soledad afluyente de la nada
que destruye lo cierto en su correr.

Los sustantivos, que son los elementos gramaticales que soportan la mayor densidad expresiva de la frase, tienen aquí un carácter abstracto porque expresan conceptos metafísicos: la soledad, la nada.

Igual sucede con *lo cierto*, adjetivo sustantivado por el artículo; con el infinitivo *correr* (catalogado gramaticalmente por su significado, como sustantivo abstracto); y con el participio activo “afluyente”.

Los verbos agravan más la nebulosidad expresiva: *es*, forma del copulativo *ser* —que es uno de los verbos llamados vacíos—, y *destruye*, con su significado negativo.

Resulta así que una frase en cuya composición han entrado tantas palabras conceptuales (nombres, verbos) y que por lo mismo pudo estar recargada en su contenido, no alcanza sino una tenue revelación, por el valor semántico y la abstracción de los vocablos que la forman.

El primer poema se desarrolla en este ambiente de abstracción dominante en todo el libro, hasta el punto de que muchos conceptos que pudieron ser vertidos concretamente lo han sido como infinitivos, pero no en construcción verbal sino sustantiva, y como tales son abstractos, perdiendo además la movilidad característica de los verbos. El correr, el caer, el sufrir, etc., son formas sonoras que aumentan la armonía del verso, pero a la vez le dan un dejo de afectación y le restan el carácter que habrían ganado con el empleo de un sustantivo propiamente tal o de un verbo en tiempo finito. He aquí el poema, que se transcribe íntegro porque la edición de *Poemas de Ausencia* está totalmente agotada desde hace muchos años:

Es soledad afluyente de la nada
que destruye lo cierto en su correr.
Hay una sombra entre el dolor y el gozo
en puente de silencio y de verdad
que recorre el intento cotidiano
en la ruta descalza del vivir.
Aumenta la inquietud de los insectos
tras el rítmico caer del corazón.
Ensayo del sentido y del no siento
con siluetas de vida en renacer:
profundo aprendizaje de la muerte
bajo el rito constante del callar.
La fragancia del cosmos se derrama
en las almas doradas de sufrir.
Lucha de la burbuja y el silicio,
locura cabalgando en la virtud
como un reto de lirio hacia los cuervos
y un fragmento de estrella en el fangal.
En la ausencia se vuelve sangre el ansia
de la fauna que vibra en lo interior.

Toda pasión se siente en primera persona, es decir, en carne propia. Y aquí la persona gramatical que aparece es la tercera, tan indeterminada que el poema pierde mucha fuerza lírica.

Prosificando, eliminando toda poesía, estableciendo los nexos racionales que la poesía por su carácter intuitivo rechaza, se diría:

La soledad es una de las formas que la nada asume, porque sumerge la conciencia en un estado de negación total, de modo que se pierde hasta el sentido de la realidad circundante.

El gozo conduce al dolor, como si hubiera un silencioso puente de comunicación entre los dos, para cada actividad de la vida cotidiana.

Son tan tristes los latidos del corazón que se escuchan como pisadas que descienden, y el ambiente se hace eco de esta tristeza.

Pero en mí se da la lucha de dos corrientes, y esta contradicción silenciosa es como un anticipo, como un aprendizaje de la agonía mortal.

El ánimo ennoblecido por el sufrimiento siente que el mundo se ofrece pródigo de fragancias. Y he aquí que la virtud se rebela contra los impulsos negativos, con la pureza vegetal de un lirio frente a la ofensiva animalidad de un cuervo, o de una estrella que refulge en un pantano.

Pero al sentir de nuevo la soledad, el ansia (mía) revela la necesidad humana con que la sangre reclama (tu) presencia.

Bermúdez da dignidad poética a este material, pero no lo toma así prosaicamente para luego transformarlo en símbolos y versificarlo, sino que lo sufre, y su instinto poético le impele a escribirlo, infundiéndole encanto y armonía.

Mas como puede verse en la prosificación con que se ha extraído del poema sólo el material estéticamente indiferente, se trata de un contenido de índole más intelectual que afectiva, que luego al estructurarse y adquirir eficacia estética se mantiene en un tono muy distante del lírico por la manera impersonal y abstracta de enfocarlo, a pesar de que el origen de este poema es un vivo sentimiento de soledad, tan humano y tan personal como cualquiera de los sentimientos profundos que inspiran otros de los poemas subjetivos del poeta.

En las *Variaciones del Pez en la sangre* hay también un predominio de los términos abstractos; en la estrofa que ha de citarse, seguida de una imprecación a la Muerte, se insinúa que en un momento dado todos los recuerdos que el poeta creía olvidados afloran conjuntamente a la memoria:

---Convergen las disueltas *violencias del olvido*
en esta poma ardiente de reencarnados *gestos*,
y aspiro la infinita *presencia del fantasma*
que desmenuza un *eco de aromas* por la sangre.
Irrevocable *albergue de consagrados daños!*
Inveterada y luenga *vivencia* incommovible!

En *Laurel de Ceniza* el tema mismo, la muerte, es propicio a las abstracciones, por sí y por los motivos que atrae: el tiempo, el espacio, la vida, el olvido, la memoria, los valores, todos ellos de carácter metafísico, si no psíquico.

Se habla de la vida y de la muerte, y los elementos concretos que sustentan estas abstracciones se adelgazan tanto que pierden corporeidad:

---Oh ingrata *libertad!* Oh *compañía*
por los *turbios senderos del crepúsculo*
que corren hacia el mar, siempre al océano
donde postreras naves aseguran
ominosos *velámenes de nieblas*.

La manera de enfocar el problema de la muerte es impersonal, genérica, y el yo con todas sus concreciones no aparece por ninguna parte, solamente cuando, desviado el problema psicológico hacia el terreno estético mediante la hermosa personificación de la Muerte, el poeta, frente a ella, se escurre velado entre las meditaciones cuando la vida generosa —“el reino de su gloria”— le concede el alcance de la belleza, aspiración humana que Paris consideró la primera en el mito de la manzana de la Discordia.

La Belleza, en abstracto, o cósmica, o personificada, es el motivo que busca más concreción en la obra de Bermúdez por influencia de su orientación estética, mientras que a los desvalores alude principalmente con expresiones peyorativas de carácter moral, abstracto:

—Por las frondas tu voz era exaudible,
y duplicaba el brillo tu hermosura
alejada de todo duelo, como
si fuéramos amantes conciliados
por el vino y la paz de las alcobas.

(L. de C., V)

Se necesita un gran fuerza anímica para que un poema tan abstracto como éste, logre a veces estremecimientos como los que provoca la estrofa citada en el ánimo del lector.

En síntesis, la abstracción de los poemas de Bermúdez les resta calor vital, pero cuando éste asoma, la poesía reconquista su don de conmover.

CAPITULO X

SELECCION DEL VOCABULARIO

En la obra que comentamos es notorio el empleo de un vocabulario selecto, a veces en grado superlativo, poblado de voces cultas; entre ellas, algunos tecnicismos.

Si en cualquiera de los libros de Bermúdez se advierte la tendencia al empleo de vocablos escogidos, es en las *Variaciones del Pez en la Sangre* y en *Laurel de Ceniza* donde esta tendencia, convertida ya en hábito, llega a su clímax.

En este último libro hay poemas cuya interpretación se hace difícil por el esfuerzo que demanda coordinar el significado de una línea ininterrumpida de cultismos con el sentido figurado de los mismos:

Oh obsidional imagen invivida
en la memoria, trémula pavura
en zócalos de nieve contemplada.
¿Dónde tu soledumbre te refleja
inexistente y pura como el sueño?

Todos los nombres que figuran en esta estrofa son selectos, principalmente algunos adjetivos cuya etimología señala un origen culto, porque pertenecen a las parejas de adjetivos contradictorios compuestos con el prefijo *in* (invivida, inexistente, ineluctable, inhóspitas) que tanto abundan en el libro.

Otros expresan la abstracción que caracteriza a la acepción culta frente a su correspondiente acepción popular: *imagen* y *sueño* no están empleados aquí en sentido vulgar, sino que expresan una acepción poética, más abstracta, muy común por lo demás en la literatura.

No falta en la obra algún latinismo como “nébula”, en lugar de “niebla”.

Algunos son términos cultos por la misma naturaleza metafísica del concepto que expresan: “olas de eternidad, olas que arrastran.” (L. de C., II).

Otros que son de naturaleza concreta deben su elevada categoría a la rareza de su contenido. Pertenecen a esferas reales de éstas que no entran en las relaciones frecuentes de la vida ordinaria, y cuyo conocimiento demanda una cierta dedicación intelectual:

---Reina en la magnitud de los solsticios

---La cauda de los astros, el eterno
devenir de los éxodos marinos.

Se dan casos también de vocablos que no manejamos en nuestra habla común, y que aun en el lenguaje literario no han arraigado en nuestro medio y por eso nos parecen extraños a pesar de que en otros países son de uso corriente. Se trata de los nombres de flores exóticas, que por lo mismo rara vez figuran en nuestra literatura: adelfas, anémonas. Si aparecen en la obra de Bermúdez no es por exotismo sino porque tienen en la poesía universal una reconocida tradición como flores simbólicas. La anémona por ejemplo, nació, según la leyenda griega, de las lágrimas que la diosa del Amor y la Belleza vertió a la muerte de su amante Adonis.

En el mismo caso que el de estos nombres de flores desconocidas está ---con respecto a la realidad geográfica nacional--- el término paramera, derivado de páramo.

Luego tenemos un derroche de términos completamente extraños al dominio del vasto público, que pueden encontrarse en cualquiera de los poemas de las *Variacio-*

nes del Pez en la Sangre y de *Laurel de Ceniza*. Para muestra, dos estrofas tomadas al azar; otras hay mucho más elevadas. La primera es de las *Variaciones del Pez en la Sangre*, y la segunda de *Laurel de Ceniza*. Nótese en ambas la frecuencia en el empleo de esdrújulos y de alisonantes adjetivos tetra y pentasilábicos:

- Desaborido y hórrido pasaje irremisible
por desdeñadas sombras inciertas y aflictivas,
las orlas de los sauces, eternos y enigmáticos
descarnan los concéntricos remansos de la sangre.
- Desde entonces, oh ruta matutina
con su crédula flor de lapislázuli
tu voz circula grávida de sueños.
Agreste y resonante paraíso
para mi soledad incauta y núbil.

Otras palabras hay que son de uso exclusivamente poético, como “aligeras”, por “aladas”.

El vocabulario que Bermúdez emplea es riquísimo, a veces en exceso. Por ello en sus últimas obras, a pesar de su unidad de concepción, no hay repeticiones. Siempre encuentra para el tema la palabra adecuada a cada sutileza que desea expresar. La riqueza del vocabulario es uno de los más útiles y codiciados instrumentos de la poesía; de ella depende la concordancia que se establece entre la intuición y la expresión, dos momentos del acto creador. Por ello la variedad de maticas en los poemas de Bermúdez no debe tomarse en absoluto como rasgo ornamental, sino como la manera de hacer más integral y más fiel la expresión de su poesía.

CAPITULO XI

PUREZA IDIOMATICA

Otra característica del estilo de Bermúdez es la pureza idiomática; la audacia de los conceptos y de los giros no obsta para que la lengua aparezca libre de todo vicio. Aunque desde luego sus frases no guardan un riguroso orden lógico, no encontramos aquí las frecuentes transposiciones a que son tan adictos los poetas cultos de todos los tiempos (1). De más está llamar al recuerdo que en la Edad de Oro de la literatura española, el gongorismo hizo de la transposición ejercicio favorito. (2)

Como ocurre también en las piezas literarias clásicas, en las obras de Bermúdez es frecuente el empleo de la construcción figurada, pero sin alterarla nunca hasta el hipérbaton violento.

Se diferencia de la sintaxis regular en el uso de ciertas licencias cuyo objeto es mejorar las expresiones, tales como la frecuente anteposición del adverbio al verbo, interjecciones que interrumpen la frase, la colocación de complementos que no observa el rigor que la construc-

(1) Baste el ejemplo de León de Greiff: "El irrumpir no adviertes
--fresco-- de la alegría?" (Sonatina).

(2) Así inicia Góngora la "Fábula de Polifemo y Galatea":
"Estas que me diétó, rimas sonoras
cultas sí, aunque bucólica Talía..."

ción regular establece. Pero todo esto sucede hasta en el lenguaje hablado de las conversaciones ordinarias.

Es necesario señalar como particularidad que se dan casos de elipsis verbal, pero no son frecuentes:

—Oh laberinto! Hermoso laberinto
si dentro de la sangre contemplada
la angusta vanidad de los jardines
interiores, la réplica tranquila
de la amapola próxima y profunda.

(L. de C., III)

La llamada oscuridad de esta poesía no reside en el empleo de giros anfibológicos; lejos del terreno sintáctico, su origen hay que buscarlo en la altura con que la imaginación supera el nivel de la realidad palpable, y la condición largamente sostenida de este vuelo.

En los versos de Bermúdez no aparecen barbarismos que maculen la pureza del idioma. Contra lo que ha sucedido en otras épocas en que los poetas cultos incidían en el campo de las lenguas extranjeras para enriquecer la propia, hoy por hoy son los escritores cultos quienes tratan de preservarla de la invasión de barbarismos ---ahora anglicismos--- porque éstos han minado nuestra lengua no sólo en el léxico ---tal fenómeno la hace evolucionar y enriquecerse--- sino por desgracia también en la sintaxis, a pesar de que la nuestra es tan flexible. La sintaxis es la médula espinal del idioma y si llega a dislocarse, la lengua no cumple ya una evolución progresiva sino que degenera y el caudal vivo del habla que no puede desvincularse del lenguaje escrito, terminaría haciendo de nuestra admirable literatura castellana artículo de museo. Conscientes de este peligro los escritores cultos guardan en sus producciones una gran veneración por las reglas del idioma y sobre todo de la sintaxis, con lo cual depuran la calidad de sus obras.

En tal aspecto, Ricardo J. Bermúdez ha mantenido un inalterable respeto por el idioma. Su obra presenta una curiosa dualidad: si en el sentido estrictamente poético es revolucionaria, sus innovaciones son siempre positivas y fecundas, sometidas a un exigente anhelo de perfección formal en que el idioma es instrumento empleado con esmero indeclinable. A este poeta vanguardista podría considerársele adscrito a la fórmula horaciana:

“Ha de ser de sublimes pensamientos
vario, elegante, terso, generoso,
puro en la lengua, y propio en los acentos.”
(“Épístola ad Pisones”)

En las manos de Bermúdez el idioma brilla en su pureza, armonioso, musical y vastísimo, con toda la belleza que el arte de un poeta culto sabe encontrar en una lengua llena de poesía como la nuestra.

CAPITULO XII

IMPECABILIDAD METRICA

La métrica de Bermúdez puede calificarse de impecable. No ofrece gran variedad en el empleo de los metros del verso castellano, sino una marcada predilección por el endecasílabo, quizás por su estirpe de selección.

Entre sus principales distintivos está la ausencia de versos de arte menor, con la excepción de los dos primeros poemas de *Adán Liberado*, que son octosilábicos, con algo de influencia lorquiana en el carácter irracional, superrealista, de que fué ejemplo *El Poeta en Nueva York*.

Se explica esta particularidad porque el octosílabo ha sido en la poesía española el metro popular por excelencia y aunque, como lo demuestra la historia literaria, es apto para todo tema y todo tono, aun el elegíaco, en general el poeta culto acude con preferencia al de arte mayor, que da más amplio margen a la expresión de vivencias muy complejas que con frecuencia refunden multiplicidad de contenidos.

Los heptasílabos que figuran en *Adán Liberado* alternan con versos de arte mayor y por tanto no destacan su propia individualidad; impresionan al oído como hemistiquios (1).

(1) Del poema "Ruptura con el mar" (A. 1.):
Caracoles y conchas y silencios de arena
donde mis dedos niños amasaron caricias,
y las primeras formas
revelaron alegres dimensiones cinéticas.

El primer libro, *Poemas de Ausencia*, escrito en su totalidad en endecasílabos, contiene catorce poemas que ofrecen varias peculiaridades: cada uno consta de siete estrofas; la primera de dos versos, la segunda de cuatro, y así sucesivamente en forma alterna hasta terminar en un dístico. Carecen por completo de rima. Todos los poemas fueron escritos bajo el signo rubendariano: comienzan con un verso grave al que sigue otro agudo, y esta forma alterna continúa rigurosamente hasta concluir en un verso agudo. Interesado desde entonces por la belleza de los poemas, quizás el autor se deleitara con esta disposición métrica que daba a la escritura misma una armoniosa configuración plástica, regalo visual que complementara la melodía interna de los cantos; pero el propósito se malogra por el inevitable efecto de monotonía que se produce. Tal impresión se compensa con creces en la novedad de las figuras poéticas.

Bermúdez tiene además un gran instinto musical, y esos finales agudos son casi siempre en sílaba trabada en *r* o *l*, que son sonidos que se destacan por su sonoridad.

Los poemas combinan el endecasílabo a *maiori* con el a *minori*. Ejemplo del primer caso lo constituye la siguiente estrofa que sobresale por su impecable ritmo:

Feliz espigadora de poemas
camino de agua, júbilo de pan,
las cuencas de tus ojos soñadores
están llenas de espíritu del sol.
(III) (2).

Puede notarse la regularidad del acento constitutivo en la sílaba sexta, lo mismo que un acento auxiliar en la segunda, que da gran riqueza rítmica a la estrofa.

(2) Las letras cursivas indican los acentos.