



GASTÓN BAQUERO

▽△

Introducción a la poesía de Mariano Brull

I

Uno de los sucesos más infortunados de cuantos concurren en nuestros días al debilitamiento del concepto de la poesía como fuente de liberación humana y de conocimiento del universo a través de la creación artística, fue el que se produjo cuando aquella gran estulticia escondida bajo la polémica de «la poesía pura».

Desde entonces, desde los días del abate Bremond a los nuestros, no ha cesado la lluvia de denuestos y de ineptias sobre el tema. En el fondo, lo que se estaba dilucidando, sin que nadie se atreviese a confesarlo, era si el hombre de hoy debe resignarse a aceptar nuevas formas de esclavitud o si debe defender la libertad creadora sin limitaciones, la manifestación irrestrictamente libre del espíritu. Por el momento, el conflicto se personificó en el poeta, pero igualmente podría referirse la polémica a toda forma de arte y de pensamiento, porque de lo que se trataba era de imponer a los diversos intérpretes de la facultad exclusiva del hombre (la creación de aquello que no está en la Naturaleza) unas barreras, unos «deberes», unos códigos esclavizadores.

De la desdichada polémica salió deshonrada y deformada, hasta volverse irreconocible, la noción de poesía. De lo que quisieron hablar en realidad los iniciadores de la controversia era de la necesidad que había, en el tiempo que presenciaba en Filosofía la ascensión de la fenomenología y del análisis existencial, de investigar la naturaleza del hecho poético, de la poesía *en sí*. Una investigación de esa índole tiene que ser rigurosamente técnica para responder a -279- aquella definición dada por Edmundo de Husserl sobre la Fenomenología: «*Es la ciencia eidética pura de los actos puros que tienen lugar en la conciencia pura*». A esto se referían los primeros en utilizar la malhadada definición de poesía pura. ¿Y qué entendió el fariseísmo de la época? ¿Qué hicieron creer los agentes de las nuevas formas de esclavitud a la masa de los lectores de periódicos? Que unas gentes egoístas y crueles, unos «poetas deshumanizados», pretendían que la poesía era una cosa desvinculada de los seres humanos y de sus problemas económicos y políticos, una cosa tan exquisita, ultraterrenal y quintaesenciada que no tenía, ni quería tener, nada que ver con «los problemas reales del hombre». Para esa jerga, se sobrentiende por problemas del hombre estrictamente los políticos, económicos, sociales, etcétera, pero nunca los de carácter permanente, los ligados a la condición diferenciadora, cualificadora de lo humano como tal frente a lo meramente biológico. Por una monstruosa deformación del entendimiento bajo la presión politizadora, se había llegado a la paradoja de considerar deshumanizados o «artepuristas» los actos creadores, que son exactamente el único monopolio otorgado por la Naturaleza al ser humano. Cuando se hablaba en rigor de algo no menos natural que un árbol, como es el hecho en sí de la existencia de la poesía, el acto poético en su esencia, y quería cumplirse con el imperativo *humano* de investigar en qué consiste ese hecho, el confucionismo arrasador de cuanto intenta hoy una reflexión anuló la posibilidad de análisis mediante la cómoda reducción del empeño al ridículo y al absurdo.

Se necesitaba -y se necesita- colocar las reflexiones sobre el ser de la poesía en un plano mínimamente decoroso, a fin de que responda esa reflexión a la altura alcanzada por la filosofía contemporánea, que no es, por fortuna,

una simple meditación sobre la insuficiencia de los salarios, la lucha de clases o la injusta distribución de la riqueza, sino una prodigiosa aventura del espíritu humano por territorios que jamás el hombre había osado hollar. Después de Dilthe y, de Husserl y de Heidegger, la utilización de la función pensante (aun cuando la data de este «después» puede arrancar de Sócrates y su descendencia, si se prefiere) no puede desconocer el nivel alcanzado por esos creadores ni empobrecerse adrede por la renuncia a manejar los instrumentos o herramientas de trabajo que ellos han legado a todo el género humano.

El confusionismo, esparcido maliciosamente casi siempre en derredor de la idea de poesía pura, obtuvo una gran victoria: la de hacer de ésta, en la mente -280- del hombre común, un sinónimo de egoísta indiferencia ante el dolor humano, de apoliticismo, de «torre de marfil», etc., es decir, de cuantas trampas verbales se han inventado contra la libertad por quienes aspiran a organizar las sociedades como rebaño mudo e inconsciente en manos de un partido.

Una metástasis de ese confusionismo apabulló también a una muy considerable porción de la obra de José Ortega y Gasset, la única gran posibilidad filosófica nacida en el fiemo de la decadencia latina después de Henri Bergson. Lo ocurrido con las reflexiones de Ortega sobre «La deshumanización del arte» ilumina perfectamente lo que venimos diciendo en derredor de la poesía pura. Acaso si él hubiese llamado a su libro «La des-sentimentalización del arte», los malentendidos, las vulgaridades y las perfidias habrían sido mínimas. Porque lo que se pretendía en Ortega, como en Bremond, no era plantear la utópica existencia de un ser humano -el pintor, el poeta, el músico- llegado a una etapa tal de evolución (o de presunción) que le permitía conducirse como un nohumano, como un escapado de la Humanidad, sino que se trataba en realidad de *absolutamente todo lo contrario*, es decir, de plantear la aparición en el reino de la actividad creadora de los artistas de una profundización, desnudamiento e intensificación de la condición humana, al extremo de permitirle a ésta manejar, más que la apariencia de las cosas, la esencia de las cosas.

Se aplicaba al fenómeno artístico en general y al poético en particular la hermenéutica derivada de unos hallazgos, unas comprobaciones, *unos hechos desnudos y puros*, que hasta entonces habían pasado inadvertidos, pese a ser, como eran, los hechos más demostrativos de la unicidad de la condición humana en el universo. Nadie ha visto a un árbol o una vaca construir un teorema o componer una sinfonía. Por lo que sabemos hasta ahora, sólo el hombre posee la facultad de crear, de añadir cosas a la Creación. (Subrayo precautoriamente lo que «sabemos hasta ahora» porque no descarto la posibilidad de que un día sea descubierta la producción como arte y la vida artística planificada, es decir, adredemente realizada por animales y plantas, y quizá, sí, también, por minerales. Desde un punto de vista metafísico, lo racional es que los hipopótamos y las golondrinas posean también su «Fausto» y sus «Meninas»).

Esa facultad creadora del hombre se desplaza en la historia dentro de unos cánones, unas medidas, unas posibilidades (y no me refiero a nada académico, por supuesto) que armonizan en cada siglo o «momento» de una cultura -281- con la maduración o desarrollo acumulado de los sentidos y de las dosis de razón que es dado digerir y utilizar a cada relevo generacional. El color, el sonido, la forma, el tacto y el perfume de las creaciones del hombre, sépalo éste o no, poseen una entidad independiente del hombre, una entidad genérica, inalterable y universal; una entidad en sí, objetiva, no sentimental ni sensorialmente subjetivable. El hecho de que durante mucho tiempo el artista se haya contentado pasivamente con los efectos de esos entes en su sensibilidad, no quiere decir nada ni contra el artista del pasado ni contra la tendencia o necesidad del contemporáneo profundo a penetrar lo más lúcida y objetivamente que le sea posible en el reino mismo, puro, de esa entidad. Antes, el poeta, el pintor, el músico, se sentían realizados y felices con el manejo y dominio de la vastísima materia prima que recibimos por el solo hecho de estar vivos y abiertos a la recepción pasiva de los elementos exteriores. Desde finales del siglo XIX -poco más o menos- comenzaron los poetas, los músicos, los pintores y, por supuesto, los filósofos, en la delantera de todos ellos, a sentirse descontentos, a encontrar insuficiente, y aun pobre,

ese legado pasivo de materia prima, y comenzaron a ensayar terca y gozosamente la penetración en el reino original mismo de cada uno de los entes que hasta allí le habían dominado. Puede resumirse esta cuestión tan compleja diciendo que hasta ese momento al poeta, al músico, al pintor les bastaba, al sentirse «dominados por la inspiración», como se decía con expresión perfecta, con cerrar los ojos y dejarse llevar a galope tendido por la ciclónica fuerza del elemento más afín: con su sensibilidad, color, palabra o sonido. Crear era un saber hacer lo que no se sabía por qué se estaba haciendo, en el sentido de que saber, lo que se llama saber, es un acto de lucidez implacable sobre el valor y el rendimiento de una fórmula, y no la mecánica aplicación de una fórmula. Ahora, el artista quería dominar la autonomía de sus materiales y las reglas intrínsecas de la composición posible. La versión de esta actitud era una revolución de la postura y finalidad del arte, que catapultaba al artista hasta colocarle en posición de perieco respecto de su colega del siglo pasado y, naturalmente, respecto del público. Tenía que resultar por fuerza muy difícil de aceptar el cambio, porque en el mundo siempre ha habido demasía de lo que don Antonio Cánovas llamaba «la gente estacionaria». A la dificultad sempiterna para la admisión de «lo nuevo» se uniría en nuestra época el *plus* de dificultad, representado por la deformación tendenciosa de quienes diciéndose -282- revolucionarios en política son -y ellos saben muy bien por qué- profundamente reaccionarios en el arte. El miedo al hombre en libertad, el miedo a que por el camino de la imaginación se escape el prisionero, es propio de los tiranos y de los servidores de los tiranos. Hitler y Stalin coincidían en su fobia por la poesía, la pintura y la música actuales. El comisario soviético que llamaba a su despacho a Shostacovich y le ordenaba «hacer un poco más clara, más popular» una obra del músico, era un reaccionario tan eficiente como aquel comisario policíaco francés que decía a sus subalternos: «Mucho cuidado con ese grupito de poetas del café de Bac; sobre todo hay uno que seguramente es el más peligroso, porque no entiendo nada de lo que escribe; se llama Mallarmé».

El eco de la polémica de la poesía pura, en Hispanoamérica, multiplicó el error y extendió el malentendido hasta las zonas más ajenas a la preocupación por la poesía o por cualquiera otra forma de arte. Los poetas sentimentales, y nada más, que no se plantearon nunca problema alguno respecto de la poesía, por entender que la sinceridad de un sentimiento es más que suficiente para producir poesía, se sintieron reivindicados ante la condena del «arte nuevo». Los agitadores políticos se apoderaron inmediatamente de los términos «poesía pura» y «deshumanización» para sembrar ese terrorismo mental, que tan buenos frutos les ha dado. Un dedo acusador señalaba al «artepurista» como a un traidor a la Humanidad. A estas dos especies detestables, el sentimentalista a secas y el agitador de oficio, se unía a la enorme procesión de quienes condenan todo lo nuevo porque han renunciado a pensar, y se conforman con dos o tres consignas, cánones, rutinas, que, a semejanza del político totalitario que fija «deberes del poeta con la sociedad», acaban por prescribirle al artista cómo tiene que componer una sinfonía, pintar un cuadro, escribir un poema. Todo lo que se salga de la norma es locura. O se juzga al poeta libre y creador diciendo que es un irresponsable y un narcisista o se le condena pintándolo como un *snob*, que, por hacerse el genial y el raro, toma el pelo a la buena gente, y llama poema a eso que de ninguna manera puede ser otra cosa que una locura.

Piénsese en el *shock* que le producía a una persona acostumbrada a ver la luna con los ojos lánguidos del romanticismo cuando leía:

-283-

La coliflor de la luna
-Selene para la cita-
Una más dos veces una
Ni jazmín ni margarita.

¿Y qué era eso de llamar a la luna canto redondo, jugando con la ambivalencia de la palabra canto, que es canción y es piedra? ¿Es que la luna

es una piedra redonda? No se comprendía, primero, que hay, en efecto, una imagen de la luna que se nos presenta pedregosa, hecha de gruesos rizos blancos, grumosa, exactamente como una coliflor colgada del cielo, y segundo, que un poeta necesita hallar sus definiciones, sus palabras creadoras, sus imágenes de aproximación y de interpretación de lo que ve y siente; porque, de no hacerlo así, se queda en nada, en repetidor de lugares comunes, sin aventura y sin razón de ser.

III

En Mariano Brull esa actitud del poeta actual ante la poesía vino organizándose interiormente, procesalmente. Partió de donde le era inevitable partir (había nacido en 1891, a los tres años de «Azul»): de un posmodernismo donde el sentimentalismo se asistía de un noble decoro estético, de una preocupación por la belleza del poema. En su primer libro, «La casa del silencio», de 1916 (año de la muerte de Rubén), se advierte, entre otros méritos, el tono sobrio, sosegado. Hay el recortar los vuelos de la oratoria, el renunciar al empleo del ¡ay! y del ¡oh! Ya es heroísmo, en esa época y en el trópico, frenar el énfasis, peinar el alarido. Es de recordar que la poesía cubana mostraba antecedentes de válido lirismo, como los de ciertos instantes cristalinos de José Martí, de Zenea y de Luisa Pérez de Zambrana, y antecedentes poderosos de creación, de oficio, de Julián del Casal, y que en ese momento de 1916 vivían poetas como René López, Augusto de Armas, José Manuel Poveda, Mercedes Matamoros, María Luisa Milanés, y echaban a andar Regino Boti, Agustín Acosta, Rafael Esténger, Andrés Núñez Olano... Todo un clima de estímulo constante, de noble emulación, de vigilia alerta a los aires del mundo, envolvía a los poetas de la isla. La condición de pararrayos y de antena que siempre ha tenido Cuba se evidenciaba en su poesía con un vigor asombroso. Lo que trajera la rosa de los vientos, la isla -284- lo aprehendía aceleradamente. Se explica, por lo tanto, que aun los novicios mostrasen personalidad y sabiduría de muy experimentados. Con «La casa del silencio» entra en escena Mariano Brull, y se le recibe en medio de los mejores.

Tiene, entre sus características, una muy rara, casi insólita en la poesía de la región: no es abundoso, no es torrencial, sino más bien premioso, de producción lenta, como de cristalizarse gota a gota una resina. Su intimismo no es el yo mimado del sentimentalismo, sino la intimidad tratada a lo Juan Ramón y a lo González Martínez, sus tutelares del momento. Este pudor en el tratamiento del yo y la preocupación estética son las tónicas de los poetas que aparecen por entonces. Hasta allí, la facilidad, la vertiginosa producción de treinta o cuarenta sonetos por día, o de un canto a la patria en seiscientas estrofas, eran para muchos la prueba de ser poeta. Se creía en la eficacia del poema como cañonazo para derribar murallas. Gran sorpresa y hasta «enfriamiento» sobrevendría al leer lo que daban poetas como Mariano Brull. Después de «La casa del silencio» y antes de «Poemas en menguante», libro de su renacimiento o bautizo en la nueva poesía (libro que ha quedado entre los miles de América), dio la norma de su palabra escribiendo una elegía. Tema peligroso el del llanto por un difunto. En la poesía cubana van escalonándose las elegías, y vemos cómo el diapasón va atenuándose. De la elegía de la Avellaneda por Heredia, pasa a la de Luisa Pérez de Zambrana por sus hijos; de ahí a la de José Manuel Poveda por Julián del Casal, y de ésta a la de Mariano Brull por Francisco José Castellanos. Si se confrontan esos textos se tiene delante un dibujo de la sensibilidad cubana, un «gradus ad parnasum», al paraíso de la contención y la sobriedad. Ante un muerto querido, nada de grandes trenos ni de solemnidades:

Tuvo su vida azorada,

como un pájaro en un pino:
alta el ala y alto el trino
y alta en lo azul, la mirada.

Y tuvo mar, tuvo bruma

como trémula aureola;
y su corazón fue espuma
cabalgando en una ola.

-285-

Miró a donde nadie alcanza,

fincó la planta en el suelo,
y fatigó la esperanza

con la altura de su vuelo.

Esta diafanidad remataba con el Epitafio:

Se apagó en el regado de la tierra

su dolor turbio y su alegría clara:
goce auroral que trepidante encierra
de un mar lunar la melodía rara.

Quedó sin luz la antorcha sobre el ara:

La apagó el viento.
-La canción aún yerra
como una llama de alegría clara
que turba el soplo agrio de la tierra.

Un poeta de tal carga interior estaba, por origen preparado para entroncar con la poética de Paul Valéry, quien por los años treinta fascinaba a los jóvenes como una de esas fuentes magistrales que cada generación ve brotar ante ella como un dios revelado. El magisterio de Valéry casaba perfectamente con la vocación de Brull por ceñirse a la palabra precisa. En la trayectoria hacia la desnudez del vocablo, toca primero el poeta en el gozo de la palabra en libertad, la palabra sin conexión ni contexto, y encuentra que da poesía, poesía autónoma. Tiene, naturalmente, su lógica en sí misma, no referida a ningún antecedente conceptual, porque ni es un concepto, ni proviene de una consecuencia. No obedece a un encadenamiento lógico, pero tiene su lógica, su logos, en el sonido creador. Es el poema en abstracto (no el poema abstracto): comienza en sí y termina en sí:

El perejil periligero

salta -sin moverse- bajo su sombrero,
por la sombra verde, verdeverderil:

-286-

doble perejil,
va de pe en pe,
va de re en re
-y para y repasa
y posa y reposa-,
va de verde voy
hasta verde soy,
va -de yo me sé-
que verde seré:
va de perejil
hasta verdejil...

De la palabra en libertad se llega, por la clave de poesía que contiene la palabra poética en sí, al poema que ya no es un gozo autónomo de la palabra, sino una construcción deliberada de las sensaciones, de los recuerdos, de los paisajes, de cuanto se quiera, a través del poema estructurado adrede, dominado por el poeta. Esta es la etapa de la obra de Brull que se abre con «Poemas en menguante», se perfecciona en «Canto redondo» y enraíza en toda la poesía siguiente, que él va a producir (arquitecturar) con su sentido de la medida, del ritmo, de la interiorización de la palabra en busca del poema.

Se le menciona demasiado en las antologías y en los ensayos sobre poesía en relación con la jítánjafora. Eso estuvo muy bien, y está muy bien, pero es un episodio en la trayectoria de Mariano Brull hacia la expresión poética más hecha, perfeccionada. Lo que el buen lector llama «juego de palabras», esas palabras en juego, preludian un ejercicio de organización que parte de lo meramente sonoro (a la manera de Ravel), pero a la postre construye un poema donde se albergan los sentimientos, las experiencias, los sueños y el hambre de conocimiento. Como ocurre en Valéry, se sale de la estética y se asciende a una metafísica de las cosas y de las emociones, que es lo que en definitiva da sustancia y perdurabilidad a la poesía. En Mariano Brull seguimos milímetro a milímetro el recorrido en círculo, la serpiente que se muerde la cola. Sentimiento-palabra-sentimiento. Sólo que esta segunda instancia del sentir es ya lúcida en grado sumo, tangente con la perfecta contemplación del edificio construido a fuerza de claridad, netitud, desadorno, desnudez:

Alcanzarás tu cima, mientras prenda
la amapola fugaz de los rubores,
y haya un cirio de púrpura que encienda
la madrugada de los ruiseñores.

Como toda moneda legítima, tiene la poesía de Brull un anverso y un reverso. Llamemos anverso a la poesía más culta, más trabajada, lindante con el hermetismo de los grandes momentos de Valéry. De ella tenemos un bello ejemplo en el poema «A toi-même», escrito por Brull en francés:

Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides,
Plein d'un oubli qui ne pèse
Que sur les cils chargés de songes;
Toi qui de rien combles ta vie
Pour être plus léger à l'ange
Qui suit tes pas, le yeux fermés,
Et no voit point que par tes yeux;
As-tu trouvé les corps d'Icare
A l'ombre de tes ailes perdues?
Qu'est-ce qui t'a rendu muet
Parmi les sables du néant,
Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides?

Y como cifra del reverso está la «otra» -recordemos el caso de Góngora-, la que se vuelca con la gracia del romancero español, muy suelta de verba y clara de palabras y conceptos, como en el poema dedicado a Granada, o más diáfananamente todavía en el poema de «Canto redondo», que comienza diciendo:

Si no me engaña este olor,
si no mienten los colores,

los campos están en flor
¡vamos a buscar amores!

-288-

El arte de este hombre tiende a actuar por reducción a la esencia. Esto le impidió entregarse a lo que llamamos «el gran poema» -el poema grande-, pues su meta era antes lo poético como fenómeno que lo poético como realización de un mundo cerrado y completo. No hallamos en él el poema a lo «Altazor», pero es significativo su gusto por la traducción de los grandes poemas de Paul Valéry. En «La joven Parca» está Brull en su momento de perfección tanto como en sus breves poemas propios. Me atrevo a pensar que él estaba acercándose, en su obra, a la etapa definitiva de su desarrollo, la que le llevaría a escribir el poema-orbe, el gran templo, y no la pequeña ermita primitiva, cuando la muerte vino a buscarle.

Ser sorprendido por la indeseable cuando aún se está en camino es particularmente doloroso para los artistas que por imperio del calendario nacieron en tiempos de transición radical, de cambio violento. La muerte gana al tiempo la batalla. Mariano Brull tiene muy firme su puesto de hombre-eslabón, de guión intermedio de generaciones. Por la fecha de su nacimiento, por la calidad de su formación literaria y por su despierta atención hacia la transformación radical que experimentaría la poesía occidental a partir de la obra de Apollinaire, Mariano Brull se sitúa con absoluta naturalidad en el punto de transición, en la dificultosa e ingrata postura de cabalgar entre generaciones. Viene, lo hemos visto, de un momento importantísimo, pero condenado a vida efímera en la poesía netamente hispanoamericana. Cuando está en camino, con muy buen paso y firme pie, ocurre que suena en el cielo de la lírica mundial una orden de relevo, de cambio total, y comienza de pronto a «no llevarse», a no estar bien visto lo que hasta hacía muy poco valía, sobre todo en Hispanoamérica, como santo y seña de lo poético superior. A los poetas -como a los pintores, músicos, escultores, pensadores- a quienes sorprende esta urgente e imperiosa consigna de cambiar, de dirigirse hacia

otros derroteros, tuvo que resultarles muy difícil la asimilación de «lo nuevo». Por fortuna, en el caso concreto de Mariano Brull el gran cambio de sensibilidad y de concepción de *lo poético* le halló en edad magnífica, y en una disposición de ánimo que no le resultaría doloroso decir adiós al rubendarismo. Ya hacia 1930 -año de su gran traducción de «El Cementerio Marino»- se ha situado de tan firme manera en la que iba a ser su expresión definitiva, que los frutos presentados por él en la gran vitrina y almoneda de las letras le valieron una posición tal -289- entre los hispanoamericanos que se convirtió continentalmente en uno de los nombres clave de la nueva sensibilidad.

Observemos un hecho que me parece revelador, y que basta para explicar a los nuevos lectores, a los jóvenes hoy lectores de Mariano Brull, hasta dónde brilló en el cielo literario de América la estrella sobria y medida de este poeta. El hecho es éste: Porfirio Barba Jacob fue, como de sobra sabemos pero olvidamos, uno de los auténticos grandes poetas *americanos* de América. (Hubo y hay muy pocos poetas nacidos allí que puedan ser considerados literariamente americanos). Gustaba Porfirio de explicar su obra y su vida en unos prólogos que han quedado como páginas maestras para el conocimiento, tanto de la obra del autor como de la literatura hispanoamericana de su tiempo. En uno de esos prólogos, en el titulado «Claves», puesto delante del volumen «Canciones y Elegías», editado en México como homenaje al libérrimo colombiano, podemos leer:

«Me tocó palpitar al unísono,
en el marco breve de las generaciones,
con Lenin, con Einstein, con Spengler, con Marañón,
con Ouspenski, con Picasso, con Diego Rivera,
con Stravinski, con Paul Valéry, con Mariano Brull,
con José Ortega y Gasset, con Rafael Maya,
con Federico García Lorca, con Jules Supervielle...».

En ese mismo prólogo esencial de Porfirio, un poco más arriba de esta declaración, cita unos versos de Brull, sin decir de quién son, como

sobrentendiendo que no hacía falta. Habla Porfirio de que había seguido el consejo de Pedro Henríquez Ureña sobre la eficacia imprescriptible de la musicalidad, y afirma:

«Desde entonces amo la poesía
Pensada en sol, vista al deshielo,
tupida de nacencia clara...».

Esta apreciación de Barba Jacob es el testimonio de la generación posdariana inmediata a la de Brull, muy importante, pero en definitiva perteneciente -290- a la orilla extrema del siglo XIX, como el propio Darío. Quien da el testimonio de los nacidos -no biológica, sino espiritualmente se entiende- en el siglo XX es Alfonso Reyes. En el mismo año de la muerte del poeta, en 1956, escribía el caballero azteca-heleno esta etopeya:

A Mariano Brull

Mariano, así nació la poesía:

humo de sangre que la vida exhala
y luego se depura todavía
y asume voz al remontar el ala.

Sus raudos hijos la palabra cría:

risas y llantos en el trino iguala:
siendo victoria, vive de agonía,
y se agota de austera siendo gala.

Dureza blanda, eternidad ansiosa,

tesoro esquivo pero nunca vano,
fugitivo cristal, perenne rosa...

Tú lo sabes de sobra; tú, Mariano,

que sueles suspender la mariposa
con el encantamiento de tu mano.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

