

LUIS LLORENS TORRES, POETA AL PIE DE LAS RUINAS

Limarí Rivera
Universidad de Puerto Rico

1. Granada y la «melancolía sublime»

En cierta ocasión, el poeta puertorriqueño Luis Llorens Torres (1876-1944) afirmó que, de niño –acaso a los doce años– escribió sus primeros versos, los cuales iban dedicados a las lindas muchachas de su pueblo¹. A ello, el crítico Carlos de Arce añade que, de joven, e incluso antes de irse a cursar sus estudios de Derecho a España, el poeta ya se había empezado a dar a conocer como tal entre los cenáculos literarios de San Juan.

No es, sin embargo, hasta la publicación de su primer poemario, *Al pie de la Alhambra* (1899), que Llorens explica la seducción que para él representaba la idea de ser poeta: “Yo, poeta. ¡Ser poeta! Esta es una idea que halaga y saca de su quicio al más pintado; y a mí, que no soy menos que nadie, tenía que seducirme también”². La confesada seducción se unía, en aquel momento, a la presencia del poeta en tierras granadinas; tierras que, en gran medida, tuvieron que ver con el inicio ya más serio de Llorens en el campo que más habría de cultivar. Y es que, según él mismo reconoce, “vivir en Granada, viendo sus cármes, contemplando su Alhambra, admirando sus mujeres... ¡y no escribir versos! Imposible” (p. 8). Esa imposibilidad abrió espacio al aludido primer poemario, cuyo título sitúa al lector, como a la voz poética, al pie de las imponentes ruinas de la Alhambra.

En esa “inimitable Alhambra”, en los palacios moriscos y modernos cármes, en los contornos y las bellezas de Granada, Llorens advierte “algo así como una melancolía sublime” (p. 9). Por eso afirma: “Triste, muy triste es la Alhambra; bellísima, pero triste también” (*ibid*). Y esa honda tristeza, que el poeta considera ineludiblemente impregnada en el

¹ Llorens citado por De Arce, Carlos, “Introducción”, *Alturas de América*, San Juan, Editorial Cordillera, 1999, pp. 11-12.

² Llorens Torres, Luis, *Al pie de la Alhambra*, en: *Obras Completas*, Tomo I, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968, p. 8. Todas las citas pertenecen a esta edición.

arte, y en particular, en la literatura granadina, prima en sus propios versos, que traducen la admiración de una voz poética sobrecogida ante el *tú* al que va dirigido el poema, y que no es otro que “Granada”:

Oh, tú, Granada bella,
 la de alminares ricos
 dormida entre montañas
 con cumbres de cristal,
 la de bermejas torres,
 la de soberbios picos
 más altos que las palmas
 del bosque tropical (...) (p. 25)

La voz se vale del recurso poético de la prosopeya para, luego de nombrar a Granada, hablarle casi como a una mujer, invocarla entre designaciones y adjetivos que la ensalzan, develando en su exaltación el placer de la mirada poética ante el paisaje que interpela. Pero la contemplación de un paisaje le lleva al recuerdo dolido de otro, el espacio ausente de la patria:

¿Por qué mi alegre patria
 dejé con sus jardines,
 sus fuentes, sus sabanas,
 sus vegas de *gandul*,
 sus bosques donde cantan
 manchados colorines,
 sus noches de verano,
 su cielo siempre azul?
 ¿Por qué dejé las playas
 de perfumado ambiente,
 donde los dulces sueños
 de mi niñez dormí?
 ¿Por qué, Granada bella,
 bajo tu sol ardiente,
 hasta mi cuna olvido
 para cantarte a ti? (pp. 25-26)

Hay en la voz poética un evidente sentimiento de culpa por el aparente olvido de la patria; olvido que se deshace en el recuerdo que los versos

hacen patente. Esa curiosa paradoja de la memoria, en la que la conciencia del olvido se convierte en la vindicación apenada del recuerdo, otorga presencia a la patria ausente, y mayor grandeza al objeto de la mirada. ¿Qué mejor manera de resaltar la atracción que ejerce Granada sobre la mirada y la palabra de la voz poética? La finalidad de la atracción, no obstante, se le hace incierta:

¿Qué busca en ti mi mente?
 ¿Qué busca mi mirada,
 cuando las ruinas toco
 de tu pasado ser,
 cuando la hiedra arranco
 que crece abandonada
 en losas con relieves y fechas del ayer?
 ¿Qué siento cuando escucho
 los deliciosos trinos
 de enamorados pájaros
 que cantan su pasión?
 ¿Qué siento si el murmullo
 de arroyos cristalinos
 repite de los bosques
 la mágica canción?... (p. 26)

Ya la voz no se limita a contemplar el paisaje. La pregunta sobre lo que busca persiste, y recorre, incontestable, otros sentidos. Esta vez, el recorrido produce el desplazamiento de la mirada hacia el sentido cuya irrupción renueva la búsqueda: el tacto. El sujeto poético cuestiona qué es lo que busca su *mirada* no cuando mira, sino cuando *toca* las ruinas del “pasado ser” granadino. Las ruinas pasan a ser esos signos de una nueva ausencia que se hace presente a través de la palabra poética. Si anteriormente la patria era recuerdo siendo olvido, y era presencia reconociéndose ausencia, las ruinas significan ahora las “fechas del ayer”, los siglos de vida y de abandono que, a su pesar, permanecen. La sensibilidad de Llorens no puede dejar de percibir esta imponente de sublimidad melancólica que se hace cuerpo en las ruinas de la Alhambra.

Quien tampoco dejó pasar desapercibidas estas y otras significaciones de las ruinas fue Georg Simmel. En el ensayo que tituló “Las ruinas”, el filósofo alemán plantea que:

ante la ruina, se siente de modo inmediato, con la actualidad y vigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes. La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado³.

Para Simmel, la arquitectura es el único arte en que se apacigua la contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza. Según él, la arquitectura ostenta el equilibrio entre la tendencia del alma que aspira hacia arriba, y la de la “pesantez que tira hacia abajo”. Así, si en la poesía y otras ramas del arte, las leyes propias del material empleado han de someterse al pensamiento artístico, que en la obra consumada absorbe la materia hasta hacerla invisible, en la arquitectura se logra, para el filósofo, “el triunfo más sublime del espíritu sobre la naturaleza” (p. 108). Triunfo que encuentra su contraparte en la ruina misma, pues ella es la manifestación de que “la exacta compensación entre la naturaleza y el espíritu —representada por el edificio— se ha roto a favor de la naturaleza” (p. 109). Y Simmel ve que este desplazamiento “se resuelve en una tragedia cósmica que envuelve, a nuestros ojos, toda ruina en las sombras de la melancolía (...)” (*ibid.*) Palabra clave, la melancolía, que vincula la teoría filosófica de Simmel a la mirada poética de Llorens. Basta, tan sólo, recalcar la insistencia del poeta en la idea de la “melancolía sublime” de Granada para establecer el paralelo entre ambos, y para entrever que el poeta añade a la intuición de sus sentidos el poder de evocación del pasado habitado de las ruinas. Veamos los versos:

Tu Alhambra me entristece,
 porque en sus tronos reales
 ya altivo no se sienta
 el bravo musulmán,
 ni pisan su almorrefa
 los pies esculturales
 de las princesas púdicas
 que en Edén están.
 Por callejones largos,
 estrechos y musgosos,

³ Simmel, Georg, “Las ruinas”, *Revista de Occidente*, n° 76, septiembre 1987, p. 108-117. Todas las citas pertenecen a esta edición.

los moros y las moras
 parece que se ven
 vagar, como en un tiempo,
 risueños, presurosos,
 luciendo en sus aljubas
 las flores del harén. (p.27)

Ya el poeta había expresado en el “Prólogo” que la Alhambra es bellísima pero también triste; su tristeza emerge de la tragedia cósmica que representa. En los versos citados, la voz poética se entristece cuando piensa en la ausencia de lo que estuvo allí, de lo que alguna vez habitó las ruinas. El pasado musulmán evocado –opulento, lujoso, imperial– es sustituido por lo que en la Alhambra ahora crece: “Allá en los arrabales, / los altos paredones, / que el tiempo ha carcomido, / aún ciñen la ciudad; / y crecen, en sus riscos / y grietas y rincones, / campánulas y lirios / en dulce soledad” (p. 28). La dulzura de la soledad se hace extensiva a la de los versos, que continúan evocando, a través de las experiencias sensoriales que una y otra vez se conjugan y desplazan, todo lo que en un momento fue allí vida. El poema finaliza con el regalo de los versos al *tú* latente de la voz, Granada:

Y para ti, Granada,
 (...)
 ¡son para ti los versos
 que de Levante a Ocaso,
 pregonarán doquiera
 la eterna admiración
 del que te deja sólo
 las huellas de su paso,
 y lleno de recuerdos
 se lleva el corazón! (pp. 29-30)

Al regalar sus versos, la voz poética de “Granada” se instala en la memoria de las ruinas. Se convierte, así, en otro de los cuerpos que, en “dulce soledad”, también la habita, y que habitándola y nombrándola sabe que formará parte de otros recuerdos a evocar. Las ruinas se hacen también recuerdo en “el corazón” del sujeto poético, guardan las huellas de su paso y perduran –más allá de sí– a través de la poesía.

Desde el “Prólogo” a *Al pie de la Alhambra*, Llorens proponía que el ejercicio del arte encuentra la verdad desnuda y la viste “con hermosos atavíos, o lo que es lo mismo, toma la verdad del mundo real, la oculta bajo un velo y la transforma en verdad del mundo ideal” (p. 12). Poemas como “Granada” se enfrentan a la “verdad desnuda” de la ruina para revestirla de evocación humana y poética, y al idealizar la Alhambra, la recuperan y la habitan.

2. Puerto Rico: sinfonías, nuevas ópticas, y el bohío o la ruina sin huella

Una vez regresa a Puerto Rico, Llorens participa activamente en la política del país. Más adelante, publica su segundo poemario, *Sonetos sinfónicos* (1914). En su “Poética del porvenir”, que es el “a modo de prólogo” o “manifiesto” del libro, divide su poesía en tres épocas: 1) la de Granada (y su *Al pie de la Alhambra*), 2) la que siguió a sus años “silenciosos” (cuando estuvo sumido en la política) y 3) la entonces “actual” (sus *Sonetos sinfónicos*). Desde la propia “Poética del porvenir” se perciben algunos cambios importantes en su escritura.

Si en *Al pie del Alhambra* destaca la atención del poeta a la literatura de Granada, a su ambiente melancólico y a sus efectos en la poesía, en los *Sonetos Sinfónicos* se advierte la tentativa de elaboración rigurosa de una poética propia. En ella, Llorens enaltece, ante todo, la belleza, definiéndola como “la *compenetración* de la carne y el espíritu de las cosas”⁴. Al aproximar ese pensamiento —que desde este punto se vuelve fundamental en la poética de Llorens— a la filosofía de las ruinas de Simmel, descubrimos nuevas tangencias. Cuando Simmel plantea que el tiempo produce en las ruinas un mismo común denominador cromático, subraya que esas influencias rebajan las líneas antes erguidas y contrapuestas, sumiendo a las ruinas “en la unidad sosegada de la mutua *compenetración*”⁵. Recordemos que para el filósofo “el antes” de la ruina era el equilibrio entre materia y espíritu; no obstante, la decadencia le imprime desequilibrio, del cual surge la *compenetración*. Ello es, quizá, lo que otorga *belleza* a la melancolía de la ruina.

Para Llorens, el instante de *lo bello* es “el momento de nuestra *compenetración* con el ser, el momento de su creación, el momento de

⁴ Llorens Torres, Luis, *Sonetos sinfónicos*, San Juan, Editorial Cordillera, 1974 [1914], p. 11, énfasis añadido. Todas las citas pertenecen a esta edición.

⁵ Simmel, Georg, *op. cit.*, pp. 114-115.

parto, que es también el momento de la belleza” (p. 13, énfasis añadido). ¿De qué modo puede darse ese *momento* ante la belleza de una ruina? Simmel contestaría que:

(...) ante la ruina, que es la más extrema potenciación y plenitud de la forma presente del pasado, juegan energías tan profundas y sintéticas del alma que la aguda diferencia entre intuición sensible y pensamiento se hace insuficiente en absoluto. En este caso actúa la *totalidad del espíritu*, que así como su objeto *funde en una sola forma* la oposición entre pasado y presente, así también abraza la visión corporal y la espiritual en la unidad del *goce estético* que siempre tiene sus raíces en un suelo más profundo que la unidad estética. (p. 117, énfasis añadido)

Compenetración, totalidad espiritual, estremecimiento, goce estético, son todos elementos que, una vez más, enlazan al filósofo y al poeta en la idea de una finalidad estético-espiritual. Ahora bien, ¿cómo se inscribe esto en el nuevo discurso de Llorens? ¿Hay, en los *Sonetos sinfónicos*, como en *Al pie de la Alhambra*, la presencia sobrecogedora de las ruinas? Quizás baste señalar que en los *Sonetos sinfónicos* el sujeto poético se sitúa *al pie del monte Luquillo*⁶. Semejante a la Alhambra o la Sierra Nevada, el monte Luquillo simboliza allí la imponente quejumbrosa, la montaña inmensa que se hace ruina a causa de la muerte: “El Luquillo es hoy triste campanario de Dios / que opaco y quejumbroso retumba en un adiós” (p. 35).

La idea de la contemplación estética que Llorens propone en su “Poética del porvenir” –y que se resume en el concepto de “pancalismo”– amerita una mirada única: la del poeta. Su misión “no es cantar las bellezas que todos vemos, sino revelarnos las que nuestros ojos no quieren o no pueden ver (...)” (p. 13). Ahora bien, para Llorens, “hay bellezas que nos son invisibles no porque estén lejanas o profundas, sino al contrario, porque están tan cerca de nosotros que se esconden dentro de nuestra propia visión” (p. 14). Ya no se encuentran en la majestuosidad de las sierras, de los palacios o de los montes, sino en algún recodo de la propia visión y de la cotidianidad. Para acceder a ellas, hay que “abrir ampliamente los ojos

⁶ Así lee el epígrafe de la elegía “De profundis”: “Al pie del monte Luquillo ante el cadáver del inmortal puertorriqueño Rosendo Matienzo Cintrón” (p. 35).

a la más absoluta y valiente sinceridad. Y para ello el poeta necesita a veces dar un gran salto atrás, recorrer lo andado y buscar y ponerse de nuevo el zagalejo de la niñez que dejó en la orilla del camino” (p. 14).

¿Qué se veía en la cercanía de lo cotidiano en el Puerto Rico de principios del siglo XX? ¿Qué belleza se escondía de los ojos que abandonaron la niñez juanadina? Del Juana Díaz de esa época, Llorens rescata la belleza de las fincas, los cafetales, los ríos. De acuerdo con su idea de que “el poeta tiene que serlo todo”⁷, su yo poético recorre lo andado, contempla la vida juanadina de la infancia y se constituye como jíbaro campesino. Para Arcadio Díaz Quiñones⁸, Llorens hace esto último, no obstante, desde una posición y una mirada de hacendado. Así también opina Juan Otero Garabís, quien plantea que “Llorens se vale de la imagen que se identifica con el trabajador del campo para confundirla con la suya como hijo de hacendado y así proponer su voz poética como una de esas voces que vivía en los bohíos”.⁹ Lo cierto es que Llorens fue un hombre letrado que eligió para su poética la identidad y la cultura del jíbaro como signo de identidad puertorriqueña. Para ello, asumió la voz del jíbaro, haciendo suya la identidad del hombre pobre de los campos de Puerto Rico. Así, el político y prosista que critica los abismos entre «hambre y millones»¹⁰ y que aboga por los derechos de los campesinos puertorriqueños es también el poeta que canta a la belleza de la nueva ruina de la que se apropia y a la que se enfrenta: la del bohío campesino.

Ay, qué lindo es mi bohío
y qué alegre mi palmar
y qué fresco el platanar
de la orillita del río.
Qué sabroso tener frío
y un buen cigarro encender.
Qué dicha no conocer
de letras ni astronomía.
Y qué buena hembra la mía
cuando se deja querer.¹¹

⁷ Llorens Torres, Luis, *Sonetos sinfónicos*, ed. cit., p. 14.

⁸ Díaz Quiñones, Arcadio, “La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Llorens Torres”, en *Luis Lloréns Torres. Antología verso y prosa*, San Juan, Ediciones Huracán, 1996, pp. 13-63.

⁹ Otero Garabís, Juan, “‘Nuestro lujo campesino’: el jíbaro en Llorens Torres”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 2, vol. XXVII, 2000, p. 31.

¹⁰ Véase: Lloréns Torres, Luis, “Hambre y millones”, en *Luis Llorens Torres. Antología verso y prosa*, Díaz Quiñones, Arcadio (Ed.), San Juan, Ediciones Huracán, 1996, pp. 138-140.

Llorens fija la mirada en su “alegre patria”, la de los jardines, sabanas, vegas y “playas de perfumado ambiente” que alguna vez olvidó para cantar a Granada. Si en *Al pie de la Alhambra* la voz poética deshacía el aparente olvido de Puerto Rico en el recuerdo de sus “fuentes”, de sus “noches de verano” y de sus “vegas de gandul”, en *Voces de la campana mayor* elige, como seña poética, y celebra –en tono y lenguaje más coloquiales– la lindura de su bohío y de la vida campesina. De esa forma, articula su propio *locus amoenus*, centrado en la dicha y la lindura de la vida de los campos puertorriqueños.

Para Otero Garabís, esta alabanza a la vida campesina se da sobre la base de una visión del jíbaro como emblema de resistencia a la modernización y a la norteamericanización que vivía el país. Hay que ver, sin embargo, que no todos los cantos son de alegría y de alabanza. Citaremos, para ilustrarlo, un fragmento de “Tristeza jíbara”:

Vivo, vivo en mi bohío,
 en el abra oscura
 del monte baldío.
 Muero, muero de tristura,
 y me llora el río
 de agua mansa y pura

¡Ay, mis montañas! Ellas son mías
 en sus nocturnas melancolías.
 Y yo soy de ellas, para cantarlas
 y dar la vida por libertarlas.¹²

El bohío –al que puede cantar una voz desde la alegría por su lindura, y otra desde la *tristura*, quizá por su miseria– lejos de ser el palacio imponente, opulento y majestuoso al pie del cual se situaba el poeta, es la casita pequeña y frágil, pronta a desaparecer, que éste nombra una vez ha recorrido lo andado y ha vuelto a ponerse el “zagalejo de la niñez”. A tono con su “Poética del porvenir”, Llorens parece ver en él y en el entorno campesino la belleza cercana y escondida de la propia visión, “la compenetración de la carne y el espíritu de las cosas”, sus “nocturnas melancolías”.

¹¹ Llorens Torres, Luis. *Voces de la campana mayor*, San Juan, Editorial Cordillera, 1970 [1935], p. 136.

¹² Llorens Torres, *Alturas de América*, San Juan, Editorial Cordillera, 1999 [1940], p. 109.

Por esa razón, puede decirse que el instante de lo bello se da también en la pequeña casa jíbara, la cual podría verse ilustrada como ruina –con su contradicción, su tragedia y su encanto– en las siguientes palabras de Simmel:

Es como si un trozo de la existencia debiera caer primero en ruinas para someterse sin resistencia a todas las fuerzas y corrientes que vienen de los cuatro vientos. Acaso el encanto de las ruinas, y en general de toda decadencia, consista en que sobrepasa y supera lo que tiene de negativo, de mengua y rebajamiento (...) Diríase que una justicia compensadora hace coincidir la libre confluencia de todo cuanto crece en las más divergentes y contradictorias direcciones, con la caída de aquellos hombres y de aquellas obras humanas que ahora ya sólo pueden rendirse, abandonarse, pero no crear y mantener sus formas propias con sus propias fuerzas (p. 117).

El bohío es, en la pobreza y la fragilidad de su arquitectura, una obra humana que se rinde del todo ante la naturaleza, siéndole imposible mantener, al paso del tiempo, sus formas propias con sus propias fuerzas. A su modo, es forma presente del pasado, y a diferencia de la Alhambra, desaparece ante la mirada y sólo permanece –como ruina de sí misma– en la memoria. Llorens pudo avisar esa “tragedia cósmica”, su desequilibrio y su inherente contradicción. Por eso, su poesía lo rescata del olvido, sobrepasa y supera lo que tiene de negativo, y lo instauro, aún como ruina, en la palabra. El zagalejo de la niñez, la forma actual de la vida pretérita, queda entonces inscrito en el poema. Es el poema.

El poeta juanadino articula, a lo largo del tiempo, claras líneas de continuidad poética, trazadas a los pies de las ruinas esplendorosas de Granada, de los imponentes montes o de los frágiles bohíos de Puerto Rico. A todos los une, al fin y al cabo, su sensibilidad poética, su mirada atenta a los espacios de “pasado ser” y de melancolías sublimes y nocturnas, recuperados en la alabanza o la tristeza, y habitados permanentemente en el recuerdo y la palabra.