

OLMEDO¹

El 26 de marzo del año de 1826, en compañía de Don Andrés Bello y los Dres. José María Salazar y José Fernández Madrid, recibió don José Joaquín de Olmedo, ministro entonces del Perú ante las cortes de Londres y París, el nombramiento de Miembro de la Academia Nacional de Colombia, que se instaló en Bogotá el 25 de diciembre de aquel mismo año. Un venezolano, dos colombianos y un ecuatoriano, alejados entonces todos tres de su patria común, la Gran Colombia, por sus misiones diplomáticas, juntos recibieron en Europa aquel nombramiento que consagraba el procerato del espíritu, dentro de aquel primer esfuerzo creador de Colombia en el campo de la cultura superior, en el que tantas palmas y laureles había de recoger más tarde.

Olmedo, el vate guayaquileño, el cantor y amigo de Bolívar, el representante de la aportación espiritual ecuatoriana al gran movimiento libertador de América, fue Miembro y Miembro fundador de la Academia Nacional de Colombia. Tiene, pues, derecho cumplido para ser recordado entre vosotros, y ¿de quién mejor que de él podré hablaros, Señores, en este día en que os dignáis permitir que resuene en tan ilustre recinto una voz ecuatoriana?

Con estas palabras acerca de Olmedo quiero, en esta oportunidad que me brinda la primera visita que hago a tierras colombianas, agradecer el honor inmerecido que quisisteis hacerme en marzo de 1940, al nombrarme Individuo de vuestra Corporación en la clase de Correspondiente Extranjero. Qui-

¹ Durante su reciente viaje a Bogotá como delegado al congreso interamericano de educación católica, el R. P. Aurelio Espinosa Pólit, S. J., asistió a la sesión de la Academia Colombiana de la Lengua del día 8 de junio de 1945 y obsequió a sus colegas con una disertación sobre Olmedo que ha cedido especialmente al BICC.

siera, al dirigirme a vosotros, Señores Académicos, hacer olvidar mi personal insignificancia, apelando a este grande nombre que nos une, porque es vuestro y nuestro, porque es un lazo más entre nuestras dos patrias que fueron una en días gloriosos, y que todavía lo son por una fraternidad y comprensión de espíritu, tal como quizá no se ve entre ningún otro par de repúblicas suramericanas.

Olmedo puede llamarse uno de los poetas más conocidos y más desconocidos de América. De los más conocidos, porque su nombre y su gloria son inseparables del nombre y de la gloria de Bolívar; de los más desconocidos, porque gran parte de su obra ha quedado, aun en su misma patria, inédita hasta el día de hoy.

Fue fortuna mía excepcional, al recibir del Instituto Cultural Ecuatoriano, transformado hoy en Casa de la Cultura Ecuatoriana, el encargo de preparar la edición crítica de las Obras Completas de Olmedo, y al trasladarme a Guayaquil en busca de posibles documentos inéditos; fue fortuna mía, digo, que los tres hermanos José Joaquín, Antonio y Clemente Pino de Ycaza, hijos del erudito cronista guayaquileño Sr. D. J. Gabriel Pino Roca, y biznietos por línea materna de Olmedo, se decidieran a poner en mis manos todos los papeles del poeta que aún se conservaban como tesoro de familia, únicas reliquias escapadas a los repetidos incendios que en el curso de un siglo una y otra vez han asolado a Guayaquil.

Había en aquel grueso fajo de papeles muchas cartas de juventud de una deliciosa intimidad, reflejo amable del alma tan pura, tan ingenua, tan generosa de Olmedo; había cartas y documentos importantes de diversas fases de su vida política, que, publicadas, darán nueva luz sobre períodos oscuros de nuestra primera época republicana; pero había también dos grandes sobres de borradores de versos; y en el estudio de estos manuscritos entré con la emoción de quien avanza al interior de ruinas venerandas, recién descubiertas después de haber sepultado por largo lapso de años secretos y misterios. Aquellas cartas, aquellos versos eran en muchos aspectos, una revelación del alma de Olmedo. Las cartas se publicarán en

el Tomo II de las Obras Completas, dedicadas a la prosa; los versos están a punto de ver la luz pública en el Tomo I de las mismas, que forma el Volumen V de los *Clásicos Ecuatorianos* editados por la Casa de la Cultura, y cuyos últimos fascículos dejé en prensa, al emprender mi viaje para estas tierras amigas.

Me permitiréis quizá, Señores Académicos, ofrecerlos, como en primicias, algunos párrafos, entresacados y reducidos a sustancia, del *Prólogo* todavía inédito que preparé para esta nueva edición.

De la importancia de la misma da una idea el hecho de que el número de las composiciones de Olmedo publicadas en las cinco ediciones anteriores no pasaba de 27, y que sube en la presente a 71, más 12 fragmentos.

No debe ni exagerarse ni desconocerse el valor de este descubrimiento inesperado. Declaro desde luego que entre estas 55 composiciones hasta hoy desconocidas no hay ninguna obra genial que obligue a modificar substancialmente el juicio que se ha venido formando de Olmedo en el curso de una centuria. Servirá sin embargo este acervo nuevo para dos fines: el primero, que ya insinuamos, para hacer posible un estudio más completo de la psicología del poeta y de su personalidad literaria; el segundo para asentar irrefragablemente la necesidad de dividir, para la valoración estética, en dos porciones irreductibles el conjunto de su producción: una que se limite a los dos grandes cantos heroicos dedicados a Bolívar y a Flores, y otra que abarque todo lo demás.

Gran parte de los inéditos son, como puede suponerse, composiciones ligeras, muchas de ellas piezas eróticas de juventud, algunas meros juegos de sociedad, que sólo revelan notable facilidad de versificación. Las hay, sin embargo, de algún mayor valor relativo; y como muestra de estos ensayos que no juzgó Olmedo dignos de la publicidad, os citaré dos composiciones, la primera intitulada:

A NISE, DANDOSE A LA VELA

Ay, que de tu nave
ya se hinchan los linos
al soplo del viento
y de mis suspiros.
Bella fugitiva,
mi hechizo, mi amor,
piensa en mi tormento
al decirte adiós.

El fuego secreto
que en el pecho mío
hace un año que arde
sin ser conocido,
hoy nada respeta,
hoy ya es un delirio
y un ciego furor.
Piensa en mi tormento
al decirte adiós.

Cual débil arroyo
de agua cristalina,
que en murmurio blando
corre y se desliza,
y a cualquier tropiezo
cortés se desvía:
tal era mi amor;

hoy es un torrente
que con furia extraña
de escarpados montes
despeñado baja,
y a los hondos valles
loco se arrebata
con grande furor.
Piensa en mi tormento
al decirte adiós.

Cual tímida virgen
que cuando la miran,
toda ruborosa
tiembla y se retira,
y piensa que es crimen
aun alzar la vista:
tal era mi amor;

hoy es un guerrero
que a todo se atreve,
y que entre las llamas
y la cierta muerte,
intrépido, osado,
el muro rebelde
pisa triunfador.
Piensa en mi tormento
al decirte adiós.

Cual sólo te atreves,
céfiro süave,
a mecer las flores,
y, oculto en su cáliz,
apenas respiras
su aroma fragante:
tal era mi amor;

hoy es un terrible
huracán violento,
que arrasa los campos,
amenaza al cielo,
las nubes inflama,
y en el mar tremendo
ceba su furor.
Piensa en mi tormento
al decirte adiós.

La otra composición es una pieza curiosa, que alza un tanto el velo sobre el misterio de la preparación remota de Olmedo para el vuelo audaz de sus amplias estrofas de silva en los epinicios. Los 29 endecasílabos de esta *Parodia épica*, que no debe llamarse tal sino por los dos versos zumbones con que concluye, componen con los otros 27 un inmenso período de estructura sintáctica muy libre (al estilo del del águila de *Miñarica*), período que en pompa verbal está claramente anunciando los buenos trozos de los dos cantos triunfales, y revela el *os magna sonaturum*, el pecho de largos ecos, que un día había de soltar sus raudales de sonora armonía por todo el continente americano.

PARODIA EPICA

¿Ves cuál se precipita en ígneo sulco,
de la ominosa nube desprendido
el rayo asolador, de ronco trueno
y luz deslumbradora precedido;
y de las enriscadas, desiguales
sierras derroca las enormes masas
de portentosa horrible pesadumbre,
que desraigando los añosos robles,
fuertes encinas y sublimes pinos,
en derredor los valles asordando,
con fracaso espantoso por las faldas
ásperas y fragosas, saltan, ruedan
y allá en el hondo abismo se despeñan;
y a un tiempo los soberbios capiteles,
que entre nubes de lejos se divisan,
y valles y collados señorean,
que el tiempo respetó, con mil estragos
se desploman y en polvo se deshacen:
templos, casas, alcázares, palacios,
do en asiática pompa el lujo ríe,
la altiva frente rinden, y deshechas
el suelo besan que antes desdeñaban,

y sus vastas ruínas portentosas
grandes, pequeños, ricos, pobres, buenos,
malos, fuertes y débiles sepultan;
grito de muerte a las esferas sube,
un silencio de muerte le sucede? . . .
En tanto... en tanto... ¡Oh descripción amiga,
ya el aliento me falta; otro te siga!

No voy a detenerme ahora, como lo requeriría un estudio completo, en aquella parte de la obra poética de Olmedo que queda al separar de ella los dos Cantos de Junín y Miñarica. A aquel conjunto (en que las piezas más conocidas son las dos grandes silvas *En la muerte de la Princesa de Asturias* y *El árbol*, el sentido y original genetliaco *A un amigo en el nacimiento de su primogénito*, la vasta y meritoria traducción del *Ensayo sobre el hombre* de Pope, tan alabada de Menéndez y Pelayo, los sonetos *En la muerte de su hermana* y *Al General La Mar*) la crítica moderna no puede reconocer sino un valor relativo: fue para su época valiosísima aportación al incipiente Parnaso americano; en las postrimerías de la Colonia y primeras décadas de la Emancipación, no se hacían mejores versos en América, y es seguro que, aun sólo por ellos, Olmedo hubiera sido apellidado poeta por sus contemporáneos.

* * *

Hecho sin disimulaciones el deslinde que se impone en la producción poética de Olmedo, concentremos ya la atención en el estudio de las dos grandes obras maestras que le han inmortalizado, y que por sí solas señalan el puesto que le toca en la corte de los poetas.

Entre estos cantos y todo el conjunto restante de su obra, hay una falta patente de homogeneidad, —falta de homogeneidad no sólo en la materia, no sólo de grado, sino en la misma potencia. Hecho extraño pero innegable, que plantea un problema complejísimo, problema literario y poético, problema humano.

Empezando por este último, nos hallamos ante lo que parece una clara contradicción. Todos los datos que se han llegado a reunir de la vida externa y de la intimidad de Olmedo, nos revelan a un hombre de índole reposada, de tendencias pacíficas, de carácter retraído, casi tímido, apegado como ninguno a los halagos y ternuras de la familia. Nos ponen delante a un hombre no incapaz, por supuesto, de actitudes enérgicas, pero sí predominantemente apacible y suave, a un intelectual de cepa, que no dejaba sus libros por la acción sin un suspiro de disgusto, indicio claro de la violencia que para ello debía hacer a su natural, a un hombre, en fin, a quien parece se puede definir adecuadamente con dos palabras: hombre de hogar, hombre de letras.

Y ¿sería este hombre el llamado a encarnar el alma de América en su hora de exaltación libertaria?

Con la misma dificultad, con la misma contradicción aparente, se perfila el problema en el orden literario. La edición completa de sus versos servirá sin duda para proyectar la curva de evolución de la carrera poética de Olmedo, desde los primeros ensayos juveniles al apogeo de los cantos sublimes, y de éstos a las languideces de sus versos de anciano; pero la curva que nos presenta no es curva de gradual ascensión seguida de la declinación normal que se da en casi todos los poetas y escritores; nos pone ante los ojos el desconcertante fenómeno de una obra poética que pudiera compararse a una agraciada y fértil campiña, en medio de cuyos plácidos cultivos se irguiesen, bloques inesperados e inexplicables, dos monolitos grandiosos que no responden a nada en el paisaje circundante.

Sería seguramente exagerado el afirmar en forma rotunda que los dos grandes cantos guerreros, contrapuestos al resto de la producción del poeta, parecen de otro hombre; pero algo parecido es lo que la primera impresión impulsa a decir.

* * *

Se ha hablado de *bovarismo* para explicar este “inexplicable caso” por el que “el hombre de la paz y de las virtudes domésticas” llegó a transformarse en “un cantor guerrero”¹.

¹ I. J. Barrera, *Literatura ecuatoriana*, 3ª ed., Quito, 1939, pág. 112.

Pero en las grandes complejidades psicológicas, lo que se apeetece no es un nombre con que apellidarlas, sino una explicación que desentrañe su razón de ser y su significado.

Si por *bovarismo* se entiende la capacidad morbosa de algunos hombres para concebirse a sí mismos distintos de lo que son en su ser natural, por medio de uno como desdoblamiento de la persona, capacidad que, en el orden práctico, se extendería a adueñarse del resultado de esfuerzos ajenos, usándolos como fruto de la propia experimentación; — Olmedo no puede ser llamado un caso de *bovarismo*: Olmedo no es víctima de la autosugestión, no se ha salido de la propia personalidad desdoblándose, ni se ha apropiado mentalidades ni afectividades ajenas; su gran obra no es fruto de ninguna disposición morbosa. El Olmedo de *La Victoria de Junín* es el genuino Olmedo, sólo que descubriéndonos un arranque y una potencia de que ni él mismo quizá se sabía poseedor; el Olmedo del *Canto a Bolívar* no ha robado a nadie, ni al mismo Bolívar, la visión fulgurante del significado de la libertad de América; no está cantando entusiasmos de otros, sino el propio; no está reflejando almas ajenas, sino revelando la propia suya, *águila inexperta, impelida del regio instinto de una estirpe clara*, la estirpe de los poetas pindáricos, a la que ni él mismo hasta entonces había creído pertenecer.

No, el caso de Olmedo no es *bovarismo*; el caso de Olmedo es llanamente el caso de la repentina y triunfante actuación plenaria de un cúmulo de fuerzas latentes, no sospechadas ni de su propio dueño, fuerzas latentes que no podían entrar en acción sino mediante el apremio violento de sucesos extraordinarios, y con el concurso también extraordinario de circunstancias propicias para tal actuación.

¿Así juzgaba Olmedo de sí mismo? No es posible asegurarlo; pero pudiera darlo a entender la siguiente frase suya, que no puede dejar de sorprendernos como una revelación concreta de su propia realidad: “Nadie puede decir de lo que es capaz el hombre antes de llegar el momento preciso de desenvolver sus dotes naturales, ocultos o sofocados por las costumbres y vicios de cada clima, por la educación y la política de los gobiernos”.

Fuerzas latentes, decimos, puestas en acción por un gran hecho externo favorecido de las circunstancias. Estudiemos ante todo este apremio y este concurso de circunstancias, tales como se revelan en la producción del pindárico epinicio.

El factor tiempo, importante en cualquier vida humana, en la de Olmedo fue decisivo. ¿Qué hubiera sido Olmedo, como poeta, de haber nacido cincuenta años antes o cincuenta años después? — Cincuenta años antes, en el ambiente adormido y átono de la Colonia, en la inconsciencia conformista de la ciudad virreinal donde se educó, hubiera vegetado pobremente, poeta de corte, amable versificador de fiestas de sociedad.

De haber nacido cincuenta años antes, Olmedo no hubiera sido nada: águila enjaulada, no hubiera llegado a saber él mismo la envergadura de sus alas.

De haber nacido cincuenta años más tarde y de haber entrado en la virilidad durante las primeras décadas de nuestra vida republicana, en que se debatía la patria en medio de luchas partidaristas sin grandeza ni ideal, ¿dónde hubiera hallado la musa de Olmedo la ráfaga gloriosa que necesitaba para levantarse a las alturas? Ni se haga valer que el encuentro fratricida de Miñarica le inspiró su segunda obra maestra. Este segundo revuelo de su genio de poeta, nunca lo hubiera dado sin el primero, como explícitamente lo confesó él mismo: "La victoria de Miñarica ha despertado la musa de Junín"².

La libertad hizo poeta a Olmedo, la libertad en su gestación de martirio y de gloria. Ella reveló a Olmedo su vocación; ella puso en su boca la trompa épica y le dió alientos para hacerla oír a través de todo el continente americano. El *Canto a Bolívar* no pudo escribirse sino en la hora en que se escribió. El viento de tempestad, las rachas de heroísmo legendario que batieron las pampas de Junín y Ayacucho fueron necesarias para arrancarle del nido y lanzarle al cielo abierto.

Tal, el apremio violento, único capaz de sacar a la acción las fuerzas latentes de un genio ignorado de sí mismo.

² Herrera, *Apuntes biográficos*, Quito, 1887, pág. 33.

En cuanto al concurso extraordinario de circunstancias que hicieron eficaz el espolazo de este apremio repentino, no se lo llegará a apreciar sino cuando la documentación, hasta hoy inédita o esparcida en fuentes inasequibles, venga a revelarnos lo que fue la vida de Olmedo en los cinco años largos que precedieron al brote aparentemente súbito del *Canto* en los cuatro primeros meses de 1825.

Detengámonos brevemente, para una rápida vista de conjunto, en el cuadro histórico de aquellos años febriles, 9 de octubre de 1820, independencia de Guayaquil — 9 de diciembre de 1824, victoria de Ayacucho: cincuenta meses, totalmente estériles para el arte de Olmedo, pero maravillosamente fecundos para la transformación de su espíritu, transformación que preparó silenciosamente el brote sin ejemplo de su más excelsa inspiración.

La aventura de las Cortes de Cádiz le había dado experiencia de la política parlamentaria y alto crédito de hombre ilustrado y prudente, aunque sin inspirarle espontánea atracción hacia las actuaciones públicas. Sin embargo en el momento en que la patria, rotas de una sola sacudida brusca sus cadenas, le llama en su ayuda y solicita, para consolidar la independencia y organizarla, la aportación de esta experiencia y de este crédito, del renombre y garantía de su acrisolada honradez, de su talento y prestigio, allí está Olmedo: estudios favoritos, halagos del hogar, intereses económicos, tranquilidad y paz, todo lo sacrifica, todo lo inmola en servicio de la patria. Del 9 de octubre de 1820 al 24 de mayo de 1822, de la independencia de Guayaquil a la victoria de Pichincha, ¡cuántos afanes, cuántas zozobras! Comparte con Sucre y el ejército libertador todos los azares y sobresaltos de aquella campaña, coronada con el triunfo final, sólo en virtud de la inquebrantable energía en no desmoralizarse por ninguna derrota parcial, en no dar muestras de flaqueza ante las tremendas incertidumbres de una lucha desigual y sin cuartel. Sabe Olmedo de todos los sinsabores y angustias de la organización de la vida pública en un ambiente de continua intranquilidad, en una ciudad cruzada constantemente por las tropas, que vienen o a descansar de sus victorias o a rehacerse después de

sus reveses. Inicia entre terribles perplejidades y peligrosos compromisos las relaciones internacionales de la pequeña comunidad independiente. Prueba en carne propia lo que cuesta afianzar y perpetuar la libertad, y su amor por ella crece a proporción de los sacrificios que le cuesta. La tranquilidad que debía proporcionarle el triunfo de Pichincha y la solidaridad con Quito emancipada, se desvanece ante la actitud autocrática que asume Bolívar en la anexión de Guayaquil. Olmedo la reputa ofensiva para la autonomía de la ciudad, y arrollado por el genio de la guerra, cede el campo pero alta la frente y la protesta en los labios. Bolívar no doblegó a Olmedo. Se destierra éste al Perú, y allí la anarquía en que se descompone el virreinato, la espada de Dámocles colgada sobre la obra libertadora empezada en Colombia mientras no triunfe de las fuerzas españolas concentradas en el Sur, la retirada de San Martín que deja sin jefe a las tropas de la insurrección, le hacen comprender que Bolívar es el hombre necesario, el único capaz de acabar con el poderío de España. Olvidado todo resentimiento, él mismo acude de Lima a Quito a solicitar su concurso, a reclamar para los ejércitos insurgentes inconexos y desorientados —son sus propias palabras— “una voz que los una, una mano que los dirija, un genio que los lleve a la victoria”. — “Después de la revolución de tantos siglos, añade, parece que los oráculos han vuelto a predecir que tantas querellas confederadas en una nueva Asia por la venganza común, por ninguna manera podrán vencer sin Aquiles”³. ¿No es ésta ya la entonación del Canto de Junín, que había de nacer con alma americana, pero bajo la égida griega de Homero y de Píndaro? — Olmedo, dentro de la vida civil, compartía la efervescencia y sobreexcitación de los grandes jefes militares, y como ellos vivía en la expectación de los encuentros sangrientos necesarios para la definitiva liberación. Estaba preparado para el canto inmortal.

Cierto que no había seguido a los ejércitos en campaña, que no había vivido personalmente su vida, que no había asistido a ninguna batalla. ¿Pero cuándo han necesitado esto los

³ O'Leary, *Memorias*, tomo II, pág. 205.

poetas para cantar las guerras? ¿Lo necesitó Virgilio para dejarnos en la escena última de su epopeya uno de los cuadros en que la sombría grandeza de las armas desenvainadas para trágicas venganzas alcanza su apogeo en la literatura universal? ¿Lo necesitó Víctor Hugo para hacer de *La Retirada de Rusia* y *Waterloo* en su gran poema napoleónico *Los castigos*, cuadros de incomparable potencia y de un realismo terrible? Víctor Hugo no había visto la catástrofe de la estepa blanca sembrada de cadáveres ni la desesperación de la lucha final en Waterloo, pero las ha pintado y cantado como no lo hubiera podido hacer ninguno de los actores de aquellas tremendas tragedias. Olmedo no presenció Junín ni Ayacucho, pero ha pintado y cantado los dos épicos encuentros, como no lo pudo hacer ningún testigo, como no lo podía hacer entonces nadie en toda América sino él.

Pero los excitantes externos y el concurso de las circunstancias más favorables nada son, si no actúan sobre una potencia capaz. La composición de *La Victoria de Junín* fue, dijimos, la súbita actuación de un cúmulo de fuerzas latentes: latentes sin duda, pero realmente existentes en Olmedo.

Criticaban un día ante Napoleón, como fantástica y afectada, la romanidad de Corneille: ¿Cómo podía conocer un mundo que no había visto? ¿de dónde le venía esa grandeza antigua? Y replica Napoleón: ¡De sí mismo, de su alma! ¡El genio, eso es el genio, llama que cae del cielo y da al espíritu en quien cae una intuición anticipada del mundo!

Intuición la de Virgilio, que, sin haber probado jamás la paternidad, ha trazado en la *Eneida* la galería de padres más variada, más profunda, más conmovedora que se ha visto en una epopeya. Intuición la de Shakespeare en sus pinturas espeluznantes del alma criminal de Lady Macbeth y de Yago. Intuición la de Racine en su refinada psicología de las perversidades del corazón de Fedra. Intuición la de todos los grandes épicos, dramaturgos y novelistas en sus variadísimas epopeyas. E intuición la de Olmedo, que, sin ser guerrero, ha pintado y cantado almas de guerreros con una viveza que a

ellos mismos desconcertara, con una verdad y una vida que todavía palpitan en sus versos cuando hace más de un siglo que todos esos corazones han dejado de latir.

Napoleón para explicar a Corneille pronunció la palabra "genio", —palabra de que se ha abusado hasta desvirtuarla por el exceso mismo del abuso. ¿Por qué, sin embargo, no pronunciarla también para explicar a Olmedo, cuando el primero en hacerlo fue Bolívar? De los tres triunviros guayaquileños, mandó, según cuenta O'Leary, desagruar a solo Olmedo, cuyo genio dijo respetaba y no su empleo. Y esto decía en 1822, casi tres años antes del Canto de Junín. No fue lisonja de agradecido; era visión certera de aquel gran conocedor de hombres, que de una mirada deshacía en unos hinchazones de falsa grandeza y descubría en otros altos valores desconocidos. Antes que se conociera a sí mismo Olmedo, le había conocido Bolívar. Antes de escribirse *La Victoria de Junín*, supo el Libertador que tenía "genio" el poeta para escribirla, y por eso se la pidió.

Queda naturalmente y quedará para siempre el misterio de cómo esas fuerzas latentes, esas fuerzas geniales de Olmedo estuvieron enderezadas precisamente hacia el canto épico, hacia el canto guerrero, cuando todos los elementos constitutivos de su psicología, comprobados en todas las fases de su vida, parecen radicalmente contrarios a esta orientación.

Es cosa ordinaria que la inspiración cause en los poetas, mientras actúa, ciertos trastornos; pero no los que vemos en Olmedo al tiempo de la composición de sus dos epinicios. Vivió todo aquel tiempo en un trance continuo: desasosiego, sobresaltos, alternativas de exaltación gozosa y de desalientos y pesimismoes terribles. Momentos hay en que está a punto de desistir: "He llegado a persuadirme, escribe a Bolívar, de que no puede mi musa medir sus fuerzas con ese gigante... Antes de llegar el caso estaba muy ufano, y creí hacer una composición que me llevase con Ud. a la inmortalidad; pero venido el tiempo, me confieso no sólo batido sino abatido. ¡Qué fragosa es esta sierra del Parnaso, y qué resbaladizo el monte de la Gloria!"⁴. Cuando a los diez años le asalta de nuevo la ins-

piración, confiesa a Flores: "Olvidado estaba ya de la impresión de semejantes agitaciones... La fiebre duró algunos días, y en un momento de escandescencia no pude guardar mi secreto, porque los secretos se guardan mal en la embriaguez..."⁵. Basta en ese momento una crítica menos entusiasta de Roca-fuerte para que se desencante y desanime, y se vuelve a adormecer por muchos días; pierde el hilo y a duras penas puede tomar los cabos sueltos. Y es que, como él mismo explica: "Necesito de tantos accidentes que no es fácil reunirlos, y por esto compongo rarísimas veces. Necesito estar perfectamente libre de toda clase de ocupación; necesito de un lugar cómodo, agradable con vista a los campos, a los ríos, a los montes; necesito de amigos que me critiquen, de jueces que me aplaudan, y aun de porfiados que disputen sobre cada palabra, frase o pensamiento: porque he observado que la disputa me despierta más las ideas y me calienta más que el vino"⁶. Nótese este último dato. Necesita apoyo, necesita estímulo; parece que no tiene fe ni confianza en su propia potencia, que no cuenta con fuerzas propias para sostenerse en el palenque épico, al que le lleva una fuerza superior, dominando su natural esquivez e imponiéndole una carga dulce y gloriosa, pero que le hace jadedar:

¡Quién me liberta
del dios que me fatiga! . . .

Misterio todo esto, al que tenemos que resignarnos, por más que en él se nos escape lo que más nos importaría saber, al hallar que el canto glorioso nos viene de manos del poeta de quien menos lo podíamos esperar.

* * *

⁴ Carta de 31 de enero de 1825. *El Repertorio Colombiano*, tomo II, pág. 291.

⁵ Carta del 1 de abril de 1835. Herrera, *Apuntes biográficos*, pág. 33.

⁶ Carta del 8 de abril de 1835. *Ibid.*, pág. 35.

En cuanto al problema crítico acerca del valor del *Canto a Bolívar*, hay que reconocer que no ha sido debidamente planteado. Cualquiera que sea la definición metafísica que se haya de dar de poesía, de su esencia y realidad —cuestión no resuelta, y de difícil si no imposible solución—, una cosa es evidente, y es que en el juicio de una obra poética (y usamos aquí el término en su máxima amplitud y vaguedad), se pueden y se deben distinguir dos clases de valores, valores literarios y valores poéticos, valores que tiene en común con otras manifestaciones de la palabra estética, y valores peculiares a la poesía como tal. Podemos juzgar, especificando un mismo punto de vista, por ejemplo el de la proporción, plenitud y adecuación del plan, o de la propiedad y majestad de la dicción, una oración fúnebre de Bossuet y una tragedia de Racine: ambas obras, para ser perfectas, deben tener un plan bien concebido y una dicción elevada; pero a la tragedia, si pretende ser poesía, además de estos valores literarios se le exigirá un valor poético. Cuanto el género literario que se considera está por su naturaleza más alejado de la prosa, tanto más urgente será el reclamo por este valor poético específico, reclamo que llega a su máxima exigencia en la lírica.

La Victoria de Junín es esencialmente, como la nombró su autor, un *canto*, pertenece esencialmente a la lírica, aunque sus grandiosas proporciones y el aliento que lo anima sean genuinamente épicos. No es que demos importancia ninguna a estas denominaciones, ni encerremos el problema crítico en minucias de preceptiva; es únicamente dejar constancia de que el *Canto a Bolívar* es una obra literaria que abiertamente pretende ser poesía y que debe ser juzgada como tal. Ahora bien, los más de los juicios enunciados hasta el día involucran en la apreciación del poema, alabanzas y críticas que no atañen al poema como poema, sino como escrito literario, estudiándolo y dictaminando acerca de él como si se tratara de una mera narración descriptiva de las batallas de Junín y Ayacucho o de una oración gratulatoria sobre las mismas.

El primer responsable de esta confusión es el mismo Olmedo. Es indudable que se daba cuenta como el que más del

valor estrictamente poético de su obra, por más que en algunos párrafos de sus cartas parezca deprimirlo; pero lo que con mayor empeño defiende y exalta es el plan del *Canto*. Al plan califica de “grande y bello”, de “grande y sublime”, de “magnífico y atrevido”; del plan con visible complacencia y énfasis recuerda que lo ha hecho “con un trabajo imponderable”⁷, como si el valor de una poesía dependiese principalmente del plan y no de la alteza de la ejecución. El plan tiene, a no dudarlo, grandísima importancia, pero en el orden literario, no en el poético: el plan es fruto del trabajo de las potencias de raciocinio, no de las estéticas. Debemos exigirle al *Canto a Bolívar* un plan acertado; pero si no tuviese más que eso, jamás hubiera sido en la literatura americana lo que ha llegado a ser.

A esta misma confusión ha contribuido la crítica, por otra parte tan digna del más cuidadoso estudio, de Bolívar. Reparte censuras y alabanzas indistintamente, como si todas recayesen sobre la misma materia e integrasen, al juntarse, un juicio homogéneo, sin advertir, o al menos sin permitir que se advierta, que unas recaen sobre las condiciones artísticas generales de la obra, y otras sobre su poesía.

La pauta impuesta por Olmedo y Bolívar ha sido seguida por todos los demás críticos. Con todo es indispensable apartarnos de ella y entablar juicio aparte acerca de las cualidades literarias y acerca de las cualidades poéticas de *La Victoria de Junín*.

En cuanto a las primeras, el litigio versó desde un principio y versa todavía acerca del plan, particularmente acerca de la aparición del Inca. ¿Es o no es acertado el plan? ¿Es o no es oportuna la aparición del Inca? — El primer fiscal fue Bolívar; el primer defensor, el mismo Olmedo. Las cartas cruzadas entre ellos, publicadas por vez primera en *El Repertorio Colombiano* de 1879, os son familiares; como también lo son las elocuentes instancias de Don Andrés Bello, por una parte, a favor de Olmedo, y de Don Miguel Antonio Caro, por otra,

⁷ Cartas a Bolívar de 15 de mayo y 31 de enero de 1825. *El Repertorio Colombiano*, tomo II, págs. 295, 294, 292.

en apoyo de Bolívar. La victoria quedó indudablemente por el insigne Caro, a pesar de la carga fogosa del más decidido defensor de Olmedo, Don Rafael Pombo.

La perspicacia crítica y la sensatez de Don Miguel Antonio Caro le hicieron ver la plena verdad. No creo, en efecto, que haya razón alguna valedera que pueda justificar los 379 versos de la profecía del Inca, si es que se quiere mantener como intangible el precepto horaciano

de que toda obra de arte forme estricta unidad,
"denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum",

(*Arte poética*, 23)

y si, en virtud de la letra de este precepto, se quiere salvar a todo trance la unidad de lugar.

Pero en esto último estuvo el error de Olmedo, como muy bien apunta Don Miguel Antonio Caro. Admitámoslo llanamente, la preceptiva clásica, o mejor dicho la pseudoclásica, le engañó y maniató. Un conocimiento más profundo del verdadero clasicismo, sobre todo en las fuentes helénicas (conocimiento quizás imposible en América a principios del siglo XIX), le hubiera enseñado que los grandes maestros clásicos no escrupulizaban en materia de unidades, ni de lugar (ahí están para probarlo las *Euménides* de Esquilo y el *Ajax* de Sófocles), ni siquiera de acción, como lo demuestra el mismo Sófocles en el *Ajax* ya citado y en las *Traquinias*.

Los grandes clásicos, anteriores muchos de ellos a toda preceptiva en fórmulas, no se preocupaban de cumplir reglas, sino de pintar trozos palpitantes de vida humana. Pueden darse situaciones trágicas, materia eminentemente apta para el arte, que para su completo desarrollo no necesitan sino de contados actores, de un solo sitio, de un solo día: tal la tragedia de *Edipo Rey*, centrada toda en torno de un protagonista y que se desenvuelve con la mayor naturalidad en un lugar único y en el espacio de unas siete u ocho horas.

Pero hay asimismo acciones genuinamente trágicas, como las de *Hamlet* o del *Rey Lear*, de un enorme interés psicoló-

gico o moral, y que no pueden reducirse de ninguna manera a unidad de tiempo, o a unidad de lugar, o a unidad de acción. ¿Qué hará el dramaturgo? ¿repudiarlas por incompatibles con las reglas, sacrificarlas por no poder reducirlas a las predichas unidades? ¿o saltar por encima de estas unidades, seguro de que su violación será más que compensada por el valor intrínseco de la obra? Esto hizo el teatro de Shakespeare, y el teatro español, y el teatro romántico, alardeando de ello como de una emancipación de las trabas del clasicismo. En realidad, siglos antes lo había hecho el clasicismo más genuino. El ejemplo estaba dado por los príncipes de la literatura griega.

Si Olmedo los hubiese conocido en sus propias fuentes, si hubiese estado empapado en aquellos supremos modelos, no se hubiera tomado un "trabajo imponderable" en el plan de su *Canto* para querer realizar lo irrealizable, juntar en uno con unidad perfecta los triunfos de Junín y Ayacucho atribuyéndolos ambos a Bolívar, cuando se dieron las dos batallas a seis meses de distancia, en parajes lejanos el uno del otro y al mando de generales distintos. Esto era lisamente imposible, y cualquier arbitrio que en contra se tomase no podía sino poner de resalto esta imposibilidad. La defensa de Bello (y la de Mora que le repite) son defensas de amigos.

Hubiera Olmedo afrontado de cara el problema, dejando al descubierto la diversidad de tiempo, de sitio y de personajes, y contentándose de una unidad más laxa pero efectiva; —y esta unidad laxa (unidad de finalidad y efecto, unidad de dirección e inspiración, unidad sobre todo de forma poética), vertiendo todos los elementos dispares en una misma fragua, los hubiera sacado a todos indisolublemente trabados en fusión lograda a vivo fuego.

De hecho esto es lo que ha sucedido. Hay unidad en *La Victoria de Junín*; pero esta unidad proviene, más que de la profecía del Inca, de la virtud unificadora de la forma, maravillosamente sostenida en su pujanza y belleza; —unificación por cierto más que suficiente, y que hace más sensible el que tan a costa suya se empeñara Olmedo en una unidad material

más tangible, pero menos estética. No cabe aquí sino repetir la atinada observación de Cañete: "El hecho es que el poema vive y vivirá excitando admiración y obteniendo aplauso, no ya por virtud de la hermosura del plan, sino a pesar de sus defectos".

Otros defectos, por ejemplo algunas inverosimilitudes, pueden sin duda achacarse al *Canto a Bolívar*; algunos se le han imputado sin seriedad crítica. Así, cuando Ventura García Calderón y Hugo Barbagelata escriben: "Obra de ayer, el *Canto* conserva, con fragmentos que no han envejecido, andrajos de retórica marchita, alegorías polvorientas como los estandartes del museo, que al viento de Junín fueron rutilantes. Para su tiempo fue admirable. . ." ⁸, tranquilamente podemos contestar: ¡Y para todos los tiempos! Eso es confundir lo más superficial y accidental de la forma con la sustancia viva. La poesía heroica de Olmedo no es, claro está, del gusto y cuño novísimo; no tendrá la frescura barata y vistosa de las cosas recién hechas: tiene algo que vale más que esto, tiene eternidad. No parece propio de la alta crítica el despachar sentencia sumaria sobre una obra como el *Canto a Bolívar*, porque haya en él tal cual rasgo que no esté conforme a la última moda literaria.

Lo literario tiene modas; la poesía, no. La poesía es o no es. Intacta está en las epopeyas homéricas, a pesar de sus veintiocho siglos. Intacta en los epinicios de Píndaro, aunque los cambios de civilizaciones los hayan hecho en buena parte inadaptables e ininteligibles. Intacta, en tantas obras de todas las literaturas y de todos los tiempos, a despecho de elementos caducos que no pueden menos de acompañarla.

Por esto la importancia capital de distinguir para un juicio equitativo los elementos literarios de los elementos poéticos. Defectos de orden literario, los hemos reconocido lealmente en Olmedo; y lo que en él haya llegado a anticuarse, es todo de este orden. Pero por estos defectos desconocer lo inmovible del valor poético de su inspiración heroica, hacer

⁸ *La literatura uruguaya*, París, 1917.

responsable a su poesía de sus errores o de sus desfallecimientos literarios, sería máxima injusticia.

* * *

Y en último término el gran problema, el único verdaderamente importante, es el poético.

Hecho, y hecho histórico que reclama explicación es el de que con todos sus defectos de plan y deficiencias de forma, el *Canto a Bolívar* sobrevive con una gloria más que centenaria. Sobrevive, cuando tantos cantos a Bolívar han muerto y están sepultados sin epitafio en los rimeros de los archivos. El *Canto* de Olmedo fue el de la primera hora, pudo servir de pauta, de escalón para otros más perfectos, pudo ser suplantado. No lo ha sido; ha sobrevivido solo, suplantando él y dominando desde el primer momento y de una vez para siempre a todos los demás.

En el primer centenario de la muerte del Libertador, publicó Cornelio Hispano un libro intitulado *Los cantores de Bolívar*. Figuran allí muy altos nombres: Bello, Baralt, Fernández Madrid, Heredia, Ortiz, Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro, José Asunción Silva. ¿Cuál de ellos ha hecho olvidar, ha oscurecido siquiera a Olmedo? Caro, el mayor humanista, Silva, el mayor poeta, se han contenido prudentes en el tono de la elegía; su Bolívar es el Bolívar de Tenerani. Ni ellos, ni ninguno se ha atrevido con el Bolívar fulgurante de Junín. Lo mismo entre ecuatorianos: Mera, Sánchez, Crespo Toral, se han inspirado en los últimos momentos del Libertador, en el ocaso del genio. El Bolívar de la acción, el Bolívar de la guerra, el Bolívar de la obra constructora, el creador de patrias, es el Bolívar de Olmedo.

“Nacidos con sólo tres años de diferencia, dice hermosamente don Rafael Pombo, los junta en 1824 un mismo carro de triunfo, y tan indisolublemente que nadie podrá separarlos. El nombre de cada uno de los dos, es como el eco de la

⁹ *Op. cit.*, pág. 537.

inmortalidad del otro”⁹. Y con no menos acierto escribe Cornelio Hispano: “¿Cómo no meditar en los inescrutables arcanos de los Hados que hicieron nacer al mismo tiempo en apartadas tierras de América, dos genios mutuamente dignos de su misión sobre la tierra: un héroe para asombrar al mundo, y un poeta para cantarlo... el más alto poeta de su raza?”¹⁰. También Crespo Toral ha dicho su frase definitiva. Después de haber estudiado al hombre, “padre de su patria, modelo en la vida doméstica y enderezado siempre con rumbo al deber”, pregunta: “¿Y el poeta?” Y responde resueltamente: “Nadie que no sea nacionalista extranjero o pedante esclavo de la última moda, le negará su puesto de primogénito de la poesía castellana en América. El mismo, sin embargo de su timidez, tuvo visión cierta de su fama, por convencimiento de superioridad:

La voz del Guayas crece
y a las más resonantes enmudece ...”¹¹.

Sí, tuvo la convicción, confusa quizá, pero decidida, de la grandeza objetiva inmovible de sus cantos de victoria.

Tratándose de definir los méritos de Olmedo como poeta, se ha hecho clásico el juicio de Don Andrés Bello, en el artículo que dedicó a *La Victoria de Junín* al año de su aparición, en octubre de 1826, y que concluye con este resumen: “Entusiasmo sostenido, variedad y hermosura de cuadros, dicción castigada... armonía perfecta, diestras imitaciones... sentencias esparcidas con economía y digna de un ciudadano que ha servido con honor a la libertad antes de cantarla, —tales son las dotes que en nuestro concepto elevan el *Canto a Bolívar* al primer lugar entre todas las obras poéticas inspiradas por la gloria del Libertador”¹². Juicio generoso y amical, pero todavía algo tímido, y que aún no distingue suficientemente los valores laterales de los valores supremos.

¹⁰ *Los cantores de Bolívar*, Bogotá, 1930, págs. 42-43.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 10. *Ibid.* págs. 12-13.

¹² *Repertorio Americano*, Londres, tomo I, pág. 58.

Más clarividencia revela Bolívar en su célebre carta del Cuzco de 12 de julio de 1825. “Confieso a Ud. humildemente, dice, que la versificación de su poema me parece sublime: un genio arrebató a Ud. a los cielos. Ud. conserva en la mayor parte del canto un calor vivificante y continuo; algunas de las inspiraciones son originales; los pensamientos nobles y hermosos; el rayo que el héroe de Ud. presta a Sucre es superior a la cesión de las armas que hizo Aquiles a Patroclo. La estrofa 130 es bellísima: oigo rodar los torbellinos y veo arder los ejes: aquello es griego, es homérico. . . Permítame Ud., querido amigo, le pregunte: ¿de dónde sacó Ud. tanto estro para mantener un canto tan bien sostenido desde su principio hasta el fin?”¹³.

“Calor vivificante y continuo. . ., arrebató genial . . ., estro que sostiene el canto de principio a fin. . .”: eso es, con estupenda exactitud.

Otros críticos confirman, precisan, aclaran, todos en la línea tan certeramente señalada por el Libertador:

“Fuerza, entonación viril, majestad”, dice Caro¹⁴.

“Grandilocuencia poética, continua efervescencia pindárica, arte de las imágenes espléndidas, de los metros resonantes”, pondera Menéndez y Pelayo¹⁵.

“Inspiración, fuego, sentimiento, profundidad, elevación, delicadeza, cultura y riqueza del lenguaje, armonía”, enumera Torres Caicedo¹⁶.

“Grandiosidad, riqueza de luces y colores en armonioso concierto, jugosa espontaneidad, emoción sincera y persuasiva”, encarece Cañete¹⁷.

“Elevación, nota pintoresca y original, dinamismo nervioso y crepitante del numen que esparce el efluvio emocional y

¹³ *Repertorio Colombiano*, tomo III, pág. 149.

¹⁴ *Ibid.*, tomo II, pág. 456.

¹⁵ *Horacio en España*, 2 ed., Madrid, 1885, tomo II, pág. 283.

¹⁶ *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, Primera serie, París, 1863, pág. 112.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 342.

deja en la atmósfera la vibración genial, onda sonora del ritmo”, sintetiza Crespo Toral¹⁸.

“Rara conciliación de opuestas cualidades —concluye Pombo—: grandilocuencia sin vaciedad; potente concisión y magnificencia; grande esmero y aparente descuido de todo esmero...; frecuentes reminiscencias clásicas, que, como hurtos de rico, parecen más propias de Olmedo que de sus dueños; riqueza rítmica casi sin igual...; fértil y brillante imaginación y al mismo tiempo sapientísima doctrina; ciencia y calor; verdad y fantasía; historia e invención; fuerza con delicadeza y tacto; orden y libertad; un carácter y filiación completamente europeos, que no desdican de la novedad y americanismo de su asunto”¹⁹.

Y no son éstos ditirambos. Más bien quedan, en este haz de alabanzas sinceras, algunas confusiones en las categorías de valores. Más a lo hondo y a lo radical iba Bolívar al decir escuetamente: “Calor vivificante, arrebató genial, estro sostenido”, — es decir, poesía; es decir, lo que está más allá del arte voluntario y aprendido; es decir, la intuición y el aliento superiores, el verbo potente y arrebatador, desconcertante por su holgura, irresistible por su verdad y emoción, trasunto fiel de una realidad fascinadora e inasequible interpretada con una grandeza y elevación insólitas, que provocan espontánea admiración y se imponen por su sola presencia.

¡Fuerza dominadora de la poesía, que acaba por arrollar la inercia de la despreocupación, la rebeldía de la razón enjuiciadora y soberbia, las prevenciones del prejuicio! Bolívar, que a 12 de julio de 1825, a vuelta de críticas razonables y justas contra desaciertos del plan y deslices de la forma, se rendía desconcertado y suspenso ante el raudal de poesía viva de su cantor, exclamando: ¡Permítame Ud. le pregunte de dónde sacó Ud. tanto estro!, —quince días antes, en la primera carta de 27 de junio, después quizá de una lectura somera y fuera de ambiente, había formulado una serie de reparos que reve-

¹⁸ *Op. cit.*, págs. 10-11.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 539.

lan una falta total, aunque felizmente momentánea, de comprensión.

“El poema, le dice, es de un Apolo. Todos los colores de la zona tórrida, todos los fuegos de Junín y Ayacucho, todos los rayos del Padre de Manco-Capac, no han producido jamás una inflamación más intensa en la mente de un mortal. Ud. dispara... donde no se ha disparado un tiro; Ud. abrasa la tierra con las ascuas del eje y de las ruedas de un carro de Aquiles que no rodó jamás en Junín; Ud. se hace dueño de todos los personajes: de mí forma un Júpiter, de Sucre un Marte, de La Mar un Agamemnon y un Menelao; de Córdoba un Aquiles, de Necochea un Patroclo y un Ajax, de Miller un Diomedes, y de Lara un Ulises. Todos tenemos nuestra sombra divina o heroica que nos cubre con sus alas de protección como ángeles guardianes. Usted nos hace a su modo poético y fantástico; y para continuar en el país de la poesía la ficción de la fábula, Ud. nos eleva con su deidad mentirosa, como la águila de Júpiter levantó a los cielos a la tortuga para dejarla caer sobre una roca que le rompiese sus miembros rastreros. Ud., pues, nos ha sublimado tanto que nos ha precipitado al abismo de la nada, cubriendo con una inmensidad de luces el pálido resplandor de nuestras opacas virtudes... Si yo no fuese tan bueno, y Ud. no fuese tan poeta, me avanzaría a creer que Ud. había querido hacer una parodia de la *Iliada* con los héroes de nuestra pobre farsa...”²⁰

Bolívar tornó a leer con más entrega y simpatía; y se dijo noblemente. Volvió sobre lo escrito, reconoció la alteza de la obra, sintió la grandiosidad de aquel “carro de Aquiles” que había tomado a broma en la primera carta; en la segunda “griego y homérico” no son ya epítetos de burla, sino suprema alabanza...

Pero hay que confesar que en la primera lectura no comprendió; no entró en el ambiente superior del poema, no tendió el ala para remontarse con su cantor a la región gloriosa en que la poesía, despojando a los hombres y a las cosas de

²⁰ *Repertorio Colombiano*, tomo III, pág. 146.

sus modalidades reducidas y efímeras, intuye las trascendencias y las inmortalidades cuando todavía están en germen casi invisible. “Una parodia de la *Iliada* con los héroes de nuestra pobre farsa...”. —¿No duele oír a Bolívar calificar así la campaña de Junín y Ayacucho y el canto que la eterniza? Bolívar en el momento en que escribía aquella frase, estaba en el suelo y no veía en torno suyo sino pequeñez y mezquindad; para comprender a Olmedo tenía que subir con él a la altura y desde allí mirar la obra estupenda que había de salir un día de aquella mezquindad y pequeñez, obra que el poeta había contemplado de antemano, cantándola como real y presente, sublime y exaltadora. El mar visto desde la borda de un barco es poco más que una gran laguna; visto desde el picacho de algún promontorio, es uno de los espectáculos más grandiosos que se pueden contemplar. Enjuiciadas de cerca, las luchas de la Independencia pudieron parecer “una pobre farsa” aun al héroe que las estaba realizando; contempladas desde el peñón, nido de cóndores, de la poesía de Olmedo, era la sublime gestación de un continente libre. “Todos tenemos nuestra sombra divina o heroica que nos cubre con sus alas de protección...”, dice jugando Bolívar, sin saber que así en efecto pasarían a la posteridad. “Ud., añade, nos ha sublimado tanto que nos ha precipitado al abismo de la nada...”. —Pero no ha habido tal, porque la sublimación que hubiera podido parar en ridículo, en fuerza de la genuina alteza de poesía del cantor, resultó sublimación efectiva y duradera.

La “intimación tremenda” que había hecho Olmedo a Bolívar se ha cumplido: “Si me llega el momento de la inspiración y puedo llenar el magnífico y atrevido plan que he concebido, los dos, los dos hemos de entrar juntos en la inmortalidad²¹. Llegó el momento de la inspiración, y tal que (no sostenida por el plan, sino a pesar de él) levantó a la inmortalidad en augusto consorcio al héroe y al poeta. Porque el *Canto a Bolívar* es obra de inspiración.

Inconcebible se hace para quien tenga sensatez y capacidad crítica la ciega diatriba de los hermanos Amunátegui, quienes

²¹ Carta del 31 de enero de 1825. *Repertorio Colombiano*, tomo II, pág. 292.

imaginaron la obra de Olmedo a modo de penoso centón, cuyos versos se hubiesen ido forjando y remachando a yunque, como anillos de una cadena²². Verso por verso puede ciertamente y debe estudiar el *Canto* todo el que quiera valorar y admirar los incontables aciertos parciales en la selección de vocablos, en el esplendor de las imágenes, en el vigor métrico, y sobre todo en la maravilla del ritmo, formado por variedad portentosa de cadencias, en las que no se sabe qué ponderar más, si la belleza y gracia de cada una o su justeza y acomodación a las ideas y sentimientos. Con toda justicia alaba Crespo Toral “la fineza de la labor artística, la seguridad del procedimiento, la originalidad para impulsar la acción, descomponiéndola en instantáneas variaciones y súbitos contrastes, la sobriedad estatuaría y vibrante animación”²³. Estudio minucioso de todo esto sufre *La Victoria de Junín*, el mismo estudio retórico y humanístico que no sufren sino las grandes obras clásicas.

Pero por grandes que sean sus méritos en este orden, no son el mérito que encumbra a Olmedo; por útil o gustoso que sea este estudio menudo, no es el que pide la naturaleza del pindárico epinicio.

Quien quiera llegar a sentir y apreciar todo lo que es, debe tratar de vivirlo; debe tomarlo para una lectura corrida y sonora, dos condiciones indispensables. Lectura ininterrumpida, pues las partes se sostienen unas a otras, se completan como elementos inseparables de un todo vivo, no es cada una lo que es sino en función de las demás. Lectura oída y musical, porque el canto, la armonía, el glorioso estruendo es aquí instrumento activo de unidad, es “mente que agita la mole”, alma que vivifica. El verso no es adorno fabricado y superpuesto; el verso es la lengua en que sin esfuerzo, sin tanteo, sin traba ni detención, habló en aquel “momento de los milagros” que había predicho Olmedo, alada y gozosa, risueña y feliz la inspiración.

²² Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui, *Juicio crítico de algunos poetas hispano-americanos*, Santiago de Chile, 1861.

²³ *Op. cit.*, págs. 11-12.

Tal es el ímpetu natural que trae en su vuelo, que arrolla toda resistencia racionante. Puede uno emprender esta lectura con la prevención deliberada de las justas objeciones hechas a la aparición del Inca y a la falsedad de conceptos que implica su interpretación de la Independencia americana; —entregado uno a la corriente del texto, no piensa en nada, olvida objeciones y prejuicios, o prescinde gustosamente de ellos, para darse todo a lo que del todo llena y satisface las más altas aspiraciones estéticas del alma. Con razón protestaba Olmedo: “Si el poeta se remonta, dejarlo; no se exige de él sino que no caiga. Si se sostiene llenó su papel, y los críticos más severos se quedan atónitos...”²⁴.

* * *

No quiero abusar desmedidamente de la bondad con que hasta aquí me habéis acompañado; y por esto nada diré del segundo gran epinicio de Olmedo, la *Oda al General Flores, vencedor en Miñarica*. El juicio compendioso que lo dice todo, es darla como hermana gemela, en cuanto a inspiración y factura, del Canto de Junín; y por lo demás el más bello y entusiasta panegírico que jamás se haya hecho de ella, es el que en esta misma ilustre Academia pronunciara el 6 de Agosto de 1882, su insigne secretario, Don Rafael Pombo.

Y concluyo brevemente.

Mezcla misteriosa de armonías y contrastes es todo hombre; —y lo fue singularmente Olmedo. Armonías y contrastes en su vida privada; armonías y contrastes en su vida pública; armonías y contrastes en su vida de poeta.

Como hombre, la armonía luminosa de su limpieza y honradez, de su candor y rectitud, de su dignidad y nobleza; la continuidad perfecta en él del amor al hogar modesto y escondido, de la ternura familiar, del anhelo por la paz y el retiro, por la intensa fecundidad de la vida del espíritu. Contras-

²⁴ Carta a Bolívar de 19 de abril de 1826. *Repertorio Colombiano*, tomo II, pág. 299.

te, el del pudor por una parte, de la modestia nativa, del desvío superior por todo lo que relumbra sin luz propia, y por otra de su anhelo inquieto de fama y gloria, de gloria inmaculada, de fama justiciera. Contraste, el de su atonía religiosa en vida, el de su ortodoxia insegura, y el de la hondura y fervor arrepentidos de una fe que alzó llama al soplo de la muerte.

Armonías y contrastes como político. La armonía de su fidelidad rectilínea a lo que concibió como bien de la Patria, de su amor apasionado a la tierra natal, de su generosidad cívica siempre dispuesta al sacrificio, lo mismo en los encumbramientos no apetecidos que en las postergaciones injustas; la armonía de una actuación pública que se impuso siempre al respeto, no solamente de los grandes, sino, lo que es más, del vulgo. Pero contrastes también en sus vacilaciones y cambios de frente: vacilaciones y cambios que han sido tan injustamente juzgados sin la documentación debida, y tan exageradamente recalcados, como si vacilaciones y cambios no hubiese habido sino sólo en él, como si otra cosa hubiese sido posible en un tiempo y en unas circunstancias en que todo vacilaba y cambiaba, y no estaban firmes ni las primeras bases sobre las que se asientan las nacionalidades.

Armonías y contrastes, en fin, como poeta. Armonía en la fidelísima constancia de su amor a su vocación y a su arte, sobre todo halago de prosa brillante, sobre toda ilusión de ciencia, sobre todo atractivo de ambición política. Armonía en la lealtad con la inspiración, a la que nunca forzó ni falseó, a la que siguió dócilmente o a los vergeles de su poesía arcádica y amorosa, o a los campos sangrientos de sus cantos heroicos. Pero contraste en esta misma armonía, y contraste inexplicable entre los dos espíritus que alternativamente se poseen, el espíritu de la suavidad y dulzura y el espíritu del furor bélico. Contraste más hondo todavía y más insoluble entre las tendencias íntimas de su carácter y los irresistibles arranques de su genio; entre la modestia y timidez naturales que no le sostienen largo tiempo en el trípode épico, y la soberana gallardía con que, mientras lo ocupa, dicta versos oraculares.

Contraste entre el hombre de paz y el cantor de las lides sangrientas; entre el poeta de la flauta y zampoña y el que llenó con el aliento marcial de su trompa de guerra los ecos del continente libertado.

Toda esta complejidad es Olmedo, y toda esta grandeza.

Si, como político, es prócer de la independencia guayaquileña y uno de los padres de la nacionalidad ecuatoriana; como poeta, es prócer de la independencia de América, es figura continental, que campea serena al lado de Bolívar, Sucre y San Martín. Noblemente trataron ellos a Olmedo como a igual; y sin asomo de encogimiento, consciente de su espiritual valía, como a igual los trató a ellos Olmedo. Pues si ellos podían realizar hazañas dignas de inmortalidad, quien de hecho en buena parte les dió esta inmortalidad fue Olmedo con sus versos de epopeya.

* * *

Señores, con fervorosa gratitud termino esta lectura. Al honrarme, vosotros ilustres miembros de la Academia Colombiana de la Lengua, con vuestra bondadosa atención mientras trazaba la semblanza literaria del gran Olmedo, habéis honrado a mi patria, en cuyo nombre os rindo las más sentidas gracias. No hay revés ni desgracia que pueda hacerle perder la fe y la esperanza en sus gloriosos destinos, cuando recuerde que puede ostentar ante América como timbre de su fecundidad espiritual hombres como Olmedo, el cantor inmortal de la independencia, gloria genuina, gloria purísima del Ecuador y de la Gran Colombia.

AURELIO ESPINOSA POLIT, S. J.

Bogotá, 8 de junio de 1945.