

# Eliseo Diego: pionero del cuento fantástico en Hispanoamérica

---

Luis Rafael HERNÁNDEZ  
Universidad de La Habana

**RESUMEN:** El presente artículo revisa la poética del escritor cubano Eliseo Diego, en relación a sus obras de ficción. En su concepción de lo fantástico tendrá especial relevancia la propia biografía del autor, así como los relatos infantiles, la poesía y las leyendas populares. De este modo, se configura una perspectiva que es tanto metaficcional como epistemológica.

**PALABRAS CLAVE:** Cuento fantástico – Eliseo Diego – Ficción - Poesía

**SUMMARY:** This article reviews poetic of the Cuban writer Eliseo Diego, in relation to his fiction works. In his conception of the fantastic genre, it will have special relevance the own biography of the author, as well as the infantile stories, poetry and the popular tales. In this way, a perspective is formed that is as much metafictional as epistemologic.

**KEYWORDS:** Fantastic short stories – Eliseo Diego -- Fiction - Poetry

Eliseo Diego (1920-1994) vivió con los ojos abiertos al asombro, con la mirada perdida en dimensiones fantásticas de la realidad. Su poesía encuentra inspiración en el misterio cotidiano, en las pequeñas cosas ignoradas donde revela la maravilla de la creación. Escribió varios cuadernos de versos, además de cuentos y ensayos, pero también en estos géneros prevalece su estilo eminentemente lírico. Diego fue un autor con múltiples inquietudes intelectuales. Creyó en la necesidad de la poesía para la vida, en la utilidad de la poesía para hacer mejor la vida, más plena y sorprendente.

Sus relatos conservan el lenguaje de la lírica. Con su primer libro *En las oscuras manos del olvido*, publicado por las Ediciones *Orígenes* en 1942, y luego con *Divertimentos* (1946), da cauces a una corriente de literatura fantástica que estaba subsumida bajo el realismo imperante en la narrativa cubana. Sin embargo, en su caso los elementos ficticios tienen que ver más con el punto de vista del narrador y los ambientes de sus relatos que con una voluntad de inclinarse hacia un mundo onírico o irreal. La originalidad y calidad de su poesía ha provocado que la crítica descuide su prosa, sin embargo, y a pesar de su brevedad, los cuentos de Eliseo suponen una apertura hacia la fantasía y un llamado de alerta sobre el mundo que nos rodea.

Lejos de tendencias academicistas, concibe al género ensayístico como fábula, pese a que no descuida su esencia reflexiva, el análisis y su estructuración lógica para convencer al lector. A través de sus agudas observaciones y de su prosa cuidada y agradable, nos lleva de la mano durante el texto, sin aburrir o abrumar. Los autores a los que Eliseo dedica estudios son aquellos con quienes tiene deudas como escritor. En estos trabajos demuestra su peculiar método reflexivo, que parte de su concepción de la necesidad de recrear el ambiente que originó los hallazgos de sus literaturas. De ahí que en los ensayos eliseanos los elementos narrativos se unan armoniosamente al discurso teórico, para

demostrar argumentos o simplemente para aligerar la expresión, persuadir y hacer la lectura agradable.

Desde su cuaderno juvenil *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), la poesía de Diego se revela original y seductora. Oculta en una aparente simplicidad formal y tropológica, la lírica de este autor ilumina la realidad circundante e intenta rescatar de la degradación a lo mejor de la Patria. Integrante de la pléyade del Grupo de la revista *Orígenes* (1944-1956), que se empeñó en la búsqueda de un lenguaje contemporáneo ligado a la tradición castellana de la lengua, confía en la posibilidad de salvar la identidad, *lo cubano*, desde la cultura; construye una obra interesada en descubrir a sus contemporáneos la poesía cotidiana; cree en la necesidad de la poesía, en la poesía como comunicación.

Casi al final de su vida, el Premio “Juan Rulfo” (1993) reconoció su magnífico legado literario. Sin embargo, antes había recibido el homenaje de jóvenes conscientes del valor de su obra, puente entre la lírica de *Orígenes* y la lírica cubana contemporánea.

De significación capital para la obra toda de Eliseo Diego es su infancia, símbolo y síntesis del paraíso otorgado por Dios al hombre. En el ensayo autobiográfico “A través de mi espejo”, expuso: “Para mí, la infancia es por derecho una etapa de la vida humana, y por el revés nada menos que el paraíso en trance de nueva pérdida” (1983:470). El paraíso terrenal del poeta fue Villa Berta, una modesta pero encantadora quinta ubicada en las afueras de la Ciudad de La Habana, en Arroyo Naranjo. Él mismo ha confesado que la raíz de su obra está en esa “quinta desparramada y vieja, rica en galpones, caballerizas y recovecos; en tapias inútiles y patiecillos oscuros” (1983:115). En “Historia de la casa perdida” trata de rescatarla de las manos del olvido:

La casa está fuera de la ciudad, en los jardines de la casa mayor que es la ciudad, no al abrigo de grave techo de humo y ruidos, sino allí donde la lluvia moja y aun empapa, a la menuda intemperie de las estrellas, dolorosa tantas veces. [...] La casa allí levantada puede que sea lo que un recuerdo, a medias invención, a medias cadáver. (1983:114)

Era el año 1929 y el padre había perdido, con la quiebra de los bancos que se produjo en la época, la mayor parte de su patrimonio. De manera que para el niño y para la familia toda, el retiro en Villa Berta significó un acceso a la paz y a la pureza primarias. Rodeado de mimos, discurrió por sus primeros años, sus más queridos años, con pulcra inocencia y no poco gozo. Podía pasarse toda una mañana desandando los senderitos torcidos y bifurcados del jardín, entre los árboles, la fuente de mármol, las pequeñas esculturas de percedera gracia. Podía extasiarse en su estar sin nada que hacer, sin nada a qué temer, pegado a las faldas olorosas de su madre o sentado al lado del padre, en el portal de la casa, viendo volar las palomas en bandos uniformes de plumas chispeantes y alguna que otra avecilla de nombre desconocido.

Luego fue recibir el molde de una esmerada educación en el Colegio La Salle, donde obtuvo el primero de los títulos de su vida, el de Bachiller en Ciencias y Letras. Más tarde, ya por el año 1940 viaja a París. Para él este viaje tiene una significación especial, porque supone el cruce del espejo por vez primera, el paso de su realidad a la realidad de la literatura infantil con que estaba familiarizado, abrir los ojos hacia una nueva dimensión del mundo:

Pues una cosa es soñar el bosque de Pulgarcito y otra estar en él; una cosa es oír hablar del diablo y otra es pasar frente a su Cueva. Las incursiones que los niños hacen por tierras de cuentos les ganan el don de mirar su casa desde lejos, don utilísimo; calcúlese cuanta mayor será la lejanía que me proporcionó mi viaje. Crucé el espejo hacia la Francia de Perrault y Aloysius Bertrand, no la de Fouché o de Gaulle; y habiendo aprendido su idioma, lo olvidé pronto para quedarme solo con un poco de su alma. ¿Qué había sido de mí sin la petumbra de los inmensos bosques de la Auvernia, sin los baños romanos de Roayat, sin las maromas del guignol en los parques crepusculares? (1983:477)

En este viaje conoce a sus “primeros maestros de poesía”, Luigi, el maître del Hotel León, donde estaban hospedados en Roayat, y Olga, su esposa. Cuenta Eliseo que Luigi puso a su disposición todas las delicias culinarias del Hotel, y sus seis años de voracidad tropical casi lo conducen a la muerte a causa de una indigestión de la que fue salvado por Olga, quien le contaba las historias de Perrault. De la mano de Olga y junto al Gato con Botas, salvó su vida la curiosidad, ya que el poder y el embrujo de la fantasía le llevó a recuperarse y, como en una nueva vida, resucitado, descubrir los prodigios que lo rodeaban y que lo acompañaron a partir de entonces.<sup>1</sup>

Como a cualquier poeta que todavía no ha descubierto su vocación, todo conocimiento le atraía. Tanto los relatos de batallas navales, guerras ficticias y reales, como la lectura de los libros de Emilio Salgari y Julio Verne, los cuentos de Hans Christian Andersen y los hermanos Grimm, la ensortijada maravilla de *Las Mil y una noches*, la maravilla opalescente de *Alicia en el País de las Maravillas*, *El gato con Botas*, la historia punzante de elipsis de la niña que con la sola protección de su caperuza roja iba por el bosque camino de su abuelita enferma... Sin embargo, la carrera de Admirador, Meditador o de Enamorado de la Vida no estaba ni está de moda, que sepamos, así que matriculó, como cualquier pequeño burgués de frío corazón financista, la Licenciatura en Derecho. Este suceso nos habla de la influencia que sin duda ejercían sobre él sus padres, no por excepcionales inconscientes de la precariedad de una República donde los títulos universitarios de Doctor, Arquitecto o Abogado eran los únicos capaces de proporcionar una relativa estabilidad económica y reconocimiento social.

<sup>1</sup> Cuenta el Poeta en el documental *Las cuatro estaciones de Eliseo Diego*, que “la medicina” que le fue recetada para su indigestión consistió en cucharaditas de champán que le suministraba Olga, su primer amor.

No resulta difícil traer frente a nosotros la imagen melancólica de aquel joven domeñado apenas por el claustro penumbroso en donde los ecos de artículos y leyes, siempre equívocos y pésimamente redactados, lo asaltaban sobrevolando el parapeto de su mesa, como olas de sal pura y mariscada; y sus pupilas resplandecientes cada vez que podía escapar al jardín de la Universidad y ocultarse bajo los grandes algarrobos de sombra quieta. Debió ser allí, en el verde jardín de la Universidad, durante babélicas charlas, donde Eliseo estrechó su amistad con quien fuera su hermano del alma, Cintio Vitier, quien también cursaba los estudios de Derecho y quien ya había sido visitado por el ángel, o el demonio, de la poesía.

Con Cintio Vitier, Eliseo asistió a la casa de las hermanas Marruz una tarde de susurros y emociones dudosamente contenidas. Cuenta Fina García-Marruz que “por el otoño de 1941” (1991:83) el adolescente que abrió para ella y su hermana su gastado cuaderno de tapas negras para leer sus primeras prosas, ya que aún no escribía versos, no parecía tener la menor intención de deslumbrar. Para ganar la atención de Bella y de Fina, aventuró Eliseo sus primeros versos, y podemos suponer los elogios, porque muy pronto, en 1942, admitiría publicar un libro de prosas poéticas y fantásticos acontecimientos cotidianos, que funda la tradición del fantástico en nuestra literatura, sacado por fin de *En las oscuras manos del olvido*.

Este libro presenta un conjunto de relatos en que lo fantástico está determinado por el punto de vista del narrador y por los ambientes, más que por los sucesos. Esta peculiar manera de acercarse a la literatura fantástica y minarla de significados, es el resultado de sus lecturas infantiles y de sus relecturas de adulto. Eliseo Diego, en su ensayo titulado “Secretos del mirar atento: H.C. Andersen” (1983: 338-359), advierte que lo que nos parece una concepción fantástica de la realidad en la obra de Andersen no es más que el descubrimiento de una realidad fantástica solo posible para aquel capaz de ver lo oculto en lo cotidiano. Tal aseveración puede explicar también lo fantástico en su obra, puesto que en *Las oscuras manos del olvido*, y en la totalidad de sus textos narrativos, lo que algunos estudiosos han interpretado como fantasías no son más que memorias de su vida, de las realidades en que vivió, extraídas gracias a una mirada especialmente aguda y presentadas de un modo sugerente. Aun cuando su creación imaginativa rompa, por el conducto de la mirada, las leyes físicas y naturales de la realidad, insertándose en el terreno de lo fantástico, lo hace en son de análisis de la realidad, con el interés de mostrar que hay una complejidad oculta que la costumbre no busca y que puede dar respuestas al hombre acerca de su vida y su condición. En “Necesidad de la poesía” suscribió que “No hay cuento tan fantástico como el simple hecho de vivir” (1983:108). Es esta la mina, el Potosí que alimenta toda la creación eliseana, una obra especialmente sensibilizada con lo exterior desde el interior.

Como ejemplo podemos citar el breve cuento “De Jacques”, perteneciente a su libro *Divertimentos*:

Llueve en finísimas flechas aceradas sobre el mar agonizante de plomo, cuyo enorme pecho apenas alienta. La proa pesada lo corta con dificultad. En el extremo silencioso se le escucha rasgarlo.

Jacques, el corsario, está a la proa. Un parche mugriento cubre el ojo hueco. Inmóvil como una figura de proa sueña la adivinanza trágica de la lluvia. Oscuros galeones navegando ríos ocres. Joyas cavadas espesamente de lianas.

Jacques quiere darse vuelta para gritar una orden, pero siente de pronto que la cubierta se estremece, que la quilla cruje, que el barco se encora como si encallase. Un monstruo, no, una mano gigantesca alcanza el barco chorreando. Jacques, inmóvil, observa los negros vellos gruesos como cables.

“¿Este?” “Sí, ese” —dice el niño, y envuelven al barco y a Jacques en un papel que la fina llovizna de afuera cubre de densas manchas húmedas. El agua chorrea en la vidriera, y adentro de la tienda la penumbra cierra el espacio vacío con su helado silencio. (1983:145)

¿Qué hay de fantástico en este relato que, inicialmente, tan fantástico nos parece? Apenas la perspectiva del narrador focalizado en Jacques, un capitán de un barco de juguete que se exhibe en la vidriera, al otro lado de la lluvia. La alusión a un “mar de plomo” que pensamos fuese una metáfora no es más que la descripción exacta del mar que rodeaba el barco capitaneado por Jacques; el “monstruo” o la “monstruosa mano” lo son a los ojos de este capitán liliputiense, cuya conciencia tanto nos recuerda a Gulliver en el país de los gigantes. Eliseo sólo ha puesto los recursos idiomáticos y literarios en función de su objetivo, mostrarnos la posibilidad que no vemos para que comprendamos cuánto hay detrás de ese velo que enmascara las cosas inanimadas ante nuestros ojos.

En el ensayo sobre su maestro Hans Christian Andersen, refiere cómo aprendió del escritor danés los *secretos del atento mirar* que son la base de su originalidad. Dice que en la obra de Andersen lo que “al principio parece una invención fantástica hallamos luego que procede en realidad de una mirada increíblemente intensa” (1983:340). Las respuestas encontradas por el autor de “El soldadito de plomo” —que dan lugar a nuevas preguntas— son posibles gracias a su talento para mostrarnos, en toda su grandeza, la pequeñez de un fragmento de lo creado. Los tesoros del hombre, esos que pierde sin que siquiera lo advierta, son descubiertos por Andersen mediante sus historias de aliento ético que fundamentan su concepción estética. Eliseo avisa:

Cuando se cierra la historia nos hallamos donde estábamos antes: una aguja rota al fondo de un arroyuelo, y sobre ella, allá en lo alto, ramitas, varillas girando, trozos de periódicos, desechos: la fábula no ha sido más que *el esfuerzo de acomodación de la pupila*. (1983:340-341)

En su estudio sobre la *Bella y la Bestia*, Diego señalaba que los cuentos populares pertenecen a un tiempo “inocente de las crueldades de lo fugaz” (1983:385), ya que a tales creaciones el tiempo no las afecta por estar situadas en el plano de lo feérico, vívido al margen de la historia humana. De manera que el tiempo del universo no es el mismo de las ficciones, aunque estas hayan sido reveladas en un punto áureo del decursar humano; dice Eliseo:

Si el Sastrecito Valiente fue o no contemporáneo de Blancanieves o si la Caperucita llevaba o no flores a la tumba de la Cenicienta, son cosas que jamás nos preguntamos: una y otra vez está el Sastrecito asomado a la risueña mañana que siempre es la misma y siempre es distinta; una y otra vez nos sobrecoge el mismo crepúsculo en que vemos internarse —lejana y más aún y ya remota— a la patética caperuca encarnada. Y ese “tiempo” que puede moverse, avanzar y volver pero no morir, ¡es tan claramente “un otro tiempo”! (1983:385)

Estrechamente relacionado al tiempo está el espacio. Sólo en un tiempo y un espacio se hace posible una creación que en otro tiempo y otro espacio sería inadecuada, infamante, inverosímil. El artista, más el escritor, debe saber que su obra tendrá que enmarcarse por fuerza en un tiempo y un espacio, por lo tanto tendrá que conocer los efectos de tales combinaciones. Ya vimos cómo el tiempo de lo fantástico transcurre con cierta indiferencia hacia el tiempo histórico, reparemos ahora en las peculiaridades del espacio feérico o espacio de la fantasía, ese que no podemos tocar o definir pero sí conjurar y enriquecer:

En lo que llamamos “realidad” los “quehaceres” se dan por supuestos —se come, se trabaja, se vive sin darse uno ni cuenta— y constituyen así el ámbito de nuestra familiaridad con nosotros mismos: en cambio, lo verdaderamente problemático es el *dónde*: de *dónde* venimos, en *dónde* estamos, a *dónde* iremos, las tres antiquísimas formas del único acertijo que tiene mil salidas angustiosas. Muy por el contrario, en los cuentos es el espacio lo que se da por supuesto, ya que de inicio, a la pregunta “¿dónde?” se da una respuesta que no por dogmática es menos satisfactoria: “en el lugar de las maravillas”. Y en consecuencia, puesto que el “dónde” es ahora el ámbito de la naturalidad, por fuerza los quehaceres serán problemáticos, imposibles, fantásticos. (1983:386)

Ahora bien, la más extraordinaria maravilla de los cuentos de hadas y de algunas otras ficciones, es la ruptura de fronteras entre el plano o espacio de la realidad y el de la ficción; lo cual tiene una implicación filosófica, ya que muestra la posibilidad de una comunicación entre dos planos que parecen estar separados y perfectamente distinguibles, cuando en verdad suceden a un tiempo y en un mismo espacio universal. En *La Bella y la Bestia*, por ejemplo, dice Diego que el “espacio mágico” condesciende a extenderse hasta el nuestro, incorporándose, ya que la narración que en principio cumplía con las leyes de la realidad, deriva hacia el plano de lo fantástico en una vuelta del camino que también puede estar a nuestro alcance, y es entonces que advertimos cuál es el espacio de sus acontecimientos:

Así, el mercader, cercado por el terror de la nieve, “de pronto tendió la vista por entre dos hileras de árboles y vio una viva luz a gran distancia”. El tránsito del mundo cotidiano —donde son posibles las mercaderías y los pleitos— al mundo intemporal, se revela de este modo como una simple cuestión de acercamiento: no hay más que aproximarse, que dar unos pasos en dirección a la luz, que *encaminarse*. Con lo que queda anulada toda distancia entre uno y otro mundo y se nos convence de que el mercader y la Bestia habitan un mismo ámbito, y más aún, de que este solo ámbito es propiamente el de la Bestia. (1983:388)

Pese a que lo fantástico no es sinónimo de lo irracional, debe someterse a las leyes de la lógica so pena de perder la credibilidad y el encanto. El ejemplo de la Cenicienta, en que no sólo se hace necesaria una calabaza para el acto mágico de su conversión en una carroza, sino que antes de operarse el encantamiento, el hada madrina debe vaciar la calabaza hasta que sólo quede la corteza, resulta paradigmático:

Vemos así con qué exquisita delicadeza se ha fundido el espíritu lógico de Perrault con el soplo de lo maravilloso: nos llega a parecer perfectamente racional que en la receta mágica para la obtención de una carroza el ingrediente indispensable sea una calabaza —por la fragilidad que les da el ser puras cortezas, por su forma a un tiempo satisfactoria y un si es no es absurda, y por la avenencia de la una a los áureos esplendores de la otra. Sin darnos cuenta hemos dado nuestra venia a la intrusión del método en el reino de lo prodigioso. (1983:403)

Básico para la comunicación y la duración de un texto fantástico es desnudar el cosmético vano, de cada expresión, metáfora o palabra que afecte su significado. El arduo interés con que los hermanos Grimm acometieron la limpieza de los cuentos que demasiadas plumas o voces habían tornado intangibles y vanos, resulta para Eliseo un admirable ejemplo de respeto por el arte y hacia los lectores, y una de las claves de la perdurabilidad de los relatos publicados por los Grimm.

Conocedor de mitologías antiguas y modernos esoterismos, Eliseo atribuye a la fábula el poder de la síntesis y la expresión metafórica de la realidad. Incluso busca interpretar la realidad pasada mediante la fabulación, valiéndose de conocimientos científicos y místicos. Le interesa la recurrencia en las narraciones antiguas de imágenes brillantes referidas al momento de la iluminación y el tema del “mandala” (“que significa círculo o anillo mágico y cuyo simbolismo abarca a todas las figuras dispuestas concéntricamente y con clara tendencia a tomar una estructura cuádruple-cruz, flor de cuatro pétalos, rueda dividida en cuatro segmentos, etcétera”, 1983: 388-389). Escribe:

Para explicar su asombrosa recurrencia, Sir Herbert Read adelanta, entre otras, una hipótesis basada en el hecho de que el principal componente químico del cerebro es la molécula de carbono, cuya fórmula tiene una estructura cuaternaria en todo semejante a la del “mandala”. (1983:389)

Según Sir Herbert, la forma adoptada por la pauta del inconsciente o subconsciente está determinada por la estructura química de las moléculas de carbono que son la base material del cerebro humano. De modo que el equilibrio psíquico sólo es posible cuando se estimula el proceso que tiende a organizar las pautas, “lo que sucede especialmente en todas las formas de la actividad imaginativa —en los sueños diurnos, elaboración espontánea de la fantasía, expresión creadora en el color, líneas, sonidos y palabras”— (1983:389). Para Eliseo, en los niños y en los artistas populares, “tan próximos a las fuentes del instinto” (1983:389), es en quienes mejor se manifiesta ese equilibrio psíquico, lo que puede constituirse una explicación del porqué hallamos con tanta frecuencia imágenes colectivas o arquetipos en los cuentos folclóricos. La avidez con que los reciben los niños, y la simple y armoniosa estructura de tales narraciones, contribuyen, según Eliseo, a que estas formas de la imaginación hallen en los cuentos feéricos un escenario idóneo que habla de las potencialidades del ser humano y de la inocencia para encaminarse por las sendas de un conocimiento recóndito en sí mismo.

De acuerdo con tales conclusiones, las historias fantásticas prescinden de caracterizaciones psicológicas de los personajes, ya que en ellas “todo es deliciosamente «exterior» y real” (1983:390). Apenas un par de adjetivos que describan reacciones típicas en los actantes de los cuentos serán suficientes para animarlos con una complejidad vital que se adueñe de ellos y los haga más generales, contemporáneos y tangibles. El arte sólo deberá ofrecer una pauta a la que los demás puedan añadir sus propias experiencias. El lector será, más que mero espectador, un coautor, y por eso se sentirá identificado con la ficción y un poco su dueño.

Asimismo, en las fábulas mitológicas y en los textos sagrados, puede buscarse *la verdad oculta* que un artista anónimo o nominalmente conocido dejó cifrada. Los procedimientos literarios que hacen de este tipo de texto un reflejo más eficaz de *lo visto*, y los recursos tropológicos y retóricos que lo animan, son estudiados por Eliseo y llevados a cada uno de los géneros literarios que cultiva. Al respecto, en su ensayo sobre Andersen da muestras de su interés por extraer de las narraciones místicas los conocimientos de lo intangible. Ha visto que en los libros sagrados la descripción de sitios paradisíacos apela a imágenes de joyas, cuerpos en que se trasparenta el fuego. Esta y otras coincidencias halladas en los textos escritos u orales de varias civilizaciones, lo hacen sospechar que solo ha habido un artista “un solo creador ensimismado” (1983:422). De los hermanos Grimm observa que “fueron los primeros en acercarse al tema con la reverencia que merece” (1983:395) al señalar que los narradores populares sentían un “respeto casi litúrgico por las estructuras de los relatos” (1983:395), como si se tratara de piezas impolutas, cuando realmente son el producto de varias generaciones y de uno solo, el Hombre.

“Cada uno es como una iluminación de un fragmento del universo” (1983:422), dijo Eliseo refiriéndose a poemas de autores universales que han trascendido los años. Además, él sabía que todos sentimos el impulso del arte, pero no todos lo usamos para el mismo fin, ya que “podemos dejarnos llevar por él hacia el renovado origen que es la unión en Cristo, o podemos dejarnos llevar hacia la separación y la arrogancia” (1983:354). Advirtió Eliseo que poco sabemos del ser humano, y que acaso cada uno de nosotros sea capaz de impregnar su universo particular, y por ende el Universo, con su personalidad. Por eso la lección aprendida por los hermanos Grimm y por Andersen es la de evadir la vanidad estética ante la belleza simple de la creación y el lenguaje populares, más próximos al lenguaje de Dios. Explica aquí que “el estilo de Andersen, en su sencillez engañosa, era en realidad de una transparencia perfecta y en todo adaptada a sus peculiares dones de visionario” (1983:354). Esto es, el mismo estilo de los narradores populares en que se fundían los muchísimos años de la tradición comunicada con reverencia. El lenguaje de Andersen, “más próximo a las cacerolas y herramientas de este mundo” (1983:355) que a las divinidades estilísticas es, sin embargo, capaz de traslucir la lejanía:

“¡Ah, los días de verano!”—dice el comienzo de uno de sus cuentos—. Y es aquí, en esta exclamación anhelante, como desesperanzada de podernos comunicar siquiera un soplo, es aquí que hallamos por fin el secreto del mágico toque de Andersen. Es esa desesperanza misma, esa conmovedora abdicación de la palabra, que prescinde de sonido, color o forma para entregarnos criaturas y esplendores. (1983:356)

A la expresión humilde, ya que no sencilla, y al don de la mirada, debe Andersen su acierto literario y, en buena medida Eliseo, porque:

El hecho de que sea una misma mirada la que abarque los dos mundos, en idéntica voracidad de atención, va a tener muy curiosas consecuencias. Pues la absoluta, gratuita libertad del uno va a irrumpir en el otro bajo especie de luz fantástica, en tanto que la sencilla concreción de las cosas cotidianas prestará su purísima materia para que encarnen ángeles y hadas. Así hallaremos trompos, pelotas y figurillas de plomo animados de una traviesa vida feérica, mientras que las escamas en la cola de la sirenita, de tan resistentes y agudas, casi nos cortan las yemas de los dedos. (1983:355)

Tal “zarabanda” de visiones debe ser evocada en un espacio “fluido, fresco, trasparente, como el rocío y la neblina de la mañana” (1983:355) para que la ilusión de realidad que debe producir el arte, haga el milagro de la vida reflejada sobre la página. Los ojos van a abrirse ante la maravilla presentada con nostalgia e inocencia, para colmarse de luz y amargura ante la extrañeza del universo.

La ilusión de realidad será una de las preocupaciones de su literatura, en que hasta lo fantástico se sitúa en el plano de lo posible. El secreto consistirá en ver esa “cosa” que es parte de la realidad y que habla de ella y, luego, “des-

pués de vista en su totalidad viviente” (1983:345), comunicarla. Entonces interviene el Arte, y cada uno de sus recursos se ponen a prueba:

La poesía consistirá en comunicar al Otro (ese misterioso interlocutor que raras veces tenemos el privilegio de encontrar cara a cara) la iluminación de la realidad que nos tocó en suerte. Para que él tenga esa vivencia, será preciso darle los elementos (si se trata de una flor, digamos, las condiciones de la luz y la sombra, la sensación del lugar, el olor del lugar y el aroma de la propia flor), todos los elementos esenciales (ni de más ni de menos) que necesita para *re—crear* nuestra experiencia. [...] *Porque la poesía es una forma de conocer la realidad en su plenitud viviente que completa el conocimiento racional o científico. Si este procede por el análisis, vía de la inteligencia, ella procede por la síntesis, vía del corazón y la vida.* (1983:354)

La síntesis en Eliseo Diego trasciende meramente lo formal hacia lo temático. Si cada ser u objeto es el cuerpo condensado del universo, cada texto será un universo de universos. Sus evocaciones, las relecturas y reescrituras que permita, darán origen a nuevos mundos por descubrir, incluso para el autor. Por eso, el acto de explicar la creación es un acto creativo también, ajeno a la creación primera aun cuando sea su autor quien lo aventure. Solo tendrá valor, en tal caso, la reflexión que podamos extrapolar para una comprensión no de lo escrito, sino de *los móviles de la escritura*. Las fronteras entre lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginario, para Diego, como para Cervantes o Pirandello, son solamente una ilusión de los sentidos. En su texto “¿Real, imaginario?”, junto a la necesidad de mostrar las cosas de otro modo, más auténtico y ligado al hecho o la cosa como tal, descubre una de sus fuentes filosóficas y teológicas particularmente asimiladas: “A cada rato me asalta el recuerdo de paisajes que nunca he visto: son los que he imaginado a través de incontables lecturas. ¡Qué realidad tienen, cómo no se distinguen en nada de aquellos que vi de veras!” (1983:356)

En el inmenso “Golfo de la Memoria” (1983:456) —ese misteriosísimo lugar soñado por San Agustín—, ¡cuántos y qué diferentes ríos desembocan, y cómo se mezclan, en las quietas y sombrías aguas, los despojos que arrastran consigo —tan leves, tan vagos, tan de bruma los unos como los otros—! La realidad vivida y la soñada acaso sean dos pliegues juntos en el espacio, que sólo la memoria confunde, mezcla. La verdad que fue confusa en lo inmediato, al pasar el tiempo se hace más tangible por la confluencia de los espacios y los tiempos en la memoria. El espacio de lo soñado y de lo vivido, el tiempo cronológico y el psicológico, confundidos en el maremoto de la memoria, nos dan la visión exacta del caos que sólo con el camino de la búsqueda cobra orden. El Arte preferirá la memoria y los sueños, las ilusiones, las utopías, no por ser evasiones o deformaciones de la realidad, sino por estar más próximas a ella. La imposibilidad de ver del hombre, ligada a la mística, para la cual la verdad no es comprensible sino creíble a tenor de la fe, es rebatida por la obra de Eliseo Diego.

## Bibliografía

DIEGO, Eliseo

- 1991 *Acerca de* (compilación de Enrique Saínz). La Habana, Letras Cubanas.
- 1983 *Prosas escogidas*. La Habana, Letras Cubanas.