

Del mismo poema, que es uno de los más hermosos tanto por su contenido como por su métrica, es la estrofa siguiente:

—En tu pena mi pena fué tu arrullo,
en mi dicha, tu dicha fué mi luz,
en todos mis silencios has vibrado,
vainilla de mis lunas sin sabor.

Es el endecasílabo que más abunda en el libro.

Como una muestra del endecasílabo sáfico (acento constitutivo en la cuarta y en la octava), los dos versos con que finaliza uno de los poemas:

—Todo me doy en polvo de hoja seca
por la armonía de tu alma azul. (IV)

La *Elegía a Adolfo Hitler* está escrita en versos blancos. No se piense por eso en una extrema libertad métrica, pues casi todos son alejandrinos, aunque también aparecen decasílabos, endecasílabos y algunos heptasílabos.

En *Adán Liberado* se vale también del verso libre, aunque dentro del mismo se observa bastante armonía y es visible el predominio de alejandrinos y endecasílabos. El “Primer Recuerdo” tiene rima asonante.

Como una nota que no ha de repetir en toda la obra subsiguiente, se encuentran los dos ya aludidos poemas octosilábicos que inician el libro, y que tanto por su métrica como por su carácter no guardan mucha unidad con el resto de la obra: son bastante frágiles y carecen del acento grave de los demás. Tienen una cierta intención popular que el metro también cumple.

Mientras la mayor parte de los libros de Bermúdez están escritos en endecasílabos (3), la *Elegía a Adolfo Hitler* y *Adán Liberado* se aventuran en el versolibris-

(3) Salvo *Las Variaciones del Pez en la Sangre*, largo poema escrito en alejandrinos; su extensión es suficiente para un pequeño libro, pero nunca ha sido publicado como tal.

mo. Tal libertad puede relacionarse con la influencia nerudiana que se advierte también en los temas de estas obras y en la actitud amarga e irreverente de enfocar problemas vitales como la injusticia social, el amor, los convencionalismos, etc.

La libertad métrica responde ciertamente a la actitud de rebeldía contra los cánones establecidos, como si fueran vallas demasiado artificiales en un mundo en que todo se ha dislocado por la acción devastadora de la guerra. La forma ha respondido de la manera más fiel al momento psicológico que esta obra recoge, independientemente de la flexibilidad de expresión que permite el versolibrismo.

Luego está *Laurel de Ceniza*, obra de madurez que recapacita con frialdad reflexiva y retorna al equilibrio musical que parece inherente a la poesía de Bermúdez. Con esta obra el autor se coloca entre los poetas más armoniosos de nuestro parnaso, incluyendo a los modernistas, a quienes supera formalmente porque su musicalidad es consustancial, virtud por la cual en ocasiones sus poemas padecen de una perfección abrumadora.

El endecasílabo adquiere exclusividad en *Laurel de Ceniza*, y *Cuánto la Isla era Doncella*. El poeta hace gala no sólo de un verso métricamente pulcro, sino que el conjunto de los poemas es de una arquitectura calculada con precisión matemática, que es sin duda resultado de la tendencia apolínea de su pensamiento, desarrollada en el ejercicio de la profesión de arquitecto. Apolínea en cuanto a las formas métricas, a los moldes, a lo que puede llamarse el contorno, porque en cuanto se refiere a la expresión misma, la tendencia es opuesta.

Esta infatigable actitud selectiva para temas y formas, que puede considerarse esteticismo, es una preciosa supervivencia de lo que fue el clima modernista, sólo que de manera menos ostensible y sobrepuesta.

Laurel de Ceniza es una elegía en nueve cantos. Ca-

da canto consta de nueve estrofas de cinco versos cada una. Sobre el carácter elegíaco de esta obra habrá de hacerse un comentario en sitio oportuno.

Cuando la Isla era Doncella está integrada por catorce poemas de seis estrofas cada uno. La estrofa consta de cuatro endecasílabos blancos.

A las virtudes métricas de las obras anteriores se añaden aquí nuevos recursos estilísticos que aumentan la belleza del poema, como los casos de armonía imitativa con que sugiere la música del mar:

---Mar de las marejadas interiores,
mar de escayolas naves y candiles
de cal y canto. Mar, mar marinero,
verde alguacil de espumas placenteras.

Hay aquí una confabulación de consonantes *m* y *n* que nasalizan por completo la pronunciación de toda la estrofa, y junto con la *r*, el más vibrante de todos los sonidos, logran un efecto musical extraordinario. Este es además, un buen ejemplo de paranomasia.

En los poemas de Bermúdez la belleza formal está al nivel de la densidad. El equilibrio se establece gracias a la influencia del simbolismo francés, patente en su aristocrático desprecio por la rima. De no haber sido así, el esmero formal se habría enseñoreado de la labor poética, en perjuicio del contenido. Quizás a ello se deba el hecho extraño de que sólo un soneto aparece en toda su producción ("A una rosa"), nunca sometida a exigencias estróficas que no sean las impuestas por el propio bardo, y mucho menos a las de la rima, con respecto a la cual parece tener presente aquella estrofa verleniana:

“¿Quién de la rima dirá los males?
¿Qué niño sordo, qué negra estúpida
forjó ese dije de baratillo
que suena a hueco cuando se usa?”
(“*Arte poética*”)

En el conjunto de sus versos sujetos a medida se da apenas algún caso de flexibilidad en cuanto a la métrica:

Tu corrosiva lengua. Oh inoportuna
inexorable hoguera de suspiros. . (L. de C., IV)

Hay aquí un intento de sinalefa que no se cumple felizmente porque cuatro vocales son excesivas para reunir las en una sola sílaba: *gua-o-i*, sobre todo cuando la vocal tónica *o* queda en medio tras una pausa, y hay además el problema que ofrece la *a* (en la prosodia separaría en sílabas este grupo), que como vocal más abierta que la *o* tiende a absorberlas a todas pese a que es átona, por lo cual resulta un conjunto difícil de armonizar en una sola sílaba.

El poeta pudo hacer desaparecer la sinalefa y preferir el hiato, sustituyendo el término por otro análogo pero tetrasílabo como *importuna* que hiciera posible el verso endecasílabo (tu corrosiva lengua, oh importuna), pero tal vez le pareció más preciso el epíteto empleado, o bien pudo eliminar la interjección *oh* (“tu corrosiva lengua, inoportuna. .”), con lo que habría restado energía al vocativo, y prefirió en consecuencia sacrificar la perfección métrica a la fuerza expresiva.

En cambio en el siguiente verso se da un caso semejante que se resuelve triunfalmente debido a que la sinalefa sólo cubre tres vocales:

Inerme, cristalina. .oh inconvivable
margen de muy egregias certidumbres. (L. de C.,
VIII.)

Hay también un caso de hiato un poco forzado en el siguiente verso de *Cuando la Isla era Doncella*:

Cuántas manos ardiendo en los cantiles
con pulseras de azufre! Oh cuántos
torsos con el ardor ya moribundo
sobre las deshojadas madreperlas!

No se trata del hiato *e-o* del grupo *azufre! oh*, porque allí la pausa lo hace necesario para la musicalidad y para el énfasis expresivo; se trata del que hay que hacer obligadamente en *cuántos*, dividiendo en dos (cu-an) la sílaba *cuun*, para lograr las once sílabas.

Estos lunares llaman la atención no por sí mismos sino por la tersura casi absoluta de los poemas en que aparecen.

En el más reciente poema de Bermúdez ("*Carta*" a Stella Olmsted) la inspiración vuelve a liberarse un poco de la rigidez métrica, lo que confirma la idea de que hay mayor fluidez y espontaneidad en los poemas aislados, independientes, de motivación propia y directa, que en los escritos dentro de un plan general que ha de desarrollarse en todo un libro. Es decir: *Laurel de Ceniza*, *Variaciones del Pez en la Sangre*, *Cuando la Isla era Doncella*, y aun *Poemas de Ausencia*, escritos con visión integral, observan gran unidad métrica. *Adán Liberado*, *Elegía a Adolfo Hitler* y los poemas sueltos, más impulsivos dentro de su mesura, siguen solamente su propio ritmo interior desconociendo toda otra formalidad.

La obra de Bermúdez ofrece una forma depurada, límpida y en fiel consonancia con sus valores sustanciales. Estudiada en detalle, apenas si podría señalársele algún leve desliz métrico, que, de no haber aparecido en una obra tan perfecta no se habría notado siquiera, mucho menos en una época en que la métrica ha perdido tanta vigencia.

III PARTE

LAS CONCEPCIONES

CAPITULO XIII

CONSIDERACION GENERAL.

La temática de Bermúdez afluye, en línea directa, de sus vivencias personales, que son fundamentalmente las mismas del hombre eterno; por ello, todo tema que poética tiene una tradición milenaria vastísima que no es del caso desentrañar.

Mas en toda su poesía, además de lo esencial eterno que la nutre, hay un aliento de novedad y una fisonomía original que la hacen palpitante, cálida, actual, y en cuyo ritmo pueden pulsarse, en plena circulación vital, las corrientes del pensamiento y la sensibilidad del hombre contemporáneo.

Sus concepciones están influidas por su saber general siempre al día, lo que las hace intelectualistas; por su disciplina mental ejercitada en la práctica misma de un arte tan matemático como es la Arquitectura, lo que las hace ordenadas interior y exteriormente; y por su vocación artística, en donde ya lo propiamente individual se exhala incontenible en la forma originariamente oscura que caracteriza la vida emocional, sugerida en el arte al momento de la creación a través de símbolos cuya oscuridad tiene un origen mucho más subconsciente que racional, aunque profijados por la conciencia, cuando no modelados por ella.

¿Y la Pasión? Inundó la adolescencia de su obra coñida tan fielmente al desarrollo integral de su personalidad;

se fue equilibrando con las experiencias y con la madurez intelectual que la avasalla, aunque, como ha de verse, asoma en las concepciones en una u otra forma impregnadas de subjetividad, a pesar de que su nombre sea ahora optimismo o pesimismo, esteticismo, o iluminada visión del mundo interior.

CAPITULO XIV

EL TIEMPO

“Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?”

Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ése que llamó mi maestro “engendro de Luzbel en su caída”, el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco”.

Antonio Machado.

(Juan de Mairena, VII, XXIV)

Toda obra de arte puede vincularse en lo profundo de sus orígenes a un sueño del autor por dar relativa durabilidad a sus vivencias, para hacerlas permanecer más allá del minuto que las contiene, y el impulso creador se encauza entonces en la búsqueda de las expresiones más exactas de la realidad anímica. Es así como los grandes artistas logran la eternidad por la vía más segura, la de sus propias obras, si bien es ésta una eternidad válida sólo para

las creaciones como tales, nunca para el corazón y la voluntad que las engendrara, cuyo destino no es otro que el de todos los seres del mundo natural.

Y es éste el imposible que quisieran superar los artistas, y en general todo humano, pues la actividad del hombre —en la ciencia o en el arte— es también en cierta manera un intento por hacer más feliz y menos breve la mínima fracción de tiempo que nos corresponde dentro de la evolución del mundo.

Por eso el problema del tiempo no ha sido exclusivo de los poetas, sino que es compartido por los científicos y por los filósofos, quienes —dicho simplemente— como hombres en busca de soluciones, también sueñan. Los filósofos abordan a veces el tema con lirismo de poetas —Bergson, cuya influencia en la poesía es evidente— mientras algunos artistas lo penetran con conciencia filosófica.

Mas no es este tiempo, sustento de la vida y precursor de la muerte, el único que figura en la obra de Ricardo J. Bermúdez. Hay también la angustia del transcurrir de la vida personal, que no se detiene, manchando siempre de temporalidad —es decir, de fugacidad— las más intensas alegrías, los más elevados ideales, lo mismo que los pequeños triunfos y las mínimas actuaciones.

Si en la poesía de Ricardo J. Bermúdez el tiempo pudiera abstraerse como concepto, en toda su frigidéz, se impondría un análisis pormenorizado del mismo, aislado de los otros temas de la obra. Pero sucede que en ella el tiempo no es un tema; viene desde la raíz como savia nutricia de todo el árbol; es decir, en cada aspecto de esta obra, en sus formas, en sus contenidos, el tiempo impone siempre el ritmo emocional. Por eso en cada uno de los capítulos subsiguientes se trata este problema dentro de los temas mismos que el tiempo como preocupación contribuye a hacer evolucionar.

No es necesario insistir en que se trata de un tiempo *vital* al que el poeta se ha rendido, a veces sin saberlo.

Dentro de la obra, el tema del amor, cronológicamente el primero, nace vinculado a la obsesión del tiempo:

—La vida se hace fácil como *un río*
que deja *en su correr* dejos de miel. (P. de A .IX)

—*La rosa de los labios más se amarga*
al eco de las lunas que se van. (1)

(P. de A., VIII)

Esta obsesión del tiempo que fluye es la causa de esa actitud pesimista, nostálgica, con que el poeta cumple el llamado del corazón, agujoneado por el miedo a no poder eternizar el instante feliz. Es la actitud que se mantiene a través de toda la obra, mientras se alude al amor personal:

Yo me quedé mirando sobre el hosco crepúsculo,
exprimiendo en la tarde mis angustiados frutos,
creyendo en lo posible de que el amor perdure
porque los ojos brillan de lágrimas y luces.

(A. L., Primer recuerdo)

En el capítulo siguiente, dedicado a este tema, se ahonda sobre el particular.

Luego la obsesión del tiempo, de carácter tan personal, deviene genérica, y el poeta contempla en el ambiente los estragos del tiempo sobre los seres y sobre las cosas; el asunto emerge entonces como meditación de muerte proyectada hacia el paisaje exterior, y también concentrada en el poeta mismo. Los símbolos tradicionales: el fuego, el río, la rosa, los pájaros, las mariposas, el mar, el reloj, la luna, dispersos en toda la obra, no hacen sino mantener en un plano artístico la honda preocupación del poeta por el flujo temporal. Ejemplo típico de este momento es el que recoge *Laurel de Ceniza*:

(1) Recuérdese el valor simbólico del "río" y de "lunas",
págs. 44 y 49

—Sólo hay desolación en el collado,
la pradera, los sotos, el cabildo,
la torre de marfil y los senderos
que custodian el mar y lo consuelan
de tu lenta venganza ineluctable. (VI)

—Escarnecida anémona de hielo,
ennubada vertiente de tiniebla
que a ti misma devoras día a día,
el instante vivido, ¿no es acaso
la única posesión fielmente tuya? (VI)

El idealismo filosófico en que se sumerge luego, es un intento por sustraerse al influjo del tiempo, refugiándose en lo intemporal, en lo eterno. ¿Quién puede saber si en el poeta esta actitud idealista responde a una convicción firme o es sólo una respuesta emotiva a una preocupación filosófica no solucionada? El canto final de *Laurel de Ceniza* es un himno a la serenidad de la vida ideal en la “tierra sin edades”, es decir, donde el tiempo fugitivo no determina la variabilidad de las cosas y su viaje hacia la muerte, sino donde ellas se mantienen inmutables, dentro de la eternidad: el laurel, imagen de todo lo que vive, inclusive del hombre, después de haber cumplido las etapas de su desarrollo y haber pasado por todas las formas de existencia de las cosas materiales, después de haberse convertido por acción del tiempo y de la muerte en “laurel de ceniza”, ha alcanzado por fin evadirse del vasallaje temporal y ha entrado al reino de lo inmutable y eterno:

Has colmado la miel de los arbustos,
los límites que el cierzo te permite...
Ahora la eternidad reclina suave
su frente en tus espesas soledades,
ya en ósea arquitectura terminada.

(L. de C., IX)

Plegado ya el poeta a una solución metafísica del problema del tiempo, continúa determinado por éste que **ahora** aparece en la obra en forma menos declarada pero aún

perceptible, en una concepción temporal del paisaje; los colores del panorama, el estado anímico del poeta, la temática, los símbolos, todo surge según la hora del día en que se canta el paisaje: el amanecer, el mediodía, la tarde, el anochecer y la medianoche, es decir, los momentos del día, constituyen la vibración que da flexibilidad y movimiento a la unidad temática de la obra, que es el ambiente isleño. Se trata del paisaje en movimiento que se describe en *Cuando la Isla era Doncella*.

De uno de los poemas de la hora del alba es la siguiente estrofa en que los sustantivos y los verbos van colmados de movilidad (gaviotas, amanecer, navegantes, apresuran, vapores) y expresan la idea de lo que transcurre en el tiempo:

—Con su estela de nardos y gaviotas
rumbo al amanecer, los navegantes
islotas apresuran sus vapores
de un morado color de escalofrío. (IX)

Del mismo modo hay una intuición temporal en los poemas que cantan el anochecer, en un momento en que por la acción de las sombras que obstaculizan la visibilidad del paisaje, el tiempo parece detenerse:

—Por la rampa del sur la lluvia llora
en los fustes del tiempo, sostenida.
El dulce mar Pacífico la escucha
sin mover una sola verde ceja. (X b)

Resumiendo: el tiempo aparece en la obra de Bermúdez fundamentalmente como experiencia vital; por constituir grave problema en sí y ser origen de todos los demás, es superado mediante una concepción idealista de la Eternidad, pero vuelve a asomar en forma externa, en el movimiento de la naturaleza toda, y así, en ritmo que va de fuera hacia dentro, determina la vida emotiva, siempre fluyente, del poeta.

CAPITULO XV

EL AMOR —LA SOLEDAD

“Lo primerísimo; de entre todos los dioses el primero, al Amor se formó”.

Parménides, *Poema Fenomenológico*, II 8.

Difícilmente podría encontrarse un poeta en cuyo haber literario no haya por lo menos una etapa consagrada al amor, y esto es porque si la poesía es expresión de la vida, la naturaleza misma del ser humano es determinante en su actividad artística. Tan categórica es esta relación de dependencia que basta leer un poema lírico aislado para reconocer de inmediato el grado de madurez emocional de su autor. Y es que quizás no haya manifestación en la conducta humana que pueda entenderse liberada de toda motivación erótica, aunque ésta sea inconsciente. Se vive, en última instancia, por un acto de amor: un impulso de amor engendra al hombre. El científico, el maestro, el escritor, el artista, se hacen tales por virtud de una inmensa capacidad afectiva.

De allí que este tema ha de seguirse en su evolución, como uno de los fundamentales motivos de inspiración, constantes en la obra, como los otros problemas vitales del hombre: la muerte, el tiempo, etc.

Es difícil sin embargo abstraer este motivo de los otros, individualizarlo, porque las concepciones generales del poeta se suponen mutuamente, se interrelacionan, se determinan unas a otras de tal modo que más que coordinadas aparecen confundidas, y en ocasiones se hace problemático establecer en qué momento el estado emocional del artista es el que mueve los resortes de sus ideas, y cuándo la serenidad de la conciencia domina sobre los impulsos sometidos.

Dada la libertad de expresión de que el artista goza hoy en día —(siempre Freud y el subconsciente)— el tema del amor ha cobrado mayor despliegue en cuanto a sus posibilidades expresivas, y es todo un mundo abierto, inexplorado, el que se ofrece en plenitud a nuestros ojos.

En Panamá, la poesía amorosa de las últimas décadas aparece en toda su sinceridad, sin lugares prohibidos. Con la dignidad que el verdadero poeta confiere a sus obras, la más profunda confesión es artística. Hoy se leen sin asombro algunos poemas que veinte años atrás habrían sorprendido por su audacia en nuestro medio, habituado entonces al clima idealizado del caduco Modernismo. Por ejemplo, el tema del “amor que no se nombra”, el de las *hetairas*, ha sido llevado a la poesía por Roque Javier Laurencia en una “Elegía” en que con un patetismo atemperado por una altísima expresión poética, canta hasta lo indecible sin descender un punto de su encumbrado plano estético (1).

En el primer libro de Bermúdez, *Poemas de Ausencia*, el tema del amor es exclusivo; a través de él asoma a ve-

(1) La “Elegía” puede leerse en *Cien años de poesía en Panamá*, de Rodrigo Miró, —pág. 272.

ces el mundo, como una leve concesión de la subjetividad al ambiente. Se trata de un amor a distancia, que se refugia en el sueño:

Vivir en la conciencia de la espera
clavado a los suspiros del jazmín
estirando las vértebras de fuego
sobre el húmido ensueño de tu voz.
Los ojos del zodiaco se vaciaron
en mi copa de ausencia y soledad. (XI)

Idealizado por la ausencia, optimista en su esperanza y en su anhelo, desmayado a veces por el desconsuelo, tiene también oleadas sexuales y todas las vicisitudes de la edad adolescente; el rostro exacto que Quevedo definiera en su soneto como “el que en todo es contrario de sí mismo”. La nota dominante es sin embargo un optimismo naciente:

Ya no canto en el alma de la noche
por miedo de sentirme en soledad:
mi ruta se ha cuajado de capullos
bajo el roce de seda de tu voz. (IX)

Adán Liberado, heterogéneo en su temática, tiene una formidable unidad emocional: la manera como se enfocan los temas (el amor, el paisaje, la lucha social) revela un estado anímico de desencanto. Era por lo demás el mismo que prevalecía universalmente y que la literatura reflejó hasta el maximum, abierto ya el camino por los vanguardistas que en alarde de automatismo escribieron con inusitada libertad lo que antes se había considerado inexpressable, por “ilógico” y por carente de “ética”. (2).

La vida amorosa en su verdad, en lo que tiene de común en todo el género humano y aun en su contingencia personal íntima —desde luego en altísima poesía sin anécdota— es la confianza que nos hace el amor en *Adán Liberado*:

(2) Es necesario recordar el precedente de los “poetas malditos”, sobre todo la conmoción que produjo la publicación de *Las Flores del Mal*, de Baudelaire, en 1857.

El predominio de las ideas materialistas hizo al hombre más consciente de su destino, y esa preocupación que siempre le ha dominado se tornó francamente obsesiva. El tiempo en su devenir es responsable de la inestabilidad emocional del hombre, no sólo por la conciencia de su destino mortal sino también por el sentimiento de soledad que le acompaña desde su nacimiento y que las condiciones actuales de la vida han agravado al maximum.

Terminando la vida con la energía material, el tiempo da la medida de los más caros ideales y es razón de la tristeza que empaña los momentos dichosos que el hombre quisiera hacer perennes:

“Nos adunó la perfección del sufrir.
El tiempo inevitable se divulgaba sobre el inútil
(tajamar del abrazo.

Prodigábamos pasión juntamente, no a nosotros
tal vez sino a la venidera soledad”.

Estos versos de Jorge Luis Borges (3) ¿no tienen la misma concepción y el mismo desaliento anímico de los poemas amorosos de *Adán Liberado*?

Y junto con aquello que llamábamos tiempo
cuando medir queríamos nuestro amor sin medida
he sentido crecer tu voz en mi presencia
como una fruta interminablemente amarga.
(A. L., “Tercer recuerdo”)

De igual origen, aunque encauzado en forma positiva, son los siguientes versos de Francisco Luis Bernárdez:

“Estar enamorado
es sospechar que para siempre la *soledad*
de nuestra sombra está vencida”.

(3) Borges, Jorge Luis. -- *Poemas*. --- Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1943.--- El poema citado, “Dualidad en una despedida”, pertenece al libro *Leona de Enfrente*, 1925, incluido en la obra *Poemas*.

La coincidencia cronológica entre estos versos y los de Bermúdez no es fortuita; al contrario, el momento en que nacieron fue determinante en la concepción, por lo demás emparentada desprevénidamente con las corrientes existencialistas que habían surgido en Europa en esos mismos años, como expresión filosófica y literaria de la desesperación del hombre.

En *Adán Liberado* el amor ha conocido ya las embriagueces del deseo y transpira desilusión. Está lleno de evocaciones nostálgicas:

Aunque *otra vez la Aurora cayera entre nosotros*
y ensuciara tu cabellera de *pájaros* y luces,
en este alumbramiento de mí mismo
sólo anhelo frotar tu fino cuerpo de caucho y hie-
(lo seco,

tu cuerpo de metal y agrias naranjas,
pensar que *recupero* tu pálida sonrisa
derrotada en mis brazos,
y tu *distante* claridad de madre
desierta de promesas.

(A. L., Tercer recuerdo)

Obsérvese el matiz temporal que reflejan los dos primeros versos, lo mismo que el verbo *recupero* con su referencia a algo que se ha perdido, y la "*distante claridad* de madre desierta de promesas", donde el valor espacial del adjetivo *distante* se temporaliza, es decir, alude sobre todo a una distancia en el tiempo; esta variante en la significación de tal adjetivo es frecuente en la poesía.

No es ésta ni con mucho una etapa definitiva en el amor, porque le falta aquí el aliento vivificador que le es consustancial, tal vez porque un solo aspecto, el sexual, es el que se evoca, pero así descarnado, sin las múltiples esencias que lo conforman y hacen de él la más grande de las fuerzas positivas del hombre, considerado individualmente.

En "Breve canto de Amor" (poema inédito) asoma de manera ya más profunda, todavía ensombrecida por el pesimismo, pero en vías de liberación:

Porque pudiera amarte intensamente,
golondrina de sangre y de suspiro,
es mejor que los peces no te nombren.
Y si el tiempo nos hierde con su espina,
reclinar tu palabra en mi palabra
en busca de memorias y epitafios.

Es decir, hay una evasión pesimista motivada principalmente por la idea de que el tiempo aniquila la mutua atracción erótica, y que sólo la palabra preserva lo que hay de eterno en el amor. Un recogimiento en la soledad parece desprenderse de este canto en que el poeta no se enfrenta a la acción letal del tiempo, cuando otra actitud más optimista —y además igualmente subjetiva— sería la de buscar la eternidad del instante de manera intensiva, ahondándolo hasta el infinito.

En "Muerte y transformación de Julio B. Sosa" (4), la voz de la soledad es la misma que repercutió universalmente en esos años, en la filosofía y en las artes.

Porque al fin has naufragado entre las nubes y
(los astros
con esa soledad que nadie puede compartir en
(la muerte

Al respecto, las ideas rilkeanas pueden señalarse como uno de los antecedentes más seguros: "porque en el fondo, y justamente en las cosas más profundas y más importantes, estamos indeciblemente solos" (5).

El sentimiento de soledad sigue agravándose progresivamente en la obra hasta culminar en "Breve medita-

(4) Vibraciones literarias dominicales. La Estrella de Panamá, 16-III.— Pág. 10.

(5) Rilke, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*.— Sociedad Editorial Americana.— Buenos Aires, 1941.— (p. 21).

ción en un cuarto sin ventanas”, poema en el que alcanza vibraciones casi trágicas:

Inconsolablemente solo, en medio del espacio agreste
(de un sueño de cristal y plomo derretido,
debería, tal vez, *cortar el laurel de sangre* que crece
(entre mis manos.

Luego la madurez psicológica del poeta y la tendencia al predominio de la reflexión logran serenar el desasosiego, y en *Laurel de Ceniza* la soledad más que como un sentimiento deprimente aparece como un concepto filosófico depurado del ingrediente emotivo.

—Agreste y resonante paraíso

para mi soledad incauta y núbil. (II)

—Solo... como los dioses y los peces... (II)

Lo mismo sucede con el amor, que aparece en esta obra de manera ya extra-personal, como la fuerza generadora de la naturaleza. Es el amor la antítesis de la muerte:

—Y *el terror a tu espada* logra un culto
varonil por los *céfiro salinos*
que fecundan los valles y las novias. (I)

—Flor de niebla que es lumbre y *no devora*
el aire genital que la circunda. (III)

Es una forma poética de sugerir la función del Amor en el origen y la evolución del mundo; idea que cuenta desde luego con una tradición milenaria: recordemos que entre los filósofos presocráticos, Empédocles de Agrigento consideró el *Amor*, frente a la Discordia, fuerza ordenadora del mundo y animadora de las obras amables de los hombres, y que en actitud no filosófica pero sí llena de concreción, algunos pueblos antiguos erigieron un culto a Príapo y lo adoraron como dios generador. Afrodita, diosa de culturas más avanzadas, es el símbolo más bello de la poesía de las creaciones griegas, cuyo sentido humano las ha hecho inmortales. En toda la literatura, reflejo

de la vida, los símbolos del amor han sido siempre impulsos a la acción: Dulcinea inspirando en Don Quijote el deseo de las reformas; Beatriz, en Dante, el de la purificación; Margarita, en Fausto, el del retorno a la Juventud; Desdémona, inocente, en Oteló, el de la venganza homicida; Helena, según los cantos homéricos, originando la guerra entre griegos y troyanos; y en todos los casos citados, sin intervención directa de la mujer; son las diversas respuestas al impulso erótico de los héroes mencionados.

¿Cómo podría hablarse entonces de una obra poética en que el amor, individual o general, no haya sido 'móvil principalísimo'?

En *Cuando la Isla era Doncella* la visión del paisaje es tan total, que sumido en ella el poeta no roza siquiera el amor como tema, pero su presencia vertida hacia el paisaje se evidencia en la euforia con que se entrega a su descripción:

Isla de mis amores, caracola
engarzada en los dientes de una hoguera,
sueño que estás en mí y eres la lumbre
que enciende los faroles de mi sueño.

Tantas son las maneras de quererte
que aun bajo las ondas que te guardan
oigo tu respirar y mis pulmones
respiran madreperlas y corales.

Donde duermen las naves, también duermo,
vencidas por el mar pero en tus hombros,
y en sus tumbas de dulces marejadas
pareces más doncella entre mis brazos.

En la personificación de la Isla, el amor a la naturaleza llega a humanizarse tanto, que vistas aisladamente las dos últimas estrofas citadas se diría que cantan a una mujer, tal es el apasionamiento que traslucen.

Es el lirismo del poeta impregnando de amor la belleza artística de estos cantos descriptivos.

CAPÍTULO XVI

EL PAISAJE

Hay épocas en que la poesía parece alejarse un poco del paisaje, porque vive inmersa en el yo interior. Los artistas individualmente viven también estas etapas, de las cuales cabe lamentarse con Eca de Queiroz:

“En los parajes tradicionales de la poesía, entre las malezas, junto a las fuentes, bajo las umbrías, no se encuentra ya un solo poeta: todos están agazapados dentro del alma”. (1)

Sin embargo el paisaje, motivo de inspiración universal y eterno como uno de los fundamentos importantes de una ley de la que no puede prescindirse, la de la interacción, llega siempre a figurar, por subjetiva que una obra sea, y en ocasiones sólo debe aguardar el tiempo necesario para que el artista vuelque sus emociones primeras.

Tarde o temprano ha de aparecer, ya por la presión vital que ejerce sobre el poeta o bien por el camino de las añoranzas infantiles que siempre se le vinculan emocionalmente. Pero la descripción poética de un paisaje es tarea difícil. Además de una gran capacidad receptiva general muy fina, y de una cierta maestría expresiva, requiere una re-elaboración poética que es lo que le confiere dignidad artística y lo que le abre el camino de la sensibilidad del lector.

(1) “Las Rosas”, por Eca de Queiroz. Reproducción en el Suplemento dominical del Panamá-América, 20 de mayo de 1951.

—Un regreso de pájaros maduros
esparece en mí un verano de cantar. (IX)

—mi ruta se ha cuajado de capullos
bajo el roce de seda de tu voz. (IX)

En *Adán Liberado*, terriblemente amargo y sombrío:

—No hay ruta de jabón y clavos rojos,
ni montañas de viento,
ni ladridos de barro,
ni espumas negras
que sujeten el ímpetu sonoro de mis ansias,
río inconcluso manchado de cadáveres de estrellas,
porque bajo la llama incandescente de mi arbitrio,
triste carbón de llanto y súplica,
se deslíen las piedras opacas de la costa
y los hielos azules de tus ojos.
(“Consciente de Sueños”)

En *Laurel de Ceniza* el paisaje es idealizado y armonioso:

—Cerca del aire azul de la ventana
donde el laurel se rinde a la ceniza,
la luz es virgen resplandor en vilo
y el tiempo un ángel transparente y pulcro
en pórtico de alondras, reclinado. (I)

Y en *Cuando la Isla era Doncella* es bello y variado,
lleno de plasticidad:

—Su aliento, rondaflor de la marisma,
retorna inmarcesiblemente puro,
como un antiguo pescador de vidrio
cargado con la luz de las sirenas. (XII)

Repetí en los dos anteriores libros el paisaje oscura

En *Laurel de Ceniza* el paisaje cobra categoría de tema básico, aunque no exclusivo, puesto que Bermúdez desarrolla la idea de la muerte sobre el escenario amplio de la naturaleza que vive como un personaje en la vegetación, en el aire azul, en el agua, y en el fuego “que avanza por el bosque”. El hombre es aquí un ser natural completamente integrado al mundo, inmerso en él, partícipe de su eterno fluir, mas *con la distinción de su conciencia*, que es lo que le singulariza. El hombre sabe su destino final y adopta una actitud en concordancia con la naturaleza, de optimismo dinámico, en aceptación expresa de las leyes que rigen el mundo:

Sé que de tanto amor has de encontrarme,
nítida pertenencia de las frondas,
al final de tu búsqueda y mi sueño.
Corre por tus raíces y mis venas
arborizada linfa de la muerte! (IX)

En *Cuando la Isla era Doncella* el paisaje es ya el eje de toda la inspiración, el centro de donde brotan y al que convergen todos los cantos. Aquí la naturaleza se impone arrolladora sobre toda la vida interior del poeta, y si da margen a la expresión del yo, es como un elemento sorprendido ante la eterna belleza que permanece renovándose. Como en “Las Soledades” de Góngora, como en toda la poesía pastoril, es la visión idílica, que evocamos desde Hesíodo.

Su concepción es singular en nuestra literatura, ya que en plano alegórico ofrece una deslumbrante visión de la isla de Taboga, doncella floreciente a quien las aguas rinden su amor marino.

En esta simbólica visión de la isla doncella asoman reminiscencias griegas: una nueva Afrodita nacida de las espumas, a la que sólo faltó insuflarle un soplo de pasión. Digamos de pasión humana, porque entusiasmo terrenal

no falta en ella: su florecer constante, su voluptuosidad de isla, su cielo siempre poblado de pájaros, y todo el encanto que las olas traen. Allí el poeta mece sus recuerdos, su amor por el paisaje, nacido en tiempos que la memoria no alcanza a precisar porque se fue gestando antes de conocerla, en el presentimiento, o, transponiendo edades, a la sombra del navegante antiguo encantado por Calipso.

Es así como el pasado, el tiempo de los recuerdos, abre el panorama con un enfoque sentimental que prelude las mil maravillas descriptivas que han de sucederle:

Antes que el fuego verde de un relámpago
las pensativas sienes encendiera
y en mis manos flotarán los arcángeles
que custodian la sal de la memoria,
Estabas junto a mí, ayer y ahora... (I)

Las dos estrofas siguientes rezuman emotividad:

Isla de paz en zócalos de olvido:
eras y eres el pulso acelerado
que da forma de isla a las estatuas
y contornos de agua a los recuerdos.
Te saludo con un geranio ardiente
al entrar por tus dulces plenamares,
como un galán dormido que despierta
con el rostro del sueño entre las manos.

Al decir "eras y eres" emplea una forma sintética para enfrentar el presente al pasado; y al decir "el pulso acelerado que da forma de isla a las estatuas", hace que el lector evoque a tantos seres mitológicos con realidad geográfica: las islas-ninfas Circe y Calipso, el volcán-cílope Polifemo, los remolinos-monstruos Escila y Caribdis; y luego por extensión, las mágicas metamorfosis de doncellas en árboles. Los recuerdos adquieren "contornos de agua", fluyen por el cauce que la emotividad del lector señala.

La doncella que Bermúdez canta es la isla no ocupada, cuando las mercantiles urgencias del hombre no habían osado penetrarla. Fue así como

sin lazos, ni collares, ni rubores
el mar la descubrió por sus riberas
una noche de abril que perseguía
cervatiños de luna por la playa. (IIb)

En metáforas lúcidas el paisaje *transcurre*, ya que cabe el concepto de tiempo en esta poesía descriptiva llena de movimiento, en la que una embriagadora concepción panteísta brota por doquier.

No es común el caso de que una naturaleza idealizada aparezca en movimiento; más bien es el *estatismo* lo que suele caracterizar este tipo de poesía. Algunos poemas de Fray Luis de León (en la Oda a Felipe Ruiz —Cuándo será que pueda?— las estrofas que describen la tempestad) (2) pueden considerarse antecedentes en su dinamismo. Pero en casi toda la poesía bucólica que tanto idealizó la naturaleza, una serenidad también ideal es nota característica.

La isla doncella ofrece un continuo renacer de panoramas, desde el amanecer, cuando el cielo cae vencido en-

- (2) "No ves cuando acontece
turbarse el aire todo en el verano,
el día se ennegrece
sopla el gallego insano,
y sube hasta el cielo el polvo vano;
Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente?
Horrible son conmueve,
relumbra fuego ardiente,
trema la tierra, humíllase la gente.
La lluvia baña el techo,
envían largos ríos los collados,
su trabajo deshecho,
los campos anegados
miran los labradores, espantados."

tre las olas, confundido en su azul. Y pasan los paisajes matutinos, el mediodía, la tarde y nuevas noches, renovándose siempre por la gracia del ala, del jazmín, de la luz y de la espuma:

Nuevas quillas de lumbre marinera,
bajeles tibios y dorados fucos,
renacen de las aguas desveladas
en los verdes espejos de la aurora.

Una escuadra de luces mañaneras
irrumpe por los faros destruidos,
y la isla contempla sin saberlo
el cadáver del cielo entre las olas. (IVb)

Como se ha dicho, la obra recoge el transcurrir del día, en sus múltiples variaciones que se reciben sucesivamente. El dinamismo del paisaje embarga también a la poeta, que capta como una antena todas las vibraciones y las refleja en sus versos, como puede verse en las líneas que siguen, llenas de fervor poético. Los cantos del mediodía comienzan con estos versos:

Mediodía en los pétalos del agua
ciega de los jardines plenamares (V)

y en ellos figura la Virgen del Carmelo, tropicaliza un vivaz colorido y un marino ardor realmente pagano:

La Virgen del Carmelo, Carmelina,
trópicos de alcanfor rompe y desuella...

—Capitana y patrona de las conchas,
tus ojos de morada lumbre erguida,
sueñan de amor por los mojados riscos
con rebaños de azules rompeolas... (VI)

El atardecer tiñe de un gris levemente dorado los paisajes, y el corazón del poeta, atardeciendo también, revive los paseos familiares de la lejana infancia:

Somos de nuevo niños y sirenas
a ver nos llevan dulces tiburones
—Tantas cosas de ayer tantos escombros . . . (VII)

En la noche, las tortugas se hunden en las arenas “buscando estrellamares y memorias”, con lo que el poeta funde en los humildes animales sus propios sentimientos delicados, en una perfecta interacción entre el paisaje y su subjetividad.

La meditación de medianoche, cuando el panorama naufraga, está sombreada de muerte; el color emotivo del poema es también tétrico. Tras un día claro de paisajes de sol, se dirige así a la Muerte:

Espanto de sentirte por la sangre,
huésped tutelado en las moradas
remotas que los ojos adivinan
con celestiales órbitas isleñas.

Sin embargo, la fragancia del jazmín que triunfa sobre la noche inspira uno de los cantos más finos del libro, con lo que se revela que la actitud sensorial del poeta alterna siempre con las más hondas reflexiones:

Puedes orlar sus estelares crines
de aceitunadas trenzas y caireles,
y hacer que el ruiseñor lo lllore, viuda
la frente y el helado terciopelo.
—El jazmín de las islas, carboncillo, (3)
hiende la noche con azules lanzas,
con cuchillos de aroma que atraviesan
el ondulante pecho de la espuma. (XI)

Dentro de esta obra de esplendor pictórico hay un poema que trae a flote una evocación de amor. Lleno de imágenes superrealistas, conmueve a una sensibilidad romántica por su excelsa belleza:

(3) “carboncillo” es la noche y es aquí un vocativo.

Yo pensaba en mi novia junto al puerto
sobre el piano tendida, en la ventana
abierta para el norte de la tarde
como un limón de recortada espuma.

Aquel día volviste del estero
con los cabellos húmedos y el talle
tan delgado de ver sobre las aguas
las huellas del azar enamorado.

La visión de la isla doncella mirada con sensibilidad de artista le trae por asociación emotiva el recuerdo de una belleza cuya imagen, presente en su memoria, impregna de lirismo el poema subsiguiente. El poeta, poseído por esa visión, la mira más allá del paisaje, “en otra isla de ámbar y donceles”, que pudo ser cualquier isla, tal vez una de San Blas porque se alude a los donceles como “nervudos hijos de la mar salina”, o sea los indios.

En lo más arrobado del éxtasis hay una confusión subconsciente entre isla y mujer, condensada en esta estrofa:

Ahora la frágil linfa te refleja
pálida en sus dibujos estelares.
Oh disidente niña inmarcesible
en el humo del tiempo, inmaculada.

Para un lector que ponga algo de sí puede establecerse también una unidad lírica entre la “deidad lacustre” y la isla doncella, y en superposición temporal figurarse la visión retrospectiva de la isla errante, flor sin cáliz, como la doncella del poema, flotando en las olas, hasta fijarse al fin en sitio donde no se puede señalar el límite que separa mar y tierra. Reminiscencia de la leyenda de Delos, la isla que flotaba en el mar, hasta cuando surgie-

ron del agua cuatro columnas para sostenerla, por voluntad del dios que lleva el tridente.

Con dinamismo y pasión, —ya al final la pasión— el poeta concluye este largo poema dividido en paisajes y momentos, y su voz le conduce

“por el reino sin fin de tus espumas”.

AUTENTICIDAD DEL PAISAJE.—

Aquí el adagio de la lluvia suena
con pompa en los helechos y las piñas. . .
(L. de C., I)

No es artificiosa, sino real producto del ambiente, la impecable belleza de los paisajes de Bermúdez que sienten la lluvia como un adagio en los primorosos jardines cultivados de los barrios residenciales de la capital. Es la lluvia que se escucha y se contempla como elemento decorativo del paisaje visto desde una ventana. Y al decir que desde una ventana no se quiere expresar que sea desfigurado o frío, sino en cierto modo no muy integral: la vista y el oído son los únicos órganos sensoriales con que el poeta lanza su corazón bajo la lluvia, pero sólo su corazón y su fantasía en romántico vuelo, mientras todo él, su epidermis y sus vestiduras no están a la intemperie. Por ello su poema empieza

Cerca del aire azul *de la ventana*
donde el laurel se rinde a la ceniza
—Raudos geranios guardan *el alféizar*
y los cancelos con fragantes cromos
(L. de C., I)

Concepción que podría contrastarse con la de los escritores interioranos, llena de una fuerza agreste, como la lluvia inmisericorde del desbocado poema de Changmarín, “Oda al Desconsuelo”:

“Ahora llueve inmisericordemente por cima y
 (precipicios.
 Y en los árboles, los pájaros horriquean aterridos.
 Alguien, por ser humano, habrá lanzado un
 (grito.
 —Los animales huyen, los animales braman ensor-
 (decidos.
 Y el agua sube, y el agua arrastra en su delirio.
 —¿Quién no le teme al agua, ay, quién no le ha
 (temido?
 —Que huyan de las vegas todos los campesinos. . . !
 —A las montañas, que huyan, los ríos están po-
 (seídos.
 Que se los traga la tierra, el agua o los peces ma-
 (lignos.
 Pero quién puede parar este ciclón de Dios en-
 (furecido?
 Santa Bárbara reza con cuentas de arena de los
 (ríos,
 pero acaso a Santa Bárbara eso le está ya im-
 (pedido (1)

También las lluvias torrenciales de los cuentos de José María Sánchez B.: “Las ramas crujen. Copiosa, llena de presagios, la lluvia cae y el caudal del río crece en la oscuridad. . .

—El monte se desangraba partido por los relámpagos.
 —En el cielo no se alcanzaba a contar los truenos. Llovía,
 llovía torrencialmente.” (2)

También es oportuno citar la sequía del magistral cuento del mismo nombre, del poeta Mario Augusto: “Las rozas son enormes cementerios de esperanzas. Los ani-

(4) Changmarín, *Punto'e llanto*. “Oda al desconsuelo”. Imprenta Nacional.— Panamá, 1948.

(2) Shumio-Ara.— “*La muerte de Nicanor*”. Imprenta Nacional, Panamá, 1948.

males respiran a bocanadas el ancho agotamiento del aire quieto y beben grandes sorbos de desesperación en cada minuto. Por los potreros, “la muerte seca” va euajando víctimas. Los pozos no dan agua suficiente para tanta sed. Apenas alcanza, estirándola, para los hombres.” (6)

Pero en verdad, una es la lluvia en esas regiones y otra en la ciudad, porque allá además de hacerse interminable, sus efectos --casi nulos en la ciudad-- alcanzan todos los matices, aun los más extremos, desde el caso de una inundación hasta el de una sequía. Al respecto puede leerse también el “Comienzo de las lluvias”, prosa elegante y sencilla del ingenioso escritor Gil Blas Tejeira, en su *Campaña Interiorana*.

Los animales salvajes, los insectos, las serpientes, verdaderos personajes malignos de los cuentos interioranos, no figuran ni tienen por qué en los paisajes de Bermúdez. La oscuridad nocturna, --que en el campo exalta temores y supersticiones y propicia venganzas campesinas-- lo que atrae son recuerdos, a veces tristes, pero siempre intelectualizados. De modo que esta naturaleza que para un interiorano parece artificial, no es sino la naturaleza limpia y hermoseada, a veces desplazada por la mano del hombre.

La fronda cultivada

donde este pueblo, verde despojo de los dioses,
cuida su antigüedad y la promulga
entre ruinas y densas soledades. (7)

En otro poema aislado, también eclógico, el río es la alfombra por donde viaja el cielo:

Una verde humedad cubre la alfombra
por donde viaja el cielo. (8)

(6) *Luna en Veraguas*. - “Sequía”. - Imp. Nacional, Panamá, 1948.

(7) “Egloga.--- Revista Universidad, N° 32. Panamá, 1952-53.

(8) “Comparación con un río”.--Marzo de 1947.

Mientras que un escritor realista como César A. Candanedo describe así el paisaje del Darién:

“El sol descarga sobre la tierra tremendas oleadas de calor. Ninguna nube se interpone para amortiguar la intensidad del baño calcinante. Hacia arriba, el lomo blanco del río se prolonga y, de pronto, en una torcedura, comienza a perderse selva adentro.—En estos parajes adustos, de agria soledad, ha sido infinito y conmovedor el sufrimiento del hombre. Cada árbol, cada tronco, cada accidente del terreno, es un testigo que evidencia el penar extendido y avasallador”. (9)

Análogo contraste puede establecerse con los paisajes urbanos en Demetrio Herrera Sevillano. Las diferencias que se dan de barrio a barrio en nuestra capital son tan grandes, que el poeta del pueblo, recluso por su miseria en un “solitario rincón donde es noche día y noche”, no dispuso del tiempo ni de las condiciones necesarias para deleitarse con la vegetación ubérrima de nuestro suelo; y hemos de recordar que en la ciudad capital, “el sol es aristocrático”.

Rogelio Sinán, cuya poesía vanguardista, culta y universal guarda por estas cualidades analogía con la de Bermúdez, difiere notablemente en sus concepciones por el ímpetu dionisiaco que lo desborda. Así expresa en el tercer tiempo de “*Incendio*” el terror pánico del hombre ante los elementos en lucha (el agua de las mangueras contra el fuego):

—Sólo tiniebla y agua!

—Agua y tinieblas! (10)

—Cataratas, torrentes, marejadas!

—Nuestros cuerpos, ya fríos, lejos del llanto,

(9) Candanedo, César A., *Los Clandestinos*. Editora Panamá América, S. A.—Panamá, 1957 (págs. 35 y 16).

(10) Estos versos son continuos; los guiones son del original.

flotan en un océano interminable!
—Giran, . . . giran en un gran remolino!
—Ya para qué tanta agua? ¡Señor, detén el agua!
“La Voz de la Plegaria”

Como se ve, la diferencia entre las concepciones del paisaje en Rogelio Sinán y Bermúdez se debe fundamentalmente a una distinta actitud temperamental, por encima de la coincidencia de factores externos, lo que ratifica la conocida frase de Zola: “el arte es la naturaleza a través de un temperamento”.

Para valorar la autenticidad del paisaje es necesario tomar en cuenta el medio —rural o urbano— que constituye el motivo de inspiración; la clase social, que es tan determinante en las formas ideológicas del pensamiento; y la personalidad individual, pues tanto la cultura como el temperamento —sobre todo el temperamento— son factores que originan las grandes diferencias en la expresión artística, por lo demás acentuadas entre la prosa y el verso.

El paisaje de *Cuando la Isla era Doncella*, que nos parece mítico, es una sincera interpretación del panorama tabogano, verdadero paraíso terrenal de una belleza que expande el corazón, como tocada de magia. ¿No fué acaso el mar que rodea a esa isla el mismo que prodigó halago sensorial tan pleno al poeta Rogelio Sinán que le inspiró un poema a los siete pecados capitales? (11).

En general, el paisaje en Bermúdez tiene la misma autenticidad de los otros elementos que constituyen el material de su obra y por tanto no se le puede considerar artificial. Cabe sí, calificarlo de idealizado, pero esto es

(11) Sinán, Rogelio, *Semana Santa en la Niebla*. “Pecados capitales”.— Ed. La Nación, Panamá, 1948.

ya por un fenómeno artístico general muy complejo, cuya orientación en un sentido o en otro estriba en lo que de subjetivo entra en toda descripción hecha por un literato, en su actitud selectiva, en sus insistencias, en sus estilizaciones, y hasta en el animismo con que hace protagonista a la naturaleza.

CAPITULO XVII

TIEMPO, MUERTE, IDEALISMO FILOSOFICO

La muerte propia de que hablaba Rilke, que nace, vive y muere con cada ser, se nutre de la vida individual y termina por abatirla; pero agotando así su propia fuente vital, se extingue con ella.

Sin embargo el poeta comprende que la obra de arte, desligada de su humana contingencia, se alimentará con raíces propias en la estimación de las generaciones por venir, sobreviviendo al hombre y a su muerte.

“Pero una noche el pulso de la luna
dejará de latir en los oráculos,
y en aguas subterráneas tu cadáver
descansará entre fábulas de arena
a la sombra de un árbol de poesía”.

Los temas del amor, del paisaje, de la existencia, de todo lo que por grato quisiéramos perennizar, traen aparejados el del tiempo y el de la muerte porque, limitado por el tiempo, todo placer se hace intenso, según lo expresa Nietzsche:

“¡Pero todo goce quiere eternidad,
¡Quiere la profunda, profunda eternidad!” (1)

Filósofos y artistas a través de las edades se han ocupado en este problema y a decir verdad, los grandes ejemplos de la historia con Sócrates en la cumbre, hablan de la fortaleza de ánimo con que los primeros se han enfrentado a la muerte. Quizás a ello se deba la expresión “frialidad filosófica” con que se alude a la actitud de las personas que miran las desgracias sin estremecimiento.

Sin embargo, el caso reciente de Unamuno, entre otros, muestra, —se ve en sus obras— el carácter patético que el problema adquiere en un hombre con conciencia de filósofo y temperamento de artista, que quiere inmortalizarse no sólo por la continuidad y por sus obras, sino en su yo personal, existencial, concreto.

En realidad, al hombre en general lo que le preocupa no es el fenómeno ontológico de la muerte, sino el propio morir, que no es lo mismo (2). Casi todas las elegías, aunque generalizan el problema de la muerte, han sido inspiradas por la pérdida concreta de algún allegado, pérdida que afecta de manera directa el sentimiento, y sólo impresiona el cerebro mediante el corazón. De allí que ambos caracteres, el reflexivo y el emotivo, se conjuguen en las elegías.

Y es el caso que no se da en *Laurel de Ceniza* (Elegía en nueve cantos) porque su acento no es elegíaco; es tan metafísico que sólo por la gran vocación poética de Ber-

(1) Nietzsche, Federico. — *Así habló Zaratustra*. — “La otra canción de la danza”. — (Obras completas, tomo VI). — Ed. M. Aguilar. — Madrid, 1932.

(2) “Por vosotros no lloro, que estáis muertos;
lloro por mí morir, que va corriendo
aquí en mi pulso sin poder pararlo,
porque la vida, dicen, dicen, dicen,
es eso, es un correr, sin paradero”.
Salinas, Pedro. — *Todo más claro* y otros poemas. — “Pasajero en museo”. — Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1949.

y así, tu queja apolismada y sin eco de pájaros
cayó al abismo del minuto muerto
como una lluvia anónima
sobre mil labios de ventosas ebrias.

Pero es en "Encuentro con la Vida" (A. L.) donde
la idea de la muerte se perfila ya con nitidez, con los ca-
racteres que luego han de desarrollarse de manera am-
plia y definida en *Laurel de Ceniza*.

De "Encuentro con la Vida" son estos versos:

La vida corre por mis venas sin pretensiones
(filosóficas,

sin azotar mis pájaros malignos,
sin arañar mis nervios,
dejando que la muerte mire
la tierra prometida de mis músculos amplios
y sueña con mi encuentro lejano y voluptuoso.
Quizás lo más hermoso es sentir su mano blanda,
fibra y hierba de río sin ribera,
su dulce mano eterna y misteriosa
exprimiendo, en esta hora inmensurable,
los jugos de mis órganos
pulidos y ordenados,
sencillos y precisos,
ignorantes del día definido y profundo
cuando el óxido aciago de la muerte
subirá por sus rojas canales marchitadas
hasta la cima de mi cerebro desolado y mustio
enredadera y cardo de ceniza.

Es la idea de la muerte personificada en una bella
mujer de dulce mano eterna y misteriosa, que en fusión
con la vida, exprime los jugos de los órganos, *pulidos y*
ordenados, pero cuya dulzura no excluye el óxido corro-
sivo; aquí la contradicción: el ideal estético y los efectos
palpables de la acción letal, sobre una realidad *pulida y*
ordenada, cuyo último objetivo ha de ser el cerebro, asilo
del pensamiento, lo más elevado del hombre.

Se encuentran aquí en germen los tres elementos básicos en la concepción de *Laurel de Ceniza*: la Muerte, con su dualidad que la hace *bella y temible*; luego el orden a que está adscrito el mundo, que en el terreno individual representan los órganos "*pulidos y ordenados*"; y en tercer lugar, la idea, —ampliamente desarrollada por los poetas y por los filósofos, recientemente por Heidegger con ciertas particularidades— de que el hombre es un ser-para-la-muerte. Dice Bermúdez:

Estás dentro de mí, libre y ardiente,
en los intactos círculos del fuego
—pródiga tumba en auras retenida—
y das cauce a la muerte sin descarlo
consumiendo la imagen que te hospeda.

(L. de C., VI)

En "Breve meditación en un cuarto sin ventanas", poema aislado, aparecen estos versos:

O el estrecho recinto de ternuras donde crece la
muerte que adquirí desde mi infancia.

La muerte crece con el hombre y muere con él, porque es una muerte individual:

Vértigo de insepultos tornasoles
la muerte de tu muerte y de mi muerte!

(L. de C., VII)

Montaigne, cuyas reflexiones parecen haber influido en el poeta Bermúdez, tiene entre sus ensayos, un párrafo que sintetiza muy bien este punto de vista, referido tanto al hombre como a la naturaleza en general:

"L'eau, la terre, l'air le feu et autres membres de ce mien bastiment ne sont non plus instrumens de ta vie qu' instrumens de ta mort. Pourquoi crois-tu-ton dernier jour? il ne confere non plus a ta mort que chacun des autres. Le dernier pas ne faict pas la lassitude: il la

declare. 'Tous les jours vont a la mort, le dernier y arrive'. (5)

Con todo, el poeta sueña ese encuentro lejano animado de hermosura y de voluptuosidad, aunque a veces con espanto y en alguna ocasión con temores religiosos. Su actitud no es de resignación estoica, y esto lo distancia de la tradición filosófica y lo acerca a la literaria; su posición es devotamente estética; el encuentro con la muerte ha de ser bello y voluptuoso, muy semejante al que concibe el poeta y crítico Dámaso Alonso en su inspirado canto "A un poeta muerto":

“¡Oh muerte, amada de este fiel amante
que es el que vive y en tu busca avanza
para saciarse en tí. ¡Oh muerte, dulce,
leal enamorada y sin engaño...” (6)

Sólo que en este caso, en vez de ser la muerte quien busca al hombre, es él quien la busca a ella.

Por las conexiones que guardan entre sí, cabe ligar —según veremos en seguida— al comentario de la muerte como liberación, el del idealismo filosófico que se trasluce en *Laurel de Ceniza*.

. . .

MUERTE E IDEALISMO FILOSOFICO

Como no es tarea de poetas desarrollar un sistema filosófico en sus poemas, en los de Bermúdez encontramos las luchas y las contradicciones que sí son propias de los artistas.

Después del panorama de la vida como experiencia amarga que nos dió *Adán Liberado*, Bermúdez se plegó al *idealismo subjetivo o psicológico* (consciencialismo) en la

(5) Montaigne, op. cit., página 120.

(6) Alonso, Dámaso.— *Antología: Creación*.—Ed. Escelicer, S. A. Madrid, 1956.— (pág. 90).

creencia extrema de que el mundo exterior es vana quimera cuya única realidad posible está en la conciencia individual. Es una creencia muy poética en cuanto al papel creador que le asigna al individuo, y en ella coincide nuevamente Bermúdez con Jorge Luis Borges (7).

De *las Variaciones del pez en la Sangre* son los ejemplos que ilustran lo afirmado:

divago entre penumbras bermejas y esmeraldas
nutridas de matices y arpegios por la sangre.

—El talle del collado, el roble, la fontana
que el viento besa y hiere, *persisten y relumbran*
desde este mirador de nervios translucientes
radiando las prolíficas visiones de la sangre. (IX)

(7) En el poema "Amanecer" (op. cit., pág. 43) Borges poetiza la tesis del idealismo subjetivo de Berkeley; bastará citar estas estrofas.

"Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires...
...no es más que un sueño
que logran en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del Alba,
cuando el dormir derrumba los pensamientos
y sólo algunos traspasadores conservan
cenicienta y apenas bosquejada
la visión de las calles
que definirán después con los otros".

Obsérvese de qué manera Jaime Torres Bodet, en estos versos de *Sin Tregua* (Fondo de Cultura Económica, México, 1957), asume la misma posición filosófica: á

'...horas que fueron torres, monumentos
que sólo *existen* hoy *porque los ojos*
que un día los miraron, existieron.
—Qué alto minarete el de la aurora
desde cuyo balcón descubrí el mundo
y *no lo vi mayor que mi conciencia*".

—Las vetas del sollozo, las ponderables órbitas
del cielo inusitado, las invisibles flautas
del aura en las glorietas sonámbulas de lirios
recurren por los rútilos anillos de la sangre. (IX)

No debe descartarse la posibilidad de que esta visión del mundo como ilusión personal sea en Bermúdez un influjo directo —un tanto desfigurado— de la filosofía oriental, esencialmente religiosa, específicamente del Budismo, pues se da también la coincidencia de que repetidas veces se le ve volver de la mano del *pesimismo* hacia la *Fatalidad*, la vida cíclica, etc., creencias que pudo captar a través de la poesía oriental, algunos de cuyos poemas tradujo de las versiones inglesas de Laurence Hope (8).

De las *Variaciones del Pez en la Sangre* son los ejemplos siguientes:

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

El “desposeído *nómade*” refleja la idea pesimista del desamparo y la desorientación del hombre (9); los *pre-existentes rumbos* la idea de la fatalidad (10); “los modu-

(8) Las versiones que hizo Bermúdez de tales poemas están inéditas; sólo dos poemas han sido publicados, en el *Índice de la poesía panameña contemporánea, de Rodrigo Miró.*

(9) Compárense las ideas arriba citadas, con las que encierran los siguientes versos de los poemas indios vertidos por el propio Bermúdez, porque pueden tomarse como posibles fuentes:

“La vida es el acaso,
su fin es el secreto, . . .” (“El jardín de Kama:”
Kama: la Eros india)

(10) “¿Cuál es el uso, el fin? *Nuestra existencia corre en círculo vicioso.* Nos tratan de decir las cosas que sabemos, que mil astros y soles pletóricos de vida, cesado han de existir.”
 (“La ventana que mira sobre el puerto”).

lares ciclos” de la vida cíclica ⁽¹¹⁾, y el último verso, la dependencia del mundo de la conciencia individual. En otras estrofas del mismo poema que sería prolijo citar, asoman los principios de destrucción y de conservación ya sustentados por el brahmanismo, y la aspiración a una plenitud tan pura y tan absoluta que parece más inmediata a la aspiración budista de absorberse en el Nirvana, que a las formas estoicas y místicas que suelen figurar en la historia de Occidente. Valga el ejemplo en que sueña al laurel purificado de formas y colores ⁽¹²⁾.

Tras el telón de sus diversas influencias, cuando habla de la muerte surgen siempre del fondo de su formación cristiana los símbolos religiosos:

Donde *doradas siglas* transfijan *los corderos*
—¡Oh inescrutable emblema de *prodigales gracias!*
un vaporoso *arcángel*, umbrátil e indolente
recoge luminosas guirrualdas de la sangre.

(11) “*Extraños pensamientos de cosas que sabías en nebulosas, muertas y ya olvidadas vidas.* (Canto segundo)

Tú, a quien llamo Ojos Dorados,
quizá en otro ciclo he visto
en mis vidas del pasado,
las dos fuentes que ahora miro.
Ah, serenos ojos de ámbar,
los hombres ignoran eso,
pero hay algo en tu mirada
que *en siglos que ya murieron*
ha perpetuado en mi vida
la más dulce de las ansias...
Ojos Dorados, si es cierto
que *a través de nuestras muertes*
este amor que por ti siento
sobrevive eternamente,
por qué entonces en mis sueños
no he de esperar que *algún día*
consuelen tus ojos buenos
mi amarga melancolía?”

(Ojos Dorados)

(12) *Laurel de Ceniza*, poema IX.

—Un hálito de *incienso* rezuma por los poros
del sosegado amor enhiesto entre la sangre.
(VIII).

—Oh intermitente *coro* que realzas
la *gloria* de los fúnebres diamantes!
¡Cantad! Cantad a la adventicia hoguera
que consume el laurel, mientras declina
un sol inmenso en oros pensativos!

(L. de C., IX)

Laurel de Ceniza marca una evolución completa hacia una concepción optimista del mundo (13). Se acoge a una posición idealista, como ha de verse, menos extrema, según la cual los objetos no son ya meros contenidos de conciencia, sino que ya tienen una realidad, aunque sólo como sombras, como copias, según la idea platónica.

No el hombre sino la naturaleza es lo que se nos ofrece como el vasto escenario de la vida. Los símbolos son enaltecedores, informados del carácter esteticista de la poesía de Bermúdez. Los objetos se comparan por su apariencia, con lo más bello; por su movimiento, con lo más armonioso; por su sonido, con lo más musical, y tanto los objetos físicos como los conceptos son unánimemente valores positivos: el aire es azul; la luz, resplandor vírgen; el tiempo —cómplice de la muerte— un ángel transparente y pulcro:

Cerca del aire azul de la ventana
donde el laurel se rinde a la ceniza,
la luz es vírgen resplandor en vilo
y el tiempo un ángel transparente y pulcro
en pórtico de alondras reclinado. (L. de C., I)

(13) Optimista en cuanto a la visión objetiva aparential del mundo; en cuanto a los orígenes subjetivos subconscientes de tal concepción, habría que ver si ese optimismo podría llevar tal nombre.

Es la visión del mundo que tenemos en un día plácido de éstos en que “hasta las propias penas nos hacen sonreír” según dijera Barba Jacob.

Todo aparece armoniosamente constituido. Bermúdez ama la naturaleza de una manera ideal que recuerda mucho la poesía bucólica que cultivaron los poetas españoles del Renacimiento, influidos por una concepción neoplatónica del universo entendido como armonía y belleza, reflejo de la belleza divina:

Las armoniosas formas del espacio
tranquilas, medidas, semejantes
a la segura mano que en su día... (II)

Aquí no hay elementos feístas, todo aparece bello y armonioso, todo adscrito a un orden; las formas armoniosas *semejantes a la segura mano*, es decir, como reflejos, como copias de un modelo.

El desarrollo poético de este problema filosófico cuenta con una vieja tradición en nuestra literatura: en la mística española del siglo de Oro se encuentra esta idea de la liberación por la muerte:

“¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo?”
(Fray Luis de León, “Oda” a Felipe Ruiz)

Bermúdez dice en el poema IX de la elegía:
¡Oh laurel de ceniza que al fin llegas
a la tranquila cumbre de tus hojas,
y en sitios de silencio te desnudas
libre de los ardores de la savia
para alcanzar la tierra sin edades.
Ahora la eternidad reclina suave
su frente en tus espesas soledades...

Y el laurel no es sino un espejo de la propia condición humana. El poeta se *recuerda* a sí mismo y al laurel como en un sueño sin realidad concreta, que no puede situarse en la tierra porque no había en él categoría espacial:

Deja que piense en ti al recordarme
mirando tu cintura bajo un ciego
crepúsculo de oníricos carbones,
por aligeras nubes transparentes
donde jamas la luna se revela. (IX)

Esta ausencia de espacialidad se hace más patente al lector cuando busca infructuosamente el verbo que demarque el límite temporal y que involucre la situación del hombre entre las cosas: un infinitivo y un gerundio (“recordar mirando”, lo más intemporal e impersonal que puede darse), son las formas verbales que sostienen una idea tan profunda, expresada en una estrofa (*deja y piense*, como verbos principal y subordinado constituyen el eje gramatical de la frase pero estéticamente sirven apenas como un punto de arranque para la larga idea que se desarrolla después).

El último verso es una alusión clara a la ausencia de temporalidad en ese mundo donde la luna no cumple su itinerario. Es como el mundo platónico de las Ideas, eternas e inmutables (topos uranos). El poeta hace reminiscencia, sin poder decir “pienso en ti porque recuerdo que una vez estuve mirándote”. No se trata de un recuerdo por asociación empírica con la vida cotidiana, sino de una reminiscencia de la vida ideal.

Pero Bermúdez, poeta, no se queda en esta visión filosófica del mundo. Su visión de la naturaleza y de la vida está cargada de pasión, y hay una nostalgia de artista ante la desolación que la muerte trae consigo, no obstante que considera que ella ha de liberarle de “los ardores de la savia”.

Es así como el lector se explica la energía humana

con que se le opone y aquella estrofa en que confiesa que “el hombre ama sin luchas ni ludibrio aquello que aun posee”. (L. de C., poema V).

Son las mismas fluctuaciones que sufren las concepciones de la humanidad a lo largo de la historia. En la literatura española (14), de la resignación cristiana ante la muerte que caracterizó a la primera Edad Media, debido a su concepción del mundo como “valle de lágrimas”, se pasó en el siglo XIV ---humano despertar--- al sentimiento de terror ante la muerte.

En Bermúdez, con la filosofía como instrumento, la contradicción se resuelve en actitud estética: la muerte es un fenómeno inevitable,

Opulenta verdad, gallarda y fría
atraviesas los sueños y los años. . (L. de C., II)
pero si frente a esta fatalidad el hombre puede optar por el optimismo, entonces no se le considera fin sino trance, lo que además de dar resignación, alienta con la esperanza de una vida más pura, en donde se

libra al amor del rostro que gemía
bajo la adolescencia de las fiebres. (L. de C., II)

El papel del artista comienza cuando personifica a la Muerte como una deidad bella e inclemente, una especie de maga Circe que le ofrece la inmortalidad a cambio de su renuncia al mundo de los humanos. El poeta canta la espera de ese encuentro voluptuoso:

Levanta el corazón sobre las olas
¡bella durmiente, hermana del jacinto!,
y dime si en la noche de los puertos
extravías mis labios en los juncos
que humedecen el pubis del océano. (V)

(14) Véase Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo I, pág. 155.--- Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1950.

—Ven sin temor al diáfano banquete.
Sube a la luz del pensamiento mío
víspera de tus hielos zumbadores. (VIII) (15)

Es obvio que no todas las personas ni todos los artistas alientan ese optimismo.

En Panamá, entre los poetas contemporáneos, Ricardo J. Bermúdez, Roque Javier Laurenza y Tristán Solarte ejemplificarían tres concepciones distintas del mismo problema. Anótese que los tres son exponentes de una poesía culta, de selección.

En “Carta”, poema de Laurenza que lleva un epígrafe de Jorge Luis Borges, se alude al eterno retorno, quizás la más bella y seductora teoría ideada por la filosofía antigua —con resonancia en siglos posteriores (16)— sobre un fondo de religiosidad. Laurenza se inspira en el poema “La noche cíclica” del bardo argentino, que poetiza la creencia de los pitagóricos (común, o más probablemente originaria de la filosofía oriental) en un ciclo universal por el cual todo ha de repetirse. El motivo central del poema de Laurenza no es la muerte sino un ansia deleitosa de repetir su vida, pero en tal aspiración está implícita rotundamente una determinada concepción de la muerte: un tránsito necesario que por lo demás ha de repetirse cíclicamente:

“Oh tú que de los años el regreso proclamás
cual fatídica norma de segura medida,
ojalá que las horas más dulces de la vida
dibujen nuevamente sus viejos anagramas!
Resurgirán los fuegos sagrados del instinto

(15) Cotejar estos tres últimos versos, de *Laurel de Ceniza*, con los tres últimos versos (de A. L.) citados en pág. 147.

(16) “. . . Oh, cómo no he de sentir anhelos de eternidad y del anillo nupcial de los anillos: el anillo del Eterno Retorno!” Nietzsche, op. cit., “Los siete anillos”, pág. 209.

(Ariadna de ojos verdes ha de cuidar mis pasos)
y venciendo peligros y desatando lazos
recorreré mi propio secreto laberinto". (17).

Tristán Solarte, en su "Aproximación poética a la Muerte", tras una larga meditación que respira un temor existencialista, expresa:

Frente a la muerte sólo morir se cabe,
sólo el recogimiento nos dará su clima desmedido
(y cruel". (18).

Bermúdez, como se ha visto, con base en el idealismo filosófico, desarrolla la idea en *Laurel de Ceniza*, pero le añade una concepción estética que le imprime belleza y patetismo al poema.

(17) El poema puede leerse en *Cien años de poesía en Panamá*, de Rodrigo Miró.

(18) Solarte, Tristán, *Evocaciones*.— Ed. Panamá-América, 1955.

CAPITULO XVIII

EL TEMA POLITICO — SOCIAL

Momento histórico.—Ricardo J. Bermúdez escribe sus poemas político sociales en la década que inicia el 40, que políticamente se caracterizó en nuestro país por una ebullición de rebeldía social encauzada hacia las reivindicaciones populares. La efervescencia nacional de esos años, producto en gran parte de la situación política mundial, encontró sus principales dirigentes en las filas estudiantiles de las escuelas públicas y de la Universidad, que pretendieron una etapa de reformas cuya realización debía iniciarse en el ramo educativo.

Fue Bermúdez dirigente conspicuo de este grupo en realidad heterogéneo, vinculado apenas, antes que por una ideología política definida, por el frágil lazo del entusiasmo juvenil, del fervor patriótico y del sentimiento de malestar social.

Se vivía el momento histórico de la segunda guerra mundial, y la agitación del ambiente propiciaba la preocupación política, aun en algunos intelectuales de la clase social a que Bermúdez pertenece. Las dos potencias que hoy se dividen el mundo no se habían enfrentado como rivales, sino que celebraban el triunfo aliado sobre la amenaza nazi-facista. Era propio de los intelectuales de avan-

zada simpatizar con el sistema soviético y los escritores de América entonaron cantos realmente líricos a aquel lejano país que lo realizó (1).

En consonancia con esta situación mundial y con nuestro despertar nacional, la literatura —que es un producto social, cualquiera sea su orientación— tuvo también sus frutos forjados en los ardores de la lucha, de la protesta, de la denuncia: la novela dio aportes como *Tú sola en mi vida*, de Julio B. Sosa; *San Cristóbal* de Ramón H. Jurado; *Luna Verde*, de Joaquín Beleño. Fue entonces cuando Bermúdez escribió los poemas políticos que figuran en la última parte de *Adán Liberado*, y que fueron glosados con entusiasmo por el joven novelista Julio B. Sosa (“Pasión de Ricardo J. Bermúdez”, artículo sobre esa obra de Bermúdez, enfocado hacia el carácter revolucionario de la misma).

Pero antes de entrar en los poemas en sí, miremos un poco a la personalidad del autor para explicarnos las causas y las limitaciones de este aspecto de su obra.

Ubicación social del poeta.—Ricardo J. Bermúdez nació en la ciudad de Panamá, en 1914. Hijo de un hogar de holgada economía, realizó sus estudios primarios y secundarios en el Colegio La Salle, escuela religiosa fundada, como se sabe, para la educación de los hijos de la clase adinerada. Luego de haberse graduado de bachiller en 1934, escogió para continuar estudios la Universidad de Southern California, y entre otras profesiones también de las llamadas lucrativas, se decidió por la Arquitectura en consideración a sus habilidades para el dibujo y para las matemáticas.

A su regreso a la patria en 1941 se dedicó al ejercicio de la profesión, y en 1945 entró a formar parte del cuerpo de profesores de la Universidad Nacional, en la

(1) Bermúdez tradujo “Oh tierra del Soviet”, poema de Hércules Armstrong.— Panamá-América, IV. — 1943.

Facultad de Ingeniería y Arquitectura; tanto en el campo educativo como en las actividades profesionales ha logrado acrisolada reputación.

El amor por la poesía, que crece con todo poeta desde la niñez, se reveló en él desde entonces como una gran vocación, pero como es sabido, en nuestro medio la vocación poética no puede convertirse en profesión porque ocupa la vida y no la sustenta. Sin embargo la hiper-sensibilidad de Bermúdez —como en todo poeta— le impone el ejercicio de la poesía aunque éste no produzca dividendos; y su obra es fiel reflejo de su personalidad, de sus intereses, de sus ideales.

Sigamos la evolución de su actitud desde entonces a esta parte, no en cuanto responsabilidad política sino en su repercusión estética, puesto que todo ideal político repercute en la obra literaria, y en el caso de nuestro poeta ha sido de manera muy consciente. En 1949 propugnaba por “una poesía fundamentada sobre las justas aspiraciones del pueblo que es, en última instancia, la suprema autoridad de toda categoría humana” (2).

Estas palabras, acordes con su actitud política, no se compaginan con su actividad poética de entonces, salvo en algunos temas de revolución (el tema es fundamental: “Para que luego suban...”, “Unidos como un número insoluble”, “Rojo ha de ser el estupor naciente...”, “Exilio y doble exilio”, “Muerte y transformación de Julio B. Sosa”, etc.) porque el modo de expresión de los mismos fue tan elevado que el pueblo, el supuesto destinatario, no ha podido comprenderlos por difíciles, lo que es de suyo lamentable porque se trata de una obra de tan alta calidad.

(2) “La poesía como expresión de la realidad”.— Panamá-América, suplemento dominical, pág. 3.— 24—VII—49.

Sí nos acercamos un poco a estos poemas advertiremos que por su concepción son absolutamente intelectuales. Se refieren a la humanidad a través de un dolor extrapersonal, más bien abstracto, vivido con el cerebro frente al dolor ajeno, no sufrido en carne viva. Nacieron de una preocupación sincera, no de la experiencia vital que inspira a los poetas de humilde extracción (3). Y aun como preocupación intelectual, no parecen abrirse ampliamente hacia el problema científicamente planteado de las reivindicaciones sociales que han de ser tan concretas, sino que una vaga abstracción, a través de un contenido individual, los caracteriza:

Unidos como un número insoluble
la humanidad y yo somos un solo concepto indivisible. . A. L.)

No obstante, en ocasiones se expresa en versos como éstos:

Es tan mío el dolor que corre por todos los com-
(pases,
entre los agrios ríos de lágrimas descalzas,
que aunque los ojos no hayan dicho una palabra
(de protesta
el corazón se empaña perennemente de neblina
(A. L., "Unidos como un número insoluble")

Es el vivo sentimiento que se apodera de toda persona sensible colocada de pronto frente al drama de la clase económicamente desamparada. Para pulsar el estremecimiento de los poemas sociales escritos por poetas que viven los problemas que cantan, sería conveniente que el lector compare estos versos con los de César Vallejo, con los de los jóvenes poetas también peruanos Gustavo Valcárcel,

(3) Por ejemplo Demetrio Herrera Sevillano:

"Está el fogón cual lo dejé, dormido..."

("Vida pobre". — *Antología poética*, Imp. de la Academia, Panamá, 1945).

Juan Gonzalo, Manuel Scorza, y con los de Pedro Mir, dominicano. Se hallará que Bermúdez, como queda dicho, canta un dolor ajeno.

Por otra parte, la tendencia esteticista que configura la obra de Bermúdez está presente también en la *Elegía a Adolfo Hitler*, cuyo contenido es de intención análoga a la de los poemas políticos de César Vallejo y de Pablo Neruda ("*España, aparta de mí este cáliz*", y "*España en el corazón*"). La forma de esta Elegía es tan inmensamente poética, que cabría decir de ella lo que dijo ante una bella estatua a la Victoria, un famoso revolucionario, que afirmaba que el heroísmo y el sacrificio que se mezclan al horror de la guerra no pueden agregarle a ésta ninguna belleza, y que por consiguiente no había ninguna razón de peso para que una estatua a la Victoria fuera bella.

He aquí unos ejemplos tomados de la Elegía :

- Un millón de polainas *lastima la azucena*
- Después que *los caballos galopen sobre el viento*
- que el hambre se haga larga *como un sueño sin*
(paradas
- que suelten las campanas sus *cabelleras de música*
y de sueño
- que rompan *los nevados cisnes lágrimas*
- que en un girar de hélices y en un gemir de quillas
se tiñan *los corales con lágrimas de perlas.*

Se ve, aun dentro del contraste que se plantea, la preocupación por la belleza. Mas no hemos de censurarla quienes participamos de tal preocupación y la admiramos inclusive dentro de un poema político cuya tónica sería otra en efecto, si el estrecho círculo en que vegetamos hubiera sido escenario de guerra. A ello se debe la enorme distancia en fuerza política que hay de un poema de éstos, a uno cualquiera de *España en el corazón*.

En Bermúdez, la ideología política modifica la posición estética. Frente a sus palabras de 1949 —ya citadas— sobre “la poesía como expresión de la realidad”, están las de 1956, que encantan por su extraordinaria belleza aunque su contenido nos parece discutible: “. . . el deleite de la poesía es obtenible sólo cuando en un estado de pura contemplación todos los accidentes emotivos personales han sido retirados”. “Pero la maravilla de la poesía, su más grande poder mítico es que por su toque mágico el ser, el hombre, el sujeto, pueda triunfar sobre la materia inerte y convertirla en la suprema manifestación de la vitalidad” (4).

Fundamentalmente, la evolución consiste en que su ideal de entonces correspondía al de un arte *funcional*, al servicio de las causas sociales, en tanto que su posición de hoy es la de un arte como fin en sí mismo, por encima de cualquier presión extra-poética.

Pero en honor a la verdad hay que reconocer que su credo estético actual es el que se deduce de toda su producción, y que lo aseverado hace casi diez años parece una concesión intelectual —no práctica en cuanto se refiere al quehacer poético— a la corriente política en que él se agitó en esos años con juvenil entusiasmo.

ANÁLISIS.—Las cualidades intrínsecas de la obra de Bermúdez son una negación del propósito político-social. Según se desprende del análisis de la misma hecho a lo largo de este estudio, tanto en el aspecto relativo a las formas exteriores como en lo referente a los contenidos, tales cualidades podrían sintetizarse de la siguiente manera, enfocadas desde el punto de vista del arte social:

1.—Los temas dominantes son casi totalmente subjetivos, concebidos en el terreno de lo puramente individual:

(4) “*Experiencia poética*”.— Conferencia leída en la Universidad Nacional de Panamá, la noche del 26 de octubre de 1956. . . . (inédita).

el sentimiento del amor personal, el de la muerte, el del tiempo.

2.—La manera de enfocarlos: culta e intelectual, muy elevada por cierto sobre el nivel del gran público. Es poesía minoritaria.

3.—Visión del mundo *idealista* (¿hay algo más opuesto a la poesía social?). Luego de un proceso que se inicia con un optimismo iluso, acaba por hundirse en el más sombrío pesimismo para salir a flote como un optimismo puramente ideal, no revolucionario sino conformista, y presenta un mundo que —parafraseando a Rilke— el poeta construye acumulando miel, como las abejas, buscando lo más dulce de todo. El arte social es realista, cualquiera sea la índole del tema que aborde, y su optimismo se asienta sobre la confianza en el poder del hombre.

4.—La actitud esteticista, llamada por los revolucionarios "*señorial*", que cuida tanto el detalle para lograr la perfección del conjunto; actitud que domina tanto en el contorno exterior como en los temas, los motivos de inspiración, las asociaciones, etc. El arte revolucionario en lugar de recurrir a los temas llamados tradicionalmente poéticos, hurga en los problemas ordinarios de la vida cotidiana y mira la selección esteticista de los temas como un caso de evasión de la realidad; considera también los contenidos como lo esencial del poema, y las formas, aunque embellecidas al maximum, algo secundario, si bien de ninguna manera despreciable, pero siempre supeditadas al fondo. En el caso de la poesía de Bermúdez no se puede afirmar que el fiel de la balanza se incline hacia lo formal, pero esto se debe a que es un poeta profundo. Cuando sus temas han sido menos densos, como en algunos poemas ais-

lados de *Cuando la Isla era Doncella* (5), el formalismo es evidente.

5.—El origen subconsciente de las figuras que emplea, que además de conferirles un carácter *subjetivo*, las hace inasequibles a un público que desconoce esa técnica proveniente de culturas más avanzadas que la nuestra, más lejanas aún por nuestras limitaciones nacionales.

6.—La atmósfera de selección que reina en esta poesía: la música, la pintura, la belleza, los sentimientos personales depurados, el lenguaje que los expresa, lo que puede llamarse el clima poético en que se desenvuelve, y que es el arsenal de los símbolos, es un ambiente de real encantamiento que nuestra poesía social americana sólo ha habitado en sueños. Obsérvese de qué manera —en los sueños de la vigilia— algunos de los temas de inspiración que figuran en la poesía de Bermúdez aparecen impregnando de nostalgia la poesía de amor del luminoso Gustavo Valcárcel:

“y mi pobreza sueña comprándote rosales...
llevándote de viaje por islas deslumbrantes...
—y asomados muy juntos a la ventana nuestra
llegarán los países a conocer tus ojos”. (6)

La reciente “Carta” a Stella Olmsted (7) es un nuevo camino. Poesía social en el mejor sentido de la expresión, busca una insospechada claridad, de magníficos efectos. Esta poesía de tendencia universal lo es también por sus motivos, como se ha dicho antes: Bermúdez asimila a su dolor el de las víctimas de los odios raciales, de las luchas de clase, de los grandes intereses económicos:

(5) Un ejemplo: Un lucero de plata, fiel grumete,
de su neptuno mirador divisa,
cristalinos tropelos de hipocampos
abordando a estribor el fondeadero. (VIII)

(6) Gustavo Valcárcel, *Cantos del amor terrestre*.—Imprenta Didot, México, 1957.— (poema II).

(7) “Carta” a Stella Olmsted, *Letras de Panamá*, N.º 2. Enero-58.

No puedo verte
cargar sobre tus manos la culpa de Hiroshima,
la parte que te toca de esa sangre quemada
que aulla en medio de los prósperos años como un
(perro de oro.

No puedo verte correr tras de los negros
(barro un poco cocido y nada más, si no lo sabes)
con una tea y después, engullir, el Día de Gracias,
un pavo como un niño de Kentucky.

No puedo verte derramar, allá en Los Angeles,
tu castillo de helecho y neblina,
un oscuro desprecio en el rostro florido de anti-
(guos mexicanos
que te ayudan a ser fuerte y sobre ellos ejecutas
(tu pujanza.

No hay en su palabra la violencia que inflama la poesía de algunos poetas revolucionarios de la América de hoy, como Manuel Scorza, en *Las Imprecaciones* (8), sino la firmeza serena e inflexible de un Andrés Bloy Blanco, en donde se refunden la voluntad y el anhelo de belleza de una manera definitiva:

“Para vivir sin pausa, para morir sin prisa,
vivir es desvivirse por lo justo y lo bello”. (9)

CONCLUSION.—Vista con un criterio político radical, la obra de Bermúdez está muy lejos de constituir bandera de combate. En tal sentido representa la tendencia opuesta a la que fijó la línea poética de Demetrio Herrera

- (8) Libértate, libértame
alza mi corazón del fango,
quita de mi pecho tu pata de caballo ronco,
¡malhaya patria que sólo nos diste rostro
para que corrieran lágrimas tan largas!
("Patria lierna").— Imp. Juan Pablo, México, 1955.
- (9) Andrés Bloy Blanco, *Giraluna*.— "Canto a los Hijos".— Ed. Yocoima, México, 1956.

Sevillano. Concluyendo, Bermúdez es lo que en lenguaje “prohibido” se llamaría un poeta burgués, pero que para mayor precisión sería preferible llamar un poeta de orientación esteticista. Sin embargo, pese a que la relación entre clase social e ideología no es mecánica, ¿cuál es el poeta nacional que ha sustraído su obra a las determinaciones impuestas por su propia ubicación social y por las experiencias que afectan su orientación ideológica, en caso de que tenga alguna consciente y definida?

Anotemos que las mejores producciones de Bermúdez son las de inspiración subjetiva y no las de inspiración político-social, porque a éstas les faltó el calor emotivo propio de este tipo de poemas, y resultaron demasiado cerebrales. Queden como una etapa de su arte que quizás no esté definitivamente clausurada, pues la sensibilidad social del poeta ha vuelto a asomar en su “Carta” a Stella Olmsted, de manera más llana y mejor lograda, más semejante ya a “una voz” que a “un eco”.

IV PARTE
PERSPECTIVA FINAL

CAPÍTULO XIX

PERSPECTIVA FINAL

En materia literaria, la trayectoria de una producción individual no se da por concluida sino cuando el autor, por causas mayores o menores, suspende su actividad creadora. Es entonces cuando el criterio valorativo del público puede consignar el juicio definitivo sobre la obra total.

Sin embargo, la relatividad de todo juicio formulado sobre una obra en plena ebullición es compensada por el interés que despierta su carácter de actualidad, por el calor humano con que se identifican las personas que viven un mismo momento histórico así sea en grupos antagónicos, y por el aire de frescura que emana de los poemas recién-florecidos.

Cuando además de todo ello hay en la obra un mérito sustantivo que le garantiza un feliz destino perdurable, como en el caso de la obra de Ricardo J. Bermúdez, entonces el comentario es un deber insoslayable, no ya exclusivamente como la actitud lírica de agradecimiento a quien en un medio tan hostil y tan mercantilizado contribuye a darle sentido a la vida a través de la poesía —sea individual o social— sino principalmente para procurar que el pueblo amplíe a conciencia sus horizontes culturales y se beneficie de las satisfacciones estéticas a las que tiene tanto derecho, como a muchas otras satisfacciones urgentes que también le han sido injustamente negadas.

La circunstancia de que la obra poética de Bermúdez no haya cerrado su ciclo de creación, pues por el contrario se encuentra en su mejor etapa fructificadora, obliga a algunas consideraciones finales como terminación de este ensayo crítico, ya que la certidumbre de sus futuras producciones nos deja en el umbral de la continuación de una obra cuya interpretación valorativa será objeto de nuevas y más completas evaluaciones; es lo mismo que sucede con las obras ya cerradas, constantemente enriquecidas por la imaginación de los nuevos lectores.

La poesía de Bermúdez habrá de evolucionar aún, en cuanto a sus concepciones generales. Bien puede explorar nuevas regiones no vislumbradas aún en sus poemas, o penetrar en algunas que apenas se han insinuado. Puede también derivar mucho más hacia la objetividad del mundo exterior, como naturaleza y como sociedad, y encarar de manera distinta la variedad de temas que ese campo le ofrece.

Formalmente, cabe esperar que Bermúdez se mantenga dentro de la altura estética alcanzada en sus últimos libros, y que intensifique su esfuerzo de claridad en bien del público lector y de su arte mismo, porque la obra poética, por fuerza producto social y ubicada en el medio —en el aire, en la tierra o en el agua—, no es sólo lo que el poeta creó en un momento de densidad emocional, sino también lo que hace de ello, con sus interpretaciones, el público lector, siempre en trance menos lúcido pero con más tiempo a su disposición. No debe olvidarse que la obra perdura por su valor intrínseco y por el aprecio que el público —reducido o mayoritario— puede hacer de ella.

Es cierto que el primer deber del artista es el de ser fiel a sí mismo; que sus maneras de expresión se hacen hábitos; que lo que a muchos parece evasión no es sino el enfoque de aspectos de la realidad tan válidos como la materialidad de las tierras que pisamos; pero no es menos cierto que en las producciones del hombre nada es tan

fatal que no pueda modificarse conservando lo esencial, y la evolución de las obras es la mejor prueba de ello.

En un medio más culto que el nuestro la poesía de Bermúdez habría sido menos incomprendida. Nuestro desamparo cultural es tan grande y las unidades bien preparadas miran con tal frialdad al pueblo que no hay quien lo oriente. La obra de Bermúdez reclama una valoración bien sustentada, pues por su intenso contenido y por su perfección estética es la culminación nacional de los más exquisitos logros técnicos de la poética de hoy, sobre el fondo complejo y denso con que el intelectual contemporáneo asume el ejercicio de la poesía.

Por sus temas y por su estilo, la obra literaria de Ricardo J. Bermúdez se define predominantemente como culta y universal. Ambos aspectos tienen origen común en la formación integral del artista y en su concepción del mundo. Las fluctuaciones formales y conceptuales que en ella se advierten tienen todas una raíz honda, que a los méritos literarios de la obra añade el de la sinceridad.

Surgida en el alborar mismo de nuestra incorporación nacional a la mentalidad nueva, fue desarrollándose vigorosamente hasta alcanzar el grado de madurez que hoy ostenta. Sintetiza de manera acabada las sollicitaciones de la poesía culta contemporánea y recoge también — en mayor o menor escala — las preocupaciones y el desasosiego del hombre universal. Tales cualidades aparecen tamizadas por la individualidad propia, que imprime a la obra una congénita originalidad.

Elaborada como la que más, deja sin embargo infinidad de sendas hacia el mundo de los impulsos interiores que la inspiran. Individual en sus comienzos, se fue abriendo en proyecciones cada vez más amplias, hacia concepciones más genéricas y permanentes.

Su alta calidad le asegura un sitio definitivo en la historia de la literatura panameña, y la hace digna de merecido reconocimiento en cualquier país del extranjero.

B I B L I O G R A F I A

- Bermúdez, Ricardo J.—Poemas de Ausencia.—Tribuna de Panamá, 1937.
- Elegía a Adolfo Hitler.—E. Darío, Los Angeles, California, 1941.
- Adán Liberado.—Imp. López.—Buenos Aires, 1944.
- Laurel de Ceniza.—Ed. El País.—Panamá, 1952.
- Cuando la Isla era Doncella.—Inédita.
- Variaciones del Pez en la sangre.—Panamá América Dominical, 25-I-48.
- La superconciencia de Edgar Poe.—II-IX-41.
- Discurso para inaugurar el Primer Congreso Nacional de la Juventud.—Panamá América, 26-XII-44.
- Discurso en conmemoración de la muerte de Julio B. Sosa.—Panamá América I-VII-51.
- Los enemigos de la poesía en Panamá.—Panamá América, 23-XI-46.
- Apuntes sobre Negroamérica.—Panamá América, 18-VII-45.
- La Poesía como expresión de la realidad.—Panamá América Dominical, 26-XII-51.
- Palabras para inaugurar la exposición de pintura de Eudoro Silvera.—Panamá América Dominical, 14-XII-52.
- Experiencia poética.—Conferencia leída en la Universidad Nacional, la noche del 26-X-56.
- “Carta” a Stella Olmsted.—Letras de Panamá, Nº 2, Enero-58.
- Versión al Español de “Oh tierra del Soviet”, poema de Hercules Amstrong.—Panamá América, IV-43.
- Versión al Español de India’s Love Lyrics, de Laurence Hope. Inédita.

- Carrión, Alejandro. "Cuatro poetas de Panamá", "Sábado", Bogotá, 15-III-47.
- García S., Ismael.---Medio siglo de poesía panameña. Impresiones Modernas, S. A., México, 1956.
- Laurenza, Roque Javier.---Los poetas de la generación republicana.---Ed. La Moderna, S. A., Panamá, 1933.
- López de Vallarino, Teresa: "Meditaciones sobre la poesía de Ricardo J. Bermúdez".---Panamá América, 26-X-46.
- Miró, Rodrigo. Índice de la poesía panameña contemporánea.---Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1941.
- Cien años de poesía en Panamá.---Imprenta Nacional, 1953.
- Ruiz Vernacci, Enrique.---"Feria de Ingenuos", Panamá América, días 24 y 25 de febrero de 1943, y 5 de marzo de 1943.
- Sinán, Rogelio.---"Divagaciones sobre la poesía actual".---Acercamiento, N° 49, X-1938.
- Vásquez, Miguel Angel. "Ricardo J. Bermúdez y Laurel de Ceniza", Panamá América Dominical, 20-VII-52.
- Villanueva Texiera, Rosa. "El Adán Liberado de Ricardo J. Bermúdez".---Panamá América Dominical, 27-III-49.
- "Vibraciones literarias dominicales". La Estrella de Panamá, 16-III-47.

INDICE

Prólogo	9
---------------	---

PRIMERA PARTE UBICACION HISTORICO-LITERARIA

Cap. I.—Bermúdez en la eclosión de la Poesía Nueva	17
--	----

SEGUNDA PARTE RASGOS ESTILÍSTICOS

Cap. II. Caracteres generales	27
Cap. III. La metáfora como principal medio de expresión	31
Cap. IV.—Novedad y originalidad de las metáforas	53
Cap. V.—Empleo de sinestias	63
Cap. VI. Visiones de carácter onírico	67
Cap. VII.—Prescindencia de la anécdota	71
Cap. VIII. Adjetivación riquísima, portadora de matices emotivos, plásticos y conceptuales	75
Cap. IX.—Abstracción de los términos	85
Cap. X. Selección del vocabulario	91
Cap. XI.—Pureza idiomática	95
Cap. XII.—Impecabilidad métrica	99

CUARTA PARTE LAS CONCEPCIONES

Cap. XIII.—Consideración general	109
Cap. XIV. El Tiempo	111
Cap. XV.—El Amor, La Soledad	117
Cap. XVI.—El Paisaje	127
Cap. XVII. Tiempo, Muerte, Idealismo Filosófico	143
Cap. XVIII. El Tema Político-Social	159

TERCERA PARTE PERSPECTIVA FINAL

Cap. XIX.—Perspectiva final	171
Bibliografía	175

Se terminó la impresión de esta obra en los talleres de la Imprenta Nacional el día 20 de Diciembre de 1960. El tiraje es de mil ejemplares. Laboraron en la edición, con fraternal entusiasmo, los linotipistas Julio Gómez O., Guillermo Guillén y José S. Méndez P.; el armador Francisco Araúz y el prensista Luis Alberto Paz bajo la dirección de César O. Escala, Jefe de Taller. Durante la edición de esta obra, dirigieron la Imprenta Nacional don Ernesto Solanilla O. La edición, autorizada por ley según las disposiciones que consultan el Concourse Ricardo Miró fue ordenada por el Ministro de Educación Federico A. Velásquez y el Director del Departamento de Bellas Artes profesor Mario Augusto Rodríguez. Se acabó de imprimir durante el Ministerio del Licenciado Alfredo Ramírez, Ministro de Educación.