

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE
DOCTORADO EN LITERATURA Y TEORÍA LITERARIA
Las Palmas de Gran Canaria, 23 de noviembre de 2015

Trayectorias contrastadas: Saulo Torón y Birago Diop. Una lectura africana

Charles Da Sylva



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe



**D. JUAN JOSÉ BELLÓN FERNÁNDEZ, SECRETARIO DEL
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y
ÁRABE DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA,**

CERTIFICA,

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha 17 de noviembre de 2015 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada *Trayectorias contrastadas: Saulo Torón y Birago Diop* presentada por el doctorando D. Charles Da Silva y dirigida por el Doctor D. José Yeray Rodríguez Quintana.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a diecisiete de noviembre de dos mil quince.

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Doctorado en Literatura y Teoría Literaria

Trayectorias contrastadas:
Saulo Torón y Birago Diop.
Una lectura africana

Tesis doctoral presentada por D. Charles Da Sylva
Dirigida por el Dr. D. José Yeray Rodríguez Quintana

El director,

El doctorando,

Las Palmas de Gran Canaria, a 23 de noviembre de 2015

DEDICATORIA

Primero, rendirle las gracias a Dios, por vislumbrar la salida del túnel.

Este trabajo, lo dedico a todos mis familiares, particularmente a mi madre y a mi hermana mayor Madeleine, ya fallecidas: ¡gracias por todo!

A mi sobrina Te (Catherine), la mejor «madre» y «hermana».

A mis papás Amara y Pierre.

A mis hermanos Marie, Nicolas y Jean; sobre todo a este último, profesor de español y de portugués en la UCAD que me apoyó mucho.

A mis sobrinos Ndèye Loum, Bijou, Tatou, Mamour, Bouba, Adja, Mari...

Y por fin, a mis hijos : Jeannot –así como a los adorables nietos que me ha dado, Tatiana y Maika–, Papy, Pothio y Méery, para que sepan que siempre es posible, y para que se compenetren con el refrán uolof que enseña que, cuando se casan la prisa y el apresuramiento, el único hijo que puedan tener es el arrepentimiento.

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos van a:

Las autoridades políticas, españolas en general y canarias en particular, que a través del CUCID me permitieron emprender y finalizar los cursos del DEA en buenas condiciones de vida y de estudios, gracias a la beca que me otorgaron. Aprovecho la ocasión para decirle «Chapeau bas» a todo el personal de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y del CUCID, que no ahorró su pena para ayudarme en mis trámites e investigaciones.

La señora Marie Claire Durand Guiziou, que se encargó de la gestión de la solicitud de beca

Todo el profesorado de la ULPGC, por haberme animado a seguir investigando; tengo que destacar especialmente al señor Osvaldo Rodríguez, hombre de justicia tristemente desaparecido, que supo darme una segunda oportunidad de proseguir y terminar la tesis: ¡muchísimas gracias, profesor!

Casa África, por constituir el actual vínculo imprescindible entre España –Europa– y África, y por contribuir a un mejor conocimiento mutuo, a través de intercambios culturales y económicos bastante ricos. ¡Que siga adelante!

Doña Raquel Zenker, fotógrafa genial, por su enorme ayuda; y a todos los amigos canarios a los que tuve la suerte de conocer y que no sólo mostraron un interés particular por África sino que, además, me abrieron los ojos sobre ciertas realidades canarias. Los compañeros del kárate, conducidos por José, han sido de los mejores.

Mis paisanos Nicolas, Louise, Víctor, Nicol, Jean Pierre: gracias por los buenos momentos pasados juntos. Reúno en los mismos agradecimientos a todas las asociaciones de senegaleses.

Y no puedo terminar sin hacer una mención especial a mi tutor y director de tesis: don José Yeray Rodríguez Quintana. Sus consejos y sugerencias muy pertinentes y su disponibilidad han constituido un apoyo innegable y han sabido guiarme hacia lo que soy. Confirma de manera brillante el dicho de los franceses según el cual «el valor no espera nada del número de años».

SUMARIO

0. PUNTO DE PARTIDA

Introducción

Estado de la cuestión

I. SAULO TORÓN

Biobibliografía

Una aproximación a la lírica de Saulo Torón

II. BIRAGO DIOP

Biobibliografía

Birago Diop y la lucha por la emancipación del negro

La poesía de Birago Diop

III. TRAYECTORIAS CONTRASTADAS

Trayectorias contrastadas

Las semejanzas anecdóticas

La fuente común y la actitud modernista

Animismo y sentido de la muerte

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO

0. PUNTO DE PARTIDA

INTRODUCCIÓN

«A una vida aún no acabada le puede ocurrir cualquier cosa». Este refrán uolof –el idioma nativo más hablado en Senegal– lo hago mío por adaptarse perfectamente a lo que me ha sucedido.

Resulta que siempre he pensado que mi sensibilidad literaria se encaminaba más hacia el universo de la novela, ya que siempre me ha gustado «devorar» novelas, de todos los tipos. Y ya que la lectura de buena literatura incita finalmente a escribir, he terminado por convertirme en «escritor en ciernes». Para mí, literatura ha rimado siempre con novela. Con ello, doy a entender que mi experiencia en poesía no era nula por supuesto –por algo hice mis «humanidades»–, pero era muy poca; lo que pasaba en realidad es que la temía. Experimentaba mucha aprensión cada vez que tenía que estudiar un poema, y cuando hacía el esfuerzo, era para sumirme en los que estaban escritos en un estilo simple, sobrio, nunca demasiado hermético, y rehuía los que complicaban la lectura.

Ello explica que nunca me planteara investigar poesía. La prueba fue que cuando me matriculé en la ULPGC para cursar las clases del DEA, mi propensión natural me empujó a querer hacer investigaciones sobre narrativa canaria; elegí centrarme en el estudio de la obra de un escritor canario bastante famoso en la novela de aventuras: Alberto Vázquez Figueroa. Llevé a cabo el trabajo de investigación, desbrozando un poco una parte de la obra de ese autor en sus diferentes aspectos y prometiéndome ampliarlo con ocasión de la tesis. Desgraciadamente, por razones ajenas a mi voluntad, tuve que abandonar el proyecto. Con la ayuda de un señor justo, pude volver a matricular una tesis, con sus subsecuentes investigaciones. Y aquí interviene mi alusión al refrán uolof: tras la reunión con el nuevo director de tesis y después de cruzar sus propuestas y las mías, decidimos que ¡había que trabajar sobre poesía! ¿Se puede imaginar rodeo tan irónico? ¡Yo, que siempre había evitado el estudio de la poesía, y ocurría que era lo que me tocaba investigar! Pero sin duda alguna resultaba más que apetecible la propuesta que consensuamos mi director y yo: una lectura africana de un poeta canario y de otro senegalés, con el fin de abrir una línea de investigación que tratara de vislumbrar si la geografía africana que comparten Canarias y Senegal desemboca en igual medida en los

textos de uno y otro espacio, algo evidente en las letras senegalesas que había que demostrar en las canarias.

El reto consistía por tanto en hacer el estudio comparativo de dos creadores de horizontes literarios históricamente tan alejados y al mismo tiempo tan próximos, siendo la única condición el que fueran coetáneos, con la intención de vincular a través de la filología dos territorios que, estando tan próximos, no han trazado abundantemente las posibles coincidencias de su imaginario. Para tal fin, se me propuso la lectura de las obras de algunos creadores canarios, entre ellos Saulo Torón; me decidí finalmente por él, porque pensé que la totalidad de su obra debía de ser absolutamente prometedora, sin contar con que me quedé completamente seducido por su lírica. Luego busqué a un poeta senegalés con el que contrastarlo. Después de leer a varios, encontré a Birago Diop, menos famoso que el poeta senegalés más conocido, Leopold Sedar Senghor, harto estudiado y conocido por doquier, por haber sido hombre de letras y, sobre todo, primer Presidente de la República de Senegal. Elegí a Birago Diop porque, a pesar de su escueta producción poética, me parecía que sus temáticas encajaban bien con el proyecto; además, pensaba que su obra lírica merecía que yo hiciera el esfuerzo de darla a conocer interpretándola y, además, traduciéndola. En efecto, me percaté de que, incluso en su propio país y aparte de uno

o dos poemas, su poesía no era conocida y tampoco estudiada tanto como lo fueron las de otros poetas senegaleses menos talentosos. Y me lancé.

La primera dificultad surgió de la naturaleza misma del tema que yo tenía que tratar, pues me di cuenta, en el momento de iniciar las primeras investigaciones, de que, como preveíamos en la hipótesis, no había estudios comparativos entre las literaturas canaria y senegalesa; es más, los escritos literarios que vinculaban a una y otra tierra eran muy pocos. De allí nació un interés particular que vino a agregarse al interés inicial.

Antes de presentar el contenido de mi trabajo, cabe decir que la tarea ha sido ardua, en la medida en que, siendo algo bastante nuevo, he tenido que ir investigando, descubriendo y aprendiendo mucho, volví a acostumbrarme a nociones olvidadas hacía tiempo, a manejar reglas de versificación, comparaciones, imágenes y metáforas. En este sentido, se puede afirmar que este trabajo ha sido una lección en todos sus aspectos. Y sobre todo ha sido una lección de vida, pues he tenido que cambiar todos los esquemas sobre los que se había construido mi existencia hasta el momento; de «enseñante», me he hecho un «aprendiente», con su subsecuente postura de humildad que es la que permite adoptar la actitud del que se abre al conocimiento; he debido también sacudir ciertas

certidumbres, ponerme en tela de juicio, para poder aprehender de la mejor forma todo lo que yo venía vislumbrando y adquiriendo. Sólo por estas últimas razones, valía la pena emprenderlo y finalizarlo. En cuanto al trabajo en sí mismo, lo divido en cinco apartados.

El primero procura desbrozar lo que se ha escrito hasta el día y que se relaciona al mismo tiempo con las literaturas de Canarias y Senegal; se trata en definitiva de hacer el estado de la cuestión para precisar las circunstancias de partida de nuestro proyecto de tesis.

El segundo apartado concierne a Saulo Torón, al que estudio en primer lugar desde la perspectiva de su biografía; luego analizo su obra resaltando los aspectos más destacados e intentando «interpretarlo» a partir de sus escritos. Por la naturaleza de sus textos entendí más provechoso realizar un análisis temático más que diacrónico.

El siguiente capítulo atañe a Birago Diop: aquí también comienzo dando elementos biobibliográficos del mismo antes de estudiar sus poemas, entresacando de estos lo que me parece más digno de interés siguiendo, aquí sí, el orden cronológico en el que los publicó. Además quise hacer una reseña breve de su obra como fabulista, que es la que mayor nombradía le ha dado.

En cuanto al apartado propiamente comparativo, este consiste en realzar lo que se apunta en las obras de los dos poetas y permite sacar conclusiones trascendentes en cuanto a sus respectivos posicionamientos frente al papel del ser humano en el mundo, extrayendo y confrontando todo aquello que sorprende al propiciar confluencias de análisis entre ambas líricas.

No puedo terminar esta introducción sin informar que la edición de la obra poética de Saulo Torón que he utilizado es la que sigue: *Poesía Completa*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria. 1988. A lo largo de todo el trabajo la señalo con las siglas PC.

Por fin, sólo añadir que, al tener que investigar muchas veces a partir de documentos en francés, y al tener que manejar el poemario de Birago Diop (*Leurres et Lueurs*. Paris: Editions Presence Africaine. 1960), me he encargado, como anuncio más arriba; de la traducción al español de los poemas y de las citas; todo ello para una comprensión directa de nuestros lectores hispanohablantes.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de hablar de la situación de las literaturas canaria y senegalesa, nos parece interesante evocar otros tipos de relaciones que ambos espacios han podido tener; y es para caer en la cuenta de que, si no fueran por los desarrollos de estos diez últimos años, sería bastante difícil afirmar que hubo relaciones seguidas e intensas. En efecto, recuerdo que en los años 1970 y 1980, muy pocos senegaleses conocían de oído las Islas Canarias, consideradas como archipiélago y comunidad española; lo que sí conocíamos era la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria –incluso hay un barrio de las afueras de Dakar que se llama así–, por la simple razón de que muchos senegaleses viajaban allí movidos por el comercio. Recordemos el estatuto jurídico de puerto franco que tenía entonces la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Muchas mercancías de Europa, América y Asia que llegaban a Senegal transitaban por la ciudad canaria y eran muy competitivas por ser más baratas y de bastante buena calidad. Las otras

ciudades canarias eran muy poco conocidas, por no decir desconocidas.

Esa situación se comprendía bastante fácilmente, a causa del contexto que reinaba y que quería que las relaciones entre estados se establecieran entre gobiernos centrales: los senegaleses conocían España pero desconocían casi por completo sus realidades, aparte por supuesto de los que se interesaban por ella y estudiaban la lengua española. Y hasta entre estos, Canarias no representaba la parte más conocida de España. Y me imagino que debía de pasar lo mismo del otro lado: los canarios tampoco conocían mucho a los senegaleses y sus realidades, si me fío por lo menos de lo que sigue pasando en la actualidad. Es ese contexto sociopolítico e histórico el que explica, a nuestro parecer, las relaciones tenues que existen entre las dos tierras, por otro lado significativamente próximas geográficamente.

A ese contexto hay que añadir también el hecho que la enseñanza del español en nuestro país, Senegal, fue durante años inspirada y dirigida por el antiguo colonizador –Francia– y que su interés no iba forzosamente hacia las Islas Canarias vistas sobre todo como un lugar turístico de ocio, regocijo y disfrute para gente adinerada, apartando así las realidades culturales e intelectuales que hubieran podido resaltar los vínculos muchas veces más intuitivos que explícitos. Ese

prisma tal vez indujera a que sus estudiosos se dirigieran más bien hacia Latinoamérica considerada culturalmente como más digna de interés.

Un argumento final que puede igualmente explicar esa inexistencia de relaciones estrechas entre Senegal y Canarias sería la propensión natural de los africanos en general y de los senegaleses en particular, a identificar su situación de subdesarrollo con la de los países latinoamericanos de aquellos años; de allí nacía una inclinación particular hacia las condiciones de vida latinoamericanas, más cercanas a las suyas, si bien Canarias tampoco se ha caracterizado, salvo quizá en los años de boom turístico, como potencia económica.

Habrá que esperar algunos años, con la desaparición del régimen franquista y la democratización subsecuente de España, su entrada en el Mercado Europeo, su transformación en potencia económica y la creación de la Europa actual en un mismo espacio político y económico, para que nazca y se incremente un nuevo tipo de interés hacia España. A causa de este nuevo estatuto de España, Canarias, siendo una comunidad de esta, también va a recobrar importancia, sobre todo por su posición de primera puerta de entrada en Europa para los países y habitantes del sur.

Esta nueva importancia que luce Canarias, incita a que más gente se interese por el archipiélago, hasta convertirse en

el primer destino para miles y miles de jóvenes africanos –subyugados por la “riqueza de Europa”– que, empujados por la miseria y la falta de perspectivas en sus respectivos países, asqueados por la glotonería de dirigentes políticos indignos que hambread a sus poblaciones, no dudan en afrontar el Océano Atlántico a bordo de frágiles embarcaciones –los famosos cayucos– para ir hacia una muerte horrible y escandalosa, pero segura. Al día de hoy, nadie puede decir cuántas prometedoras vidas se han ahogado y siguen haciéndolo en las aguas atlánticas.

A medida que crecía este interés económico, muy a menudo vital hacia Canarias, aumentaba también otro tipo de interés, esta vez cultural; este interés cultural, aunque tenue, no por tanto cabe restarle valor.

Ya en los años 70, un literato francés, hispanista emérito, profesor de universidad y que había dirigido durante años el Departamento de Lenguas Románicas de la Facultad de Letras de la Universidad de Dakar y también fue Director del Centro de Altos Estudios Afroiberoamericanos de la misma universidad, había abierto el camino. En efecto, el Señor René L.F. Durand, en compañía de otro profesor español –más precisamente canario– que también intervenía en la Universidad de Dakar, Juan Manuel González Martel, publicó en 1970 el primer tomo de *Cahiers de poésie des Iles Canaries*, en la

Universidad de Dakar. Ese cuaderno, dedicado a dar a conocer la poesía de Canarias, comienza con una presentación bastante completa de la situación geográfica del archipiélago, con muchas informaciones de carácter técnico, antes de adentrarse en un estudio que se podría considerar exhaustivo, de varios poetas canarios y de sus respectivas obras, entre los que se encuentra Saulo Torón y una antología de su trabajo poético. Que sepamos, se trata del primer intento de estudio relativamente profundo y documentado, analítico, de la poesía y de los poetas canarios realizado por un no español, y podemos afirmar sin gran riesgo de equivocarnos que la aportación del señor Martel en la calidad de ese trabajo debió de ser trascendente. De allí la importancia innegable de ese estudio para nosotros.

Otro profesor, esta vez senegalés –el señor El Hadj Amadou Ndoye–, va a su vez a interesarse por la literatura de las Islas Canarias. Tal vez bajo la influencia del señor Durand, que fuera su profesor y su colega, logra que la Fundación Senghor le otorgue una beca que le permite realizar un primer viaje a Canarias, primer viaje que será seguido de muchísimos otros que lo van a convertir en el único especialista de la literatura canaria en la Universidad de Dakar. Este trabajo de exploración del señor Ndoye va a ser coronado por la lectura de su Tesis de Estado dedicada por entero a la literatura

canaria, sus componentes y las condiciones sociohistóricas de su maduración. Al mismo tiempo que investigaba, “importaba” obras de autores canarios, sobre todo de autores de novelas, para difundirlas entre los alumnos senegaleses; también inició un cursillo sobre la narrativa canaria con ocasión de la creación de una Escuela Doctoral en el año 2000 en el mismo Departamento de Lenguas y Civilizaciones Románicas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Dakar. Fue así como descubrí la literatura canaria, gracias al papel importante que desempeñó el señor Ndoye en su difusión en la Universidad de Dakar. Empecé con él un trabajo de investigación que desgraciadamente no desembocó en la lectura de una tesis. Pero el grano ya estaba sembrado. Y ello explica que yo haya cursado el doctorado en la ULPGC y esté investigando en poesía canaria.

Aparte del cuaderno del señor Durand y la tesis del señor Ndoye, no conocemos otros estudios que relacionen las literaturas canaria y senegalesa, o al menos que supongan una lectura cruzada de los textos; en este sentido, nuestro trabajo será sólo el tercero en esta senda que esperamos ver transformada en bulevar gracias a otras muchas tesis entre las que cuente la nuestra dedicada a Saulo Torón y Birago Diop.

I. SAULO TORÓN

BIOBIBLIOGRAFÍA

Saulo León Torón Navarro¹ nació en la ciudad de Telde, en la isla de Gran Canaria, el 24 de junio de 1885, en la actual calle León y Castillo. Su infancia fue trágica, pues muy pronto perdió a su madre y a tres hermanos. Poco tiempo después, su padre decidió trasladarse con su familia a Las Palmas de Gran Canaria donde creó su propia empresa en el barrio del Puerto. Allí, Saulo Torón siguió una escolaridad más bien atípica, con su padre como principal maestro. Cuando este falleció, prosiguió sus estudios con su hermano Julián que haría de hermano y de padre. Este hermano era también poeta –se reconocen en su poesía similitudes con la de Saulo Torón, lo que lleva a pensar que ejerció cierta influencia en su hermano menor-, y es él mismo quien tomó la iniciativa de organizar, junto con otros entusiastas de la cultura, el 25 de junio de 1910, los primeros Juegos Florales de Las Palmas que tuvieron la presencia activa de Miguel de Unamuno.

¹ Preciso advertir que la mayor parte de los datos biográficos que manejamos, los sacamos del amplio y completo estudio de Saulo Torón hecho por José Yeray Rodríguez Quintana: *Saulo Torón, el orillado: Una propuesta de lectura de su vida y de su obra*. Tesis. Univer-

Adolescente, Saulo Torón trabajó primero en una tienda de tejidos; más tarde, a los quince años, fue mancebo de farmacia, antes de ser empleado por la compañía carbonera de Gran Canaria, la *Gran Canary Coaling Company*, en el Puerto de la Luz. Hacia 1930, cuando la Compañía Miller absorbió la *Gran Canary Coaling Company*, entró en las oficinas de la nueva empresa donde trabajó hasta su jubilación en 1959.

Antes, cuando se casa su hermana, se muda con ella y su marido hasta que contrajo matrimonio, el 17 de marzo de 1936, con la soprano y maestra de canto Isabel Macario a la que conoció gracias a una pareja amiga. De esta unión tuvo dos hijos: Saulo Jesús e Isabel María (que también se haría más tarde soprano como su madre).

El comienzo de la Guerra Civil incitó al poeta a apartarse voluntariamente de la actividad pública literaria hasta casi el final de su vida, cuando las siguientes generaciones de poetas canarios lo animaron a volver a la actividad literaria pública.

El 28 de diciembre de 1973 sufrió un accidente en su casa –una caída– que le provocó la rotura del fémur. A partir de ese accidente, su salud fue deteriorándose hasta su fallecimiento en Las Palmas de Gran Canaria, de un paro cardíaco el 23 de enero de 1974, a los 89 años.

Todos los críticos y biógrafos coinciden al recalcar los fuertes lazos que lo unían a Tomás Morales y Rafael Romero *Alonso Quesada*, con los que formaba el coro más destacado del modernismo canario; él mismo subrayaba la amistad sincera y entrañable que les unía. Por eso, la desaparición prematura de sus compañeros –Tomás Morales falleció en 1921, a los 37 años, mientras que Alonso Quesada murió en 1925, a los 39– le afectó de modo imborrable; no cesó a lo largo de su vida de comulgar con su recuerdo siempre vivo en él. Prueba de ello lo constituye lo afirmado por Joaquín Artilles:

A Saulo le obsesionaba la ausencia y el retorno de Tomás. Nunca cicatrizó del todo la herida que le produjo su muerte. Siempre presente en el recuerdo, casi sintiendo su presencia física, hasta en su lecho de muerte, 53 años después, lo llamaba delirando: “Tomás, Tomás, ¿dónde estás?” (1976: 6).

A partir de aquel entonces, la vida de Saulo Torón se convirtió en “una larga y silenciosa espera en soledad, un dolorido sentir por la ausencia de sus amigos, pero sin retóricas ni lamentos vacíos”, en palabras de Sebastián de la Nuez Caballero (1977: 42).

Este nos informa también, en la misma obra, de que Saulo Torón empezó a escribir desde los 16 años en los periódicos locales y que se hizo también colaborador, durante cierto tiempo, del periódico *Ecos*, que dirigió alguna temporada su amigo Alonso Quesada, con poesías y artículos y con

sus composiciones jocoso-satíricas que aparecían en la sección «El tablado de la Farsa». Colaboró también, años más tarde, con el periódico *El País*, dirigido por Pedro Perdomo Acedo.

De sus gustos literarios sabemos que, aparte de sus amigos ya mencionados –no son sin embargo los únicos amigos cuya lírica apreciaba– y con los que compartía este gran apego a la poesía, Saulo Torón fue gran admirador del nicaragüense Rubén Darío, de Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Ello no dejaría de plasmarse en su producción lírica.

La publicación de su obra póstica se hizo en dos fases bien distintas separadas por un período de treinta y un años de silencio voluntario. Primero aparecieron *Las monedas de cobre* (1919), *El caracol encantado* (1926), *Canciones de la orilla* (1932) y más tarde, tras ese prolongado silencio, *Frente al muro* (1963) y *Resurrección y otros poemas* (1970). Hablando precisamente de ese prolongado silencio, José Yeray Rodríguez Quintana afirma que:

La particular anécdota biográfica de Torón nos da noticia de una existencia escindida, escisión motivada por una coyuntura política adversa a sus propias convicciones. Me atrevo a decir que desanduvo su propia vida. A una primera parte expansiva, hacia fuera, sucede un tiempo de hogar, familia y voluntario silencio; silencio al que se encomendó el poeta una vez que las huestes franquistas se hicieron con el poder del estado (2007: 60).

Cabe añadir que Saulo Torón se ejercitó en otros géneros literarios, tales como el teatro y la prosa; al respecto nos señalan Joaquín Artiles e Ignacio Quintana que:

También cultivó la poesía de humor y el teatro, un teatro de ambiente costumbrista insular, en obras como *La última de Frascorrta*, sainete trágico en un acto, *La familia de Don Pancho, sus tertulias y el inglés*, sainete isleño en un acto, y *Duelo y jolgorio*, escenas de la vida isleña. Se representaron en el teatro-cine de Puerto de la Luz, en Las Palmas (1978: 207).

Podemos puntualizar que estas obras teatrales se publicaron bajo el título de *Teatro teldense*. Dicha publicación la realizó el Ayuntamiento de Telde, en una edición de Ignacio Morán Rubio que contiene, además, obras de Montiano Placeres y de Luis Báez y Braulio Guedes.

En cuanto a su prosa², haré mención de *Saulo Torón, prosista. Quince textos exhumados*, una recopilación llevada a cabo y publicada por Antonio Henríquez en 2002, en Las

² Aunque la prosa de Saulo Torón no es nuestro objeto central de estudio, nos parece aleccionador citar lo que J.Y. Rodríguez Quintana (2007: 60) afirma al respecto:

Su prosa es testimonio frente a la velocidad de su época [...] Todo envejece rápidamente. Ahí surge la palabra: la palabra que debe dar existencia a lo nuevo [...]; la palabra que nace para volverse testimonio inmediato. Lo primordial es la voluntad de contar, de declararse en contacto directo con el mundo. El escritor, imposibilitado para la omnipotencia, sostiene sin embargo el reducto de la palabra que le facilita recrear el mundo o quizá crearlo más auténticamente. En un autor como Saulo Torón, que profesa una especial vinculación con el texto que escribe, lo que más abajo explico y llamo *escritura participante*, contar, *cronizar*, que es algo así como fechar, otorgar temporalidad, se vuelve un hábito.

Nos consta que lo mismo se podría argumentar también de su poesía, en el sentido en que el poeta, aunque “imposibilitado para la omnipotencia”, por lo menos puede aspirar a la inmortalidad creando *su* mundo mediante la “inmortalidad” de lo escrito.

Palmas de Gran Canaria, integrando la Colección Nueva Biblioteca Canaria, dirigida por el poeta y profesor Eugenio Padorno y editada por el Cabildo de Gran Canaria. Contiene los textos cronísticos publicados por Torón en el periódico *Ecos* durante la Primera Guerra Mundial así como una carta publicada en el periódico *La Crónica* el 28 de julio de 1917.

Su proximidad con sus inspirados amigos poetas –Tomás Morales y Alonso Quesada– hizo que se le comparase muchísimo con estos, tratando de resaltar las características de unos y otros; y lo relevante es que, a pesar de representar los tres el modernismo canario, se les notaban diferencias acusadas. A este propósito, nos informa J.Y. Rodríguez Quintana que:

Íntimo de Tomás Morales (1884-1921) y de Alonso Quesada (1886-1925), las dos voces fundamentales del tímidamente valorado pero interesantísimo modernismo canario, su obra quedó siempre a la sombra de sus coetáneos. Torón acumuló décadas de existencia en las que se consolidó como memoria viva de aquel intenso momento lírico. Esos años, no exentos de homenajes, siguieron siendo, generalmente, un empeño por acercarse desde su figura a las de sus compañeros y al poeta vivo se le valoraba lo que de Morales y Quesada tenía o dejaba de tener. Pocos escucharon la original voz de don Saulo (2007: 58).

Saulo Torón se conceptualiza como un poeta intimista que renegaba de un estilo recargado; se le considera habitualmente como “poeta de la intimidad”, una intimidad que, según Ángel Valbuena Prat, es uno de los cuatro temas que

fundamentan la lírica canaria, siendo los otros tres: el *aislamiento*, el *cosmopolitismo* y el *sentimiento del mar*; esta intimidad, la define Valbuena como “canto de hogar”. (1937: 67)

Al escribir sobre Saulo Torón, remarca Andrés Sánchez Robayna que Saulo Torón “...tiende a una intimidad en que conviven ternura y ensoñación, y en la que suenan asimismo acentos machadianos, sobre todo en los poemas escritos con posteridad a la guerra civil” (1983: 158).

Joaquín Artiles por su parte enfoca la “austeridad” del estilo de Saulo Torón, rindiéndole de paso un verdadero homenaje:

Su voz no tiene acentos wagnerianos, sino el medio tono suave de la penumbra. Saulo cree con Walter Pater que la forma más elevada del arte es “la austeridad de la belleza”, y ha leído muchas veces aquellos versos de Rubén Darío: “De desnuda que está/brilla la estrella”. Por eso su poesía evita cualquier escape de grandilocuencia y cualquier griterío de imágenes, reduciendo el artificio “a un juego leve de conceptos y músicas”, que dijo Díez-Canedo; “diciendo su palabra con desnuda belleza, sin afeites apenas”, en expresión de Francisco Indurain; sin caer en un “laberinto de conceptos y de metáforas”, como dice Antonio; “hasta conseguir la expresión esencial” que dijera Ventura Doreste; convertido en “señor de gran riqueza”, “con sólo unas monedas de cobre en la palma de la mano”, como lo define Salinas. (“Saulo Torón, poeta” 1976: 298).

El primero insiste en la «ternura» y la «ensoñación» de la poesía de Saulo Torón, mientras el segundo hace hincapié en el estilo despojado de artificios del poeta; pero ambos, aparentemente, discrepan de Ángel Valbuena Prat (2003: 57)

para quien la intimidad aparece «triste y aislada» en la lírica canaria. Torón supo convertir esa intimidad en sabia materia poética.

Nuestro propósito consistirá en ir descubriendo cómo estos aspectos de la lírica de Saulo Torón, estas definiciones genéricas o totalizadoras, afloran naturalmente en sus textos, que serán nuestro objeto de estudio durante las siguientes páginas y que vincularemos con posterioridad a otra lírica, la de Birago Diop.

**UNA APROXIMACIÓN A LA LÍRICA
DE SAULO TORÓN**

El aspecto quizá más llamativo e inmediato de la poesía de Torón es la impresión de sencillez, hasta de moderación y pudor, que se desprende de ella; en efecto, el poeta parece preocuparse sólo por sus familiares, sus amigos, por los pormenores de su vida cotidiana, en un marco social conocido, constituido de referencias, de señales que le permiten moverse, desenvolverse e ir a lo que puede considerar suyo, modestamente, sin pretender más. Pero pronto se cerciora el lector de que esta sencillez no es más que aparente, que la cotidianeidad de la que parece hacer alarde es, en realidad, una manera, un medio para Saulo Torón de cuestionar su entorno familiar y social y acabar por elevarse hacia preocupaciones más trascendentales y plantearse interrogaciones esenciales, existenciales.

Este estudio que nos proponemos hacer de la poesía de Saulo Torón y de los temas que baraja en particular seguirá, pues, las mismas pautas: colocaremos primero al poeta en su entorno familiar y social, nos interesaremos luego por sus

relaciones privilegiadas con el mar y también por este gran tema inmanente en toda su obra que es el del amor y, por fin, terminaremos con sus planteamientos filosóficos.

EL POETA Y SU ENTORNO SOCIAL

Saulo Torón es un poeta de lo privado, de lo íntimo, pues numerosos poemas suyos son dedicados a sus familiares: su hermana mayor, sus sobrinos... a sus amigos: Rafael Romero *Alonso Quesada*, Tomás Morales, Luis Millares... así como a sus iconos literarios: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío. Así sucede en las secciones “Ofrendas Devotas” y “Poemas familiares” del libro *Las monedas de cobre* y en “Nuevas Ofrendas Devotas” del libro *Frente al muro, Resurrección y otros poemas*. También se complace en describirnos los lugares y los objetos cercanos a él junto a los que suele vivir humildemente. Nos adentraremos en esta línea de trabajo poético que nuestro autor manejó con maestría y desde la proximidad que da convertirse en poeta-peatón, extraordinariamente apegado a una realidad de la que participa habitualmente y que nutre naturalmente sus poemas (como sus crónicas y su teatro). Frente a otros ejercicios

líricos que tratan de alejarse de la realidad para captarla de forma pretendidamente totalizadora, los poemas de Torón se zambullen en la realidad que cuentan. Repasemos los círculos concéntricos en los que sumó existencia y escritura.

El poeta y sus familiares

Lazos muy fuertes parecen unir a Saulo Torón con todas las personas a las que se dirige en sus versos. Lo evidencia, por ejemplo, en “Ofrendas Devotas”, con el poema “A Rachel”, en el que eleva a la amiga –que se prepara a celebrar su boda– a la categoría de:

[...], hilandera de ensueños de amores,
gentil amiguita de formas galanas
que dejas tu aliento sutil en las flores
y tienes por cara dos rosas tempranas

(PC: 9)

Esta estrofa despide una sensación de frescura y lozanía que emana de la evocación del “aliento sutil” y de las “dos rosas tempranas”. Poeta y amigo, Saulo Torón se sirve de este largo poema de doce estrofas, de versos dodecasílabos para “hablar [a Rachel] en razones”, como lo hiciera un hermano, idealizando el matrimonio y el amor, y dedicándose casi a un

ejercicio de oráculo según el cual, a partir de su boda, Rachel verá su porvenir despejado e iluminado –nótese el sobrado optimismo– por toda una naturaleza en fiesta:

El monte, los valles, el cielo, los mares
todos sus misterios te revelarán
y el sol te hará gala de sus luminares
y todas las gracias para ti serán

Tal la nueva ruta que se abre a tu paso;
por andar en ella nada has de temer...
Con fe y entusiasmo no hay miedo al ocaso,
y el mañana es siempre mejor que el ayer...

(PC: 9)

En “Mi hermana mayor” (PC: 13) de la sección “Poemas familiares”, canta a esa mujer mayor, buena y firme, que supo llevar su vida entre alegrías y sinsabores ostentando fortaleza y entereza, convirtiéndose así en un modelo para las “doncellitas, vírgenes milagrosas, que [hilan] el blanco hilo de [su] edad temprana” –nótese la redundancia del símbolo de la pureza y la virginidad a través del sustantivo “vírgenes” y del calificativo “blanco”–; la hermana mayor es casi santificada cuando se le identifica con la Virgen María, parafraseando los Evangelios: “bendito sea el fruto de tu posteridad” –volveremos a encontrar, en la poesía de Saulo Torón, otros muchos ejemplos de estas metáforas que asocian ciertos rasgos o eventos de los Santos Evangelios a seres ajenos a la escritura bíblica. Se desprenden de la pintura de la hermana impresiones de fuerza tranquila y felicidad.

Esta misma impresión de felicidad la volvemos a encontrar en el cuadro del poema “Las tertulias de mi hogar” (PC: 15), con momentos sumamente placenteros, felices, a pesar de lo dura que es la vida y de tener a veces el “corazón cansado”: “Se ríe y se comenta”, “otras veces se canta o se recitan versos”...

Cuando habla de sus sobrinos en “Mientras juegan los sobrinos” (PC: 16), los caracteriza como “fuertes, sanos y limpios”, “los dos... dos rosas del Paraíso”, se le nota el gran amor que siente por ellos; estos, para el poeta, representan la salvación, la luz que despeja las sombras de su espíritu. Este amor por los niños se expresará otra vez en “El día de Reyes” donde Saulo Torón resalta la felicidad de sus sobrinos al recibir sus regalos, felicidad comunicativa ya que nos confía que “Un alborozo íntimo [su] corazón invade...” y de nuevo, la naturaleza que participa en el regocijo: “La casa toda vibra con la emoción presente.../Y hasta el sol, ¡hasta el sol!, parece que este día/se ríe en las ventanas, más juvenil y alegre” (PC: 19).

Pero es en la sección “Poemas de amor y ternura”, del libro *Frente al muro, Resurrección y otros poemas* donde realmente se muestra inspiradísimo Saulo Torón al dirigirse a su núcleo familiar más cercano: su mujer y sus hijos. Rara vez los vínculos existentes entre miembros de una familia han sido cantados de manera tan pura e intensa. Se trata, sin duda,

del apasionante cambio que significa cantar a la familia heredada y hacerlo a la familia creada. A través de aproximadamente diecinueve poemas de longitudes diversas –una decena de ellos muy cortos–, revienta realmente el arte poético de Saulo Torón, en una captación casi elíptica de la imagen de la mujer –esposa, madre, amiga y sobre todo amante– santificada y, como tal, adorada y venerada; el poeta logra condensar, mediante metáforas potentes, toda la carga emocional y sentimental que han sembrado en él su esposa y sus hijos.

Ya en “Resurrección” (PC: 210) –poema que viene inmediatamente antes de la sección aludida precedentemente–, confiesa haber encontrado su destino al hallar “Un amor humano que se hizo divino” y que se convirtió en “El alba en la noche de [su] corazón”; en “A Isabel” (PC: 211), reconoce su amor y su adoración por esta, que se le apareció “como la aurora al mundo”, anunciadora de “promesas y esperanzas”. Pero es verdaderamente en “Tal vez no seas así” (PC: 212) donde mejor traduce sus sentimientos por su mujer; recurre, en este poema de seis estrofas de cuatro versos, cerrado por una séptima de sólo dos, a la iteración en todas las estrofas –salvo en la sexta, y veremos por qué– de la expresión “tal vez” o de su sinónimo “quizá” seguidos de una negación, para poner de relieve todas las imperfecciones de su mujer –los “defectos” que la definen (en las cuatro primeras estrofas)–; luego en la

quinta, contrapone a esta iteración de “tal vez no” o “quizá no” la afirmación de lo que su mujer representa para él, afirmación introducida por “pero sí”: «Pero sí afirmo/que eres más para mí que todo eso». Estos versos forman una ruptura rotunda respecto a los que los preceden, al mismo tiempo que denotan el carácter subjetivo de la valoración que tiene de su esposa, valoración que sigue en la sexta estrofa:

Que eres madre, ¡la madre de mis hijos!,
el fecundo venero
de la esencia más honda de la vida
cuna sagrada del Amor Eterno

Fijémonos en las imágenes de “el fecundo venero” y de la “cuna sagrada” que le dan a esta mujer un papel preponderante, casi insustituible; ella es la fuente sagrada, santificada, de donde brotan la vida y el amor a través de la familia del poeta. Y la séptima estrofa de sólo dos versos cierra el poema, funcionando así como una conclusión que opone, de forma abrupta, los dos aspectos de las estrofas precedentes. De hecho este poema recoge la fuerza, igualmente la evidencia de los sentimientos por la esposa, sentimientos que el poeta mima y nutre dejando que lo invadan y llenen, en una verdadera actitud romántica: “Tal vez no seas así.../¡pero yo así te quiero!”.

En “No eres tú” subraya la fusión perfecta que existe entre ambos –“Somos el todo”- realzando la naturaleza divina

de su relación, y remontándose al mito de la creación: “y así logramos, del humano lodo/forjar la imagen de un amor divino” (PC: 214).

Su amor por su esposa es ideal e idealizado, un “ensueño en que [sueña] con recrear[la]”³, en una especie de puesta en abismo –el sueño dentro del ensueño– en la que él viste el manto de creador y donde se trastoca e invierte el papel de la muerte: “Y si este ensueño es sueño,/que no venga la muerte a despertarme” (PC: 214).

El amor que siente por su esposa, por ser fuerte, potente, llega a simbolizar la paz a través de las manos de la bienamada que son “Mansas palomas gemelas/que revolotean en torno/de las cosas hogareñas” y prometedoras de un final de vida apacible y feliz para él:

Descienda sobre mi frente
vuestra alada transparencia;
para que, ungida, mi alma
logre hallar la paz eterna

(PC: 216)

Mediante estos cuatro versos finales, un encabalgamiento y una aliteración de la vocal ‘a’, el poeta consigue, efectivamente, infundir una sensación de calma y reposo. Por fin, en “Ansia suprema”, el poeta realiza la proeza, gracias al amor

³ “Exaltación” (PC: 215)

por su mujer, de extirparse su condición humana –superán-
dola– para tender hacia el estado de esencia pura:

De algo que no se conoce
de luz de ensueño, o de ritmo
de un universal acorde;
de algo lírico y etéreo,
sin sustancia ni horizontes.

(PC: 217)

Es decir, sin ninguna traba y en total libertad. En la sección “Poemas de Amor y Ternura” –el nombre cobra ahora todo su significado–, Saulo Torón dedica enteramente siete poemas a sus hijos en los que también se revela todo su arte hecho de colores, de musicalidad y de imágenes expresivas, parlantes. El mejor ejemplo nos lo ofrece “El hijo en la cuna” (PC: 218). En este poema que carece de verbos conjugados activos –sólo tres en los versos 5, 8 y 17–, mediante expresiones casi lapidarias e impactantes que arrojan imágenes fuertes y desconcertantes, el poeta logra maravillarnos. Precisemos que estas imágenes están asentadas en palabras casi antinómicas que remiten a cosas reales e irreales; la yuxtaposición de estos dos elementos antinómicos en una misma expresión, en una especie de oxímoron, es acertadísima y, a nuestro parecer, novedosa–. Citemos “beso de luz”, “floración astral”, “remedo en color y aroma”, “sueño blanco de paloma”, “destello de un pensamiento”, “compendio de una pasión”, “efluvio de un sentimiento”, “sonrisa de una ilusión”; todas

estas expresiones llamativas y desconcertantes, amontonadas en una primera larga estrofa de doce versos, casi sin verbos activos –en este caso, el verso octosílabo se presta bien al ejercicio–, al mismo tiempo que dan cuenta de una historia de amor entre dos seres humanos, cosquillea forzosamente al lector y, así, lo conduce fielmente al desenlace, una estrofa de sólo seis versos:

Lo presentido o soñado
en presencia, al fin logrado;
resumen de lo mejor;
tres vidas en sólo una.
Todo eso es en la cuna
el hijo de nuestro amor.

(PC: 218)

Notemos la alusión a la Santa Trinidad (“tres vidas en sólo una”) que diviniza a la familia y, desde luego, al poeta.

En otro poema, “Mientras el hijo duerme” (PC: 219), nos cercioramos de cómo, más allá del interés por el hijo, su composición de una sola estrofa de siete versos⁴ imita en realidad la corta expiración y la larga y honda inspiración del que duerme sosegadamente, aquí la respiración del hijo que duerme en confianza.

“Nada” (PC: 221), “Si yo pudiera...” (PC: 222), “Dice la madre” (PC: 224) y “Balada conmemorativa” (PC: 225) son

⁴ En realidad resulta difícil, con este ejemplo, hablar de una estrofa convencional ya que comienza y finaliza con la misma frase: “Respira, hijo, respira” (versos 1 y 7), y todo el resto, lo conforma una única frase que empieza después de una coma y termina con un punto, sin ninguna pausa.

todos poemas que Saulo Torón le dedica a su hija, y su punto en común es la imagen protectora del padre que quiere lo mejor para su hija, que no duda en cantarle una nana o desearle el destino de “una estrella en el cielo” o el de un “milagroso ensueño/ que [le] hiciera reina única/ del amor del universo...”; incluso le asegura que los luceros y las estrellas velan su sueño.

En todos estos ejemplos que hemos venido dando, se ve al poeta muy cerca de su mujer, de sus hijos, sólo preocupado por su hogar y por la felicidad de los suyos, y aspirando a vivir de la forma más sencilla posible. A causa de esta inclinación, se le ha tildado de poeta de lo cotidiano, de la humildad y de la intimidad. Recordemos lo que aseveraba Andrés Sánchez Robayna en cuanto a la tendencia de Saulo Torón a la intimidad, “una intimidad en que conviven ternura y ensoñación” (1983: 158); Sebastián de la Nuez Caballero habla de *Las Monedas de cobre* y apunta que en este poemario “predomina un verso modernista, amplio, de suaves matices sentimentales, intimista, de honda raíz ética y de ideal horaciano” (1977: 512); sigue definiéndolo en el mismo libro, escribiendo que “[...] creó Saulo Torón, a pesar de sus conexiones evidentes [con Tomás Morales y Alonso Quesada] una poesía distinta de uno y de otro, llevando a la plenitud expresiva un tono menor e íntimo” (1977: 507). Estas opiniones, muy posi-

tivas –aunque cabría repensar qué implica un tono menor–, son completadas por Joaquín Artilles quien propone una valoración, en nuestra opinión, muy valiosa de este carácter intimista de Saulo Torón:

[...] muchas veces no se sabe si el río lírico de Saulo discurre desde las cosas o desde el íntimo manadero de su alma. Hay un ir y venir, un flujo y un reflujo, entre el mundo que le circunda y su mundo escondido. Hay una lírica fluencia silenciosa que va y viene por caminos de misterio. Hay una fuerza de dentro a fuera y otra de fuera a dentro. ¿Es el poeta quien lirifica su externa circunstancia –lo pequeño, lo familiar, la pobreza, el dolor, el amor, la muerte, el mar– transfiriendo a personas y cosas sus íntimos estados anímicos? ¿O son las cosas las que estremecen las cuerdas secretas del alma, rozándolas apenas con su plectro dorado? (1976: 302-303).

Insiste igualmente en la “escasez de recursos” formales de nuestro poeta:

[...]su verso, decantado de externidades, estimulado por la emoción y no por la retórica, muchas veces apenas con un roce de palabras, y hasta en algún caso con cierto gramatical desaliño, tiene temblor de latido y humedad del alma. Y tiene también, de acuerdo con su talante humano y con su *gravitá riposata*, un *tempo* medido y una serenidad inalterable. Porque Saulo es un enhebrar de quietas emociones (1976: 300).

J.Y. Rodríguez Quintana, va más lejos aún al vincular esta inclinación del poeta hacia las cosas que le rodean con el sentido de su propia existencia: “Las cosas, a través de la fraterna mirada de Torón, sufren un proceso de humanación que emparenta la lírica de nuestro autor con la de Domingo Rivero. Ambos autores buscan en los objetos de su entorno próximo explicación de su existencia” (2007: 62). La evocación

de la figura de Domingo Rivero, otro famoso poeta, precursor del modernismo canario, no es gratuita; se aprecia también en este el mismo existencialismo que brota de los objetos que rodean al creador y lo inspiran en el momento de preguntarse, mediante y en sus poemas, sobre el fluir del tiempo y el sentido verdadero de la existencia.

Se trata en definitiva, de parte de Saulo Torón, de apropiarse las cosas y objetos que lo rodean en un intento de compenetrarse con los mismos y de encontrarle sentido a su propia existencia. Agreguemos que, aparte de estos familiares, Saulo Torón da también mucho de sí en su relación con otros amigos, sobre todo poetas como él.

El poeta y sus amigos

En la biobibliografía llamábamos la atención sobre la profunda amistad que unía a Saulo Torón, Tomás Morales y Alonso Quesada, pero añadíamos también que disfrutaba la amistad de otros compañeros suyos, integrantes de una generación irrepetible de intelectuales y creadores que dio a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria quizá sus años de mayor fertilidad creativa. Ya en “Hogar”, poema de *Poemas de*

Amor y Ternura, Saulo Torón le da las gracias a Miguel Martín Fernández de la Torre⁵ que le edificó, “por [sus] manos”, su casa, su hogar, su “refugio cándido y pequeño/ que [tiene] a [sus] amores consagrado”; este hogar, abrigo de su felicidad matrimonial del que dice el poeta:

En él gusto las mieles de un risueño
vivir, de los míos rodeado,
disfrutando los goces del ensueño
que dan aliento al corazón cansado.

(PC: 226)

En la sección “Ofrendas Devotas” del libro *Las monedas de cobre*, encontramos poemas dirigidos a otros amigos del poeta: en “Al doctor Luis Millares” (PC: 6) (también escritor y hermano de otro escritor con el que firmó textos compartidos, Agustín Millares Cubas y célebre animador de la vida cultural capitalina) lo vemos expresar todo su agradecimiento a este médico que supo darle ánimo cuando sus seres queridos –su hermano y su “hermana amada”– estaban a punto de morir⁶; este amigo no es sólo médico, supera este estadio para convertirse en algo más, en un “espíritu luminoso”, un “espíritu infinito” que, más que curar, profetiza después de haber sondeado el Infinito y sobre todo acierta, revelándose así como un

⁵ Hermano del famoso pintor modernista canario Néstor Martín Fernández de la Torre; gran amigo de Saulo Torón y reputado arquitecto.

⁶ Notemos al paso la metáfora que nos propicia el poeta: “la hermana amada tendía el vuelo/hacia el celeste luminar”.

escudo contra la muerte. Por eso clama el poeta: “¡Su resplandor dice a mi alma/que tú tampoco has de morir!” (PC: 6).

Luego expresa toda su admiración y veneración por Antonio Machado –éste le prologaría *El caracol encantado*– cuyas *Poesías completas* coloca entre “los libros mejores” a pesar de ser de “los que se editan con galas peores” (“El libro infinito”, PC : 7). Es significativa además la devoción con la que se refiere a los primeros versos de Machado, muchos más próximos a una sensibilidad compartida por ambos.

En “A Rubén Darío. En la ruta de Helios” (PC : 8), Saulo Torón se niega a aceptar la muerte del que considera su padre –lo llama “Padre Rubén”–; hace hincapié en su “espíritu perenne” reconociendo su inmanencia y su influencia en el universo poético: “¡Todavía/ cubre tu irradiación el meridiano!”. Un verdadero homenaje a quien no conoció personalmente pero al que descifró en sus poemas.

Pero es en la sección “Nuevas Ofrendas Devotas” del libro *Frente al muro, Resurrección y otros poemas* donde, particularmente, podemos valorar mejor las relaciones privilegiadas que Saulo Torón mantenía con sus amigos e iconos, al dedicarles poemas póstumos de gran valor poético y humano, a los que Sebastián de la Nuez llamó “necrologías poéticas” (1977: 532).

“Ante el bronce de Alonso Quesada” (PC: 229) representa, a este respecto, un ejemplo notable: en este poema, Saulo Torón se dirige, por encima de la muerte, a quien fue su amigo en vida, recordando y desgranando los momentos esenciales, claves, de la existencia de este, pidiéndole que le revele “el secreto/ de ese mundo ignorado/ de paz perpetua e inenarrables goces;”. Pero también alude a otros poetas, de nombres tan ilustres como “el gran” Antonio Machado y “el sabio” Miguel de Unamuno ya fallecidos. Evoca por igual a su hermano Julián, en “Al hermano Julián” (PC: 232) –también fallecido–, ejemplo de “bondad infinita y corrección severa”, quien siempre se empeñó en hacer “el bien sin perseguir la gloria” y también dedica textos a Ignacio de Lara, Juan Millares Carlo, Tomás Morales...

En estos apartados, más allá de los vínculos amistosos y sentimentales resaltados entre Saulo Torón y sus familiares y amigos, impactan también el amor y la bondad que delatan al Saulo-hombre a través del Saulo-poeta; lo notamos muy próximo a todos, deseoso de realzar el lado bueno de los conocidos y afianzado en un generoso sentido de la fraternidad. En realidad, los poemas de Saulo Torón casi siempre rezuman estos dos sentimientos que J.Y. Rodríguez Quintana pone de realce al transcribir lo que contara Tomás Morales de su amigo Saulo Torón: “Verás: todos los que han hablado de él

[un libro de Torón] están conformes en una cosa: tu bondad. Todos me dicen ¡cómo se ve el espíritu de este hombre por encima de sus versos! ¡Qué bueno debe ser! Y yo... aplaudo”. (2005: 60-61) Tal testimonio, que además parte de un ser amigo que tan bien lo conoció, no puede sino reforzar esta impresión que se tiene del poeta al leer sus poemas. Este deje bondadoso, altruista a la par que austero, le acerca a la representación que se tiene comúnmente de los creadores franciscanos, sobre todo si lo relacionamos con las numerosas alusiones e imágenes inspiradas del Evangelio. Al respecto, nos informa otra vez J.Y. Rodríguez Quintana de que:

Uno de los apartados más apasionantes que nos ofrece el estudio de Saulo Torón es el carácter franciscano de su existencia y por ende de su creación. Son varios los autores que han reparado en este hecho y que, sin embargo, no han profundizado con todas las consecuencias en esta senda que tantas puertas abre. Apunto varias circunstancias a este respecto. Una de ellas es la que ratifica la constante aparición de esta filosofía en la literatura canaria. Desde el primer poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa, que publicó en su *Templo Militante* un largo poema titulado “Las tentaciones de San Antonio”, el discípulo franciscano, pasando por Fray Andrés de Abreu (1647-1725) y su *Vida de San Francisco* o por el movimiento *juvista* cuyo principal valedor fue el poeta de la isla de La Gomera Pedro Bethencourt Padilla (1894-1925) y que propugnaba una ética poética cuyos rasgos apuntaban similares pautas filosóficas y vitales que las que predicó Francisco de Asís, encontramos señales que ratifican una simpatía continuada. Las alusiones al santo italiano por parte de Saulo, más implícitas que explícitas, son constantes; además, su ejemplo ético, que inevitablemente atraviesa su escritura, nos obliga indefectiblemente a esta alusión (2007: 58).

Joaquín Artiles también observa esta misma característica en Saulo Torón, hablando de “...todo este sentido franciscano de la vida, toda esa hermandad cósmica del poeta con el mundo de cada día, todo ese amor de las cosas pequeñas y hasta vulgares, esa querencia de lo mínimo y exíguo...” (1976: 300). Y cita, para completarse, a Francisco Indurain, quien dijera que, en Saulo Torón, “Lo vulgar se decanta y adquiere brillo o efusión y hasta magia” (1976: 300). Además de este lado franciscano, nos preguntamos hasta qué punto se podría también relacionar a Saulo Torón con el humanismo «erasmista», que emana de la vida y obra de Erasmo de Róterdam, generador de un acercamiento al cristianismo que Elena Díez de la Cortina Montemayor revela en la siguiente cita:

Gran estudioso y conocedor de la literatura y las lenguas grecolatinas, Erasmo fue un escritor enormemente original que puso su ingenio y la perspicacia lúcida de su pluma al servicio de una reforma de la Iglesia y de la sociedad que permitiera una vuelta al auténtico espíritu del cristianismo, perdido en abstractos formalismos escolásticos y degenerado por las corruptas instituciones y ritualismos eclesiásticos.

Una de sus primeras obras *Enchiridion Militis Christiani...* escrita en 1501 pone de manifiesto lo que será una constante en toda su obra: el camino hacia Dios ha de hacerse por vía de la interiorización. Lo institucional de nada sirve si el hombre no examina su propia conciencia y hace uso de su libertad y de una auténtica fe (Díez de la Cortina: *on line*).

Este lado franciscano de Saulo Torón, que tan útil nos será cuándo queramos acercarnos al posible animismo del

poeta, aparece incluso cuando describe lugares y ambientes o habla de su sociedad.

El poeta en su sociedad

Subrayábamos en la introducción a este capítulo la seguridad de la que se revestían, para nuestro poeta, ciertos espacios que formaban parte de su entorno más inmediato y conocido; su arraigo a un espacio concreto, tangible y exiguo fue una de las características más reseñables de su biografía (salió en escasísimas ocasiones de Gran Canaria y nunca abandonó el Archipiélago). El cariz sentimental que denota el poeta respecto a sus familiares y amigos vuelve a darse en la descripción de los espacios en los que transcurre su existencia. Sebastián de la Nuez Caballero parece corroborarlo cuando hace notar que:

[...] el poeta se autolimita, y para ello, correlativamente a sus perspectivas límites, se circunscribe socialmente no ya a su pueblo o a su ciudad, sino a su barrio, unidad mínima del grupo social a que pertenece, pues quiere ser expresión de su pobreza y de su pequeñez, pues de él le viene también su propia voz poética (1977: 534).

El poeta está, pues, sumergido en los detalles de lo que constituye el marco de su vida cotidiana. Es así como los

bancos del paseo, el Faro de la Isleta –su barrio–, la tienda de la esquina, el puerto, el mar –a este dedicamos un apartado–, el sillón heredado de su padre fallecido o los barcos veleros se hacen verdaderos protagonistas que, a través de la poesía de Saulo Torón, tienen vida propia, cobrando así una importancia innegable. Se interesa también por los acontecimientos de su barrio, la llegada de las flotas extranjeras al Puerto de la Luz, el entierro de una moza, etc.

Asimismo, pone de relieve la paz y la seguridad de la bahía del Puerto de la luz –sobre todo para la flota extranjera–, la benevolencia del Faro de la Isleta que “libera de las sombras pavorosas” y es “primera luz del hogar” (“El Faro de la Isleta” PC: 31) y la sabiduría de los bancos del paseo, testigos de la condición humana (“Los bancos del paseo” PC: 27); también resalta la importancia de la tienda de la esquina (“La tienda de la esquina” PC: 34) que ocupa un lugar central en el barrio, por ser un espacio de reunión de los trabajadores por la tarde, y de tertulias de los señores por la noche. Al mismo tiempo se vuelve burlón y humorístico cuando caricaturiza a los clientes o describe al tendero, “un señor de grueso abdomen,/ con aspecto de res en el establo-,”.

El humor se convierte en ironía con ocasión de “Un entierro en el barrio” (PC: 26): el poeta remarca el atuendo de los obreros, “todos de negro, porque así es la moda” y

exclama: “¡que el camposanto está distante y pesa/llevar en hombros la vital escoria!...”. La misma ironía del poeta la notamos en “La visita de duelo” (PC: 58), al criticar a las personas que vienen a dar el pésame y cuyo dolor desaparece progresivamente hasta desembocar en “el comentario vulgar, ¡lo divertido!”. Cabe decir, acerca de esta visita de duelo que los hechos denunciados aquí denotan semejanza con los que se pueden dar en otras regiones del mundo; por eso se puede hablar de cierto tipo de universalismo de este poema, en la medida en que escenas en las que personas “olvidan” la razón de su presencia en un lugar dado –aquí una casa en duelo–, no son nada raras en un país por ejemplo como Senegal. A nuestro parecer, esto no se relaciona intrínsecamente con uno u otro país en particular, sino que traducen sencillamente los “defectos” de la naturaleza humana, visibles por doquier, sin que el área geográfica tenga importancia alguna en el asunto.

En lo que toca al espacio de la ciudad propiamente dicha, es preciso remarcar que ha desempeñado un papel sumamente decisivo en los poetas modernistas en general y en Saulo Torón en particular. Para ilustrar lo dicho, nos fundamentamos en el estudio del tema que ha llevado a cabo Oswaldo Guerra Sánchez. Comienza llevando a nuestro conocimiento el hecho que

El modernismo significó para cada sociedad en particular la respuesta que el pensamiento y el arte dieron a un fulgurante desarrollo económico y tecnológico no siempre asimilado con facilidad por todas las capas de la población” (1999: 57).

Luego pasa al modernismo canario, recalcando sus vínculos fuertes con el tema de la ciudad, antes de informarnos de que:

[...] el modernismo canario tiene su mejor momento no a mediados del siglo XIX, como en Europa, ni hacia finales de aquel siglo, como en Hispanoamérica. Canarias tuvo que esperar a que ciudades como Las Palmas de Gran Canaria o Santa Cruz de Tenerife, gracias al pleno rendimiento de sus zonas portuarias, vivieran su primer apogeo urbano para lograr el esperable desarrollo cultural y, en especial, literario (1999: 58).

Según Guerra Sánchez, es el desarrollo de las ciudades el que transforma rotundamente la función del arte y el papel del artista modernista en la sociedad; este se rebela en contra de los nuevos valores defendidos por los nuevos dueños –los burgueses, depositarios del moderno espíritu urbano y positivista, utilitarista y pragmático–, y así

Se abre de este modo la brecha entre la sociedad burguesa y el artista: a diferencia de aquel opone este su desprecio, consciente de su papel de creador de objetos bellos e inútiles, lo que se traduce en una actitud de rebeldía ante cualquier canon social establecido (1999: 66).

Jorge Rodríguez Padrón, citado por Guerra Sánchez, también abunda en la misma dirección al declarar que:

[...] reaccionan [los poetas canarios] ante el sentido mercantilista que su propia clase quiere imponer a la vida; trabajan precisamente en bancos u oficinas consignatarias, en el periodismo, en la administración pública, en profesiones liberales; y tienden –cada uno desde su propia perspectiva– hacia ese objetivo común: preservar un individualismo aristocratizante, una tendencia a la imaginación o una voluntad de cosmopolitismo muy evidente (1999: 66-67).

Nos percatamos por tanto de que Saulo Torón encaja perfectamente en esta descripción que se da de los poetas canarios. Y el hecho de ver su sociedad transformarse tan negativamente bajo sus ojos lo lleva a veces a añorar la ciudad de su infancia, un período de su vida que rememora como una época feliz. Guerra Sánchez llamará nuestra atención sobre la postura similar de Saulo Torón y Domingo Rivero “en lo concerniente a la contraposición ciudad nueva-ciudad vieja” (1999: 81), pero subraya también otra postura en Saulo Torón:

Sin embargo, junto a esta tendencia a rechazar el progreso vacío mediante la exaltación de los valores tradicionales de la ciudad antigua existe otra, abiertamente crítica con todos aquellos aspectos negativos que la moderna ciudad acoge. Un mismo poeta revela ambas tendencias en una misma obra, como el caso de Saulo Torón (1999: 84-85).

La sátira social

Las explicaciones de Guerra Sánchez que acabamos de transcribir facilitan nuestra comprensión de la aparente contradicción que se da en la personalidad vital y poética de Saulo Torón: su bondad innata y los sentimientos nobles de los que da muestras por una parte y el hecho de criticar duramente su sociedad por otra; en efecto, se yergue también en contra de ciertas lacras de su sociedad, pero, como siempre, lo hace a la medida de su naturaleza profunda, que es mesura y humildad. En este sentido alaba, en “Tu casita”, el lugar ideal que aleja de “las injusticias, de las soberbias humanas”, de los “anhelos y [...] temores” y aparta:

del bullicio
de esa loca caravana
de miserables mendigos,
de poderosos sin alma,
de imbéciles, que no saben
sino labrar sus desgracias

(PC: 62)

El mismo juicio de carácter negativo es el que esgrime al dirigirse a Dios en la primera estrofa de “Loco incurable”:

Señor, yo no quería
el mundo que me diste,
este mundo de llantos
donde el placer no existe.

(PC: 244)

En la tercera estrofa retoma:

Este mundo de engaños
y necias vanidades,
donde están las mentiras
supliendo a las verdades.

(PC: 244)

Estas dos estrofas, de versos heptasílabos, por su ritmo y sus rimas, se adaptan perfectamente al estilo sobrio y a la denuncia del poeta que continúa criticando en “Lo irremediable” (PC: 48) donde, al vagar por la calle, descubre que está llena de “cosas vulgares”, “laberintos absurdos,/ y los hombres, a pigmeos casi insignificantes.” Nos cercioramos de que, sobre todo en este último poema, el poeta se revela despiadado para con sus conciudadanos; y, en definitiva, ello no hace más que denotar la ética del poeta que coloca muy alto conceptos tales como la honestidad, la bondad y la humildad en su escala de valores positivos; aunque estos valores a menudo se acompañan de cierto sentimiento de impotencia ante la “suciedad” de su entorno social –ello lo aproxima asimismo a los franciscanos, en su búsqueda constante del bien–; esta actitud la explica Oswaldo Guerra Sánchez recurriendo de nuevo al papel que, al desarrollarse tan rápidamente, desempeña la ciudad en el poeta:

Si el cosmopolitismo y el exotismo son propios del artista urbano, no lo es menos su tendencia a la desacralización de las costumbres y su gusto por reflejar

lo vulgar. Ambos aspectos son inherentes al crecimiento de las ciudades. Como una muestra más de su inconformismo, los escritores se mostraron abiertamente beligerantes con el patrón moral que imperaba en la sociedad de la época y un modo de hacerlo fue precisamente reflejando ciertas conductas sociales inmorales [...] (1999: 75).

Algo parecido quiere decir Jorge Rodríguez Padrón cuando afirma:

La rebeldía del poeta en medio de ese contexto social se traducirá, así, en un rechazo crítico o irónico del mismo que el lenguaje resumirá a la perfección [...] Ese escritor pierde entonces el respeto al lenguaje atildado y reverencial, para trasmitirle su propia incertidumbre (1991: 22).

Notemos el papel que en adelante se le va a dar al lenguaje; se convertirá en el rechazo del “lenguaje atildado y reverencial”, en un arma utilizada en contra del pensamiento mercantilista imperante en aquel entonces. No obstante, esta crítica de su sociedad y de sus ocupantes le permite a Saulo Torón contraponerse a la misma –como si estuviera colocado a contraluz– y “dibujar”, para el lector, la imagen del poeta sumergido en su sociedad pero excluido al mismo tiempo, por ser diferente. Para esta sociedad mercantilista donde imperan el dinero y lo material, que no se preocupa por sentimientos elevados o por la belleza y la inmanencia de la poesía, sino que se afana únicamente por sacar un provecho cada día más importante, el poeta no tiene ninguna relevancia y es considerado como un desecho de la sociedad, alguien que no

merece formar parte de esta por desempeñar un papel inútil. Sintiéndose incomprendido y rechazado, “improductivo”, el poeta acaba huyendo de la realidad de su sociedad, en una especie de escapismo, y se refugia en la belleza de su arte; de allí su propensión a invocar ambientaciones lejanas o remotas que no tienen nada que ver con la realidad que está viviendo. Ahí reside la razón última del tantas veces reseñado escapismo modernista.

La imagen social del poeta

Todo lo anterior nos lleva a situar a Saulo Torón en un contexto en el que la sociedad se cuestiona decididamente el papel que el poeta cumple en ella. Ante una sociedad cada vez más aparente, el poeta propondrá la certeza de las esencias más profundas del ser y al mismo tiempo se verá abocado a una subsistencia tan compleja como la del resto de sus conciudadanos, lo que le dará un perfil netamente humano que coincide con el poeta-peatón que citamos más arriba. Busquemos ejemplos en la lírica saulina. En su habitual primera persona, el poeta pide que se dé más importancia a sus adentros que a su indumentaria y, de paso, se identifica

con Cristo en el Calvario, esencia de pobreza externa y riqueza interna (“Lo que importa” PC: 51); subraya en “Domingo provinciano” (PC: 56) su eterna situación de falta crónica de dinero: “recuerdo mis bolsillos exhaustos de dinero”. Esta escasez de recursos económicos la refuerza el poema “Conformidad de la pobreza” (PC: 39) en el que Saulo Torón exclama: “¡Señor, qué vivir más triste este de tu pobreza;/qué vivir más amargo, qué vivir más acerbo!...”

Fijémonos en los versos exclamativos y en la repetición de «más» -seguido de calificativos negativamente connotados- que dan más empuje a lo que apunta el poeta. Esta tristeza y esta amargura las lamenta el poeta, para él y para todos los que “[mueren] víctimas de un salario modesto”, y para los que el último día del mes, día del salario mensual, es “Un día alegre y trágico, dividido en tres glosas:/cobrar, pagar, y luego... quedarnos sin un céntimo.” Notemos el uso de estos dos adjetivos que califican el mismo día: “alegre” y “trágico”; ¿será para poner de relieve el aspecto de tragicomedia de la vida? ¿o para subrayar este aspecto en la vida del poeta? De todos modos, ésta es realmente su suerte, pues, al no poder vivir de su arte, se ve obligado a trabajar para poder mantenerse y mantener a su familia, cobrando un salario que, las más de las veces, no le alcanza para todo. Esa situación

del poeta, la refleja claramente O. Guerra Sánchez cuando apunta que:

En más de una ocasión se ha hecho referencia a la precaria y monótona situación vital de algunos de los escritores que vivían en Las Palmas a principios de siglo [XX]. Tanto Saulo Torón como Alonso Quesada subsistían económicamente gracias a sus grises empleos de oficina en dedicación exclusiva al sector terciario o de servicios que desde entonces iba a acaparar al mayor número de trabajadores como signo de una sociedad contemporánea (1999: 78).

Y también Joaquín Artilles, al comentar la intimidad de Saulo Torón, subraya lo siguiente:

La pobreza gravita también sobre esta intimidad dolorida. Y en esto coincide con Alonso Quesada y Fernando González. Porque los tres son poetas tristes, tremendamente tristes. Y los tres cantan la pobreza, su personal y auténtica pobreza (1976: 301).

Esta imagen de poeta pobre y necesitado acarrea que Saulo Torón considere inútil su condición de poeta:

Atentos en la vida a cualquier labor seria,
el más pueril engaño nos deja aprisionados...
¡Y así somos, poetas, risiblemente inútiles!
¡Así somos, hermanos, risiblemente vanos!

La convicción de la inutilidad del poeta –lo veremos en otros poemas–, es más bien otra crítica hacia una sociedad donde impera el poder del dinero y viene respaldada en el texto por la repetición, en versos exclamativos alejandrinos de “Así somos” y “risiblemente”. La conciencia de que los poetas

forman una “sociedad” aparte surge del uso de “poetas” y “hermanos”, dos palabras identificadas, empleadas en dos versos de sentidos parecidos, que tienen el mismo número de sílabas y ocupan exactamente el mismo sitio en sus versos respectivos, además de acentuarse los dos exactamente en la misma sexta sílaba del verso, lo que permite afirmar que la identificación de una palabra con la otra es perfecta y total. Se trata, en realidad, del uso acertado de una estructura paralelística. Pero, partiendo de lo dicho, queda bastante claro que el poeta se encuentra solo en y frente a su sociedad; de ahí que viva un drama que nace de su estatus de incomprendido y rechazado. Ello incita a J. Rodríguez Padrón a reconocer que:

[...] el poeta canario no ha sido nunca un escritor celebrado, cuya función en la sociedad se haya visto reconocida por los suyos; más bien ha vivido siempre como un ser contrario en un contexto social que le es hostil; no tiene sitio en un ámbito preocupado por otros intereses, obsesionado por un utilitarismo mercantilista, que –paradójicamente– tampoco encuentra el vigor necesario para desarrollarse con plenitud (1991: 21-22).

La imagen del poeta socialmente inútil, Saulo Torón la matiza primero en “El borracho del barrio”, cuando se identifica con él, escribiendo:

¡Pobre borracho loco, [...]
Tú te embriagas de vino,
yo me embriago de ensueño,

y, como a ti, algunos me saludan
entre ceremoniosos y burlescos.
somos dos pobres hombres,
que en muchas cosas que quizás tú ignoras
acaso estamos de perfecto acuerdo!

(PC: 33)

Luego se tacha de loco denunciador de un mundo “donde
todo se rinde al interés”:

Así gritaba un loco
con pertinaz manía;
mas de pronto callaba
y después... se reía

(“Loco incurable”, PC: 244)

Notemos el juicio positivo que el poeta tiene de la “manía”
del loco que resulta ser “pertinaz”; además, ya se ha estudiado
bastante el papel que tenía el “bufón del Rey” antiguamente
en las cortes europeas. Sobre todo por serlo, el loco se podía
permitir decir todo lo que se le antojaba, las verdades más
crudas, sin ser castigado. A este respecto, Erasmo de Róterdam
(*on line*) nos alecciona haciendo hablar su personaje que
se llama La Locura; éste observa que:

[...] los más grandes reyes encuentran tal placer en
rodearse de locos que hay algunos que no pueden
comer, pasearse ni pasar un solo instante sin ellos.
Los estiman más que a los tristes y apagados filósofos
que mantienen generalmente a su alrededor por
vanidad personal [...] Estos sabios no cuentan nunca
más que cosas tristes y desagradables a los príncipes.
Orgullosos de su ciencia, se atreven incluso a herir los
delicados oídos de los soberanos con verdades duras y
punzantes. Los locos por el contrario les procuran mil

placeres diversos; les divierten y les hacen reír a cada instante.

Otra cualidad nada despreciable de mis locos es que son los únicos hombres sinceros. Y ¿habrá algo más bello que la verdad? Según Platón, Alcibiades afirmó que solamente el vino⁷ y los niños dicen la verdad. Es a mí solamente a quien corresponde esa gloria, como dijo muy bien Eurípides en esta bella frase: “el loco, sólo dice locuras”. Todo lo que el loco lleva en el corazón lo dice su lengua sin ambages ni rodeos [...] Los reyes no aman la verdad. Pero es una razón más para que escuchen con placer de boca de mis locos no solamente las verdades sino las injurias menos disimuladas por las cuales harían colgar a un filósofo [y] que en boca de un loco les divierte. La verdad cuando no ofende tiene un aire de ingenuidad que agrada. Y solamente a los locos les ha sido concedido por los dioses el don de decirla sin ofender.

Toda esta representación del poeta –del mismo Saulo Torón en definitiva– que nos enseña a un ser tímido, humilde, a veces socialmente ninguneado, con un profundo sentimiento de inutilidad, se opone a la otra, hecha de bondad, de generosidad y de amor al prójimo. Estos dos colores se compenetran, se mezclan cuando el poeta se pone frente al mar, a “su” mar, el que inspira al verdadero poeta que es.

SAULO TORÓN, POETA DEL MAR

La condición de insular de Saulo Torón explica su relación privilegiada con el mar, relación que comparte con los otros poetas del Archipiélago; y es realmente en *El caracol encantado*

⁷ Volvemos así a la identificación que el poeta hacía entre su estatuto y el del borracho del barrio, fortaleciendo de este modo la expresión latina *In vino veritas*.

donde describe esta relación, conjugándola en todos los tonos. Es así como puede afirmar Joaquín Artilles, en referencia a este mismo libro, que “[...] el mar, aun sin ser el protagonista [...] está presente en cada cabalgada. Y no con una impasibilidad desganada, sino con una interrelación activa, con un apareamiento armonioso entre la fluencia amorosa y los estados del mar” (1976: 309). Desde “Preludio”, reconoce Saulo Torón el carácter vital que reviste el mar para él:

El mar es a mi vida
lo que al hambriento el pan
para saciar mi espíritu
tengo que ver el mar

(PC: 93)

Notemos otra vez este verso heptasílabo por el que Saulo Torón parece tener mucho afecto, como demuestra su abundante uso de la silva arromanzada. Sin embargo, en algunos poemas, nos ofrece el poeta una visión bastante temible del mar. Veámosla.

La potencia del mar

Esta visión del mar, en palabras de María Rosa Alonso, acercará nuestro poeta al romanticismo; afirma en efecto que

“Dentro de la estética de los románticos se prefiere al mar desde su aspecto negativo de la tempestad [...], espanto y no amor sienten los románticos por el mar” (1991: 62-63).

Ya en la sección “Poemas del barrio” –del libro *Las monedas de cobre*–, da esta primera visión de lo que puede representar el mar: “[...] la violenta/ sacudida del mar que se alborota,/y en un segundo de terror y espanto/deshace su armazón contra una roca...” (“La barca pescadora” PC: 24). Es decir una sensación de ruido, de fuerza destructora, de violencia que crea “terror y espanto” y termina destruyendo la barca. Esta imagen se deja también notar en la sección “Apuntes, melancolías y recuerdos”, donde el poeta, ante el espectáculo del mar loco que se ha puesto a revolcarse, experimenta miedo y angustia, sentimientos que se traslucen en esta exclamación: “¡Si el mar, de pronto, nos llevara a todos/y nadie viera donde estuvo nadie!...” (“Las últimas palabras” PC: 83)

En el poema “Roca del mar, yo sé” (PC: 97) de la sección “Iniciación”, el poeta, dirigiéndose a la roca del mar, le remarca que, a pesar de su “majestad soberana/que ni se abate ni se rinde/”, de su fuerza, es prisionera del mar.

Pero esta representación del mar temible, que hemos querido ver en primer lugar, no tiene tanta preeminencia en la poesía de Saulo Torón como podría pensarse por estos versos.

En cambio, el mar inspirador –el mar Musa– asoma muy a menudo en sus textos, sobre todo en *El Caracol Encantado*, pero también en poemas de los otros libros.

El mar inspirador

Decíamos que entre Saulo Torón y el mar existe una relación muy estrecha y privilegiada que se debe a que siendo uno de los espectáculos preferidos del poeta –hasta se podría avanzar que es el más importante– le proporciona visiones y le inspira imágenes relevantes –“imágenes expresivas del curso de la vida humana” como las llama María Rosa Alonso (1990: 61)– que plasma luego en sus poemas. Siguiendo el estado de ánimo del poeta o su inspiración del momento, nos deja versos realmente asombrosos, llenos de riqueza y belleza. Esta “idea” del mar que ostenta Saulo Torón en la mayor parte de sus poemas, se suele comparar con las de otros poetas, sobre todo de los poetas modernistas canarios, y es para hacer hincapié en la diferencia fundamental de tratamiento del tema del mar según se lea a Tomás Morales, Alonso Quesada o el mismo Saulo Torón. Y esta comparación la condensa muy adecuadamente Joaquín Artiles, a quien citamos nuevamente:

El mar de Saulo Torón no es, como se ha repetido, el mar épico y mitológico de la “Oda al Atlántico” de Tomás Morales, ni el mar-puerto o el mar-sendero de sus sonetos marinos. Tampoco es el mar-obstáculo, el mar aislante y angustioso de Alonso Quesada [...] Ni el mar de Luis Benítez Inglott, “sin luz y sin contornos, sin astros y sin naves, y con el rugir del viento”. El mar de Saulo Torón es, esencialmente, un mar lírico y manso, que tiene antecedentes en su hermano Julián. Como escribió Valbuena Prat, con Saulo “se llega a la esencia del mar mismo, esfumante, panteísta, lírica”. Su mar no es tampoco el océano inmenso, sino un mar de ribera y de espumas, que se duerme dulcemente sobre la arena. A pesar de la “Canción del marinero enamorado” que al regresar al puerto, trae espumas “de todos los mares”, y a pesar de alguna otra escapada al gran océano, el mar de Saulo no es de altura, sino más bien un mar doméstico y cercano (1976: 316).

Nos basta, al leer los versos de Saulo Torón, imaginarlo frente al mar, hablándole y escuchándolo; ello nos ayuda a aprehender mejor los poemas –dedicados al mar y provocados por él– y empaparnos de su ritmo y de sus metáforas. No parece lejos, ni mucho menos, ese panteísmo detectado en la obra de Saulo Torón del animismo que abordaremos, inicialmente, en la obra lírica de Birago Diop.

Recurriremos primero al poema que abre *El caracol encantado* (“Preludio”, PC: 93); afirmábamos el carácter vital que simboliza el mar para Saulo Torón, ya que dice también que “El mar [...] da la norma/el ansia para vivir”. Pero va más lejos aún, anteponiendo la sublimidad del mar a la eternidad, o, más exactamente, afirmando que representa exactamente esa eternidad; resalta igualmente la diversidad y la universalidad del mar, su humor cambiante, así como su papel de

inspirador que agujonea la imaginación –“Su espacio es el palacio/de la imaginación” escribe–, da vida, fuerza y salud, y provoca ansiedad. Termina el poema recalcando su fusión con el mar:

Por eso el mar ejerce
en mí tanta atracción...
Lo que hay dentro de mí
es mar y corazón.

El mar, pues, en los diversos “papeles” que desempeña en el poeta, y por medio de sus otros componentes que son las olas, la espuma y la arena –pero también el sol, la luna, las estrellas que actúan en simbiosis con el mar–, le causa sentimientos múltiples, diversos y fuertes que iremos desgarrando según aparezcan. Al respecto, cabe subrayar que entre todos, el más potente sin duda es el amor que, en un juego dialéctico con el mar, cobra numerosos matices, creados por el mar y pendientes al mismo tiempo de él; nos detendremos más largamente en este aspecto en el apartado consagrado al amor.

En la sección “Iniciación”, el mar azul que se dilata “en claras ondas de plata” celebra el nacimiento del día que es “Risa del cielo” y sinónimo de alegría (“I” PC: 95); participa también la naturaleza a través de las aves que “cantan a [...] coro”. Luego, el poeta canta “la grandeza majestuosa/del mar alborozado”, frente al que se puede erguir “el alma desnuda”

del poeta; como si el alma, en el alba festejada, se purificara con la intercesión y ayuda del mar (“II” PC: 95-96). El poeta le pide al alma:

Ser cada vez más bueno;
ser cada vez más puro;
hasta sentir el alma
vibrar en el futuro.

Y hundir el pensamiento
donde ninguno pudo,
para alcanzar la mano
que hace girar los mundos.

(“V” PC: 97)

Para elevarse hasta el Ser Supremo, parece decir el poeta, el alma debe purificarse en contacto con el mar. Valga esta afirmación como una nueva señal para abordar la vinculación de escritura y animismo que también tienta a Saulo Torón y que, como veremos, trazará uno de los rumbos coincidentes con la poesía de Birago Diop. Ese Atlántico, que en palabras de Germán Santana “es para Saulo Torón lo eterno y lo universal?” (2006: 378), le sugiere también “que no sea [su] vida tan pasajera,/tan fugaz y liviana como la espuma” (“IV”, PC: 96-97). Observamos, pues, una paradoja en la posición del poeta que, a la par que vincula el mar con la eternidad, reconoce sin embargo la debilidad del mismo en una de sus manifestaciones, que es la espuma, como si diese cabida a todos los colores del alma, a todas las certezas y todas las incertidumbres.

Esta dualidad la vemos también en la roca del mar a la que aludíamos, que queda prisionera a pesar de su “majestad soberana” y de su eternidad (“VI” PC: 97). La encontramos de nuevo –entendemos la dualidad; y hasta podemos hablar de multiplicidad- en el mar mismo, a la vez “violento o pacífico”, “encalmado”, “augusto” o “brioso”, “sombrio o luminoso”, “indomable”, “impetuoso” o “amable”, “pacífico o violento”, “potente y misterioso”, pero “eterno” al fin y al cabo (“X”, PC: 99). Para Saulo Torón, todos estos calificativos lo muestran, el mar no es sólo el mar, es un ser viviente que encabeza un protagonismo indudable, además de existir desde hace milenios. Esta fuerte personificación del mar también se evidencia en sus componentes que son la ola y la arena. “Iniciación VII” identifica al poeta con la ola “mansa” y “humilde”, hasta “insignificante”, “callada y buena”, “ola sin estridencia/tuultuosa”, estableciendo así un paralelo entre la ola y su propia vida:

De mi vida y futuro
tú acaso imagen seas.
En la playa nací,
y en la playa, también, acaso muera,
callado, humilde y tímido,
¡adivinado apenas!
como tú, ola mansa
como tú, ola humilde
como tú, ola de la ribera.

(PC: 98)

La similitud que el poeta conforma entre su vida humilde y el “destino” de la ola es meridiana, sobre todo, excluye de la existencia de Saulo Torón cualquier tipo de jactancia o de afán por lucirse. Nótese, por ejemplo, el sexto verso, aislado y entre signos exclamativos. El mar es, otra vez, el reflejo del ser íntimo del poeta que, al evocar la arena, reconduce por igual la misma relación:

Mi huella en ti dejo
con amor grabada,
como si fuera mi alma entera
la que dejara...
Que venga la ola y la rompa
y la deshaga...
Tú la verás sumisa... y acaso llores
callada!

(“IX” PC: 99)

Callada como el discreto poeta cuya vida se parece a un “sereno manantial” (“Primeras palabras” PC: 5). Para Saulo Torón, el mar es a la vez el interlocutor con el que dialogar y el espejo que refleja sus sentimientos anímicos; “la mañana nueva/frente al mar” le provoca “Imprevistos/deseos, claridades/súbitas en el espíritu” (“Iniciación XII” PC:101) –admírese la puesta en relieve de “deseos, claridades” por medio del encabalgamiento–, y el “Mar del mediodía” le causa “¡Fuerza y libertad!”, “alegría” (“I” de “Plenitud”), embriagándolo:

Mediodía ardiente:
Vigor del espíritu, vibración del mar;
la sangre bullente
retoza en las venas y azota la frente...
Activos delirios, ansias de volar...

Mar del mediodía:
Juventud, energía...
¡Imperioso influjo del sol y del mar.

(PC: 103)

El mar representa, pues, vida, vigor y energía; es también belleza, “Un gran manto de piedras preciosas/ inmateriales, fantásticas” cuando dibuja sus espumas en una “profusión radiante de perlas,/ y nácares, y rubíes, y esmeraldas...” (“III” de “Plenitud” PC: 104), al mismo tiempo que instala la intranquilidad propicia al sueño y a la imaginación, propicia a la inspiración:

¡Mar!...
Campo azul para todas las siembras del sueño;
Remanso intranquilo del silencio astral.

(“VIII” de “Plenitud” PC: 105)

Fijémonos, por enésima vez, en la dualidad a la que aludíamos, con el uso de la antinomia entre “remanso” e “intranquilo”. Pero si en “Iniciación” y en “Plenitud” el mar simboliza a menudo la fuerza, la belleza y la alegría de vivir, en “Tristezas y oraciones del crepúsculo” –que corresponderá en la alegoría que persigue al crepúsculo de la vida del poeta–, el mar, pese a seguir desempeñando el papel de interlocutor “dialogante” de Saulo Torón, pasa sin embargo a ser el testigo

del fracaso y de la senectud: “¡Mi vida!/¡Sólo esa espuma que el mar/crea y deshace en la orilla” (PC: 112) reflejando al poeta “pobre, cansado y solo!...” (PC: 112). El mar es ahora tristeza:

¡Cielo y mar, cielo y mar sólo
ante la mirada,
y tristezas, densas tristezas
dentro del alma!

(PC: 112)

Incluso se vuelve traidor al engañar al poeta:

Y en el mar penetré –fue como en sueños–,
y rebusqué en sus fondos solitarios;
mas no pude encontrar lo que buscaba...
¡El mar, como tu voz, me había engañado!

(PC: 113-114)

No obstante, a pesar de esta traición, el mar, que “se ha alzado airado/porque una sombra ha oscurecido el cielo” (PC: 115) continúa reflejando los sentimientos del poeta, que está tan solo como él y que afirma que:

Algo de esto, más hondo,
Está pasando dentro de mi pecho:
El corazón se agita y se agiganta
Y se desborda en lágrimas de fuego,
Porque una sombra –tu recuerdo triste–
Me ha llenado de pronto el pensamiento!

(PC: 115)

En esta estrofa de seis versos, sólo el primero es heptasílabo, los restantes son endecasílabos, como si se quisiera resaltar, en la composición misma, la semejanza entre el mar y el poeta. Nótese otra vez, también, esta imagen de “lágrimas de fuego” –imagen en la que los dos términos que la componen son antitéticos, reforzando así la sensación de dolor que se infunde al lector– que, asociada al corazón –sede de los sentimientos por excelencia–, evocan el amor, este amor tan presente en toda la poesía de Saulo Torón y al que dedicamos el apartado siguiente.

SAULO TORÓN: CANTOR DEL AMOR

El amor, como el vivo afecto o la inclinación hacia una persona o cosa, está omnipresente en la poesía de Saulo Torón; de ahí el título de este apartado. Ya lo hemos notado en sus poemas dirigidos a sus familiares y amigos, bajo diferentes manifestaciones como el altruismo o la generosidad, el poeta se revela como un verdadero chantre, inspiradísimo cuando expresa este sentimiento. Observamos, además, que en Saulo Torón el amor no se puede aprehender sin la presencia detonadora del mar; es lo que explica que muchas

de sus mejores páginas dedicadas al amor se encuentren en *El caracol encantado* –en “Preludio”, afirma el poeta que su vida es “un mar de sentimiento”–, pero también en “Tristezas y oraciones del crepúsculo”, lo que no impide que aparezca igualmente en otros libros y secciones. Es preciso añadir, al respecto, que el tema del amor adopta varias formas en Saulo Torón, pero que la más frecuente es la que expresa su amor por una mujer a quien sólo esboza, sin que sepamos muy bien de quién se trata; en este sentido –aquí, el recurso del mar es importantísimo, esencial–, esta mujer debe representar más bien una idea –la del amor– y un ideal. Ello ocurre sobre todo en las dos secciones que hemos citado más arriba.

Sin embargo, en “De un juvenil ensueño” –esta sección se relacionará con sus experiencias de la juventud–, Saulo Torón da, acerca de su amada, unas precisiones “físicas” –sobre el espacio, el tiempo, unos objetos o recuerdos– que dan a pensar que esta mujer existió realmente: “Los milagros de tu traje” alude a una mujer con un “trajecito nuevo que [se] puso ayer” y recuerda, cantándola, la pasión embrujadora:

Cuando con tal hechizo te mostraste a mis ojos,
Por un secreto impulso caí a tus pies de hinojos...
¡y vi cómo en tu cara se sonreía el sol!

(PC: 60)

En “Sarcasmos” (PC: 61), describe a una mujer tejiendo frágiles sedas, una actividad al parecer indigna de ella, que vino al mundo “con las manitas quedas/sólo a inspirar ensueños y a vivir de ilusiones!...”. “Tu casita” le da la ocasión al poeta de identificarse con “un rey moro [que] edificara” una “Nueva y primorosa Alhambra” –se introduce un acento exótico y romántico, y por tanto modernista– representada por la casita orgullosa de su amada, casita que se levanta “En un valle pintoresco”; sueña con vivir allí, lejos de las imperfecciones humanas, al lado de su “sultana”:

La de los blondos cabellos,
la de la frente de nácar
la de las negras pupilas,
la de los labios de grana
la de la esbelta figura
la de las dulces palabras.
La princesita ideal.

(PC: 62-63)

Notamos aquí la vertiente romántica muy acusada de Saulo Torón, al mismo tiempo que la atracción por lo lejano, lo exótico; todos estos aspectos se observan igualmente en el propio modernismo, como conceptos recurrentes, justificados por la cosmovisión de sus principales cultivadores.

“Las primeras lluvias” despiertan en él envidias, pues compara su inmenso amor con “la madre tierra” de “entrañas sedientas” que sí tiene la suerte de “beber el néctar que

vertieron los cielos” mientras que a él nada le sacia la espera del amor. Y se pregunta el poeta, dirigiéndose a su corazón:

¿por qué no cambia nunca la estación que en ti mora?
¿por qué ese ardor intenso de amor, que te devora,
no apagan para siempre las lluvias del invierno?

(PC:67)

Él no dispone de lluvias de invierno que le puedan aplacar la pasión. Además, notemos el uso de la palabra “invierno”, cerciorándonos de que la participación de las estaciones en las manifestaciones del amor es bastante frecuente en Saulo Torón, siendo, por otra parte, un tópico recurrente en la escritura lírica. Como advertimos, cuando a él le da la impresión de que es “un humilde huerto abandonado” y el amor, “una floración de primavera” (PC: 68): el poeta relaciona así el nacimiento de su amor con la estación primaveral que es también símbolo de renacimiento. En “Apuntes, melancolías y recuerdos” en cambio, es el verano el que le permite recordar un amor pasado, “un dulce ensueño que un día acarició” (PC: 69) y volver a vivir aquella pasión, “ebrio de luz el corazón”. En “Soneto a Margarita” (PC: 88), al contrario –es una de las muy raras veces que leemos un nombre de mujer, aparte de los poemas que le dedica a su esposa–, parece lamentarse por el destino de tal mujer a la que debió de conocer y quien, de “Rosa mística, arrancada/de un rosal

ebrio de amor,/” se vio luego “en el vicio deshojada,/ante el ara del pudor.” Este último poema es el único en que vemos a Saulo Torón adoptar una actitud tan crítica y un tono tan duro hacia una mujer, aunque desde una perspectiva de tolerancia y de comprensión. Pero –lo apuntábamos en las páginas precedentes–, es verdaderamente en *El caracol encantado* y en “Tristezas y oraciones del crepúsculo” donde se leen, en nuestra opinión, las mejores páginas toronianas acerca del amor, un amor enardecido y arropado por el mar. El poeta, para esperar a la que quiere, se instala frente al mar que se transforma así en vector, a veces revelador o mensajero de su amor; así que no podemos resistirnos a reproducir el comienzo del poema XVII de la sección “Iniciación”:

Y haré contigo, cuando llegues
lo que hace con la mar el viento:
Agitaré tu espíritu
para que en ondas fluyan tus dormidos deseos.

(PC: 102)

Para despertar los deseos de su amada, se identifica con la naturaleza –aquí el viento que agita el mar–, conformando de esta manera una “técnica” que no deja de usar en toda su poesía; y al hablar de esta naturaleza utiliza a menudo el término de “milagro”, por ser “un glorioso florecer romántico” (PC: 84). “Iniciación II” (PC: 84) es un claro ejemplo de lo que

acabamos de afirmar, de hecho finaliza con la expresión “universal milagro”.

En este amor por una mujer-quimera, el poeta siempre está a la espera, en “su” espera, y resalta muy a menudo el hecho que su corazón sólo vive por ella, que es una “morada” que “para ella fue construida/ toda de blanco, inmaculada” (Plenitud II” PC: 103), simbolizando lo blanco la pureza e inocencia de sus sentimientos. Por eso, seguro de sí, le pide a su amada: “Toma las llaves de mi amor/y abre la puerta de mi alma”

De morada, su corazón se convertirá pronto en una prisión (“ en mi corazón entraste/ y en él prisionera estás”) adquiriendo de esta forma la inmensidad del mar y ganando la posibilidad de “llegar a Dios”. La alusión a Dios justifica que, para Saulo Torón, el amor sea eternidad:

esta ansia infinita de perpetuidad
que anima en los seres e infunde en las almas
un fecundo aliento de inmortalidad

(“Plenitud IV” PC: 104)

Así que él se rinde –y se alegra por ello– a tan potente fuerza, a:

Ese amor, que es vida,
que es deseo eterno, locura o pasión;
ese amor que al mundo transforma y gobierna,

(“Plenitud VI” PC: 105)

A través de estos tres versos, Saulo Torón resume el amor tal como ha venido manifestándose a lo largo de miles y miles de años. Para él, el amor es luz, es “viva claridad” que hace que “hasta [sus] sueños más hondos/tienen luminosidad” (“Plenitud XVI” PC: 107); en el mismo cuaderno –en el poema “Plenitud XI”–, nos ofrece una diáfana definición de lo que el amor por su amada significa:

¡Tus labios!
Dos llamas de sol
en dos pétalos rojos de rosa.
¡Tu sonrisa!
El secreto que entreabre el camino
de todas las glorias
¡Tu frente!
El espacio infinito:
el cielo sin sombras
¡Tus ojos!
El día primero del mundo
eternizado en dos auroras!

(PC: 106)

En esta composición tan especial, en la que las características de la amada están puestas de relieve a través de su posición en el poema y su carácter exclamativo –sin contar con las metáforas que las definen–, el poeta recurre otra vez a la naturaleza: el sol, los pétalos de rosa, el espacio, el cielo, manejándola acertadamente y dando la impresión de que el amor eleva física y simbólicamente hacia alturas despejadas y gloriosas. Pero es en “Plenitud XVII” (PC: 108) donde se remarcan la omnipresencia del amor, su fuerza y su inapelable poder inspirador; y esta vez también, el nacimiento del día –“Amarte,

amarte siempre,/ mi dulce inspiradora, como a estrella del alma/ o como a luz de aurora”– viene a vincularse muy estrechamente con el amor. Llamamos igualmente la atención, en este poema, hacia una técnica de composición a la que ya hicimos alusión: se trata de la yuxtaposición de dos términos que, en principio, se excluyen o desentonan, una suerte de atrevida sinestesia: la “llama” material, física y que manifiesta un fuego, al lado del “pensamiento” inmaterial; o el “eco” físico, que atañe al oído al lado de la “luz” que concierne a los ojos, como se indica en la cuarta estrofa:

Ser por ti ritmo eterno
en las fugaces horas
llama de pensamiento, o eco de luz
de tus divinas claridades hondas...

Ahora bien, si en *El caracol encantado* el amor asociado con la naturaleza ha significado luz, nacimiento, lozanía, felicidad o belleza, en “Tristezas y oraciones del crepúsculo” –el título es elocuente–, se matiza fuertemente hasta llegar, a veces, a representar lo contrario. Por ejemplo, se “escucha” al poeta dirigirse al “Lucero de la tarde” y rogarle que acoja y haga vibrar a su corazón:

en la luz que [su] claror destella,
para que sean [las] futuras horas
una futura sucesión de estrellas!

(PC: 110-111)

El poeta ya no da muestras de optimismo, sino que solicita, ruega, para que su futuro sea iluminado. En realidad, este largo rosario de dieciocho poemas corresponde a la ida de su amada que lo dejó y “Se fue por el mar, sutil,/como entró en [su] corazón;/” (“II” PC: 110); ya ha desaparecido su amada y, de la misma manera que el viento apaga “las estrellas de oro [que] derrama el sol/ahora en el agua...”, también “un viento extraño y frío –ya no es sólo “un viento”, sino que, además, es “extraño y frío”– apaga las “luminosas rosas” que el “Amor sembró en [el] seno [de su corazón] [...] en el ensueño de una mañana” (“V” PC: 111). Con la desaparición de su amada desaparece también el calor vivificador del sol.

Algo llamativo es que, de la misma forma que acogió naturalmente al amor festejándolo, de esta misma manera parece el poeta aceptar, casi con fatalismo, que le desaparezca el amor: cuando el viento le trae una voz conocida que le pregunta lo que espera en la playa, “que en ella [deja] transcurrir [su] vida”, él le contesta:

¿Esperar? ... ¡Nada espero!
¡Colmó el deseo su total medida!
Vengo a la playa sólo
a ver el mar que la llevó en la huida

(“IV” PC: 111)

Después de valorar muy positivamente el encabalgamiento del que se sirve el poeta para insistir en la razón que lo lleva a venir a orillas del mar, seguimos hallando el mismo papel del mar: interlocutor, amigo, testigo y mensajero; en el poema VI (PC: 111), “está dormido”, pues reina una “paz [...] dulce”. Precisa el poeta que “el corazón no sabe/sentir lo que ha sentido”; incluso le pide a su pensamiento que descanse, “que es la hora/mejor para el olvido”. El poeta ya no espera nada y se siente indiferente ante todo:

¿Qué me importa el mundo,
ni los astros, ni el mar, ni los cielos
si llevo en el alma,
vestida de negro,
junto a tu recuerdo, la esperanza muerta,
y al dolor, oculto, labrando en silencio?

(“X” PC: 112-113)

El poeta ya está de luto, está vestida de negro su alma. Luego interroga a su corazón: “¿Dónde estás corazón, que ya no escucho/el latir de tu vuelo fatigado?” y le ruega: “Torna otra vez a mí, vuelve a tu nido,/de tu intenso dolor purificado...” (“XIII” PC: 113-114); ahora piensa, en este recuerdo de tiempos de amores apasionados, que “las rosas que un día/florecieron en [su] alma” tienen la misma vida fugaz, efímera que las “Rosas de espuma que el mar/abre en la playa dorada” (“XV” PC: 114).

Nos percatamos, pues, de la importancia del tema del amor en la poesía de Saulo Torón, un tema transcendente que la invade toda. Y es J. Artilles quien nos da la clave para una mejor comprensión de esta línea lírica:

No se ha insistido suficientemente en el aspecto amoroso de la poesía de Saulo, sobre todo en *El caracol encantado*. Se ha hablado mucho de este libro como poesía del mar, como una sinfonía del mar. Pero no se ha dicho todavía que *El caracol encantado* es también una sinfonía de amor, un verdadero poema de amor, con una concreta intriga amorosa. No en vano le puso en la cabecera, como clave y síntesis de todo el poema, aquel verso de Rubén Darío: “El caracol la forma tiene de un corazón”. Y no en vano nuestro poeta, en el mismo prelude del libro, señala su doble contenido: “Lo que hay dentro de mí/es mar y corazón” (1976: 305).

Luego entra en explicaciones, puntualizando:

Sólo desde esta doble perspectiva, erótica y marinera, puede tenerse una visión entera de *El caracol encantado*.

Sí, el mar está presente en el poema, con una superior presencia visual y acústica. Muchas veces sólo como telón de fondo, o encaramándose sobre una estrofa a lomo de versos, o asomándose por las esquinas del poema, y hasta implicado en el rumor de un sollozo. Otras veces, adelantándose a las candilejas, llenando todo el escenario. Pero no como protagonista del libro, sino como escenario, como ámbito y espacio de una peripecia amorosa, como soporte y apoyatura, como testigo, como confidente o como cómplice [...] Lo confiesa el mismo Saulo: “*El caracol encantado* se puede decir que es mi vida”, es mi “despertar hacia el mar” y es también “la llama de un amor”. *El caracol...* es como una crónica de amor y de mar.

De toda la obra de Saulo, *El caracol* es el único intento de gran poema, con unidad temática y con estructura planificada. Concebido como un poema enterizo, de tema erótico, está dividido en cinco partes [...].

El mismo Saulo explicará más tarde su secreto significado: el *Amanecer* es como “el descubrimiento de la naturaleza”; el *Mediodía*, la plenitud “apasionante”;

el *Ocaso*, la “tristeza “ de la huida, y la *Noche*, el “ensueño” de los recuerdos. Y, traduciéndolo al lenguaje del acontecimiento amoroso, el *Amanecer* es la espera de la amada; el *Mediodía*, el encuentro de los amantes; el *Ocaso*, la traición y la huida; la *Noche*, el tormento de los recuerdos, y al final, la gran mentira (1976: 305) .

Por fin, Saulo Torón resume este período postrero reconociendo su fracaso y percatándose de que se anuncia el crepúsculo de su vida, que lo conducirá fatalmente a la muerte:

Detenerte en la partida
fue mi afán único y fuerte;
pero, ¿cómo detenerte,
si había de ser tu huida
el principio de mi muerte?

(“XVI” PC: 114)

En este último cuadro que nos pinta el poeta dominan los colores de la tristeza y de la derrota que son característicos también de la poesía de Saulo Torón.

«MAL VIVIR»: RELIGIÓN Y PLANTEAMIENTOS

FILOSÓFICOS

Saulo Torón ha cantado a sus familiares y amigos, ha alabado el amor –omnipresente en su poesía–, ha enseñado una bondad y un sentido humano muy arraigados. Sin embargo –ello

es otra faceta suya evidente–, lo vemos, a lo largo de sus numerosos poemas, ser presa de una especie de tedio que le persigue por doquier; da la impresión, pese a lo bueno y gratificante que halla en su entorno –tanto familiar como social– de estar encerrado en una prisión sin salida cuyas rejas serían el aburrimiento y la melancolía. Lo que Sebastián de la Nuez Caballero llamara “melancolía resignada”.

Un poeta melancólico

Muy a menudo, Saulo Torón lamenta la monotonía de su existencia, ese girar “eterno” que le crea aburrimiento y tristeza –se le podría ver incluso como un alma en pena-, miedo y angustia. Ya en *Poemas familiares*, el espectáculo de tres hermanas “tejiendo, en muda resignación” acarrea que «se cambian todas [sus] alegrías/en infinitas melancolías» («Son tres hermanas I» PC : 17). Esta melancolía lo cerca y atenaza; él habla en “Lo irremediable”, de tedio tenaz”, hasta de una enfermedad incurable que ni el espectáculo de la calle, del que, sin embargo, “dicen que es un antídoto de este mal formidable”, llega a distraer:

Está visto. No puedo declinar esta angustia;
el tedio que me invade, pertinaz y constante.
Es la misma dolencia que padezco hace tiempo,
la que dicen los médicos que es dolencia incurable.

(PC: 48)

Esta idea de melancolía y tedio considerados como una enfermedad la retoma en “Dolencia incurable” (PC: 44), la misma expresión con la que termina la estrofa precedente, pero, esta vez, burlándose de los médicos y de sus fórmulas complicadas e incomprensibles:

Esta enfermedad mía, tan absurda y molesta...
Pensar que voy a un sitio y temblar asustado,
como si algún peligro fatal me amenazara
en todos los lugares adonde van mis pasos...

Los sapientes doctores me dicen que es dolencia
propia de los espíritus sensibles y románticos;
descentralización del engrane nervioso;
inquietud metafísica del hombre visionario.

No obstante, a la vez que se mofa de los sapientes doctores, nos propicia una explicación de su enfermedad, que nace de su condición, de su naturaleza misma de poeta sensible y, por eso, es incurable. Y también incomprensido, pues, por estar “callado”, se piensa de él que es “reservado”; pero el poeta exclama: “¡Malhaya mi suerte!/ ¿Qué quieren que diga/ si nadie me entiende?”. Esta posición del poeta realzada en estos versos nos parece sumamente interesante, en el sentido en que la explicación de la melancolía se encuentra en el poeta, pero el poeta colocado frente a su so-

ciudad; la melancolía, en este caso, no es sino una reacción del poeta ante la “agresión” que constituye para él su medio físico y social. Oswaldo Guerra Sánchez considera esta situación del poeta una situación de alienación y lo argumenta así:

Atrapado [Saulo Torón] en la monotonía del vivir cotidiano, este poeta es uno de los primeros que vio la ciudad como algo alienante. Toda una sección del libro *Las monedas de cobre*, titulada “Los momentos”, tiene como motivo principal el hastío vital del poeta ante un mundo que parece venirle abajo. Para combatirlo el poeta construye refugios justamente donde habita lo más sencillo y cotidiano, en la “nave blanca” que abandona el horizonte, en el sillón “viejo, tosco y desvencijado” que le trae recuerdos de otros tiempos y lugares, en la almohada de “seda y encaje” [...] En todos los poemas de la sección, el léxico dominante es el propio de la “dolencia incurable” que padece el poeta: angustia, hastío, monotonía, tristeza, vivir huraño, etc. (1999: 85).

Según el mismo crítico –y en el mismo estudio (1999: 512)–, la alienación se debe sobre todo al aspecto “asfixiante” de la ciudad que se origina en su modernización progresiva:

La poesía de Saulo, en este momento, corresponde a una sociedad opresiva, a un medio colonizado por el comercio y la especulación extranjera, al poder de la banca inglesa. Perteneciente a una clase media [...] Saulo Torón, con una severa autodisciplina y gran serenidad de ánimo muestra la renuncia desde su juventud (1999: 512).

Y habla del sentimiento de “spleen” romántico del poeta. Pero a pesar de su reserva-timidez, nuestro poeta está convencido de que su “palabra [es] honrada y pobre/[...y] dice, reza o canta,/según el sentimiento que la anime,/pero [...] no se vende ni se mancha.” Ahí está otra característica de Saulo

Torón, declinada nítidamente en sus poemas y a la que ya hemos aludido anteriormente: su ética de “hombre limpio”, refractario a los compromisos degradantes y sucios. De ahí la valoración de O. Guerra Sánchez según la cual el poema de Saulo Torón titulado “Palabra mía” (PC: 136) es:

[...] todo un manifiesto, no sólo de una actitud honrada y directa ante el mundo, y una palabra firme e incorruptible, como la de Antonio Machado, su maestro en tantas cosas, sino también un manifiesto que atañe a la forma del contenido, ya que en ese verso trimembre, formado por tres verbos correlativos: “...dice, reza o canta”, está resumida la clase de poema por la voz cotidiana, por la plegaria, o por el canto, que son otras tantas formas de comunicación poética (1999: 536).

Se ve, pues, en esta cita, que se establece una relación identificadora entre la actitud moral del poeta y su concepción de la significación y del alcance de su poesía. Por eso está capacitado J. Y. Rodríguez Quintana para afirmar que:

Del mismo modo entiende [Saulo Torón] que ética y estética deben compartir rumbos. Entiende, con la hermenéutica, que el Arte no es otra cosa que la puesta en obra de la Verdad. Él mismo supo constituirse en ejemplo inquebrantable y fue capaz de conservar una fidelidad a un tiempo y una estética que probablemente nunca abandonó, en la que escribió y sobre la que escribió, y que lo acompañó en esa circularidad de su vida [...] (2007: 64).

Esta hipersensibilidad del poeta, asociada con lo que le produce su entorno físico-social será, entonces, la explicación primera de su sentimiento persistente de tedio y melancolía.

Y, como suele ocurrir con Saulo Torón, su animismo⁸ viene luego a respaldarlo e incitarlo a reflejar su estado de ánimo a través de la naturaleza, ¿otra vez su herencia-sustrato africano?, evocando la luna, el mar, etc. Es lo que hace en “Anhelo infantil”:

Noche de enero, grande y fría como mi hastío.
He visto tristemente morir la luna; el mar
abrió el regazo inmenso de sus aguas profundas
para guardar en él toda su claridad...

(PC: 37)

En *Tristezas y oraciones del crepúsculo* igualmente, en el poema XII, se dirige a Dios de esta forma:

¡Oh, Dios!
Si éstas serán tus únicas y eternas
inmensidades?
¡Cielo, mar y tristezas!...
¡Oh, Dios! ¿Quién sabe?

(PC: 113)

En otra página constata que “Porque la luna ha muerto, está la noche/de luto riguroso” y concluye que “¡Cuando la luna muere,/ llena el dolor el Universo todo!” (Poema “IX”, PC: 119). Pero el poema que nos parece más elocuente al respecto es el XVI, donde relata:

⁸ Volveremos más adelante a este aspecto interesantísimo de la producción de Saulo Torón y que es un elemento vertebrador del presente estudio.

Estoy sobre el mar: [...]
Voy navegando sin rumbo
lleno de ansias y de miedo,
perdido, como en la vida,
¡mar adentro!...

(PC: 121)

Aparte de la explicación de su tedio y melancolía por su naturaleza de poeta sumergido en su sociedad, en la poesía de Saulo Torón coexisten otras dos fuentes de este estado anímico que parecen pegársele como una segunda piel.

La primera es su tierra, la isla de Gran Canaria, en la que se siente a veces aprisionado, viendo cada santo día el mismo espectáculo de siempre. Nos informan sus biógrafos que Saulo Torón siempre vivió en Gran Canaria, primero en Telde donde nació, luego en Las Palmas de Gran Canaria donde vivió, trabajó y falleció, sin salir nunca de las Islas Canarias, con puntuales y escasísimos viajes a Tenerife y La Palma. “¡Oh la monotonía...!” es un buen ejemplo de lo que afirmamos; en este poema, como lo indica su nombre, deplora su vivir cansino, monótono, en el escenario de la isla, si bien no parece un mal vinculado a la geografía sino a los adentros del poeta:

¡Oh la monotonía del vivir cotidiano!...
Ciego girar en torno de una rueda ilusoria;
siempre las mismas tierras tras el mismo océano,
siempre los mismos hechos para la misma historia
[...]

Y así constantemente un día y otro día;
llorando hoy en tristezas lo que ayer fue alegría,
buscando, en vano, término a una lucha sin fin...

(PC: 76)

Fijémonos, en la primera estrofa, en la repetición de “siempre”, que evoca una larga duración, y “mismo” que remite a una repetición incansable; notemos también en la otra estrofa la redundancia constituida por “constantemente”, “día y otro día” y “sin fin”. También en “Partió la nave blanca” (PC : 36), insiste en “la monotonía triste de este vivir hurraño”, y en el poema I de “Las últimas palabras” llama la atención sobre “Las tristezas de las cosas,/ aburrimento, hastío.../ el mismo mar, el mismo cielo... el aire/ igual que siempre...y todo sin sentido” (PC : 83). Nótese cómo el poeta pone de realce “igual que siempre” después de repetir “mismo”. De ahí su “veredicto” según el cual “es muy torpe la Humanidad” (Poema II PC : 17-18). En realidad, ni el mismo poeta consigue entender lo que le sucede:

[...] No sé lo que me pasa... Me levanté muy triste,
y cada vez me pongo más triste y pensativo;
creería que todo mi corazón se viste
de la intensa amargura del mundo donde vivo

(«Recóndita» PC: 65)

De hecho, este sentimiento de estar cercado en los límites físicos de la isla será el famoso aislamiento que, según Ángel Valbuena Prat, sufren todos los insulares, particularmente los poetas canarios. María Rosa Alonso, a este respecto, cita a Alonso Quesada quien dijera: “¡No puedo perdonarte esta condena de isla y de mar, Señor!”, antes de informar que:

Este sentimiento de la angustia, de esta soledad geográfica que es la isla, es una aportación peculiar y específica de la poesía de Canarias a la lírica española, que ya tiene un precedente en el canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610). Cairasco, poeta de Gran Canaria asimismo [...] siente ya en sus tan usados versos esdrújulos esa angustia del aislamiento, de la lejanía de la tierra peninsular, distante a causa del mar [...] (1990: 76).

Como si quisiera hacerle coro, Jorge Rodríguez Padrón (1991: 13) completa afirmando que:

[...] sobre la influencia geográfica del medio, será esta incertidumbre –no limitada a ésta o aquella época concreta de la historia- la expresión más viva de su destino; será esta incertidumbre la que lleve al escritor insular a oscilar pendularmente entre la postración más desesperante y los vislumbres de una privilegiada situación, a partir de las cuales tiene la oportunidad de desarrollar su extraordinaria capacidad creadora.

Según este juicio crítico, este sentimiento de aislamiento debe de ser un aguijón para el creador insular, ya que si bien dijimos que su tedio no tiene una exclusiva explicación geográfica, no es menos cierto que la isla impone, desde sus linderos, la perfecta asunción del límite de la tierra y con ella de la vida.

La segunda fuente de melancolía, muy vinculada a la primera, la constituye el paso del tiempo que ni se puede asir ni se puede parar; por esto se siente el poeta acongojado y puntualiza:

[...]
Estas cosas del tiempo que a muchos preocupan
a mí también me hacen meditar intranquilo;
ayer, hoy y mañana, son tres palabras breves
donde se encierra toda la amplitud del espíritu.

(“Disquisiciones pueriles” PC: 45)

Al poeta le angustia la constatación de que la vida se le está yendo sin que pueda hacer nada en contra; le duele haber perdido la juventud que recuerda feliz:

Juventud de mi vida,
mi único y gran tesoro
que el tiempo se ha llevado
entre sus giros locos,
si me vieras ahora, ante este mar,
pobre, cansado y solo!...

(IX” de “Tristezas y oraciones” PC: 112)

Este paso inexorable del tiempo también se hace notar en las cosas y los objetos; de hecho, no deja nada en pie:

Calles desiertas, muros derruidos
jardines sin flores de la primavera,
fuentes agotadas, templos destruidos
estragos que el tiempo labra en su carrera

Todo rodeado de un vago misterio,
todo bajo un frío manto de tristeza...

La ciudad parece como un cementerio
donde yace inerte la Naturaleza

(“La ciudad en ruinas” PC: 71)⁹

Para luchar contra esta melancolía que lo persigue y atenaza, el poeta se refugia a menudo en una infancia y juventud idealizadas, como épocas de una felicidad añorada. En “Los rincones de la vieja ciudad”, poema dedicado a Francisco González Díaz, canta Torón:

[...]
¡Oh encantos lejanos!
¡Oh dichas pretéritas!...
¡Quién pudiera al tiempo
parar en la senda,
para arrebatarle
lo que se nos lleva:
la paz, la alegría,
la infantil esencia!...
¡Todo lo que el ánima
ahora recuerda
en estos rincones
de la ciudad vieja!...

(PC: 74-75)

Esta añoranza del tiempo de la infancia identificada con la felicidad, ya la habíamos rozado al final del capítulo titulado “El poeta en su sociedad”, observando que se notaba más en Saulo Torón y Domingo Rivero. Para fortalecer esta aseveración recurrimos otra vez a O. Guerra Sánchez que

⁹ Sólo por el placer del oído, notemos, en la primera estrofa, las rimas cruzadas (ABAB) y totales, coincidiendo la rima total A con versos endecasílabos, y la B con versos dodecasílabos. En la segunda estrofa, las rimas son todavía cruzadas y totales, pero en versos todos dodecasílabos.

puntualiza que: “También Saulo Torón nos ofrece pasajes en su obra en los que surge, como un paréntesis en el trajín urbano, el recuerdo de la ciudad antigua y sosegada” y cita a Jorge Rodríguez Padrón disertando sobre “El muelle viejo” de Domingo Rivero y afirmando que es aquel:

[...] una representación viva de la relación espejeante entre esos dos tiempos: un pasado que encarna la vejez apacible y que encierra, por tanto, los valores espirituales, y un presente que encarna lo nuevo y que conlleva, como consecuencia, el estigma del progreso y la modernidad (1999: 84)

Pero, como otras veces, el poeta recurre al papel capital de su poesía, del arte en general, para ponerse a salvo de esta melancolía producida por el paso arrollador del tiempo; es así como pregona tajantemente en “La ciudad en ruinas” que:

Sólo el Arte sigue reinando altanero,
como un impasible y altivo guerrero,
sobre los escombros bañados de luna!

(PC: 71)¹⁰

Cuando no se propone simplemente salir de su isla e ir a otras tierras, como lo hace en “Partió la nave blanca...”, al incitarse a:

¹⁰ A este propósito, precisemos que Saulo Torón se sirve a veces de su poesía como de un arma revestida de cierto poder, como noción artística que es: en « Horas galantes » (PC : 64), habla de “tejer la métrica urdimbre del soneto” para triunfar de “dos apuestos galanes./ bellos como dos soles” que le disputan el amor de su amada; mientras que, al invocar a uno de sus amigos –Ramón Carbonell- en « Interior » (PC : 73), lamenta ver “cómo se aplauden los desplantes ridículos/ mientras lo noble y serio del arte puro cansa”.

¡Partir!... ¡Dejar la estéril
monotonía triste de este vivir huraño,
y arribar a otras playas desconocidas, donde
el placer sea más cierto y el dolor más amargo.

(PC: 36)

Parece como si el poeta dijera que en su tierra, los sentimientos no pueden tener profundidad. Pero, es sobre todo cuando está frente al mar, con el espectáculo de las aves, los veleros y las flotas extranjeras, cuando realmente se siente llamado por lo ajeno, fusionando a veces con gente de otras tierras; en “Cantan los tripulantes” afirma:

[...]
Esta noche he escuchado
repercutir en vuestro alejamiento
con los cantos nostálgicos
de los patronos y los marineros
el ansia de otras razas,
el alma de otros pueblos
que con las mías se fundían en una,
del vasto espacio en el crisol inmenso.

(PC: 32)

Trasluce, además de su anhelo por ir a otras tierras y ver otros mundos, su amor por el otro. Por eso, al identificar su corazón con un velero, le pide que vuele y se eche “A la mar otra vez, que un nuevo oriente/ para vivir [lo] aguarda!...” (“Alba postrera” PC: 125). Este deseo del poeta de ir a otros lugares representa en definitiva este cosmopolitismo tan “cantado” y que constituye uno de los pilares de la lírica

canaria, según los clasificara Ángel Valbuena Prat. Y es de notar que una de las razones del asentamiento y del éxito del Modernismo en Las Palmas de Gran Canaria se vincula muy estrechamente con la experiencia de dicho cosmopolitismo que esta ciudad, con una naturalidad inusitada y generosa, supo sabiamente posibilitar.

Este concepto fue estigmatizado y presentado a veces por algunos que pensaban –negándole así cualquier brillo– que suponía un afán, por parte del poeta canario, por dejar la isla, huir de ella y de su ambiente sofocadora. Jorge Rodríguez Padrón, le da otra interpretación, a nuestro parecer muy acertada, sosteniendo lo siguiente:

En otras ocasiones, he hablado de una fuerza centrípeta que vincula irremediabilmente al insular a sus raíces, y de una fuerza centrífuga que lo impulsa al desarraigo, a la huida. Pero también he señalado, y quiero repetirlo con especial énfasis, que una y otra fuerzas se dan simultáneamente en las obras; que ambas pugnan, tratan de sobrevivir la una a costa de la otra, pero que también –en la mayoría de los casos– crean una extraña perplejidad, a partir de la cual el texto reconstruye el diálogo insólito de una identidad dramática. Precisamente cuando la fuerza centrípeta domina, y se fomenta de esta forma una complacencia emotiva en la insularidad, asistimos a los períodos de desfallecimiento de esta literatura; o, en cualquier caso, a períodos de menos originalidad y vigor, momentos que se pliegan servilmente a un modelo establecido. Por el contrario, cuando el diálogo entre ambas se hace vivo, surge la novedad, nos encontramos con épocas de fundación y originalidad que la poesía es la primera en acusar, puesto que tales tensiones se reproducirán fielmente en el organismo que es el texto literario, transmitiendo un dinamismo característico. (1994: 13-14)

Notamos, pues, que J. Rodríguez Padrón avanza una idea consistente en sostener que la inspiración de la lírica canaria se vuelve más potente cada vez que surge la tensión entre las dos fuerzas aludidas. J.Y. Rodríguez Quintana, cuando da su posición acerca del cosmopolitismo, también habla de tensión, pero de una “tensión” añadida al oficio de la escritura” (2005: 23) señalando así con el dedo al poeta moderno en su “existir” modernista; según Rodríguez Quintana, este debe “efectivamente, estar atento al mundo. De eso se trata. Al que nos queda lejos y al que podemos alcanzar estirando la mano. Todo está a disposición de nuestro presente. He ahí el existir moderno. El existir modernista” (2005: 28).

Como aseverábamos en el apartado dedicado al mar, este le permite a Saulo Torón a través de la imaginación y de la poesía, despojarse de esta melancolía y esta tristeza que anidan en él. Sin embargo, es consciente del carácter onírico de su actitud, ya que puntualiza:

Mi barca pequeña
no sale del puerto,
ni tiene más velas
que mi pensamiento

(PC: 133)

Su vida, que asimila con esta barca proyectada fuera de los límites de la isla a través de la imaginación (habla también

el poeta de “tender el vuelo y perderse en la luz del ocaso”¹¹)
sigue transcurriendo en la humildad y la sencillez:

[...]
Por eso mi vida
modesta y sencilla,
la disfruto solo,
cantando en la orilla.

(PC: 133)

Esta estrofa sugiere otra cosa, que poeta está solo: solo dentro de su sociedad, solo a pesar de sus familiares y amigos, solo con sus preguntas acerca de su vida, del sentido de ésta y también acerca de lo divino.

Religión y planteamientos filosóficos

La relación de Saulo Torón con la religión es bastante ambigua, porque, al mismo tiempo que desarrolla conceptos y rumbos líricos que indican su pertenencia religiosa católica, hace, de vez en vez, incursiones en contra de los representantes de la Iglesia, cuando no se muestra indiferente o desinteresado hacia las manifestaciones de la religión. Como en este ejemplo en el que sale, en pensamiento, de la iglesia adonde había acudido para misa; la entrada de “algún que

¹¹ “La hora del Ángelus” PC: 52

otro galán...” le hace recordar sus “lecturas profanas: Doña Blanca y Raimundo, doña Inés y don Juan...” (“El rosario” PC: 53); además, este mismo poema despeja una fuerte impresión de monotonía que casi adormece.

En “El sermón” (PC: 54), se agudiza un poco más este aspecto “crítico”; en efecto, para calificar el sermón del cura, habla el poeta de “Una jerga humorística, dicha en tono severo,/ contra el vicio y las modas que nos manda París”¹² –fijémonos en los calificativos “humorística” y “severo” con los que se posiciona– poniéndose así en contra de la Iglesia intolerante que rechaza la modernidad –¿el modernismo?– simbolizada aquí por Francia, de la que afirma que “El progreso [...] es un crimen herético,/ al que Dios en su día sabrá dar justo fin...”. Esta frase es, de verdad, un guiño a la “jerga” de la Santa Inquisición. Y la crítica se vuelve burlona cuando leemos que el cura “termina soltando una frase en latín”, como si pudiera ser entendido por los feligreses. Mientras que en “Domingo provinciano” (PC: 56), el poeta hace notar que su “vieja pesadumbre/ no halla alivio [...]” a pesar de ser el domingo un día “que celebra uniforme toda la cristiandad”; remarca que “¡Este día es igual que otro día!”. Para Saulo Torón, en realidad, la religión oficial más importante, la

¹² Esta ciudad siempre ha tenido fama de impulsar grandes movimientos desde todas las formas de arte –hasta la culinaria– y encabezó también en la historia algunos “escándalos” heréticos, como fue la publicación, en 1622, de “Le Parnasse satyrique” que tanta represión desencadenó en contra de los poetas, por parte de la Iglesia. Añadir igualmente que el Modernismo religioso se relaciona también con Francia y París, al igual que las corrientes que desembocan en el Modernismo americano y canario.

católica, con todos sus rituales fijados a lo largo de los siglos, no es la mayor; y aquí, no podemos sino recordar a Erasmo de Róterdam en su posicionamiento frente a la Iglesia. La religión a la que Saulo Torón parece otorgar más importancia es, en realidad, la del amor:

[...]
¡La verdad pura y sacra bajo el palio infinito,
con la religión única, perpetuando su rito,
la perenne y suprema religión del Amor!

(“En la calle” PC: 55)

No obstante, la afirmación anterior no significa que Saulo Torón rechace a la iglesia católica, que supuestamente representa en su contexto la emanación de Dios; muy al contrario. La idea de Dios está muy presente en el poeta, no el de la religión oficial –por eso se puede hablar del anticlericalismo de Saulo Torón–, sino el Dios inmaterial de las verdades eternas y de la inmanencia, ese al que Saulo Torón no deja de invocar y cuya presencia se manifiesta en toda la naturaleza:

Ahogándome en las sombras, lancé un grito
en el silencio de la noche: ¡Dios!
Y mi voz, imperceptiblemente humana,
en la noche profunda se perdió.

Y hubo un rodar de estrellas,
y un hondo espanto de alucinación;
y el eco de mi voz vibró lejano,
de mundo en mundo, repitiendo: ¡Dios!

(“La noche” PC: 120)

Estos versos se relacionan de manera bastante evidente con lo que hemos considerado como el aspecto animista de Saulo Torón, aspecto sobre el que volveremos. De hecho, se dedica el poeta a una verdadera alabanza de Dios, pero, una vez más, se trata de “su” Dios, misericorde y comprensivo, no el de la venganza, el castigo y el “Fuego Eterno”, tal como lo suele presentar gran parte del oficialismo católico:

¡Mi Dios es el del perdón,
que es el Dios que llevo dentro:
el Dios de mi corazón.

Prosigue en el poema 33 de «Ritmos y cantares» pidiendo:

¡Vuela, vuela, corazón!
La prisión la dan los hombres,
la libertad la da Dios.

(PC: 199)

Pero la invocación de Dios le sirve sobre todo a Saulo Torón para hacerse estas preguntas que suelen atormentar a cualquier ser humano; en efecto, el poeta se cuestiona sobre el origen del mundo, su destino, su presencia en esta vida, y, más particularmente, acerca de la muerte. Consciente de que es un mortal, ya sabe que “[su] vida/ pronto terminará, [...] porque todo lo humano es deleznable/ y a todos siega su fatal medida.” (“III” de “Ofrendas al mar” PC: 249); incluso llega a gritar su dolor: “¡Ay qué dolor, ay qué dolor, Dios mío” lamentando “Sentir que [su] ser se está acabando,/ y no poder

llenar este vacío/ que en el alma las horas van dejando!...”
 (“Ay que dolor” PC: 256). Se interroga sobre el carácter absurdo de la existencia humana que le parece una prisión (poema “5” de “Ritmos y cantares”):

Cárcel es nuestro vivir
nos aprisiona al nacer
y nos liberta al morir.

(PC: 194)

La muerte, aquí también, es una liberación, todo lo contrario de lo que se suele admitir. Y finalmente, hace hincapié en la inutilidad de esta vida incomprensible:

Trabajar,
luchar, sufrir,
para alcanzar
el morir...
A esto se solía llamar
Porvenir.

(PC: 200)

Según Sebastián de la Nuez Caballero, al componer sus versos, “El poeta intenta a veces, rebelarse contra esa existencia monótona y triste, siente anhelos de libertad, pero también desea descubrir el misterio que envuelve su existencia terrena y su destino trascendente” (1977: 517). Este “destino trascendente” es lo que parece entrever J.Y. Rodríguez Quintana (2000: 62) cuando, aludiendo a la percepción

dual que tendría Saulo Torón de la realidad, “el mundo sensible” como “reflejo de una estancia superior” ; apunta que

La particular concepción escindida de la realidad que asume Torón, debería apostar decididamente por la existencia de una vida superior, ultraterrena que convirtiera la muerte en verdadero tránsito y no en un fin; un estadio superior, esencial, donde habitar lo sublime (2000: 62).

Esta valoración tendrá mucho que ver con los apartados siguientes.

En este estudio, hemos intentado resaltar a Saulo Torón en sus diversas matizaciones, tal como nos los alumbró su poesía. Lo hemos estudiado primero en su medio social natural, entre sus familiares y amigos, antes de ensanchar el estudio a sus posicionamientos respecto de la sociedad canaria en la que le tocó vivir. A continuación, hemos realzado la suma importancia del mar en Saulo Torón y el papel relevante que desempeñó en su vida íntima. Luego, hemos centrado nuestra atención en su gran fuente de inspiración, el sentimiento que rezuma en cada página de su poesía: el amor declinado en varios tonos. Por fin, hemos tratado de “captar” lo que realmente es transcendental en el poeta, un poeta visto como un ser humano con sus interrogaciones sobre las razones y explicaciones de su presencia en el mundo, así como acerca del sentido que tendrá la existencia humana.

También hemos salpicado nuestro estudio con disquisiciones e incursiones sobre ciertos recursos estilísticos usados por Saulo Torón y que nos han parecido relevantes. Sin embargo, nos consta igualmente que hemos dejado por el camino otros posibles rastros que no hemos querido seguir porque se apartaban en cierto modo de la línea que vertebra el presente trabajo. Pensamos sobre todo en ciertas temáticas que han aparecido en los poemas y que hemos dejado de lado, como ciertos acontecimientos que pasaban en España o en otras partes del mundo en la época de Saulo Torón y que solo reseñó; podemos citar la oposición entre liberales y monárquicos españoles, las guerras llevadas a cabo en nombre de la religión o de Dios. De algún modo no nos hemos centrado en lo que de poesía, digamos, social, en el sentido que tendrá desde ciertas décadas del XX, tiene la poesía de Torón. Si bien esta línea no es tan significativa en su total lírico, queremos reproducir para terminar este apartado, un poema que, al respecto, nos parece muy aleccionador y que corrobora que Torón mantuvo en todo momento, pese a su “reclusión” hogareña y laboral, un contacto estrecho con la contemporaneidad lírica. Lleva por título “Habla una voz”:

He callado sintiendo el horror del combate,
el cañón que derrumba, la metralla que abate
las espadas sangrantes en la siega feroz
he callado sintiendo el temblor del espanto,

la tragedia del grito, el quejido del llanto...
porque todo se hacía en el nombre de Dios.

He mirado ciudades convertidas en llamas
y entre escombros humeantes, muertos niños y ancianos
en un bárbaro ataque sanguinario y atroz
he mirado las cunas hechas pasto del fuego
y he callado ante el loco, he callado ante el ciego...
porque todo se hacía en el nombre de Dios.

He sabido que el hambre hacía estragos tremendos,
que se han dado suplicios y castigos horrendos,
con el odio en el alma y el ruido en la voz;
y ante tanto hecho bárbaro, ante tanto delito,
he llorado de rabia, con el dolor infinito,
¡porque todo se ha hecho en el nombre de Dios!

(“Habla una voz” PC: 240)

Este tema aparece ciertamente en contadas ocasiones en los poemas de Saulo Torón, y tal vez se haga le pueda hacer el reproche el poeta de no haber rastreado con mayor intensidad esta línea. Así se explica igualmente su silencio de años que ha desembocado en un hiato bastante evidente en su producción lírica, como si los horrores le hubieran ahogado la inspiración y dando razón a quienes opinan, como José Yeray Rodríguez Quintana, que fue el cambio de estatus político el que lo alejó de la vida pública oficial. Este poema, muy comprometido, recuerda de manera bastante visible lo que, como antes anunciamos, se llamó Poesía Social especialmente tras la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial por concebir la poesía como un medio para protestar y denunciar las injusticias sociales. Y queda claro que si pudo conocer este tipo de poesía, se debió también al hecho que su longevidad le

permitió conocer e indagar otras estéticas, posibilidad que les fue negada a Morales y a Quesada.

En resumidas cuentas, queremos decir que hemos partido de su peculiaridad de ser humano que se mueve dentro de contingencias precisas, definibles y definidas, reconocibles, para ir desembocando en lo que justifica que se le pueda comparar con otros seres humanos de otros lugares, culturas y filosofías y más a aun a otro ser que, como él, confiese a través de la escritura su visión del mundo. Dicho de otra manera, hemos finalizado subrayando el carácter común a todos los seres humanos: la Humanidad que yace en cada uno de nosotros. Y el estudio, a continuación, de otro creador, esta vez senegalés, Birago Diop, nos afianzará en esta convicción.

II. BIRAGO DIOP

BIOBIBLIOGRAFÍA

Birago Diop¹³ nace el 11 de diciembre de 1906, en el pueblo de pescadores de Ouakam, al pie de Los Mamelles, en la ciudad de Dakar, capital de Senegal, hijo de una madre ama de casa y de un padre albañil empleado en el campamento militar francés allí situado. Pero nuestro creador queda huérfano muy temprano, porque su padre se muere antes de su nacimiento. Son su madre, sus abuelas y tías las que se encargan de educarlo en un primer momento; es lo que explica el conocimiento tan fino que tiene del comportamiento femenino. Sus hermanos mayores –Massyla y Youssoupha– desempeñarán también un papel relevante en su educación ya que le servirán de padres, de guías y de modelos; es así como Birago Diop se dirigirá hacia la creación literaria por imitar a Massyla y querrá emprender estudios de medicina como Youssoupha.

Recibe una enseñanza coránica, completada luego con la enseñanza francesa; el tiempo de sus estudios primarios lo

¹³ Muchos datos bibliográficos que manejamos provienen de: Mercier, Roger et Monique et Simon Battestini: “Birago Diop”. *Littérature Africaine*. Paris: Collection “Classiques du Monde”, Fernand Nathan. 1964; pero la mayoría, la sacamos de: Mohamadou Kane: *Birago Diop*. Paris: ed. Presence Africaine. 1971.

dedica igualmente a hacer de jardinero y vendedor de hortalizas. En la escuela primaria tiene maestros europeos oriundos en su mayoría de la parte sur de Francia. En junio de 1920, suspende la oposición del C.E.P. (Certificado de Estudios Primarios)¹⁴, pero el mismo año aprueba el “Concurso de las Becas”¹⁵; la suspensión en el examen del C.E.P. –que se podía considerar como un fracaso pues le cerraba las puertas de la escuela William Ponty de donde salía la mayoría de los “intelectuales” africanos– resulta ser una verdadera oportunidad ya que le permite, con su éxito en el examen de las becas, poder proseguir sus estudios secundarios. Es así como se traslada a San Luis de Senegal (en la parte norte, colindante con Mauritania) entonces capital del África Occidental Francesa. Es su verdadero primer contacto con las culturas europeas, sobre todo la francesa, por ser el programa el mismo que el de Francia. Además, en el Liceo Faidherbe en que ingresa, una minoría de niños negros convive con una gran mayoría de niños blancos y mestizos, y el profesorado también es “mestizado”. Allí, adquiere una formación clásica, pero algo restrictiva según Mohamadou Kane que nos explica que B. Diop

¹⁴ Antaño, era el primer diploma del sistema francés de enseñanza, y permitía pretender a un trabajo remunerado.

¹⁵ Este examen era una puerta de acceso obligatoria para quien pretendiera acceder a la Enseñanza Secundaria y se hace el mismo año que el CEP. Sigue vigente en Senegal como herencia del sistema francés, mientras que ya no existe en Francia. Por ser elitista, se piensa cada vez más en suprimirlo también en Senegal.

es condenado a ignorarlo todo, durante mucho tiempo, de la literatura que se hace, porque revistas y obras vanguardistas no le son accesibles –pocas llegan hasta la colonia– y la enseñanza impartida en el Liceo Faidherbe, así como en cualquier otro establecimiento escolar de la época, desvía de buen grado de la actualidad a favor de un pasado más o menos petrificado (1971: 20).

Durante las vacaciones suele volver a Dakar, al ambiente familiar, encuadrado por sus dos hermanos mayores, Massyla el “erudito” y el elegante Youssoufa, “guardián de la memoria y pastor de los recuerdos”, como los designara Birago Diop. Comparte su tiempo entre los sueños de hacerse escritor del primero y los poemas genealógicos que le enseña el segundo. Y lee mucho también: Musset, al que reconoce como su maestro desde el liceo, Baudelaire, Verlaine, los africanistas Maurice Delafosse, Georges Hardy, Leo Frobenius... Al respecto, nos informa Kane que sus estudios:

De un valor científico innegable, van a establecer rigurosamente la existencia de brillantes civilizaciones africanas en el pasado y explicar su estagnación o su desaparición. Además, la prueba es dada a la generación de Birago de la creatividad de los Negros, de la posibilidad de la integración de las culturas africanas en un conjunto más amplio y modernizado.

En 1932 Amadou Duguay Clédor Ndiaye –maestro de escuela apasionado por la investigación histórica, político cuyo físico no le favorecía nada por ser muy feo, dotado de una voz de esténtor– había dado el tono al publicar su magnífica *Batalla de Guilé*, evocación histórica y relato épico. Bajo una excelente forma moderna, Clédor Ndiaye hacía vivir otra vez la gesta de los antiguos soberanos de Senegal. Birago leyó y volvió a leer esta obra e incluso se detuvo en el estudio de la personalidad del autor que, antes de fallecer se volviera loco, y del que dice que el mismo *Sarzan* le debe algunos rasgos.

Las tres voluntades de Malic, novela publicada por otro maestro de escuela: Amadou Mapaté Diagne, al

que Birago conocía desde la escuela Thiong, debe ser citada.

Eran las únicas veces en las que africanos, ensayándose en la literatura, lo hicieron con un éxito que debió de pegar la imaginación de una juventud exaltada y particularmente atenta a todo lo que concierne a África. ..

Sin embargo, hay mejor aún. Es durante sus años de liceo cuando reventó y amplió hasta alcanzar nuestras orillas la querrela de *Batouala*... tres años después de que el clamor estuvo apagado en Europa. [...] *Batouala* sorprendió a los colonialistas. Constituyó una violenta denuncia del colonialismo por éste mismo, René Maran, administrador de las colonias, quien era presuntamente el que debía ser el defensor más virulento del sistema. La atribución del Goncourt a esta obra, en 1921, provocó un clamor general. La polémica que siguió y en la que participaron intelectuales franceses y belgas de renombre –sobre todo brillaron por su espíritu retrógrada– llamó y ocupó la atención tanto como la obra misma. Para medir la resonancia que *Batouala* había de tener en África, hay que guardar presente en la mente que las ideas de Maran se inscriben en la misma línea que las de los africanistas que habían emprendido la misión de rehabilitar a África. Esta obra tuvo así un impacto considerable en la joven élite africana (1971: 21-23)

El año 1925 constituye un viraje; en efecto decide, a los 19 años, dedicarse a la escritura y escribe los primeros poemas de lo que modestamente titulará *Reminiscences* que dedica a la ciudad de San Luis; sus versos son muy clásicos, por inclinación personal, pero también porque está fuera de Europa donde se operan los cambios traídos por el surrealismo. Con la posibilidad de hacer un Bachillerato de Matemáticas Elementales –obtuvo el Primer Premio en Matemáticas, Física y Química–, tras superar el examen que era –y sigue siendo–, un paso obligatorio para los estudiantes universitarios, opta, por espíritu de contradicción, por la carrera de Filosofía y aprueba el examen al año siguiente. Luego, vendrán los meses

de servicio militar que pasa en el Hospital de San Luis de Senegal como enfermero; se encamina después a Francia, precisamente a Toulouse para estudiar medicina veterinaria. Para ello tuvo que comprometer la casa familiar; Kane nos alecciona así:

El administrador de las colonias Négrier –¡vaya nombre!– que había penetrado las motivaciones secretas de la severa política de formación de los ejecutivos superiores en vigor, le hizo comprender que no sacaría nada de las autoridades y le indicó la vía de la salvación: la hipoteca de la casa familiar. Devolvería más tarde, cuando empezase a trabajar. [...] Sin embargo, el producto de la hipoteca no le permitía quedarse en Francia durante cinco años, de cursar, pues, estudios de medicina humana. [...] Va, por no tener otro remedio, a emprender la medicina veterinaria cuyos estudios son menos largos (1971: 28).

En esta ciudad del sur de Francia lleva sus estudios muy rigurosamente, colabora con *L’Echo des Etudiants*¹⁶ (bajo el seudónimo de Max) publicando artículos, crónicas de bailes, poemas, cuentos, etc, y se crea sólidas amistades. Sin embargo, vive lejos de cualquier influencia africanista que, en aquel entonces, no salía de París. Pero en 1932 se le pone al tanto de la muerte de su hermano Massyla y, muy afectado, se torna hacia la poesía y compone su segundo cuaderno de poemas *Décalques*. En lo que toca a este segundo cuaderno afirma sin embargo que «estos textos más bien nacieron de [su] frecuentación de Paul Valéry y no de Rimbaud [...] ni de la

¹⁶ Un periódico editado y animado por los estudiantes.

oleada surrealista que invadía [Francia y Europa] en aquel entonces...”

En 1933, después de haberse sumido en los estudios para quitarse el dolor de la desaparición de su hermano, obtiene su título de doctor en medicina y el diploma de la Escuela Nacional Veterinaria. Por las necesidades de su temporada de práctica veterinaria en el Instituto de Estudios Veterinarios Exóticos, va a París donde entonces, africanos, antillanos, negros de América se encuentran y comulgan alrededor de la bandera del africanismo renovado; allí conoce a Léopold Sédar Senghor que estaba alojado como él en la ciudad universitaria. A pesar de su anhelo por aprovechar los placeres de la mítica ciudad de París, L. S. Senghor lo entrena hacia ocupaciones más “marciales”, pues es un momento de intensa “fermentación intelectual” en la comunidad negra que ya había pasado por las etapas de “Légitime Défense” en 1929 y la “Revue du Monde Noir” en 1931; en cuanto a los americanos negros, traían su experiencia de la “Renaissance nègre”. Es el nacimiento del movimiento de la Negritud que surgió de la convergencia de todas estas corrientes culturales concebidas y desarrolladas en las diferentes áreas de la diáspora negra; así nace también la famosa revista *L'Etudiant Noir*, después de muchas reuniones. Kane nos vuelve a enseñar que:

Birago llega a París muy oportunamente: en el momento en que estos diversos movimientos van a encontrarse, conjugarse para asegurar el reconocimiento de la negritud. Presencia el nacimiento de *l'Étudiant Noir* que remplazará, en el intervalo de unos años, *Légitime Défense* y servirá de grito de adhesión para intelectuales de todas las capillas: guyaneses y Martiniqueses: Damas y Césaire; americanos: Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay...; africanos: Senghor, Birago, Socé... [...] Senghor convencido por la causa de la solidaridad negra será, con Césaire y Damas, el artesano de este agrupamiento; Birago evoca, en *Tous contes faits*, su resistencia contra las empresas de su amigo que busca su adhesión. Se unirá a ellos y ciertas reuniones tendrán lugar en su casa [...]

Se hablaba de todo en esas reuniones: de política, por supuesto, pero el tono ha cambiado desde la era de *Légitime Défense*; de arte, de literatura siempre; pero sobre todo de Africa, de sus civilizaciones y culturas. En realidad, *l'Étudiant Noir*, movimiento más madurado que su predecesor, va a privilegiar lo cultural sobre lo político, para mejor servir este último. Las obras que ilustren las teorías no van, pues, a ser sacrificadas por aquéllas, como fue el caso con *Légitime Défense* (1971: 33-34).

Se le recompensa su integración en *L'Étudiant Noir* con la publicación inmediata de *Koch Barma* o los *Toupets Apophtegmes* (un cuento). También suele frecuentar, los viernes, la calle de Lourmel donde el letrado Lamin Guey organiza reuniones políticas para africanos y antillanos.

Cuando regresa a su tierra en compañía de su mujer –se había casado en abril de 1934 con la señorita Marie-Louise Pradère, contable de profesión y oriunda de Haute-Garonne, quien le dio dos hijas, Renée y Andrée–, su madre lo reprende convocando un “consejo de familia” e invocando la religión, la dignidad, las tradiciones. Birago Diop la calma prometiéndole

hijos, porque le constaba que era lo único que la podía tranquilizar.

Su primer puesto de trabajo como funcionario es en Kayes, en el Sudán francés, actual Malí; su trabajo de veterinario le permite surcar toda la selva, a caballo, a pie, en bicicleta –más tarde, en coche– allí donde tiene la oportunidad de observar, descubrir y curar. Según Kane,

su circunscripción abarca todo el Sudán occidental. Lo recorre en todas las direcciones, usando medios de fortuna, siguiendo las estaciones: a pie, a caballo, en piragua, en automóvil. Es a partir de este contacto seguido y renovado con la sabana, la selva y sus hombres que va a nacer su profundo conocimiento de las mil costumbres de África (Kane 1971: 35).

Es allí, asimismo, donde se encuentra con el viejo Ahmadou Koumba Ngom al que va a a hacer famoso. En efecto, sus dos primeras compilaciones de cuentos llevan el nombre de este señor del que B. Diop dice, en la introducción de *Les Contes d'Amadou Koumba*, que fue quien le contó muchos de los cuentos que no hizo más que transcribir; hablando del primer encuentro de los dos hombres, Kane nos cuenta lo siguiente:

Es como si Birago hubiera vuelto a encontrarse con otro miembro de su familia. Durante una semana, se reúnen todas las noches. Amadou Koumba, inextinguible, dice, cuenta, recita, canta. [...] Así, cada noche lo lleva de nuevo al lado del maestro que también es el depositario del pasado y de las tradiciones de su familia (1971: 37).

Pero sigue escribiendo, sobre todo artículos, en el periódico político de Lamín Guey, más por la memoria de su hermano Massyla que por convicciones propias. En sus vacaciones, sigue escribiendo y leyendo: Charles Maurras, Jules Laforgues; redescubre a Duhamel, Rabelais, La Fontaine, y descubre a Langston Hughes¹⁷ y Countee Cullen¹⁸.

1937: segunda estancia en Sudán; cabalgando por las llanuras, descubre los personajes esenciales de sus cuentos, pero la declaración de guerra de 1939 rompe estos momentos gratos; en París –donde es movilizado a principios de 1942–, reencuentra a Léon Gontran Damas, quien le introduce en el Mephisto, un bar-restaurante donde coincide también con Aliún Diop. Es la época de la redacción del cuento *Ngor Niébé*. En realidad, Birago se pone a escribir cada vez más cuentos o fábulas bajo la presión de sus amigos creadores que los apreciaban, por responder a los cánones de la Negritud; al contrario de sus poemas de los que solían decir, sobre todo Senghor, que no reflejaban el pensamiento y el alma negra.

¹⁷ Lilyan Kesteloot nos enseña que:

Nacido en 1902 de un padre blanco y de una madre negra, Langston Hughes falleció en 1967. Es tal vez el negro americano que más influencia tuvo en los escritores negros de Francia. Después de una juventud de niño pobre y una formación de autodidacta, ejerció todos los oficios y finalmente vino a París donde se hizo el amigo personal de Léon Damas y Senghor. Fue uno de los grandes entre los poetas negros. Sus poemas son ejemplos de simpleza, donde lo humorístico y lo trágico coexisten con la ternura y la amenaza. Habla de la tragedia del pueblo negro en América (1981: 21)

¹⁸ Según L. Kesteloot, Countee Cullen nació en Nueva York en 1903. Añade que «Entre los poetas del Negro-Renacimiento, [...] es el más nostálgico y angustiado». También idealiza a África. (1981: 30)

Es así como el número 1 de *Présence Africaine*, que Aliún Diop había terminado de crear después de muchas peripecias, publica otro de sus cuentos, *L'os*; luego Damas¹⁹ publica la totalidad del manuscrito de lo que se conocerá más tarde como *Les Contes d'Amadou Koumba*, que obtendrá el Gran Premio Literario del África Occidental Francesa a finales de 1949.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, Birago Diop es enviado a Costa de Marfil como funcionario, luego a Alta-Volta (actual Burkina Faso); en 1950 sirve en San Luis, ciudad a partir de la que cubre también Mauritania. Estas diferentes estancias están entrecortadas por apariciones en Francia donde sigue escribiendo cuentos de éxito.

1958 es el año del regreso a Senegal donde vuelve a las costumbres de antaño; ve de nuevo, con mucha alegría, a su hermano mayor, Youssoufa con quien suele conversar, aprovechando así su saber y sus recuerdos. Se publica también otra compilación de cuentos suya, *Les Nouveaux contes d'Ahmadou Koumba* –con un prefacio de Senghor–, que conocen un éxito relevante. Poco tiempo después, en 1960, Senegal se independiza y Birago Diop es nombrado embajador en Túnez (de 1960 a 1965).

Allí, no obstante sus numerosas ocupaciones y actividades, se da el tiempo de escribir algunos cuentos o animar

¹⁹ Léon Gontran Damas lo publicó en su colección “Ecrivains d’Outre-Mer”

algunas conferencias. Pero el destino le azota otra vez con la muerte de su hermano Youssoufa, a quien dedica su antepenúltima recopilación de cuentos: *Contes et Lavanes* que igualmente recibe el Premio del África Negra en 1964.

Después de este paréntesis de Túnez, Birago Diop vuelve a Senegal y abre su clínica veterinaria privada en Dakar donde sigue ejerciendo su oficio; y escribe también, sobre todo sus memorias en cinco tomos, de 1978 a 1989, año de su fallecimiento.

BIRAGO DIOP Y LA LUCHA POR LA EMANCIPACIÓN DEL NEGRO

Hemos querido dedicar un capítulo a este tema porque la naturaleza de la poesía de Birago Diop ha sido objeto de debate entre especialistas, críticos y escritores africanos; la mayoría ha sostenido su respeto a raja tabla de las reglas del metro francés, algo que lo excluía, *de facto*, de la lucha de los escritores africanos de aquel entonces por quitarse de encima la dominación francesa. Pensaban que la verdadera independencia tenía que comenzar con la liberación del “verbo” africano de la tutela francesa para que el genio negro pudiera brotar e iluminar. No olvidemos, asimismo, que los detentores de esta posición estaban muy influenciados por las teorías de los escritores negros de los EE.UU., Langston Hughes por ejemplo, que se servían de su pluma para “guerrear” contra la segregación racial vigente en aquellos años en la sociedad estadounidense. Todos sabemos lo que surgió de tales posicionamientos: el movimiento de la Negritud, encabezado por los antillanos Aimé Césaire y Léon Gontran Damas, y el senegalés Léopold Sédar Senghor. A través de su movimiento

filosófico, literario y político después, querían revivificar los valores que todos los negros del mundo tenían en común, dondequiera que estuvieran. Estamos también al tanto de la lucha épica que desencadenaron por el mundo entero y las polémicas que no dejaron de suscitar, fundamentándose en esta actitud de rechazo a Francia, a los países colonizadores en general, y a lo que representaban. Djah Célestin Dadié lo entiende bien; así lo explica:

La imposición del idioma francés como idioma de cultura es, en muchos aspectos, el medio utilizado para esclavizar mejor a la raza negra. Emanaba ineluctablemente de ello el desprecio de las lenguas locales y su prohibición en el patio de la escuela colonial. Ello pasaba también por la enseñanza de la historia de la civilización francesa como la única referencia para los escolares y alumnos de las colonias. Tanto que, colmo de ironía, se enseñó a los niños negros a considerar a los galos como sus ancestros, pero también y sobre todo, a imitar los modelos literarios franceses como un ideal de cultura.

Así comprendemos que los escritores negroafricanos, en su estética, no hayan tenido otra opción que la de separarse de lo que consideraban como el fruto de una esclavización. Hemos sido alimentados con esta literatura. Entonces, comprendemos que no podemos sino estar asombrados por una actitud que roza la imitación en uno de los precursores de la poesía negroafricana francófona («Poétique» 2006: 71-72).

A propósito, precisamente, de esta imitación de la que habla Djah Célestin Dadié, tenemos que añadir que los hay que aducen que no es tan trágico como se podría pensar; Jean-Claude Blachère por ejemplo escribe que «en situación colonial, escribir es ya protestar. Copiar un modelo, es de cierto modo abolir las barreras y las jerarquías» (1993:10).

Luego sigue explicando que, frente al campo de los imitadores, está el de los que anhelan «negrificar» el francés con el uso de términos tomados de las lenguas africanas, en un intento de contrarrestar la simbología que conlleva la lengua del colonizador ; agrega al respecto que «... la negrificación del estilo es engendrada por todo un aparato filosófico, por un conjunto de prejuicios ideológicos cuyo peso limita singularmente la libertad alegada del «ladrón de lengua» (1993:10).

Sea como sea, vemos en Djah Célestin Dadié los términos del debate: Birago Diop, considerado como el pionero de la poesía negroafricana francófona se niega a romper los lazos con las reglas del metro francés –sobre todo a través del soneto y de las rimas–, confiesa que su maestro es Alfred Musset y cita a Verlaine, Baudelaire, Hugo, Boileau, Heredia, como los que le inspiraron (¡¡!!). No sólo esto, sino que él mismo reivindica su elección aseverando que “[...] en mí es una especie de tara, de vicio, de intoxicación que esta servidumbre [mía] a la rima. “No oigo” los versos sino rimados, vengan de mí o de otro. Nunca he sabido citar, ni recitar un poema en versos libres” (Kane 1971: 207-208). Y nos consta que este amor por el ritmo y las formas tradicionales de la poesía, lo comparte con el poeta canario Saulo Torón. Los dos cuentan, desde formas tradicionales, realidades que no estaban previstas originalmente para esos patrones métricos y

estróficos. Los dos exploran nuevos lenguajes dentro de su lengua.

Inmediatamente después, B. Diop cita, a modo de argumento, un dicho de Victor Hugo, quien afirmara que “El poeta en prosa, en versos es profeta”. Y sigue defendiéndose contra sus detractores –al abordar el tema de la Negritud– diciendo que él nunca había pronunciado esta palabra, porque, sencillamente, siempre había vivido completamente sumergido en ella.

Ahora bien, ¿es suficiente arrancar de lo que precede para dictaminar que la poesía de B. Diop es extravertida y que no tiene nada que solape al alma negra? ¿Se ha estudiado con detenimiento y rigor, hasta el punto de poder decir de manera certera que no conlleva valores africanos? ¿Es la forma la que determina la naturaleza de una obra? ¿O es el fondo el que debe primar? Al respecto, nos parece conveniente citar muy largamente el prefacio de *Coups de pilon* de David Diop²⁰ (1927-1961), otro poeta senegalés, sobrino de Aliún Diop de “Présence Africaine”; este prefacio ha sido citado por Lilyan Kesteloot (*Anthologie* 1981 :152-153) y se titula –por lo menos en la obra mencionada– «Continuación del debate alrededor de las condiciones de una poesía nacional en los pueblos negros»:

²⁰ Nacido en Burdeos (Francia), es un Diop de la generación siguiente a la de los Senghor, Birago Diop, etc; era una de las esperanzas de la joven poesía africana, pero sólo tuvo tiempo de escribir *Coups de pilon* y unos artículos antes de fallecer de un accidente de avión frente a las costas de Dakar. “La violencia y simplicidad de su lenguaje transformaban sus poemas en verdaderos puñetazos cuya eficacia era incontestable” dice L. Kesteloot (1981 : 149). Se inscribió en una tradición muy comprometida y militante.

Esta “vocación universal” [de los valores de la colonización] no se acompañaba con la voluntad de transformar al Peulh del Fouta o al baoulé de Costa de Marfil en un ciudadano que disfrutara de los mismos derechos que el campesino de la Beauce o el intelectual parisino. Se trataba más simplemente de darles a cierto número de africanos el barniz de instrucción necesario y suficiente para tener una manada de auxiliares preparados para todas las tareas.

Por supuesto, no era cuestión de enseñar los idiomas locales en los colegios ni, en la lengua impuesta, la historia verídica de los grandes imperios del continente. “Nuestros ancestros los Galos...” etc.

Fue en tales condiciones que los poetas africanos modernos tuvieron que recurrir a los medios de expresión propias de los colonizadores. Se miden muy pronto los peligros de tal situación.

El creador africano, falto del uso de su idioma y separado de su pueblo, corre el riesgo de no ser sino el representante de una corriente literaria (y no forzosamente el más gratuito) de la nación conquistadora. Sus obras, transformadas, por la inspiración y el estilo, en la perfecta ilustración de la política asimilacionista, provocarán sin ninguna duda los aplausos acalorados de cierta crítica. En realidad, estas alabanzas irán sobre todo a la colonización que, cuando ya no consigue seguir manteniendo a sus sujetos en servidumbre, hace de ellos unos intelectuales dóciles respecto de las modas literarias occidentales. Lo que de hecho es otra forma más sutil de perversión.

La originalidad a toda costa es también un peligro. Bajo el pretexto de fidelidad a la “negritud”, el artista africano puede dejarse ir a “hinchar” sus poemas con términos tomados de la lengua natal y a buscar sistemáticamente el giro de espíritu “típico”. Creyendo “hacer volver los grandes mitos africanos” con golpes abusivos tocados en el tam-tam y con misterios tropicales, volverá a mandar a la burguesía colonialista la imagen tranquilizadora que desea ver. Es este el medio más seguro de fabricar una poesía de “folclore” de la que sólo los salones donde se comenta el “arte negro” se declararán maravillados. Apenas precisa subrayar que el poeta africano consciente de su misión, rechaza a la vez la asimilación y el africanismo fácil.

Sabe que al escribir en un idioma que no es el de sus hermanos no puede realmente traducir el canto profundo de su país. Pero al afirmar la presencia de África con todas sus contradicciones y su fe en el porvenir, al luchar con sus escritos para el fin del régimen colonial, el creador negro de expresión francesa contribuye en el renacimiento de nuestras culturas nacionales.

Qué nos importa, pues, que su canto, amplio y duro, reviente en alejandrinos o en versos libres: basta con que perfore los tímpanos de los que no quieren oírlo y suene como golpes de vara sobre los egoísmos y

los conformismos del orden. La forma sólo está para servir la idea y la única herencia que tenga precio es la ternura de un poema de Eluard, la radiante lucidez de Nazim Hikmet, es "l'orage déchainée", de Pablo Neruda.

Esta larga cita plantea muy bien los términos del reto y, a nuestro parecer, adoptar uno u otro de los dos puntos de vista –forma o contenido– resulta muy reductor, cuanto más cuando el estudio de estos dos aspectos –asociado con otros aspectos como el entorno social o el historial personal– es el que capacita para hacerse una idea más precisa y completa de las tesis de un creador. Es más, la riqueza que denota al inspirarse de muchas fuentes, de muchos “olores” y vivencias no es equiparable con la sequedad de atenerse a una única visión, como si se llevaran vendas en los ojos. Y nos consta que lo que hizo B. Diop es “invocar”, apelar a las dos inspiraciones que conformaron toda su vida y que son sus dos herencias, la francesa y la senegalesa. Es en esta línea en la que André Gide se permite afirmar (Mercier 1964: 31) “[...] es en los productos de cruce, donde coexisten y crecen, neutralizándose, unas exigencias opuestas, donde se reclutan los árbitros y los artistas”. Y André Maurois (Mercier 1964:32) se hace eco de él precisando que “Los que son empujados en el mismo sentido por todos los impulsos de su naturaleza se hacen hombres de la certidumbre. Los que abrigan en ellos, desde su nacimiento, un conflicto interno, llevan una vida intelectual singularmente rica y ondeante”. Ello recuerda sin

duda las fuerzas centrípeta y centrífuga que se notaron en los creadores canarios y de las que hablamos a propósito de Saulo Torón. Remarquemos, para terminar con este debate, que el “arraigarse en sus tradiciones y abrirse a lo ajeno” de Senghor –chante de la Negritud– se identifica perfectamente con la posición de B. Diop.

Por pensar, pues, que B. Diop supo asumir su “conflicto interno”, podemos argumentar que su biculturalismo lo condujo efectivamente a llevar de frente, en nuestra opinión de manera armoniosa, la conservación del metro francés más clásico por una parte, y la de sus tradiciones senegalesas por otra. Lilyan Kesteloot supo captar este lado “doble” de Birago Diop cuando escribe que este tiene:

Talento de poeta también, menos cierto tal vez en la medida en que Diop ha sido demasiado marcado por Mallarmé. Sin embargo, en cuanto se quita estas manías, para no decir manierismos del poeta simbolista, encuentra un tono, un ritmo e imágenes que insuflan a poemas como *Viatique*, *Dyptique*, *Incantation*, *Souffles*, el misterio del animismo africano. (1981:142)

Demostrar lo aquí esbozado, será nuestro objetivo en el estudio de sus poemas.

LA POESÍA DE BIRAGO DIOP

Ya sabemos que su producción poética no fue muy amplia; sólo publicó en 1960 –a pesar de venir prometiéndola desde 1940– una compilación de poemas²¹ –*Leurres et Lueurs*– compuesta de un total de cuarenta y nueve piezas repartidas, además del poema liminar, en cuatro cuadernos que son: “Leurres”, el más largo, que contiene diecinueve poemas; “Décalques”, con seis poemas (únicamente numerados); “Presque”, con cinco; “Réminiscences”, también con seis y por fin “Lueurs”, con doce. Como salta a la vista, son los dos cuadernos que dan sus nombres a la compilación los de mayor extensión y los que abren y cierran el libro. Ello no será gratuito y diremos por qué.

En la biobibliografía de Birago Diop, ya hemos hecho referencia al proceso de gestación de algunos cuadernos que fueron creados en circunstancias peculiares; se trata de “Reminiscences” cuyos poemas son la etapa de ensayo y de

²¹ Pero sabemos también que empezó a redactarlos muy temprano, en 1925, y siguió escribiéndolos a lo largo de sus estudios universitarios y unos años después; confiesa por ejemplo que cuando empezó a redactar sus cuentos, hacia 1943, ya había terminado de escribir casi todos los poemas que conforman *Leurres et Lueurs*.

imitación de sus modelos, textos que empezó a escribir desde 1925, desde sus años de liceo, y de “Décalques” cuyos poemas compuso después de la muerte de uno de sus hermanos, Massyla.

Un aspecto que llama la atención, sobre todo para un francófono, es la semejanza de las dos palabras que componen el título del libro; son dos palabras casi homónimas –sólo la u de la segunda palabra impide que tengamos una homonimia perfecta. Y, sin embargo, dos palabras que remiten a realidades muy diferentes. Mientras “leurres” significa cebos, engaños, “lueurs” se entiende como atisbos, vislumbres; si en francés el juego de palabras es evidente, no es el caso en español. Una tentativa de explicación de este juego de palabras, nos la dan Covadonga Grijalba Castaños y Françoise Paulet Dubois, de la Universidad de Almería, al puntualizar que:

[B. Diop] elige, para su antología, un frontispicio musical, de sonoridades líquidas, y que contienen dos palabras casi homófonas, donde la u del segundo término parece marcar una ruptura: se produce una chispa, un *atisbo* de inteligencia y de vida, que da una esperanza pasajera a aquellos que han perdido sus ilusiones y son víctimas de *cebos* (« A l'écoute » 2006: 107-122).

Esta interpretación, por más que resulte hermosa, no nos da indicios precisos, sino que se queda en un nivel bastante

general. Notamos, sobre todo, que el poeta reúne las dos palabras en el poema liminar que traducimos a continuación:

Ojos me han mirado de los que ahora dudo
Ojos muy pesados, ojos muy cansados, ojos muy dulces
Voces han murmurado, que desde entonces, fueron todas,
Voces muertas en otra parte y que oigo por doquier

ATISBOS que jalonáis mi camino vacilante,
CEBOS de los días idos hacia no sé dónde,
A menudo, al dar la vuelta, los busco, y escucho:
Sus Ecos, sus Reflejos, ¿de vosotros me llegan?

Bocas han sonreído, pero en otras caras,
Y Cuerpos han pasado dejando en sus estelas
Huellas que más tarde frecuentaron otros Cuerpos.

Ritmos han surgido meciendo otros acordes;
Pero, Cebos y Atisbos, de vuestros Presagios difuntos
Nacen sueños pesados como Niños muertos.

(1960: 7)

Algunos sólo han visto en este poema, un soneto rimado en francés (ABAB ABAB CCD DCD), el lado sombrío, pesado, relacionado con un ambiente de muerte sugerido sobre todo por la palabra “difuntos” y el último verso. Pero, según opinamos, ello se debe sencillamente a algo que no dejará de aparecer en la mayor parte de este libro y que atañe a la presencia de “seres” sobrenaturales que, a pesar de no ser humanos vivos, no obstante existen. Basta con fijarse en los términos “ojos”, “cuerpos”, “voces”, “huellas”, pero también “ecos”, “reflejos”. Este poema, en realidad, ostenta una convicción y una creencia africanas muy fuertes –se retomarán en otros poemas– según las cuales los ancestros

muertos siguen viviendo entre y con los vivos y que su presencia es natural; y, en el poema, el poeta llega a hablarles, interrogándoles para saber si los “Ecos” y “Reflejos” de los “atisbos” de su “camino vacilante” y los “cebos de los días idos” le vienen de ellos. Aquí, los cebos representarían las ilusiones consustanciales a la vida de cualquier ser humano y cuya pérdida se llamaría experiencia, mientras que los atisbos podrían ser los hitos que los antepasados ponen en el camino del poeta para mostrarle la vía a seguir y para cuidarlo.

Esta creencia y esta convicción del poeta constituyen en realidad la unidad de esta recopilación, aparte del apego a la forma del metro clásico francés que B. Diop se afana por conservar a través del soneto, muy presente, y de las omnipresente rima. Es más, observamos que esta unidad de la recopilación se anuncia desde el principio, en este poema liminar que reúne las creencias de Birago Diop a las que aludimos y que representan el contenido del poema, y la forma poética: el soneto; en este sentido, se puede afirmar que el poema liminar simboliza sin lugar a duda el carácter mestizo de Birago Diop, y que es la razón de su posición en el poemario.

Vamos, pues, a estudiar los otros poemas del libro intentando entresacar, en cada cuaderno, lo que configura su

unidad –o su aspecto más importante- y traduciendo también los poemas en su totalidad.

“Leurres”

“Vision” = Visión

Una forma vaga huye
En el claroscuro de la pesada tarde,
Y lentamente cae la noche
Que lo envuelve todo de negro.
A lo lejos una lámpara que brilla
Ilumina las sombras donde creo ver
Su sombra que se desliza sin ruido
En el claroscuro de la pesada noche
Donde la forma vaga huye.

(1960: 11)

Como indica el nombre, se vislumbra una “forma indistinta” que parece huir en la tarde-noche y solamente el atisbo de una lámpara lejana permite distinguir la forma que huye en la penumbra. Notamos que este poema tiene la atmósfera en cierto grado cargada que se verá en los poemas dedicados a África.

“Crépuscule” = Crepúsculo

Es un dulce sueño que acaba el destino
En las amplias noches lunares donde sin ruido
El tiempo olvidando volver la hora breve
Parece contemplar lo infinito al que conduce

No enturbiéis nada, dejad así la noche
Con este azul líquido donde incuba el sueño

Es un poco de nosotros lo que aún huye
Hacia esta estrella lejana que se yergue

Una mano invisible parece mover
Este brillo que sube inasible ópalo
Y temblequea como un ojo que querría ver.

Su luz cambiante aún está pálida
Mas no encendáis una lámpara rival
Adonde viniera a morir la falena nocturna.

(1960: 12)

Un soneto. El tiempo que se estira frente al infinito, la noche tranquila con su luz de “este azul líquido donde incubaba el ensueño” que no hay que turbar, y una parte del poeta que también huye hacia la luna, “esta estrella lejana que se alza” y “sube inasible ópalo”. El poeta parece disfrutar este ambiente hecho de oscuridad y de sombra

“Vernale” = Vernal

Un sollozo que se quiebra
Muere en una fragancia de lila,
Una quimera ayer exquisita
Deja a mi alma muy harta

El olor persiste
Sobre un ramo ya marchito
Y mi corazón triste, triste
Como el de un condenado

Había hecho un bonito sueño
Nada más que un poco de amor hoy
Mas como una burbuja que se rompe
Mi sueño se ha huido.

(1960: 13)

Poema de tres estrofas de cuatro versos cada una. Tristeza del poeta porque quizá hubiera vivido una experiencia onírica hermosa -una quimera, “nada más que un poco de amor hoy”- que ha huido “como una burbuja que se rompe”.

“Tourment” = Tormento

Sin perder su color
El rosa clavel
Lentamente muere
Entre dos blancos folios

El orbe de un sueño
Aprisiona una frente
Que tropieza en la playa
Contra su escalofrío

La ola de un sollozo
Ahoga un delirio
Se oye un vocablo
Que no osamos decir

El largo aislamiento
Pesa en un alma
Que la huida del tiempo
Llena de espanto.

Toulouse, 1929 (1960: 14)

Nótese la forma de este poema: cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Un clavel rosa que se muere lentamente pero guardando su color, una palabra que uno no se atreve a decir y un corazón solo y atemorizado por el paso del tiempo.

“Impossibilit  = Imposibilidad

Quisiera decir os cosas tan tiernas
Susurraros palabras tan suaves
Que sólo las flores muertas pueden oír
Pues es todo lo que tengo de vosotros.

Quisiera confiaros mi sueño de locura
Mi bonito sueño tan insensato,
Atormentado por el espectro de la melancolía
Adonde viene a hundirse mi pensamiento.

Quisiera decir os por qué llora mi alma
Cuando todo ama y reflorece
Por qué gime ante la huida de la hora
Que se va sin procurar el olvido.

Quisiera decir os cómo os adoro
 Ay! No lo podría yo,
Y es a mi sueño que toma el vuelo
Al que debo decirlo bajito.

(1960: 15)

Otro poema de cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Imposibilidad para el poeta de decir las palabras cariñosas que quisiera decir, de confiar su insensato “sueño de locura”, de decir “por qué llora su alma/Cuando todo ama y reflorece”. Finalmente se confía, bajito, a su “sueño que toma el vuelo” en la aurora. La tristeza del poeta se acrecienta con la imposibilidad en la que est  de no poder sacar de su pecho todos sus sentimientos.

“Misère” = Miseria (a Jo Ka)

L grima, lágrima importuna
Que cae sin ruido, en la noche
Como un rayo de luna
En la noche que huye.
El corazón ancho como un sueño

Un sueño de niño
Que sufre en otra parte
Os llora
Juramentos, añagazas
de las horas
de antaño.

Murmullos, murmullos indistintos
Que se desgranán eternos
Que se desgranán vanos
En los largos caminos,
En los caminos indistintos,
Las penas
Las penas niñas
Las grandes penas
Las penas lejanas
Vuelven
A empañar
el recuerdo.

Lamento, suave lamento
Sin cesar en vuelo
Que empuja
El alma abandonada
En el ala de un sueño
Revienta
Como la bolsita
de una
fragancia
secreta.

Noviembre de 1929 (1960: 16-17)

Tres estrofas de 11, 12 y 10 versos respectivamente. El poeta se identifica con su sueño de niño y llora por sus juramentos y cebos (engañifas) de antaño; recuerda sus penas pasadas que vuelven a empañar el recuerdo y la queja del alma a solas confiada a un sueño que se rompe.

“Automne” = Otoño

Amores de primavera
yemas nacidas
lágrimas y juramentos
voluptuosos sollozos
Todo de nuevo pasa
por mi alma harta
que enluta
la caída de las hojas

Otoño
Sueños muertos
hojas amarillas
que el viento del norte
aleja...
Quejido bajo
que oye
un alma resquebrajada
que llora su sueño ido.
La hoja suspira
tras su breve destino
yo en mis amores marchitos
En su delirio

Otoño sombrío
Horas grises
que rompen
los sueños envueltos
en su sudario.
Yo siempre solo,
Pienso
En las suaves mentiras
Idas
Hoy.

(1960: 18-19)

Tres estrofas de número desigual de versos, para evocar el pasado, los juramentos y los sueños-delirios del poeta. El otoño, frente al poeta, simboliza la morosidad, la tristeza y la añoranza; tal la hoja que suspira “tras su breve destino”, el poeta, acotado por su soledad, llora sobre sus “amores marchitos/En su delirio” que tomaron cuerpo en primavera.

Se ve aquí cómo el poeta relaciona sus sentimientos con las estaciones, lo que lo vincula de manera evidente con los simbolistas, los modernistas y, por supuesto, con Saulo Torón, la otra cara del presente estudio.

“Agonie” =Agonía

Hacia un detrás del mundo
Furtivamente se va el año
Hora tras hora, segundo
Tras segundo, con pasitos

Pronto sonará medianoche
Donde va a morir este año;
Cada minuto que huye
Choca contra un amargo pensamiento

Trescientos sesenta y cinco días:
El sol ha dado su vuelta
Burlándose de nuestros espectáculos.

El corazón se siente envejecer
Y para no estremecer
Se ríe de todos los oráculos.

31 de diciembre de 1929 (1960: 20)

Un soneto. Lentamente, paso a paso, el año se muere después de haber acabado su ciclo, dirigiéndose hacia la hora fatídica de la medianoche del 31 de diciembre, como si no le importara el destino de los humanos. El poeta atenazado por el paso inexorable del tiempo.

“Fin d’année” = Fin de año

El cielo está pardusco y frío
Pálido el sol tiritita;
Triste mi sueño solloza
Todo deseo en mí ha muerto

Única posada en el fondo de un bosque,
Mi corazón un solo huésped alberga
Que derriba y le quita
Todo lo que antaño fue.

Todo ha muerto y es ceniza
Los dulces besos, las palabras cariñosas
Se esfuman en el fondo del alma.

Gota tras gota caen los llantos
Y la Esperanza harta de esperar
Se apaga lejos del rumor.

(1960: 21)

Predominan en este soneto el color gris –símbolo de la tristeza– y la falta de calor; incluso “Pálido el sol tiritita”; para el poeta todo lo hermoso del pasado desaparece y “Todo ha muerto y es ceniza”, sólo quedan los llantos. “Y la esperanza harta de esperar/Se apaga lejos del rumor”; el poeta se siente desesperanzado, con ganas de llorar.

“Bal” = Baile

Una voluta azul, un pensar exquisito
Suben la una sobre el otro en un acorde secreto
Y el estado rosa suave que una bomba tamiza
Envuelve un perfume de mujer en un pesado arrepentimiento.

El lento lamento lánguido del saxofón
Desgrana turbios e indistintos acordes
Y su grito rauco, brusco o monótono,

A veces despierta un deseo que se pensaba muerto.

Deténte Jazz, acompasas sollozos, lágrimas
Que las almas celosas quieren guardar solos para sí.
Para tu ruido de chatarra. Tu estrépito
Parece una inmensa queja donde nace una confesión.

(1960: 22)

Tres estrofas de cuatro versos cada una. Una luz tamizada, mezcla de azul y rojo, ambiente musical arropando el recuerdo de una relación romántica pasada. Tristeza. Incluso la música del saxofón, “un lento lamento lánguido/desgrana turbios e indistintos acordes” se suma a ese estado. El poeta le pide al jazz que pare su “ruido de chatarra” porque acompasa sollozos y lágrimas “que las almas celosas quieren guardar sólo para sí”. Nos cercioramos de cómo el estado de ánimo del poeta «contamina» su percepción de la realidad. Precisemos también que el jazz, heredero del blues de los antiguos esclavos africanos deportados a Estados Unidos, se suele relacionar con un estado anímico de congoja y tristeza.

“Mélopée” = Melopeya

Un alma se desploma en el fondo de una yola
Mecida al compás de ritmos amortiguados;
Como un corazón sin defensa que se desuela
El agua se deja surcar –y suena mediodía

Mecido al compás de ritmos amortiguados
Un canto se arrastra lento como un lamento
El agua se deja surcar –y suena mediodía,
Las doce notas, una tras otra, suenan.

Un canto se arrastra lento como un lamento

Ahogado en el seno de los pesados olores
Las doce notas una tras una suenan
Despertando un largo eco en un corazón.

Ahogado en el seno de los pesados olores
El canto roza las arrugas de la onda
Despertando un largo eco en un corazón
Donde se abre una herida profunda.

(1960: 23)

Cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Este poema está dedicado a René Floriot, a quien el poeta dirige esta frase: “Al probar, como tú el *Vino Triste*, he oído subir esta Melopeya”. Este poema es una mezcla de sonidos –“ritmos amortiguados” “un canto lento [...] como un lamento”, “las doce notas” del mediodía–, de “agua que se deja surcar” y “rozar”, y de “pesados olores”; todo ello lo transforma en un poema muy sensual, no obstante la soledad de un corazón indefenso y herido, de una herida que el canto-lamento despierta. Notemos también la repetición de ciertos versos –el segundo y el cuarto de la primera estrofa son casi los mismos que el primero y el cuarto de la segunda estrofa, y el mismo recurso estilístico se repite en las estrofas siguientes– que da la impresión de que el tiempo pasa pero que no cambia la vida del poeta. Aunque no sea objeto de nuestro estudio es inevitable leer este poema y no traer a la memoria el primero de los textos dedicados por Tomás Morales, el íntimo amigo de Torón, al Puerto de Gran Canaria.

“Refuge” = Refugio

¿Volverá nunca nuestro tiempo del “Vino Triste”
Tras estos oscuros días de un tiempo triste incierto,
Que del alba a la noche, ayer, hoy, mañana
Son tejidos de un tedio cuya trama se resiste?

He pisado mucho tiempo impasibles caminos,
Y sobre mis pasos nuevos persiste la ceniza
Empañando nuestros amores, mis Compañeros de pista
Ahora únicos reflejos de los grandes sueños apagados.

Jirones deshilachados de ramas despedazadas
El recuerdo gime a los Vientos que lo han helado
Ensordecido por el eco de las agujas agotadas...

Cuando en vano he llorado sobre nuestro breve pasado,
Quieto retomo el largo yugo de las jornadas
Para mejor ritmar mi rima con grandes pegadas.

Marzo de 1943 (1960: 24)

Un soneto dedicado también a René Floriot. El poeta vive “oscuros días de un tiempo triste incierto” que le provocan un tedio “que del alba a la noche, ayer hoy, mañana” le invade. Como otras veces, se refugia en el recuerdo de los sueños idos y muertos, y añora su tiempo del “Vino Triste”; ello le fortalece y permite retomar “el largo yugo de las jornadas”.

“Emprise” = Dominio (o) Influencia

San Luis a orillas del Océano
Perezosamente dormida
¿Qué sueño azul hacia la nada
Atormentaba tus noches todas amigas
San Luis a orillas del Océano?

En el fondo del pasado que recula
¿Dónde están todas las bonitas noches de verano,
En el horizonte sin crepúsculo
En púrpura bruscamente echadas
Al fondo del pasado que recula?

Todo el encanto de las noches huidas
Lentamente, lentamente se exhala
Desde el fondo de la bolsita del tedio
Donde lánguido el sueño se desploma
Bajo el encanto de las noches huidas.

Todo ha huido tal una ilusión:
Amores culpables de una sola noche,
Flirteos efímeros, corazones infieles
Tiernos devaneos, esperanzas,
Todo ha huido tal una ilusión

El canto mecedor de la ola
Cuando el Océano roía la playa
Como antaño ritmo en mi alma
Una sombra fugaz y un sueño,
Dulce canto mecedor de la ola.

(1960: 25-26)

Es este uno de los poemas más largos del libro: cinco estrofas de cinco versos cada una; notamos también que cada estrofa empieza y termina con el mismo verso, ligeramente alterado una vez. El poeta se dirige a la ciudad de San Luis de Senegal, insistiendo en su aspecto de ciudad oceánica, de noches estupendas que caen sin previo aviso. Pero representa también el pasado y todo lo que simboliza de bueno y agradable, al contrario del presente donde el poeta, falto de encantos y preso del tedio, ve como “todo ha huido como una ilusión”.

Añadamos también que, respecto de lo que subrayábamos acerca de los versos que empiezan y terminan las estrofas, resulta interesante cerciorarse de cómo, reuniendo dichos versos se llega a otra estrofa que retoma los temas de este poema:

San Luis a orillas del Océano
En el fondo del pasado que recula
(Todo) (Bajo) el encanto de las noches huidas
Todo ha huido tal una ilusión
(El) (Dulce) canto mecedor de la ola

“Quiescence” = Quiescencia

Ritmos retrasados se enroscan
Sobre las ramas que mece la noche.
En el agua quieto como un espejo
Se refleja un malva vislumbre.

Sin ruido un paso furtivo se aleja...
El niño de desesperación llora...
Mas una quieta y dulce indolencia
Guía el sueño en la alcoba.

El recuerdo de las viejas fragancias
Olidas antaño en pechos
Ya no irritarán las narices.

Los sueños mueren uno tras uno
Y el Amor cazador impasible
Vanamente dispara hacia su blanco.

(1960: 27)

Otro soneto, pero con un título bastante rebuscado, inusual; para establecer una correspondencia entre el título y el contenido, buscamos el sentido de esta palabra y hallamos que es un vocabulario bastante especializado, ya que se trata

del vocablo que se utiliza para designar la parada del desarrollo normal de los insectos en caso de condiciones exteriores desfavorables (temperatura insuficiente o sequía). Y nos percatamos de que en los dos cuartetos, reina una paz notable que se traduce por “ramas que mece la noche”, “el agua tranquila como un espejo”; incluso el niño que llora por desesperanza no logra turbar la “tranquila y dulce indolencia/[que] Guía el sueño en la alcoba”. Mientras que los dos tercetos describen los recuerdos “de las antiguas fragancias/olidas antaño sobre pechos” que ya no volverán, y la muerte de los sueños, lo que constituye una derrota para el amor. Respecto del amor se utiliza su imagen del cazador con su arco que recuerda la representación de Eros entre los griegos o Cupido entre los romanos.

El título tendría que ver, pues, con todos estos sueños que se formaron de niño y que no llegaron a la edad madura; es decir, otra vez, esta metáfora de los cebos, además de la existencia de un amor imposible.

“Rêve d’avril” = Sueño de abril

Lentas, lentas unas barcas se deslizan
Tales lejanos remordimientos
Y sueños de amor se tejen
En la trama de los sueños muertos.

Mi alma que esta noche se confiesa
Desgrana los días cumplidos;
Mi memoria exhuma y acaricia

Todos los sueños ya muertos.

Del fondo de una barca que pasa
Un aire de acordes lánguidos
Duda en subir, luego se borra
En el aire pesado de la tarde moribunda.

Grandes ojos, ojos azules de sueño
Me han mirado un rato en los ojos,
Luego se apagan –visión breve–
En el resplandor de sus azules sueños.

Sueño con estos ojos de un azul tierno
De los que aún ignoro el secreto,
Y mi sueño de esperar hartado cansado,
No es más que un pesado arrepentimiento...

... Lentas, lentas las barcas se deslizan
Tales acordes lejanos,
Y sueños de amor languidecen
Sobre la trama de sueños muertos.

(1960: 28-29)

Seis estrofas de cuatro versos cada una. Barcas-sueños pasan por la mente y el corazón del poeta y simbolizan todos los sueños muertos de los tiempos pasados que sigue acariciando. Tiene visiones fugitivas de algo que quiere surgir de los sueños muertos, visiones de un amor posible –“Grandes ojos, ojos azules de ensueño/Se han clavado un instante en mis ojos”–, pero no logra captarlo y “lentas, lentas, las barcas se deslizan/tales lejanos acordes,/Y sueños de amor languidecen/sobre la trama de los sueños muertos.”

“Morbidesse” = Morbidez (o) Languidez

Dormir, dormir quisiera
Sin sueños y sin recuerdos
En los brazos del Tiempo que boga.

Dormir hasta nunca, para
Escapar de la obsesión
Que puebla y rompe
Todo lo que un día quise.

Mi corazón sin fibra
Exhala un amor donde
Para él todo vibra
Cuando nada le es dulce.

Y tal el esqueleto pálido
Del cuadro de Goya,
Levantando la losa
De su tumba, dice: “¡Nada!”
Preso de una potente droga

(1960: 30)

Cuatro estrofas de cuatro versos cada una. El poeta anhela dormir para no despertar nunca, “Sin sueños y sin recuerdos” y escapar así de “la obsesión/Que puebla y que rompe/Todo lo que [amó] un día”. Comparándose con el esqueleto del cuadro de Goya levantando la losa de su tumba y diciendo: “Nada”²².

“Les yeux secs” = Los ojos secos

Los ojos secos que ningún llanto humedece
Prohibiendo al sol que entre
En el alma donde el Spleen se deleita
De los más sombríos pensamientos.

²² En español, en el texto en francés.

Ya no brillan por la llama
Que lo consume todo dentro
Y se le puede mentir a la Mujer
Mentirle fácilmente.

Por desgracia las lágrimas no caídas
Poco a poco corroen el corazón
Como una piedra empapada
De infernales licores.

El llanto que no ha caído aumenta
El sordo rumor de los sollozos
Y el rumor sube pesado
tal una pesada carga.

(1960: 31)

Cuatro estrofas de cuatro versos cada una, con los últimos versos puestos de relieve gracias a su posición diferente respecto de los versos precedentes. La tristeza predomina en este poema, el sufrimiento omnipresente, pero también la sugerencia de “descargarse” llorando. Se rozan también las relaciones entre el hombre y la mujer.

“A quoi tient l’amour?” = “¿A qué se reduce el amor?”

A las palabras, a su acento, a las cosas,
A las mil preguntas que se hacen,
Al pesado silencio inoportuno,
A los sueños que huyen uno tras otro;

A los sollozos reducidos al silencio,
Al pesado silencio hecho de sufrimiento,
A los sufrimientos hechos de confesiones
Que ya no se dicen desde que somos dos;

Al aspecto de los sitios que se frecuentan,
A las palabras que no se dicen, a las palabras
Que se han dicho tal vez demasiado temprano,

A los nervios sensibles de una amante
Y a la irritancia del aire
Una noche demasiado perfumada, demasiado clara.

(1960: 32)

Otro texto dedicado a Floriot. Ahí está la definición que da B. Diop del amor entre dos seres humanos. El poeta se contenta con desgranar todos los momentos y elementos que componen esta relación –nótese el uso repetido de “A la/Al”, como si quisiera dejar al lector formarse su propia opinión de lo que lee.

“Sagesse” = Sabiduría (o) Cordura

Sin recuerdos, sin deseos y sin odio
Regresaré allí a la tierra,
A las amplias noches, a su cálido hálito
A enterrar todos mis envejecidos tormentos.
Sin recuerdos, sin deseos y sin odio,

Juntaré los jirones que quedan
De lo que antaño llamaba corazón
Mi corazón al que hirió cada uno de vuestros gestos;
Y si todo no está muerto por su dolor
Juntaré sus pedazos que quedan.

En el murmullo infinito de la aurora
Al capricho de sus cuatro Vientos, alrededor
Echaré cuanto me devora,
Luego, sin sueños, dormiré –siempre-
En el murmullo infinito de la aurora.

(1960: 33)

Poema de tres estrofas de cinco versos cada una. El poeta parece dirigirse a los que le han destrozado el corazón para decirles que se marcha a su tierra, a África (notemos cómo el continente africano está caracterizado), para poder reencontrarse y salvarse; e insiste en su ausencia de “deseos y de odios”, como si estuviera de vuelta de todo.

El estudio de este primer cuaderno, “Leurres”, nos enseña al menos dos cosas. Primero, que B. Diop está muy asentado en la tradición lírica de los románticos y simbolistas franceses; ello se nota no sólo en la elección asumida del soneto como la forma más acabada de hacer poesía, sino también en las imágenes y metáforas que maneja e igualmente en el tema del amor que aparece a menudo. Esta vinculación con estos poetas franceses viene reforzada por las mismas preocupaciones por el fluir inexorable del tiempo que acompañan la añoranza de sueños perdidos y un tedio latente en el poeta. Pero cabe decir también que se ve de manera bastante clara que hay intención, de parte del poeta, de variar a veces abandonando el soneto. Ello no será fortuito.

Segundo –y, a nuestro parecer, ello explica la elección del título de “Cebos” para este cuaderno–, el poeta lamenta, en muchos poemas, la desilusión que le ha creado la pérdida de sus sueños de la niñez y de la juventud, sueños en los que ha

creído muy firmemente y que, al final, la vida se ha encargado de romper como si fueran burbujas, convirtiéndolos en espejismos, en engaños, en cebos.

Para completar las conclusiones sacadas de este cuaderno, y para una mejor comprensión del mismo, vamos a reproducir palabras del propio Birago Diop, pronunciadas décadas más tarde y citadas por Mohamadou Kane; evocaba sus duros años de estudiante en Toulouse:

Después del otoño cuyos encantos lejos de las ciudades y cuya dulzura no podremos sentir sino con el paso de los años, el fin de año hace sentir el abandono de manera más fuerte; el renacer de la primera primavera hace brotar otros cebos, siempre teñidos de tristeza. El verano y el sol de oro suavizan los ojos secos, borran la morbidez, y engendran un poco de cordura. (Kane 1971: 29).

Nos cercioramos de que esta cita encierra títulos de algunos poemas que figuran en este cuaderno. Pero vamos a comprobar que el cuaderno siguiente titulado *Décalques* –que podemos traducir como “Calcos”– presenta un tono muy diferente.

“Décalques”

En cuanto a este cuaderno –compuesto de sólo seis poemas numerados, sin título–, vamos a proceder como en el caso anterior, aunque estamos en presencia de piezas muy difíciles de desentrañar. Este carácter cerrado, casi hermético, se hace notar en todos los poemas que traducimos a continuación; intentaremos aportar luego los comentarios que nos parezcan oportunos.

1

El incubo irá a besar los iconos
Y la galena emitirá otros aires,
Cánticos reptando como lombrices
Se lanzarán desde lo alto de otros postes

El Homogéneo neutro de miradas átonas
Se dislocará múltiple y diverso
En las venas del reóstato perverso
Donde son dobles los pensares isócronos.

El infra del espectro tendido sobre el Iris
Que se estremece, rueda luego se dilata
Escandiendo el ritmo de un paso de tornillo.

La cápsula arde y la bomba revienta
Miedoso se pone en una pata el Ibis
Luego frenéticamente reclama: Bis.

Toulouse, 1932 (1960: 37)

2

Como un pastor que sopla en su siringa
La duda se aturde en el fondo de mi corazón,
Y cedo bajo el peso del Error
Pues no he podido coger el secreto de la esfinge.

Sobre el frío billar tenderé una ropa,
Y, con el escalpelo escupiendo su triste luz,

Para tener las cenizas de la Cuca vencedora,
Tranquilo, me disequé los sesos.

Como hojas muertas crujen mis huesos,
He asido mi razón doble con la punta de una pinza;
Interrogo, pero la Loca no dice nada.

En el perfumador el azufre que rechina
Se estira en una voluta malva y tuerce el cuello
De los lemas sutiles de un anciano loco.

(1960: 38)

3

Pintaré de negro con betel tus dientes blancos
Para sacar del piano otros arpegios.
Pararemos el actual presente tal
Para que no se disipen los sortilegios.

Sangre de las víctimas en el campo mortal
Derramaremos lo rojo en toda la nieve;
Nos encaminaremos hacia el otro Babel
Detrás del séquito interminable.

El canto de la tarde subirá triste y lastimero
Semejante a imperceptibles cantilenas.

Para llevar al puerto seguro el débil esquife,
Cada día subiremos sin perder el aliento

Arrebujando en un amplio abrigo de lana
El cadáver crujiente rígido y enclenque.

(1960: 39)

4

¿Qué pertiguero ebrio martilla este carillón?
¿Qué choca sonando en una esquina de mi cerebro?
¿Qué sacristan enamorado de la pertiguera
Echa mi endeble cráneo a este torbellino?

Cuando, estilete acerado, el grito del grillo
Se clava y perfora en el centro de la pupila
El miedo que se estremece temeroso y carnal,
Se arrastra esclavo al acercarse el hisopo.

El aire viciado se infecta con vuestros estertores
Que suben espasmódicos hacia los cielos pálidos
Amorosas cabras esta noche en celo

El niño me ha mirado con sus ojos de ópalo,
Y cuando hemos llegado a destino
Con una voz débil, el niño ha dicho: ¡Jolines!

(1960: 40)

5

La nota yerta encima de la Tiorba
Baila en el pentagrama donde bemola un Si,
Los dedos son mancillados por las lágrimas del Euforbio
Que todavía maman criaturas sin preocupación.

Toda lógica ha querido romper su orbe
Cuando el Apocalipsis ha dicho: “Me aclaro”.
Pero la sustancia gris que se resorbe
Ha ordenado: “la salida por aquí”.

Espasmos del espíritu que la Incoherencia roza
Los movimientos jadean alternativos
A lo largo del cortocircuito del infecundo cebo.

La esponja engulle un precipitado de hora
Y arroja una perla de destello temprano
Ritmando el vuelo de un teorema reacio.

(1960: 41)

6

Embrujador el encanto se había roto
Cuando de repente se han callado los cantos de la sirenas,
Y petrificándose en la máscara de los silenes
La risa del monstruo se durmió ahíta.

La estatua se ha movido cuando ha leído de nuevo
Que su dulce yegua había roto las riendas;
La Amazona enamorada sintió sus venas
Retorcerse entre los dedos del Tiempo cumplido.

En el desierto tristemente incansable
Los peregrinos han trazado en la arena
Sus pasos torpes, cansinos, inciertos...

Las lágrimas al caer el lunes por la mañana
En la inmensa alfombra de dibujos mal teñidos
Roen hasta el corazón los pies de la mesa.

(1960: 42)

La lectura de estos poemas seguramente nos deja desconcertados, como lo escribíamos al iniciar este cuaderno; en efecto, lo más llamativo de este cuaderno es su carácter difícilmente aprehensible, hermético. Cada vez que creemos asir un hilo conductor, viene el verso siguiente a defraudarnos. Estos poemas son una mezcla de elementos muy dispares, que aluden a realidades muy distintas, lo que nos permite calificarlos como «espasmos del espíritu que la incoherencia roza», como indica el poema 5. Pero lo que podemos notar también es que el poeta recurre muy a menudo a una terminología que recuerda su medio profesional que es la medicina y puede remitir a imágenes bastante crudas.

La única semejanza que vemos entre los poemas de este cuaderno y los del anterior es que son todos sonetos, excepto el tercero donde los tercetos han sido rotos en tres “estrofas” de dos versos cada una. Esta “novedad” en la construcción de este soneto tal vez nos dé la clave de este cuaderno: se tratará de un intento, en estos poemas, de buscar otra forma de poesía que rompa con las formas precedentes, tales como la romántica o la simbolista, tanto desde la forma como desde el contenido. En esta línea, los poemas de “Calcos” serán una

tentativa de escritura surrealista o, por lo menos, una voluntad de disparatar; Covadonga Grijalba Castaños y Françoise Paulet Dubois (2006: 109) opinan que “el segundo capítulo, “Décalques”, es un conjunto de seis sonetos bastante extravagantes, que “disparatan” un poco”. El uso de palabras cultas, en combinaciones cuyo sentido es casi imposible de encontrar, acrecienta esta impresión, reforzada por la cita de Alfred de Musset –no olvidemos que B. Diop reivindica sus vínculos con este poeta francés del que se declara el alumno– con el que el poeta introduce «Décalques»:

“El día que el Helicón me oiga sermonear,
Mi primer punto será que hay que delirar”

(1960: 43)

También hay que llamar la atención sobre el nombre mismo del cuaderno, pues el calco no es más que una copia, a veces, de contornos borrosos; ¿no querrá decir la elección de este título que B. Diop se está burlando de los que suelen escribir así?²³ Podría, sin duda, caber estar ironía.

Para terminar con este cuaderno, queremos citar a Roger Mercier y M. y S. Battestini que, en la presentación que hacen de *Leurres y Lueurs*; al evocar a «Décalques», afirman que:

²³ Al leer la traducción que hace André Lefèvre, nos damos cuenta del uso, por B. Diop, de una terminología bastante parecida a la que usaba Lucrecio.

...nacieron de una gran pena. En Toulouse, en 1932, Birago conoció el fallecimiento de su hermano Massyla. Por eso los poemas que vinieron a continuación llevaron la obsesión de la muerte, con su angustioso séquito de plañideras, cánticos fúnebres y símbolos.

El estudiante de medicina no olvida sin embargo el «escalpelo» para «disecar el cadáver», mientras que las potencias ocultas y los genios de la muerte se disimulan bajo la máscara enigmática de los Silenes ebrios.

Visiones cristianas y bíblicas se mezclan con el panteísmo griego, el animismo africano. La pérdida definitiva deja el espíritu a la deriva, y éste se convierte en presa de la incoherencia y el miedo (1964: 9).

Estos autores recuerdan el fallecimiento del hermano del poeta, Massyla; si nos basamos en lo que este hermano representaba para B. Diop, podemos comprender que se haya puesto a “delirar” a través de su escritura tras su muerte. Ello podría explicar la particularísima atmósfera verbal de este cuaderno. En el siguiente, sin embargo, tendremos un tipo de “delirio” más acorde con lo que vimos en el primer cuaderno, una escritura en la que no arriesgará del mismo modo.

“Presque...”

Este cuaderno se compone de cinco poemas, los tres últimos, sonetos.

“Fidelité” = Fidelidad

Las falenas
Son locas
Que giran y vuelan
Hasta perder el aliento,
Que vuelan y se pegan
Sobre el quinqué...
Estas falenas son locas.

Y el viento es demente
Que sabe un canto
Un canto conmovedor;
Que sabe un canto conmovedor
Que silba en dos tiempos
Y lo sopla silbando
A las hojas dulcemente...
El viento es realmente demente.

Pero el pez
El ¿qué es pues?
¿Es loco es cuerdo
Que nace y nada
Que corre alegremente
Que corre y va
Que va y juguetea
Que juguetea tontamente
En el agua que lo cocerá?

Yo ¿soy loco
Quien creo en todo
Quien creo en ti
Yo quien creo todo en ti?
Pero ¿soy loco
Yo quien lo escucho todo
Quien escucho tu voz
Yo quien te escucho
Quien te escucho toda?

Las falenas son locas
Y el viento es demente
Pero el pez y yo
¿Somos locos realmente?

(1960: 46)

Poema de cinco estrofas con distinto número de versos. El poeta tacha las falenas y el viento de locos, de dementes, porque las falenas “vuelan y se pegan/al quinqué...”; luego se pregunta si el pez es loco o cuerdo, el “que retoza tontamente/en el agua que lo cocerá”. A continuación se hace la misma pregunta para saber si él mismo está loco por creer todo de una mujer a quien escucha atentamente. Termina preguntándose si el pez y él son realmente locos, como si quisiera remarcar la inclinación irresistible, imprescindible, que lo empuja a creer todo de su interlocutora; de la misma manera que el pez necesita el agua para vivir, él también necesita creer y amar a otro ser; es vital para el poeta.

“Sympathie” = Simpatía

Abrevados en las mismas orillas
Y nutridos en los mismos festines,
Víctimas de los mismos brebajes
Tuvimos las mismas suertes.

Ahora heridos solos y tranquilos
Sentados al borde de los largos caminos
Buscamos los jóvenes rostros
Que encantaron nuestras bonitas mañanas.

Los pasos cansinos y lentos de las horas
Que aparecen de noche en nuestras moradas

Mecen a veces el atroz tedio;
Y los silencios de la noche

Sobre el rumor de los días huidos
Tejen un sudario a nuestros cebos.

Nioro-du-Sahel, febrero de 1938 (1960: 47)

Tres primeras estrofas de cuatro versos y una última de dos; en realidad, las dos últimas estrofas también podían haber sido dos de tres estrofas cuanto más cuando nos cercioramos de que el último verso de la penúltima forma un encabalgamiento con el primero de la última. Ello transformaría este poema en otro soneto. El poeta vuelve a una de sus mayores preocupaciones: el paso del tiempo matador de sus sueños de la juventud, de sus cebos que tanto lo ilusionaron y que la vida se encargó de eclipsar; se aprecia también el aburrimiento que viene a rematar el cuadro.

“Lassitude” = Cansancio

Arrastro a cada paso una cruz demasiado pesada
Hecha de pesares, tedios, recuerdos sombríos;
Pero a veces, recordando mis amores más viejos
Encuentro en las cosas más tristes una dulce fragancia

Otras veces, más a menudo cuando se hunde el día
Me siento solo, preso de una melancolía sin causa,
Solo y abúlico y sin alegría, invocando la ayuda
De una sonrisa difunta que venciera mi neurosis

Abrazos y confesiones ¿dónde pues estáis?
Sin vosotros no quiero sino llorar mi pena amarga.
Pues el tiempo se ha ido llevando no sé adónde

Cuanto tuve en mí de tierno y sincero:
Ecos de un murmullo y reflejos de un recuerdo,
Mis sueños más dulces, mis deseos más fogosos.

(1960: 48)

Otro soneto donde se mezclan el disgusto, la tristeza, la soledad, la melancolía y la añoranza de lo que fue. Se desprende una verdadera impresión de hastío incurable que nace del contraste entre la vivencia “actual” del poeta y los recuerdos que invoca. El poeta logra aguantar su presente gracias a la magia del recuerdo de antiguos arrebatos, de antiguas pasiones.

“Baume” = Bálsamo (o) Consuelo

He aquí cuando los primeros aguaceros
Las palabras marchitas, las palabras ajadas
Con las que antaño fuimos nutridos
Que renacen y nos mecen.

Y en la senda que atraviesa
El arroyo tanto tiempo parado
Suben los ruidos desaprendidos
Los sonidos que pasan y nos perforan.

De nuevo todo se va a llenar
Con el aroma de los recuerdos:
Meses vacíos y semanas tristes,

Pasado tan lejos, pasado tan cerca
Que jalonaban, tristes cipreses,
Los días hechos de sueños sin límites.

Camino de Kaya, julio de 1946 (1960: 49)

Soneto –escrito en 1946– dedicado a Henri Cuzin. El poeta vuelve a abordar temáticas recurrentes en su obra:

recuerdos de “palabras marchitas” que “renacen [...] y mecen”, de “ruidos desaprendidos” que lo invaden de nuevo poniendo de realce los antiguos sueños.

“Quête vaine” = Búsqueda vana

Para que la búsqueda fuera un poco más fructuosa
Teníamos que ir lejos, más lejos todavía:
Buscar otros caminos, registrar otros rincones
Que la senda perdida y que sombreaban las encinas

Hemos escuchado, triste voz llorona
Lancinante lamento, preludio sin testigo,
La llamada aguda subiendo hasta el punto álgido
De donde se desprende y muere la feliz Adolescencia.

Los vientos han soplado por encima de los árboles torcidos,
Y como nuestros pensamientos, las hojas en desorden
Se arrugan huyendo al muro del aislado fuerte...

Sí que hemos gritado, ¡Ay! no bastante fuerte,
Cuando los barcos salían singlando hacia otros puertos...
Y nuestros llantos impotentes se han secado en el camino.

(1960: 50)

En este soneto, el poeta parece arrepentirse de haberse dejado llevar por el afán de “buscar otros caminos” distintos a “la senda perdida y que sombreaban las encinas”. Un nuevo desengaño que acumula más tristeza en la escritura de B. Diop.

Este cuaderno “Presque...” retoma más o menos los mismos temas que el primero, “Leurres”; el siguiente, “Reminiscences”, el poeta lo dedica a la memoria de su primer

hermano, Massyla, que falleció mientras estudiaba en Francia. Sus biógrafos dicen que este cuaderno fue el primero que compuso.

«Reminiscences»

Los seis poemas de este cuaderno son sonetos.

“Saint-Louis” = San Luis

Cerca del Océano que te impide vivir
La ola del desierto rueda en el horizonte;
Quieta duermes y el sol que te embriaga
Te mece en el resplandor de sus ardientes rayos.

De tu pesado sueño ningún canto te libra
Ciudad que adormeció la otra encantación;
Y mi alma ebria de los sueños de los libros
Quisiera entrever tus sordas visiones.

Quisiera ella oír tu voz que ha callado
Y el murmullo de tus noches cumplidas
Donde se movían tus pensamientos hacia el porvenir.

Las aguas rugen, la ola lame la playa
La mar avanza que dejas venir
Quieta dormilona soñando con otra edad.

(1960: 53)

El poeta se dirige a San Luis de Senegal, ciudad ubicada a orillas del Océano Atlántico, limitada al norte por el desierto; subraya su “pesado sueño” del que ningún canto le puede librar, y en el que “la otra encantación” la sumergió. El poeta, ebrio de “los sueños de los libros”, desearía leer las “sordas visiones” de la ciudad; nutrido con la “ciencia” de los libros,

no puede descifrar las “visiones” de otra edad –“la otra encantación”– de la ciudad de San Luis. El poeta parece lamentar su incapacidad de volver a lo suyo.

“Espoir” = Esperanza

El Sueño huye que parecía real
Y el Silencio pesado turba al Alma
Que durmiendo del largo Sueño original
Pensaba hallar en él un supremo dicitamo.

El Fuego sagrado se enciende y echa la Llama
Sutil que quema la Sangre esencial
El Velo se desgarrar, el Cuerpo se pasma
El Ojo una tarde divisa lo Inmaterial.

Los Muertos han gemido bajo el Peso de la Tierra
Y el Alma temerosa que sondea el Misterio
Se estremece y llora a la irresistible Llamada;

Pero en el Futuro al que obsesiona su Miseria
Planea aún la Esperanza Bálsamo liminar
Vencedora del Destino, de lo Eterno creadora.

1925 (1960: 54)

Este poema “canta” el despertar de África que pasa del “largo Sueño original” –causado por “El sueño [...] que parecía real” (¿el espejismo que constituía Europa para el africano?)– al “Fuego sagrado [que] se enciende”; y ello entrena que “El Ojo avista lo Inmaterial” simbolizado por los muertos que gimen. Todavía vive la esperanza, “Bálsamo liminar/Vencedor del Destino, creador de Lo Eternal”. Nos cercioramos de que, si en el poema precedente el poeta parecía lamentar el no tener las llaves que le permitieran volver a lo suyo, en

«Esperanza», clama su fe en el redescubrimiento de sus tradiciones y cultura.

“Animisme” = Animismo

Cuando despertando la tierra de El-Kanésie
Se cumplan milagros imposibles
Las luces que brotan de vuestras frentes
Devolverán a vuestra África su frenesí.

Cuando la osamenta milenaria haya
Sobre su blancura parado al Alma cogida
Y pesada de su profunda anestesia,
Cuando en vosotros estén clavados otros rayos,

Sabréis lo que piensan vuestros Dioses de barro,
Lo que los fetiches a las máscaras negras han dicho;
A los crepúsculos brillantes, a las bonitas tardes,

Aprenderéis lo que son vuestros Evangelios
Que la voz de las cosas repite a los grandes vientos
De las Selvas sombrías a los Orientes lejanos.

1925 (1960: 55)

Poema dedicado a Djim Momar Guèye. Otro poema anunciador del despertar de África identificada por los ancestros, “la osamenta milenaria”, los Dioses de barro, los fetiches y las máscaras negras, todo ello, Evangelios de los africanos llevados por los cuatro vientos.

“Dialogues” = Diálogos

Las olas repiten a los vientos de la mañana
Las confianzas que les hicieron los remos
Encima de los que se doblan nuestros cuerpos de bronce
Y que el sueño de nuestras almas ritma

La piragua en la playa de arena fina
Confía a la brisa así como a la gran ola
Su lejano pesar nostálgico e indistinto
Del alta mar donde bogamos antaño.

La canción sorda y mecedora del mar
Repite al ocaso este amargo pesar,
Y la tarde clemente consuela a la piragua.

Y nosotros también, obsesionados de los lejanos pasados,
Los vientos que soplan nos dejan angustiados
Por oír el imperceptible diálogo.

1925 (1960: 56)

Diálogo entre las olas –el mar–, el viento, los remos, la piragua y la tarde, es decir de los elementos y de las cosas, acerca de una “lejana añoranza nostálgica e indistinta del Alta mar”; y los hombres angustiados al oír “el imperceptible diálogo”; pero a pesar de estar angustiados, por lo menos tienen los medios de oír el diálogo. Este poema traducirá el acercamiento del hombre a la naturaleza, en una simbiosis animista.

“Plage” = Playa

Un gran sol, un sol de tarde deslumbra
Sobre el Océano que blanquean las volutas
El rocío del mar se desvanece como vanos sueños
Disipado por la loca huida de los minutos.

En los rincones donde lo Inconsciente se entierra
Nacen y luchan indistintas preguntas
Y a un sí se parece el murmullo de las olas
A las más angustiosas que obsesionan al Bruto.

La voz de la mar en mí oscuramente
Despierta el eco de otras voces angustiadas
Y sé en otros tiempos haber pensado,

Los eternos y difuntos pensamientos
Que envuelve en su gran sudario movedizo
Y que antaño han ritmado las olas.

1925 (1960: 57)

El poeta frente al mar soleado: imagen de las salpicaduras identificadas con vanos sueños que se desvanecen despejados por “la loca fuga de los minutos”; las olas dicen sí a las angustiosas preguntas del Inconsciente humano. Y el mar despierta en el poeta el eco de otras voces angustiadas con las que se identifica.

“Désert” = Desierto

“Sólo Dios es Dios, y Mohamed rasul Alá!”
La voz del Almuecín salta sobre las cúpulas,
Se infla, se alarga, luego se apaga a lo lejos allá...
Lentamente se curvan los cuerpos de nuestros hombres...

La ambladura de nuestros caballos en el aire lleno de aromas
Ritma el triste coro ensordecido y cansado,
Y las puntas negras de las cabañas de bálago

Franjean el horizonte que no alcanzaremos.

En el desierto y en lo infinito de las edades
Titubeando así en la arena sin fin
¿Abordaremos en lejanas orillas?

¿Iremos así cada día hacia el mañana?
¿Hacia altos lejanos, lejanos puertos
Donde sólo serán cadáveres nuestros sueños?

1925 (1960: 58)

En el desierto rezan los musulmanes, avistados por el poeta a caballo que dice estar seguro de no alcanzar el horizonte. Se identifica el desierto con lo infinito de las edades y se representa al poeta tambaleándose y preguntándose si llegará a lejanas orillas; sigue cuestionándose:

¿Iremos así cada día hacia mañana?
¿Hacia altos lejanos, lejanos remansos
Donde nuestros sueños sólo serán cadáveres?

Este cuaderno retoma la metáfora de los sueños antiguos que desaparecen, llevados por el tiempo que no se para; pero ahora, vemos al poeta dirigirse más a la naturaleza, como si quisiera considerarla testigo y preguntarle lo que será de él. Nos percatamos de que el poeta necesita “dialogar” con la naturaleza para hacerse preguntas esenciales para él, para el africano. De ahí una especie de animismo que se aleja de la religión oficial –aquí el Islam–, pues vemos que, en el poema

“Désert”, el poeta está lejos de la gente que reza y se dice convencido de no poder alcanzar “las puntas negras de paja”. Por eso el hecho que África aparezca tan evidentemente en este cuaderno no es fortuito; en efecto, constituye un momento importante en la composición del libro que parte –en los tres primeros cuadernos– de los cebos que podrían simbolizar a Europa y sus “engaños”, pasando por «Reminiscences» en el que los otros temas coexisten con la aparición de África, y termina con « Lueurs » que su continente ocupa casi por completo.

«Lueurs»

Este cuaderno, como su nombre indica, es el de la salvación para el poeta, que por fin ve los atisbos que le envía su tierra, África, y elige regresar simbólicamente a un espacio del que lo habían alejado las engañosas de Europa. Decidí traducir los poemas que lo componen para, luego, decir lo que nos inspiran. La unidad de este cuaderno es bastante evidente y gira esencialmente en torno a África, a sus tradiciones y creencias, tal como las representa B. Diop. Además, vemos que la composición de los poemas se aleja notablemente del metro

francés tan presente en los primeros cuadernos; en efecto, notaremos que los poemas de “Vislumbres” rompen totalmente con la métrica francesa en el sentido de que, aparte del hecho de usar versos libres, son de una longitud inhabitual. Es más, los poemas de este cuaderno suelen imitar de algún modo la estructura de los cantos africanos con el recurso muy frecuente de la repetición de ciertas expresiones que, reiteradas, les dan un aire de encantación. Otra característica de estos poemas es su fuerte aspecto descriptivo, que los diferencia mucho de lo que veníamos viendo hasta el momento.

“Abandon”= Abandono

En el bosque oscurecido
Las trompas aúllan, ululan sin cuartel
sobre los tam-tam malditos.
¡Noche negra, noche negra!

La leche se ha agriado
En los calabacinos
La papilla se ha endurecido
En las jarras,
En las chozas
El miedo pasa, pasa de nuevo,
¡Noche negra, noche negra!

Las antorchas que se encienden
Echan al aire
Vislumbres sin volumen,
Sin brillo, sin rayo,
Las antorchas fuman,
¡Noche negra, noche negra!

Soplos sorprendidos
Rondan y gimen
Murmurando palabras desaprendidas,
Palabras que se estremecen,
¡Noche negra, noche negra!

Del cuerpo enfriado de los pollos
Ni del caliente cadáver que se mueve
Ya ninguna gota ha manado
Ni sangre negra, ni sangre roja,
¡Noche negra, noche negra!
Las trompas aúllan, ululan sin cuartel
Sobre los tam-tam malditos,
¡Noche negra, noche negra!

Temeroso el arroyo huérfano
Llora y reclama
Al pueblo de sus bordes apagados
Vagando sin fin, vagando en vano
¡Noche negra, noche negra!
Y en la sabana sin alma
Abandonada por los soplos de los ancianos
Las trompas aúllan, ululan sin cuartel
Sobre los tam-tam malditos
¡Noche negra, noche negra!

Los árboles inquietos
Por la savia que se petrifica
En sus hojas y en sus tallos
Ya no pueden rezar
A los ancestros que acompañaban sus pies
¡Noche negra, noche negra!

En la choza donde el miedo de nuevo pasa
En el aire donde la antorcha se apaga
Sobre el río huérfano,
En la selva sin alma y cansada
Sobre los árboles inquietos y desteñidos

En los bosques oscurecidos
Las trompas aúllan, ululan sin cuartel
Sobre los tam-tam malditos
¡Noche negra, noche negra!

(1960: 61-62-63)

Este largo poema despeja una impresión de miedo creada por la repetición de “¡Noche negra, noche negra” y el uso de expresiones bastante negativas como “los tam-tam malditos/ la papilla endurecida/la savia petrificada/vislumbres...sin brillo/selva sin alma/el río huerfano”; la tierra de África está abandonada y sufre por haber perdido todo lo que hacía

profunda su naturaleza. Nada parece ser como de costumbre, porque los ancestros la han abandonado y, a partir de este hecho, pierde sus características. Es como si nos dijera que los africanos deben cuidar sus tradiciones si no quieren perderlas y perderse.

“Souffles” = Soplos (o) Alientos

Escucha más a menudo
A las cosas que a los Seres
La voz del Fuego se escucha
Escucha la Voz del Agua
Escucha en el Viento
Al Zarzal sollozando:
Es el Soplo de los ancestros

Aquellos que han muerto no se han ido nunca
Están en la sombra que se alumbra
Y en la sombra que se espesa.
Los muertos no están bajo la tierra:
Están en el Árbol que se estremece,
Están en la Madera que gime,
Están en el Agua que corre
Están en el Agua que duerme,
Están en la cabaña, están en la multitud:
Los Muertos no están muertos.

Escucha más a menudo
A las Cosas que a los Seres
La Voz del Fuego se escucha
Escucha la Voz del Agua.
Escucha en el Viento
Al Zarzal sollozando:
Es el Soplo de los Ancestros muertos,
Que no se han ido
Que no están bajo la Tierra
Que no están muertos.

Aquéllos que están muertos no se han ido nunca:
Están en el Seno de la Mujer,
Están en el Niño que llora
Y en el Tizón que se (aviva) (incendia).
Los Muertos no están bajo la Tierra:

Están en el Fuego que se apaga,
Están en las Hierbas que lloran,
Están en el Peñasco que gime,
Están en la Selva, están en la Morada,
Los muertos no están muertos.

Escucha más a menudo
A las Cosas que a los Seres,
La voz del Fuego se oye,
Oye la Voz del Agua
Escucha en el Viento
Al Zarzal sollozando,
Es el soplo de los Ancestros.

Él reitera cada día el Pacto,
El gran Pacto que une,
Que une a la Ley nuestra Suerte,
A los Actos de los Soplos más fuertes
La Suerte de nuestros Muertos que no están muertos,
El pesado Pacto que nos une a la Vida.
La pesada Ley que nos une a los Actos
De los Soplos que se mueren
En el lecho y en las orillas del Río,
De los Soplos que se mueven
En el peñasco que gime y en la hierba que llora.
De los Soplos que moran
En la Sombra que se alumbra y se espesa,
En el Árbol que se estremece, en el Bosque que gime
Y en el Agua que corre y en el Agua que duerme,
De los Soplos más fuertes que han tomado
El Soplo de los Muertos que no están muertos,
De los Muertos que no se han ido,
De los Muertos que ya no están bajo la Tierra.

Escucha más a menudo
A las cosas que a los Seres
La Voz del Fuego se oye
Oye la Voz del Agua
Escucha en el Viento
Al Zarzal sollozando,
Es el Soplo de los Ancestros.

(1960: 64-66)

He aquí el poema más potente y célebre de B. Diop; el que ha sido más recitado, tanto por los niños de todo el África francófona, como, también, por niños franceses. Este poema encierra la forma de animismo más acabado de B. Diop, y más

allá de su persona, del pueblo africano que ve fluir la vida desde esa perspectiva. En efecto, la Naturaleza vive, y hay que respetarla por todo lo que da al ser humano. Pero, y sobre todo, hay que venerarla porque es la morada de los ancestros que son “muertos que no están muertos” y que están en todo lo que está alrededor nuestro. Y con ellos nos une un “pacto” que no hay que romper, so pena de castigos tremendos. Este poema es sumamente importante en la medida en que nos permite adentrarnos en una de las creencias más fuertes y todavía vigentes del ser negro; y permite, asimismo, comprender ciertos ritos que se observan en algunos sincretismos como el vudú por ejemplo. G. Grijalba y F. Paulet (2006:113) han comprendido toda la carga espiritual que despeja este poema; por eso escriben que:

En el corazón de este mundo poblado de soplos, la vida resurge: “en el seno de la mujer, en el niño que llora”. Para nuestro poeta, la vida y la muerte se encadenan sin solución de continuidad: fértil, la muerte es el origen de nuevos nacimientos; los muertos ya no están bajo tierra porque su soplo repite “el pesado Pacto que nos une a la vida”. La “ley” a la que está unida nuestra *suerte* es la de la permanencia, de un movimiento perpetuo de reconstrucción. El soplo tiene, pues, una importancia capital para Diop, ya que cierra el círculo del eterno retorno, del ciclo lucreciano según el cual “nada se cree, nada se pierde y todo se transforma” infinitamente. Este soplo de vida no es otra cosa que, no nombrada, el alma considerada en su sentido etimológico de “emanación, soplo, principio vital”.

“Accords” = Acordes

Manos duras
Rascan y ahuecan las tierras rudas
Manos rudas, tierras duras
Duras, rudas
Rudas, duras.

Las caricias te gustan
La labor te sosiega,
Tierra dura, tierra ruda,
Caricias de manos duras
Labor de manos rudas
Rudas, duras,
Duras, rudas.

Las manos rudas
Rozan y acarician riñones duros,
Manos rudas, riñones duros
Rudos, duras
Duros, rudas

Las caricias te gustan,
Los roces te sosiegan
Chica negra de senos duros
Caricias de manos rudas
Roces de manos duras
Duras, rudas
Rudas, duras.

Luego en parejas
Los cuerpos se abrazan ágiles,
Parejas ágiles,
Ágiles parejas

Sobre la tierra ruda,
Sobre la tierra dura
Sus caricias te gustan
Sus amores te sosiegan
Tierra dura, tierra ruda
Caricias de riñones duros

Caricias de manos rudas,
Rudos, duras
Duros, Rudas.

(1960: 67-68)

Es este poema una representación bastante osada –sobre todo si pensamos en la mentalidad que solía imperar en aquel entonces en un Senegal bastante religioso– del acto de amor. A partir de estas “manos duras y rudas” del africano que rascan, abriéndolas, sus tierras tan “duras y rudas”, se llega a otras manos también “duras y rudas” pero que acompañan “riñones duros” que se acoplan con una “chica negra de senos duros”. La simbología, aquí, es bastante clara: el africano debe amar a su tierra y poseerla, a pesar de las duras condiciones de vida que se viven allí y que surgen de la repetición incansable de “duras, rudas”. Este poema es, sin duda, uno de los más significativos del libro de B. Diop, que ha provocado diversas interpretaciones en varios escenarios del mundo.

“Le chant des rameurs” = El canto de los remeros

He preguntado a menudo
Escuchando el Clamor
De dónde venía el áspero Canto
El dulce canto de los Remeros.

Una tarde pregunté a los chirriantes Cuervos
Adónde iba el áspero Canto, el dulce Canto de los Bozos;
Me dijeron que el Viento mensajero infiel
Lo dejaba muy cerquita en las ondas del Agua,
Pero que el Agua deseando quedar siempre hermosa
Borra a cada instante las arrugas de su piel.

He preguntado a menudo
Escuchando el Clamor
De dónde venía el áspero Canto
El dulce canto de los Remeros.

Una tarde pregunté a los verdes mangles
Adónde iba el áspero Canto de los Rudos Piragüeros;

Me dijeron que el Viento mensajero infiel
Lo dejaba muy lejos en la cima de las Palmeras;
Pero que todas las Palmeras tienen el pelo rebelde
Y deben siempre peinar sus bonitos penachos.

He preguntado a menudo
Escuchando el Clamor
De dónde venía el áspero Canto
El dulce canto de los Remeros.

Una tarde pregunté a las complacientes Cañas
Adónde iba el áspero Canto, el dulce Canto de los Bozos.
Me dijeron que el Viento mensajero infiel
Lo confiaba allí arriba a un Pajarito;
Pero que el Pájaro huyendo en un furtivo aletazo
Lo olvidaba a veces en el cielo índigo

Y desde entonces comprendo
Escuchando el Clamor
De dónde venía el áspero Canto
El dulce canto de los Remeros.

(1960: 69-70)

Se ve al poeta plantado ante la Naturaleza y preguntándole de dónde viene el Canto. Más allá de este hecho factual, lo que hay que considerar es que un ser humano pueda dialogar con animales y plantas, con toda normalidad, hacer cuestiones que se le antojan y recibir respuestas. Es ello toda la carga de animismo que encierra este poema. Para el poeta, no existe frontera entre la Naturaleza y sus diversos componentes por una parte y el ser humano por otra. Esto constituye otra creencia del alma africana que comparte con los indios de América y con el franciscanismo, por otra parte tan toroniano.

“Viatique”= Viático

En una de las tres jarras²⁴
de las tres jarras adonde vuelven ciertas noches
las almas satisfechas y serenas,
los soplos de los ancestros,
de los ancestros que fueron hombres
de los antepasados que fueron cuerdos,
Madre ha mojado tres dedos
tres dedos de su mano izquierda:
el pulgar, el índice y el mayor;
Yo he mojado tres dedos:
tres dedos de la mano derecha:
el pulgar, el índice y el mayor.

Con sus tres dedos rojos de sangre
de sangre de perro,
de sangre de toro,
de sangre de macho cabrío,
Madre me ha tocado tres veces,
Ha tocado mi frente con su pulgar,
Con el índice mi seno izquierdo
Y mi ombligo con su dedo mayor.

Yo he tendido mis dedos rojos de sangre,
de sangre de perro,
de sangre de toro,
de sangre de macho cabrío,
He tendido mis tres dedos a los vientos
a los vientos del Norte, a los vientos del Levante
a los vientos del Sur, a los vientos del Poniente;
Y he levantado mis tres dedos hacia la Luna,
hacia la Luna llena, la Luna llena y desnuda
Cuando estuvo en el fondo de la mayor jarra.

Luego he hundido mis tres dedos en la arena
en la arena que se había enfriado.
Entonces Madre ha dicho: “¡Ve por el Mundo, ve!
En la vida acompañarán tus pasos.”

Desde entonces voy
voy por los senderos
por los senderos y por los caminos,
más allá del mar y más lejos, más lejos aún,
más allá del mar y más allá del más allá;
Y cuando me acerco a los malos,
los Hombres de corazón oscuro,
cuando me acerco a los envidiosos,

²⁴ Se trata en realidad de recipientes más grandes que las jarras normales, que se solían usar para guardar el agua bien fresca allí donde no existían neveras.

los hombres de corazón oscuro
Delante de mí avanzan los Soplos de los Ancestros.

(1960: 71-72)

En “Viático”, lo que resalta es su aspecto descriptivo; la descripción de una ceremonia animista por excelencia, hecha de sacrificios de animales y de cierto rito que deben proteger al poeta, al africano, durante toda su vida. Algo aún más importante es que esta ceremonia no necesita la participación de un sacerdote, sino que este papel es desempeñado por la misma madre; se nota así el rol esencial que tiene la madre en la cultura del poeta, por su función protectora y de guardiana de las tradiciones. Este papel esencial de la madre en la sociedad africana está realzado de manera bastante impactante en la obra del congolés Jean Malonga, *La légende de M'foumou Ma Mazano*, citada por Lilyan Kesteloot; en esta obra, un personaje femenino, Hakoula, señala la importancia de la mujer en una conversación que tiene con su hijo adolescente, porque este se ha atrevido a decirle que, en definitiva, sólo es una mujer:

Como aún no lo sabes, seguramente, tengo que enseñarte que, quien dice mujer dice Encanto, Caricia, Adorno, Flor, Consuelo, Dulzura y Paz. La mujer irrita, excita y calma al hombre y lo consuela siempre en sus momentos más difíciles. Ella dirige el mundo. Con sólo una de sus miradas, su sonrisa o su descontento, con sólo un ademán, puede trastocar o fortalecer la sociedad mejor organizada, provocar o detener asesinatos o guerras, suscitar los heroísmos más sublimes. Puede aniquilar la potencia de toda la magia milenaria. Con sólo una imposición de su manecita –no te

puedo decir más- hace desaparecer los efectos nocivos más temidos del veneno y del Totem. El hombre, desecho pasivo, obedece a todas sus fantasías, a todas sus extravagancias. Todo ello no es nada en comparación con sus atributos creadores. En la procreación, la mujer tiene la mayor responsabilidad. ¿No era ella, en efecto, la morada, el hogar del huevo genitor? Como madre, es incontestablemente el intermediario entre la « Fuerza Suprema » y la creación. El hombre, él, una vez más, sólo tiene un papel secundario para la multiplicación del género humano. ¿Hay algo más divino, más grande y bonito que crear? La mujer concibe, o si prefieres, crea de alguna manera. Durante nueve meses, lleva en su seno, alimenta al feto con su sangre y su calor y éste, desde que nace, necesitará todavía su ternura, su leche, sus cuidados más sublimes. Confiesa, hijo, que la mujer desempeña un papel de primera importancia, casi igual con la «Fuerza-Suprema». ¿Por qué, en estas condiciones, el hombre engendrado y alimentado por ella, que le debe todo a ella, que no tiene más que un papel secundario de sostén en la familia y el clan, por qué la trata como un ser insignificante e inferior? No, la mujer es otra cosa que una fuerza inferior. Si parece hacérselo creer al orgullo del hombre demasiado egoísta, es que ella se siente muy superior a él y, tal como el Todo-Poderoso quien tolera las insolencias de sus criaturas, ella espera su hora para probar su supremacía indiscutible. Por la complejidad fisiológica de todo su ser, por la delicadeza biológica de su naturaleza, la mujer es el «jardín» de la vida. Es ella el adorno de la naturaleza y la hermana menor de Dios, mientras que el hombre sólo es su sobrino (1981: 202-203).

Aquí, es de notar la semejanza relevante en las sociedades africana y canaria en lo concerniente al papel destacado que desempeña la madre en ambas. Receptáculo de los valores fundamentales de la sociedad, la madre ocupa un sitio importantísimo en la educación; de allí que se puede hablar de un matriarcado bastante fuerte que constituye un signo característico de su devenir respectivo.

“Vanité”: Vanidad

Si decimos, dulcemente, muy suavemente
Cuanto un día tendremos que decir
¿Quién pues escuchará nuestras voces sin reír,
Tristes voces quejumbrosas de mendigos
Quién realmente las escuchará sin reír?

Si gritamos rudamente nuestros tormentos
Que desde siempre suben lecho contra lecho
¿Qué ojos mirarán nuestras anchas bocas
Hechas para la gorda carcajada de grandes niños
Qué ojos mirarán nuestras anchas bocas?

¿Qué corazón oiría nuestros grandes clamores?
¿Qué oreja nuestras débiles cóleras
Que quedan en nosotros como tumores
En el fondo de nuestras gargantas lastimeras?

Cuando nuestros Muertos han venido con sus Muertos
Cuando nos han hablado con sus voces pesadas;
Cuán sordas han sido nuestras orejas
A sus gritos, a sus más fuertes llamadas
Cuán sordas han sido nuestras orejas,

Han dejado en la Tierra sus gritos,
En el aire, sobre el agua, han trazado sus signos
Para nosotros Hijos ciegos sordos e indignos
Quienes no vemos nada de lo que han puesto
En el aire, sobre el agua donde están trazados sus signos.

Y ya que no comprendemos a nuestros muertos
Ya que nunca oiremos sus gritos
Si lloramos dulcemente, muy suavemente
Si gritamos nuestros tormentos rudamente
¿Qué corazón oirá nuestros grandes clamores?
¿Qué oreja los sollozos de nuestros corazones?

(1960:73-74)

Birago Diop, en “Vanidad”, critica a los africanos que, imbuidos de otros valores, parecen creerse superiores a su cultura y a sus tradiciones de origen; vanidosos, se vuelven sordos a las llamadas de sus tradiciones y de sus costumbres. Y la condena va a ser que nadie se erguirá a defenderlos o escucharlos en los momentos de pena o de alegría, ya que no

han sabido descifrar los signos dejados en toda la naturaleza
por los ancestros.

“Rumeurs”: Rumores

Sobre el ancho Muro, el áspero Muro de los raucos rumores
He pegado mi Oído cansado y pesado
Para escuchar a través de vuestros vanos Clamores
El eco de una voz desfallecida, muerta, apagada
Por el ancho Muro, el áspero Muro de los raucos Rumores.

En el Alba fría y pálida y sucia e inoportuna
Y que sólo dará a luz un Aborto de Día,
El Muro ha subido, subido más alto que las Nubes,
Roca sin una falla, sombrío Bloque sin contornos
En el Alba fría y pálida y sucia e inoportuna.

A la Meridiana, desconchándose en Vislumbres,
El Muro ancho se convertía en un vasto Incendio
De donde se derramaban y chisporroteaban Lágrimas y Sudores,
Lágrimas de Niños, Sudores de Hombres, Carne entumecida
En la Meridiana desconchándose en Vislumbres.

Sobre el ancho Muro, el áspero Muro de Raucos Rumores
He puesto mis pies planos pobre pescador tullido,
Sacando de la Ganga viscosa de torpores
La Piragua que va a todos los Países perdidos
En el ancho Muro, el áspero Muro de los raucos Rumores.

El Áspero Muro se ha erguido en el rojo Crepúsculo,
Como un Monte, Roca rugosa bajo el Sol enrojecido,
Bloque negro de Sangre cuajada donde crecían Pústulas
Mientras que fue construido sobre sangre inocente
El áspero Muro erguido en el rojo Crepúsculo.

Y es la Noche. La negra y fría y amplia Noche
La negra Noche donde las Voces se temen a sí mismas;
Los Rumores y los Gritos, los Sudores y los Ruidos
Preñan el áspero Muro de nuestras acres Blasfemias
En la negra Noche, en la fría y amplia Noche.

Sobre el ancho Muro, el áspero Muro de los raucos Rumores
He pegado mi Oído pesado y más cansado,
Para escuchar a través de vuestros vanos Clamores
El Eco de una Voz, el Ruido de un Soplo que pasa
Por el ancho Muro, el áspero Muro de los raucos Rumores.

(1960: 75-76)

Se yergue frente al poeta, al africano, infranqueable, un alto y ancho muro que le impide escuchar y oír distintamente las palabras y los mensajes de los ancestros; tiene que contentarse con “vanos Clamores”. Por más que preste el oído en el alba, a mediodía, por la tarde y por la noche, no logra oír nada claro; todos los sonidos se hacen borrosos e indistintos. ¿Será este muro la civilización europea que ha sabido separar al africano de sus raíces y enturbiarle la mente? A través de este poema, volvemos a observar otra coincidencia bastante llamativa entre B. Diop y S. Torón; en efecto, la simbología de este muro podría acercarse a un poema –el poemario en que está lleva también el mismo nombre– del poeta canario cuyo título es “ Frente al muro” (PC: 193); en este, el poeta idealiza su pasado que califica de puro con sus “recuerdos dolientes” y nota su falta de porvenir frente al muro de un “presente sin senda”.

“Incantation”= Encantación

Abre a la Sombra del Hombre
Abre, abre a mi Doble...

Abre a la sombra del Hombre
Que va hacia lo Desconocido
Dejando solo en el Sueño
El Cuerpo inerme y desnudo.

Abre a la Sombra del Hombre
Abre, abre a mi Doble...

Abre, abre a mi Doble
Los senderos de maleza cubiertos,
De día caminos turbios
De noche tan luminosos.

Abre a la Sombra del Hombre
Abre, abre a mi Doble...
Mi Doble vendrá a decir
Cuanto haya visto
A las puertas del Imperio
De donde los Muertos han venido.

Abre a la Sombra del Hombre
Abre, abre a mi Doble...

(1960: 77)

“Encantación” es uno de los poemas que más traducen el concepto que Birago Diop tiene de la muerte: para él no es fin ni cese, sino una etapa de la que se retorna a vivir entre y al lado de los vivos. Añade otro elemento importantísimo que es que cualquier hombre tiene su doble –¿el alma?– que es realmente el que regresa al mundo. Un doble, “alter ego” invisible del ser humano que acerca una vez más las concepciones de B. Diop y de S. Torón, sobre todo si evocamos el poema del último titulado, precisamente, “El doble”.

“Diaka”

En el llano a lo lejos
La hora ya es tardía
Las Luciérnagas clavan
Sombra en la orilla.
Hartos de tocar en vano
Solos en la noche serena
Los arcos de los grillos
Que han perdido sus crines,

Hartos de tocar en vano
Duermen sobre sus violines
En la sombra de la orilla...
La hora ya es tardía...

En el llano a lo lejos,
Baile de malva Vislumbres,
Flamea el Fuego de las Fieras.
Los Pastores ojos abiertos
Sueñan con verdes prados
En el llano a lo lejos.
El Viento sopla a través
De los tiesos Vetiveres,
Aviva un Fuego de Fieras
Que baila en cortos rayos.
En el llano a lo lejos
Bailan malva vislumbres.

El Agua se queja y se surca
Como la guinea nueva,
Que se desgarrá al lento
Paso del barco de fondo llano
Del que sube el dulce canto
De los que solos pueden
Cantar los ásperos cantos
Enroscados en las orillas del río
Que se queja y se surca
Como la guinea nueva...

(1960: 78-79)

Este poema sigue asentándose en las realidades africanas, pero a diferencia de los precedentes, anuncia ya el camino que va a emprender luego el poeta y que va a ser el de la fábula; se notan en “Diaka” algunos de los componentes que se conocerán en los cuentos y fábulas de Birago Diop como el pastor o las fieras. Este aspecto se va a acrecentar en el poema dedicado a L.S. Senghor, “Kasak”

“Diptyque”= Díptico

El Sol colgado de un hilo
En el fondo del calabacino teñido de añil
Hace hervir la Olla del Día.
Asustada porque se acercan las Hijas del fuego
La Sombra se esconde al pie de las estacas.
La Sabana es clara y cruda
Todo es neto, formas y colores.
Pero en los Silencios angustiosos hechos de Rumores
Ruidos ínfimos, ni sordos ni agudos,
Surge un Misterio pesado,
Un Misterio sordo y sin contornos
Que nos rodea y nos asusta...

El Paño sombrío agujereado con clavos de fuego
Tendido sobre la Tierra cubre el lecho de la Noche.
Asustados porque se acercan las hijas de la Sombra
El Perro aúlla, el Caballo relincha
El Hombre se oculta en el fondo de la choza.
La Sabana es sombría,
Todo es negro, formas y colores,
Pero en los Silencios angustiosos hechos de Rumores,
Ruidos infinitos o sordos o agudos,
Las Sendas cubiertas de maleza del Misterio
Lentamente se iluminan
Para los que se fueron
Y para los que vuelven.

(1960: 80)

Como sugiere su nombre, este poema da cuenta de dos momentos de la jornada, el día y la noche; tanto en el primero como en el segundo existen los “Silencios angustiosos hechos de Rumores”; pero estos silencios no son angustiosos para los muertos que no han muerto, ya que “Las Sendas cubiertas de la maleza del Misterio... se iluminan” para ellos. Es esta práctica de poetizar distintos momentos del mismo espacio, uno de las principales tácticas de la escritura modernista tan

del gusto de Saulo Torón, que también escribió en este caso algún tríptico.

“Kasak”

La Tierra sangra
Como sangra un Seno
Del que mana la leche
Color del Poniente.
La Leche es roja,
De la arena brota Sangre,
El Cielo llora
Tal como llora un Niño.

¿Quién pues había usado la siniestra azada?

La Onda se lamenta
Cuando se hunde el Remo.
La Piragua gime
Cuando la abraza el Agua,
Hiena se ha pinchado
Al paso del seto
Y Cuervo ha roto
Su pluma en la llaga.

¿Quién pues había usado la siniestra azada?

El Pastor ha herido
Con la punta de la azagaya
El lomo ágil
Del Hermano-de-la-Sabana,
Y ya nada ha quedado
De todo su bonito rebaño,
Ni novillos, ni becerras
Ni los terneros.

¿Quién pues había usado la siniestra azada?

(1960: 81-82)

El título de este poema, del idioma uolof, designa una ceremonia celebrada por ocasión de la circuncisión; se trata de una actividad que se hace de noche, en un momento en que los niños están casi curados, hecha de música (tambores,

tam-tam, cantos rituales) y de bailes. Y se aprovecha esta oportunidad para inculcar a los circuncisos algunos valores de los más importantes para la sociedad uolof. La alusión a la sangre recuerda sobre todo el acto mismo de la circuncisión, que se hacía a veces en condiciones de higiene bastante precarias; y el hecho de no llorar, por parte del circunciso, traducía su valentía y su paso logrado al estado de hombre cumplido.

Pero decíamos también que este poema anuncia el contenido de lo que iban a ser los cuentos y fábulas de Birago Diop que generalmente hacen intervenir a los animales de la sabana. A este propósito, creemos ver, a través de la presencia del cuervo que rompe su pluma, una muestra de intertextualidad, como un guiño que hiciera Birago Diop a la literatura francesa, que recuerda la fábula de Jean de la Fontaine “Le corbeau et le renard”. Por otra parte, el cuervo es un animal de extraordinaria presencia literaria. Cito uno de los ejemplos más rotundos, el célebre poema de Poe.

“Présage”: Presagio

Un sol todo desnudo –un sol todo amarillo
Un sol todo desnudo de alba temprana
Derrama raudales de oro en la orilla
Del río todo amarillo.

Un sol todo desnudo –un sol todo blanco
Un sol todo desnudo y todo blanco

Derrama raudales de plata
En el río todo blanco.

Un sol todo desnudo –un sol todo rojo
Un sol todo desnudo y todo rojo
Derrama raudales de sangre roja
En el río todo rojo.

(1960: 83)

Este poema sorprende por ser el más corto de este cuaderno. Describe los tres momentos del día que son el alba, el mediodía y el atardecer, con el sol que tiñe el agua del río con los colores amarillo, blanco y rojo, siguiendo así la luz que derrama en estos distintos momentos. Otro guiño de aire modernista. Se nota que este poema tiene tres estrofas de cuatro versos cada uno que repiten la misma construcción, rompiendo así la composición a la que venía acostumbrándonos este cuaderno «Vislumbres». También en el nivel del contenido, nos percatamos de que se aleja aparentemente del tema africano, para volver un poco a las preocupaciones de los primeros cuadernos. Salvo que este poema no es exactamente un soneto, aunque se aproxima más a él que los precedentes, y que en la última estrofa el color rojo se connota con el aspecto de sangre que recuerda la atmósfera de los poemas dedicados a África. Podemos afirmar, pues, que es una mezcla lograda del modernismo –con la presencia simbólica de los distintos momentos del día, tal como lo hace Saulo Torón por ejemplo en *El caracol encantado*– y de las creencias africanas.

¿Qué queremos decir con ello? Entendemos que este último poema del libro de Birago Diop hace, a nuestro parecer, una sutil mezcla de las dos facetas de su ser, su formación clásica y su cultura negra, como para decir que es ese mestizaje cultural naturalmente asumido, la vía de salvación; tenemos la impresión de que lo que pregona el creador senegalés es el mestizaje, tal como lo notamos también en el poema liminar; y ello se vincula perfectamente con este gran movimiento que fue el de la Negritud.

Este cuaderno, *Lueurs*, cierra el único libro de poesía de B. Diop; libro que él tardó 20 años en publicar (lo había prometido hacia los años 40 y no lo publicó sino en 1960), mientras que había comenzado a escribir desde 1925, desde sus años de liceo, en San Luis. Nos cuentan R. Mercier et M. y S. Battestini que:

Si se le pregunta a Birago Diop sobre tales circunstancias de sus poemas, responderá simplemente que no ha “inventado” nada, pero que ha visto, sentido o leído, mirado, oído o soñado. El eco del corazón le ha soplado versos generalmente rimados, ritmados, sinceros. No ha pretendido innovar, ni tampoco liberarse. Escribir (y sobre todo poemas) no es el oficio de B. Diop, sino su entretenimiento. Estima muy delgado el “folleto” que ha tardado veinte años en presentar al público y le concede el único mérito de haber sido la primera investigación poética en la literatura africana de expresión francesa. Sin embargo, en el campo de la poesía, más a menudo, tal vez, que en cualquier otro

género literario, se plantea el problema de la renovación (1964: 10).

A pesar de todo lo dicho en esta cita, quedamos insatisfechos; por una primera razón que no se puede haber demorado 20 años en publicar un “folleto” de manera gratuita. Ello es difícilmente comprensible, sobre todo de parte de un hombre con el historial y la cultura de B. Diop. Por eso, ahondando el tema, nos hemos dado cuenta –ya lo hemos abordado anteriormente– de que, en realidad, este tiempo de demora ha sido, en parte, un tiempo de composición: reunir los poemas que se habían escrito a lo largo de todos esos años, clasificarlos y, sobre todo, ordenarlos de manera que tengan un sentido. Y que la tentativa, por parte de B. Diop, de restarle valor a su obra poética, o bien traduce humildad o bien constituye un reto para la crítica, para que ésta intente desflorar el movimiento que se había iniciado con *Leurres et Lueurs* y que culminará luego con las compilaciones de cuentos que vino publicando y que conocieron un éxito innegable. El mismo poeta, cuando le preguntan si hay una continuidad entre su prosa y su poesía, contesta esto:

Si hay una unidad en mi obra, y una continuidad entre mi prosa y mis versos, sería más adecuado, entonces, invertir el orden de los factores y hablar de la continuidad de mis poemas hacia mis cuentos. Porque ya había escrito todos o casi todos los poemas que componen *Leurres et Lueurs* y muchos otros, cuando, en 1943, empecé a redactar *Los Cuentos de Amadou Kumba*.

Para establecer esta unidad, sólo habría que considerar la última parte de mi compilación de poemas (*Reminiscences, Lueurs*) [...]. Hecho esto, se volverán a encontrar las mismas fuentes, tanto en los cuentos como en los poemas: paisajes, creencias... (Kane, 1971: 205).

Lo dicho por el propio creador nos fortalece en lo que escribíamos: *Leurres et Lueurs*, al contrario de lo que afirmaban Senghor y otros –tal vez por no tener en sus manos la versión acabada y completa– es una recopilación de poemas que se inserta perfectamente en el movimiento de la Negritud en cuanto a valores y símbolos; no sólo esto, sino que lo adelanta y lo anuncia, en el sentido en que fue Birago Diop el primero en traducir en “actos”, en su poesía, el mestizaje cultural y el famoso “arraigarse y abrirse” de Senghor. Y sólo por ello, se debería “rehabilitar” su poesía, para que no volviéramos a leer que

A pesar de su precedencia en la poesía francófona de África Negra, el encuentro con ciertos destinos, particularmente los de Senghor y de Césaire hizo palidecer la estrella de Birago Diop, de tal forma que tomará para siempre otras vías más fructíferas para la plenitud de su escritura: el género del cuento novelado (Dadié, 2006: 72).

Nos consta, en efecto, que Birago Diop no se convirtió en fabulista por “el encuentro con ciertos destinos”, sino que fue más bien una necesidad irreprimible la que lo empujó a ponerse a escribir cuentos basados en las vivencias del africano de África, en un intento de captar lo esencial de lo

que realmente simbolizaba su cultura. Por ello vamos a abrir una pequeña ventana en su ancha producción de fabulista que fue la que verdaderamente le dio nombradía más allá de su Senegal natal.

La lección de los cuentos

Abriremos este capítulo recordando lo que el mismo Birago Diop aseveraba acerca de la totalidad de su obra: “Para establecer esta unidad [de mi obra], sólo habría que considerar la última parte de mi compilación de poemas [...]. Hecho esto, se volverán a encontrar las mismas fuentes, tanto en los cuentos como en los poemas: paisajes, creencias...y...“fauna”.

Para tener una comprensión más justa de lo que incitó a Birago Diop a escribir cuentos, hay que remontarse primero a su propia infancia. Afirmábamos que no conoció a su padre, que falleció dos meses antes de su nacimiento, así que fueron su madre, sus tías y sus hermanos quienes se encargaron principalmente de su educación básica. Y sabemos que en

África y en particular en Senegal, sobre todo en aquellos principios del siglo XX, la educación, además de ser colectiva, pasaba mucho por las veladas nocturnas alrededor, muchas veces, de un fogón; los adultos las aprovechaban para inculcar las reglas no escritas que regían la sociedad y a las que tenían que someterse todos los miembros de la colectividad. Mediante los cuentos –cuyo poder lúdico y de entretenimiento ya no se discute–, se ponían de relieve las reglas de conducta, los códigos sociales, y se asentaba así, desde la niñez, lo que, a los ojos del grupo, constituían el bien y el mal. Y como todos los niños, B. Diop se empapó muy pronto de esas historias divertidas, moralizadoras o fantásticas que mecieron su infancia y le inocularon el virus de la fábula. Lo que no deja de aproximarle de nuevo con Saulo Torón que también se educó con esas lecturas familiares.

La segunda razón cabe buscarla en su encuentro, durante sus años de correrías a través de diversas regiones del África Occidental, con poblaciones muy apegadas a sus tierras y culturas, que todavía escapaban de los vientos «europeizantes»; al respecto, nos enseña Kane que:

Birago, incansablemente, recorre las tierras adentro y profundiza su conocimiento de África. Serán esos encuentros y reflexiones de entonces los que nutrirán su obra. Anécdotas recogidas aquí y allá durante esas peregrinaciones, o simples peripecias de viaje, hallarán su sitio en los *Cuentos de Amadú Cumba*, obra que se parecerá de alguna manera a un diario de viaje (1971: 36).

La tercera razón la constituye su encuentro, en el Sudán francés, con Amadou Koumba Ngom, un señor de unos 60 años que resulta ser el griot de su familia; porque lo considera como un miembro de su propia familia que no ha visto durante muchísimo tiempo, Birago se pasa una semana con él. Y es esa la ocasión propicia para visitar todos los cuentos que había venido oyendo desde su infancia, de compararlos con los que había ido recogiendo en otras localidades de Africa. Kane, otra vez, nos aclara el asunto:

La importancia de ese encuentro aparece nítidamente si se piensa que se sitúa en la misma época en que Birago hace cosecha de cuentos que pondrá en forma durante su próxima estancia en Francia. Queda claro, sin embargo, que los críticos han exagerado la importancia y el papel de Amadou Koumba Ngom en la obra de Birago. El griot ha podido indicar la orientación de ésta, ha abastecido al futuro escritor con cierto número de cuentos, limitado en realidad. Si Birago ha colocado su obra de cuentista bajo el signo de Amadou Koumba Ngom, es ante todo para resaltar la relación íntima con el fondo tradicional africano, es luego para realzar su significación profunda, ya que se presenta como una tentativa de mostrar la vitalidad sobrada que los medios modernos, importados, pueden conferirles al arte y a la sabiduría africanas. También hay que ver en ello la preocupación por poner de relieve la unidad de su obra y su apego filial hacia ese viejo maestro del Verbo (1971: 38).

La cuarta razón, la que de verdad abarca las razones precedentes, es la voluntad de Birago Diop de considerar sus cuentos como la cuna en la que deben conservarse las tradiciones, las culturas africanas; en este sentido, salvarlos del olvido corresponde a salvaguardar la idiosincrasia africana

que yace en ellos, y participar así en la lucha de los intelectuales de la Negritud, pero de manera más práctica y alejadas de las teorías vanas.

En cuanto a las fábulas propiamente dichas, decíamos que Birago Diop es conocido sobre todo como cuentista ; por eso gran parte de la crítica ha antepuesto los cuentos a su poesía, pensando que, por ser más numerosos y reputados, representan lo esencial y primario de su obra, y que los poemas no serían más que una muestra de entretenimiento. Sabemos lo que dijo Birago Diop sobre el asunto. Nosotros sólo podremos subrayar el aspecto dialéctico que une los poemas y los cuentos, evitando así entrar en la vana polémica que consiste en dar la preeminencia a la poesía de B. Diop frente a sus cuentos o hacer justo lo contrario.

Lo que sí podemos sostener es que los cuentos, además de vehicular filosofías, mentalidades y pensamientos que se inspiran directamente de las sociedades africanas, representan sobre todo una formidable fotografía de los usos y de las costumbres de los lugares donde nacen. Kane lo resume bien cuando recalca lo siguiente:

Es en la pintura de las costumbres donde [B. Diop] acierta más. Los personajes son atrapados en sus actividades más diversas y, muy a menudo, más humildes. *Los cuentos de Amadou Koumba* traducen un cuadro completo de la vida rural, del alba a la puesta del sol, y a lo largo de las estaciones. Esta preocupación por el realismo es una herencia del cuento popular que constituye un espejo que refleja el

modo de vida y las preocupaciones más profundas del oyente. La mentalidad africana aparece en ellos con nitidez. El autor defiende ciertos valores como la hospitalidad. [...] Denuncia el parasitismo social, la explotación abusiva de éste por los falsos morabitos. Los rasgos de costumbres abundan que permiten a los africanos de la región de donde es originario el cuento reconocerse. Se percibe un poco en todas partes la intención del autor de proceder a la fijación de costumbres que caen en el desuso o que van a desaparecer por la acción certera del modernismo (1971: 63).

Lo dicho por Kane, además de poner de relieve, por enésima vez, la similitud de las trayectorias de Diop y de Torón –recordemos que el creador canario también publicó crónicas que pintaban las costumbres de su sociedad–, llama la atención sobre el hecho que, más allá de la pintura de costumbres y la traducción de mentalidades, los cuentos otorgan a nuestro creador el estatus de intelectual que denuncia lo que le parece ser malo en su sociedad. Ello le da a B. Diop otra «superioridad» sobre sus colegas de la Negritud, pues en el momento en que estaban en la fase de erguirse en contra de la potencia colonizadora, reivindicando su igualdad de raza y de derechos frente al hombre blanco, buscando un reconocimiento ajeno, Diop ya criticaba las lacras de su sociedad anticipando y anunciando así la literatura negra de después de las independencias. Y esta anticipación, que se relaciona con su naturaleza profunda, no hace sino traducir que, a pesar de no alcanzar la misma notoriedad que Senghor y Césaire, B. Diop supo plasmar de manera evidente todos estos valores defendidos por la Negritud pero de manera práctica,

en su vida concreta, en los actos de todos los días, sin buscar pregonarlos ni hacer alarde de ellos.

Subrayábamos que la construcción de *Leurres et Lueurs* obedece a un designio preciso del autor: el de partir de los cebos de sus años de la niñez y de la juventud –con el espejismo que constituían Francia y su cultura– para desembocar más tarde en los seguros y acogedores vislumbres de las tradiciones y de los ancestros que representan la seguridad y, en definitiva, la vida. Pero este viaje hacia las tradiciones presupone también un retorno, con la conservación de las formas del metro francés reivindicadas por el propio creador, en una relación dialéctica, y con el riesgo de ser marginado por sus correligionarios. Es verdad que Birago Diop no se ha alejado demasiado de las fuentes latinas y francesas de la literatura clásica, pero ha sabido recurrir a este “sentido histórico” del que habla Esteban Tollinchi y que:

se originó en la crítica literaria inglesa y se prolongó más tarde en el historicismo alemán y, más tarde aún, se haría universal. Dicho sentido histórico se percibe en la importancia que se les atribuye a las condiciones geográficas, sociales, culturales, en que se origina la obra poética (1989: 145).

Este “sentido histórico”, Birago Diop lo comparte con los creadores y artistas de todo el mundo que, en un momento de su vida, a partir de contingencias a menudo peculiares, se han puesto a producir, empujados por sus tormentos, sus

miedos y sus convicciones, sacudidos por cuestionamientos insalvables que no les dejan ni paz ni reposo. Acaban dando la luz a ideas y visiones muy parecidas, aunque en realidad no se hayan conocido personalmente ni hayan establecido ningún tipo de relación.

A este respecto, y después del estudio separado de las obras líricas del canario Saulo Torón y del senegalés Birago Diop, sería de interés compararlas para entresacar unas directrices que los aproximen; se tratará de ver en sus obras respectivas en qué medida fueron motivados y aguijoneados por puntos de partida similares, y si quedan patentes unos temas y tratamientos comunes en sus producciones, preguntas y cuestionamientos transcendentales que se hicieran al mismo compás.

III. TRAYECTORIAS CONTRASTADAS

Este apartado es, después del análisis por separado de ambas líricas, el que debe ayudarnos a trenzar las obras de Saulo Torón y Birago Diop; si bien hemos ido salpicando el análisis de ambas escrituras con algunos comentarios transversales que afectan a ambos creadores, se trata en este momento de poner frente a frente a dos seres humanos, dos hombres a los que, supuestamente, todo separaba salvo el hecho de que vivieron décadas comunes y, por supuesto, su profunda vocación literaria. Por una parte Saulo Torón, europeo, español, canario y cristiano, que nació, creció, vivió y falleció en Canarias sin haber salido nunca del Archipiélago; por otra parte Birago Diop nacido y fallecido en Senegal, africano, senegalés y musulmán, cuya vida transcurrió entre el continente africano y Francia.

Esos dos hombres, por la época en que vivieron –tiempo en que todavía no existían todos estos deslumbrantes avances técnicos, tecnológicos, estos asombrosos progresos en las áreas de la etnología, de la sociología y del conocimiento de las

culturas del mundo, que vemos hoy en día; estos avances y progresos que, al fin y al cabo, han acercado unos hombres a otros hombres—, tuvieron muy pocas oportunidades de encontrarse, por estar relativamente cerca pero al mismo tiempo tan lejos el uno del otro. Las posibilidades de verlos reunidos para disertar sobre poesía, literatura o cultura, o simplemente para dialogar, eran muy reducidas para no decir inexistentes, a la vista de las circunstancias históricas de aquel entonces. Y así pasó efectivamente: que sepamos, esos dos hombres nunca se vieron o se hablaron; podemos sospechar que ni supieron el uno del otro. Ni siquiera se leyeron. Pero lo notable de sus respectivas vidas es que fueron creadores, hombres de letras, poetas que, en su momento, se irguieron para gritar al mundo sus peculiaridades y visiones íntimas, sus maneras de ver sus sociedades respectivas. Por la magia de la escritura quedan vigentes y actuales sus voces y visiones, sus posturas y posicionamientos humanos y filosóficos reivindicados y asumidos.

Nos proponemos, pues, en este último apartado, contrastar sus vidas y sus obras para intentar realzar lo más relevante que pueden tener en común y que hace de ellos portavoces del género humano, sea cual sea la geografía puntual; se trata, en resumidas cuentas, de subrayar la humanidad que yace en ellos y los aproxima a todos los otros

hombres del Universo, a través de una forma análoga de entender el mundo desde la escritura que, desde luego, los acerca mutuamente más de lo que podría pensarse. Se trata, también, de confrontar la escritura canaria y la senegalesa a través de estos dos autores para tratar de vislumbrar rumbos coincidentes entre dos discursos literarios que comparten geografía pero que no han suscitado abundantes lecturas contrastivas.

Las semejanzas anecdóticas

Es obvio que, tal como dejamos adivinar en la introducción de este apartado, dos hombres a los que tantas cosas separan ostentan forzosamente diferencias naturales que no sería juicioso negar, así que no insistiremos en ellas, por no ser determinantes a la hora de recoger lo más relevante en la vida y obra de los creadores que nos ocupan. Por ello, procuraremos remarcar las semejanzas que se dejan notar en sus biografías y obras respectivas y que, según pensamos, son más dignas de interés.

Pero cabe decir también que, entre estas semejanzas, hay algunas que en nuestra opinión se deben más bien a la

casualidad y sobre las que vamos a pasar rápidamente; las calificamos de semejanzas anecdóticas.

La primera es la muerte prematura de uno de sus progenitores: Saulo Torón perdió a su madre de niño mientras que Birago Diop no conoció a su padre; y notamos que, para los dos, fueron los hermanos mayores los que desempeñaron el papel de padres y tuvieron mucha influencia en los menores. En la poesía de Saulo Torón se dice que se observa el estilo de su hermano Julián y Birago Diop quiso hacerse escritor por imitar a Massyla, y médico porque lo era otro hermano suyo, Youssoupha. Sabemos toda la pesada carga emocional que representó para Saulo Torón y Birago Diop la pérdida de estos seres imprescindibles. Estos hermanos significaron el primer bastón sobre el que se apoyaron para dar sus primeros pasos en la vida; en la construcción de la personalidad, este hecho cobra una importancia innegable.

Es preciso subrayar también que los dos disfrutaban de lazos bastante fuertes con el mar, el mismo mar: el Océano Atlántico, el que rodeó la vida del isleño Saulo Torón y el que acompañó a Birago Diop, que nació en una ciudad atlántica, Dakar, y luego fue a estudiar a otra ciudad atlántica que era San Luis de Senegal; ello no deja de aparecer en sus obras de manera evidente, sobre todo en el momento de sentarse frente al mar y soñar con dejarse llevar por las ondas a tierras

lejanas y desconocidas. Este vínculo con el mar tiene igualmente su importancia en la aprehensión que tienen de este elemento y que se relaciona mucho con el último capítulo de este apartado.

La tercera la constituye la escasez de medios económicos que ambos sufrieron en su niñez y adolescencia: recordamos que Saulo Torón lo plasmó en sus poemas planteando las dificultades de final de mes y sabemos por su biografía de la multitud de trabajos que realizó a temprana edad para asegurar la subsistencia; por su parte, Birago Diop tuvo que hacer de vendedor de hortalizas de niño y, sobre todo, abandonar su proyecto de cursar medicina humana porque no disponía de la cantidad de dinero que necesitaba para ello. Y por supuesto influyó en sus vidas esta circunstancia de falta de dinero, aunque fuera sólo en el ámbito psicológico. Lo cierto es que supieron sin embargo encontrar cierto alivio económico sin tener que traicionar sus convicciones profundas y las filosofías que las vertebraban.

En cuanto a su actividad literaria, es llamativo recalcar que los dos empezaron a dedicarse a la escritura siendo todavía bastante jóvenes, Saulo Torón a los 16 años, Birago Diop a los 19; otro dato también llamativo es que ambos, igualmente, colaboraron con periódicos, uno en Las Palmas de Gran Canaria, otro en Francia, y resulta que el primero con el

que colaboraron tiene el mismo nombre: *Ecos* para Saulo Torón, *Echos de l'étudiant* para Birago Diop. Podemos precisar además que ambos se dedicaron a otros géneros literarios además de a la poesía, ya que Birago Diop es mucho más conocido como cuentista y fabulista y Saulo Torón, más conocido sin embargo como poeta, escribió teatro y prosa

La última semejanza anecdótica se resume en que ambos, como poetas, recibieron un reconocimiento tardío por haberse dejado “eclipsar” por otros coetáneos suyos que se movían en el mismo ámbito artístico y tuvieron más fama inicial que ellos; es el caso de Tomás Morales con Saulo Torón y Sedar Senghor con Birago Diop. Hay que precisar sin embargo que esta visión de Saulo Torón y Birago Diop eclipsados por sus amigos únicamente alcanza la visión externa que de ellos se tiene, siempre desde la perspectiva de los lectores y críticos; queremos decir con ello que ni Torón ni Diop sufrieron nunca esta situación, ya que mantuvieron con sus admirados colegas relaciones muy sanas, hechas de respeto, de amor y de ayuda y admiración mutuas. No olvidemos que Saulo Torón recibió ayuda de Tomás Morales, sobre todo en la edición de sus obras, y que Senghor empujó a Birago Diop a producir más y más cuentos; no dudó en incorporarlo a su antología de los autores negros más destacados y en redactarle el prefacio, siendo ya Presidente de la República de

Senegal, de *Los nuevos cuentos de Amadou Koumba*. Afortunadamente, la hora de nuestros dos creadores acabó por llegar y los amantes de la buena literatura pudieron por fin gozar de sus escritos y con ellos llegó el necesario reconocimiento, al que pretendemos sumar, al unísono, el presente trabajo.

Como decíamos al principio, estas semejanzas, aunque importantes, no son lo que realmente llama la atención en sus obras; al contrario de la herencia cultural que recibieron y que les hizo beber de la misma fuente literaria europea. Analicémosla.

La fuente común y la actitud modernista

Siendo la repetición pedagógica, subrayamos de nuevo la pertenencia de Saulo Torón al área cultural europea con todo lo que ello abarca como subjetivismo y sobre todo como herencia cultural que se origina en la construcción, durante siglos, de una forma peculiar de aprehender, leer y traducir el mundo; esta forma de estar en el mundo ha venido siendo nutrida por todas las corrientes literarias que nacieron en Europa y se expandieron luego al mundo entero mediante la

empresa muy polémica de la colonización de tierras y seres humanos por los europeos. Canarias, geográficamente africana, no escapa a esa contextualización europea tras su colonización por Castilla, en lo que se entendió como un ensayo de la conquista de América.

Así que no es superfluo repetir que Saulo Torón fue el fruto y el heredero de una civilización europea regada por todas las aportaciones del área grecolatina –sin negar un eventual sustrato aborígen que nos interesa especialmente y que será más colectivo que individual y más emocional que nítidamente genético- que le transmitió una manera de ver el mundo y sobre todo de dejarse seducir por algunas corrientes literarias que acabó haciendo suyas. Queremos hablar de estos movimientos llamados romanticismo o simbolismo, que en cierto momento de la historia invadieron Europa, se difundieron por el mundo y se convirtieron en cánones literarios.

Y resulta también que siendo Birago Diop el producto de esa colonización a la que aludíamos, el encuentro en el territorio de las ideas era inevitable. Es así como encontramos en sus obras respectivas similitudes que no son tan originales, porque son similitudes que les vienen de las mismas fuentes literarias y se explican fácilmente a través de este prisma. No olvidemos que el paso del siglo XIX al XX ve el abandono progresivo, en Europa, del realismo y del positivismo; la literatura

vuelve a enfocarse en el subjetivismo del ser humano irracional. Se ponen de realce los sentimientos y la perspectiva subjetiva del poeta que se otorga el derecho de interpretar la realidad según sus propios criterios.

Si indagamos en la poesía de nuestros dos creadores, nos cercioramos de que fueron fuertemente influenciados por las dos escuelas poéticas que dieron a luz al modernismo: intentaron aunar el rigor formal y el verso pulido del parnasianismo por una parte, y, según José Manuel Cabrales y Guillermo Hernández, “la musicalidad y el intimismo” del simbolismo por otra (2013:6). Además, en sus poemas, ambos ostentan el pesado malvivir y el tedio del poeta marcado por la incompreensión que despierta entre sus conciudadanos y por la imposibilidad que sufren de integrarse de lleno en su sociedad; de allí una zozobra permanente que los persigue. Aquí, el recuerdo de Charles Baudelaire se impone a nuestro recuerdo. A este respecto, hablando de Saulo Torón, José Yeray Rodríguez Quintana escribe que:

Su poesía se plantea como una aspiración a plasmar lo que no se deja decir desde lo que necesariamente se ofrece a sus sentidos. El hastío, el tedio que tan en boga pusieron los simbolistas franceses y que experimentaron en sus carnes nuestros modernistas [...] no es más que la sensación de desasosiego que produce un mundo plástico, inauténtico. En esa tragedia, en medio de ese drama humano y poético, es precisamente donde surge la aspiración de apresar la realidad que escapa a nuestra perspectiva finita (2004: 422).

En efecto, tanto Saulo Torón como Birago Diop vivieron sus dramas respectivos, el primero porque se le desmoronaba el mundo conocido, el segundo porque había sido trasladado a un mundo a veces incomprensible, y ambos reaccionaron “armándose” con su poesía, con los escritos que les permitían crear y sobrevivir, sublimando así la suerte que les tocaba vivir. Reaccionaron desde una actitud que podemos considerar en ambos casos modernista, si bien este es un término propio del ámbito hispánico, no cabe duda de que nace de la admirable vocación de sus cultivadores por la escuela francesa, con lo que cabría claramente en el análisis la raíz importada de la poesía de Diop. He ahí, además, otro punto de contacto entre ambos autores, que confían a estructuras métricas tradicionales de sus respectivas lenguas el contenido de unos poemas que no van a contar, precisamente, el espacio para el que originalmente fueron concebidas. Los dos son poetas rítmicos, que en el lenguaje de Octavio Paz responden desde la analogía en la forma y desde la ironía en el fondo. (Paz, 1987: 86) Creen en el ritmo con la misma pasión que creen en el espacio que lo inspira y de algún modo hacen buena la siguiente cita de Padorno que viene a decirnos cuán interesante resulta el estudio de los distintos lenguajes que, a través de la poesía, asume una misma lengua. Torón y Diop escriben en dos lenguas europeas desde la originalidad de

saberse parte de un espacio que queda a mucha distancia de esas lenguas y que, por tanto, pueden y deben estirar ese lenguaje propio hasta que quepa ese mundo que aquellas lenguas no se esperaban.

Quiero pensar que hoy no es más importante el estudio comparativo de literaturas en lenguas distintas como el estudio de lenguajes distintos entre lenguas idénticas. Lo que ocurre es que esta segunda posibilidad exige una mayor sensibilidad y especialización. No pongo en duda que mi concepción de los hechos deba lo principal a la formación cristiana (Padorno 2002: 70).

Vemos también que los dos tratan el tema del amor, dando su propia visión poética; recordemos la omnipresencia de este sentimiento en la obra de Saulo Torón, lo que nos empujó a dedicarle un apartado entero; Birago Diop también lo merodea en algunos poemas como “Rêve d’avril” (Sueño de abril), “Les yeux secs” (Los ojos secos) y “A quoi tient l’amour?” (¿A qué se reduce el amor?). Aunque se observa que las dos visiones no convergen completamente, el hecho de dedicarle poemas enteros informa de la importancia que tiene este sentimiento para los dos, algo, por otra parte esperable y necesario.

No podemos dejar de aludir a otra semejanza bastante acusada que se nota en ambos –aunque, en este caso, no se pueda hablar sólo de herencia cultural sino más bien de legado simplemente humano– y que consiste en este reflejo de refugiarse en los recuerdos de la infancia cada vez que caen

en las garras de la melancolía y la tristeza; el pasado se transforma así en este refugio añorado e idealizado, símbolo de tiempos felices. “La ciudad vieja” de Saulo Torón, que no es otra que Vegueta, desempeña efectivamente el mismo papel que la ciudad de Saint-Louis para Birago Diop.

A nuestro parecer, lo esencial de la poesía de nuestros creadores estriba en la actitud que lucen a la hora de encararse con el mundo, actitud que podemos calificar de modernista, en la acepción que le da J. Y. Rodríguez Quintana al afirmar que:

El modernismo, sin ningún lugar a dudas, profesó, como pocas estéticas, verdadera vocación por la diferencia, en tanto en cuanto incorporó a su discurso la perspectiva de distintas culturas que el eurocentrismo más rancio había secuestrado por siglos [...]. El cosmopolitismo, tan vituperado y mal entendido a veces, no es más que una voluntad por acceder al mundo desde el intercambio, el diálogo. Lo distinto, generalmente distante, nos informa de nuestra propia condición. Nos pone al tanto de lo que somos. El cosmopolitismo es una forma más auténtica de habitar nuestro propio territorio, una forma peculiar de repensar la ciudad, el moderno invento humano que propicia la existencia en masa (2005: 27).

Es pues esta actitud modernista, nacida de un cosmopolitismo hecho de un medio físico peculiar que entrena una conformación mental subsecuente, la que les da el vigor y la inspiración necesarios para dar la cara y salir ilesos de un enfrentamiento cotidiano. Este interés por lo ajeno les permite arraigarse en su tierra y su cultura, y abrirse al mundo,

enriqueciéndose y corroborando igualmente a Tzvetan Todorov
(Bangoura 2010: 55-65):

Se puede descubrir a los otros en sí mismo, darse cuenta del hecho de que no se es una sustancia homogénea y radicalmente ajena a todo lo que no es sí mismo: Yo es otro. Pero los otros son también unos yo: unos sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y yo estoy solo aquí, separa y distingue realmente de mí.

Esta actitud modernista explica su fuerte propensión a interesarse por lo que pasa en el mundo y cabe subrayar aquí –y otra vez– el vector que constituye el mar, detonante de ensueño y posibilidades infinitas, que le permitió a Saulo Torón salir mentalmente de su espacio y solidarizarse con otras razas y culturas, disfrutar de otros sonidos, colores y sabores, algo que podía hacer sin salir de las inmediaciones del Puerto de la Luz; en cuanto a Birago Diop, emprende efectivamente el viaje surcando el océano, dejándose seducir y llevar por los “cebos” de Francia a la que acabará abandonando; nos cercioraremos de que no la abandona en realidad, sino que la ingiere y digiere, mezclándola con rasgos de su tierra-madre a la que regresa, convertido en un hombre nuevo, moderno.

Si aludimos a este retorno a África de Birago Diop, es sobre todo para recalcar que tanto él como Saulo Torón se han percatado de la suma importancia que conlleva su entorno más cercano. Remarcábamos en el primer apartado

dedicado al poeta grancanario el lado intimista de su poesía dirigida a sus imprescindibles familiares y amigos; los canta en todos los tonos, con este deje que puede parecer ingenuo para un lector “en superficie”. En realidad nada tiene más importancia para Saulo Torón; de ahí esa mirada siempre bondadosa y amorosa que les dedica y que originó eminentes poemas suyos. En cuanto a Birago Diop, opinamos que sus mejores poemas son los que dedica a África y a sus ancestros. Aparte de sus famosísimos cuentos y fábulas, son poemas como “Souffles” los que lo han hecho famoso en el ámbito francófono, e incluso fuera de él. Es más: ambos dan mucha relevancia al paisaje de sus tierras respectivas, como si se nutrieran de él y fueran componentes del mismo; la naturaleza, en los dos creadores, parece cobrar vida propia y es frecuente encontrar en sus respectivos poemas una personificación evidente de los diferentes componentes de esta misma naturaleza. En la poesía de Torón, el mar y las estaciones plasman el estado de ánimo del poeta, y en la de Diop el mar canta y conversa con los otros elementos, mientras la tarde consuela la piragua; no se nota una frontera nítida entre los seres humanos por una parte, la fauna, la flora y las cosas por otra parte. Veremos también que los dos ostentan una concepción bastante peculiar del concepto de muerte. En todo caso, Torón y Diop logran seguramente sus mejores páginas

cuando asumen el humilde pero trascendente papel de poetas de lo próximo, lo que permite interpretar el mundo desde aquello que nos queda al alcance no solo de la vista, sino de nuestras manos y pies: lo que podemos tocar y sobre lo que podemos caminar, nos transporta a otras realidades intangibles que solo la sensibilidad próxima posibilita.

Animismo y sentido de la muerte

Antes de ahondar en estos dos aspectos, cabe poner de realce la relación particular que Saulo Torón y Birago Diop mantienen con las religiones oficiales que atraviesan sus respectivas tradiciones, que son el cristianismo y el islam; esta relación participa de la aclaración de otra relación, la que los dos creadores viven respecto al animismo y la muerte.

Notamos que los dos hablan efectivamente de Dios, del Dios de las religiones reveladas, pero matizando fuertemente su posición cuando se trata de las “superestructuras” –la Iglesia por ejemplo– que representan a estas religiones y del dogma de las mismas. Recordamos que Saulo Torón se vuelve muy irónico y burlón con los curas, sobre todo cuando éstos estigmatizan a Francia, considerada como la patria de la

herejía; en realidad, esta vertiente de su personalidad, además de traducir su lado ilustrado de intelectual escéptico ante cualquier dogmatismo, se relacionará también con acontecimientos históricos que ocurrieron en Europa a principios del siglo XX, el mismo período en que vivió el poeta canario; de allí nuestra convicción de que supo empaparse de todo lo que sucedía tanto en su país como en Europa y en el mundo, comportándose así como el verdadero modernista que era. Queremos hablar de un modernismo, pero esta vez religioso, que nació sobre todo en Francia e Italia, en el ámbito de la religión católica.

Aquel modernismo religioso representaba el conjunto de las doctrinas y tendencias que tenían como objeto común el renovar la exégesis, la doctrina social y el gobierno de la Iglesia para hacerlos concordar con los datos de la crítica histórica moderna, y con las necesidades de la época; sabemos también que provocó una tremenda crisis religiosa que tiñó el pontificado de Pío X, Papa de 1903 a 1914. Bajo su dirección, las ideas modernistas fueron condenadas en 1907 por la Iglesia católica (decreto *Lamentabilis* y encíclica *Pascendi*). Así comprendemos mejor la actitud del cura del que se mofa Saulo Torón, en su estigmatización desenfadada de Francia y de su capital París, tachada de ciudad del vicio.

Birago Diop, por su parte, no alude abundantemente a su religión oficial, que es el islam; pero las pocas veces que lo hace, establece como una especie de distancia con él, como para sugerir que, o bien la creencia religiosa era algo tan privado que no valía la pena exponerla, o bien que no tenía tanta importancia. Sin embargo, lo que hemos leído y apuntado –sobre todo en su libro autobiográfico *A rebrousse-temps*– lo revela más bien como alguien que no se preocupa mucho por las prohibiciones del islam respecto de la alimentación y de las bebidas, respecto a ciertos aspectos digamos de procedimiento. Además, en su poema “Désert”, se pregunta si irá así “cada día hacia mañana, hacia altos lejanos, lejanos puertos donde [sus] sueños no serán sino cadáveres”; aludía al islam. Recordemos igualmente que se atrevió a desafiar a su familia y a su medio social y religioso casándose con una extranjera, además blanca.

Esta actitud de desconfianza frente a las manifestaciones de las religiones oficiales, la tienen en común los dos creadores; ello no se puede entender sino interrogando su fondo cultural e intelectual, su posicionamiento con respecto a la presencia del ser humano en el mundo y a las relaciones que se tejen entre el individuo y su entorno físico. A este respecto, llama la atención el vínculo especial que ambos creadores

tienen con la naturaleza en general, y que nos permite hablar de esta especie de animismo que rezuma de sus escritos.

De Saulo Torón nos preguntábamos si su relación con la naturaleza no le venía de una posible herencia africana, fruto de su sustrato aborígen, sobre todo si recordamos que el archipiélago canario está ubicado, geográficamente, y conviene recordarlo pese a lo que tiene de obviedad, en el continente africano. Convendría señalar que la literatura canaria acostumbra a mostrarnos ese extraordinario apego con una naturaleza esencial, que viene a ser, en su origen, la misma con la que convivió el pueblo aborígen cuya vinculación con los canarios contemporáneos, más allá de etnias y pervivencias, es altamente emocional. Se siente pertenencia a un pasado que puede no coincidir con el de los antepasados explícitos. Es como si, a través del paisaje, se heredara una forma de acercarse a él. Lo cierto es que notamos que cada vez que trata de estos grandes temas que son el amor y la muerte por ejemplo, Saulo Torón lo hace recurriendo a los diferentes elementos de la naturaleza como el mar, el viento... Estos son imprescindibles para poder comprender al poeta canario; y otra vez nos viene a la mente su manera peculiar de relacionar sus sentimientos del momento con los movimientos de vaivén del mar, sus estados de ánimo amorosos con las estaciones y, sobre todo, su recurso, muchas veces repetido, a la metáfora

del alma vinculada con el mar o el viento. La naturaleza está omnipresente en la obra de Saulo Torón, como si esta naturaleza viviera y el poeta fuera partícipe de ella. Incluso podemos permitirnos afirmar que en Saulo Torón, la naturaleza contribuye, junto con su familia y sus amigos, a seguir manteniéndolo en vida. Y en esto, se parece, según René L.F. Durand y Juan Manuel González Martel, a los otros poetas canarios que

Bajo la influencia a la vez del lirismo español y universal y de las tradiciones de sus islas, han expresado un profundo sentimiento familiar, la comunión con el océano, el paisaje rural, la naturaleza volcánica del archipiélago, y el hombre canario por fin, siempre presente (1971: 8).

Andrés Sánchez Robayna también hace de la naturaleza insular uno de los ejes centrales de la lírica canaria –y desde hace muchísimo tiempo– aseverando que “Las referencias contenidas en este texto [*Endechas a la muerte de Guillen Peraza*] al paisaje insular [...] representan la primera expresión de uno de los temas centrales de la poesía canaria, el paisaje (lo que en otro lugar he llamado un *teatro anímico*)” (1983: 16).

La naturaleza será, pues, un “teatro anímico” para el poeta canario y para Saulo Torón, sin la que su poesía no puede prosperar ni puede entenderse. Por eso hablábamos de una posible herencia africana, visible no sólo en Saulo Torón,

funcionando como un verdadero “tópico” de los poetas canarios cuya hondura deberá ser abordada con otros estudios que prosigan el rumbo que aquí emprendemos. Repetimos que el pasado aborígen y por tanto esa herencia, corresponden al pueblo canario a través de la emoción y del reconocimiento explícito de un pasado que asume una indigenización que no tiene por qué corresponderse con el origen étnico de los canarios de hoy. Ese animismo que advertimos en Saulo y que intuimos en otros creadores canarios, podría constituir un ejemplo de los más significativos a la hora de establecer ese sustrato que, además de por la sangre, se transmite por la emoción y por un apasionado sentido de pertenencia a un espacio, porque de alguna manera, la superposición de una lengua impuesta no cambió la configuración de un paisaje que hubo que contar en el nuevo cauce; y esta circunstancia atañe tanto a Torón como a Diop. La tendencia al primitivismo en la literatura (y la cultura) canaria, manifestada, por ejemplo en el Manifiesto de El Hierro (1976) y señalada por otros críticos, refuerza este argumento, puesto que el animismo tiene ese sentido primitivo (original en estricto sentido) que implica la apropiación espiritual del paisaje vital. Aquellos pueblos que poblaron (y en algunos casos pueblan) esencial y originalmente un espacio concreto, explicaron y explican su relación con la divinidad a través de una convivencia sensiblemente

apacible con la naturaleza en lugar del voraz enfrentamiento que otros pueblos promovieron y promueven.

Todo ello no deja de resultar relevante a la hora de estudiar la poesía de Birago Diop, sobre todo en sus últimos poemas que coinciden con su retorno espiritual a África; porque estos poemas, como lo hemos subrayado en el apartado que le dedicamos, encierran todo lo que el alma africana en general ofrece como identificación con la naturaleza, como sustrato animista. Sobre todo cuando nos referimos a la concepción vital más que al rito. En Canarias, como en Senegal, el paisaje ha venido siendo protagonista activo de la percepción de los creadores que en uno y otro espacio se lanzan a la búsqueda de las coordenadas que marcan cada existencia terrena y ultraterrena.

De hecho, se trata de este animismo omnipresente en el africano y que explica todos los misterios de la vida y de la muerte. ¿No estamos capacitados para ver en Saulo Torón y Birago Diop el mismo animismo africano multiseccular, el mismo fondo cultural que coloca al ser humano a igual distancia de la naturaleza y de Dios? Partiendo de ello ¿no podríamos arriesgarnos y afirmar que, siendo el animismo uno de los rasgos más reivindicados de la Negritud, tanto Saulo Torón como Birago Diop, al ostentar la misma creencia en la naturaleza, fueron partidarios de ese movimiento o, como mínimo,

simpatizante en el caso de Saulo Torón? De hecho, Grijalba Castaños y Paulet Dubois nos incitan y empujan hacia esta convicción al afirmar –hablaban de “Souffles” de B. Diop– que “[...] África está allí, en este animismo, esta presencia cósmica de los seres queridos fallecidos, esta simbiosis con el paisaje, este “pacto” de la muerte y de la vida. (2006: 107-122)

El mismo L.S. Senghor (*online*) va un poco más lejos cuando asevera que “Aquí (en África), la religión está por doquier, lo impregna todo... y [...] fue la Piedra Angular del Estado y de la Sociedad, singularmente de las comunidades pueblerinas y familiares”. Queda, pues, patente que este animismo rige la vida de nuestros creadores (recordemos que para Torón el mar purifica el alma). Este animismo no dejará de influir en su concepción de la muerte.

Al respecto, nos servirá de mucho recordar que a lo largo y ancho de sus escritos, Saulo Torón y Birago Diop no cesan de resaltar el fluir del tiempo y de interrogarse sobre la razón de su presencia en el mundo; las preguntas existenciales los acercan a los dos y, no sólo los atormentan, sino que imprimen su huella en cada uno de sus actos. Toda su existencia gira en realidad en torno a estas preguntas esenciales. Por eso ciertos críticos canarios no dudan en resaltar por ejemplo el lado franciscano de la vida de Saulo Torón, poniendo de relieve su humildad, su alejamiento de las riquezas materiales, su

interés por los “pequeños” aspectos de la vida y, sobre todo, su proximidad con la Naturaleza que tanta importancia cobra en su obra y que explica, según ellos, su color animista bastante marcado. En el caso de Torón, se podría decir que al animismo vinculado al espacio natural se podría sumar el animismo vinculado a los objetos con los que convive el poeta, a través de los que percibe otros estadios de sensibilidad y conciencia. A la selva vegetal sucede una selva urbana que, cuando detiene su prisa, nos ayuda a buscar, en lo que podría pasar desapercibido, respuestas o rumbos a los que no puede renunciar un alma poética. Podría ser, en el fondo, algo tan fácil como relacionar el franciscanismo cristiano con el animismo africano. Afirma Joaquín Artilles al respecto que

en la emoción, en el recuerdo emocionado, se apoya todo este sentido franciscano de la vida, toda esa hermandad cósmica del poeta con el mundo de cada día, todo ese amor de las cosas pequeñas y hasta vulgares, esa querencia de lo mínimo y exiguo... (1977: 300).

Y añade que “... eternidad aguardada [,] es la muerte para Saulo Torón. No un acabamiento definitivo, sino el comienzo de un mundo “de paz perpetua e inenarrables goces”, el trasmundo de los sentidos, el encuentro escatológico con las almas amigas en el lugar de la cita definitiva.” (1977: 305) La preocupación del poeta grancanario por la muerte, la comparte también con otro gran poeta canario que es Domingo

Rivero; a este propósito, es interesante notar que este, en muchos de sus poemas, no cesa de meditar e interrogarse sobre el sentido de su vida, el advenimiento fatal de la muerte y su impotencia frente a esta. Y el estudio de su poema más emblemático –“Yo, a mi cuerpo”– puede ser de utilidad a la hora de compararlo con la cosmovisión de Saulo Torón (Rodríguez Padrón 1967: 193)

¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?
¿Por qué con humildad no he de quererte,
Si en ti fui niño y joven y en ti arribo
Viejo a las tristes playas de la muerte?

Tu pecho ha sollozado compasivo
Por mí en los rudos golpes de mi suerte;
Ha jadeado con mi sed y altivo
Con mi ambición latió cuando era fuerte.

Y hoy te rindes al fin, pobre materia,
Extenuada de angustia y de miseria.
¿Por qué no te he de amar? ¿Qué sere el día

Que tú dejes de ser? ¡Profundo arcano!
Sólo se que en tus hombros hice mía
Mi cruz, mi parte en el dolor humano.

Más allá de la interesantísima distancia que el poeta establece entre su cuerpo y él, y la evocación de las diferentes etapas de su vida que desembocan irremediabilmente en su muerte previsible, nos llama la atención el hecho que Domingo Rivero evidencia más bien el concepto de muerte como un fin, una terminación; no considera lo que pueda pasar después, lo que le pueda pasar a él cuando se rinda su “pobre materia”. Sólo sabe lo vivido por él, su “cruz” que hizo suya y

su “parte en el dolor humano”; nos consta que ni se proyecta en el “más allá” de la muerte y tampoco propone explicación. Saulo Torón, que en muchísimos poemas suyos evoca una “vida” después de la muerte y, muy a menudo en relación estrecha con la naturaleza, albergará en su obra otros momentos en los que, como Rivero, duda de esa vida ultraterrena. Entre tantos ejemplos de la primera perspectiva, podemos reproducir “Te he sentido, Señor...”:

Te he sentido, Señor, en la llanura
en los valles, las cumbres y los mares;
hecho rocío en la mañana pura,
y esplendor en en los signos estelares.

Te he sentido en las horas de ventura,
y en las noches sin fin de los pesares;
hecho esperanza y fe en la desventura,
hecho Amor y consuelo en los altares.

Te he sentido en la planta que germina,
en la flor, en el astro que ilumina,
en las tinieblas de la noche bruna....

Pero cuando más cerca te he sentido,
es cuando entre mis brazos he tenido
al hijo nuevo para darle cuna.

(PC: 228)

En este enésimo soneto, Saulo Torón, a pesar de encontrar la manifestación de Dios sobre todo en el hijo al que da cuna, sin embargo lo ve también en casi toda la naturaleza. Y en “Ante el bronce de Alonso Quesada”, con la otra posibilidad que abre su poética, clama:

[...]
Mas lo que yo ahora quiero
Tiene un valor más alto:
Quiero que me reveles el secreto
De ese mundo ignorado
De paz perpetua e inenarrables goces;
Ese mundo soñado
Donde las almas fraternizan libres
En una alegre comunión de hermanos.

Háblame, Rafael, que hable tu bronce,
que el bronce es elocuencia en muchos casos.
Dime que es verdadero
todo lo que sentimos y anhelamos;
que hay una dicha cierta
tras de este afán y este bregar de espanto.
Que hemos de vernos juntos
otra vez como antaño,
los que en la vida fuimos compañeros,
los que en el Arte fueron soberanos.
Nestor magnífico y Tomás egregio,
cantores máximos del mar Atlántico,
-de este mar que meció también la cuna
del Abuelo inmortal que tanto amamos-.

Dime si has vuelto a ver
a los que en el desierto nos guiaron:
Los fraternos Doctores –siempre unidos-
con su Compañerito de la mano;
el viejo vate de arrogancia austera,
palabra sobria y pensamiento claro,
y tantos otros, deudos y maestros,
que sus nobles doctrinas nos legaron.
[...]

(PC: 230)

Es evidente que en este largo poema el poeta aboga, de manera bastante evidente, por una vida que transcurre más allá de la muerte, aunque al final del poema abre una brecha en esta certidumbre diciendo que: “...si todo es mentira,/si nada es cierto de lo que pensamos/y «el nunca más» fatídico/ha de ser el final de nuestros pasos;/si no hemos de ver más

lo que antes vimos/ni alcanzar la equidad que imaginamos,/entonces, Rafael ... ¡calla mi boca!”. Parece aceptar como una evidencia el que su deseo más hondo, su particular agonía, es la posibilidad de encontrarse con todos aquellos que física o emocionalmente formaron parte de su vida. Y esa opción, que no será su único parecer al respecto de la vida y sus límites, lo aproxima otra vez a Birago Diop.

Ambos consiguen –en nuestra opinión, a partir de su común postura animista– “vencer” a la muerte, en el sentido en que trastornan del todo la idea que tenemos generalmente de la misma y que es que la muerte significa desaparición de la vida terrenal y, para las religiones reveladas, paso a una vida celestial donde, según la ejemplaridad de la vida que se llevó en tierra, se tendrá una existencia eterna, feliz o no. La idea comúnmente avalada, sobre todo para los que sobreviven a los muertos, es que la muerte está asociada con el dolor y las lágrimas y, por eso, está connotada negativamente. Pero nuestros creadores, por este estatuto mismo de poeta re-creadores de la vida, y por el animismo al que aludíamos, logran no sólo volverse inmortales a través de sus creaciones legadas a la posteridad, sino también invertir el orden establecido: la muerte ya no es el final de la vida terrenal.

Que se nos entienda: no queremos decir con ello que ambos autores no tengan conciencia de su finitud de mortales;

sabemos por ejemplo que las cinco últimas obras de Birago Diop son autobiográficas y que la última, *Et les yeux pour me dire* (Y los ojos para decirme) fue publicada en 1989, el año mismo de su fallecimiento, como si hubiera sentido que se le acercaba la gran segadora. Sabemos también que en sus últimos poemas, Saulo Torón parece anunciar su próxima muerte; es lo que remarca Sebastián de la Nuez Caballero cuando declara que:

Los poemas que ya ponen fin a su obra poética y a sus “últimos destellos” no pueden ser más significativos. De un modo clarividente el poeta adivina su muerte. “Volviendo a la nada” forma un tríptico poético [...] que es como un último canto, síntesis de vida y muerte. El I, “¿Qué será?” se resuelve en una cadena de interrogantes, impotentes ante su propia inanidad (1977: 71).

Prosigue más lejos subrayando que:

Nunca, ninguno de los poetas citados, desde Darío a Machado y de éste a Alfonso Quesada, cantó en una tan hermosa trilogía de poemas los tres momentos más expresivos de la agonía de un ser entre los umbrales de la vida y de la muerte, entre el ansia luminosa por la vida y el espanto interrogante ante el abismo de la nada, de un modo tan hondamente poético y con tanta claridad mental (1977: 73).

Dejamos entonces claro que no se trata, desde nuestra perspectiva, de denegarles su estatus de mortales conscientes de serlo; pero decimos, con toda nitidez, que el ser poetas, modernistas y animistas les confiere un “poder” que capacita para, no sólo hallar razones para seguir viviendo en la tierra –el apego a lo suyo, a su cultura y entorno más inmediato, y el

interés por lo ajeno—, sino también buscar y encontrar el remedio contra este sentimiento de impotencia ante la conciencia de la muerte que atormenta a cualquier ser humano. Acordémonos de que para Saulo Torón, la muerte es a veces una liberación o un estadio de tránsito hacia otra forma de vida, y que Birago Diop exclama que “Los muertos no han muerto” sino que están en todo lo que nos rodea. A partir de su animismo que instala al ser humano en el corazón de la naturaleza y lo vincula estrechamente a ésta, nuestros dos creadores realizan la proeza de continuar la vida más allá de la muerte, negándola así e inmortalizándose. El alma, cuando se derrama en la naturaleza y se identifica con ella, seguirá viviendo mientras esta exista. Es la lección que nos dan el canario y el senegalés, los africanos Saulo Torón y Birago Diop.

CONCLUSIONES

Ya que se trataba de estudiar, comparándolos, a dos creadores, en el marco de una tesis, es decir en un marco que supone aportar algo novedoso, nos ha parecido imprescindible hacerlo de una forma bastante exhaustiva, resaltando, en el uno y en el otro, todo lo que llame la atención y sea de interés, tanto en un nivel social y humano como en el propiamente literario y filosófico. Y para ello, nos ha constado que la mejor fórmula era estudiarlos el uno tras el otro, descubriéndolos para confrontarlos.

Es así como hemos empezado con Saulo Torón, haciendo un compendio biobibliográfico, antes de adentrarnos en su lírica; esta segunda fase ha permitido conocerlo en su entorno social, entre sus familiares y amigos, y dentro de su sociedad. Nos hemos cerciorado de que el poeta canario se interesa tanto por lo que pasa en dicha sociedad que no duda en criticarla, criticar sus taras y vicios, dando así una imagen comprometida del poeta que debe desempeñar también un papel de demiurgo. No sólo esto, sino que hemos descubierto

igualmente a un verdadero chantre del mar y del amor, los dos pregonados y cantados en tonos a veces trágicos, pero siempre hermosos y conmovedores. No ha faltado, ni mucho menos, la dimensión realmente humana del poeta, la de sus planteamientos filosóficos y existenciales y de su percepción de la muerte. Tampoco hemos dejado de lado el particular estilo de Saulo Torón que hemos analizado al tiempo que valorábamos el contenido de los textos. Hemos preferido, en este caso, un análisis temático de la lírica toroniana, mucho más útil para nuestro propósito.

Hemos guardado la misma forma de proceder cuando se ha tratado de estudiar a Birago Diop: hemos insistido en su biografía y su bibliografía, antes de estudiar sus poemas y entresacar lo que, en nuestra opinión, representa su singularidad; también hemos intentado desarrollar este lado desconocido de su producción literaria, por el hecho de que se le conozca más bien como cuentista y fabulista, y ponerlo frente a ese potente movimiento filosófico-literario-político de principios del siglo XX: la Negritud. Al respecto, esperamos haber demostrado que, a pesar de no ser citado entre los que protagonizaron ese movimiento, ha sido un precursor innegable. De ello se convence Djah Célestin Dadié (2006: 90) cuando escribe lo siguiente:

Muy adelantado respecto de Senghor, [Birago Diop] adapta la filosofía del mestizaje cultural al verso infundiendo a éste el soplo tradicional africano al mismo tiempo que se conforma con la pura métrica francesa. Su negación a adoptar la nacionalidad francesa en el momento de la elección capital debería incitar a más de uno a reflexionar sobre su apego a su país natal, Senegal, así como a su continente, África.

Se ve, pues, que no se le puede negar el rol de actor de la Negritud, a la altura de Senghor o de Césaire, aunque, por naturaleza, lo fue de una manera menos ostentosa, más humilde. Por eso Jean Paul Sartre llegó a llamarlo el “centro quieto del maelstrom” (Magnier: 1992), ese maelstrom que constituyó la Negritud en su momento.

Dado que hemos procedido a la traducción de los textos, en el caso de Birago Diop hemos optado por un análisis diacrónico de los textos –diacrónico según la publicación–. Dicho análisis diacrónico, no obstante, no excluye ni mucho menos el temático que de él emana.

Después de este estudio por separado, hemos pasado a una comparación contrastada de los dos autores, de sus vidas y de sus obras, para caer en la cuenta de que, a pesar de haber vivido en áreas geográficas completamente diferentes, si bien no tan alejadas una de otra, nuestros dos creadores, sin haberse conocido jamás, ostentan unas similitudes biográficas bastante llamativas aunque casuales; estas similitudes, observamos que las refuerza una actitud intelectual y literaria común que emana de las mismas fuentes grecolatinas y por

tanto europeas y que condiciona, de manera muy visible, sus producciones líricas respectivas, como si viniera a agregarse al azar de las similitudes biográficas. Pero lo más asombroso está por venir, y reside en el hecho de que se percibe en ambos una concepción de la vida y de la muerte bastante parecida, basada en la importancia capital que cobra la naturaleza a la hora de enfrentarse al mundo circundante e interpretarlo. Para Saulo Torón y Birago Diop, la naturaleza vive y es el universo natural de sus respectivas vidas; es decir que, más allá de sus religiones oficiales que son el catolicismo y el islam, recurren a otra cosmogonía en la que la naturaleza está omnipresente, donde es insalvable, viviente y fuente de vida para el ser humano. El Ser Supremo está todavía presente, pero ya no se manifiesta a través de ritos católicos o musulmanes, sino que se vislumbra en la Naturaleza toda, material y tangible; accesible. Para llegar a Dios, ya no se necesita otro vector que la Naturaleza, nido y joyero del alma humana.

Por ello hablamos de un sentido animista en nuestros poetas; y nos preguntamos si Saulo Torón, en este caso preciso, no gozara de cierta herencia africana que lo acercara de hecho, en una especie de predestinación, a Birago Diop y, más allá de éste, a todos los africanos negros que, se sabe, ven en toda naturaleza la morada de los ancestros “muertos”,

intermediarios entre los humanos y Dios. Esta aseveración, la sostenemos aún con más convencimiento, cuando tanto Saulo Torón como Birago Diop parecen reunirse en su común concepción de la muerte: ésta no es un final sino un paso a otro peldaño superior, un peldaño en la que la vida continuará, liberada de las contingencias humanas. He ahí al menos su deseo esencializado y verbalizado en sus obras.

Sin embargo, descrito así, a secas, el procedimiento elaborado para llevar a cabo este trabajo de investigación no consigue dar cuenta de todo el disfrute, toda la carga de regocijo que supone ir descubriendo y aprendiendo. Cuando, hace algunos años, nos proponían este tema de investigación para la tesis, primero apareció el desconcierto, luego el miedo a lo desconocido, por fin las ganas por emprender un camino todavía sin desentrañar; lo consideramos entonces como un reto, en la medida en que éramos bisoños en el campo de la lírica, tanto la canaria como la senegalesa, aparte de unas reminiscencias de los cursos del instituto y de algunos intentos nuestros de rimar en momentos de fuerte tensión sentimental o psicológica. A Saulo Torón, lo relacionábamos con una plazoleta, allá por las Canteras; en cuanto a Birago Diop, lo recordábamos sólo a través de los personajes de sus cuentos –sobre todo “Leuk” la liebre, astuta y traviesa, y “Bouki” la hiena,

comelona y torpe– y mediante unos poemas que recité de niño.

Por una parte, emprender este trabajo de investigación nos ha permitido saber más de la historia y de la literatura canaria y, sobre todo, descubrir la lírica canaria²⁵, tan rica y tan desconocida en Senegal, donde merecería una difusión mucho más amplia. Leer a Saulo Torón nos ha propiciado un placer que agradecemos, tanto por los temas tratados como por la manera de tratarlos, en ese estilo sobrio, despojado, accesible, que es uno de los medios quizá más certeros para que más lectores se interesen por la poesía. Por otra parte, nuestras investigaciones nos han capacitado también para “ponernos en situación” leyendo y reflexionando sobre los escritos de Birago Diop, y descubriendo, además, que se ha lanzado en poesía, igualmente, con un sentido de la anticipación bastante fuerte respecto de las ideas de su tiempo.

Pero la oportunidad que nos han traído sobre todo nuestras investigaciones es la de percatarnos de que, a pesar de sus diferencias, Saulo Torón y Birago Diop han evidenciado más similitudes que discrepancias; sólo por este hecho, merece la pena que las literaturas de Canarias y Senegal se conozcan y estudien bidireccionalmente. Nos consta que ello podría conseguir, de forma notable, menguar las incompre-

²⁵ Recuerdo que ya había leído el famoso poema de Domingo Rivero –“Yo, a mi cuerpo”– en un manual escolar, poema que me había impactado notablemente; pero ignoraba, hasta que inicié esta tesis, que este autor era canario.

siones y malentendidos que se notan a la hora de aprehender al otro, al diferente; porque si nos fijamos bien, los valores humanos y culturales que nos permite ver la obra de Saulo Torón no están nada alejadas de las que preconiza Birago Diop. La comunión, la humanidad que reúne a estos dos creadores que, sin haberse conocido, han defendido los mismos valores, debería empujarnos a buscar en nuestras culturas respectivas unas convergencias que serán luego el punto de partida de un conocimiento mutuo, fuente éste de valoración recíproca positiva y, por consiguiente, de mejor entendimiento.

En la actualidad, todos los avances y progresos técnicos y tecnológicos concurren a transformar nuestro mundo en un “pueblo planetario”, la famosa globalización que quiere que “el menor conflicto [en palabras de Maurice Druon, miembro de la Academia francesa], el más pequeño motín, donde quiera que sucedan en el mundo [sean] conocidos instantáneamente, y por doquier. No era el caso antaño, ni siquiera hace poco”. Hoy día, prosigue Maurice Druon, “somos la primera generación que tiene que pensar constantemente el mundo en su conjunto” y añade:

Nuestro mundo tal como está en este final de siglo [XX] [es] un mundo a la vez ensanchado y empequeñecido, dividido y vinculado. Ensanchado por la extensión del campo de los conocimientos y por los descubrimientos que nos permiten escrutar las parti-

culas de energía más finas, tal como mandar a hombres mucho más allá de la biosfera. Empequeñecido por las comunicaciones que ponen a los unos con los otros, a todos los pueblos del planeta en contacto inmediato, visual, auditivo o físico. Mundo dividido por los desórdenes, los conflictos, los enfrentamientos étnicos, las rivalidades religiosas, ideológicas. Pero mundo vinculado por sus necesidades, sus miedos, sus aspiraciones (Druon 1989: 30).

Ahí está la gran paradoja: los hombres tienen hoy día más oportunidades de aproximarse los unos a los otros, de conocer sus culturas y mundos respectivos, de descubrirse como otras humanidades complementarias; no obstante, es como si nuestra época fuera igualmente el período más propicio para el ensimismamiento, la incompreensión, que desembocan en desencuentros y conflictos. El desafío, en definitiva, consiste en intentar que los humanos se acerquen más los unos a los otros, pero desde el conocimiento mutuo, un conocimiento que vaya más allá de la primera apariencia, que dé los medios de comprender el porqué de las distintas conductas, que trate de saber la idiosincrasia de cada pueblo, de cada cultura, que no se contente sólo con un conocimiento distante sino que reconozca la humanidad ajena antes de compenetrarse con ella mediante un estudio profundo de cómo funciona el otro, siendo esenciales la humildad imprescindible y la altura de miras; hay que añadir al respecto que ello no significa nada perder su esencia ni sus características. Se trata en definitiva de considerar como valor supremo al ser humano, el ser humano como reflejo de lo que soy o podría

ser y así poder experimentar, cada vez que la situación lo exige, esta vergüenza de la que habla Jean Ziegler en *L'Empire de la honte -El Imperio de la vergüenza-*; después de recordar el preámbulo de la Declaración de independencia de los Estados Unidos y el papel importantísimo que desempeñó B. Franklin, dice lo siguiente:

En su fuero interno, muchos occidentales, perfectamente informados respecto de los sufrimientos de los hambrientos africanos o de los parados pakistaníes, no aguantan sino difícilmente su complicidad cotidiana con el orden caníbal del mundo. Sienten vergüenza por ello, vergüenza remplazada seguida por un sentimiento de impotencia. Pero muy pocos encuentran la valentía –como Edmond Kaiser– de erguirse en contra de esta situación. Entonces es cuando resulta tentador, para calmar sus escrúpulos, caer en explicaciones justificadoras. (2005:14-15).

Prosigue más lejos afirmando que:

Para Emmanuel Kant, el sentimiento de vergüenza proviene del deshonor. Traduce la rebelión ante una conducta, una situación, ante acciones, intenciones envilecedoras, degradantes, ignominiosas, y que contradicen “el honor de ser un hombre” [...] El imperio de la vergüenza tiene como horizonte el deshonor infligido a cualquier hombre por el sufrimiento de sus semejantes (2005: 16).

Para recolocar al ser humano en el centro de todo, una vía posible es la que nos ofrecen Edouard Glissant y Patrick Chamoiseau al dedicar un interesante libro al Presidente B. Obama recién electo, libro donde intentan explicar cómo fue posible la elección de un negro a la cabeza de la superpotencia. Partiendo de la diversidad racial estadounidense,

pregonan el Todo-Mundo, una noción que se acompaña con lo que llaman la “criollización”; que se nos permita reproducir largos extractos de esta importante obra:

Han entrado también [los esclavos oriundos de África], alrededor, en las historias cruzadas de la Américas del sur, de Brasil y del Caribe, en el pensamiento de los archipiélagos que hoy día desanuda la de los continentes. Estos son imperiosos y de una sola verdad, y se proyectan en flecha. Los archipiélagos son frágiles, pero están acordes con las múltiples verdades del mundo actual. El océano de la Trata fue así un continente oscuro, el Caribe donde se implantaron las Plantaciones que recibían a los esclavos fue su cola archipiélagica.

Lo que queda de esos antiguos transbordados, este limo de los abismos, son todos los mundos antiguos que fueron molidos hasta dar realmente a luz a una región nueva. Un mundo había laminado a África. Las Áfricas preñaron a mundos lejanos. Eso manifiesta y nos da a entender al Todo-Mundo, dado en todos, válido para todos, múltiple en su totalidad, que se basa en este rumor de los abismos (2009: 2).

El señor Barack Obama es el resultado más o menos milagroso, pero tan vivo, de un proceso que las diversas opiniones públicas y las conciencias del mundo se han negado, hasta hoy, a tener en cuenta: la criollización de las sociedades modernas, que se opone a las tradicionales olas de la exclusiva étnica, racial, religiosa y estatal de las comunidades actualmente conocidas en el mundo... Criollización: el limo que sube de la vorágine lo ha trastocado todo, los mestizajes, las mezclas erráticas, las neurosis de pureza, el látigo y su contrario la faca, en un imprevisible que nada detiene. Lo impensable como principio genérico. Soñar con el Todo-Mundo. La violencia demente en su extremo ha hecho de este limo una experiencia preciosa. Altura siempre posible. Profundidad que da vértigo. Esta superación. (2009: 4-5).

Las candidaturas dispersas del señor Barack Obama no han testimoniado para una búsqueda de una toma del poder por los negros, ni para una manera disfrazada de perpetrar por lo bajo el poder blanco, ni para una mezcla tosca de intenciones contradictorias y nunca acabadas, sino para la defensa y la ilustración del pensamiento de la diversidad, el cual no es una banal disparidad en el mundo, sino la fuerza nueva, muy precisamente, que hace que uno no cesa de ser negro por la única razón que se preocuparía también por ser blanco o rojo o amarillo o multicolor, infinitamente. Esta política de la diversidad es también una poética... el grado supremo de la consideración de las humanidades entre sí ... La

diversidad consentida, no considerada como una bandera, vivida a veces como un posible trágico, es sin embargo uno de los avances mayores de nuestra época, porque autoriza y refuerza el encuentro de los diferentes, un encuentro del que tienen tanto miedo los racistas de todos los bandos. (2009:6-7).

...las comunidades negras, en la mayoría de los países a los que fueron trasladadas, oprimidas y explotadas, han consentido (como en el Caribe o en Brasil) no sólo mestizajes sino una criollización cuya fuerza de superación, más allá de las barreras de las razas, es imprevisible e impredecible, irresistible siempre. En los Estados Unidos, esta criollización imparable ha precedido los mestizajes, sobre todo porque la impregnación de la esclavitud de los Negros, en las mentalidades y las sensibilidades, ha sido mucho más fuerte y duradera en este país que en cualquier otro país, y provocó que los mestizajes fueran inconcebibles generalmente, y porque el odio de la mezcla ha sido tal vez lo que ha caracterizado en primer lugar los puritanismos protestantes trasplantados en este mundo nuevo.

El señor B. Obama era imprevisible, en un país donde cualquier idea de encuentro, de compartir, de mezcla, era violentamente rechazada por una gran parte de la población, blanca y negra. Su victoria, que sí es la suya, sin embargo no es primero la de los Negros, sino la de la superación de la historia estadounidense por los mismos Estados Unidos (2009: 7-8).

No es difícil, tras la lectura de estas largas citas, darse cuenta de que lo que hacen estos dos autores antillanos es continuar la ruta que habían abierto Césaire, Senghor, Damas, Birago Diop o Aliún Diop a través del movimiento de la Negritud, pero ensanchándola, superándola, modernizándola, para que esté más acorde con las realidades actuales y para que sea más asible, comprensible, quitándole este lado prioritariamente local, africano. La vía que nos proponen Edouard Glissant y Patrick Chamoiseau, no es cuestión de rechazarla de antemano, sino de estudiarla como solución posible y seductora, que hay que indagar y profundizar.

Por todas las razones alegadas, opinamos que estudios como el que acabamos de llevar a cabo son imprescindibles para hallar puntos de encuentro dentro de nuestras creencias respectivas más profundas y esenciales.

Lo que nos anima a pensar que va a seguir siendo posible un mayor conocimiento de nuestras culturas respectivas, es que el trabajo de desbrozo ya empezó en los años 70, desde que el señor René Durand, en la Universidad de Dakar, redactó sus *Cahiers de poésie des Iles Canaries*, se prosiguió luego con el señor Amadou Ndoye con su tesis sobre la narrativa canaria, y ahora nuestro estudio sobre Saulo Torón y Birago Diop. Sabemos también que, cada día, el gobierno español oferta más becas a jóvenes africanos que llegan a España a estudiar en todos los campos del conocimiento, y que incluso ha creado Casa África, en asociación con el gobierno autonómico canario; todo ello participa, a nuestro parecer, de un mejor conocimiento futuro de nuestros respectivos espacios y sus tradiciones. Y está muy bien. Para que podamos seguir parafraseando a Senghor según el cual, «para el mestizaje cultural, lo esencial [es] ... arraigarse en las virtudes de la Negritud antes de abrirse a las aportaciones fecundantes de las otras civilizaciones»; y recuerda a continuación las palabras del poeta Claude Mac Kay quien afirmara que «zambullirnos hasta las raíces de nuestra raza y

construir en nuestro propio fondo, no es volver al estado salvaje, es la mismísima cultura» (1989: 10)

Para terminar, sólo desear y, si se permite, solicitar que se cree una sección de estudios de literaturas africanas en general y senegalesa en particular, en el seno de la ULPGC.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, M.R. (1991) *Las generaciones y cuatro estudios*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Colección “Clavijo y Fajardo”.

ALONSO QUESADA (1986) *Obra completa*. Madrid: Cabildo de Gran Canaria y Gobierno de Canarias. (VI Tomos)

_____, (1988) *Insulario*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Biblioteca Básica Canaria.

_____, (1993) *El lino de los sueños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a. A. (1991) “El otro mar en la poesía de Saulo Torón” en *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. pp. 245-263

ARENCIBIA, Y. (1999) “Motivos poéticos en Saulo Torón”, en Eugenio Padorno, Germán Santana Enríquez (eds.), *Varia lección sobre el 98, el Modernismo en Canarias: homenaje a Domingo Rivero*. Arucas: Ayuntamiento de Arucas; Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de G.C., Servicio de Publicaciones y Producción Documental. pp. 155-171.

ARTILES, J. (1976) “Saulo Torón, poeta lírico”, *Anuario de Estudios Atlánticos* nº 22, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria: Patronato de la Casa de Colón.

ARTILES, J. y QUINTANA, I. (1978) *Historia de la literatura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos.

AZARIAN, V. (2006) “Double démarche individuelle et collective dans l’écriture de Birago Diop: mise en parallèle des *Contes d’Amadou Koumba* et des *Mémoires*”. Revista *Francofonía* 15. Cádiz: Universidad de Cádiz

BANGOURA, J.M. (2010) “Imagen y función del negro en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría”, en Baraibar A., T. Ba, Fine R. y Mata C. (Eds), *Textos sin frontera, Literatura y Sociedad*. Pamplona: Ediciones Universitarias de Navarra. pp. 55-65

BLACHERE, J-C. (1993) *Les écrivains d’Afrique Noire et la langue française*. Paris: Editions L’Harmattan

CABRALES, J.M. y HERNANDEZ, G. (2009) *Literatura española y latinoamericana 2. Del romanticismo a la actualidad*. Madrid: SGEL.

DADIE, D.C. (2000) “Poétique d’une rupture et d’une imitation dans *Leurres et Lueurs* de Birago Diop”. Revista *Francofonía* 15. pp. 71-91.

DE RÓTTERDAM, E. (s.f.) “Elogio de la locura”. [Online]. Accesible en: www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS [consultado 20 agosto 2010]

DIAZ NARBONA, I. (1992) “La femme dans les contes de Diop”. Revista *Francofonía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

DIEZ DE LA CORTINA MONTEMAYOR, E. (s.f.) *Semblanza filosófica de Erasmo de Róterdam*. [Online]. Accesible en: www.cibernous.com/autores/erasmo/teoría/semblanza.html [consultado el 17 agosto 2010]

DIOP, B. (1958) *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine.

_____, (1960) *Leurres et Lueurs*. Paris: Editions Présence Africaine.

_____, (1960a) *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris: Collections "Ecrivains d'Outre-Mer", Fasquelle (1947): Présence Africaine.

_____, (1960b) *L'os de Mor Lam*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines.

_____, (1963) *Contes et Lavanes*. Paris: Présence Africaine

_____, (1977) *Contes de Awa*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines.

_____, (1978) *La plume raboutée*. Paris: Présence Africaine.

_____, (1982) *A rebrousse-temps*. Paris: Présence Africaine.

_____, (1985) *A rebrousse-gens*. Paris: Présence Africaine.

_____, (1985) *Du temps de...* Paris: Présence Africaine.

_____, (1989) *Et les yeux pour me dire*. Paris: Editions L'Harmattan.

DORESTE, V. (1978) *Recordando a Saulo Torón*, Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Lezcano.

DRUON, M. (1989) “La Francophonie, ce nouveau nom de l'espérance”, en *Ethiopiennes*. Spécial “Francophonie, Culture et Développement”. Spécial Sommet de Dakar. pp 27-40.

DURAND, R.L.F. (1970) *Cahier de poésie des Iles Canaries I*. Dakar: Centre des Hautes Etudes Afro-Ibéro-Américaines de l'Université de Dakar

GLISSANT, E. et CHAMOISEAU P. (2007) *L'intraitable beauté du monde: adresse à Barack Obama*. Paris: Galaade Editions

GRIJALBA C. y PAULET DUBOIS F. (2006) “A l'écoute des morts: Souffles de Birago Diop”. Revista *Francofonía* 15. pp. 107-122

GUERRA SANCHEZ, O. (1999) “El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario”, en Padorno, Eugenio y Germán Santana Henríquez (eds.), *Varia lección sobre el 98*. Arucas: Ayuntamiento de Arucas; Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental.

_____, (2002) *Un modo de pertenecer al mundo*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

HENRÍQUEZ, A. (2002) *Saulo Torón, prosista*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

KANE, M. (1971) *Birago Diop: l'homme et l'oeuvre*. Paris: Editions Présence Africaine

KESTELOOT, L. (1981) *Anthologie negro-africaine: La littérature de 1918 à 1981*. Verviers: Collections Marabout des Nouvelles Editions Marabout.

LANOUE, G (s.f.) *Le Baroque et le Romantisme*. Université de Montreal. [Online]. Accesible en: www.mapage.umontreal.ca/lanoueg/...le%romantisme [consultado 7 septiembre 2010]

MAGNIER, B. (1992) *Lettre à Birago Diop*. (Esta carta fue leída, públicamente, en el marco del Festival Internacional de Poesía de Rocamadour, el 3 de septiembre de 1992. Es un homenaje al “maestro contador” fallecido)

MERCIER, R. et BATTESTINI M. et S. (1964) *Birago Diop*. Paris: “Littérature Africaine” de la Collection “Classiques du Monde”, Fernand Nathan.

MORALES, T. (1984) *Las Rosas de Hércules*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.

NUEZ CABALLERO, S. (1977) “Trayectoria poética de Saulo Torón (1885-1974)”, en *Anuario de Estudios Atlánticos* n° 23. Madrid-Las Palmas. pp. 505-579.

PADORNO, E. (2000) *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

_____, (2002) *La parte por el todo*. Las Palmas de Gran Canaria: Boca de riego.

PAZ, O. (1986) *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____, (1987) *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

QUILIS, A. (1980) *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá

RODRIGUEZ PADRON, J. (1991) *Lectura de la poesía canaria contemporánea*. Tomo 1. Islas Canarias: Colección "Clavijo y Fajardo"

_____, (1967) *Domingo Rivero: poeta del cuerpo 1852-1929*. Madrid: Prensa Española.

RODRIGUEZ QUINTANA, J.Y. (2003) "Saulo Torón y la suspensión del texto" en VV.AA. *Estudios sobre el español de Canarias. Actas del I Congreso Internacional sobre el español de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Academia Canaria de la Lengua. pp. 945-960

_____, (2004) "Tras la niebla imprecisa. Metapoesía de Saulo Torón", en Díaz Alayón, Carmen y Marcial Morera (eds.), *Homenaje a Francisco Navarro Artiles*. Fuerteventura: Academia canaria de la Lengua/Cabildo Insular de Fuerteventura. pp. 421-433.

_____, (2005) *Saulo Torón, el orillado. Una propuesta de relectura de su vida y obra*. Tesis Doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

_____, (2007) “Saulo Torón y la originalidad del modernismo canario”. *Hipertexto 5*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. pp. 58-66

_____, (2009) *Saulo Torón, el orillado. Una propuesta de relectura de su vida y obra*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria.

_____, (2010) *Cuatro acercamientos a Saulo Torón*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Lengua.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1983) *Museo Atlántico: Antología de la poesía canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.

SANTANA HENRIQUEZ, G. (1977) “Humanismo y pervivencia del mundo clásico”, en Maestre Maestre, José María, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), *Homenaje al profesor Luis Gil*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

SENGHOR, L. S. (1989) « Francophonie », en *Ethiopiennes : Spécial «Francophonie, Culture et Développement »*, Spécial Sommet de Dakar.

TOLLINCHI, E. (1989) *Romanticismo y Modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico

TORÓN, J. (1994) *Antología poética*. Telde: Ayuntamiento de Telde.

TORÓN, S. (1919) *Las monedas de cobre*, Madrid: Imprenta Clásica Española.

_____, (1926) *El caracol encantado*, Madrid: Tipografía de Juan Pérez, Madrid.

_____, (1932) *Canciones de la orilla*, Madrid: Editorial Pueyo.

_____, (1963) *Frente al muro*, Las Palmas de Gran Canaria: Colección Tagoro.

_____, (1970) *Poesías*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

_____, (1976) *Poesías satíricas*, Las Palmas de Gran Canaria: Excelentísima Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

_____, (1990) *El caracol encantado y otros poemas*, Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

_____, (1993) *La última de Frascorrita, La familia de don Pancho sus tertulias y el inglés, y Duelo y jolgorio*, en *Teatro teldense*, Morán Rubio, Ignacio (ed.), Telde: Ayuntamiento de Telde.

_____, (1998) *Poesía completa*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.

_____, (2006) Antología poética. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

VALBUENA PRAT, A. (1937) *Historia de la poesía canaria*. Barcelona: Universidad de Barcelona

ZIEGLER, J. (2005) *L'Empire de la Honte*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

ANEXO

Aquí reunimos el conjunto de los poemas de Birago Diop, tales como los hemos venido traduciendo en nuestro trabajo, siguiendo su orden de aparición en el poemario.

LIMINAIRE

Des Yeux m'ont regardé dont maintenant je doute.
Des Yeux très lourds, des Yeux très bas, des Yeux très doux.
Des Voix ont murmuré, qui depuis furent toutes,
Des Voix mortes ailleurs et que j'entends partout.

LUEURS qui jalonnez mon hésitante route,
LEURRES des jours partis vers je ne sais où,
Souvent, me retournant, je les cherche et j'écoute :
Leurs Echos, leurs Reflets, m'arrivent-ils de vous ?

Des Bouches ont souri, mais sur d'autres Visages,
Et des corps ont passé laissant dans leurs Sillages
Des traces qui plus tard hantèrent d'autres Corps.

Des rythmes ont surgi berçant d'autres Accords ;
Mais, Leurres et Lueurs, de vos défunts Présages,
Naissent des Rêves lourds comme des Enfants morts.

LEURRES

VISION

Une forme vague s'enfuit
Dans le clair-obscur du lourd soir,
Et lentement descend la nuit
Qui enveloppe tout de noir.
Au loin une lampe qui luit
Eclaire l'ombre où je crois voir
Son ombre qui glisse sans bruit
Dans le clair-obscur du lourd soir
Où la forme vague s'enfuit.

Saint-Louis, 1925

CREPUSCULE

C'est un doux rêve que le destin achève
Dans les vastes nuits lunaires où sans bruit
Le temps oubliant de rendre l'heure brève
Semble contempler l'infini qu'il conduit.

Ne troublez point, laissez telle la nuit
Avec ce bleu liquide où couve le rêve,
C'est un peu de nous encore qui s'enfuit
Vers cette étoile lointaine qui se lève.

Une main invisible semble mouvoir
Cet éclat qui monte insaisissable opale
Et tremblote comme un œil qui voudrait voir.

Sa lumière changeante est encore pâle
Mais n'allumez pas une lampe rivale
Où viendraient mourir les phalènes du soir.

VERNALE

Un sanglot qui se brise
Meurt dans un parfum de lilas,
Une chimère hier exquise
Laisse mon cœur bien las.

L'odeur seule persiste
Sur un bouquet déjà fané
Et mon cœur est triste, triste
Comme un cœur de damné.

J'avais fait un beau rêve
Rien qu'un peu d'amour aujourd'hui,
Mais comme une bulle qu'on crève
Mon rêve s'est enfui.

TOURMENT

Sans perdre sa couleur
Le rose œillet
Lentement meurt
Entre deux blancs feuillets.

L'orbe d'un rêve
Emprisonne un front,
Qui se heurte sur la grève

Contre un frisson.

La vague d'un sanglot
Etouffe un délire
On entend un mot
Qu'on n'ose pas dire.

Le long isolement
Pèse sur un cœur
Que la fuite du temps
Remplit de frayeur.

Toulouse, 1929

IMPOSSIBILITE

Je voudrais vous dire des choses si tendres,
Vous murmurer des mots si doux,
Que seules les fleurs mortes peuvent entendre
Car c'est tout ce que j'ai de vous.
Je voudrais vous confier mon rêve de folie
Mon beau rêve si insensé,
Hanté par le spectre de la mélancolie
Où viennent sombrer mes pensers.

Je voudrais vous vous dire pourquoi mon âme pleure
Quand tout aime et refleurit,
Pourquoi elle gémit à la fuite de l'heure
Qui part sans apporter l'oubli.

Je voudrais vous dire comment je vous adore.
Hélas je ne le pourrais pas,
Et c'est en mon rêve qui s'envole à l'aurore
Que je dois le dire tout bas.

MISERE

A Jô KA

Larme, larme importune
qui choit sans bruit, dans la nuit
Comme un rayon de lune
dans la nuit qui fuit.
Le cœur vaste comme un rêve
un rêve d'enfant
Souffrant ailleurs
Vous pleure
Serments, leurres

des heures d'antan.

Murmures, murmures indistincts
qu'on égrène sans fin
qu'on éfrène en vain
sur les longs chemins,
Sur les chemins indistincts.
Les peines,
Les petites peines,
Les grandes peines
les peines lointaines
Reviennent
Ternir
le souvenir.

Plainte, plainte douce
sans cesse envolée
Que pousse
l'âme esseulée
Sur l'aile d'un rêve
Elle crève
Comme le sachet
d'un
parfum
secret.

Novembre 1929.

AUTOMNE

Amour de printemps
bourgeons éclos
larmes et serments
voluptueux sanglots
Tout repousse
dans mon âme lasse
qu'endeuille
la chute des feuilles

Automne
Rêves morts,
feuilles jaunes
que le vent du Nord
chasse...
Plainte basse
qu'entend
un cœur fêlé
pleurant son rêve en allé.
La feuille soupire
après sa brève destinée

moi sur mes amours fanés
Sur leur délire

Automne morose
Heures grises
qui brisent
les rêves enclos
dans leur linceul
Moi toujours seul,
Je songe
Aux doux mensonges
Enfuis
Aujourd'hui.

AGONIE

Vers un arrière-monde
Furtivement l'an s'en va
Heure par heure, seconde
par seconde, à petits pas.

Bientôt sonnera minuit
Où va mourir cette année ;
Chaque minute qui fuit
Heurte une amère pensée

Trois cent soixante cinq jours :
Le saoleil a fait son tour
Se moquant de nos spectacles.

Le cœur se sent vieillir
Et pour ne pas tressaillir
Se rit de tous les oracles.

31 décembre 1929

FIN D'ANNEE

Le ciel est grisâtre et froid
Pâle le soleil grelotte ;
Morne mon rêve sanglote,
Tout désir est mort en moi.

Seule auberge au fond d'un bois,
Mon cœur héberge un seul hôte
Qui démolit et lui ôte
Tout ce qui fut autrefois.

Tout est mort et tout est cendres,
Les doux baisers, les mots tenfres
S'estompent au fond du cœur.

Goutte à goutte choient les pleurs
Et l'Espoir trop las d'attendre
S'éteint loin de la rumeur.

BAL

Une volute bleue, une pensée exquise
Montent l'une sur l'autre en un accord secret
Et l'état rose tendre qu'un globe tamise
Noie un parfum de femme dans un lourd regret.

Le lent lamento langoureux du saxophone
Egrène de troubles et indistincts accords
Et son cri rauque, saccadé ou monotone,
Réveille parfois un désir qu'on croyait mort.
Arrête Jazz, tu scandes des sanglots, des larmes
Que les cœurs jaloux veulent garder seuls pour eux.
Arrête ton bruit de ferraille. Ton vacarme
Semble une immense plainte où naît un aveu.

MELOPEE

*A René FLORIOT
En goûtant comme toi au « Vin Triste »
J'ai entendu monter cette*

Une âme s'affale au fond d'une yole
Bercée au fil des rythmes assourdis ;
Comme un cœur sans défense qu'on désole
L'eau se laisse fendre – et sonne midi.

Bercé au fil des rythmes assourdis
Un chant traîne lent comme une plainte.
L'eau se laisse fendre – et sonne midi,
Les douze notes, une à une, tintent.

Un chant traîne lent comme une plainte
Etouffé au sein des lourdes senteurs.
Les douze notes une à une tintent
Réveillant un long écho dans un cœur.

Etouffé au sein des lourdes senteurs
Le chant effleure les rides de l'onde
Réveillant un long écho dans un cœur
Où se creuse une blessure profonde.

REFUGE

A René Floriot

Reviendra-t-il notre temps du « Vin Triste »
Après ces mornes jours d'un temps triste incertain,
Qui de l'aube à la nuit, hier, aujourd'hui, demain,
Sont tissés d'un ennuï dont la trame résiste ?

J'ai foulé très longtemps d'impassibles chemins,
Et sur mes pas nouveaux de la cendre persiste
Ternissant nos amours, mes compagnons de piste,
Maintenant seuls reflets des grands rêves éteints.

Lambeaux effilochés aux branches équarries
Le souvenir gémit aux vents qui l'ont glacé
Assourdi par l'écho des aiguilles taries...

Lorsqu'en vain j'ai pleuré sur notre bref passé,
Tranquille je reprends le long joug des journées
Pour mieux rythmer ma rime à grands coups de cognées.

Mars 1943.

EMPRISE

Saint-Louis au bord de l'Océan
Paresseusement endormie
Quel songe bleu vers le néant
Hantais tes nuits toutes amies
Saint-Louis au bord de l'Océan ?

Au fond du passé qui recule
Où sont tous les beaux soirs d'été,
Sur l'horizon sans crépuscule
En pourpre brusquement jetés
Au fond du passé qui recule ?

Tout le charme des soirs enfuis
Lentement, lentement s'exhale
Du fond du sachet de l'ennui
Où languissant le rêve s'affale
Sous le charme des soirs enfuis.

Tout s'est enfui comme un mirage :
Amours coupables d'un seul soir,
Flirts éphémères, cœurs volages,
Douce amourettes, espoirs,
Tout s'est enfui comme un mirage.

Le chant de la vague berceur
Quand l'Océan rongéait la grève
Comme jadis rythme en mon cœur
Une ombre fugace et un rêve,
Doux chant de la vague berceur.

QUIESCENCE

Des rythmes attardés se lovent
Sur les branches que berce le soir.
Dans l'eau calme comme un miroir
Se réfracte une lueur mauve.

Sans bruit un pas furtif se sauve...
L'enfant pleure de désespoir...
Mais un calme et doux nonchaloir
Guide le sommeil dans l'alcôve.

Le souvenir des vieux parfums
Humés jadis sur ds poitrines
N'agacera plus les narines.

Les rêves meurent un à un
Et l'Amour chasseur impassible
Vainement tire sur sa cible.

REVE D'AVRIL

Lentes, lentes des barques glissent
Ainsi que de lointains remords
Et des rêves d'amour se tissent
Sur la trame des rêves morts.

Mon cœur qui ce soir se confesse
Egrène les jours révolus ;
Ma mémoire exhume et caresse
Tous les rêves qui ne sont plus.

Du fond d'une barque qui passe
Un air aux accords languissants
Hésite à monter, puis s'efface
Dans l'air lourd du soir finissant.

De grands yeux, des yeux bleus de rêve
Ont fixé un instant mes yeux,
Puis s'éteignent – vision brève-
Dans l'éclat de leurs rêves bleus.

Je songe à ces yeux, d'un bleu tendre
Dont j'ignore encore le secret,
Et mon rêve trop las d'attendre,
N'est plus fait que d'un lourd regret...

...Lentes, lentes les barques glissent
Ainsi que de lointains accords,
Et des rêves d'amour languissent
Sur la trame des rêves morts.

MORBIDESSE

Sous l'effet d'une puissante drogue
Je voudrais dormir, dormir
Sans rêves et sans souvenirs
Dans les bras du Temps qui vogue.

Dormir jusqu'à jamais, pour
M'évader de la hantise
Qui peuple et qui brise
Tout ce que j'aimai un jour.

Mon cœur sans fibre
Sort de l'amour où
Pour lui tout vibre
Quand rien ne lui est doux.

Et tel le squelette pâle
Du tableau de Goya,
Soulevant la dalle
De sa tombe, il dit : « ¡Nada ! ».

LES YEUX SECS

Les yeux secs qu'aucun pleur n'humecte
Défendant au soleil d'entrer
Dans l'âme où le spleen se délecte
Des plus sombres pensers.

Ils ne brillent plus de la flamme
Qui consume tout en dedans
Et l'on peut mentir à la Femme
Lui mentir aisément.

Helas les larmes non tombées
Peu à peu corrodent le cœur

Comme une pierre imbibée
D'infemales liqueurs.

Le pleur qui n'a pas chu augmente
La sourde rumeur des sanglots
Et la rumeur monte pesante
Ainsi qu'un lourd fardeau.

«A QUOI TIENT L'AMOUR » ?

Aux mots, à leur accent, aux choses,
Aux mille questions que l'on pose,
Au lourd silence inopportun,
Aux rêves qui fuient un à un ;

Aux sanglots réduits en silence,
Au lourd silence fait de souffrance,
Aux souffrances faites d'aveux
Qu'on ne dit plus dès qu'on est deux ;

A l'aspect des lieux que l'on hante,
Aux mots qu'on ne dit pas, aux mots
Qu'on a dits peut-être trop tôt,

Aux nerfs sensibles d'une amante
Et à l'énervance de l'air
Un soir trop parfumé, trop clair.

SAGESSE

Sans souvenirs, sans désirs et sans haine
Je retournerai là-bas au pays,
Dans les grandes nuits, dans leur chaude haleine
Enterrer tous mes tourments vieillis.
Sans souvenirs, sans désirs et sans haine,

Je rassemblerai les lambeaux qui restent
De ce que j'appelais jadis mon cœur
Mon cœur qu'a meurtri chacun de vos gestes ;
Et si tout n'est pas mort de sa douleur
J'en rassemblerai les lambeaux qui restent.

Dans le murmure infini de l'aurore
Au gré de ses quatre Vents, alentour
Je jetterai tout ce qui me dévore,
Puis, sans rêves, je dormirai – toujours –
Dans le murmure infini de l'aurore.

DÉCALQUES

*Le jour où l'Hélicon m'entendra sermoner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner.*

A. DE MUSSET.

1.

L'Incube ira embrasser les icônes
Et la galène émettra d'autres airs,
Des cantiques rampant comme des vers
S'élançeront du haut d'autres pylônes.

L'Homogène neutre aux regards atones
Se disloquera multiple et divers
Dans les veines du rhéostat pervers
Où sont doubles les pensers insochrones.

L'Infra du spectre étalé sur l'Iris
Qui tressaille, roule puis se dilate
En scandant le rythme d'un pas de vis.

La capsule brûle et la bombe éclate
Peureux l'Ibis se tient sur une patte
Puis frénétiquement réclame : Bis.

Toulouse, 1932

2.

Comme un pâtre qui souffle dans sa syringe
Le doute s'étourdit au fond de mon cœur,
Et je succombe sous le poids de l'Erreur
N'ayant pu saisir le secret de la Sphyngé.

Sur le froid billard j'étalerai un linge,
Et, le scalpel crachant sa triste lueur,
Pour avoir les cendres du Cafard vainqueur,
Tranquille, je dissèquerai mes méninges.

Comme des feuilles mortes craquent mes os,
J'ai saisi ma raison double au bout d'une pince ;
J'interroge, mais la Folle ne dit mot.

Dans le brûle-parfum le soufre qui grince
S'étire en volute mauve et tord le cou
Aux lemmes subtiles d'un vieillard fou.

3.

Je noircirai tes blanches dents au bethel
Pour tirer du piano d'autres arpèges.
Nous arrêterons l'actuel présent tel
Pour que ne se dissipent les sortilèges.

Du sang des victimes sur le champ mortel
Nous mettrons du rouge sur toute la neige ;
Nous nous acheminerons vers l'autre Babel
Derrière l'interminable cortège.

Le chant du soir montera triste et plaintif
Pareil à d'imperceptibles cantilènes.

Pour guider au hâvre le frêle esquif,
Chaque jour nous monterons sans perdre haleine

En drapant dans un large manteau de laine
Le cadavre craquant rigide et chétif.

4.

Quel bedeau saoul martèle ce carillon
Qui heurte en tintant au coin de ma cervelle ?
Quel sacristain amoureux de la bedelle
Jette mon faible crâne en ce tourbillon ?

Quand, stylet acéré, le cri du grillon
Se rive et perce au centre de la prunelle
La peur qui frissonne craintive et charnelle,
Rampe esclave à l'approche du goupillon.

L'air vicié s'infecte de vos râles
Qui montent spasmodiques vers les ciels pâles
Amoureuses chèvres ce soir en rut.

L'enfant m'a regardé de ses yeux d'opale,
Et quand nous sommes arrivés au but,
D'une voix douce, l'enfant a dit : Zut !

5.

La note figée au-dessus du Théorbe
Danse sur la portée où bémolise un Si,
Les doigts sont souillés des larmes de l'Euphorbe
Qu'encor têtent des nourrissons sans souci.

Toute logique a voulu rompre son orbe
Quand l'Apocalypse a dit : « Je m'éclaircis »

Mais la substance grise qui se résorbe
A ordonné : « La sortie est par ici ».

Spasmes d'esprit que l'Incohérence effleure
Les mouvements halètent alternatifs
Le long du court-circuit de l'infécond leurre.

L'éponge engloutit un précipité d'heure
Et rejette une perle à l'éclat hâtif
Rythmant l'envol d'un théorème rétif.

6.
Ensorcelleur le charme s'était rompu
Quand soudain se sont tus les chants des sirènes,
Et se figeant sur le masque des silènes
Le rire du monstre s'endormit repu.

La Statue a bougé quand elle a relu
Que sa haquenée avait brisé les rênes ;
L'Amazone amoureuse sentit ses veines
Se tordre entre les doigts du Temps révolu.

Dans le désert mornement inlassable
Les pèlerins ont tracé sur le sable
Leurs pas malhabiles, traînants, incertains...

Les larmes en cheyant le lundi matin
Sur l'immense tapis aux dessins mal teints
Rongent jusqu'au cœur les pieds de la table.

PRESQUE . . .

FIDELITE

Les phalènes
Sont folles
Qui voltent et qui volent
A perdre haleine,
Qui volent et se collent
Sur la lampe à pétrole...
Ces phalènes sont folles.

Et le vent est dément
Qui sait un chant
Un chant touchant ;
Qui sait un chant touchant
Qu'il siffle sur deux temps

Et le souffle en sifflant
Aux feuilles doucement...
Le vent est bien dément.

Mais le poisson
Lui qu'est-il donc
Est-il fou est-il sage
Qui naît et nage
Qui file gaiement
Qui file et va
Qui va et s'ébat
Qui s'ébat bêtement
Dans l'eau qui le cuira ?

Moi suis-je fou
Qui crois à tout
Qui crois en toi
Moi qui crois tout en toi ?
Mais suis-je fou
Moi qui écoute tout
Qui écoute ta voix
Moi qui t'écoute
Qui t'écoute toute ?

Les phalènes sont folles
Et le vent est dément...
Mais le poisson et moi
Sommes-nous fous vraiment ?

SYMPATHIE

Abreuvés aux mêmes rivages
Et nourris aux mêmes festins,
Victimes des mêmes breuvages
Nous eûmes les mêmes destins.

Maintenant meurtris seuls et sages
Assis au bord des longs chemins
Nous cherchons les jeunes visages
Qui charmèrent nos beaux matins.

Les pas traînants et lents des heures
Qui hantent le soir nos demeures
Bercent parfois l'atroce ennui ;
Et les silences de la nuit

Sur la rumeur des jours enfuis
Tissent un linceul à nos leurres.

Nioro-du-Sahel, février 1938

LASSITUDE

Je traîne à chaque pas un boulet trop lourd
Fait de regrets, d'ennuis, de souvenirs moroses ;
Mais parfois, remembrant mes plus vieilles amours
Je trouve un doux parfum aux plus tristes des choses.

D'autres fois, le plus souvent quand s'abîme le jour,
Je me sens seul, en proie à un cafard sans cause,
Seul et veule et sans joie, invoquant le secours
D'un sourire défunt qui vaincrait ma névrose.

Etreintes et aveux où donc vous trouvez-vous ?
Sans vous je ne veux que pleurer ma peine amère.
Car le temps est parti portant je ne sais où

Tout ce que j'eus en moi de tendre et de sincère :
Echos d'un murmure et reflets d'un souvenir,
Mes rêves les plus doux, mes plus fougueux désirs.

BAUME

à Henri CUZIN

Voici aux primes averses
Les mots fanés, les mots flétris
Dont jadis nous fûmes nourris
Qui renaissent et nous bercent.

Et sur la sente que traverse
Le ruisseau si longtemps tari
Remontent les bruits désappris
Les sons qui passent et nous percent.

A nouveau tout va se remplir
De l'arôme des souvenirs :
Mois vides et semaines mornes.

Passé si loin, passé si près
Que jalonnaient les cyprès
Les jours faits de rêves sans bornes.

Route de Kaya, juillet 1946.

QUÊTE VAINNE

Pour que la quête fût un peu plus fructueuse

Il nous fallait aller loin, encore plus loin :
Chercher d'autres chemins, fouiller d'autres recoins
Que la sente perdue et qu'ombrageaient les yeuses

Nous avons écouté, morne voix pleureuse,
Lancinat lamento, prélude sans témoins,
L'appel perçant montant jusques au plus haut point
D'où se détache et meurt l'Adolescence heureuse.

Les bises ont soufflé dessus les arbres tors,
Et comme nos pensers, les feuilles en dérouté
Se froissent en fuyant au mur de la redoute...

Nous avons crié, hélas ! pas assez fort,
Quand les baux sortaient cinglant vers d'autres ports.
Et nos pleurs impuissants ont séché sur la route.

REMINISCENCES

à la mémoire de mon frère DIOP-MASSYLA

SAINT-LOUIS

Près de l'Océan qui t'empêche de vivre
La vague du désert roule à l'horizon ;
Calme tu dors et le soleil qui t'enivre
Te berce à l'éclat de tes brûlants rayons.

De ton lourd sommeil nul chant ne te délivre
Ville qu'endormit l'autre incantation ;
Et mon âme saoule des rêves des livres
Voudrait entrevoir les sourdes visions.

Elle voudrait ouïr oix qui s'est tue
Et le murmure de tes nuits révolues
Où s'agitaient tes pensers vers l'avenir.

Le flot rugit, la vague lèche la plage,
La mer s'avance que tu la venir
Calme dormeuse en songeant à un autre âge.

1925

ESPOIR

Le rêve s'enfuit qui paraissait réel
Et le Silence pesant trouble l'Âme

Qui dormant du long Sommeil originel
Pensait y trouver un suprême Dictame.

Le Feu sacré s'allume et jette la Flamme
Subtile qui brûle le Sang essentiel,
Le Voile se déchire, le Corps se pâme
L'œil un soir aperçoit l'Immatériel.

Les Morts ont gémi sous le Poids de la Terre
Et l'Âme peureuse sondant le Mystère
Tressaille et pleure à l'irrésistible Appel :

Mais dans le Futur que hânte leur Misère
Plane encor l'Espoir Baume liminaire
Vainqueur du Destin, créateur d'Eternel.

ANIMISME

A Djim M. GUEYE

Quand réveillent la terre d'El-Kanésie
D'impossibles miracles s'accompliront
Les lumières jaillissant de vos fronts
Rendront à votre Afrique sa frénésie.

Quand les ossements millénaires auront
Sur leur blancheur arrêté l'âme saisie
Et lourde de sa profonde anesthésie,
Quand sur vous seront dardés d'autres rayons,

Vous saurez ce que pensent vos Dieux d'argile,
Ce qu'ont dit les fétiches aux masques noirs ;
Aux crépuscules flamboyants, aux beaux soirs,

Vous apprendrez ce que sont vos Evangiles
Que la voix des choses répète aux grands vents
Des forêts sombres aux lointains orientes.

1925

DIALOGUES

Les vagues répètent aux vents du matin
Les confidences que leur firent les rames
Sur lesquelles se courbent nos corps d'airain
Et que cadence le rêve de nos âmes.

La pirogue sur la plage au sable fin
Confie à la brise ainsi qu'aux grandes lames
Son lointain regret nostalgique et indistinct
Du grand large où jadis nous voguâmes.

La chanson sourde et berceuse de la mer
Répète au soir tombant ce regret amer,
Et le soir clément console la pirogue.

Et nous aussi, hantés des lointains passés,
Les vents qui soufflent nous laissent angoissés
D'entendre l'imperceptible dialogue.

PLAGE

Un grand soleil, un soleil de soir éblouit
Sur l'Océan que blanchissent les volutes,
L'embrun comme de vains rêves s'évanouit
Dissipé par la folle fuite des minutes.

Dans les recoins où l'Inconscient s'enfouit
D'indistinctes questions naissent et luttent
Et le murmure des vagues semble un Oui
Aux plus angoissantes qui hantent la Brute.

La voix de la mer en moi obscurément
Réveille l'écho d'autres voix angoissées
Et je sens avoir pensé, en d'autres temps,

Les éternelles et défuntes pensées
Qu'elle roule dans son grand linceul mouvant
Et que jadis les vagues ont cadencées.

1925

DESERT

«Dieu seul est Dizu, Mohamed rassoul Allah:»
La voix du Muezzin bondit sur les dômes,
S'enfle, s'étend, puis s'éteint au loin là-bas...
Lentement se courbent les corps de nos hommes...

L'amble de nos chevaux dans l'air plein d'arômes
Rythme le morne cœur assourdi et las,
Et les pointes noires des cases en chaume
Frangent l'horizon que nous n'atteindrons pas.

Sur le désert et dans l'infini des âges
Titubant ainsi dans le sable sans fin
Aborderons-nous à de lointains rivages ?

Irons-nous ainsi chaque jour vers demain ?
Vers des haltes lointaines, de lointains hâvres
Ooù nos rêves ne seront que cadavres ?

1925

LUEURS

ABANDON

à Léon G. DAMAS

Dans le bois obscurci
Les trompes hurlent, hululent sans merci
sur les tam-tams maudits.
Nuit noire, nuit noire !

Le lait s'est aigri
Dans les Calebasses
La bouillie a durci
Dans les vases,
Dans les cases
La peur passe, la peur repasse.
Nuit noire, nuit noire !

Les torches qu'on allume
Jettent dans l'air
Des lueurs sans volume,
Sans éclat, sans éclair,
Les torches fument,
Nuit noire, nuit noire !

Des souffles surpris
Rôdent et gémissent
Murmurant des mots désappris,
Des mots qui frémissent,
Nuit noire, nuit noire !

Du corps refroidi des poulets
Ni du chaud cadavre qui bouge
Nulle goutte n'a coulé
Ni de sang noir, ni de sang rouge,
Nuit noire, nuit noire !
Les trompes hurlent, hululent sans merci
Sur les tam-tams maudits,
Nuit noire, nuit noire !

Peureux le ruisseau orphelin
Pleure et réclame
Le peuple de ses bords «éteints
Errant sans fin, errant en vain
Nuit noire, nuit noire !
Et dans la savane sans âme
Désertée par le souffle des anciens
Les trompes hurlent, hululent sans merci
Sur les tam-tams maudits
Nuit noire, nuit noire !

Les arbres inquiets
De la sève qui se fige
Dans leurs feuilles et dans leur tige
Ne peuvent plus prier
Les aïeux qui hantaient leur pied
Nuit noire, nuit noire !

Dans la case où la peur repasse
Dans l'air où la torche s'éteint
Sur le fleuve orphelin,
Dans la forêt sans âme et lasse
Sur les arbres inquiets et déteints

Dans les bois obscurcis
Les trompes hurlent, hululent sans merci
Sur les tam-tams maudits
Nuit noire, nuit noire !

SOUFFLES

Ecoute plus souvent
Les choses que les Êtres
La voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots:
C'est le Souffle des ancêtres.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit.
Les morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans l'arbre qui frémit,
Ils sont dans le Bois qui gémit,
Ils sont dans l'eau qui coule,
Ils sont dans l'Eau qui dort,
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule :
Les Morts ne sont pas morts.

Ecoute plus souvent
Les choses que les Êtres
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau.
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots :
C'est le Souffle des Ancêtres morts,
Qui ne sont pas partis
Qui ne sont pas sous la Terre
Qui ne sont pas morts.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans le Sein de la Femme,
Ils sont dans l'Enfant qui vagit
Et dans le Tison qui s'enflamme.
Les Morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans le Feu qui s'éteint.
Ils sont dans les Herbes qui pleurent,
Ils sont dans le Rocher qui geint,
Ils sont dans la Forêt, ils sont dans la Demeure,
Les Morts ne sont pas morts.

Ecoute plus souvent
Les Choses que les Êtres,
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots,
C'est le Souffle des Ancêtres.

Il reedit chaque jour le Pacte,
Le grand Pacte qui lie,
Qui lie à la Loi notre Sort,
Aux Actes des Souffles plus forts
Le sort de nos Morts qui ne sont pas morts,
Le lourd Pacte qui nous lie à la Vie.
La lourde loi qui nous lie aux Actes
Des souffles qui se meurent
Dans le lit et sur les rives du Fleuve,
Des Souffles qui se meuvent
Dans le Rocher qui geint et dans l'Herbe qui pleure.
Des Souffles qui demeurent
Dans l'Ombre qui s'éclaire et s'épaissit,
Dans l'Arbre qui frémit, dans le Bois qui gémit
Et dans l'Eau qui coule et dans l'Eau qui dort,
Des Souffles plus forts qui ont pris
Le Souffle des Morts qui ne sont pas morts,
Des morts qui ne sont pas partis,
Des qui ne sont plus sous la Terre.

Ecoute plus souvent
Les Choses que les Êtres

La Voix du Feu s'entend
Entends la Voix de l'Eau
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots,
C'est le Souffle des Ancêtres.

ACCORDS

Des mains dures
Grattent et creusent les terres rudes
Mains rudes, terres dures
Dures, rudes
Rudes, dures.

Les caresses te plaisent
Le labeur t'apaise,
Terre dure, terre rude,
Caresses des mains dures
Labeur des mains rudes
Rudes, dures,
Dures, rudes.

Les mains rudes
Frôlent et caressent des reins durs,
Mains rudes, reins durs
Rudes, dures,
Dures, rudes.

Les caresses te plaisent
Les frôlements t'apaisent
Fille noire aux seins durs
Caresses des mains rudes
Frôlements des mains dures
Dures, rudes
Rudes, dures.

Puis par couples
Les corps s'épousent souples,
Couples souples,
Souples couples.

Sur la terre rude,
Sur la terre dure
Leurs caresses te plaisent
Leurs amours t'apaisent
Terre dure, terre rude
Caresses des reins durs
Caresses des mains rudes,
Rudes, dures
Dures, rudes.

LE CHANT DES RAMEURS

J'ai demandé souvent
Écoutant la clameur
D'où venait l'âpre Chant
Le doux chant des Rameurs.

Un soir j'ai demandé aux jacassants Corbeaux
Où allait l'âpre Chant, le doux chant des Bozos ;
Ils m'ont dit que le vent messenger infidèle
Le déposait tout près dans les rides de l'Eau,
Mais que l'Eau désirant demeurer toujours belle
Efface à chaque instant les replis de sa peau.

J'ai demandé souvent
Écoutant la Clameur
D'où venait l'âpre Chant
Le doux chant des Rameurs.

Un soir j'ai demandé aux verts Palétuviers
Où allait l'âpre Chant des Rudes Piroguiers :
Ils m'ont dit que le Vent messenger infidèle
Le déposait très loin au sommet des Palmiers ;
Mais que tous les Palmiers ont les cheveux rebelles
Et doivent tout le temps peigner leurs beaux cimiers.

J'ai demandé souvent
Écoutant la clameur
D'où venait l'âpre Chant
Le doux chant des Rameurs.

Un soir j'ai demandé aux complaisants Roseaux
Où allait l'âpre chant, le doux Chant des Bozos.
Ils m'ont dit que le Vent messenger infidèle
Le confiait là-haut à un petit Oiseau ;
Mais que l'Oiseau fuyant dans un furtif coup d'ailes
L'oubliait quelquefois dans le ciel indigo

Et depuis je comprends
Écoutant la clameur
D'où venait l'âpre Chant
Le doux chant des Rameurs.

VIATIQUE

Dans un des trois canaris
des trois canaris où reviennent certains soirs
les âmes satisfaites et sereines,
les souffles des ancêtres,
des ancêtres qui furent des hommes

des aïeux qui furent des sages,
Mère a trempé trois doigts,
trois doigts de sa main gauche :
le pouce, l'index et le majeur ;
Moi j'ai trempé trois doigts :
trois doigts de la main droite :
le pouce, l'index et le majeur.

Avec ses trois doigts rouges de sang,
de sang de chien,
de sang de taureau,
de sang de bouc,
Mère m'a touché par trois fois,
Elle a touché mon front avec son pouce,
Avec l'index mon sein gauche
Et mon nombril avec son majeur.

Moi j'ai tendu mes doigts rouges de sang,
De sang de chien,
de sang de taureau,
de sang de bouc.
J'ai tendu mes trois doigts aux vents
aux vents du Nord, aux vents du Levant
aux vents du Sud, aux vents du couchant ;
Et j'ai levé mes trois doigts vers la Lune,
vers la Lune pleine, la Lune pleine et nue
Quand elle fut au fond du plus grand canari.

Après j'ai enfoncé mes trois doigts dans le sable
dans le sable qui s'était refroidi.
Alors Mère a dit : « Va par le Monde, Va !
Dans la vie ils seront sur tes pas. »

Depuis je vais
Jje vais par les sentiers
par les sentiers et sur les routes,
par-delà la mer et plus loin, plus loin encore,
par-delà la mer et par-delà l'au-delà ;
Et lorsque j'approche les méchants,
les Hommes au cœur noir,
lorsque j'approche les envieux,
les hommes au cœur noir
Devant moi s'avancent les Souffles des Aïeux.

VANITE

Si nous disons doucement, doucement
Tout ce qu'un jour il nous faudra bien dire,
Qui donc écouter nos voix sans rire,
Mornes voix geignardes de mendiants

Qui vraiment les écouterait sans rire ?

Si nous criions rudement nos tourments
Depuis toujours montant couche à couche,
Quels yeux regarderont nos larges bouches
Faites au gros rire de grands enfants
Quels yeux regarderont nos larges bouches ?

Quel cœur entendrait nos vastes clameurs ?
Quelle oreille nos colères chétives
Qui restent en nous comme des tumeurs
Dans le fond noir de nos gorges plaintives ?

Quand nos morts sont venus avec leurs Morts
Quand ils nous ont parlé de leurs voix lourdes ;
Comme nos oreilles ont été sourdes
A leurs cris, à leurs appels les plus forts
Comme nos oreilles ont été sourdes,

Ils ont laissé sur la Terre leurs cris,
Dans l'air, sur l'eau, ils ont tracé leurs signes
Pour nous Fils aveugles sourds et indignes
Qui ne voyons rien de ce qu'ils ont mis
Dans l'air, sur l'eau où sont tracés leurs signes.

Et puisque nos morts nous sont incompris
Puisque nous n'entendrons jamais leurs cris
Si nous pleurons doucement, doucement
Si nous criions rudement nos tourments
Quel cœur entendra nos vastes clameurs
Quelle oreille les sanglots de nos cœurs ?

RUMEURS

Sue l'épais Mur, l'âpre Mur des rauques Rumeurs
J'ai collé mon Oreille lasse et alourdie
Pour écouter à travers vos vaines Clameurs
L'écho d'une Voix mourante, morte, assourdie
Par l'épais Mur, l'âpre Mur des rauques Rumeurs.

Dans l'aube froide et blême et sale et mal venue
Et qui n'enfantera qu'un Avorton de Jour,
Le Mur est monté, monté plus haut que les Nues,
Roc sans une faille, sombre Bloc sans contours
Dans l'Aube froide et blême et sale et mal venue.

A la Méridienne, s'écaillant de Lueurs,
Le Mur épais devenait un vaste Incendie
D'où coulaient et grésillaient Larmes et Sueurs,
Larmes d'Enfants, Sueurs d'Hommes, Chair engourdie

Dans la Méridienne s'écaillant de Lueurs.

Sur l'épais Mur, l'âpre Mur des rauques Rumeurs
J'ai posé mes pieds plats pauvre Pêcheur perclus,
Tirant de la Gangue gluante de torpeurs
La pirogue partant pour tous les Pays perdus
Dans l'épais Mur, l'âpre Mur des rauques Rumeurs.

L'âpre Mur s'est dressé au rouge Crépuscule,
Comme un Mont, Roc rugueux au Soleil rougissant,
Bloc noir de Sang igé où poussaient des Pustules
Alors qu'il fut bâti avec du sang innocent
L'âpre Mur dressé dans le rouge Crépuscule.

Et c'est la Nuit. La noire et froide et vaste Nuit
La noire Nuit où les Voix ont peur d'elles-mêmes ;
Les Rumeurs et les Cris, les Sueurs et les Briuts
Engrossent l'âpre Mur de nos âcres blasphèmes
Dans la noire Nuit, dans la froide et vaste Nuit.

Sur l'épais Mur, l'âpre Mur des rauques Rumeurs
J'ai collé mon oreille alourdie et plus lasse,
Pour écouter à travers nos vastes Clameurs
L'Echo d'une Voix, le Bruit d'un Souffle qui passe
Dans l'épais Mur, l'âpre Mutr des rauques Rumeurs.

INCANTATION

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Qui va vers l'Inconnu
Laissant seul dans le Somme
Le Corps inerte et nu.

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre à mon Double...

Ouvre, ouvre à mon Double
Les sentiers broussailleux,
Le jour chemins troubles,
La nuit si lumineux.

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...
Mon Double viendra dire
Tout ce qu'il aura vu
Aux portes de l'Empire
D'où les Morts sont venus.

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...

DIAKA

Dans la plaine au lointain
L'heure est déjà tardive
Les Lucioles rivent
De l'Ombre sur la rive.
Las de jouer en vain
Seuls dans le soir serein
Les archets des grillons
Qui ont perdu leurs crins,
Las de jouer en vain
Dorment sur leurs violons
Dans l'ombre de la rive...
L'heure est déjà tardive...

Dans la plaine au lointain,
Danse de Lueurs mauves,
Flambe le Feu des Fauves.
Les bergers yeux ouverts
Rêvent à des prés verts
Dans la plaine au lointain.
Le Vent souffle à travers
Les raides Vétivers,
Attise un Feu de Fauves
Qui danse en courts éclairs
Dans la plaine au lointain
Dansent des lueurs mauves.

L'eau se plaint et se fend
Comme la guinée neuve,
Se déchirant au lent
Passage du chaland
D'où monte e doux chant
De ceux qui seuls peuvent
Chanter les âpres chants
Lovés au bord du fleuve
Qui se plaint et se fend
Comme la guinée neuve...

DYPTIQUE

Le Soleil pendu par un fil
Au fond de la Calebasse teinte à l'indigo

Fait bouillir la marmite du Jour.
Effrayée à l'approche des Filles du feu
L'Ombre se terre au pieds des pieux.
La Savae est claire et crue
Tout est net, ormes et couleurs.
Mais dans les Silences angoissants faits des Rumeurs
Des bruits infimes, ni sourds ni aigus,
Sourd un Mystère lourd,
Un Mystère sourd et sans contours
Qui nous entoure et nous effraie...

Le pagne sombre troué de clous de feu
Etendu sur la Terre couvre le lit de la Nuit.
Effrayés à l'approche des Filles de l'Ombre
Le Chien hurle, le Cheval hennit
L'Homme se terre au fond de la case.
La savane est sombre,
Tout est noir, formes et couleurs,
Mais dans les Silences angoissants faits de rumeurs,
Des Bruits infinis ou sourds ou aigus,
Les Sentes broussailleuses du Mystère
Lentement s'éclairent
Pour ceux qui s'en allèrent
Et pour ceux qui reviennent.

KASSAK

à Léopold S. SENGHOR

La Terre saigne
Comme saigne un Sein
D'où coule du lait
Couleur du Couchant,
Le Ciel pleure
Comme pleure un Enfant.

Qui donc s'était servi du sinistre Hoyau ?

L'Onde se plaint
Au plongeon de la Pagaie.
La Pirogue geint
A l'étreinte de l'Eau.
Hyène s'est piquée
Au passage de la haie
Et Corbeau a cassé
Sa plume dans la plaie.

Qui donc s'était servi du sinistre Hoyau

Le Berger a blessé
Par la pointe de la Sagaie
L'échine souple
Du Frère-de-la-Savane,
Et plus rien n'est resté
De tout son beau troupeau,
Ni Taures, ni génisses
Ni les jeunes veaux.

Qui donc s'était servi du sinistre Hoyau ?

PRESAGE

Un soleil tout nu – un soleil tout jaune
Un soleil tout nu d'aube hâtive
Verse des flots d'or sur la rive
Du fleuve tout jaune.

Un soleil tout nu – un soleil tout blanc
Un soleil tout nu et tout blanc
Verse des flots d'argent
Sur le fleuve tout blanc.

Un soleil tout nu – un soleil tout rouge
Un soleil tout nu et tout rouge
Verse des flots de sang rouge
Sur le fleuve tout rouge.

ÍNDICE

O. PUNTO DE PARTIDA.....	13
Introducción.....	15
Estado de la cuestión.....	23
I. SAULO TORÓN.....	31
Biobibliografía.....	33
Una aproximación a la lírica de Saulo Torón.....	43
El poeta y su entorno social.....	46
El poeta y sus familiares.....	47
El poeta y sus amigos.....	57
El poeta en su sociedad.....	63
La sátira social.....	68
La imagen social del poeta.....	71
Saulo Torón, poeta del mar.....	76
La potencia del mar.....	77
El mar inspirador.....	79
Saulo Torón, cantor del amor.....	87
“Mal vivir”, religión y planteamientos existenciales	98
Un poeta melancólico	99
Religión y planteamientos existenciales	113

II. BIRAGO DIOP	123
Biobibliografía.....	125
Birago Diop y la lucha por la emancipación del negro.....	139
La poesía de Birago Diop.....	149
“Leurres”	155
“Decalques”	175
“Presque”	181
“Reminiscences”	186
“Lueurs”	192
La lección de los cuentos.....	216
III. TRAYECTORIAS CONTRASTADAS	223
Las semejanzas anecdóticas.....	227
La fuente común y la actitud modernista.....	231
Animismo y sentido de la muerte.....	239
CONCLUSIONES	255
BIBLIOGRAFÍA	271
ANEXO	283

