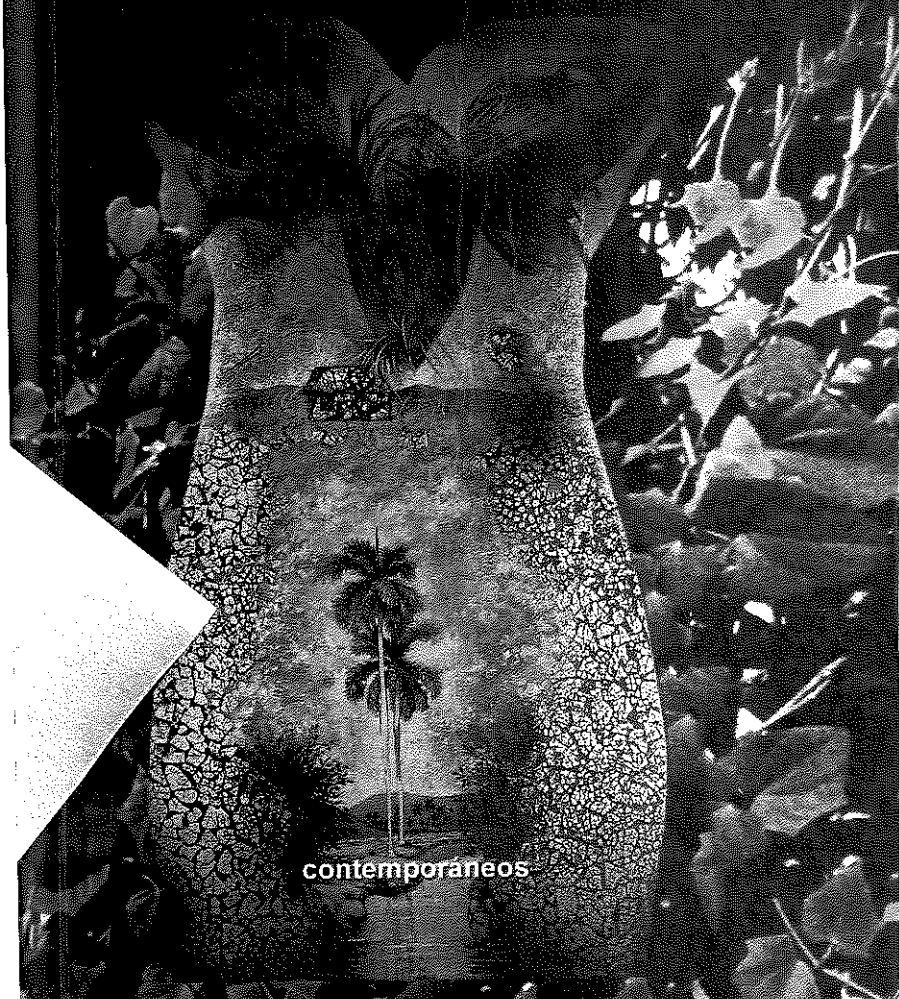


Jorge Luis Arcos

LA PALABRA
PERDIDA



contemporáneos

20.02

**LA PALABRA
PERDIDA**

contemporáneos

Jorge Luis Arcos

**LA PALABRA
PERDIDA**

ENSAYOS SOBRE POESÍA
Y PENSAMIENTO POÉTICO



Ediciones
UNIÓN

Edición: Lourdes Torres de la Fe
Diseño de cubierta: Gipsy Duque-Estrada
Ilustración de cubierta: Águedo Alonso, *Paisaje*, laca artificial sobre
madera, década de 1970
Corrección: Asunción Rodda Romero
Diagramación: Beatriz Pérez Rodríguez

© Jorge Luis Arcos, 2003
© Sobre la presente edición:
Ediciones UNIÓN, 2003

ISBN: 959-209-536-1



Ediciones UNIÓN
Unión de Escritores y Artistas de Cuba
17 no. 354 e/ G y H, El Vedado, Ciudad de La Habana
E-mail: editora@uneac.co.cu

Impreso por EDITORIAL NOMOS S.A.
Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Los textos que aquí reúno tuvieron diversas motivaciones y diferentes destinos: conferencias, mesas redondas, reseñas, prólogos, presentaciones de libros. Todos, pues, han sido hechos en cierta forma por encargo. De donde colijo que de no existir esa extraña, exterior necesidad, no hubieran sido escritos. Creo que nunca he elaborado un texto discursivo que no responda a una petición. Sin embargo, todos tienen una misma vocación: la poesía, y, a través de ella, todos padecen de una melancólica sed de conocimiento. Esa sed de conocimiento se explaya con más naturalidad en mis poemas, los que sí responden a una necesidad interior. Últimamente noto que me cansa el ensayo académico, que prefiero el ensayo más libre, acaso más cercano a la poesía misma. Asimismo, cada vez más, mis lecturas preferidas se inclinan hacia la literatura científica (astrofísica). Creo que en un nivel de máxima generalidad, la ciencia, la filosofía, la poesía y la religión se hacen las mismas preguntas. Las respuestas no están en lo que se escribe sino en la naturaleza. No obstante, la mayoría —por no decir todos— de los que aquí he compilado me reportaron alguna satisfacción. Creo que de cierta forma, ellos, mi poesía, los autores y temas que prefiero, establecen un soterrado diálogo y se fecundan mutuamente. *La palabra perdida* es una frase

de María Zambrano. Si busco, acaso en vano, esa palabra perdida en mi poesía —y en mi vida—, ¿cómo no reconocer que en mis ensayos me seduce la misma obsesión? Las obsesiones, los fanatismos, conducen a las repeticiones, a ciertas recurrencias, énfasis y monotonías. Creo que ellas se observan, más de lo prudente, en estos escritos. Pido por ello disculpas a quienes los lean, pero he querido conservarlas para respetar mis límites, mis fatalidades, mi fisonomía. La única esperanza que me alienta es que algún hipotético lector sienta como yo la carnalidad del pensamiento poético, su extraña necesidad. A él dedico estas divagaciones.

J.L.A.

22 de agosto, 2002

La poesía o la cultura que nos falta*

El hombre interior o pensamientos sobre la cultura en el fin de siglo

1

Camellos atravesando el espejo centelleante y árido del desierto, pensamientos en la vasta soledad de la mente, conciencia, ¿una pequeña llama en la inmensa pradera del universo?

2

Un pensador cubano casi olvidado, Medardo Vitier, escribía en la década del cuarenta: “La raíz de una reforma está en el hombre mismo”, y “El hombre ha progresado asombrosamente en su dominio de la Naturaleza pero no en el de su naturaleza”.¹ Fiel a su vocación librepensadora, y no convencido de la justicia y mucho menos de la infalibilidad del

* *La Gaceta de Cuba*, La Habana, a. 34 (1), enero-febrero de 1996 y *Contracorriente*, La Habana, a. 2 (5), julio-agosto de 1996. (Todas las citas han sido cotejadas por el autor. *Nota de la Editora*.)

¹ M. Vitier: *Valoraciones*, t. 1, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1960, p. 33.

modelo de democracia capitalista, dice del socialismo: “No lo creo erróneo totalmente”,² y afirma que ilumina “las propensiones fundamentales de nuestro ser”, pero no confía en sus *medios*, y concluye: “pero sin un cambio en lo que San Pablo llamó ‘el hombre interior’, son baldíos los reajustes de la sociedad”,³ y toda su prédica filosófica y pedagógica estuvo presidida por su credo ético, moral, por la *misión* de formar conciencias. Heredero directo de este pensamiento, su hijo, Cintio Vitier, expresa: “Sólo tiene sentido, dirección, lo que es moral; poco que ver con los ‘preceptos morales’; la energía, el *telos*. Único tiempo real, el tiempo ético”.⁴

3

En una importante reunión de científicos soviéticos y norteamericanos en la década del 70, que trajo como consecuencia la publicación del libro *Universo, vida, intelecto*, se dio a conocer una interesante tabla predictiva o profética donde se mencionan espectaculares adelantos científico-tecnológicos que tendrían lugar durante el siglo XXI. Sin embargo, nada sobre el hombre mismo, sobre el hombre interior. Nada tampoco sobre la justicia. Ninguna consideración sobre el tiempo ético, que es más trascendente que el psicológico.

4

Marx afirmó que la humanidad no ha salido aún de su prehistoria. Sin embargo, un simpático pensador norteameri-

² M. Vitier: *Estudios, notas, efigies cubanas*, Editorial Minerva, La Habana, 1944, p. 67.

³ Ídem.

⁴ C. Vitier: *De Peña Pobre. (Memoria y novela)*, Editorial Manantial en la Arena, México, D.F., 1990, p. 409.

cano, Fukuyama, ha lanzado una idea que ha tenido fortuna: el fin de la Historia, que casualmente coincide con el fin de siglo y además con el fin del segundo milenio de la era cristiana. Notaba Umberto Eco, en su marginalia al *Beato de Liebana*, que el hombre medieval, que presumiblemente padecía los terrores del año mil, no creía en el fin de los tiempos, en el apocalipsis —teoría teológica inaccesible al vulgo—, porque oportunamente el clero se lo anunciara, sino porque las terribles condiciones materiales en las que transcurría su vida eran signos suficientes para refrendar dicha creencia.⁵ Hoy día, en las postrimerías de este segundo milenio, la frase de Fukuyama parece operar oportunamente también con semejante sentido, sólo que con una ligera pero profunda diferencia, pues en realidad el fin de la Historia actual se preconiza para la mayoría de la humanidad, para esa parte que José Martí identificó como “los pobres de la tierra”, pero no para esa otra, una minoría, la que vive de aquella, y que se autotitula sociedad posmoderna. La paradoja está en que esa misma división no hace sino demostrar la virtualidad o tendencia suicida que preside la historia, la cultura contemporánea, o la cultura en este fin de siglo.

5

Habría acaso que repensar esta última frase y preguntarnos por la cultura que nos falta. El secreto de esta carencia está en el hombre mismo. Si retomamos la aseveración de Marx, ello nos obliga a replantearla no sólo con respecto al desarrollo de la sociedad, sino en relación, sobre todo, con la conciencia humana. No creo que resulte muy difícil, en un nivel de máxima generalidad, aceptar el hecho de la poca o

⁵ U. Eco: *Beato de Liebana*.

ninguna variación sustancial, cualitativa, experimentado por dicha conciencia en los últimos cuatro milenios. Desde una perspectiva filosófica, especialmente ética, axiológica, el hombre es en esencia el mismo. Ha acumulado un saber —y un poder— impresionante, pero falta todavía saber qué hará con él, cuál será al final su *sentido*. Repárese en que el estado actual de la cultura humana ha llegado a un punto que no pudo siquiera prever Marx: el de la destrucción de esa cultura y del hombre mismo. Como sabemos, la posibilidad teórica existe, y no precisamente para una parte de la humanidad. Si a pesar de sus ingentes construcciones filosóficas, de sus vastas religiones mundiales, de sus espectaculares avances científicos y tecnológicos, y a pesar de Dante, de Shakespeare, de Cervantes, de Goethe, de Mozart, de Beethoven, de Miguel Ángel, de Velázquez..., la cultura humana, vista como una totalidad, no ha podido revertir su precaria situación permanente —esto es, la de la simple lucha por la supervivencia— e incluso ha llegado al punto ciego de ver peligrar su propia existencia, ¿de qué cultura estamos, pues, hablando? Y, sobre todo, ¿cuál es entonces su *sentido*?

6

Cuando decimos cultura, en última instancia, ¿qué decimos sino conciencia? A veces se olvidan las preguntas o las evidencias más sencillas. Aventuraré algunas a fuerza de pecar de obvio. Si la naturaleza, por accidente o por necesidad (duda turbadora), creó su propia conciencia, la materia que se piensa a sí misma, el cerebro, la conciencia humana, a la vista del estado actual de esta conciencia, de su cultura, tal parece que lo hizo con un fin todavía desconocido, y esto en el caso de que le imponíamos a la objetiva indiferencia de la naturaleza la búsqueda o la mera existencia de un sentido, en donde está implícita una connotación teológica y,

por ende, al menos hasta el presente, una naturaleza trágica. Esto último es lo que se desprende de aquel famoso párrafo final de la “Introducción” a la *Dialéctica de la naturaleza*, escrito por Engels a finales del siglo pasado, como un compendio del estado alcanzado por el conocimiento sobre la naturaleza, y en donde se acepta la idea de la ineluctabilidad de la desaparición *natural* de la especie humana. Vale la pena recordar aquellas patéticas palabras:

Pero, por más frecuente e inexorablemente que este ciclo se opere en el tiempo y en el espacio, por más millones de soles y tierras que nazcan y mueran, por más que puedan tardar en crearse en un sistema solar e incluso en un solo planeta las condiciones para la vida orgánica, por más innumerables que sean los seres orgánicos que deban surgir y perecer antes de que se desarrollen en su medio animales con un cerebro capaz de pensar y que encuentren por su breve plazo condiciones favorables para su vida, para ser luego también aniquilados *sin piedad*, tenemos la certeza de que la materia será eternamente la misma en todas sus transformaciones, de que ninguno de sus atributos puede jamás perderse y que por ello, con la misma *necesidad férrea* con que ha de exterminar en la tierra su creación superior, la mente pensante, ha de volver a crearla en algún otro sitio y en otro tiempo.⁶

7

En una ocasión, al leer este párrafo, Cintio Vitier aislaba una frase del mismo —“sin piedad”— y expresaba sobre este aspecto su radical discrepancia. En efecto, si aceptamos

⁶ F. Engels y C. Marx: “Introducción” a la *Dialéctica de la naturaleza*, en *Obras Escogidas*, t. 2, Ed. Progreso, Moscú, 1971, p. 73.

que todo lo anterior deba cumplirse, que incluso —aunque ello se cuestione últimamente— la ciencia no pueda evitar esa catástrofe natural, y si se considera, además, como posible que el hombre pueda revertir la actual tendencia suicida, *social, que prevalece en su historia*, entonces se imponen algunas preguntas: ¿cuál es el sentido de la existencia ya no de la materia toda sino, en particular de la conciencia, de la materia que se piensa a sí misma? ¿Somos un mero medio de conocimiento de la materia sobre sí misma? ¿Cuál es el *sentido* de este conocimiento, es decir, su *necesidad*? ¿Acaso la tiene? Aceptar la falta de piedad de la naturaleza, de la materia —es decir, su indiferencia—, ¿no contradice la existencia de una conciencia sobre sí misma? ¿Habrá que aceptar que la historia de la cultura, de la conciencia humana es “un cuento narrado por un idiota”, el resultado de “un niño que juega a los dados”? Y si no es así, ¿cuál es entonces su *sentido*? ¿la mera plenitud de la contemplación, del conocimiento o un autoperfeccionamiento creciente orientado hacia un fin todavía desconocido?, ¿o ninguno? ¿El fin será ser Dios, un dios creador, o sea, un verdadero principio?

8

Insisto. La contraposición entre el hombre y la naturaleza es una contraposición falsa, ya que el hombre y su conciencia son *también* naturaleza. Si aceptamos la impiedad de la naturaleza, habrá que convenir que la ejerce en primer lugar contra sí misma, esto es, contra la materia consciente, su llamada creación superior. Pero aun aceptando que la impiedad o, mejor, su indiferencia, sea un hecho objetivo, independiente del hombre, de la materia pensante, habría empero que preguntarse: ¿así como la naturaleza o la materia, a través del cerebro humano, se dotó a sí misma de conciencia, no se dotó también de piedad y no cobró entonces un

sentido? Ya se sabe que esa, su creación pensante, es, no obstante, pródiga en derrochar impiedad contra sí misma y contra la naturaleza. Sin embargo, llegado a este punto, me atengo o me refugio en la *razón poética*. Porque la Poesía sabe o siente que la naturaleza no es indiferente, acaso porque la Poesía, esencia unitiva, religadora por excelencia, piensa y siente *desde* la naturaleza, sin dualismo posible. ¿No será la Poesía la conciencia última de la naturaleza? No voy a refrendar aquí la hermosa creencia del espíritu que descende sobre la materia —“la piedad del descendimiento”—, la del Verbo que se hace carne, el Verbo creador, aunque sí considerar su sentido simbólico.

9

En su libro *De la Aurora*, María Zambrano rememora aquel “*logos* del Manzanares”,⁷ humilde río que atraviesa Madrid. Ortega y Gasset, en el prólogo a su propio libro *Meditaciones del Quijote*, expresa: “Hay también un *logos* del Manzanares: esta humildísima ribera, esta líquida ironía que lame los cimientos de nuestra urbe, lleva, sin duda, entre sus pocas gotas de agua alguna gota de espiritualidad”.⁸ “Es un *logos* órfico” —dice María Zambrano— “aunque Ortega no lo presentara nunca así [...] La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe ser, en modo alguno, atribuida a Ortega. Sin embargo, él, con su concepción del *logos*, me abrió la posibilidad de aventurarme por una senda tal en la que me encontré con la razón poética; razón, quizás, la única que pudiera hacer, de nuevo, encontrar aliento a la filosofía para salvarse —al modo de una circunstancia— de las tergiversaciones y trampas en

⁷ María Zambrano: *De la Aurora*, Turner, Madrid, 1986.

⁸ J. Ortega y Gasset: “Lector”, en *Meditaciones del Quijote. La deshumanización del arte*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 30.

que ha sido apresada”.⁹ Porque en aquel prólogo aludido, Ortega hablaba también, rememorando la escuela platónica, de la necesidad de salvar las apariencias, de descender hasta ellas y salvarlas. Así, un conocimiento de salvación, una vía amorosa, un *logos* órfico, de las entrañas, un ser unitivo o, como dijera María Zambrano “de reconciliación”, una verdadera encarnación, son algunas de las certidumbres que ofrece la razón poética. Me atengo a ellas. “Todo es música y razón”, escribió Martí, *desde* la Poesía.

10

La falta de respuestas a muchas de las preguntas anteriores no revela otra cosa que los límites del conocimiento de la conciencia sobre la naturaleza, pero señaladamente sobre sí misma, puesto que no somos sino parte de esa naturaleza, quizás —piensa el hombre tal vez con arrogancia— su creación superior. Vuelve aquí, pues, a surgir la necesidad socrática del conocimiento de nosotros mismos. Primero, aceptar que “nosotros mismos” somos también la naturaleza toda, en cualquiera de sus manifestaciones —polvo, materia de explosión de estrellas desaparecidas—; segundo, que el conocimiento no puede proyectarse sólo hacia fuera, haciendo de la naturaleza una abstracción en cierto modo independiente, sino también hacia dentro, esto es, hacia nuestra propia conciencia. Necesidad, entonces, del hombre paulino, del hombre interior. Necesidad, entonces, conjuntamente con la transformación de la naturaleza, de la transformación de la conciencia de la misma. Para ello es obvio que se requiere un cambio cualitativo de la conciencia, de la cultura humana. ¿Estamos preparados para ese cambio? ¿Será este posible? La ciencia insiste en afirmar las potencialidades del cerebro humano, o al

⁹ María Zambrano: ob. cit.

menos reconoce que se desconocen en una medida altísima. Llegado a este punto, vuelve a inquietar el juicio de Marx y el “Conócete a ti mismo” socrático.

11

Resulta hasta cierto punto paradójico el hecho de que mientras más avanza la ciencia en el conocimiento de su propio universo, no lo pueda hacer sino retrocediendo a los orígenes hacia el pasado del universo, y su presente le sea del todo desconocido en su conjunto, y su futuro acaso dependa del minucioso conocimiento de su pasado, del mítico principio, del *Big Bang*... Es decir, el hombre hasta ahora sólo puede realizar una lectura horizontal y retrospectiva de su propio universo. Falta entonces la lectura vertical, simultánea, anagógica, verdaderamente dialéctica. Mas esa dirección del conocimiento de la materia sobre sí misma, hasta ahora limitada en lo espacial y lo temporal ¿no entraña una lección, no nos advierte sobre la necesidad de un procedimiento similar de la conciencia para consigo misma? Si el hombre es el agente, el sujeto para la transformación de la naturaleza y de sí mismo (objeto también), entonces la modificación esencial debe operarse en la conciencia.

12

No se me escapa el hecho de que en la discrepancia de Cintio sobre la falta de piedad que Engels reconoce en la naturaleza, en la materia, está implicado el hecho consecuente de una presumible falta de piedad en la conciencia, parte y resultado superior del desarrollo de la materia. Cintio, desde una perspectiva religiosa, debe echar de menos el sentido *religador* que le confiere Dios, es decir, una conciencia universal, a la creación —esto es, a la naturaleza

toda, incluido el hombre, con su historia y su cultura—, y, por ende, se está cuestionando el sentido de esa historia, de esa cultura. Siempre me ha resultado interesante que Albert Einstein creyera en la existencia de Dios. Pero esa aparente contradicción se me aclaró más cuando constaté que una de las mentes científicas más preclaras de este final de siglo, Stephen Hawking, en su *Historia del tiempo ilustrada*,¹⁰ utiliza con frecuencia, como un elemento dialéctico, como una suerte de interlocutor universal, la idea de Dios. Es como si llegado a un punto de máxima abstracción, el hombre sintiera la necesidad de dialogar, no con la materia objetiva, indiferente, sino con *otra* conciencia. Lo que hace Hawking es dialogar consecuentemente con su propia conciencia, y conferirle a la suya propia y a su conciencia desdoblada, Dios, un *sentido*, una trascendencia —con el sin sentido, ya se sabe, no hay nada que hacer, acaso por ello si no existiera un sentido, habría que crearlo.

13

Ese es un diálogo que se desenvuelve desde una jerarquía superior, no es un diálogo fruto de una cultura de la sobrevivencia, sino el diálogo futuro de una cultura de la sobrevivencia trascendente, el del hombre interior, el de la conciencia consigo misma, el que anticipa tal vez ese estadio futuro en que las contradicciones propias de los límites del conocimiento del hombre sobre la naturaleza y las hasta hoy insolubles del hombre consigo mismo (de lo que es ejemplo su historia toda o su prehistoria, según Marx) se trasladen hacia el plano de la propia conciencia del hombre y sean las contradicciones de la conciencia consigo misma la dinámica interna de su

¹⁰ S. Hawking: *Historia del tiempo ilustrada*, Grijalbo-Mondadori, Col. Crítica, Barcelona, 1996.

historia, de su cultura —momento que parece hoy tan lejano. Y en ese viaje interior, en esa creadora *noche oscura*, pueda el hombre exclamar, siempre, como Edipo: “Ah, oscuridad, mi luz”.

14

Es oportuno citar la siguiente profecía martiana:

No puede haber contradicciones en la Naturaleza; la misma aspiración humana a hallar en el amor, durante la existencia, y en lo ignorado después de la muerte, un tipo perfecto de gracia y hermosura, demuestra que en la vida total han de ajustarse con gozo los elementos que en la porción actual de vida que atravesamos parecen desunidos y hostiles. La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las desacorazonen y acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la humanidad, ansiosa de maravilla y poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos.¹¹

¹¹ J. Martí: “El poeta Walt Whitman”, en *Obras completas*, t. 13, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, pp. 134-135.

Atisbos de ese conocimiento futuro, de esa cultura que nos falta, e incluso de las posibilidades desconocidas de la percepción, de los sentidos a través de los cuales podrá o no el hombre desarrollar su propia conciencia, y operarse en ella el cambio cualitativo necesario, existen, siquiera sea como barruntos, como virtualidades, en muchas manifestaciones de la cultura humana, aunque lamentablemente se muestren todavía en un discurso en cierto sentido marginal. Pienso, al azar, en Gastón Bachelard, en *Claros del bosque* de María Zambrano, en los filmes de Tarkovsky, en el pensamiento poético de Lezama Lima, en cierto saber milenario de la cultura asiática... Es ese conocimiento órfico, interior, de las entrañas; ese saber anagógico, vertical; ese pensamiento unitivo, religador, y que lleva implícito siempre un *ethos* y una *poiesis*, esto es, un sentido trascendente, una fe en la sobrevida, en una nueva cultura donde la Poesía o la razón poética sean un punto esencial.

Cifñámonos ahora, y muy rápidamente, al terreno de lo literario, a algunos ejemplos de la novela hispanoamericana de la segunda mitad de este siglo; aislemos en ellos los tópicos de los nuevos sentidos latentes en el hombre, el par dialéctico muerte-resurrección, y la recurrente idea apocalíptica o conciencia posdiluviana. Estos tópicos están presentes, por ejemplo, aunque sea como intuición, en el *realismo mágico* y en el final de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; en *Rayuela*, de Julio Cortázar, esos mismos tópicos se abordan desde una perspectiva más discursiva. Pregunta ahí el autor: “¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo

que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, *back to Adam*”.¹² Detengamos aquí la conciencia entre la dirección hacia el pasado, hacia el origen, del conocimiento científico al que aludíamos, y estas consideraciones del escritor argentino. Más adelante —y luego de haber hecho alusión a “el enorme salto de hidrógeno o de cobalto que nos va a dejar a todos con las patas para arriba”—, agrega: “Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurgalya”.¹³ Es muy interesante que para Cortázar la fuente de ese desajuste, la razón de esa nostalgia, denuncien la falsedad del camino tomado históricamente por la humanidad y que ha conducido a la estulticia contemporánea. Su pesimismo histórico es explícito: “El reino será de material plástico, es un hecho”, mas también su esperanza:

¿Y quedará en él alguien, uno solo que no sea razonable?[...] En algún rincón, un vestigio del reino olvidado. En alguna muerte violenta, el castigo por haberse acordado del reino. En alguna risa, en alguna lágrima, la sobrevivencia del reino. En el fondo no parece que el hombre acabe por matar al hombre. Se le va a escapar, le va a agarrar el timón de la máquina electrónica, del cohete sideral, le va a hacer una zancadilla y después que le echen un galgo. Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña.¹⁴

¹² J. Cortázar: *Rayuela*, Casa de las Américas, La Habana, 1969.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

En *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, se realiza un viaje de conocimiento hacia el pasado —al viejo y al nuevo mundo— desde el futuro, significativamente desde el 31 de diciembre de 1999, y desde París, pero sobre todo desde la inminencia de un final apocalíptico (¿por qué no recordar, junto con Cintio Vitier, que desde una perspectiva teológica el final del Apocalipsis tiene un sentido positivo?). La tercera parte de la novela, “El otro mundo”, es un ejemplo de la creación de los poderes latentes en el hombre, de una percepción otra, anagógica, poética, vertical, a través de la cual se realiza una suerte de relectura de la historia anterior, pero desde una mirada diferente, transfiguradora, con un sentido similar al que le confiere Lezama a su “visión histórica”.¹⁵ Pero la imagen cenital de la novela tiene lugar cuando se accede a la visión de un instante donde de alguna manera el viejo, el nuevo y el otro mundo confluyen: es la imagen de Polo Febo y Celestina haciendo el amor hasta dejar de ser dos: hombre y mujer escindidos, para convertirse en el Uno, o en el Otro, o en el tercer elemento desconocido, solución unitiva que sería grata a Lezama. Y repararemos en que ese *final* —o ese nuevo principio— ocurre en la noche del 31 de diciembre de 1999, cuando se espera el otro milenio y acaece una suerte de transformación apocalíptica del mundo. Es decir, cuando concluye la historia de la novela, y la Historia, o cuando comienza en realidad *otra* Historia, acaso la que rompe el ciclo del eterno retorno de *Cien años de soledad*, la que informa la nostalgia de Cortázar, o incluso la de María Zambrano, quien a menudo nos habla de la historia verdadera en contraposición a la historia apócrifa, o la que en una carta a Cintio Vitier llama “la historia verdade-

¹⁵ J. Lezama Lima: “La imagen histórica”, en *La cantidad hechizada*, Ediciones Unión, La Habana, 1970.

ra, la única cierta, la única que pudo arrancarnos del Paraíso, preparado ya para ello”.¹⁶

No es casual que en *Paradiso*, de José Lezama Lima, la mirada se proyecte también hacia el pasado, más para desembocar en un nacimiento, en una resurrección: “ritmo hesicástico, podemos empezar”; y que ello suceda precisamente una vez que su protagonista, José Cemí, haya adquirido una nueva percepción, un nuevo conocimiento, en este caso, poético. Pero ya sabemos que en Lezama ese conocimiento trató de erigirse en un sistema poético del mundo, en una nueva cosmovisión de la realidad. Es muy interesante una frase de él escrita en un diario suyo: “El *Paradiso* será comprendido más allá de la razón. Su presencia acompañará el nacimiento de los nuevos sentidos”.¹⁷ Nuevos sentidos a los que se les puede llamar poéticos si se toma en cuenta la apertura cosmovisiva que suponen, o la intensificación de los sentidos tradicionales —de lo que es un ejemplo toda la obra lezamiana. A esos nuevos sentidos alude explícitamente en *Paradiso* cuando se refiere al Juicio Final, a la Resurrección, a propósito de la frase bíblica: “Ay de las mujeres lactantes y de las embarazadas porque serán pasadas a cuchillo”; cuando esas madres tendrán que “escoger entre la destrucción de esos cuerpos y la resurrección de sus sobre cuerpos en el Valle de la Gloria”, y cuando:

[...]tendrán que decidirse con una dialéctica amaestrada en el racionalismo tomista, que les demostrará según

¹⁶ María Zambrano: *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. e int. Jorge Luis Arcos, Editorial Endymión, Madrid, 1996, p. 276.

¹⁷ J. Lezama Lima: “Diario”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, a. IX (2), mayo-agosto de 1988.

razón y no según imagen, que la resurrección era el único final que se podía esperar. Se abandonarán a su razón, la mañana en que el ángel anuncia que la tierra ha comenzado a temblar y las madres tienen que ver morir a sus hijos recién nacidos y los aún nonatos en aras de la resurrección. No se habla de que les serán entregados sentidos nuevos para tan inusitado suceder; su vieja razón es lo único que les será permitido utilizar rodeadas de la tierra que tiembla.¹⁸

Por donde puede colegirse que esos “sentidos nuevos” serían los que les permitirían comprender, “según imagen”, la primordialidad de la resurrección. Se conoce que Lezama le opone a la frase de Heidegger, “el hombre como un ser para la muerte”, su afirmativa y trascendente esperanza de que el hombre —el poeta— es el ser para la resurrección. Y ante esta descomunal y desconocida esperanza, me detengo, consternado.

La poesía frente al próximo milenio. ¿Un perenne nacimiento?

*La poesía no busca la inmortalidad
sino la resurrección*

OCTAVIO PAZ

1

Ya es un sentimiento común la expectativa frente al próximo milenio. Parece inevitable que el ser humano se haya sentido atraído siempre por estos cortes cronológicos, después

¹⁸ J. Lezama Lima: *Paradiso*, ALLCA XX-Ediciones UNESCO, Colección Archivos, París, 1996.

de todo tan convencionales, como si fueran algo objetivo, independientes de su conciencia y no fruto de ella, de su irrefrenable propensión a pensar matemáticamente el tiempo. Ante cada fin de siglo, como ante cada crepúsculo, el hombre se muestra particularmente sensible; no es extraño que se dedique entonces con tanta fruición a repensar el sentido de su historia. Dice Octavio Paz en su libro *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990): “No sabemos siquiera si vivimos un crepúsculo o un alba”.¹⁹ Fin de siglo: ¿alba o crepúsculo, muerte o un nuevo nacimiento?

2

Este fin de siglo coincide con el fin del segundo milenio de la era cristiana. Por muchas razones, a la espera del próximo milenio, el hombre vuelve a revivir aquellos hipotéticos terrores del año mil —aunque esta vez no le falten razones de peso para albergar tal temor—, y, además, esto se ha hecho coincidir, oportunistamente, con la ya aludida idea del fin de la Historia, es decir, del fin de la Era Moderna o de la modernidad —califiquémosla enseguida— occidental.

3

Más allá de la conciencia —única en toda la historia conocida de la humanidad—, de la posibilidad real de que desaparezca la especie humana como consecuencia directa de su propia actividad, de su poder: catástrofes ecológicas o atómicas, o ambas a la vez, en donde está comprometido su destino —y más allá también de la conciencia de una probable catástrofe natural, de su origen cósmico—, el fin de la

¹⁹ O. Paz: *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

Historia o el fin de la modernidad, además de implicar un contrasentido evidente —porque, como también aduce Paz, ¿qué es la era posmoderna sino otra historia posterior a la actual o, en todo caso, una suerte de ultramodernidad?—, en rigor sólo se refiere al fin de determinada concepción de la historia o al fracaso coyuntural de las utopías que condujeron hacia un punto ciego. Punto ciego al que ha arribado la llamada civilización occidental, que implica, eso sí, hasta cierto punto, al resto de la humanidad.

4

Esa civilización —¿no la llamó Martí una “civilización devastadora”, con dialéctico oxímoron? —desde su llamado centro, preconiza, para toda la humanidad, la eternidad de su modelo; por ello, más que constatar el fin de la Historia, señala el fin o la interrupción de la historia del resto del mundo, de la llamada periferia, a la que sume en una especie de eterno infierno dantesco, al quitarle toda esperanza, a la vez que la condena, por toda la eternidad, a depender de (y/o disolverse en) un centro que se quiere inmutable. El contrasentido de esta nueva ideología es obvio, pues se demuestra que no se ha arribado al fin de las ideologías, sino al hipotético triunfo de una ideología por sobre las demás. No otra cosa preconizaba, por cierto, la ideología comunista, sólo que si esta suponía la redención de toda la humanidad, la presente supone sólo la de una parte de ella; entonces, éticamente, la de ninguna.

5

Lo que sí es inobjetable es que aproximadamente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial ha venido acentuándose cada vez más la conciencia del fracaso de las utopías deri-

vadas del racionalismo de la Ilustración: fin, entonces, de la concreción histórica de una racionalidad determinada. En una fecha tan significativa como la de 1939, y desde México, María Zambrano —luego de haber realizado un diseño general de la trayectoria del racionalismo europeo de Parménides a Hegel— sentencia: “Hoy este mundo se desploma” y afirma que se ha arribado al “tiempo del desamparo”.²⁰ Son “tiempos de desprecio”, como llamó Tertuliano a la época de las catacumbas del cristianismo primitivo, recuerda también.²¹ Pero de las catacumbas, donde tuvo que refugiarse, órficamente, la *buena nueva* evangélica —el sueño de redención de toda la humanidad—, pudo resurgir un día su credo y conocer una resurrección...

6

Hoy día, la triunfante sociedad posindustrial no parece vislumbrar un más allá posible fuera de ella misma. Como escribe Paz en el libro ya mencionado, se observa la “quiebra de las dos ideas que han constituido a la modernidad desde su nacimiento: la visión del tiempo como sucesión lineal y progresiva orientada hacia un futuro cada vez mejor y la noción de cambio como la forma privilegiada de la sucesión temporal”;²² esto es, el culto al progreso y el mito del futuro redentor han fracasado y se han visto sustituidos por el surgimiento de una suerte de contrautopía: un escepticismo histórico visceral. Asimismo, dicha sociedad, de frente ahora a sus propias contradicciones —con la desaparición

²⁰ María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*, Fondo de Cultura Económica, La Casa de España en México, México D.F., 1939, pp. 5, 7.

²¹ María Zambrano: “Las catacumbas”, en *Revista de La Habana*, a. 1, t. I, no. 6, La Habana, febrero de 1943, pp. 527-530.

²² O. Paz: ob. cit., p. 6.

de su reverso histórico—, comienza a reparar en que su triunfo acaso es pírrico, coyuntural, que la historia, lejos de congelarse, prosigue su curso inexorable, y una sombría conciencia de fracaso, un nihilismo cada vez más profundo — como si ya esto fuera posible— parece teñir cierta visión del mundo y de su historia. Sumida en su verdadera contradicción, la que fue siempre, la eterna injusticia y desigualdad esenciales que le han sido inherentes a la sociedad humana, y como extática ante un límite inexorable, secreta un pensamiento histórico, antidialéctico, metafísico, y explícita o implícitamente preconiza —no hay que olvidar que había sido parte de la naturaleza misma de su pensamiento reproducir su propia crítica, su propia negación— que se ha arribado si no al panglosiano mejor de los mundos posibles, al menos sí al único mundo posible —¿no es esto ya, por evidente impotencia, la creación de una nueva utopía? Mas, cabe preguntarse enseguida: ¿qué queda, pues, para el resto del mundo, para las sociedades que iban a la zaga de la “vanguardia” de la modernidad, o que no habían alcanzado esa modernidad, si ya la historia se ha detenido?; ¿estarán condenadas a desaparecer o a alimentar hasta su agotamiento a las sociedades desarrolladas, que lo son precisamente a costa de aquellas?; ¿de qué modo conservar como horizonte posible el arribo a una modernidad que se reconoce terminada desde una suerte de limbo histórico que se autotitula sociedad posmoderna?

7

Es desde la conciencia polémica de estos presupuestos, de estas incertidumbres, y desde este controvertido fin de siglo, que quisiera intentar responder o prolongar algunas de las interrogantes que presiden los temas de este Primer Congreso de Poesía escrita en Lengua Española, interesado en

“permitir un espacio de reflexión sobre la creación poética contemporánea de habla hispana, y sus perspectivas frente al siglo XXI” o, más puntualmente, en “preguntarse sobre el sentido, vigencia, alternativas, crisis o muerte de la expresión lírica, esto último pregonado en nuestros días por diferentes sectores intelectuales que conciben el próximo milenio como la era de la frialdad y la indiferencia espiritual”.

8

¿Pero qué sentido tiene preguntarse por todas estas cuestiones esenciales desde “la creación poética contemporánea de habla hispana”, es decir, desde una parte de esa llamada civilización occidental? Pues con la excepción relativa de España, que sólo recientemente ha entrado a formar parte —formal y a la zaga— de un concierto de naciones europeas entre las que se encuentran, dentro de una gran diversidad estructural, algunas de las sociedades desarrolladas, posindustriales y posmodernas, el resto de las naciones de habla hispana pertenecemos a ese otro mundo periférico o marginal, para el que se preconiza el fin de la Historia. Es, entonces, desde este mirador y no desde otro (que no nos es ajeno, pero que ciertamente no es el nuestro) que debo intentar responder aquellas interrogantes, aunque sólo sea con otras nuevas.

9

Es ya paradójica la inserción de España, como país desarrollado, dentro de la llamada cultura posmoderna —amén de que pueda asimilarse a ella en el futuro. España, precisamente el país que en 1898 padeció el desplome de su imperio colonial y que, junto a sus excolonias, conoció el subdesarrollo

por un lado y, por otro, también junto a aquellas, el desarrollo ético y estético de *otra* modernidad, aunque a la postre este no prevaleciera frente a la modernidad europea y norteamericana. España, desde la Contrarreforma, se apartó de la otra línea del pensamiento europeo que, extendida también a los Estados Unidos, conformó finalmente la modernidad que hoy se reconoce críticamente como posmoderna.

Tanto en España como en nuestra América se desarrolló, a partir del modernismo y de la generación del 98 —en esencia el mismo fenómeno— otra modernidad. Es esa otra modernidad, como otra alternativa, la que está aún por realizarse en la historia. Negar esta posibilidad, esta esperanza, esta necesaria utopía, sería negarnos a nosotros mismos —en realidad, lo que está en juego aquí, de lo que en última instancia se trata, más allá del peligro de la disolución de nuestras culturas particulares, es de que se cumpla algún día la única utopía que no ha sido nunca realizada, la que, al decir de Fina García Marruz,²³ entrañe que los ricos sean despojados de sus riquezas y los pobres colmados de bienes o, en suma, que desaparezca la explotación de unos hombres sobre otros, que se realice la justicia sobre la Tierra, utopía que ya anunció el cristianismo, y que quiso encarnar el socialismo... Repito, negar esta utopía, sería negarnos a nosotros mismos —y a toda la humanidad— en nombre de una posmodernidad que no nos pertenece ni estructural ni culturalmente. Porque esa otra modernidad virtual no podría realizarse, como tampoco pudo la otra, ni podrá ninguna posmodernidad, sólo *en y para* una parte de la humanidad, sino *en y para* toda la humanidad. Es este el dilema más crucial de este fin de siglo y la mayor expectativa para el venidero, si obviamos el de la despari-

²³ Fina García Marruz: *La familia de Orígenes*, Ediciones Unión, La Habana, 1997.

ción misma de la humanidad. Con respecto a esta última problemática, no puedo estar de acuerdo del todo con Paz, cuando en el libro ya citado, concluye que “[...]el tema central de este fin de siglo no es el de la organización política de nuestras sociedades ni el de su orientación histórica. Lo urgente, hoy, es saber cómo vamos a asegurar la supervivencia de la especie humana”.²⁴

10

Precisamente, a propósito del pensamiento de Octavio Paz, que no traería tanto a colación si no fuera porque lo despliega en un libro que aborda exactamente el tema central de este Congreso, debo indicar que tengo un punto esencial de discrepancia, al haber abordado allí las preocupaciones que ahora y aquí nos convocan sobre el destino y el sentido de la Poesía, desde una perspectiva *global*, sin hacer un deslinde entre las dos modernidades, y al parecer reconociendo a la nuestra como definitivamente fracasada y a la otra, aunque fracasada también, como la única posible de parir desde su seno otra posibilidad histórica para la humanidad —¿será que como mismo se nos impuso la utopía de alcanzar la modernidad otra, no la nuestra, ahora se pretende imponernos el sueño de tratar de alcanzar la posmodernidad? Esto implica una perspectiva centrista, acaso a pesar suyo, o fruto de un acendrado pesimismo o escepticismo histórico para con la modernidad que fraguó nuestro modernismo —que, como él mismo indica, es cosa muy diferente del *modernism* y, por supuesto, de su consiguiente *postmodernism*—, incoincidencia que no se extiende, sino todo lo contrario, a sus lúcidos análisis y diagnósticos críticos de la modernidad europeo-norteamericana.

²⁴ O. Paz: ob. cit., p. 137.

Lo cierto es que el hombre americano ha transitado y/o padecido, simultáneamente, la frustración y/o posposición de su modernidad, junto con la erosión de la otra. Mas, acotemos enseguida: según ya es consenso universal, lo que ha fracasado es aquel tipo de modernidad capitalista, aquel racionalismo ascético y pragmático, aquella razón o modernidad instrumental que esperaba del progreso creciente, ininterrumpido, del capitalismo, la consumación de los nobles y utópicos ideales de la Ilustración, y que pueden sintetizarse en tres palabras emblemáticas: libertad, igualdad y fraternidad, algo que no duda sino que ejemplifica con prolijidad el propio Paz. No hay que insistir en que la utopía socialista, que puede con rigor suscribir esos ideales, ha fracasado también. En un plano general, lo que ha fracasado son dos formas concretas de desplegarse la razón en la historia, porque aquellos ideales y aquellas utopías continúan siendo una necesidad y conforman una carencia estructural para todo el género humano.

12

Ahora bien, ciñéndonos al terreno de lo cultural y, específicamente, al de la Poesía —con mayúscula—, ¿cómo repercute en ella, o cómo puede mirarse desde ella, toda esta problemática? Preciso: Poesía —con mayúscula—, para no constreñir estas consideraciones a un género literario que, como cualquier forma genérica, puede sufrir sustanciales cambios y transformaciones sin afectar su naturaleza. No obstante, quiero anotar enseguida que no creo que nada esencial haga pensar en su desaparición como género literario, si bien es previsible su extensión hacia nuevas formas de configuración y difusión. “A nueva época, modos nuevos”,

decía Martí. Digo esto de la poesía como género literario, porque de la otra —con mayúscula— no se puede dudar, porque constituye una de las formas de conocimiento de la realidad inherentes al pensamiento y a la conciencia humana. Ni siquiera el nocivo efecto homogeneizante y desustanciador del mercado, con ser tan estructuralmente antagónico a la naturaleza de la Poesía y a todo arte, podría llegar a hacerla desaparecer.

13

Hay que partir del hecho histórico de que la Poesía, desde la antigua condenación platónica, siempre ha sido, más allá de sus momentos de esplendor ecuménico —*La Divina Comedia*, de Dante, por ejemplo—, un pensamiento marginal con respecto al pensamiento filosófico y, sobre todo, en los dos últimos siglos, al pensamiento científico, y, como consecuencia de ello, al pensamiento político, y, en definitiva, a toda forma de poder con la que ha convivido polémica y críticamente. La Poesía, insisto, ha conformado siempre esa “otra voz”, como la nombra Paz, marginada, clandestina, órfica, latente, que ha acompañado —sin guiarlo, sin presidirlo y sobre todo sin integrarse dialécticamente con él— al pensamiento racionalista.

14

Sin embargo, nunca antes como en las postrimerías de este siglo o en las vísperas del nuevo milenio —como se prefiera—, la Poesía había tenido tanta conciencia de su propia naturaleza, al punto —la historia de este avatar es conocida— de articularse como un tipo autónomo, específico, de conocimiento de la realidad, con su consecuente cosmovisión —para sólo ceñirnos a la poesía escrita en nuestra

lengua. Repárese en el pensamiento poético, de alcance cosmovisivo, que portan las poéticas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, José Lezama Lima, entre otros. Lo que puede denominarse, para emplear una frase de Cintio Vitier, *la rebelión de la poesía*²⁵ (contra el imperio del racionalismo o para adueñarse de su propia razón; María Zambrano, concurrentemente, habla de similar rebelión de la Vida), que comenzó a gestarse a partir de Baudelaire, proceso que llega a nuestros días; es todavía, empero, una virtualidad, pero no puede negarse que su poderosa potencialidad pugna como nunca antes por dar de sí un fruto esencial, cosmovisivo —al menos este es mi deseo, mi esperanza.

15

Con Rimbaud y Mallarmé, la Poesía conoció la posible encarnación de dos posibilidades extremas. Una, según mi parecer, la más fecunda, la más llamada a encarnar en una futuridad no por desconocida más prometedora, la que alumbró Rimbaud, con su *poética del verbo encarnado*; otra, la que por vía negativa alumbró también un necesario camino, la de Mallarmé y su numerosa descendencia —es la historia y el sentido de las búsquedas de casi todos los *ismos* del siglo xx—, con su *poética de la escritura*. No es casual que estas dos poéticas puedan relacionarse, en última instancia, con las dos modernidades que antes comentábamos, porque ambas —que en la práctica pueden interrelacionarse— son dobles de ser correspondidas con dos cosmovisiones diferentes. Una, la de Rimbaud, con la esencia de lo que ha llamado Fina García Marruz “nues-

²⁵ C. Vitier: “La rebelión de la poesía”, en *Crítica sucesiva*, Ediciones Unión, La Habana, 1971.

tro único gran movimiento fundador”²⁶, al referirse al modernismo hispanoamericano, presidido por Darío y Martí, que llega a nuestros días con Vallejo y Lezama, y del que se desprende una “línea de profundo pensamiento americano”²⁷; pero que se constituye, asimismo, en una línea de profundo pensamiento de linaje universal —presente lo mismo en el pensamiento poético de María Zambrano, que en el de un Gastón Bachelard, o el de un Andrei Tarskovsky—, una modernidad, en suma, capaz de portar en su seno un nuevo humanismo, ecuménico, integrador, con un impulso natural, naciente, creador, posible de contraponer al pensamiento de la otra modernidad, eminentemente crítico y fruto de una razón a menudo fanáticamente ascética, divorciada de la vida, que ha puesto al hombre en función del progreso —por no decir del mercado— y no al revés, y que se dejó imantar hacia un futuro sin sentido —“el futuro, dios desconocido”, como le llamó María Zambrano—²⁸, pero no para desembocar en un *nuevo nacimiento*,²⁹ para configurar una respuesta creadora, sino en la fría mecánica del eterno retorno, en un causalismo de sucesivos ciclos de muerte y resurrección, a lo que le ha llamado Paz, certeramente, *la tradición de la ruptura*, en oposición a una *tradición de la convergencia*.³⁰ Esa tradición de la ruptura, del desvío incesante, de una ininterrumpida sucesión de *ismos* negadores, parricidas, tan representativa de ese culto al cambio, al progreso —noción esta última tan ajena a la naturaleza de la Poesía— y que conforma un tipo de cosmovisión cronológica, horizontal

²⁶ Fina García Marruz: ob. cit.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ María Zambrano: *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

²⁹ Fina García Marruz: ob. cit.

³⁰ O. Paz: ob. cit.

—antipoética por naturaleza también—, se contrapone a la otra, la que preconiza un equilibrio dinámico, integrador; la que lo espera todo de un nuevo nacimiento, de ese *incipit vita nova* dantesco —como señala María Zambrano en su *Claros del bosque*.³¹ Porque, como aduce Fina: “Lo realmente nuevo no es nunca ni continuación fría, sin nacimiento, ni una brusca ruptura, sino un encuentro que realiza las potencialidades de lo anterior”,³² un *encuentro*, esto es, una convergencia, o lo que llama Lezama “un estado de concurrencia poética” para oponerse al causalismo ciego de la lucha generacional. Es esta una modernidad que presupone un tipo de cosmovisión sincrónica, vertical, anagógica —poética por naturaleza— y que secreta un saber natural, “un saber de reconciliación”,³³ o una razón poética encarnada en la vida. Es por eso que, a propósito de Valéry, advertía Cintio Vitier que “el drama central de nuestro tiempo” es “la creciente enemistad de la naturaleza y el espíritu, del impulso y la ironía”, y a continuación veía “las preferencias estéticas del siglo” como “testimonios de un avance sombrío”.³⁴ Es a esta contradicción a lo que alude profusamente Paz cuando abunda sobre las dos características que conforman, según él, lo privativo de la Poesía o del arte contemporáneo, y que funcionan como negación y crítica de la modernidad instrumental: el principio de analogía y la ironía.³⁵ El primero, más cercano a la modernidad integradora, busca una ley de correspondencias universales por encima de la inexorable sucesión tempo-

³¹ María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 14.

³² Fina García Marruz: ob. cit.

³³ María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*, ed. cit., p. 21.

³⁴ C. Vitier: “Mnemosyne”, en *Poética*, Imprenta Nacional de Cuba, La Habana, 1961, p. 12.

³⁵ O. Paz: ob. cit.

ral, eterna apetencia del pensamiento poético; la segunda, es un tipo de crítica parricida —“¡Dios ha muerto!”—, crítica de la razón crítica, cercana al racionalismo ascético de la modernidad, y reservorio de todos los vanguardismos posibles. Vale recordar la valoración sustancial que le hizo a ese vanguardismo un César Vallejo, o las aparentemente pesimistas valoraciones de Lezama sobre el arte contemporáneo, cuando, por ejemplo, en su ensayo “Mann y el fin de la grandeza” (1955), escribe:

Desconfiamos de las posiciones crepusculares, de su pesimismo, en las artes, pero es innegable que nuestros días conllevan una crisis de lo germinativo. Parece una sustancia, que cansada de soportar sus antítesis, comienza a extinguirse. Muchos signos de nuestra época están llenos de que es su propio soporte el que se doblega, y que los movimientos en las artes y en el pensamiento actuales estaban ya revertidos en sus precursores. ¿Podría alcanzar el existencialismo una elevación más poderosa que en Pascal o en Kierkegaard? ¿Podrá el arte abstracto realizar más que en Klee o en Kandisky? No lo creemos, y un arte que nace ya abarcado o contenido por sus precursores, se convierte en mera ilustración de sus fichas eidéticas. Así también la novela, al abrir su compás en una forma tan desmesurada que comprende en un solo siglo las situaciones espaciales y el dominio de lo temporal, entra también en la crisis de la región que tiene que atravesar o descubrir. Gémenes, orígenes, plasmas nuevos tienen que ser descubiertos por la nueva novela después de Proust, Joyce o Mann. Y los atisbos que se muestran parecen alejados de toda esa grandeza. Una vuelta al realismo, sin una nueva posición frente a la realidad, es tan sólo

un sadismo sin visión, un fragmento vanidoso que ladra su incomprensible pequeñez.³⁶

En otro texto, escrito en ese mismo año, “Playas del árbol”, precisa: “Conviene distinguir entre ley del cansancio de las formas y ley de decadencias. En la primera se buscan formas nuevas [...]”,³⁷ es decir, siempre la idea de un nuevo nacimiento. Incluso, es más explícito con respecto al peligro que entraña la llamada poética de la escritura, en oposición a una poética del verbo encarnado —que fue siempre la suya—, cuando en el mismo texto expresa: “Poe había adelantado la crisis y conciencia del propio instrumento de la poesía. Cuando nos afirmaba que la originalidad se debía al espíritu de negación más que al de la creación”.³⁸

16

Pero volviendo a nuestro discurso más general, vale precisar que así como creemos que es indispensable la integración definitiva y estructural de la Poesía, de su pensamiento, de su propia naturaleza unitiva, religadora, a la conciencia humana, también es indispensable que el otro pensamiento, el racionalismo ascético —filosófico y científico— descienda también sobre la vida, sobre las dolorosas apariencias, a la manera acaso de la razón poética, y se alcance eso que María Zambrano llama “un saber de reconciliación”. Por lo mismo, si hay dos formas de modernidad, las dos precisan de una integración creadora, no de la suplantación de una

³⁶ J. Lezama Lima: “Mann y el fin de la grandeza”, en *Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1957, p. 109.

³⁷ J. Lezama Lima: “Playas del árbol”, ob. cit., p. 127.

³⁸ *Ibidem*.

38

sobre otra, conjunción de donde se derive ese “nuevo humanismo” que, al decir de Fina, presupone “una necesaria vuelta a la humildad si queremos nacer de nuevo”.³⁹ Es esa estética que Orígenes llamó de *la pobreza irradiante*,⁴⁰ esencialmente poética, fruto de una religación, de una encarnación, que presuponga junto a la sobreabundancia, la pobreza; junto al lleno, la oquedad; junto a la plenitud, la orfandad; junto al esplendor, la carencia *creadora*. Y de ahí la necesidad del equilibrio dialéctico, de la medida, del valor de la renuncia, de reconocer la humildad de un límite, de la obediencia a lo desconocido, a lo que nos rebasa, de más que querer poseer, ser poseídos, valores todos inherentes a la Poesía, valores creadores amistados con la Vida, y que conforman un pensamiento diferente al pensamiento ascético, solitario y soberbio de la razón.

17

Si en su excelente libro ya aludido tantas veces, Paz reclamaba el escuchar “la otra voz”, la voz de la Poesía, esa voz desplazada, órfica, marginal, y María Zambrano, concurrentemente, invocaba la razón poética, es necesario también que podamos escuchar “la otra voz”, la de la vida, la de “los pobres de la tierra”, sin los cuales no estará nunca completa ninguna modernidad o posmodernidad —si es que esta última existe o no es más que otra de las excrecencias nominalistas, metafísicas, de aquella poética de la escritura que, en su inconsecuencia, sólo puede derivar hacia la *nada*, mientras que la otra, la del verbo encarnado, sólo puede existir en el *todo*, en la sobreabundancia

³⁹ Fina García Marruz: ob. cit.

⁴⁰ J.L. Arcos: *Orígenes. La pobreza irradiante*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

39

de la creación. Por esta última utopía es por la que apostamos: “Entiendo por Utopía” —dice María Zambrano— “la belleza irrenunciable”,⁴¹ esto es, la belleza que está en la raíz de la realidad, no la añadida desde un afuera imposible.

18

Para Octavio Paz el arte se ha debatido históricamente entre dos vértigos: primero, el del pasado —mito del paraíso perdido, con su consiguiente escisión del mundo en dos planos, uno temporal, provisorio, y otro eterno, inmutable. La eternidad quedó en el pasado: reencontrarla en el futuro es regresar al pasado virginal, a la unidad primordial; por tanto, para este pensamiento el tiempo es finito, el hombre tuvo un principio y tendrá un fin; no otra cosa se deriva, paradójicamente, de la predicción de Engels sobre la ineluctabilidad de la desaparición natural (hoy existe el peligro también social) de la conciencia humana sobre la Tierra, y su resurrección, al ser eterna la materia, “en algún otro sitio y en otro tiempo”.⁴² Después, el vértigo del futuro, típico de la era moderna —mito del futuro, de la infinitud del progreso. Ante la crisis de estas dos nociones, Paz deriva la absolutización, o mito del presente, según él, típico de la era posmoderna. Pero ese presente puede ser un presente vacío, sin trascendencia, o un presente creador, un perenne nacimiento. Ese presente creador ¿no sería el de la Poesía?, es decir, ese “tiempo reminiscente”⁴³ en donde el pasado, el presente y el futuro se confundan en un incesante nacimiento...

⁴¹ María Zambrano: “A modo de prólogo”, en su *Filosofía y poesía*, Ed. Endymión, Madrid, 1987, p. 9.

⁴² F. Engels: ob. cit.

⁴³ C. Vitier: “La palabra poética”, en *Poética*, ed. cit., p. 53.

19

Ya sabemos, junto a María Zambrano, que la Poesía es el saber de la raíz, de los orígenes, de un perenne nacimiento —“Poesía es sentir las cosas en *status nascens*”,⁴⁴ dice la pensadora andaluza, y, para Lezama, “nacer” es “el único acto absolutamente puro del hombre”. Por eso a la Poesía le es ajena la noción pragmática, instrumental, de progreso, porque supone siempre un incesante nacimiento, una perenne creación. Por eso está siempre abierta, menesterosa, ávida. Por eso no es nunca sistemática y no se deja definir, y su única continuidad la encuentra en la creación. Por eso jamás es ascética, porque no quiere separarse de la vida, de las apariencias, para encontrar con soberbia el ser, la unidad; porque la Poesía ya está en la unidad, y si quiere algo, si es que algo espera, es reintegrarse a la unidad: es un saber unitivo, analógico, vertical. Su saber, su pensamiento, su conocimiento, su conciencia es el de la libertad, pero para reintegrarse, no separarse de la vida. Por eso pregunta María Zambrano: “¿No será posible que algún día afortunado la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar lúcidamente y para todos su sueño?”⁴⁵

20

En fin, se precisa de una cultura, un pensamiento acerca del hombre y para el hombre. Eso es lo que esperamos de la Poesía en el próximo milenio. Pero ¿el hombre, su conciencia, no son también naturaleza? Entonces: una razón, una ciencia, una historia que, amistada con la Poesía, conforme

⁴⁴ María Zambrano: *Filosofía y poesía*, ed. cit., p. 121.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 99.

una cultura, un pensamiento, una conciencia, un espíritu, no separados de la naturaleza, de la Vida, sino reintegrados a ella. La Poesía —con mayúscula— ¿no será la conciencia última de la Naturaleza?

Del naufrago, la oscura sed. Sobre el viaje en la poesía cubana*

*Ya no basta la vieja biblioteca [...]
Ya no basta la vida, hay que viajar [...]
un viaje está soñando en lo remoto,
un viaje está esperando antiguamente.*

"Hacia país inaccesible", I, *Da capo*,
RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS

La poesía es un viaje extático. Porque quiere conocer participando, es decir, quiere retener, recrear, salvar las materias ya hurañas, huidizas, terribles o espléndidas de una realidad traspasada por la caducidad. La poesía, pues, no transforma pero sí transfigura la realidad: la devuelve con una materialidad desconocida, a la vez eterna y perecedera. Detiene siquiera un instante el río heracliteano, ofrece la cresta de la ola en las vísperas de su disolución, pero con el amargo o jubiloso sentimiento de su anegamiento final. Es éxtasis, detención, suspensión y a la misma vez confusión. Vértigo de trascendencia, de verticalidad y avidez de inmanencia. Toda poesía es, pues, un viaje de conocimiento.

Si parafraseáramos interesadamente a Lezama, nuestro primer testimonio poético sería un diario de navegación, una crónica de viaje: Colón. San Cristóbal, patrono de los viajes. Ya se sabe, la isla fue mitificada por el imaginario, por la memoria creadora de los viajeros, la oscura sed de esos naufragos en una realidad desconocida. Dice Lezama: "Existe un afán de trasladar las visiones entrevistas por la imaginación a la realidad americana. La imaginación europea, tanto la grecolatina, como la medioeval, pasa en su

* Texto publicado en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (4): 3-5, 2002.

totalidad a una nueva circunstancia". Muy sugerente es el famoso pasaje donde Lezama recrea el viaje de Hernando de Soto a la Florida, a quien califica como "el genitor por la imagen", y la espera alucinada de su esposa, Leonor (o Isabel) de Bobadilla, quien recibe las cartas del viajero muerto... (¡Ah, Barthebly!) En esta suerte de rediviva aunque trágica Odisea nuestra, esa suerte de Penélope insular espera a su esposo desaparecido mientras recibe unas misivas fantasmales. Y ya se conoce lo que le escribe Kafka a Milena: "los besos que se escriben no llegan a destino, son absorbidos en el camino por los fantasmas"... No hay que insistir en que el viaje, por nuestra singular historia insular, está en la misma raíz de nuestro inconsciente o imaginario colectivo, aparte de las numerosas interpretaciones del universo simbólico, o la primigenia, ontológica imagen del hombre y la mujer como expulsados del Paraíso, esto es, peregrinos, o la idea de la vida como tránsito o viaje, presente en casi todas las culturas de la humanidad. Incluso ya Freud anticipó su mito del universo amniótico, tan atendido hoy día por la ciencia. Es decir, ¿nacer no es viajar?, ¿no somos en cierta medida expulsados del universo amniótico del útero materno? Luego de esta primera y para muchos decisiva experiencia, sobreviene la dantesca o quevedesca vida —vivir es viajar—, o la que eternizó Jorge Manrique: "nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir". Y la experiencia de la muerte, el otro viaje desconocido. Una fácil simetría materialista nos conduciría a afirmar: si la vida es un viaje hacia la muerte, la muerte es el regreso al punto de partida, al légame oscuro donde todas las formas que fueron, son y serán, existen de algún modo turbador y desconocido. Cenit y nadir. Punto reminiscente. En cierto sentido cósmico, la tierra es una isla (cada persona también) en el Universo, y todos no somos sino viajeros, argonautas en pos de un sentido inextricable. Una supernova explota, es

como una ola cósmica, una onda expansiva de materia, de formas futuras. Formado por los restos de esa estrella desaparecida, ahora yo hago el relato. Algún día yo también seré la efímera pero eterna materia de una estrella que hoy no existe. Entonces el cosmos es también un viaje, pero como todo viaje, numinoso, desconocido. Terrible y maravilloso que exista el hombre para dar ese testimonio. Pero ¿a quién?

Asimismo, y rozo aquí una sensatez o una obviedad, ¿escribir no es viajar? ¿No es el lenguaje para el poeta una encrucijada, un cruce de caminos, un laberinto de signos? Y, como diría Lezama, "pero cada paso en esa enemistad provoca estela o comunicación inefables". Todo poeta siente, junto al vértigo de la noche blanca, la página en blanco (y recuérdense las innumerables simbologías tanáticas, infernales, que soporta ese color, por ejemplo, en *Moby Dick*, de Melville, o la misteriosa figura blanca, ominosa, del final misterioso de las *Aventuras de Arthur Gorgon Pyn*, de Poe, y que no por gusto Lucifer reina en el infierno dantesco en el yelo eterno), la angustia de las palabras. Libertad y necesidad. Imaginación y límites inexorables. Escribir (y sobre todo poesía) es a la vez aventurarse en un territorio que es a la vez infinito y finito. Ante la necesidad de un adjetivo disponemos de todas las palabras y a veces no sobreviene ninguna. Como diría Eliseo Diego, citando a Don Quijote: "Lieber huye, galgos la persiguen, Dulcinea no parece". En ese viaje se cumple nuestra dicha y nuestro calvario, es a la vez cárcel y música de las esferas. Vértigo, fobias a los espacios abiertos y cerrados. Y siempre un imposible como un diamante enneguecedor. Siempre el vellocino a lo lejos, y nosotros, los efímeros argonautas, tratando de acercar un confín, una linde temblorosa y esquiva, apetecible y huraña, lejana y cercana a la vez. Por lo demás, ¿no sucede algo parecido con la experiencia amorosa? El amor ¿es el viaje hacia el otro o hacia nosotros mismos, o hacia ambas cosas a la vez?

Desde cierto mirador, una vez nacidos, esto es, una vez expulsados o arrojados hacia una realidad siempre extraña cuando no hostil, donde tenemos que vivir para morir, ¿qué nos sostiene sino ese impulso de suprema participación en la creación que se le da el nombre de amor? Si no tuviéramos conciencia, no haría falta el amor. Condenados o destinados a ser la conciencia de la naturaleza, la materia que se piensa a sí misma, lo abandonaríamos todo sin ese impulso misterioso. No habría viaje sin amor, al menos sin su esperanza o su nostalgia. De ahí el misterio tan turbador que late en la vocación suicida. Acaso por ello Martí creía en el conocimiento amoroso: "Es el amor quien ve". Y la poesía, que es viaje de conocimiento, es el testimonio supremo del amor como conocimiento. Desde esta perspectiva las palabras son como jirones, cicatrices, tatuajes, pedacitos de nosotros mismos, verbo encarnado, las marcas de un viaje, cuaderno de bitácora, astrolabio carnal, flemas, magma, borborigmos, emulsiones de la materia cósmica, del inconcebible légame: esos ojos fosforescentes, esta piel de intolerable tacto, esos árboles de belleza indecible, esos furiosos crepúsculos, esos pasmosos amaneceres extáticos.

Pero regresemos al territorio de la poesía cubana, a nuestra aldea cósmica o comarca insular. El primer gran viaje de la poesía cubana acaece en "La ronda...", de Zequeira. Poema extraño, calificado de surrealista, escena del Bosco, crónica onírica, catártica subversión de valores, profundo conflicto de identidad, viaje dantesco, infernal. El militar y poeta y *español de ultramar*; Manuel de Zequeira y Arango, narra una ronda "verificada la noche del 15 de enero de 1808", acierto ya desde esa grosera precisión temporal que contrasta con su viaje alucinante donde se siente el viento y el frío del Norte que azotaba la Habana Vieja, y el frío, el yelo interior que anticipa a Casal y a Lorenzo García Vega: *Y sin*

tener calentura / Me iba muriendo de frío. Es un viaje hacia la des-personalización, anhelo de invisibilidad, de des-identidad. Los demás lo ven como un muerto, un esqueleto. "Como almas del otro mundo", dice. Cuando firma, estampa un borrón. O su pluma en vez de tinta vomita metralla. La razón de esta profunda autoparodia, que hubiera sido grata a Samuel Feijóo, a Raúl Hernández Novás o a Ángel Escobar se esboza en su última décima:

*Estas son de mis desdichas
Las noticias y eficacias,
Que siempre serán desgracias,
Por ser de mis labios dichas:
Basten ya las susodichas
Fatigas de mi quimera,
Cese mi pluma grosera
En su tan cansado estilo,
Dejando pendiente el hijo [¿hilo?]
Al filo de otra tijera.*

No voy a insistir aquí en las repercusiones que para nuestra poesía tuvieron los viajes (exilios, destierros) de Heredia, Zenea, Casal y Martí. Ya Cintio Vitier ha abordado profundamente el tema en *Lo cubano en la poesía*: la visión de la patria desde la lejanía, en Heredia; el hombre como un esencial emigrado, el poeta como un pobre, un peregrino, en Zenea; el exotismo, el exilio interior, el frío, el otro mundo de Casal, y la odisea trágica martiana... Pero no hay dudas que sobre todo en Casal y en Martí el tema del viaje alcanza una profundidad, un temblor existencial y ontológico insondables. El viaje, trágico, linda con la noción de lo imposible. Tanto los viajes simbólicos de Casal como los físicos y carnales de Martí (también nocturnos y simbólicos) son esencialmente trágicos (no es ocioso recordar la cuarteta martiana donde,

como Zequeira, se ve como un esqueleto): las dos patrias de Martí... En fin, que tanto el autor de *Nieve* como el de *Ver-sos sencillos* y de *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, nos dejaron una profunda cala de la realidad (de la visible y de la invisible) a partir de sus viajes de conocimiento, de la imaginación, interiores o exteriores, físicos o espirituales, immanentes o trascendentes. Algo de ese imposible viaje, tan ligado a una reminiscente conciencia o sentimiento de una pérdida incalculable, late en el famoso verso del suicida René López: *¡Oh barcos que pasáis en la alta noche / por la azul epidermis de los mares!*, que evoca las visiones de Poe y de Rimbaud. O en el imposible que también visitó a Villena, el de “La pupila insomne” y “El anhelo inútil”, o el de la “oscura región ultravioleta”. O la Dulce María Loynaz de “Marinero de rostro oscuro”: [...] *llévame / en tu barca esta noche*. O la encrucijada del caminante, en Nicolás Guillén: *Iba yo por un camino / cuando con la muerte di*. O “Una oscura pradera me convida”, de José Lezama Lima. Creo que en Lezama el tópico polisignificativo del viaje adquiere nuevas espesuras en la poesía cubana. Lezama va más allá de los viajes imaginarios y culturales de Gastón Baquero, herederos del ámbito simbolista de José Manuel Poveda, y estos de los casalianos y simbolistas de la poesía francesa desde Nerval, Baudelaire hasta Rimbaud, o de la metafísica inglesa de Coleridge y Thomas de Quinsey, o de las visiones, viajes, paraísos artificiales, mundo alucinante de las drogas, de un Edgar Allan Poe. Tanto Baquero como Lezama, pero especialmente este último, van más allá de los viajes del inconsciente surrealistas. Lezama dota de una materialidad a sus viajes, una suerte de segunda naturaleza, o lo que también se conoce como lo maravilloso natural, para no hablar de su espacio gnóstico, conocedor, y de la potencia cognoscitiva y trascendente de su imago, que dejó frutos tan descomunales como “Muerte de Narciso”, “Para

llegar a la Montego Bay”, “Rapsodia para el mulo”, “Un puente, un gran puente”, “Resistencia” y “El pabellón del vacío”, entre otros muchos ejemplos posibles. Porque ¿qué cosa es *Paradiso* sino el viaje de conocimiento de José Cemí?

No hay que olvidar tampoco el mundo más cartesiano pero no menos fascinante de los viajes narrativos de Alejandro Carpentier, que también nutren nuestro imaginario, nuestra Poesía. O los viajes reminiscentes de la memoria creadora en Fina García Marruz u Octavio Smith. O los viajes a la vez metafísicos y carnales de Feijóo en nuestra naturaleza, tan extraña a veces, tan singular, tan suya. Porque no es lo mismo el viaje físico o imaginario o subconsciente que puede realizar cualquier persona que el que se realiza desde la poesía. La poesía, como decía al principio, padece visiones y nos devuelve una realidad otra, una realidad transfigurada, que es esta misma y a la vez otra, desconocida. De ahí su extrañeza consustancial. Es la extrañeza que se siente en los famosos versos de Martí: *Dos veces vi el alma, dos o*, sobre todo, cuando se despide así: *Como delante de un ciego / pasan volando las hojas*. Hay un abismo, una sima que se abre a la visión poética, y que luego se cierra. Hay, como diría Stephen Hawking, una censura cósmica, o un poeta, una interdicción sagrada, que nos obligan a regresar de esos viajes espléndidos o terribles (o ambas cosas) como mendigos de lo imposible. Ya lo sabía Borges, que recreó tanto esta idea. Y como diría Lezama: “Pero hay viajes más espléndidos”, aludiendo a aquellos que realizaba, como el peregrino inmóvil, desde el comedor a la sala... Esa es la condición extática de la visión poética que también invocaba al principio de estas divagaciones. Aludía entonces Lezama a ese tipo de viaje imaginario, interior y a la vez universal, trascendente, anagógico que tanto subyugó a un Julio Cortázar, por ejemplo, pero también en cierto sentido

a un Virgilio Piñera. Aunque los viajes de Virgilio, ahítos de inmanencia, adquieren como un frenesí, una intensidad, que les sobreviene de esa misma desnudez de las cosas aparentemente ingobernadas por un caótico azar o una espesa nada. La nada virgiliana se nutre también de una espesa materialidad. Desde ella claman también todas las criaturas, todas las constelaciones, todos los universos. Algo a lo que se aproximó Ángel Escobar en sus últimos poemarios.

Hay sin duda un ejemplo clásico de viaje en el poema "Violet Island", de Reina María Rodríguez, o en "Páramos", por ejemplo, que continúan espesando esa tradición secreta nuestra. Ya la crítica ha insistido en cómo el tópico del viaje es paradigmático de una zona de la poesía que comienza a escribirse en Cuba hacia finales de la década de los ochenta. Yo mismo incurrí caudalosamente en esa tendencia con mis poemas en torno al imaginario de las islas griegas. Roberto Méndez, Efraín Rodríguez, Emilio García Montiel y otros muchos poetas han aportado matices esenciales para conformar como un estado de sensibilidad muy peculiar alrededor de este sugerente tópico universal. ¿Insularidad? ¿Quién sabe? Ya Lezama hablaba en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* del sentimiento de lontananza, típico de una cierta sensibilidad insular, a lo que le oponía el poeta andaluz la vocación profunda de vivir hacia adentro, como un signo de madurez del insular. Pero aquí el tópico del viaje se enriquece con el tópico de la identidad y el de la insularidad, cuyo análisis o comentario rebasaría el objetivo de estas páginas. Pero sin duda esos tres tópicos están unidos desde la lejana "Ronda" de Zequeira, nuestro lejano poeta invisible, o con el reciente Doctor Fantasma, de Lorenzo García Vega, el habitante de la mítica Playa Albina.

No quisiera concluir sin referirme a una poesía donde el tópico del viaje fue preeminente, del autor de *Enigma de las aguas*, de *Embajadores en el horizonte*, de *Da capo*,

de *Sonetos a Gelsomina*, de *Atlas salta*: Raúl Hernández Novás. Todos estos poemarios son en esencia cuadernos de viajes. En su poesía pudiéramos abstraer diferentes tipos de viajes. Pero hay uno, sin duda, primordial: el anhelo de regresar al universo amniótico. En este sentido, no es del todo ajeno a ello el sentido último de su suicidio.

Oh materia, cuerpo, en tu seno otra vez he de entrar, dice el poeta. Y también: *quiero morir anegado*. Por eso en un engorroso y dilatado ensayo que publiqué hace años me preguntaba: "La materia, para el poeta, ¿será un umbral o un imposible paraíso?" No voy a insistir en lo que ya he insistido allí y en lo que trato también en el prólogo a su *Poesía completa*, de próxima publicación. Sólo quisiera comentar un sugerente pasaje de un ensayo de Carl Sagan, de su libro *El cerebro de Broca*, en un capítulo titulado "El universo amniótico", apoyado en las teorías y los experimentos del científico Stanislav Grof, referente a los estadios perinatales. Aunque es algo extenso, creo que es conveniente sencillamente transcribir cuatro párrafos del ensayo de Sagan, por sí mismos muy sugerentes con respecto ya no sólo a la poesía de Raúl sino a la universal experiencia del viaje. Dice Sagan:

El Estadio 1 es el de la complacencia dichosa del niño en el seno, libre de cualquier ansiedad y centro de un pequeño universo oscuro y caliente —un cosmos en una bolsa amniótica. En este estado intrauterino, parece ser que el feto experimenta algo muy parecido al éxtasis oceánico descrito por Freud como una de las fuentes de la sensibilidad religiosa. Evidentemente, el feto se mueve. Posiblemente justo antes de nacer esté tan alerta, tal vez más incluso, que justo después de nacer. No parece imposible que podamos recordar, en alguna ocasión y de forma imperfecta, ese edén, esa edad de oro, cuando

cualquier necesidad —de alimentos, oxígeno, calor y expulsión de restos— quedaba cubierta automáticamente, incluso antes de ser sentida, por un sistema de apoyo a la vida soberbiamente diseñado; un estado que, en una reposición más o menos precisa, se describe como “estar fundido con el universo”.

En el Estadio 2 se inician las contracciones uterinas. Las paredes a las que se fija la bolsa amniótica, la base del estable ambiente intrauterino, se vuelven traidoras. El feto es comprimido terriblemente. El universo parece pulsar, un mundo benigno convertido de repente en una cámara cósmica de tortura. Las contracciones pueden durar horas de forma intermitente. A medida que pasa el tiempo, aumenta su intensidad. No hay posibilidad de que cesen. El feto no ha hecho nada para merecer esa suerte, un inocente cuyo cosmos se le ha vuelto en contra, proporcionándole una agonía en apariencia sin fin. La dureza de esa experiencia es evidente para cualquiera que haya visto una distorsión craneal neonatal que sigue apreciándose bastantes días después del nacimiento. Así como puedo comprender una fuerte motivación por borrar decididamente toda traza de esa agonía, ¿no puede resurgir acaso en determinadas condiciones? ¿No puede acaso, pregunta Grof, el vago y reprimido momento de esa experiencia incitar fantasías paranoicas y explicar nuestras predilecciones humanas por el sadismo y el masoquismo, por una identificación entre asaltante y víctima, por ese gusto infantil por la destrucción en un mundo que, por lo que sabemos, mañana puede ser tremendamente impredecible e incierto? Grof indica que las reposiciones en el siguiente estadio están relacionadas con imágenes de mareas y terremotos, las imágenes análogas en el mundo físico a la traición intrauterina.

El Estadio 3 es el final del proceso del nacimiento, cuando la cabeza de la criatura se ha introducido en la cervix y, aun con los ojos cerrados, percibe un túnel iluminado en su extremo y advierte el radiante esplendor del mundo extrauterino. El descubrimiento de la luz realizado por una criatura que ha vivido toda su existencia en la oscuridad debe constituir una experiencia profunda y, hasta cierto punto, inolvidable. Y allí se entrevé confusamente, por la poca resolución de los ojos del recién nacido, una figura parecida a un dios, rodeada de un halo de luz (la comadrona o el médico o el padre). Al término de un trabajo monstruoso, el bebé vuela desde el universo intrauterino y se eleva hacia las luces y los dioses.

El Estadio 4 es la época inmediatamente posterior al nacimiento, cuando ya se ha disipado la apnea perinatal, cuando la criatura es fajada y cubierta, acariciada y alimentada. Si estos supuestos son acertados, el contraste entre los Estadios 1 y 2 y entre los Estadios 3 y 4, en una criatura totalmente desprovista de otras experiencias, debe ser profundo y sorprendente; y la importancia del Estadio 3, como tránsito entre la agonía y, cuando menos, un tierno simulacro de la unidad cósmica del Estadio 1, debe ejercer una poderosa influencia en la visión posterior del mundo que tendrá esa criatura.¹

Estamos ante un típico relato de viaje, sin duda apasionante, y que con seguridad despierta un sinfín de interrogantes. A veces me he preguntado cuál sería la diferencia entre ver a un animal desconocido, por no hablar de un insecto, etc., e imaginarnos un encuentro con un ser extraterrestre. Cuando uno viaja a un país de cultura diferente, el contacto con el

¹ C. SAGAN: *El cerebro de Broca. Reflexiones sobre el apasionante mundo de la ciencia*, Editorial Grijalbo, México, D.F., 1998, pp. 397-398.

otro, o lo otro, es esencial para comprendernos a nosotros mismos. O en un sentido concurrente, sólo podemos mirarnos a nosotros mismos: diálogo, comunión de la materia consigo misma. Otro tipo de diálogo, sencillamente no ocurriría. A menudo el viaje ha expresado en nuestra poesía precisamente esta noción de autoconocimiento, de reconocimiento de nuestra identidad. El viaje también ha expresado el deseo de disolver el yo, la identidad, en un océano diferente ("otra patria, otros siglos, otros hombres", clamaba Zenea): deseo de ocultamiento, de invisibilidad o, incluso, de cierta clandestina marginalidad. O deseo enmascarado de una libertad, de una plenitud siempre perdida o inalcanzable. En cierto sentido, no hay otro viaje que el viaje hacia los orígenes. Otras, expresa sencillamente la enajenación, tan cercana al suicidio. O la crítica de una circunstancia hostil, tanto histórica como personal. O la mitificación tanto de lo otro como de nosotros mismos, tan frecuente y perjudicial en la historia humana. Sin embargo, la poesía, como actividad de conocimiento unitivo, religador, funciona por lo regular como un lenguaje universal, un lenguaje simbólico de reconocimiento, incluso como la nostalgia de una unidad perdida. La poesía da testimonio del caos, de la fragmentación, de la inexorable entropía, de lo perecedero, es decir, del viaje del nacimiento a la muerte, o del viaje de lo mismo a lo otro, pero para recordarnos o sugerirnos que hay otro reino, no sólo más allá, sino aquí mismo, en nosotros mismos, donde la muerte no existe. La visión o la entrevisión, el atisbo o vislumbre de esa posibilidad, nos permiten vivir, soñar, amar o, lo que es lo mismo, viajar con la alegría dolorosa, con la dulce amargura de ese conocimiento. Porque en este viaje que es el vivir hay una sola cosa que nunca será saciada: del naufrago, la oscura sed.

24 de mayo, 2002

De la máscara y la identidad*

Yo es otro

RIMBAUD

En unos poemas que deseché en mi juventud oponía al vértigo de Narciso, el movimiento de las bestias que indiferentes pueden beber su propia imagen. La conciencia de la perturbadora capacidad erótica del espejo, como sugiriera Borges, nos arrostra enseguida al tema de la identidad. Hay, como se sabe, diversos grados de identidad: la de la especie, que puede a su vez desgajarse en la de nacionalidad, o en regiones supranacionales, o en la de grupos étnicos, culturales y lingüísticos, o en la de diferentes sexos, profesiones, etc. Pero sin duda la más general es la de la especie que, por forzosa dialéctica, se cuestiona desde la identidad personal.

Por un sinfín de razones históricas conocidas, ha sido una constante en la poesía cubana la expresión de la identidad nacional. De la paulatina e histórica fijación de muchos de los rasgos o imágenes donde se expresa una determinada toma de conciencia de esa identidad, da fe un libro tan controvertido como tan necesario: *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. Otros, desde diferentes miradores, se han aproximado a esta problemática, como *Historia y estilo* e

* Texto leído en el *Seminario sobre Poesía cubana* efectuado en la Facultad de Letras y Arte de la Universidad de La Habana en el 2002 y publicado en la revista *Unión*, La Habana, (48): 77-79, 2002.

Indagación del choteo, de Jorge Mañach, *Manual del perfecto fulanista*, de José Antonio Ramos, muchos de Fernando Ortiz, algunas calas de Lydia Cabrera, *El ingenio*, de Manuel Moreno Fragnals, *Ese sol del mundo moral*, del propio Vitier y, por supuesto, muchos documentos de diversa índole, entre los que sobresalen los literarios: poemas de José María Heredia, novelas de Cirilo Villaverde, Ramón Meza, Carlos Loveira y, especialmente, *Paradiso*, de José Lezama Lima; y paradigmáticas zonas de las obras poéticas o no de José Martí, Nicolás Guillén, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Virgilio Piñera, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Incluso pudieran considerarse, desde un nivel más general, obras de Alejo Carpentier, *La expresión americana*, de Lezama, *Caliban*, de Roberto Fernández Retamar, para citar solo algunos ejemplos tópicos.

No va a constituir, sin embargo, el centro de mi interés esta rica y polémica zona del tema de la identidad, acaso porque ese conjunto de documentos ya da pruebas, en su compleja diversidad, de una acendrada conciencia de la identidad nacional cubana. Más interesante me parece entonces referirme a ciertos ejemplos universales y/o cubanos donde el tema de la identidad personal pasa a un primer plano, a veces mezclado o en tenso contrapunto con el de la identidad nacional.

Hay, entre otros, dos imaginarios, dos referentes arquetípicos, que quisiera recordar, y que se expresan desde el territorio proteico y ancestral de la infancia y luego se trasvasan a la poesía. El primero es el del deseo de volvernos invisibles que está en la raíz de nuestra poesía, representado por la locura de Zequeira, cuando creía que al ponerse un sombrero se volvía invisible, lo que dio lugar a la frase popular de *ponerse el sombrero de Zequeira*. Pero el sombrero ¿no es una máscara? Y si máscara es persona, entonces nos enfrentamos a una de las más poderosas tendencias crea-

doras de la poesía. En cierto sentido todo poema es una máscara. Todo poema clama por la condición fantasmal del sujeto lírico. Quien nos interpela desde un verso es un ente invisible, el otro, una voz desconocida, que a su vez apetece posesionarse de nosotros, ser nosotros. *Yo es otro*, escribió Rimbaud, o *poesía eres tú*, Gustavo Adolfo Bécquer; o aquella exquisita metafísica de Antonio Machado: *El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas es ojo porque te ve*, y podrían citarse muchos ejemplos hasta llegar a los dos Borges, a la metamorfosis de Kafka, a las invenciones de William Blake o Gastón Baquero, al nombre como máscara: *Me llamo Nadie*, le dijo Ulises al cíclope, o cuando se enmascara en un mendigo, que es otra de las formas que adquiere el deseo de invisibilidad, o la historia bíblica de los peregrinos de Emmaús... Precisamente en uno de los libros más tópicos para la expresión de una determinada identidad nacional en nuestra poesía, *En la Calzada de Jesús del Monte*, se deja leer en "El segundo discurso. Aquí un momento": *Dante, mi seudónimo*. En cierto sentido escribir poemas es también ponernos el sombrero de Zequeira y acceder a una libertad añorada desde la niñez. Frente a la fatalidad de la identidad personal, que puede confundirse con la nacional, se escribe "La pupila insomne", de Rubén Martínez Villena; "Palabras escritas en la arena por un inocente"; "La noche de los pasmosos", de Lorenzo García Vega (quien en libros posteriores puede ser el doctor Fantasma y vivir en La playa Albina); "El pabellón del vacío", de José Lezama Lima; "La isla en peso" o "Aire frío", de Virgilio Piñera; "El otro", de Roberto Fernández Retamar; los autorretratos de José Kozar; "Violet Islands", de Reina María Rodríguez; "Los stadiums", de Emilio García Montiel, y tantos poemas de Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar. Pero sobre todo se llega a escribir: *Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche / ¿O son una las dos?*, por José Martí.

Pudieran recordarse aquí también las máscaras casalianas o los anhelos *de otra patria, otros siglos, otros hombres*, de Juan Clemente Zenea. Pero para volver a los orígenes de nuestra poesía, se escribe un poema como "La ronda", de Zequeira, uno de los textos más extraños, más perturbadores de nuestra poesía. ¿Acaso esas eran las rondas, los viajes que realizaba el fidelísimo español de ultramar en las noches habaneras o en la noche oscura del alma cuando se ponía el sombrero, la máscara de la poesía? A esos profundos, a esos infiernos, a esos purgatorios y paraísos descendió Dante como un incógnito viajero. La invisibilidad como viaje, como libertad proteica, como compensación, como desdoblamiento, como confusión con lo otro —lo desconocido—, como fatalidad también, como anegamiento en un légamo impersonal, como mirador inaudito, como metamorfosis o transfiguración, como trascendencia o feroz inmanencia (que suelen ser lo mismo en el fondo); en fin, un vasto abanico de posibilidades que nos permiten acceder a los anhelos de rebasar, cuestionar, enriquecer, conocer tanto la identidad personal como la nacional o incluso la genérica, la de la especie. Yo recuerdo, de niño, cómo me atraían esos *comics* donde Batman o Superman escondían en una identidad anodina su verdadera naturaleza. O ese clásico de H.G. Wells, *El hombre invisible*. Los ejemplos pudieran ser innumerables, desde el imprevisible proceso de descubrimiento de la identidad sexual como ese arquetipo terrible del inconsciente colectivo, o como se le quiera llamar, que nos entrega la ominosa imagen de la belleza que se transforma o transfigura en su contrario.

Creo que no hay que enfatizar que en el anhelo de invisibilidad hay una suerte de vértigo o *demonio de perversidad*, para decirlo con palabras de Edgar Allan Poe (recordemos, a propósito, su cuento "William Wilson"), que nos lleva a desear ya la disolución de la fatalidad del yo

personal o la de la pertenencia a un nosotros. Aunque a veces la confusión con el nosotros, lejos de permitir el acceso a una salvadora entidad suprapersonal, es también y esencialmente una máscara, de ahí lo sospechosos que pueden resultar muchos de los discursos identitarios, sobre todo los que provienen de la política, o de ciertos mitos nacionalistas. Asimismo, hay una profunda apetencia por lo marginal o clandestino en la mirada desde la poesía; o por lo desconocido, de ahí esa tendencia hacia la literatura fantástica, o de horror, o de ciencia ficción. Algo semejante ocurre también con cierta literatura de viajes, o con el mundo de las drogas alucinógenas. Precisamente por eso los mitos creados o expresados por Freud perturbaron y fascinaron tanto a la humanidad, porque introdujeron una aleatoriedad, una indeterminación, una incertidumbre, una relatividad, una impredecibilidad en el imaginario colectivo y personal semejante a los que introdujo en la ciencia el principio de incertidumbre de Heisenberg o el de la relatividad de Einstein.

Desde cierto mirador, la poesía, la literatura en general, además de propiciar, como en la tragedia griega, una anagnórisis y una catarsis, que nos abocan a un reconocimiento, funciona también como un tembloroso espejo que nos muestra un rostro desconocido. Yo soy esto y *lo otro*, o yo soy otro, o yo soy también el otro. De ahí ese miedo a encontrar un doble, como le gusta a Borges y a Eliseo Diego sugerir. Solo quiero añadir sobre este tópico que en uno de los textos más leídos de Julio Cortázar, *Rayuela*, donde el tema del doble es preeminente, la cita que preside toda la novela, una frase de una carta de Jacques Vaché a André Breton, reza más o menos así: *Nada mata a un hombre tanto como estar obligado a representar un país*.

Otra de las constantes arquetípicas es la de la *otra mano*, la desconocida, referida por Lezama en un ensayo, y

reconocida por él mismo como común en cualquier tratado de sicología infantil. Esa otra mano que se esquivo y a la misma vez se desea encontrar, es otra de las fuentes, de las constantes, de la imaginación poética. Vuelve aquí a ser pertinente citar la frase de Bécquer o los versos de Machado. En cierto sentido, tanto escribir como leer un poema es desear encontrar la otra mano, la desconocida. Pero esa otra mano, por definición desconocida, es decir, como una suerte de misterio material, sustantivo, carnal, ¿no es también la fuente, el misterio primordial? Claro que aquí puede introducirse el tremendo problema que implican las creencias religiosas. Acaso si William Blake no hubiera tenido la visión del rostro de Dios asomándose y mirándolo desde una ventana, no hubiera desplegado todo ese universo simbólico que nutre su poesía —o viceversa (recordemos también, por ejemplo, las ventanas de Rilke o de Alfonso Cortés). ¿Y qué necesidad llevó a los poetas místicos a escribir sus anhelos o certidumbres de unión con Dios? El mismo Rimbaud, ¿qué sentía cuando lo visitaron esas visiones absolutas de lo desconocido? Toda la imaginación simbólica y religiosa se nutre de la certidumbre o deseo de que todo soporte una lectura anagógica. Pero, por si fuera poco, la propia ciencia se aboca también a esa tendencia irrefrenable de la conciencia humana. Su indomeñable fe de que tiene que haber un sentido último, no hace otra cosa que legitimar lo desconocido. El misterio de la identidad, que es el de la conciencia que se mira a sí misma, o de la naturaleza que se imagina y piensa a sí misma, es por eso el mayor misterio de la humanidad. Una frontera donde la poesía, la religión y la ciencia coinciden.

Hay un experimento científico, conocido como la paradoja del gato de Schrödinger, que, desde la teoría de la física cuántica, ha perturbado a la comunidad científica tanto como o más que el concurrente principio de incerti-

dumbre. Ese gato, en determinadas condiciones cuánticas, cuando es mirado, es decir *medido* por un observador, puede lo mismo e indistintamente estar vivo o estar muerto, por donde se concluye que antes de ser mirado o medido o no está vivo ni muerto o ambas cosas a la vez. Acaso el misterio de la identidad tenga mucho que ver con el misterio de la mirada ¿Quién mira y desde dónde y cómo y qué miramos? También es pertinente la pregunta: ¿qué deseamos mirar? Si la mirada tiene un valor participativo, es decir, si inexorablemente participa en o cambia incluso lo que mira, no podemos olvidar tampoco que también somos mirados. ¿Por Dios? ¿Por nosotros mismos? ¿Por el otro, lo desconocido? Repárese en que en la poesía, desde sus orígenes, hay una apetencia de unidad. El poeta mira desde un fragmento, desde el caos, pero apetece acceder a la totalidad, a la armonía invisible, desconocida. Por eso las intuiciones de la poesía nos entregan imágenes reales, materias y no simplemente simulacros de la imaginación. Por eso mirar al otro es también mirarnos a nosotros mismos, cambiar al otro, cambiarnos, amar al otro, amarnos, desconocer al otro, desconocernos. Y el misterio del otro o de lo otro es también y sobre todo nuestro personal e inextricable misterio.

La última poesía de Ángel Escobar y una zona central de la de Raúl Hernández Novás están traspasadas por una tensión, la de la problemática, incluso desconocida, identidad personal. Acaso no sea una mera casualidad que ambos poetas optaran por o no pudieran evitar el suicidio. Traspasar el umbral, atravesar el espejo, mirar desde un borde, regresar al universo amniótico, llegar a ser el que eres o el que deseas ser, en fin, toda una vasta gama de posibilidades existenciales y ontológicas.

Uno no puede menos que mirar la realidad desde la fatalidad del nacimiento, formación y convivencia dentro de

una determinada cultura. Y desde una lengua incluso. Desde esos límites, porque no son otra cosa, se expresa la poesía, pero no exactamente para testimoniar una nacionalidad determinada, aunque pueda hacerlo, sino para expresar la siempre hiriente y huidiza realidad o, lo que es lo mismo, el corazón errante y vulnerable del ser humano, *su hora pasajera*, como diría Rilke, y la diáspora cósmica, ancestral, de una mirada sobre un universo que nunca podremos abarcar, y que, como dijera Borges, recordando al Oscuro, *es el mismo y es otro como el río interminable*.

26 de abril, 2002

Notas sobre la poesía cubana de la diáspora*

1

Diáspora, exilio, emigración, destierro, expatriación. Un fenómeno político, la Revolución cubana, ya con 41 años de existencia, ha dado lugar a un interesante fenómeno literario. Se ha escrito mucho sobre sus antecedentes, que se remontan, sobre todo, a la poesía de los emigrados o, más precisamente, de los exiliados políticos cubanos del siglo XIX. Un poeta menor, Manuel del Socorro Rodríguez, acaso inaugura esta tradición a principios de la mencionada centuria. Pero fue, sin duda, José María Heredia quien inicia este tipo de poesía, de sensibilidad, porque hace de su exilio político un tema poético tal en su "Himno del desterrado" o en su epístola "A Emilia" o en "Placeres de la melancolía". Heredia, quien escribe su gran poesía romántica en el momento en que comienza a definirse una conciencia de nacionalidad en la isla, fija ya un tipo de sensibilidad: la nostalgia o, más bien la añoranza, de lo irrecuperable, a través del conocido tópico de las palmas, en su "Oda al Niágara": *las palmas ¡ay! las palmas deliciosas*, que culmina en la conocida frase de Martí: *las palmas son novias*

* Texto leído en el Centro Cultural de España en Cuba.

que esperan. Pero, como apreció tan bien Cintio Vitier, ello lo hace Martí marcando no simplemente la distancia física, sino, sobre todo, la *lejanía*, que es ya una categoría poética, espiritual, ontológica. Más allá del avatar político, más allá de lo físico, se insinúa un *pathos*, que universaliza el romanticismo: la poesía del destierro, que tuvo, por cierto, a otro gran representante en Andrés Bello. En última instancia, la poesía romántica muestra al poeta, al ser humano, como un desterrado esencial. Otros dos poetas finiseculares, Juan Clemente Zenea y José Martí, colman este tipo de sensibilidad poética. Zenea, ya se sabe, con la imagen simbólica del emigrado en su famoso poema "Recuerdo": *Cuando emigran las aves en bandadas / suelen algunas, al llegar la noche, / detenerse en las costas ignoradas, / y agruparse de paso a descansar. / Entonces dan los ánades un grito, / que responden los ecos, y parece / que hay un Dios que responde en lo infinito, / llamando al hijo errante de la mar.* De nuevo la circunstancia política funciona como una suerte de catalizador, de encarnación del destino, trágico, por supuesto. Pero por mucho que pueda relacionarse ese *hijo errante de la mar* con el emigrante, como advierte Vitier, ese *hijo errante* es mucho más. Es, según el crítico, "una lejanía del ser". Pero Zenea devela otro plano, donde ya no solo se ve a la patria como un imposible, sino donde se desea, al decir de Vitier, *otro mundo*, tal en su poema "Retorno", o, sobre todo, en "En días de esclavitud": *Tengo el alma, ¡Señor!, adolorida / por unas penas que no tienen nombres: / y no me culpes, no, porque te pida / otra patria, otro siglo y otros hombres.* Vitier, quien ha sido el mejor crítico de este tipo de sensibilidad en su ya clásico libro *Lo cubano en la poesía*, a propósito del texto de Zenea, "A Nicolás Azcárate", es totalmente explícito cuando sentencia: "la emigración, tan hondamente sentida por Zenea, descubre ya la sustancia no anecdótica ni

política: todo hombre es un *esencial emigrado*". A lo que cabría agregar, para completar esta imagen del ser humano como un ser errante, el final desamparado de "A una golondrina": *No busques volando inquieta / mi tumba oscura y secreta, / golondrina, ¿no lo ves? / en la tumba del poeta / no hay un sauce ni un ciprés.* Otro poeta, Julián del Casal, ya anticipado por Zenea, sin salir nunca de la isla, aporta una dimensión más profunda, una suerte de reverso del imaginario insular, pues si la isla es sublimada por la lejanía, o mitologizada como imagen del paraíso perdido o tierra de la utopía por el extranjero, para el insular puede convertirse en un infierno, en una catacumba. Casal, acentuando el deseo radicalmente *imposible*, de estirpe romántica, de Zenea, y de la mano, aunque sólo en la superficie, de su exotismo modernista, siente la insularidad como angustia, dimensión que luego profundiza en el siglo xx Virgilio Piñera con su "Isla en peso". Recuérdese la famosa paradoja, donde Casal es tan explícito en su síntoma, cuando luego de añorar, como buen insular, podría decirse, otras "regiones", en su poema "Nostalgias", concluye: *Mas no parto. Si partiera, / al instante yo quisiera / regresar.* Y, como explica en un texto a tenor de no viajar a su añorado París, lo que le importa, en última instancia, es conservar su imagen mental, imaginaria, es decir, el deseo o la ilusión o el anhelo de lo imposible. Por eso tanto Zenea como Casal se llegan a sentir forasteros de su tiempo, desterrados en su propia tierra, pero podría afirmarse también: en cualquier tierra, y, en resumen, náufragos, peregrinos esenciales, mendigos de lo imposible Aquí, sin duda, está presente también la vivencia de una circunstancia política adversa, pero mucho más, pues ¿cuándo, en un sentido profundo, la circunstancia no le ha sido adversa a un poeta? Si nos remontamos ahora a los inicios de nuestra poesía, a un poeta que se consideraba español, Manuel de Zequeria, lo vemos, de repente, sumido

en una extrañeza insonsable, perdido en una ronda nocturna por las calles de la Habana Vieja, en uno de los textos poéticos más profundos de nuestra poesía, donde lo onírico, la sensación de irrealidad, el futuro "frío" casaliano configuran un testimonio poético conmovedor. Esto me hace recordar una sentencia del monje Hugo de St. Víctor, citada por Edward Said: "Quien encuentre dulce su patria es todavía un tierno aprendiz; quien encuentre que todo suelo es como el nativo, es ya fuerte; pero perfecto es aquel para quien el mundo entero es un lugar extraño".

2

En los albores del siglo xx, qué hace el poeta suicida René López, sumido en una profunda aunque refinada extrañeza ante "los barcos que pasáis en la alta noche por la azul epidermis de los mares". Los fantasmas poéticos, tan caros a Harold Bloom, o a Freud, continúan espesando su tradición secreta. ¿Qué anhelo profundo subyace en este poema? Luego, el tópico del mar en Eugenio Florit, por cierto, autor de uno de los textos donde eso que se ha dado en llamar "el discurso de la nostalgia" se hace más conmovedoramente explícito, como en "Los poetas solos de Manhattan" o en "Ansia de dioses". Mar que el insulano siente a veces como plenitud. Dice Eliseo Diego en el "Primer discurso", de *En la Calzada de Jesús del Monte*: "en esta isla pequeña rodeada por Dios en todas partes". Pero Virgilio ya había escrito: "La maldita circunstancia del agua por todas partes". Plenitud y reverso de esa plenitud. En la corriente de sensibilidad virgiliana, otro poeta de Orígenes, Lorenzo García Vega, parece que hiciera suya la sentencia final de Hugo de St. Víctor, y la extrañeza insondable de Zequeira, y somete constantemente a la realidad, llámese Cuba o Miami —*la playa albina*, por lo demás— a una intensa deconstrucción,

y, asimismo, a su patria imaginaria, que está ¿en el pasado?, territorio de la memoria creadora de todo poeta (y para García Vega, origen de su neurosis); ¿en el futuro?, vértigo de lo desconocido, porque, cabría preguntarse, ¿dónde está la patria de un poeta? La consecuencia con el fantasma, con el "frío" casaliano, ha hecho que el testimonio poético de Lorenzo García Vega alcance acaso la cota más profunda, dentro de la llamada poesía de la diáspora, en la penetración de la realidad. El poeta es explícito al respecto, en "El santo del padre rector", cuando al relatarnos un pasaje de su niñez (suerte de retrato del artista adolescente cubano) concluye: "Y, cuando después de haber tomado el tranvía, apoyó su frente en el cristal de la ventanilla, comprende que esas misteriosas luces que ruedan por lo oscuro de la noche, tienen la misteriosa dulzura del frío que se acepta, del frío en que se penetra por secreta vocación". Pero Martí, quien había escrito: "Odio el mar", pero que, como un redivivo Odiseo, luego de incursionar en la tópica poesía de la nostalgia y de la lejanía de la patria, escribió páginas de indecible plenitud en su *Diario*, donde sacraliza a la tierra, adonde regresa para morir, paraíso anhelado cuya plenitud es la muerte, como el cumplimiento de un destino trágico, escribió también: *Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche, ¿o son una las dos?*

3

Más recientemente, la recurrente imagen del poeta *frente al mar*, *llorando*, en la poesía de Raúl Hernández Novás, o las complejísimas apropiaciones de su realidad, de ascendencia casaliana, virgiliana, y dentro del linaje onírico de García Vega, de un Ángel Escobar, quien lleva la sensación de irrealidad a un confín perturbador, continúan ensanchando esa patria secreta, ese *otro mundo*, de linaje casaliano,

de los poetas cubanos. Patria secreta, poética, imaginaria, ya entrevista por María Zambrano, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda en su contacto profundo con la isla, dando claves para la comprensión de ese controvertido mito de la insularidad que desplegara Lezama Lima a partir de su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Ya sabemos que el propio Lezama, en su poema "Noche insular: jardines invisibles", erigió el mito como plenitud: *La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, / ya que nacer es aquí una fiesta innombrable*. Aunque afirmó también que nuestra única tradición, la verdaderamente americana, es la de la impulsión alegre hacia lo desconocido. Muchos poetas jóvenes han configurado el tópico del viaje, que tiene su antecedente más significativo en la poesía de Hernández Novás: viaje de conocimiento, viaje simbólico, viaje ontológico o existencial, también presente en la poesía de Gastón Baquero, a través de la imagen del viajero. Asimismo, el tópico de la insularidad, donde suele predominar el reverso de la insularidad como plenitud. Regresa, en un plano más profundo, el exotismo modernista, y aparecen textos donde se recrean otros ámbitos culturales, o donde se parte de fuentes culturales no tradicionales dentro de la poesía cubana, pero a menudo con un acendramiento filosófico notable. No puedo dejar de mencionar a otros cuatro poetas donde cada uno, de manera diferente, aparece como un testigo de la diáspora existencial del ser humano, no importa que sus testimonios se debatan entre la plenitud y la pérdida, entre la evocación tierna o feroz, entre la sublimación o su reverso, pues ya se sabe con Borges que, para el poeta, *los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos*. Me refiero a César López, con sus *tres libros de la ciudad*, donde el poeta, quien es a la vez testigo y viajero, ofrece el testimonio interior de su patria secreta; a José Kozler, quien a la nostalgia de su patria añade la de sus orígenes judíos, imagen

arquetípica de la diáspora; y, por último, a Magaly Alabau y Amando Fernández, para quienes las fuentes grecolatinas constituyen un referente primigenio para desplegar su mitología personal del destierro. Y ya se sabe que el destierro, para el poeta, no solo es el físico, sino sobre todo el interior. La circunstancia, incluso la política, parece funcionar como la encarnación de un destino trágico, universal.

4

He hecho con toda intención esa última salvedad, por lo demás tan obvia, para llamar la atención sobre un recurrente tópico de los estudios literarios y culturales cubanos en los medios académicos. Hoy día es cada vez más frecuente el estudio de la llamada literatura de la diáspora, y, por derivación, de la literatura de los cubano-americanos, para poner el ejemplo más problemático. Sólo quiero apuntar algo muy rápidamente: con relación a la literatura de la diáspora, su naturaleza (si no se tiene en cuenta su inserción dentro de una cosmovisión universal) meramente coyuntural, que es lo que sucede cuando se lleva el condicionante político a un primer plano de referencia. Debiera prevalecer el estudio de la poesía cubana, más allá del hecho de si se escribe en Cuba o fuera de Cuba, de si se está a favor o en contra de la Revolución cubana, pues su verdadera calidad y perdurabilidad precede y excede a esas dos características. ¿A quién se le ocurre ahora escribir sobre la poesía del exilio español, o decir que este o aquel poeta español es un poeta del exilio, a no ser con un interés meramente histórico, arqueológico? Lo mismo sucederá algún día con la poesía del exilio, diáspora o emigración cubana, y no por ello desaparecerán los tópicos del destierro o la diáspora o del viaje o del imposible o de la lejanía o de la extrañeza en la poesía insular. Incluso lo de "insular" también es simplemente una perspectiva de

la sensibilidad, pues ya se sabe aquello de que todo poeta es una isla, o de que el mundo mismo también lo es, etc. Con relación a la literatura de los *cuban american*, solo quiero advertir que, en cierto sentido, la verdadera patria para un poeta es su lengua, porque es solo a través de su lengua que puede dar ese su testimonio singular, irrepetible, de su patria secreta, imaginaria. La patria es entonces un anhelo, como imagen de un confín, de una linde inalcanzables. Y es cierto que en ella, simultáneamente, se borran y se padecen todas las fronteras. Y es en ese ámbito de indecible e intolerable libertad, de radical extrañeza, donde, ojalá, nos encontremos todos.

26 de septiembre, 2000

El sueño calderoniano y la poesía cubana*

[...] que toda la dicha humana
en fin, pasa como sueño

La vida es sueño, PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Más allá de la presencia temática del sueño en la poesía cubana, tal como aparece, por ejemplo, en el poema “Sueño del doctor don Félix Veranés”, del ilustre santiaguero, el presbítero Félix Veranés, y que José Lezama Lima consideraba uno de los poemas “más significativos del siglo XVIII entre nosotros”; o de su recreación en “Décimas”, de Francisco Pobeda, donde el tema clásico de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, es estilizado con sugerencias que hubieran sido muy caras a Unamuno, según apunta atinadamente Vitier en *Lo cubano en la poesía*; o la cumplida atmósfera onírica de “La ronda”, de Zequeira; o algunas rapidísimas intuiciones de una realidad alucinante, extraña, en algunos versos de José Martí; nos parece que la presencia del sueño, y especialmente del sueño calderoniano, es más significativa en la poesía cubana del siglo XX que en el romántico siglo XIX insular, tópico universal que estudió tan bien Albert Béguin en su ya clásico libro *El alma romántica y el sueño*.

Confieso que ante tema tan vasto y, a la vez, tan atrayente, el poco tiempo de que dispongo funciona como una intolerable y deliciosa tortura. Aparte de la conmoción espiritual

* Texto leído en el Centro Cultural de España en Cuba y publicado en la revista *Unión*, La Habana, 2001.

que significó para mí la primera lectura de los pasajes de Segismundo, allá, en la lejana y confusa adolescencia, recuerdo que acaso la segunda ocasión en que ese tema volvió a maravillarme fue cuando leí la obra, entre dramática y poética, *Noche de reyes*, de Julio Cortázar, donde el Minotauro, que tiene el secreto del canto, de la poesía, se deja matar por Perseo con la condición de reinar por siempre en los sueños de los hombres.

Hoy quiero referirme a algunas prolongaciones poéticas y metafísicas que ha tenido *La vida es sueño*, de Calderón, en la poesía cubana contemporánea. En primer lugar, en Eliseo Diego. Como es conocido, su primer poemario, *En la Calzada de Jesús del Monte*, está presidido por la frase de Segismundo: “que toda la vida es sueño”. Hay que notar enseguida una afinidad de raíz en ambos poetas: la perspectiva católica, que será decisiva cosmovisivamente a la hora de comprender el sentido del sueño en la poética de Diego. Digo esto porque hay una diferente apropiación del sueño en las poéticas vanguardistas, descendientes del simbolismo y surrealismo europeos, y en las poéticas origenistas, donde la común noción del sueño como conocimiento encuentra diferentes interpretaciones y prácticas escriturales. Asimismo, la perspectiva católica media también en la percepción que tienen las poéticas influidas por el freudismo, y las que divergen del mismo. O las que constituyen la vertiente atea del existencialismo frente a un otro católico, como se concreta, por ejemplo, en Maritain. Ya se sabe la reticencia de Lezama frente al surrealismo, el freudismo y cierto existencialismo, semejante a la que, desde un afín mirador filosófico y religioso, tuvo la pensadora española María Zambrano, tan cara para los poetas origenistas, tema sobre el que no puedo detenerme aquí.

Hay que decir enseguida que tanto Eliseo Diego como otros poetas origenistas —Baquero, Lezama, Vitier, Smith,

Fina García Marruz, García Vega—, se apartan de la noción tópica del sueño tradicional, como realidad sub o inconsciente, para acceder a una comprensión del sueño como parte constitutiva de la percepción poética. Es, entonces, *un sueño despierto*, un sueño de la vigilia, ligado a la capacidad cognoscitiva de la memoria creadora o a la disposición profética de la poesía. Ellos tienen, además de las imprescindibles fuentes bíblicas o los pensadores católicos como San Agustín y Pascal, al menos dos referentes cercanos: Unamuno y María Zambrano, aunque también pudiera mencionarse a Max Scheller, Leon Bloy, Paul Claudel, Simone Weil, entre otros. La noción de la creación como el sueño genésico de Dios lo preside todo. De ahí que los componentes oníricos presentes en sus prácticas escriturales no puedan corresponderse con el sentido que adquieren, por ejemplo, en la poesía surrealista. La apropiación de un tiempo poético que sea a la vez imagen de la eternidad y testimonio del mundo percedero, es su creencia poética más firme, vinculada al misterio de la encarnación. Tiempo reminiscente, le llamó Vitier en su *Poética*; tiempo de la *imago* en Lezama: si el hombre perdió la semejanza con Dios, solo le quedó la posibilidad de ser imagen: “La imagen tiene que zurcir el espacio de la caída”, dijo Lezama. Asimismo, las invenciones poéticas de Baquero, cuando conjura una temporalidad trascendente, como en su poema “Palabras escritas en la arena por un inocente”, donde es invocado Unamuno, o —acaso más apegado a los contenidos católicos de la pérdida, del paraíso o de la infancia— el papel que adquiere el simbolismo anagógico y la memoria creadora en Diego, Smith y Fina García Marruz. En esta última está explícito en su poesía un tema que fue central en Calderón: el del libre albedrío, opuesto al del destino, como centro de su tragedia cristiana. Es decir, el tema de la libertad, y el tema de la esperanza o profecía cristianas, contra el tema de la necesidad,

propio de la tragedia griega. En la vertiente atea de Orígenes, el sueño irrumpe en la poesía de García Vega como un elemento que, al distorsionar la realidad de la vigilia, devela otra percepción, como un reverso profundo de la realidad. "Todo es conocimiento", decía Virgilio Piñera en "Las Furias". Y, a propósito de este último, se debe llamar la atención a que en su ensayo sobre Freud sus consideraciones no son muy diferentes a las que mantiene hoy día un Harold Bloom, cuando valora al freudismo más que en su relativo valor científico, clínico, como un reservorio inagotable para la imaginación, como un hacedor de mitos, y, en última instancia, a Freud como un escritor, un ensayista genial.

Otra zona conexas entre Orígenes, María Zambrano y Calderón, es la que se deriva de dos frases de *La vida es sueño*, que presiden la Primera parte, "Un destino soñado", de la memoria de la pensadora malagueña, *Delirio y destino: Obrar bien que ni aun en sueños se pierde*, y su primer capítulo, "Adsum": *Porque el delito mayor / del hombre es haber nacido*, donde está explícito el dilema trágico calderoniano entre la libertad y la necesidad, donde predomina la perspectiva de la tragedia cristiana por sobre la griega. Un tema importantísimo de la poesía de Fina García Marruz es precisamente este, el del libre albedrío concedido por Dios al ser humano: la capacidad de elección, la libertad frente a la necesidad sin sentido trascendente; tema asediado por Lezama, como centro de su concepción poética del mundo, cuando le opone al causalismo de la muerte, el de la libertad de la resurrección, a propósito de la conocida frase de Heidegger del hombre como un ser para la muerte, y la creencia lezamiana en el hombre como un ser para la resurrección.

Muy vinculado a esta problemática aparece en Orígenes el tema del nacimiento. Ya se ha estudiado el tópicos del na-

cimiento como injusticia, en Gastón Baquero, de antigua propapia griega, pero también exponente de la noción cristiana del pecado original. Algo a lo que aludió Lezama incomparablemente en *Enemigo rumor: El pecado sin culpa, eterna pena / que acompaña y desluce la amargura / de lo que cae, pero que nadie nombra*. Pero es en la poesía de Vitier donde el tema bíblico, presente en las palabras de Jesús a Nicodemo, de un nuevo nacimiento, o de la posibilidad de renacer dentro de la vida, adquiere su mayor intensidad en nuestra poesía, al punto de considerar la poesía como el reino de un perenne nacimiento; tema también grato a Lezama, quien escribió en su diario que "el poeta es el testigo, único que se conoce, del acto inocente de nacer". Y es precisamente la noción de la pérdida y de la culpa cristianas, vinculada a la noción ética del "obrar bien", lo que constituye uno de los centros cosmovisivos de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego, e incluso de toda su obra.

Quisiera referirme ahora a la profunda relación que puede establecerse entre unos versos de *La vida es sueño: que toda la dicha humana, / en fin, pasa como sueño*, y la poesía de Eliseo Diego. Ya se había adelantado que *En la Calzada de Jesús del Monte* está presidida por la frase de Segismundo: "que toda la vida es sueño". Hay como un estoicismo profundo en la perspectiva del poeta cubano, como acaso también en la de Calderón. Un estoicismo cristiano, incluso español. Otro poeta afín, Jorge Manrique, con su insondable melancolía ante la muerte, no pareció conocer la esperanza redentora que portan las cosas de la realidad, a la que comprendió desde un radical pesimismo. Eliseo, quien también ofrece el testimonio de la caducidad, y le confiere a sus versos ese melancólico *pathos*, esa sensación de temporalidad, de fugacidad de la vida, de la pobreza esencial que esconde todo, tiene empero la sabiduría de la esperanza

cristiana. Por eso el universo de *En la Calzada de Jesús del Monte*, universo casi barroco, ahito de cosas, a la vez que es testimonio de lo perecedero, del paraíso perdido, lo es también de la eternidad, de la resurrección. Como se aprecia, por ejemplo, en su poema "Voy a nombrar las cosas". Dice: *Y nombraré las cosas, tan despacio / que cuando pierda el Paraíso de mi calle / y mis olvidos me la vuelvan sueño, / pueda llamarlas de pronto con el alba*. Las cosas son como reliquias de un pasado esplendor, pero a la vez portan la promesa, la profecía, la esperanza en un nuevo nacimiento. Eliseo, como Lezama, enarca las imágenes, que son como el sueño de la realidad, como esperanza frente a la muerte. El sueño consustancial a las cosas, a las criaturas. El sueño primigenio de la creación. Tanto Calderón como Eliseo le confieren por tanto un alto valor a la experiencia, a los sentidos, como criterio de verdad, que, a la vez que pueden indicarnos lo engañoso de las apariencias, pueden develar su esencia intacta a la luz de su consustancial trascendencia. Sí, la vida "pasa como sueño", pero no es un sueño inútil, ni un infiernillo del subconsciente, ni un sueño caótico, ingobernado, pletórico de sin sentido. Puede la poesía, sus imágenes, a través del sueño de las formas, hacer un cántico de alabanza a la creación. Por eso su confianza en que "aun tiene tiempo la Calzada de Jesús del Monte para enseñarme el reverso claro de la muerte, la extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad". Esa lectura anagógica permite comprender que si la vida es un sueño, es también un viaje: un viaje dantesco, como se alude en el libro, a la vez que viaje de conocimiento, esperanza de resurrección, de ahí que todo viaje culmine en el vasto cielo estrellado, o en las "finas rompientes estrelladas" del libro de Eliseo. Vida y sueño son instancias intercambiables: "No podría decirles nunca: esto fue un sueño, y esto fue mi vida". Por eso, dice el poeta, *si dejo de soñar / quién nos abriga*

entonces, si la nada / es también el dormir, pesadamente / la caída sin voz entre la sombra. / Oh la noche es distinta, la mirada, / la memoria del Padre, el Paraíso / realizado en la tierra, como un nombre! Y continúa: Y ahora es el tiempo de levantarme y de trazar mi amplio gesto diciendo: / luego de la primera muerte, señores, las imágenes, / invéntense los jueves, / los unicornios, los ciervos y los asnos / y los frutos de la demencia / y las leyes, en fin, / y el paño universal del sueño / espeso de criaturas, de fábulas, de tedio [...]

Pregunta Segismundo: *¿Qué es la vida, un frenesí? / ¿Qué es la vida, una ilusión?* Sí, es un frenesí, una ilusión —un anhelo, diría María Zambrano. Pero es también un sueño —diría Eliseo— donde "a medida que me vuelvo más real el soplo del pánico me purifica".

11 de octubre, 2000

María Zambrano o la isla como utopía*

1

Toda imagen porta el peligro que padeció Narciso, que es convertirse en una imagen idolátrica. Así, la imagen de la Utopía. Nuestro tiempo ha visto desmoronarse la antigua idea platónica de la Razón. La tragedia del Holocausto vino a iluminar la fatalidad de esa propensión humana. Porque si el hombre es la naturaleza que se piensa a sí misma, no puede distanciarse de ella, so peligro de quedarse a solas con su sin sentido. Narciso quería beber su propia imagen. Enamorado de sí mismo, olvidó que al mirarse veía a la naturaleza toda. Sí, hay que beber la propia imagen, pero como lo hacen las bestias que beben en el agua que corre, en el agua que tiembla; intuición que late en los conocidos versos de Zenea: "mirando a orillas del río como temblaban las yerbas". Hay que olvidarse, reintegrarse a la naturaleza. Y olvidar es también desnacer. Olvidar es extrañarse. Olvidar para volver a nacer.

2

Albert Einstein pasó los últimos treinta años de su vida en pos de una utopía: comprender la mente de Dios o, lo que es

* Conferencia leída en el Centro Cultural de España en la inauguración del ciclo *Homenaje a María Zambrano*, el 14 de febrero del 2001.

lo mismo, el sentido de la creación, de la naturaleza. La humildad, que no la soberbia de su anhelo, puede salvarnos. Ya conocemos el peligro fáustico de toda utopía. Pero, a la vez, parece que en esa temblorosa linde se moverá siempre el ser humano.

3

En el prólogo a una nueva edición de *Filosofía y poesía* (1987), escribió María Zambrano: "Entiendo por Utopía la belleza irrenunciable, y aún la espada del destino de un ángel que nos conduce hacia aquello que sabemos imposible".¹ Ella, que en su momento vivió, padeció la utopía de la República española, y conoció la historia como tragedia, la íntima y la colectiva, no renunció nunca a la necesidad de la utopía.

4

¿No es un contrasentido que si utopía es "el lugar que no existe" o "no hay tal lugar" nos lancemos siempre en su busca? Acaso la solución sea sentir la utopía como profecía, pues la profecía está en nosotros mismos, pero en lo más hondo de nuestro espíritu, en nuestra propia alma, incluso en nuestra propia carne percedera; no es algo susceptible de abstracción, de situar más allá o más acá de nosotros o de esto o aquello, que es el otro peligro que acecha a toda idea o imagen o ideología.

5

Siempre me ha intrigado por qué M. Z., luego del fracaso de la República, cuando se exilió en América y especialmente

¹ María Zambrano: "A modo de prólogo", en su *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1987, p. 9.

en una isla, Cuba, transfiguró su pensamiento sin perder su anhelo de una utopía redentora. En 1940 publica en La Habana, en la imprenta La Verónica, un curioso ensayo: *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*. Es decir, en plena conflagración mundial, lejos de su patria, y lejos de Europa, ella comienza a repensar la Historia y la Filosofía occidentales desde esa lejanía; historia, razón, filosofía que reconocía en crisis. En esos “tiempos de desprecio”,² dice citando a Tertuliano, ella rearticuló su pensamiento y encontró al fin la vía salvadora, que para ella fue la de la Razón poética, esto es, un saber de reconciliación. Por eso es tan importante volver siempre sobre su significativo exilio, en sus orígenes americanos (México, Puerto Rico) y especialmente cubanos. Porque ella tuvo, por segunda vez, que desnacer para renacer.

La primera vez, ella la ha narrado en un libro inolvidable, *Delirio y destino*, en el capítulo titulado “*Adsum*”, también escrito en La Habana al comienzo de los años cincuenta, cuando padeció en su primera juventud una grave enfermedad, que recuerda tanto la atmósfera poética y misteriosa de la primera parte de *Jardín*, de Dulce María Loynaz; experiencia, por cierto, con que se inicia también *Paradiso*, de Lezama. Es la experiencia de un nuevo nacimiento. El *Incipit Vita Nova* dantesco, al que ella alude en *Claros del bosque*. De su sufrimiento, de sus delirios, donde incluso entrevé un “estado prenatal”, emerge su decisión de entregarse a la filosofía, al menos para tratar de comprender la frase calderoniana que preside el capítulo: “Porque el delito mayor del hombre es haber nacido”.

² María Zambrano: “Las catacumbas”, en su *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. e int. J.L. Arcos, Endymion, Madrid, 1992, p. 90. Dicho texto fue publicado originalmente en *Revista de La Habana*, La Habana, t. 1, 1942-1943.

La segunda vez ocurre en La Habana, y su texto emblemático, el más confesional, es “La Cuba secreta” (1948).³ Ya en *Isla de Puerto Rico...* se aprecia cómo M.Z. redescubre la insularidad de regreso de una utopía, en este caso política, histórica, también de vida fracasada. De regreso de una, en busca de otra. Esta la encuentra en América, otrora encarnación de las visiones utópicas renacentistas y dieciochescas. Y en unas islas, atlántidas, utopía sumergida, catacumba, como le precisaba a Virgilio Piñera en una carta.⁴ Catacumba para preservar una luz, a la espera de su futuro renacimiento. Aquí tiene lugar su descenso órfico a los ínferos de la conciencia. Órfico, porque es un descendimiento, como el de Odiseo, como el de Dante, para volver a ascender hacia la luz, que es lo consustancial a la experiencia de un nuevo nacimiento. Su utopía perdida, pues, es transfigurada en otro ámbito, al punto de volver a mirar a su propia España de una distinta manera, que es lo que hace el sufrimiento y la lejanía, como una suerte de *ínsula extraña*, y por eso la ve como “isla más que Península Ibérica”.⁵ Se cumple así la dialéctica de su subtítulo: nostalgia y esperanza. Su adjetivación a veces evoca la de Colón: “isla maravillosa”,⁶ dice. Nostalgia de España y esperanza de una nueva España. Pero en su memoria creadora establece otra analogía: las islas del mar Egeo, las legendarias islas griegas (fuente de la sabiduría occidental), con las islas de las Antillas. El *mare nostrum* cambia de geografía —lo que tiene un antecedente retórico en nuestro neoclasicismo, tan bien estudiado por Fina García Marruz en

³ María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Orígenes*, La Habana, a. V (20): 3-9, 1948.

⁴ María Zambrano: “A Virgilio Piñera” (La Habana, 18 de abril, 1941), en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit.

⁵ María Zambrano: *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, Imprenta La Verónica, La Habana, 1940.

⁶ *Ibidem*.

su *Flor oculta de poesía cubana*,⁷ y más profundo en Zenea (*mis tiempos son los de la antigua Roma / y mis hermanos con la Grecia han muerto*), o en los bellos poemas mediterráneos de Darío, o en el parnasianismo casaliano, o en ciertas atmósferas simbolistas y decadentes povedianas, ejemplos de una Grecia afrancesada, pero sobre todo en José Martí (sobre lo que ya volveré). Porque, precisa M.Z.: “El hombre es la criatura que se define por sus nostalgias más que por sus tesoros”.⁸ Como dice Borges del Paraíso, que lo es a fuer de ser perdido. Sí, perdido pero anhelado, diría ella. Porque el anhelo es lo más profundo de toda fe, de toda creencia verdadera. El anhelo surge pues de la pobreza, de la desnudez, del desamparo, como sabía Lezama. El anhelo de lo imposible, que es la mayor profecía, que no utopía, como padeció también Martí. Mas lo decisivo de este ensayo es el siguiente movimiento de su pensamiento, cuando agrega: “Toda nostalgia cuando se dirige a algo se transforma en esperanza”.⁹ Y no se olvide el título completo: “de un mundo mejor”. Hasta aquí el núcleo significativo de su ensayo *Isla de Puerto Rico...*, como una primera fase de la transformación de su pensar, donde ya estaba latente, sin embargo, la presencia de la isla de Cuba, como lo deja ver la dedicatoria del libro: “A José Lezama Lima, quien ha sentido y pensado sobre las islas”.

6

Pero ¿cómo se acerca un poeta a su propia isla? Ya Lezama, en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* [1937] (1938)¹⁰

⁷ Fina García Marruz y C. Vitier: *Flor oculta de poesía cubana (siglos XVIII y XIX)*. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1978.

⁸ María Zambrano: *Isla de Puerto Rico...*, ed. cit.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, comp., prolog. y notas Cintio Vitier, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1981.

—texto que acaso leyera M.Z.— nos da una pauta, una posibilidad, un camino: “una sensibilidad de tipo insular no rehúye soluciones universalistas”.¹¹ En realidad, en el *Coloquio...*, Lezama, como buen poeta, pregunta, a su interlocutor y a sí mismo, más que responde. A lo sumo, sabe lo que no debe hacer. Lo que debe hacer, es Poesía, con mayúscula, por encima de fáciles soluciones y espejismos immanentistas, defendiendo siempre la “fuerza creacional”, la “riqueza infantil de creación”.¹² No obstante, ciertas ideas se deslizan en la conversación, ya por parte de Lezama o de Juan Ramón, que nos parecen interesantes, como la de la imagen del poeta insular, o de litoral, portador de un *sentimiento de lontananza*, y el consejo del poeta andaluz, de que un poeta isleño debe *vivir hacia dentro*.¹³ Ambas instancias solo son aparentemente contradictorias. Es innegable la presencia de la primera en nuestra mejor tradición lírica, desde Heredia a nuestros días, la nostalgia de la nieve o del bosque, de un *otro mundo*; la segunda, más honda o universal, sin negar la autenticidad de aquella, ya prescindida de una sensibilidad enfáticamente insular. En definitiva, como advierte Juan Ramón, todo hombre es una isla, cualquier lugar también. De manera que lo que interesa es cuando una sensibilidad insular se expresa como una elección creadora, como una perspectiva de la subjetividad, en busca de un sentido desconocido. Es a lo que parece aproximarse Lezama cuando se lamenta del “mito que nos falta”,¹⁴ y habla de la fatalidad insular, por “sus fronteras de agua”, de una “teleología”.¹⁵ Con su característica voluntad creadora, con su paulina fe en lo imposible, Lezama quiso

¹¹ *Ibidem*, p. 164.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 159.

¹⁵ *Ibidem*, p. 166.

convertir esa fatalidad en una alegría germinativa, y, en carta a Cintio Vitier, lo conminó “frente a la tradición que nos falta” a crear una “Teleología Insular”, “algo de veras grande y nutridor”.¹⁶ Esa utopía lezamiana, sin caer nunca en un insularismo folklórico o pintoresquista, fue la que fundamentó una suerte de poética de lo cubano en Orígenes, en cada poeta con diferente expresión, y que pudiera resumirse con una frase suya: “La ínsula distinta en el cosmos o, lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos”.¹⁷ Acaso el testimonio discursivo mayor de esa voluntad lo encarne *Lo cubano en la poesía*, de Vitier, libro tan polémico como trascendente, como testimonio poético de las diversas maneras de percibir la realidad insular —¿podría ser otra?— en la poesía cubana. En última instancia, de lo que se trata es de comprender las distintas, singulares, maneras en que un poeta percibe la realidad desde su personal, intransferible insularidad, por lo que ese libro, por ejemplo, podría reescribirse atendiendo ya no a la isla (o patria o nación) sino sencillamente a cada isla, cada universo poético particular. En cierto modo a eso atendió Vitier cuando intentaba sorprender históricamente ciertas constantes, ciertas imágenes recurrentes, ciertas comunidades. El único intento afín a esta empresa, pero en el ámbito histórico y psicosocial, lo había emprendido Jorge Mañach con su *Historia y estilo* y su *Indagación del choteo*, sin dejar de considerar los enormes aportes de Ortiz y de Lydía Cabrera, o el más reciente de *Caliban*, de Roberto Fernández Retamar. No hay que decir que aquel libro soportaría prolongarse hasta nuestros días, y que ello produciría más de una sorpresa.

¹⁶ J. Lezama Lima: Citado por Cintio Vitier en “De las cartas que me escribió Lezama”, en su *Para llegar a Orígenes*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 19.

¹⁷ J. Lezama Lima: “Razón que sea”, en *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 198.

Lo que quisiera recalcar es el carácter relativo pero inevitable y legítimo de estas construcciones mentales, sobre todo de las poéticas, a la hora de abordar la problemática de la insularidad. Su contenido ¿puede no portar un esencial componente utópico? No veo la manera en que se pueda eludir esa fatalidad en mayor o menor medida. Fue en ese ámbito poético y cultural cubanos —me refiero sobre todo al del grupo Orígenes, ya rebasada la fugaz poesía negra—, pero imbricado con otro epocal (repárese en los mitos contemporáneos de la españolidad, argentinidad o mexicanidad, a través de textos de Azorín, Ortega y Gasset, Unamuno, Borges, Mallea, Martínez Estrada, Vasconcelos, entre otros), en que María Zambrano publicó en la revista *Orígenes*, en 1948, “La Cuba secreta”.

El contenido idílico, utópico por un lado, y por otro histórico y político, de *Isla de Puerto Rico...*, va a dar paso a una percepción más profunda. En realidad, se pasa —y es lo decisivo— de una utopía geográfica e histórica, a una utopía poética y ontológica, o metafísica. Ya ello había tenido antecedentes en el propio Juan Ramón —también en Luis Cernuda. Repasémoslos para notar luego su afinidad con los de M.Z. En su ensayo “Estado poético cubano”, contenido en la antología *La poesía cubana en 1936*, dice J.R.: “Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía [...] porque [...] busca en su bella nacionalidad terrestre, marina y celeste su internacionalidad verdadera”.¹⁸ Luego se pregunta: “¿cómo se verá desde dentro, el dentro

¹⁸ *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, ed. cit., p. 72.

verdadero de toda poesía que se está buscando o encontrando? ¿Qué habrá en ella, secreto y eterno, que yo no vea, no pueda ver ni hacer ver a los demás, y que la defina con precisión?"¹⁹ Y al final:

¿Una isla? ¿Una hermosa isla? Sí, muy hermosa. Esta vez estamos, por suerte o por desgracia para nuestra vida, en lo más hermoso. Pero bella o fea, la isla tiene que pensar, para ser ilimitada, en su límite. Para que una isla, grande o pequeña, lejana o cercana, sea nación y patria poéticas ha de querer su corazón, creer en su profundo corazón y darle a ese sentido el alimento necesario. Y para la poesía, el alimento es de cultivo más aún que de cultura, cultivo del elemento propio. Cuando el mar de una isla no es solo mar para ir a otra parte, sino para que lo pasee y lo goce, mirando hacia dentro, el cargado de conciencia universal tanto como el satisfecho inconsciente, esa isla será alta y hondamente poética, no ya para los de fuera sino, sobre todo, para los de dentro. Hay que ir al centro siempre, no ponerse en la orilla a aullar a otra vida mejor o peor de nuestro mismo mundo, peoría o mejoría que puede ser la muerte.²⁰

Este impresionante juicio, tan contemporáneo, y que nos recuerda tanto el famoso poema de Cavafis, es complementado por esa su intuición de *lo secreto* que escapa:

La Habana está en mi imaginación y mi anhelo andaluces, desde niño. Mucha Habana había en Moguer, en Huelva, en Cádiz, en Sevilla. ¡Cuántas veces, en todas mis vidas, con motivos gratos o lamentables, pacíficos o

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 76.

absurdos, he pensado profundamente en La Habana, en Cuba! La estensa realidad ha superado el total de mis sueños y mis pensamientos; aunque, como otras veces al "conocer" una ciudad, la ciudad presente me haya vuelto al revés su imagen de ausencia y se hayan quedado las dos luchando en mi cámara oscura. Mi nueva visión de La Habana, la de Cuba que he tocado, su existencia vista, quedan ya incorporadas a lo mejor del tesoro de mi memoria.

Desde este diario íntimo, gracias también a La Habana hermosamente escondida, al secreto de La Habana, a la tercera Habana que acaso no "veré" nunca.²¹

En una carta a José María Chacón y Calvo, le confiesa que Cuba "era, pues, parte de mi ilusión"²² desde que escribiera, antes de conocerla, unos antiguos poemas. Así, pues, encontramos en J.R. un poco de utopía, de ilusión, también de misteriosa anticipación, de estupor ante lo secreto que no se deja poseer, y su convicción de la cualidad poética de la isla. Más profunda, sin embargo, será la visión de M.Z. en "La Cuba secreta".

9

Como es conocido el origen de este texto fue la antología *Diez poetas cubanos* (1948), compilada por Vitier, donde se agrupan por primera vez los poetas que luego serían conocidos como grupo Orígenes. No quiero detenerme aquí en el comentario de sus extraordinarias calificaciones poéticas (las que ya trato en mi ensayo "María Zambrano y la Cuba

²¹ *Ibidem*, p. 44.

²² *Ídem*.

secreta”),²³ que ya de por sí validan su texto, pues fue capaz de *ver* lo que la crítica cubana no pudo o no supo ver entonces, con la excepción de otro poeta foráneo, Octavio Paz; sino en lo más sorprendente, en su ontología, en su profecía incluso. Ningún extranjero ha sentido a Cuba tan ligada a su destino personal como M. Z. Así, va más lejos que J.R. y ve a Cuba no como *un* secreto sino como *su* secreto, “Como un secreto de un viejísimo, ancestral amor”, al que le llama “Carnal apego”. Y ve en ella “su sombra, su peso secreto, su cifra de realidad”, que le hizo recordar, dice, “que la había ya vivido” —por eso escribía al principio que M.Z. *redescubre* a Cuba. Luego de reparar en algunas imágenes semejantes a otras de Andalucía, por ejemplo, que “al lado de aquel Mediterráneo, como en las orillas de este mar de La Habana, la luz y la sombra caen literalmente sobre la tierra hundiéndose”, dice su asombrosa y sibilina razón:

Pero todo eso no bastaría. Pues solo unas cuantas sensaciones por primarias que sean, no pueden “legalizar” la situación de estar apegada a un país. Algo más hondo ha estado sosteniéndola. Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de las resistencias y apetencias últimas. Desnudo palpar en la oscuridad; la memoria ancestral no ha surgido todavía, pues es la vida quien la va despertando; puro sueño del ser a solas con su cifra. Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso —todo lo que

es norma, vigencia, historia—, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal.

Y así, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: substancia poética visible ya. Cuba: mi secreto.

¿No es esta en sí misma una poesía, una ontología, una metafísica de la insularidad, de una insularidad *hacia dentro*, como quería J.R.? Pues incluso ella habla del esplendor de su *fysis*, es decir, de su substancia, de su carne, de su tierra, de su materialidad “en y por la poesía”. Y continúa:

Es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega —cuando no se había revelado el Dios único— los Dioses. La existencia de los Dioses no contradice a la existencia de Dios, pues los Dioses de Grecia, modelo permanente, son las poéticas esencias fijadas en imágenes, revelaciones directas de la “fysis”, instantáneas del paraíso y también del infierno.

Qué extrañas a esta luz nos parecen ahora las siguientes imágenes de Martí. Dice Fina García Marruz: “Ya Martí hablaba de *la fuerza gloriosa de las islas, que parecen hechas para recoger del ambiente el genio y la luz, y de nuestras tierras surgidas de aguas azules* —no de un desprendimiento continental—, lo que recuerda a Venus y al poema de Luaces sobre la fundación mitológica de la isla”.²⁴ Y en otro texto, dice Martí: “y Grecia misma como resucitando,

²³ J.L. Arcos: “María Zambrano y la Cuba secreta”, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit.

²⁴ Fina García Marruz y C. Vitier: *Flor oculta...*, ed. cit., p. 20.

y Cuba, tan bella como Grecia".²⁵ Concurrentemente M.Z. la describe en otro texto:

[...] apenas posada sobre las aguas. En esta isla en la luz, más que en el mar. Luz que la guardaba a veces como en un fanal azul y a veces la dejaba al descubierto, a la intemperie del fuego solar y de la Luna. En el invierno la Isla es como una plataforma de tierra vuelta hacia los astros, como si flotara en el océano luminoso u oscuro del espacio interestelar.²⁶

En otro momento, en una carta a Lezama desde Roma, en 1956, le confiesa: "En La Habana recobré mis sentidos de niña, y la cercanía del misterio, y esos sentires que eran al par del destierro y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Y por eso quise sentir mi destierro allí donde se me ha confundido con mi infancia".²⁷ Pero aún hay una razón más para ese su carnal apego, para su nuevo nacimiento, podría decirse, a la utopía de la Poesía, y es el que le confiesa a Virgilio Piñera, desde Puerto Rico, en 1941, cuando al decirle este que viajaría a Argentina en busca de una vida cultural más intensa, ella escribe: "Yo he preferido estas islitas sin embargo o tal vez por eso mismo, pues el mejor europeo de hoy, es decir, la mejor vocación europea, creo que es la de las catacumbas, y es desde luego la que yo tengo".²⁸ Como un destino órfico a la espera de la resurrección, agregaría yo.

²⁵ Ídem.

²⁶ María Zambrano: "Desde La Habana a París", en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit.

²⁷ María Zambrano: "A José Lezama Lima", en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit., p. 207.

²⁸ María Zambrano: "A Virgilio Piñera", en ob. cit.

Mucho se ha escrito y debatido sobre la poesía y poética de lo cubano en Orígenes. Hoy día, confieso, me parece más un tema de época que un tema contemporáneo, sin que ello niegue para nada la enorme importancia que tuvo en su momento, cuando era necesario ese deslinde, ese énfasis, esa fijación, como diría M.Z., de imágenes significativas, y no solo en la poesía origenista. En primer lugar, porque el lugar de nacimiento es una fatalidad. No es que se quiera ser cubano o argentino o mexicano o español, se es sencillamente, aunque, eso sí, de diversas maneras. El poeta, además, en cierto sentido, es siempre un desterrado, aunque se nutra de la *fysis* de su tierra. Lo importante, me parece, es la singularidad de su percepción de la Realidad, con mayúscula, no tanto de su realidad aunque se refiera expresamente a ella. Esa singularidad es la que le aportará a la postre su universalidad. Singularidad, extrañeza, e intensa y penetrante percepción en, claro está, imágenes significativas, en esa segunda patria que es su lengua poética. Cada vez, confieso, me resultan más equívocos los discursos poéticos de la identidad, o la identidad como tema poético. Creo que ello debe manifestarse como por añadidura. Por ejemplo, ¿no es un contrasentido decir que las *Elegías de Duino* son alemanas, o el *Quijote* español, o *El infierno* toscano, o *El siglo de las luces* cubano, o *Bomarzo* argentino, etc.? Sí, lo son, qué duda cabe, pero qué obviedad o sencilla sensatez estamos constatando. Ellos perduran porque son universales, independientemente de que hayan reflejado o no su identidad nacional. Así pasa con la insularidad, aunque aquí, cuando el tema se eleva de la simple realidad geográfica y de ciertos rasgos psicosociales que evidentemente operan en cualquier insular, puede adueñarse aquella de connotaciones más profundas que tienen que ver con el puesto del

hombre en el cosmos, digo parafraseando a Max Scheller. Entiéndase que no quito importancia cultural al discurso de la identidad como tal, sino, en última instancia, a su validación poética o literaria o artística. Qué importa que la *Novena sinfonía* haya sido concebida por un alemán, aunque este haya sido un alemán genial. Ella no es por eso simplemente alemana, ella es universal. Lo decisivo será siempre, cuando existe en ese sentido, la intencionalidad. Así, el discurso de la insularidad, cuando se aísla, tiene que responder a determinada intención, tiene que servir para develar determinados aspectos universales de la realidad en general, del ser humano mismo.

11

Quiero citar a propósito un vigoroso pasaje de *Todo Caliban*. Dice Roberto Fernández Retamar:

Después de todo, es la mirada y no el objeto mirado lo que implica genuinidad. Tal genuinidad de la mirada, para mencionar un ejemplo [...], explica el hecho de que no haya escritor más inglés que aquél cuyas historias ocurren no sólo en su pequeño país sino también en Verona, en Venecia, en Roma, en Dinamarca, en Atenas, en Troya, en Alejandría, en las tierras azotadas por el ciclón del Mediterráneo americano, en bosques hechizados, en pesadillas inducidas por el ansia de poder, en el corazón, en la locura, en ninguna parte, en todas.²⁹

Qué pasaje más borgiano, podría apreciar alguien, y no seguramente qué pasaje más cubano, sin que pierda por ello ni un ápice de su valor.

²⁹ R. Fernández Retamar: "Caliban quinientos años más tarde", en su *Todo Caliban*, Editora Aníbal Pinto, S. A., Cuadernos Atenea, Santiago de Chile, 1998, p. 116.

12

María Zambrano se sintió en una ínsula extraña, en una Cuba secreta, en una catacumba cristiana, en un ínfero órfico, vio de nuevo a España con otros ojos como una isla, ya se sabe que por trágicas y decisivas circunstancias históricas mundiales, nacionales y personales, las cuales explican pero no deciden en última instancia el valor de sus visiones, las cuales son únicas, intransferibles y a la misma vez, por su intensidad cognitiva, susceptibles de ser compartidas por cualquier ser humano de sensibilidad afín. Eso fue lo que sucedió a la postre entre ella y los poetas origenistas, quienes se sentían en cierto sentido como marginales, clandestinos, en su propio país, y quienes detentaban como ella una poderosa vocación de conocimiento —hacían de la poesía un menester de conocimiento—, a la vez que quisieron universalizar su realidad, la que tuvieron para vivir, más que hacer simplemente literatura. Ellos querían, como ella, comprender la realidad, esa extraña noche oscura o esa indecible luz que sentían en lo más profundo de sí mismos. De ahí la no tan frecuente capacidad para desplegar una poesía del verbo encarnado, una escritura que dotaba a la poesía cubana de una nueva materialidad, esto es, una manera más profunda de mirar la realidad a secas, sin calificativos. Ellos confiaban, sin rencores o remordimientos, que ese *aquí* y ese *ahora* desde donde escribían era un aquí y un ahora cubanos y universales a la vez.

13

Siempre me ha interesado mucho un pasaje de la novela *Primavera negra*, de Henry Miller, donde el autor cita un fragmento del prefacio de la primera edición de *Robinson Crusoe* en el que se invita al lector a emprender un viaje

imaginario a una isla (ya sabemos que el modelo fue Tobago, en la desembocadura del río Orinoco) de esta atractiva manera: “Las maravillas de la vida de este hombre exceden todo lo conocido; la vida de un hombre no es capaz de mayor variedad”. Tenía que existir ya una isla utópica en el inconsciente colectivo para que la novela fuera leída en noventa y siete lenguas. El pasaje en cuestión es el siguiente:

Desde entonces ya no hay islas desiertas. Desde entonces, en cualquier sitio que uno nazca, está en una isla desierta. Cada hombre lleva su propio desierto civilizado, la isla de sí mismo en la que ha naufragado: la felicidad, relativa o absoluta, es ajena a la cuestión. Desde entonces todo el mundo huye de sí mismo para encontrar una imaginaria isla desierta, para revivir este sueño de Robinson Crusoe.³⁰

14

Ahora voy a ampararme en la cualidad de ensayo de este texto para contar una anécdota personal. En 1986 hice mi primer viaje fuera de Cuba, a Nicaragua. Tuve la suerte de ser amigo del piloto del avión y mirar desde allí, por primera vez, los cayos, las islas, entre las nubes, tal como debe mirar la tierra un astronauta, es decir, como una isla también, desde la lejanía, en la inmensidad del cosmos. Ya en Nicaragua visité el lago de Granada, la mar dulce, como le llamaron los españoles. El lago está lleno de isletas, como un Mediterráneo en miniatura. Allí comencé a escribir una serie de poemas que concluí en La Habana y que luego titulé *Las islas griegas*. Claro que había leído *La Iliada* y *La Odisea* desde niño, y luego las había releído y estudiado con fruición en la Escuela de Letras. Pero fue solo entonces que esas referencias adquirieron para mí un sentido profundo, poético y

³⁰ H. Miller: *Primavera negra*, Bruguera-Alfaguara, Barcelona, pp. 50-51.

personal a la vez. Por primera vez pude mirar a mi isla desde la lejanía, incluso ya estando en ella, extrañeza que no me ha abandonado más. Por primera vez supe que uno regresa de cada viaje como un mendigo. Por primera vez me sentí un viajero, un peregrino siempre en busca de una isla perdida. En otra ocasión, sentado en la playa de Varadero, pero en una zona desierta cerca de la punta de Hicacos —delante el mar, detrás una tupida vegetación salvaje— sentí, imaginé la sensación de ver aparecer en el horizonte unos enormes navíos, como si mirara con los ojos de los aborígenes cubanos, con la mirada de la isla; esa extrañeza tampoco me ha abandonado. Por alguna razón que desconozco me fascinaron los poemas que Darío escribió en Mallorca, en el Mediterráneo. Sí, acaso debe existir una sensibilidad insular con independencia incluso de que uno viva físicamente o no en una isla. En última instancia la tierra misma es una isla en el Universo, y uno mismo es una isla entre la muchedumbre de seres humanos. Recuerdo cómo me fascinó un poema de Efraín Rodríguez, “Fulgores griegos”, donde se hablaba de las islas perdidas. Quien haya leído el panorama de la poesía del siglo xx, *Las palabras son islas*³¹ (y ya el título, un verso de un poeta cubano, es significativo), encontrará varios poemas recientes con el tema de la insularidad, por lo que parece que esa sensibilidad no desaparecerá nunca.

15

Lo que sí cambia es su expresión, que acaso tuvo su origen contradictorio en Martí y en Casal, pero no tan explícita como en la poesía del grupo Orígenes. En la actualidad, aunque continúa su expresión mítica, parece prevalecer su reverso, esto es, la insularidad como fatalidad, como perenne

³¹ *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, comp. e int. J.L. Arcos, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000.

incentivo para el viaje físico o imaginario, simbólico u ontológico. Ha vuelto el sentimiento de lontananza, y el cubano, más que vivir hacia dentro, como quería J. R., se dispersa o se proyecta en una diáspora física y cultural sin paralelos en la historia de Cuba. Acaso habrá que aguardar a que se cumpla la profecía lezamiana, cuando la “Cuba secreta [...] reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada”,³² para que el insular vuelva a vivir hacia dentro.

16

No quiero concluir sin referirme a una veta polémica del tema de la insularidad en el grupo Orígenes. Como es conocido, los que primero se interesaron en lo cubano en nuestra tradición lírica fueron Cintio Vitier y Gastón Baquero, aún antes que Lezama; Vitier había escrito poemas donde la isla se miraba desde la aridez, desde la intemperie. Luego, Lezama, como en “Noche insular: jardines invisibles” y otros poemas, desplegó sus vastas construcciones mitopoéticas; también Octavio Smith, con su mirada de lo fabuloso; o Fina García Marruz, con sus intuiciones de lo cubano; o el Eliseo Diego de *En la Calzada de Jesús del Monte*, donde nos dejó, entre sus muchas fijaciones poéticas, este verso inquietante: “la isla rodeada de Dios por todas partes”, que parece responder, como en un contrapunto, a este otro, más inquietante aún, de Virgilio Piñera: “La maldita circunstancia del agua por todas partes”, de *La isla en peso*. Es cierto que Vitier, en *Lo cubano en la poesía*, no compartió la cosmovisión del poema de Piñera —por cierto, citando casi textualmente frases dichas mucho antes por Gastón Baquero. Pero no compartir no significa no comprender. El texto de

³² J. Lezama Lima: “Carta a María Zambrano” (31 de diciembre, 1975), en *Cartas (1939-1976)*, ed. e int. Eloísa Lezama Lima, Ed. Orígenes, Madrid, 1979, pp. 78-79.

Piñera representaba el reverso del mito origenista de la insularidad, pero mito también a la postre. Es conmovedor que en un poema escrito el mismo año de su muerte, Piñera le confiera un valor trascendente al mito de la insularidad. Leámoslo para concluir este ensayo con esta otra inquietud:

*Aunque estoy a punto de renacer,
no lo proclamaré a los cuatro vientos
ni me sentiré un elegido:
sólo me tocó en suerte,
y lo acepto porque no está en mi mano
negarme, y sería por otra parte una descortesía
que un hombre distinguido jamás haría.
Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles en los brazos,
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol, la luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad?³³*

14 de febrero, 2001

³³ V. Piñera: “Isla”, en *La isla en peso*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1996.

Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx*

*Las palabras son islas/ fabulosas, dispersas/
en el mar del silencio./ Solo las carabelas
de la muerte devoran/ la distancia entre ellas./
No escribimos: zarpamos/ por la página abierta
...a lo desconocido./ El poema es la estela.*

“Las palabras son islas”, ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA

La poesía cubana del siglo xx comienza marcada por dos grandes ausencias: José Martí y Julián del Casal. En el terreno propiamente literario esas ausencias producen un vacío de calidad, de plenitud expresiva, aunque a la postre sus ascendencias creadoras se dejen sentir a todo lo largo de la centuria, encarnando, a veces compleja y polémicamente, verdaderos paradigmas del creador. Sólo otro poeta cubano, José Lezama Lima, ha podido alcanzar una presencia tan profunda y fecundante en la poesía cubana como la de sus precursores finiseculares.

Martí, que había iniciado la renovación modernista en lengua española y acaso el mayor escritor —junto a Rubén Darío— de la modernidad iberoamericana, muere en 1895 luchando por la independencia de Cuba, pero es casi un desconocido *como poeta* para sus coetáneos. Casal muere también prematuramente en 1893. El incipiente grupo modernista, nucleado en torno suyo, se difumina pronto: Juana Borrero muere tísica en el exilio en 1896, apenas con diecinueve años; Carlos Pío Uhrbach, durante la

* Introducción a *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx (1900-1998)*, int., comp., notas y bib. J.L.A., Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999.

guerra, un año después. Los otros seguidores no son capaces de producir una obra poética a la altura de sus predecesores, por lo que el modernismo cubano se atomiza en figuras aisladas —Bonifacio Byrne, René López, entre los de mayor calidad—, en poetas menores, y prevalece lo más externo del movimiento, a la vez que acaece cierto resurgimiento de un extemporáneo romanticismo y de una poesía civil, elocuente y elegíaca, sumida en la añoranza de una plenitud histórica, transida por un sentimiento de lo imposible en el presente, y minada por un hondo escepticismo hacia el futuro, como puede observarse explícitamente en zonas de la poesía de Agustín Acosta y Felipe Pichardo Moya.

Esta problemática literaria guarda una cierta relación con los acontecimientos políticos en que se ve envuelto el país desde la segunda mitad del siglo XIX. La guerra de independencia frente al colonialismo español, frustrada por la intervención norteamericana en la contienda, trajo como consecuencia la instauración en 1902 de una República neocolonial. Una arrasadora conciencia de frustración se extiende por la poesía cubana, pero en poetas que no poseen la intensidad creadora de Casal —ni siquiera para expresar como él el reverso desencantado y profundo de su realidad—, ni mucho menos la de Martí, desde su muerte el centro nupcial de la historia y de la realidad cubanas. En Casal se plantea, además, la contradicción entre la búsqueda de plenitud en una belleza imposible o inalcanzable y su circunstancia hostil. Acaso por la persistencia y la recurrencia de las frustraciones y los imposibles históricos, durante la República la impronta casaliana, en cualquiera de sus muchas y variadas manifestaciones, constituirá una de las notas de continuidad dominantes en la poesía cubana hasta 1959, tendencia que ha vuelto a resurgir en las dos últimas décadas del presente siglo.

En este sentido, Casal fue la gran figura *canónica* de fines del XIX y principios y finales del XX. Su irradiación, aparte de la que tuvo en el modernismo finisecular, donde fue decisiva, alcanza a Regino E. Boti y, sobre todo, a José Manuel Poveda —este último le dedica su “Canto élego”—, y aun a Rubén Martínez Villena y José Z. Tallet. Pero ¿cómo entender el exotismo lírico de Regino Pedroso, el intimismo simbolista de Dulce María Loynaz, la sentimentalidad poética de Eugenio Florit, el acendrado y solitario purismo de Mariano Brull —también minado de un raigal imposible—, o el neorromanticismo de Emilio Ballagas, e incluso la veta entre romántica y modernista de una zona de la poesía de Nicolás Guillén, sin un antecedente como Casal? Habrá que plantearse algún día el *misterio* de por qué ha sido mayor la impronta casaliana —al menos literaria y cuantitativamente— que la martiana en nuestra poesía, si es Martí nuestro mayor escritor y, en consecuencia, el problema y el paradigma literarios más grandes de nuestra cultura. Ningún escritor cubano, ni siquiera Alejo Carpentier o José Lezama Lima, ha podido superar la multiplicidad, la profundidad y la intensidad cognoscitiva de Martí. Si aplicáramos, por ejemplo, los presupuestos teóricos generales que expone Harold Bloom para la determinación de un escritor canónico, Martí sería nuestro Shakespeare, aunque acaso más exactamente nuestro Montaigne (aunque, claro está, Martí, para *nosotros*, es mucho *más*). Tanto es así que incluso Casal queda subsumido dentro de Martí. No por gusto el grupo Orígenes vuelve a plantearse el problema de Martí y el problema de Casal. Pero es como si el influjo martiano solo operara profunda e invisiblemente. Donde se hace más evidente es en la preeminencia de su pensamiento crítico e incluso poético, acaso porque su prosa, más allá del valor tan operante de sus ideas, no tiene paralelo dentro del ámbito del idioma. Fue su prosa, por ejemplo, más que su poesía —que solo conoció

parcialmente—, la que influyó notablemente en Darío. Por otro lado, sus *Versos libres* y *Versos sencillos*, ¿podían haber sido imitados? Pregunta similar podría hacerse con la poesía de Lezama Lima. Y sin embargo son dos escritores de una singularidad fecundadora. La presencia más unilateral de Casal es más frecuente y explícita. La de Martí puede detectarse, por ejemplo, en ciertas intuiciones líricas de Regino E. Boti, en cierto *pathos* de Rubén Martínez Villena, en ciertas recreaciones y apropiaciones de lo cubano, y de la realidad en general, de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Samuel Feijóo, y, más recientemente, de Roberto Fernández Retamar, Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar. La de Casal, está en todos ellos y en muchos poetas más. “Respiro a Casal”, exclama Fina García Marruz dentro de la atmósfera simbólica de *Las miradas perdidas*. Ella misma, Lezama Lima, Lorenzo García Vega y Vitier, estudiaron con profundidad su obra. Asimismo, es conocida la dedicación de este último y Fina García Marruz al estudio de la obra y el pensamiento martianos. Mas si acaso fue Octavio Smith el más casaliano de los origenistas, un poeta como García Vega tiene en Casal un antecedente como poeta del reverso, y en este sentido el autor de *Nieve* también dejó su impronta en Eliseo Diego. Hay cierto parnasianismo profundo, a veces incluso amargo, en Smith y en Diego, de ascendencia casaliana. Es que, más que una influencia puntualmente literaria, Casal encarnó como poeta algunas de las constantes ideotemáticas, algunas de las actitudes esenciales frente a una circunstancia hostil, frente a un imposible histórico u ontológico, algunas de las tendencias psicosociales, que han calado más hondo en el pensamiento, en la conciencia poética cubana. Lo casaliano, como lo martiano, es un tópicó, y más: una actitud, un *pathos*, una manera de vivir y de escribir, una cosmovisión incluso. Precisamente por todo lo anterior, y más allá de sus enormes diferencias externas, es en-

tre Casal y José Lezama Lima que se puede establecer una relación más profunda, aunque, simultáneamente, acaso no haya otro escritor cubano que haya sentido y asumido conscientemente la irradiación profunda de José Martí. Con posterioridad, lo casaliano ha continuado presente en la poesía cubana. Si ya estaba en cierta sentimentalidad, cierto romanticismo, cierto escepticismo, cierto reverso profundo de la poesía inicial de Virgilio Piñera, continuó presente en su poesía posterior a 1959, como en la de Eliseo Diego y en la de Lezama —repárese en su “Oda a Julián del Casal”, y, sobre todo, en una zona de su *Fragmentos a su imán* (1977). Pero no es hasta la poesía de Raúl Hernández Novás y de Ángel Escobar que Casal vuelve a encontrar unas sensibilidades muy afines, y tanto que, por ejemplo, al morir Hernández Novás, Fina García Marruz, parafraseando a Fernández Retamar, pudo afirmar: “él era otra vez Casal”. Lo mismo, aunque en menor medida, podría decirse de otros poetas de la segunda mitad o fines del siglo. Entonces, es pertinente hacerse esta pregunta: ¿debería haber comenzado este panorama con una muestra de la poesía de Martí y Casal? No tengo una respuesta a esta pregunta. Ellos son la culminación del XIX cubano, siglo al que pertenecen cronológicamente, pero poéticamente son nuestros padres, nuestros precursores. La duda se hace más intolerable con Martí, cuando uno siente que, junto a sus versos, faltaría la *poesía de su prosa*: fragmentos de su diario, de crónicas, de críticas, de discursos, de sus cuadernos de apuntes, y, sin embargo, ¿cómo antologar su vida? No sólo es la letra lo que permanece de Martí y de Casal. Vale entonces dejar en el aire esta pregunta, que también se la ha hecho Fernández Retamar. Valga, pues, esta rápida digresión sobre lo casaliano y lo martiano siquiera sea para indicar una de las problemáticas esenciales de la poesía cubana del siglo XX.

Regresando al modernismo cubano, hasta la publicación de *Arabescos mentales* (1913), de Regino E. Boti, no es que la necesaria renovación modernista comienza a manifestarse. Pero es una renovación tardía, cuando ya el modernismo hispanoamericano había dado sus mejores frutos. La propuesta estética que lleva implícita o explícita la poesía y el pensamiento de Boti, tiene la virtud de rearticular la poesía cubana dentro de las corrientes de la contemporaneidad, aun cuando se observe una distancia entre la actitud y el proyecto creador del poeta, y su propia praxis creadora, como sucede también con José Manuel Poveda, quien publica en 1917, con sugestivo título, *Versos precursores*, sumándose a la corriente renovadora iniciada por su coetáneo. Una vez cumplida la oportuna reacción frente a la lírica menor de ascendencia modernista y, sobre todo, frente a la existencia de una poesía romántica sin ninguna fuerza creadora, lo que sobresale como ganancia estética fundamental tanto en Boti como en Poveda, es su potencia de futuridad, luego de haber reconstruido las bases de una tradición poética interrumpida o venida a menos. En primer lugar, ellos realizan, como observó Cintio Vitier, "el rescate del sentido de la poesía como creación verbal autónoma", una concepción que se acerca a los postulados de la poesía pura y, por ello, precursora de hallazgos y modos de importantes frutos posteriores en la historia de la lírica insular, que tienen su colofón en la poesía de Guillén y, sobre todo, del grupo Orígenes; asimismo, ellos dotan a la poesía de una autoconciencia, de un pensamiento sobre y desde la poesía misma, amén de cierto trasfondo filosófico, en especial Poveda; pero, además, esa conciencia de la relativa autonomía poética, imbrica a la poesía cubana dentro del ámbito creador de la vanguardia, de la que Boti y Poveda son notables precursores en el ámbito nacional. Tal es el caso sobre todo de Boti, con sus libros *Kodak-ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930). To-

das las líneas inmediatamente posteriores de la poesía cubana están de algún modo anticipadas en el gesto creador de ambos poetas: la poesía pura, la negra y la social; e incluso una sensibilidad de lo cubano y una penetración de la realidad, de acendrada profundidad y estilización, como es el caso del poema "El café", de Boti. En ellos, pues, están de cierta manera recuperadas las ganancias expresivas y, sobre todo, de sensibilidad, de José Martí, y, en especial, de Julián del Casal, su reconocido precursor. Si Boti intensifica el parnasianismo casaliano, la búsqueda de belleza rara de ascendencia modernista, incluso esos sus chispazos cubanísimos en la captación de nuestra realidad, que recuerdan a Martí, Poveda acentúa el simbolismo y el nihilismo profundo de su antecesor, mediado por cierta veta nietzscheana y decadente, a la vez que se observa en no pocas de sus prosas poéticas, en la intensidad de sus obsesiones, y en su afectiva elocuencia, la ascendencia martiana. Pero todo ello lo hacen ya en otro tiempo, por lo que sus credos estéticos van a proyectarse también hacia las corrientes de la vanguardia. Ellos no pudieron realizar la modernidad alumbrada por Martí y Darío, pero marcaron un hito decisivo en el tránsito hacia ella. Es por todo esto que sus obras se nutren también de muchos elementos de la reacción posmodernista.

La crítica ha situado el inicio del provisorio vanguardismo cubano a partir de 1923. Aunque desde aquella fecha y hasta 1935 se indica la etapa vanguardista cubana, en realidad tal parece que entonces se transita de un posmodernismo hacia lo que se conoce como posvanguardismo. Dentro del posmodernismo acaso no haya un autor más representativo y fecundante que José Z. Tallet, cuya obra poética no se publicó, lamentablemente, hasta 1951, en *La semilla estéril*. La crítica ha insistido en el tránsito hacia la vanguardia que se constata en Tallet, pero en realidad, desde el punto

de vista literario, su lenguaje es típico de la reacción antimodernista y, por lo tanto, queda preso, en cierto modo, dentro de su ámbito, y a la vez da muestras de una nueva sensibilidad. Resulta imposible encontrar elementos de verdadero peso creador o renovador que puedan emparentar en profundidad la poética de Tallet y su propia praxis con el movimiento vanguardista, sobre todo en el estilo. Lo mismo sucede con Rubén Martínez Villena, muy apegado incluso a cierta elocuencia retórica de filiación romántica y a un lenguaje modernista, si bien sus dotes como poeta eran extraordinarias, pero murió joven. Lo que los excepciona a ambos, más allá de sus calidades literarias, es su *actitud* creadora, algo similar a lo ocurrido con Boti y con Poveda, si bien con expresiones diferentes. El prosaísmo irónico y sentimental se vincula en aquellos a una profunda conciencia ideológica, que se resuelve en un sobrecogedor escepticismo en Tallet, y en un agónico sentimiento de lo imposible en Villena. No es la poesía social de Villena lo mejor de su producción lírica, por lo demás muy parca, sino sus típicos poemas posmodernistas, como “Insuficiencia de la escala y el iris”, aunque haya escrito un texto como “El gigante”, que recuerda la intensidad de *Versos libres*, de Martí. Si en Casal, y después en Boti y Poveda, se padeció el *imposible*, en Villena existe una lucha contra el mismo, como si se debatieran en su seno la ascendencia casaliana y la impronta martiana, amén de que todos estos poetas padecían una misma circunstancia histórica. Tallet, sin embargo, sí deja al menos tres textos de una importancia capital para nuestra expresión; dos de ellos, por la descendencia que tendrán en la poesía cubana como antecedentes, incluso, del prosaísmo y el conversacionalismo (o modalidad coloquial) predominantes en la época de la Revolución; tal es el caso de “Elegía diferente” y “Proclama” —hitos también dentro de la poesía social, como síntomas profundos de un momento de

acendrado pesimismo histórico—; y otro, “Estrofas azules”, por su perfección literaria, por su coherencia con la estética del posmodernismo, y por la expresión de una sentimentalidad que se reiterará en el neorromanticismo cubano. Tallet, además, se convirtió, de nuevo, en un contemporáneo, por sus profundas afinidades con el canon conversacional.

¿Cuáles fueron, con propiedad, los libros vanguardistas de la poesía cubana? Uno solo, sin notable repercusión creadora, *Surco* (1928), de Manuel Navarro Luna, algunos elementos novedosos de *Kodak-ensueño y Kindergarten*, de Boti; y el *maquinismo* de “Salutación fraterna al taller mecánico”, de Regino Pedroso. No innovó el vanguardismo cubano en su zona formal, estilística, ni tuvo esa profundidad en su expresión y en su pensamiento que reclamara para la poesía de vanguardia César Vallejo, en la antológica y severa crítica que hizo del vanguardismo. De ahí que se insista en el carácter provisorio, temporalmente, y precario, desde una perspectiva estética, de este vanguardismo, e incluso se recurra a otro tipo de discurso, el político o social —donde fue más auténtico—, para caracterizarlo. Ese vanguardismo profundo se alcanza, después, en la veta surrealista y onírica de *Corcel de fuego* [1935-1945] (1948), de Félix Pita Rodríguez, en algunos textos de Samuel Feijóo, y en la obra de Virgilio Piñera, y, sobre todo, de Lorenzo García Vega, acaso el más ortodoxo de nuestros vanguardistas. Otros poetas, como Ezequiel Vieta, el primer Fayad Jamís, José A. Baragaño, cierto Roberto Branly, Luis Rogelio Noguerras, Magaly Alabau, Lina de Feria, Octavio Armand, Ángel Escobar, y algunos poetas muy recientes, como Carlos A. Alfonso, Rito Ramón Aroche, C.A. Aguilera, y Ricardo A. Pérez, entre otros —cabría incluir, con un sentido muy amplio, a Rolando Sánchez Mejías y Pedro Marqués de Armas, quienes, junto a Rogelio Saunders y los dos últimos poetas

mencionados con anterioridad, pertenecen al grupo literario Proyecto Diáspora, de escritura alternativa, desde 1993—, corresponden, de manera general, en todas o en algunas zonas de su obra, y con expresiones en cada uno diferentes, a ese linaje creador.

Por otro lado, Villena y Tallet, si bien articularon la poesía con su contexto histórico de una manera más profunda que las demás manifestaciones de la llamada poesía social o civil, de tema histórico o patriótico, al producir, sobre todo en el caso de Tallet, una auténtica poesía de repercusión social, e iluminar una nueva relación del poeta con su circunstancia, no desarrollaron, como habían intentado Boti y Poveda, un conciencia crítica y autocrítica del hecho creador; no insistieron, como fue característico de la época, en la autonomía poética y en la autoconciencia de la poesía, sino que más bien ofrecieron con sus obras un auténtico testimonio del estado de la conciencia social cubana. Boti y Poveda trataron de dotar a nuestra poesía de una tradición, es decir, una tradición viva que religara su historia, su praxis, su pensamiento, con las corrientes estéticas contemporáneas. Villena y Tallet encarnaron, además de la clásica reacción posmodernista, la intensificación de una de las apetencias de aquellos: la de la imbricación profunda del poeta con su circunstancia.

Pero todas estas reacciones, actualizaciones, búsquedas, nuevas relaciones, anticipaciones, van a propiciar que, luego del fracaso de la revolución del 30 —lo cual acentuó, de nuevo, el profundo pesimismo en la conciencia colectiva de la nación, y reforzó el sentimiento de pérdida de finalidad histórica—, la lírica cubana conozca un período de esplendor y de madurez expresiva que dominará las tres últimas décadas de la República, período que se inserta —con denominación de Fernández Retamar— dentro del llamado posvanguardismo.

Tres son las vertientes que se desarrollan después de la efímera pero fecundante experiencia vanguardista y aun dentro de ella misma, así como resultado de la propia tradición poética insular: la poesía pura, la negra y la social —aunque conviven con otras vertientes neorrománticas, posmodernistas e intimistas. La pura, acaso la más renovadora desde el punto de vista expresivo, es encarnada por la obra, de excepcional consecuencia, de Mariano Brull, quien, luego de un primer libro ubicable dentro del intimismo lírico, no abandonó más aquella poética, lo que lo convierte en uno de los exponentes cimeros de esta vertiente lírica en el ámbito iberoamericano.

Con Brull la poesía cubana ensayó una aventura intelectual y verbal que se tensó hasta sus extremos, porque lindaba con un imposible, con la búsqueda de un absoluto: el de la poesía como reino autónomo, idealmente independizada de toda anécdota, efusión sentimental o intelectual, es decir, la poesía se alejaba de todo conocimiento de la realidad, como si, con solo revelar su ser, mostrara una realidad otra, suficiente, arquetípica; abstracción poética de imposible realización práctica, como reconociera hasta el propio Paul Valéry, pero que sirvió para estilizar y tensar el lenguaje poético hasta confines expresivos no alcanzados antes, y todo ello a través de una severa experimentación formal y un hondo ascetismo intelectual, lo cual, como todo extremo, ayudó a deslindar, sesgadamente, la poesía de todo lo que no fuera ella misma, esto es, de cierta preeminencia de funciones que se estimaban ancilares al menester poético, en salvable disección expresiva en un contexto contaminado de retóricas pseudopoéticas, de elocuencias verbalistas, o de epigonales reproducciones románticas, modernistas y vanguardistas. Asimismo, aquella vertiente se enriqueció con el purismo sensual de una zona de la poesía de Emilio Ballagas y con el purismo más intelectual de Eugenio Florit.

Se cumplía así con otra de las apetencias de Boti y Poveda, y se sentaba un importante precedente para la poesía posterior, fundamentalmente para la del grupo Orígenes.

Sin la importante renovación expresiva de Boti y Poveda, sin la profunda articulación de la poesía con su circunstancia que realizaron Villena y Tallet, sin la estilización lírica de Dulce María Loynaz y sin la intensificación de la relativa autonomía poética por parte de la poesía pura, tampoco podría concebirse la cristalización de todas estas características en la obra poética de Nicolás Guillén, acaso el poeta cubano —junto a José Lezama Lima— más importante del siglo en Cuba. La poesía negra —también anticipada por Poveda con su “El grito abuelo”— se nutre de importantes hallazgos formales del purismo —la *jitanjáfora*, creación de Brull, es un ejemplo. Repárese en que esta poesía fue sobre todo una aventura verbal, además de una moda epocal. Muchos poetas incursionaron en ella, pero ninguno —con la excepción de Ballagas, y algunos poemas, como “La rumba”, de Tallet, o “Sexteto”, de Guirao—, con la autenticidad y la plenitud expresiva de Guillén —que se torna en este sentido un poeta canónico, paradigmático—, pues este la hace transitar de sus pintorescos, externos, costumbristas poemas de *Motivos de son* (1930) —que, se insiste, valen más por su musicalidad, su ritmo, sus aportes formales que por su contenido explícito—, hacia sus inigualables poemas cosmogónicos —“Sensemayá”, por ejemplo—, o hacia su acendramiento social, incluso político, que alcanza su colofón en su *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), paradigma de la llamada poesía social cubana, en este caso de una espléndida plenitud expresiva, a la altura de lo mejor de la poesía de la lengua.

Pero el aporte decisivo de Guillén es su descubrimiento formal, estilístico, de la imbricación del ritmo del son musical cubano dentro del lenguaje poético. Una intuición lírica

como esta no se realizaba desde *Versos sencillos*, de José Martí. Precisamente Guillén, como antes Martí, accede a una percepción estética de lo popular universal. Más que su poesía ortodoxamente *negra*, sobresale en Guillén el hallazgo de una poesía *otra*: él la llamó *mulata* —al igual que Fernando Ortiz—, es decir, *mestiza*, eufemismos en definitiva de lo que constituye su verdadera singularidad: *cubana*, o, en última instancia, *guilleniana*, y que tuvo su estilización mayor en su ya clásico y universal poema “Iba yo por un camino”, como otros de *El son entero* (1947). En Guillén, poeta de la estirpe de Federico García Lorca y Pablo Neruda —como ambos de Darío—, se aprecia la asimilación creadora de la tradición poética hispánica, del mejor modernismo iberoamericano, y de las conquistas de la vanguardia, lo cual —junto a su intuición de lo popular universal— se traduce en la solución de los falsos dualismos entre lo culto y lo popular, entre lo universal y lo nacional, o, incluso, de la falsa dicotomía, a nivel expresivo, entre lo africano y lo español. También contribuyó Guillén a la expresión conversacional, coloquial. La llamada, también, poesía afrocubana, ha tenido cultores posteriores en Pura del Prado, Rolando Campins, José Sánchez Boudy, Eloy Machado, e incluso, en cierto sentido, Miguel Barnet, Alina Galliano y Maya Yslas. Otra vertiente muy extendida fue la del intimismo lírico, cuya figura descollante es Dulce María Loynaz; expresión detentadora de cierta intemporalidad, que la hace perdurar, más allá de diferentes y sucesivos *ismos* a todo lo largo del siglo. Su poesía, de ascendencia modernista, y muy cercana al purismo, se nutre de un intenso simbolismo; a veces recuerda la expresión, sumamente estilizada, de Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez.

Otros dos importantes poetas, Florit y Ballagas, luego de sus instantes puristas, conocen de una variada evolución.

En el caso de Florit, se destaca su poema "Martirio de San Sebastián", de la zona no purista de su *Doble acento* (1937), un texto primigenio en la expresión poética cubana. Con posterioridad, Florit desarrollará una poética de ascendencia clasicista, de atemperada afectividad e inmanente religiosidad, para acceder luego, con su *Conversación a mi padre* (1949) y *Asonante final y otros poemas* (1955), a una poesía conversacional que no abandonará más en su nutrida obra posterior, ejemplo de un conversacionalismo lírico, esencia de su estilo, transido por una sobriedad neoclásica y una veta existencial, contemplativa, que lo convierten en una de las voces líricas más importantes del idioma. También tendrá Ballagas una rica trayectoria poética, que pasa por el negrismo de su *Cuaderno de poesía negra* (1934) —véanse sus antológicos poemas "Para dormir a un negrito" y "Comparsa habanera", este último preferido por Gastón Baquero—, su purismo sensual, y su final neoclasicismo católico, pero que tuvo en el neorromanticismo de *Elegía sin nombre* (1936), *Nocturno y elegía* (1938) y *Sabor eterno* (1939), a su más alto exponente dentro de esta vertiente de la poesía cubana, y conformó, al decir de Vitier, una de las trayectorias espirituales más complejas e intensas de la historia de la lírica insular.

Otro creador, Samuel Feijóo, de personalísimo aliento lírico, encarnará otro de los hitos de la poesía cubana, con sus libros *Beth-el* (1949), *Faz* (1956) e *Himno a la alusión del tiempo*, con poemas escritos entre 1954 y 1958. Su poesía, de un lirismo entrañable, ensaya desde el poema de filiación barroca, de gran densidad imaginal, hasta el poema de tono conversacional en *Faz*. Dos son sus aportes a la poesía cubana: su poética de lo natural o de la naturaleza —tan bien estudiada por Virgilio López Lemus—, donde se nutre, como Martí y Guillén, de lo popular universal, desarrollada también luego de 1959; y su lirismo esencial, amén

de su veta prosaísta, conversacional, y de su poesía social. En muchos textos de Feijóo la poesía cubana accede a una expresión ontológica, existencial, metafísica incluso, de valores líricos universales, en la línea de un César Vallejo y de un Juan Ramón Jiménez. Feijóo fue un importante antólogo y cultor de las manifestaciones populares de la poesía cubana, entre ellas de la décima, género en donde también se destacan poetas como Jesús Orta Ruiz, más conocido como el *Indio Naborí*, Raúl Ferrer, Adolfo Martí, Francisco Riverón y Orlando González Esteva, entre otros muchos —habría que señalar las singulares décimas de Lezama. Otros poetas, que no se pueden dejar de mencionar, dentro de la vertiente neorromántica, son Carilda Oliver Labra y José Ángel Buesa, de amplia difusión y recepción, y, dentro de la poesía social, Manuel Navarro Luna.

Coetáneo con estas poderosas voces poéticas: Brull, Loynaz, Guillén, Florit, Ballagas, Feijóo, irrumpirá en la poesía cubana, a partir de 1937, la obra incipiente del que más tarde se constituiría en el ya legendario grupo Orígenes —exponentes, todos, de la poesía posvanguardista, según el criterio de Fernández Retamar—, cuyo desenvolvimiento ilustrará no solo lo que constituyó el canon poético predominante durante las décadas del cuarenta y cincuenta —aunque continuarán publicando obras de alta calidad posteriormente—, sino que encarnará el movimiento poético más importante de la poesía cubana, y uno de los más significativos dentro del ámbito iberoamericano.

En los poetas de Orígenes —dados a conocer como grupo en la antología de Vitier, *Diez poetas cubanos. (1937-1947)* (1948)—, dentro de una gran diversidad de poéticas y estilos, cuajará finalmente —como también sucede en Guillén—, aquella modernidad de raíz martiana y dariana, que comenzó a fraguarse en las postrimerías del siglo anterior y en los albores del presente. Conocedores y en

buena parte expresión, aunque polémica, de las corrientes de vanguardia, ellos tienen su raíz fundacional en el modernismo iberoamericano. En ellos se conjugan las más disímiles fuentes culturales: la rica tradición de la poesía francesa, la hispánica y la anglosajona, así como de la cubana e hispanoamericana. Si asimilan las conquistas del purismo, del simbolismo e incluso del vanguardismo, lo hacen acentuando el valor de la poesía como forma de conocimiento de la realidad; pueden ser caracterizados muy generalmente —con denominación de Fernández Retamar— desde una suerte de trascendentalismo poético, pero que no desdeña el valor de las apariencias aunque las trascienden. Este esencialismo lírico se expresó de modo diferente en José Lezama Lima, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Octavio Smith y Ángel Gaztelu. En su reverso, y por tanto par dialéctico del trascendentalismo, se encuentran las poéticas, de profundo linaje vanguardista, de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega. No por gusto en Orígenes se manifiestan dos maneras diferentes de percibir la realidad, y, dentro de ella, dos poéticas de lo cubano, que pueden esquemáticamente contraponerse, por ejemplo, con *En la Calzada de Jesús del Monte* (1947), de Diego, y *La isla en peso* (1943) y *Poesía y prosa* (1944), de Piñera. Por otro lado, esos dos títulos —y circunscribiéndonos solo al origenismo clásico—, junto a *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945) y *La fijeza* (1949), de Lezama; *Poemas* (1942) y *Saúl sobre la espada* (1942), y el poema “Palabras escritas en la arena por un inocente”, de Baquero; *Las miradas perdidas* (1951), de Fina García Marruz; *Visperas. 1938-1953* (1953), de Vitier; *Del furtivo destierro* (1946), de Smith; y *Suite para la espera* (1948), de García Vega, resultan libros decisivos dentro del proceso poético cubano.

Resultaría imposible enumerar aquí los múltiples aportes de los poetas de Orígenes a la poesía cubana —al menos en uno de ellos, Lezama Lima, podría hablarse, incluso, de sus aportes a la poesía universal. Desde la preeminencia de la *imago* en Lezama, como una fuerza genésica, creadora, sustentadora de una cosmovisión poética de la realidad, que llegó a articularse en un *sistema poético del mundo*, esto es, un sistema de pensamiento poético de vastas resonancias filosóficas, estéticas, religiosas, axiológicas, incluso políticas —*imago mundi* nutrida por una proyección metapoética como nunca antes se había producido en la poesía iberoamericana—; las invenciones poéticas y la poética de la muerte en Baquero; la memoria creadora de Diego, su intenso lirismo; la poesía simbólica de Fina García Marruz, portadora de un trascendentalismo religioso sin parigual en la poesía cubana; la extrañeza, la aridez, la lucidez, el imposible poético y ontológico de Vitier; la poética de lo fabuloso en Smith; la del reverso en García Vega; hasta la veta existencialista y el trascendentalismo —valga la paradoja— de lo intrascendente en Piñera. Y, en todos, la búsqueda y la expresión de un acendrado pensamiento poético; un penetrar en las esencias y un trascender las apariencias de la realidad; así como un trasfondo filosófico muy notable; además de la expresión de una suerte de poética de lo cubano (que más allá de lo temático expresa también una manera más intensa de penetrar la realidad), en cada uno diferente, por donde alcanzan a sintetizar y revelar genuinos valores de nuestra identidad y tradición lírica nacionales, y religarlos con una proyección universal.

En los poetas de Orígenes adquieren una jerarquía mayor distintas y sucesivas búsquedas de la poesía cubana anterior. En ellos se retoma la indiscernible unidad martiana entre la forma de un pensamiento y el pensamiento de una forma; se realiza, en su plenitud posible, el extremo purista,

al ser la poesía capaz, sin renunciar a constituirse en una forma irreductible de conocimiento y autoconocimiento, de acceder a una relativa autonomía verbal; se resuelve la contradicción entre la búsqueda de una belleza trascendente y lo trascendente de lo precedido; se supera la contradicción casaliana entre el arte y la vida, al borrarse todo dualismo y preconizarse una solución unitiva, una estética de la encarnación entre los dos reinos enemistados o unilateralmente asumidos; se expresa una poética de lo cubano de valores perdurables, que supera todo folklorismo, pintoresquismo y costumbrismo líricos; se nutre la poesía de un valor profético, de una apetencia por encarnar en la historia, con cierta proyección teleológica, en importante solución de la problemática del arte como compensación de una belleza imposible en una circunstancia hostil, o ante una plenitud histórica y ontológica perdidas; se potencia y se recrea la tradición lírica universal; se opone una raíz creadora, una fijeza esencialista —aunque no ahistórica—, un cosmos poético, a la estética caótica, fragmentada, de la vanguardia, a la estética experimental, a la estética de la invención incesante de ascendencia vanguardista, al racionalismo del subconciente; se nutre la poesía de una fuerte proyección mitopoética y se conserva y preserva el valor de lo incondicionado poético, es decir, de lo invisible, de lo desconocido, del misterio, por donde la poesía se salva de la reducción causalista de simple ornamento o de simple denotadora de lo conocido, y se rescata, en suma, el valor icástico, imaginal, simbólico, connotativo de la imagen poética, sin renunciarse a su actividad cognoscitiva. La poesía origenista se acercó también a las realidades más inmediatas —Diego, Vitier, García Vega, Piñera, Fina García Marruz—, y a través de un tono cercano al conversacionalismo. Con posterioridad a 1959, ya en franca preponderancia de la norma conversacional, participarán —sin renunciar a sus pensa-

mientos y proyecciones creadoras particulares— de características inherentes a dicha poética. No puede cerrarse la valoración de los poetas de Orígenes en la época anterior a 1959, toda vez que sus integrantes continúan produciendo una notable obra. Su influjo, además, es notable en muchos importantes poetas, como en Severo Sarduy, Roberto Friol, Francisco de Oraá, Cleve Solís, José Kozar, Amando Fernández, Delfín Prats, Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar, Roberto Méndez, con relación al origenismo central. Ya se ha indicado cuál es la herencia vanguardista de poetas como García Vega y Piñera. Se debe precisar que de Orígenes, en un nivel de máxima generalidad, se bifurcan, pues, dos estéticas, las que encarnan dos maneras diferentes de percibir y expresar la realidad, las que a la postre fatigarán dos maneras distintas de concebir lo cubano. De ahí que ello se haga tan evidente en muchos de sus mejores continuadores, y de ahí que este movimiento tenga un núcleo polémico tan creador.

Con la poesía de Orígenes, sobre la base de una continuidad esencial y/o natural, se produjo una ruptura con la poesía cubana anterior, así como con la que le fue coetánea, tan grande fue su diferencia con distintas vertientes poéticas: intimismo, purismo, negrismo, neorromanticismo, neoclasicismo, y poesía social. Incluso, cosmovisivamente, la zona central de Orígenes se establece en las antípodas —en la teoría— del vanguardismo, concretamente del surrealismo, como de todo pensamiento existencialista —especialmente de su vertiente atea—, de este último sobre todo por la proyección católica de su pensamiento poético. Orígenes rebasa con mucho el formalismo y el agnosticismo resultante de la poesía pura. Asimismo, es notable su ruptura con el canon de belleza del intimismo lírico o con el de cierto neorromanticismo, pues la búsqueda de belleza en la poesía origenista solía darse como por añadidura, ya que a esta

poesía le interesaba más el conocimiento, el apoderamiento de la realidad, "la toma de posesión del ser"; de esta manera tampoco le eran afines la efusión sentimental o la delectación culterana, esteticista. Como tampoco le satisfizo el diálogo más o menos directo que se establecía entre el poeta y su circunstancia inmediata, mucho menos el diálogo polémico del poeta con el causalismo historicista propios de la llamada poesía social, porque Orígenes no comprendía a la poesía ni como medio para la expresión de discursos sociológicos o políticos (poesía social) ni como fin en sí misma (anhelo purista). Y no es que Orígenes desdénara o polemizara con estas vertientes poéticas, sino que partía de presupuestos radicalmente diferentes, de ahí que se desentendiera de los dualismos poesía pura-poesía social y pretendiera destruir el dualismo arte-vida al interpretar la realidad como una totalidad, desde una perspectiva unitaria del ser. Asimismo, si no le fue ajeno el eticismo humanista propio de la poesía social, prefirió asumirlo desde el *ethos* que le es inherente al gesto creador, la eticidad del poeta para y desde su propia creación. Los poetas de Orígenes buscaron siempre los *orígenes*, es decir, las esencias de la realidad, más allá de los límites que también le fueron consustanciales para apresar determinadas facetas de la realidad. Incluso cuando sus soluciones expresivas los acercan al conversacionalismo, lo dotan entonces de una cosmovisión diferente, en la mayoría de sus poetas con una raíz católica —estética del verbo encarnado—, y aquí radicará la mayor diferencia entre ese su entrañable apego a lo inmediato y el que se efectúa desde los presupuestos conversacionales —o existencialistas— que prevalecen a partir de 1959, más cercanos a los anticipados por Tallet o a los de Florit.

En 1959 se cierra un ciclo de la poesía cubana y comienza otro; termina una época y comienza otra. El triunfo de la Revolución cubana divide en dos el siglo xx en Cuba. El

imposible histórico que tanto había gravitado sobre la conciencia colectiva de la nación, y de tanta repercusión en su poesía, se transforma en plenitud histórica hecha realidad. Al menos, para la mayoría de los poetas; otros, vinculados de una u otra manera al régimen anterior, emigran, y reinician así, al principio tímidamente, después, con más fuerza, aquella poesía del exilio que tanto abundó en el siglo xix cubano. No toda la llamada poesía del exilio o de la diáspora se comportará igual, pues variará según el momento, las razones y el tipo de emigración, así como según donde ocurrió la experiencia formativa fundamental del poeta, pero sí toda tendrá, por lo general, y más allá de sus calidades particulares, un denominador común o un tema clave recurrente: la visión de la isla desde la lejanía, su nostalgia, idealización o simplificación, su recuperación simbólica en la memoria creadora del poeta —*el discurso de la nostalgia*, le llamó Ambrosio Fornet—, así como otro tema que es consecuencia del primero: los conflictos de identidad en otra realidad culturalmente diferente. La poesía escrita fuera de Cuba padece, por encima de su calidad intrínseca, una desventaja con respecto a la que se escribe en Cuba: mientras esta última participa naturalmente de un proceso literario común, aquella a menudo sufre la dispersión que se deriva de su enajenación de ese proceso, y su relativa inserción en un contexto cultural diferente cuando no hostil. No obstante, la calidad poética sobrevive siempre a esas problemáticas, como podrá apreciarse en la poesía de un Florit, un Baquero, un García Vega, un Sarduy, una Lourdes Casal, un José Kozzer, un Amando Fernández, una Magaly Alabau, una Lourdes Gil, para citar solo aquellos casos más sobresalientes. Por otro lado, acaso una zona de esta poesía participe, a veces más que otra zona de la escrita en Cuba, de una saludable apertura universalista. En fin, será siempre la calidad, la singularidad, lo que decidirá el valor de un poeta, escriba

o no en su país de origen. El desgajamiento de muchos poetas del proceso poético insular implicará, por ejemplo, que, a la hora de señalar tendencias, generaciones, etc., no quede otro remedio que remitirlas casi siempre a la historia de la poesía escrita dentro del país. Todavía está por realizarse un estudio profundo de la escrita fuera de la isla —son muy importantes en este sentido algunos textos de Jesús J. Barquet—, aunque no creo que ello varíe en lo sustancial los presupuestos generales de esta introducción. Sí se observa últimamente una poesía escrita por mujeres con notables afinidades con la escrita por otras poetisas en Cuba, y con una apreciable calidad: Juana Rosa Pita, Belkis Cuza Malé, Isel Rivero, Lourdes Casal, Lourdes Gil, Iraida Iturralde, Alina Galliano, Maya Yslas, Magaly Alabau, Carlotta Caufield, Ruth Behar, Mercedes Limón, son algunas de sus exponentes.

El cambio histórico aludido, la ruptura que significó en tantos órdenes de la realidad, y sin desdeñarse la continuidad propia de la tradición poética, implicó transformaciones, a veces bruscas o muy radicales, y, en general, la aparición de nuevas problemáticas, pero sobre todo que se entronice una nueva relación del poeta con su circunstancia. En el terreno estrictamente literario ello se expresa a través de la preeminencia de una nueva norma o canon poético conversacional, tendencia que coincide con la de la poesía ibero y latinoamericana en general; también denominada por César Fernández Moreno como *poesía de la existencia*, con término acaso más esencial y abarcador. Lo conversacional (o coloquial), que termina por imponerse como norma poética a partir de 1959, tenía a su vez antecedentes en la poesía anglosajona y en la tradición poética hispanoamericana, amén de la insular, pero su desenvolvimiento en Cuba estuvo esencialmente marcado por la nueva realidad que propició la Revolución. Si durante la Repú-

blica había prevalecido en la poesía, implícita o explícitamente, una conciencia de imposibilidad de realización histórica, y hasta la propia poesía social sólo podía constituirse como tal a partir de un discurso que negara el curso factual de la historia, es decir, en última instancia también a través de la aceptación de que no existía una plenitud histórica, a no ser utópica o radicada en otra latitud geográfica —Orígenes mismo desarrolló su tesis de la profecía y de la encarnación futura de la poesía en la historia—, con el triunfo de la Revolución esta realidad va a invertirse. Ahora la poesía podía dar testimonio ya no de la toma de posesión del ser ni de una plenitud histórica perdida o por alcanzar, sino de la toma de posesión de un destino histórico concreto, con todo lo que ello implicaba *potencialmente* para el presente y el futuro. La poesía se convierte, pues, en cierto modo, en *sierva* de la historia, en su testimonio, en su ilustración, compartiendo, incluso, sus utopías sociales. Llegó el momento en que también se convirtió en representación de determinado discurso político. Pero la poesía mitifica siempre, por lo que no fue raro que se erigiera en vocera de mitos políticos y que terminara afirmando no ya el ser de la historia sino su deber ser.

Pero a la vez que hizo prevalecer este nuevo discurso, en esencia afirmativo, tuvo que realizar una comprensible pero acaso brusca ruptura cosmovisiva con las estéticas origenista, purista e intimista, y con otras que le fueron coetáneas, como cierta tendencia derivada de la antipoesía parriana o con la veta existencialista del efímero grupo El Puente. Acaso ninguna otra formación estilística en la historia de la lírica cubana, con la excepción de la estética neoclásica, haya sido tan excluyente de otras manifestaciones poéticas. Al afirmarse a sí misma, negó excesivamente los elementos de continuidad con la tradición anterior y no toleró la diversidad. Ello se debió, en parte, a una exagerada identificación entre la asunción de un estilo

determinado y una proyección ideológica, si bien hasta 1967, aproximadamente, esta poesía conoció un gran momento de esplendor y una gran diversidad interna. Quiero indicar, en concreto, que tampoco ninguna otra formación estilística anterior se vio tan mediada por elementos extraliterarios como la conversacional, algo que, a la postre, terminó por afectarla a ella misma, a la vez que al proceso poético en su conjunto. Incluso ofreció la paradoja de excluir de su seno —con notables excepciones— toda manifestación autocrítica en relación con su circunstancia, pues toda crítica solo podía desplegarse sobre lo que no fuera ella misma. Si la poesía —con cierta idealización romántica, comprensible en un principio— era el testimonio de un ideal social colectivo, la ilustración de determinados credos políticos y/o filosóficos, entonces cualquier crítica a sí misma o desde ella terminaba convirtiéndose en una crítica a esas ideas. Paulatinamente fueron tan estrechos los caminos por los que pudo transitar y, en consecuencia, tan poco profunda o compleja la realidad que podía mostrar y tan ideal su deber ser utópico, que terminó por asfixiarse dentro de su propio discurso, el cual agotó rápidamente su capacidad para autorrenovarse de manera creadora, y convertirse en retórica, limitar la singularidad y la diversidad, y ofrecer un margen muy exiguo para la expresión de variantes estilísticas o de tópicos temáticos. Sus temas se hicieron recurrentes, la realidad se abordaba metafísica, parcialmente, a la vez que se absolutizó la función social, comunicativa y el carácter testimonial de la poesía, que habían constituido en un inicio dos de sus aportes más revolucionarios al proceso poético. Se debe precisar con respecto a su aparente incapacidad para revelar facetas profundas o complejas de la realidad, así como un pensamiento crítico o autocrítico, que lo que sucedió fue, amén de los límites señalados, el silenciamiento, a partir de 1971 y al

menos por una década, de muchos de sus poetas mayores, y se interrumpió de modo artificial la evolución natural de lo conversacional. Ello no solo afectaba a cada uno de esos poetas sino que de alguna forma mediaba a los que continuaban publicando o hacía abstenerse a otros. Ello se demostró cuando, una vez desaparecidas aquellas mediaciones externas, y las prescripciones internas del propio modo conversacional, la poesía cubana volvió a expresarse en toda su intensidad y diversidad en la década de los años ochenta. Hay que hacer notar que nunca antes una vertiente poética había contado con tantos cultores. Una vez que la mayoría de sus principales poetas no pudieron publicar, prevaleció entonces una poesía menor. Siempre ha sido en los epígonos, en los poetas menores, donde se hace más homogénea una norma, una tendencia poética. Son estos los que vuelven retórica la singularidad de los poetas mayores, porque es en aquellos donde se hacen más visibles las insuficiencias, los límites, los defectos. En última instancia ningún estilo poético es mejor o peor que otros, pero sí hay poetas y poemas más valiosos, más dotados que otros. Es la calidad la que dice la última palabra. El conversacionalismo mostró las transformaciones revolucionarias en la realidad, creó una conciencia muy profunda de la imbricación del poeta con su circunstancia, y testimonió los dramáticos conflictos del hombre por transformarse a sí mismo y a su contexto, y, en su arista positiva, realizó una crítica profunda del pasado, proyecciones que, como aquellas negativas, han calado muy hondo en la conciencia poética de la nación. Logró expresar una cosmovisión diferente, pero exageró los elementos de ruptura en detrimento de las necesarias continuidad y diversidad. Su estética se orientó hacia la expresión del mundo inmanente, al que trató de dotar de una nueva trascendencia, lo que, por supuesto, no logró siempre. El tiempo ya transcurrido ha

hecho ver con nitidez el idealismo legítimo que detentaba esta poesía, que se llegó a plantear, incluso, como función, la transformación de la realidad, algo que nunca ha podido ser realizado por arte alguno. Y los excesos en este sentido han conducido siempre a la subordinación de la poesía a fines que no le son inherentes y que terminan por empobrecerla. Tampoco ningún tema, por noble o altruista que sea, ha podido garantizar nunca la calidad poética. Todo ello no implica que no se escribieran poemas de calidad, ni que no se potenciaron ganancias expresivas inherentes a la tradición poética de la lengua, sobre todo en lo concerniente a la renovación y apertura lexicales, a las conquistas de la oralidad, del habla, de cierto conversacionalismo esencial ya enraizado en lo más profundo de la expresión poética de la contemporaneidad, sobre todo a partir del modernismo hispanoamericano, y a la recreación de zonas inéditas para la poesía. La apertura lexical, estilística en general, sí ensanchó la capacidad cognoscitiva de la poesía para expresar nuevas facetas de la realidad, sobre todo de la realidad inmanente, y fue idónea para expresar cierta veta existencial, que no existencialista, que llegó a constituirse, dentro del contexto de la poesía iberoamericana, en su cosmovisión característica —la llamada por Fernández Moreno, *poesía de la existencia*, o, incluso, por Fernández Retamar, *un nuevo realismo*—, y buena parte de su vitalidad dependió de esta proyección filosófica inmanente. Sus mejores exponentes cubanos transitaron, cada uno con sus características particulares, por este tipo de discurso: Rolando Escardó, el último José A. Baragaño, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Pablo Armando Fernández, Manuel Díaz Martínez, Rafael Alcides, César López, Antón Arrufat, Heberto Padilla, Domingo Alfonso, Luis Suardíaz, entre otros muchos, pertenecientes, todos, a la llamada generación del cincuenta o primera generación

de la Revolución, donde se encuentra, visto ya con cierta perspectiva, lo mejor del conversacionalismo —donde no puede obviarse una voz poética femenina muy interesante: la de Belkis Cuza Malé. Estos poetas, en especial Fernández Retamar, P.A. Fernández, C. López y Padilla, lograron, cada uno a su modo, conformar una profunda y compleja *poesía de la historia*. Asimismo, todos ellos, junto a otros no ortodoxamente conversacionales, como Luis Marré —en su primer libro, *Los ojos en el fresco* (1963)—, Francisco y Pedro de Oraá, Roberto Friol, Cleve Solís, Severo Sarduy y Mario Martínez Sobrino, son exponentes de esa llamada *poesía de la existencia*, a la vez que mantienen, todos, una relativa continuidad con la poesía anterior a 1959. Ya se ha indicado que poetas anteriores, como Florit, Guillén, Baquero, Piñera, Pita Rodríguez, Feijóo, Vitier, y Fina García Marruz, no sólo se avienen con la norma conversacional, sino que realizaron considerables aportes a la expresión de elementos sustanciales de su cosmovisión. Por ejemplo, con relación a esa llamada *poesía de la historia*, y, sobre todo, a la expresión de un *pensamiento crítico*, acaso no haya ejemplos más notables que la poesía de Fernández Retamar, Vitier, C. López, Padilla, e, incluso, Guillermo Rodríguez Rivera y Raúl Rivero, dos poetas de la segunda generación de la Revolución. Creo que las muestras incluidas en este panorama demostrarán la calidad lírica de lo mejor del conversacionalismo, a la altura de lo mejor de la poesía de la lengua. Es a lo que se le puede llamar *conversacionalismo lírico*, acaso lo más perdurable, poéticamente, de este movimiento, más allá del valor singular e integral de sus poetas mayores. Después de estas reflexiones, vale preguntarse: ¿dónde está el libro, el estudio profundo que reclama esta generación? El primer intento en este sentido se debe a Virgilio López Lemus, con su *Palabras*

del trasfondo, pero el tiempo transcurrido y la complejidad de este movimiento enarcan la necesidad de nuevos asedios y replanteos. Por ejemplo, una gran zona del conversacionalismo desarrolla una poesía de tema social, incluso político, solo que en Cuba esa poesía se definía casi en su totalidad por la afirmación de la Revolución, mas no así la escrita o publicada fuera del país.

El conversacionalismo se desarrolló en tres etapas: el de la ya mencionada primera generación de la Revolución o, también, generación de los años cincuenta; la reacción coloquialista, o incluso antipoética y prosaísta, de los poetas de la segunda generación de la Revolución, también conocida por un segmento suyo como los poetas de la primera época de *El Caimán Barbudo*, donde se expresan los ya aludidos Rivero y Rodríguez Rivera, y Víctor Casaus, pero, sobre todo, Luis Rogelio Noguerras, uno de los poetas más sobresalientes del conversacionalismo, acaso el que lo dotó de su necesaria parte lúdica, imaginativa, propiamente literaria; a su zaga ha escrito con posterioridad excelentes poemas José Pérez Olivares. En esta segunda generación se expresan también poetas de la calidad lírica de Nancy Morejón, Miguel Barnet, el último Waldo Leyva y Excilia Saldaña —dentro de la expresión conversacional, y ya con cierta marginalidad con relación al conversacionalismo ortodoxo— Lina de Feria —sobre todo en su última etapa— y Delfín Prats. Perteneciente a esta generación, y aunque publica toda su obra fuera de Cuba, sobresale la poesía de José Kozér, uno de los mejores poetas de la segunda mitad del siglo, quien transita, en sus primeros libros, por el conversacionalismo lírico, aunque desbordó después esa filiación. Otro notable poeta, prematuramente fallecido fuera de Cuba, es Amando Fernández, como también lo es Magaly Alabau, para este crítico acaso los tres poetas, nacidos a partir de 1940, más importantes de la poesía cubana escrita

fuera de la isla, sin desdeñar otros, algunos de ellos también incluidos en este panorama. Otros poetas de esta generación, que escriben su obra fuera de Cuba, pero que no se adscriben al conversacionalismo, son Octavio Armand —en la estela vanguardista de García Vega— y Rafael Catalá —con su *ciencia ficción* poética. Dentro de esa segunda generación, pero ilustrando la tercera y última etapa del canon conversacional —la mayoría poetas nacidos a partir de 1950—, aparece la llamada segunda etapa de *El Caimán Barbudo* o reacción anticoloquialista y con cierto regreso al conversacionalismo lírico, que incluye, en general, a poetas como José Pérez Olivares, Luis Lorente, Aramis Quintero, Rogelio Fabio Hurtado, Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Alex Fleites, Norberto Codina, Víctor Rodríguez Núñez, León de la Hoz, Soleida Ríos, Carlos Martí, Alejandro Fonseca, Ángel Escobar, entre otros, y, en sus postrimerías, a Ramón Fernández Larrea. Fuera de Cuba sobresalen Jesús Barquet, Reinaldo García Ramos, Esteban Luis Cárdenas, Carlota Caufield, Lourdes Gil, Irida Iturralde, Maya Yslas, Alina Galliano, los ya fallecidos Roberto Valero y Jorge Oliva, entre otros muchos. Pero en esta segunda generación se manifiestan también poetas más alejados del discurso hegemónico, como es el caso, arquetípico por muchas razones, de Raúl Hernández Novás, pero también de Emilio de Armas, Jorge Yglesias, Efraín Rodríguez, Raquel Carrió, Lourdes Rensoli, Jorge Luis Arcos y Roberto Méndez. Estos poetas, junto a otros que en sus últimos libros rebasan su primera zona conversacional, como Reina María Rodríguez y Escobar, parecen volver, con sus nuevas voces y modos, a la tradición poética cubana anterior a 1959 —o expresada con posterioridad en poetas marginales del conversacionalismo ortodoxo como F. de Oraá, R. Friol, Clea Solís, M. Martínez Sobrino, J. Kozér, Lina de Feria, y D. Prats—, aunque incorporando todas zonas expresivas

del conversacionalismo, sobre todo de su vertiente más lírica, y nuevas facetas de la contemporaneidad, incluso contaminados con la poesía más reciente, portadora de otra cosmovisión. Asimismo, es conveniente señalar que poetas como Fernández Retamar, P.A. Fernández, C. López, L. Marré, R. Alcides, Armando Álvarez Bravo, Manuel Díaz Martínez, A. Arrufat y D. Alfonso han revitalizado sus universos líricos, y han demostrado su capacidad para renovarse creadoramente. Otros poetas mayores, como Florit, Baquero, García Vega, Vitier, Diego y Fina García Marruz continuaron publicando obras de alta calidad. No puede dejarse de mencionar la justa revalorización de la poesía de Dulce María Loynaz acaecida en las dos últimas décadas del siglo. O la sorpresa de una poesía en la mejor tradición del intimismo lírico por parte de J. Orta Ruiz.

Pero de todos aquellos poetas —me refiero a los de la segunda generación de la Revolución—, el mayor, el más revolucionario, y uno de los más importantes de la poesía cubana contemporánea, fue Raúl Hernández Novás, quien se convierte en un poeta síntesis de disímiles vertientes poéticas. Asimila de modo creador lo mejor, expresivamente, del conversacionalismo; acentúa la veta existencial; asume características neorrománticas o propias del purismo, explica un discurso mitopoético y un trascendentalismo afines con el origenismo; se nutre de motivos gratos a la poesía pura; desenvuelve una poesía de intenso simbolismo y densidad tropológica; y no le es ajeno el poema de contenido social, algunos de ellos entre los mejores dentro de esta tendencia en nuestra lírica. Ensayo facetas experimentales como la intertextualidad filmica, musical y literaria, a la vez que se hace portador de un intenso pensamiento poético de hondo trasfondo filosófico. Diríase que retoma la poesía en el punto en que la dejó la tradición poética que culmina en Oríge-

nes y la adecua a las conquistas expresivas de su tiempo. Incluso participa de cierta revalorización de la tradición clasicista y ensaya sobre todo el soneto y otras variantes tradicionales. Pero donde se refuerza su irrupción es en los profundos aportes de su cosmovisión creadora, sustentada en una cosmovisión profundamente materialista y dialéctica de la realidad. Solo otros tres poetas pueden aproximarse, cada uno con sus modos particulares: Kozzer, Escobar y Reina María Rodríguez, los dos últimos en sus libros más recientes.

Desde entonces —ya en la década de los años ochenta— comenzará a manifestarse la ruptura con el conversacionalismo como canon poético predominante, casi exclusivo; ruptura que coincidió con su agotamiento cosmovisivo, con el cansancio de sus formas retóricas, en cierto sentido víctima de sus propios límites —tanto internos como externos, como ya se precisó—, pues los límites constituyen en un momento dado la garantía de la existencia de una determinada norma poética, pero llega el instante en que se convierten en exponentes de sus carencias e insuficiencias. Es en dicha década cuando puede apreciarse el cambio, cuando coinciden, de nuevo, dentro de una gran diversidad, todas las tendencias y voces poéticas ya comentadas, a la vez que empieza a conocerse mejor la poesía cubana escrita fuera de Cuba. De esta manera, *el género rey de las letras cubanas* ha vuelto a recuperar en este fin de siglo todo su esplendor.

En este final de siglo, y a partir de la segunda mitad de la década de los años ochenta, se está asistiendo a la aparición de una suerte de *posconversacionalismo* —denominación que se emplea cautelosamente a falta de una calificación mejor—, o, acaso, de la paulatina consolidación de una nueva norma poética, caracterizable en algunos de sus rasgos más visibles. Hay que indicar enseguida que algunos poetas de la

tercera etapa conversacional han transitado de modo radical hacia esta nueva tendencia poética, como es el caso de Escobar, Reina María Rodríguez, Soleida Ríos y Marilyn Bobes. Lo mismo sucede, por ejemplo, con la última poesía de Lourdes Gil. Otros, como Kozer, Lina de Feria, Magaly Alabau, D. Prats, R. Carrió, E. Rodríguez, J.L. Arcos y R. Méndez se avienen naturalmente con ella, y un poeta tan proteico como Hernández Novás se convierte en un antecedente ineludible de esta nueva poesía, sobre todo en lo que atañe a su rasgo general más diferenciador: *el cambio cosmovisivo*, amén de los acaecidos en la práctica escritural, estilística, más variados, también más indefinidos y más difíciles aún de caracterizar. Por un lado, hay poetas que comienzan a subvertir la cosmovisión del conversacionalismo desde dentro, es decir, a partir de sus mismos recursos estilísticos, y son exponentes entonces de una suerte de reverso del conversacionalismo: es el caso paradigmático de un poeta como Fernández Larrea, quien tensa al máximo el lenguaje conversacional y empieza a subvertir algunos de los pilares de su cosmovisión. Más reciente, poetas como Antonio José Ponte y Emilio García Montiel, desde una suerte de conversacionalismo lírico, expresan también ese reverso profundo, desmistificador, corriente a la que se suman, por ejemplo, también desde un evidente cambio cosmovisivo, Alberto Rodríguez Tosca, Víctor Fowler, Damaris Calderón, María Elena Hernández, Almelio Calderón, Sigfredo Ariel, Juan Carlos Flores, Alessandra Molina. Este es el grupo mayoritario —de ahí la denominación de poesía posconversacional. Otros han ido más lejos y añaden a la subversión ideológica, la estilística: Carlos A. Alfonso, Omar Pérez, Rolando Sánchez Mejías, C.A. Aguilera, Ricardo A. Pérez —la enorme extensión de sus textos más característicos, impidió incluir a estos dos últimos poetas en este panorama—, Rito Ramón Aroche, Caridad Atencio, Pedro Mar-

qués de Armas, Ismael González Castañer, Rogelio Saunders. Otros parten de un universo estilístico diferente, con raíces en vertientes de estilo de filiación origenista, en la estela de un D. Prats y un R. Méndez: Heriberto Hernández, Pedro Llanes. Otras voces, muy singulares, nos llegan desde fuera de Cuba, como es el caso, por ejemplo, de la de Ruth Behar, con su libro, aún inédito, *Cuarenta poemas sin nombre y un deseo para el año que viene*, inspirado en Dulce María Loynaz.

En otro texto he aventurado una descripción de esta nueva hornada de poetas —“¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana”. Aquí me limitaré a enunciar algunas de sus proyecciones generales. Se asiste, dentro de la reacción posconversacional, a la expresión de un reverso profundo desde un pensamiento eminentemente crítico, también dable de sustentar desde disímiles y abigarradas perspectivas posmodernas, donde suele emerger un hondo escepticismo frente a la *historia* y los mitos —grandes relatos de la modernidad— filosóficos, políticos, sociales, económicos, ya universales, ya nacionales. Sucede una revisión profunda o una relectura de la historia, ya no desde una perspectiva escuetamente nacional, como fue típico de una zona de la poesía conversacional cubana, e incluso hispanoamericana, sino desde una perspectiva más universal y asumiendo un espectro tanto macro como microtextual. En este sentido cabe hablar de una muy posmoderna preeminencia del fragmento por sobre cualquier sistema, de lo lógico por sobre lo histórico, de lo lírico —como actitud— por sobre lo épico, y de lo antropológico por sobre lo existencial. La llamada poesía de la existencia se ve sustituida por una poesía del ser. Sucede un acendramiento filosófico y se articula un nuevo discurso ético y hasta una nueva actitud hacia la política. Se desconfía de cierta sentimentalidad, de cierta sensualidad, porque se desconfía de la mirada inmanente,

fenoménica, existencial, aparencial, en fin, testimonial, para dar paso a un discurso ya esencialista, incluso trascendentalista, pero sin la tiranía de un pensamiento determinado, sino más bien desde un relativismo radical —una suerte de *principio de incertidumbre*— y desde disímiles poéticas particulares. En este sentido puede hablarse también de un entusiasmo, una alegría creadora multifacética, una fragmentación asumida como plenitud: un caos del ser. Y todo ello apuntando hacia una preocupación cosmovisiva.

Asimismo, la preocupación ontológica y/o social por *lo cubano*, aunque con diferente expresión tanto con respecto a las poéticas origenistas como a las presentes en el conversacionalismo, continúa siendo una obsesión en muchos poetas que vuelven a plantearse el problema de la insularidad —del *viaje*, del *punte*. O la insularidad como intemperie, desamparo ontológico. La insularidad como marginalidad, o singularidad. Es decir, una suerte de inversión del mito utópico o del imaginario de las islas. Muy importante es la apertura universalista de esta poesía, que contrasta con cierta compartimentación de zonas culturales y/o políticas propias del conversacionalismo, y es significativa la irrupción de disímiles ámbitos culturales y una apertura hacia variadas fuentes de pensamiento, algunas sin precedentes en nuestra tradición lírica. Una zona de esta poesía, en típico gesto de ascendencia vanguardista, acentúa la experimentación formal y reclama nuevos códigos de comunicación con el receptor, donde también supone una profunda transformación.

Una parte importante de esta nueva poesía, siguiendo acaso una lección profundamente origenista (el *ethos* implícito en el gesto creador, la fidelidad a la escritura, la certidumbre en la potencialidad cognoscitiva de la poesía como una forma irreductible de conocimiento de la realidad, así como la capacidad de resistencia desde la poesía frente a una circunstancia hostil) y otra de la poesía conversacional

(la posibilidad de desplegar un discurso político, en este caso implícito pero no menos profundo y funcional), trata de desviarse ya no solo del conversacionalismo venido a menos, sino del enorme peso de la herencia origenista, en saludable apertura creadora hacia un confín poético desconocido.

Mayo, 1995-octubre, 1998

Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia*

1

La aventura de *Orígenes*,¹ nombre de la revista homónima que Octavio Paz considerara en su tiempo como una de las mejores del idioma, es también la de un movimiento literario y artístico que abarcó las siguientes publicaciones: *Verbum* (1937),² *Espuela de Plata* (1939-1941),³ *Nadie Parecía*

* Ponencia presentada el 28 de octubre de 1997 en el encuentro organizado por Saúl Sosnowski, director de la revista *Hispanérica*, "La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas", realizado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, durante los días 27, 28 y 29 de octubre de 1997, y publicada en la revista *Temas*, La Habana, (18-19): 139-149, jul.-dic., 1999.

¹ "La aventura de *Orígenes*" es el título de un abarcador ensayo de C. Vitier: *Para llegar a Orígenes*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994. Vitier, además de uno de sus integrantes, ha sido el principal teórico y difusor del grupo. Él, Lezama y Fina García Marruz conforman el núcleo discursivo del pensamiento poético origenista.

² *Verbum*. Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho. La Habana. Editó: 3 números. Tirada: 1000 ejemplares. Director: René Villamovo. Secretario: J. Lezama Lima. Colaboraron, por ejemplo: G. Baquero, J. Rodríguez Santos, Á. Gaztelu, G. Pérez Cisneros, J.R. Jiménez, E. Florit, E. Ballagas, A. Fernández, R. Portocarrero... Consúltese: K. Schwarts: "Verbum and Spanish Culture", en *Caribbean Studies*, Río Piedras, Puerto Rico, 15 (2): 153-155, jul., 1975.

³ *Espuela de Plata*. Cuaderno bimestral de arte y poesía, La Habana. Editó: 6 números. Directores: J. Lezama Lima, G. Pérez Cisneros y

(1942-1944),⁴ *Clavileño* (1942-1943),⁵ *Poeta* (1942-1943),⁶ *Orígenes* (1944-1956)⁷ y su reverso *Ciclón* (1955-1957,

⁴ *Nadie Parecía*. Cuaderno de lo bello con Dios. Editó: 10 números. Tirada: 200 ejemplares. La Habana. Directores: J. Lezama Lima y Á. Gaztelu. Colaboraron, por ejemplo: R. Portocarrero, J. Rodríguez Feo, E. Florit, A. Lozano, J. Moreno Villa.... Consúltese: G. Baquero: "Tendencias de nuestra literatura", en *Anuario Cultural de Cuba 1943*, Dirección General de Relaciones Culturales, La Habana, 1944, pp. 269-272; y "De lo bello con Dios", en *Información*, La Habana, 30 de mayo, 1944.

⁵ *Clavileño*. Revista mensual de poesía. Editó: 7 números. La Habana. Editores: G. Baquero, C. Vitier, E. Diego, J. Rodríguez Santos, Fina García Marruz, Bella García Marruz, L. Ortega Sierra, E. González Puig. Colaboraron, por ejemplo: R. Portocarrero, F. Orlando, V. Piñera, O. Smith, E. Florit... Consúltese: J. A. Portuondo: "Clavileño: la máscara y la persona", en *Gaceta del Caribe*, La Habana, 1(2):3, abr., 1944.

⁶ *Poeta*. Cuaderno trimestral de poesía. Editó: 3 números. La Habana. Director: V. Piñera. Colaboraron, por ejemplo: J. Lezama Lima, C. Vitier, G. Baquero, Á. Gaztelu y María Zambrano...

⁷ *Orígenes*. Revista de arte y literatura. Editó: 42 números. Tirada: 300 ejemplares. Directores: J. Lezama Lima y J. Rodríguez Feo. Consúltese: *Índice de las revistas cubanas*, t. I. Contiene el índice de *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, *Poeta*, *Clavileño*, *Orígenes* y *Ciclón*, y una "Introducción" de Graziella Pogolotti, Biblioteca Nacional José Martí, ICL, La Habana, 1969; M. Uribe: "Introducción", en *Orígenes. Revista de arte y literatura. La Habana. 1944-1956*, edición facsimilar, VII volúmenes, Ediciones del Equilibrista, México, 1989. Consúltese, además: R. Tro Pérez: "Orígenes. Revista de arte y literatura", en *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, 2d. serie, 2 (4): 259, oct.-dic., 1951; "Inventario lo comenta. La revista Orígenes", en *Inventario*, La Habana, 1(2), may., 1948; E. D'Ors: "Una revista cubana: Orígenes", en *Diario de la Marina*, La Habana, 121 (219): 4, sep. 19, 1953; S. Bueno: "Orígenes cumple diez años", en *Carteles*, La Habana, 35 (21): 45, 88 y 98, may. 23, 1954; G. Baquero: "El último número de la revista Orígenes", en *Diario de la Marina*, La Habana, 23 de enero, 1954. Pero la bibliografía pasiva más importante sobre la revista es la siguiente: C. Vitier: "La aventura de Orígenes", en ob. cit.; R. Fernández Retamar: "Orígenes como revista", en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*.

M. Rodríguez. Consejeros: C. Vitier, G. Baquero, J. Arche, A. Lozano, R. Portocarrero, J. Ardévol, J. Rodríguez Santos, M. Altolaguirre, A. Pelaez, E. Florit, V. Piñera y Á. Gaztelu. Colaboraron, por ejemplo: E. Ballagas, E. Labrador Ruiz, M. Brull, R. Guirao, J.R. Jiménez, M. Zambrano, J. Guillén, P. Salinas...

1959),⁸ la cual tuvo una prolongación polémica con respecto a *Orígenes* en *Lunes de Revolución* (1959-1961). Pero

⁸ *Ciclón*. Revista literaria bimestral. Editó: 15 números. Tirada: 400 ejemplares. La Habana. Director: José Rodríguez Feo. Secretario: V. Piñera. Colaboraron, por ejemplo: L. Marré, N. Tejera, S. Sarduy, J. Rodríguez Luis, A. Arrufat, entre los más asiduos, aparte del director y el secretario. También publicaron otros escritores que, junto a los anteriores, reaparecerían en *Lunes de Revolución*: J. Triana, E. Vieta, L. Suardíaz, R. Leal, C. López, F. Jamís —quien hizo sus primeras colaboraciones, junto a P.A. Fernández, en *Orígenes*—, A. Fornet, R. Escardó, M. Díaz Martínez, G. Cabrera Infante, entre otros de la llamada generación del cincuenta o primera generación de la Revolución. Consúltese: R. Solís: “Las pequeñas causas. *Ciclón*”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 123 (171): 4-A, jul. 21, 1955; K. Schwartz: “*Ciclón* and Cuban Culture”, en *Caribbean Studies*, Río Piedras, Puerto Rico, 14(4): 51-61; y “*Ciclón* and Castro Revolution”, en *Hispania*, pp. 926-928, dic. 1975; R. Pérez León: *Tiempo de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana, 1995; J. Rodríguez Luis: “Rodríguez Feo y Lezama Lima frente a la modernidad literaria”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (3): 21-23, 1994; S. Sarduy: “*Ciclón*: entrar en la corriente”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, ene.-feb., 1992; E. Rodríguez: “Espejos de *Ciclón* (José Rodríguez Feo, su fundador)”, en *Coloquio Internacional Barómetro de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana (en prensa); V. Fowler: “Polémica histórica de los derrotados”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (4): 58, jul.-ago., 1996; A. Arrufat: “Barómetro de *Ciclón*”, en *Unión*, La Habana, a. VIII (25): 2-5, oct.-dic., 1996; C. M. Luis: “Notas de un origenista acerca de *Ciclón*”, en *Unión*, La Habana, a. VIII (25): 6-8,

Memorias, Ediciones Unión (en prensa), La Habana; J. Prats Sariol: “La revista *Orígenes*”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poesía. Espiral/Fundamentos, Madrid, 1984; y “Hacia *Orígenes* (*Verbum, Espuela de Plata, Nadie Parecía, Clavileño, Poeta*)”, en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit.; A. Riccio: “Los años de *Orígenes*”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit.; “La revista *Orígenes* y otras revistas lezamianas”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Nápoles, XXV (1), 1993 y “*Orígenes* como resistencia”, en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit.; R. Hernández Novás: “Re-nacimiento de un taller renacentista”, en *Casa de las Américas*, La Habana, (180), may.-jun., 1990; A. Chacón: “Prólogo”, en *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994; Luisa Campuzano: “Alejo Carpentier en *Orígenes*”, en *Unión*, La Habana, a. VII (18): 32-39, ene.-mar., 1995.

Orígenes es asociado, sobre todo, al grupo de poetas que conformaron la importante antología *Diez poetas cubanos (1937-1947)* (1948), realizada por uno de ellos, Cintio Vitier, y que agrupó a José Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1912-1979), Gastón Baquero (1914-1997), Ángel Gaztelu (1914), Justo Rodríguez Santos (1915) —primera promoción—, Eliseo Diego (1920-1994), Octavio Smith (1921-1987), Fina García Marruz (1923), Lorenzo García Vega (1926) y el propio Vitier (1921) —segunda promoción—,⁹ aunque fueron fundamentales las presencias de José Rodríguez Feo¹⁰ (1920-1994) y de dos grandes intelectuales españoles: Juan Ramón

⁹ Consúltese: R. Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, p. 86-117, 1954; C. Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, 1958, y Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1970; “Prólogo”, en *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948; “*El Pen Club y Diez poetas cubanos*”, en *Orígenes*, La Habana, IV (19): 49-51, 1948, “La aventura de *Orígenes*”, en ob. cit.; *Para llegar a Orígenes*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994; “El pensamiento de *Orígenes* (en diez puntos)”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 1997. J. L. Arcos: *Orígenes. La pobreza irradiante*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, y *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, Ediciones Unión, La Habana, 1990. Fina García Marruz: *La familia de Orígenes*, Ediciones Unión, La Habana, 1997. J. Barquet: *El Grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso*, Dis. Tulane U, Ann Arbor: University Microfilms International, New Orleans, 1990, y *Consagración de La Habana (las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano)*, University of Miami, Colección “Letras de Oro”, 1992. *Historia de la literatura cubana*, t. II, Instituto de Literatura y Lingüística, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2002.

¹⁰ E. Rodríguez: “Árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Presencia de José Rodríguez Feo en *Orígenes*”, en *Unión*, La Habana, (18), ene.-mar., 1995, y “Espejos de *Ciclón* (José Rodríguez Feo, su fundador)”,

oct.-dic., 1996.; V. Piñera: “Pasado y presente de nuestra cultura”, en *Lunes de Revolución*, La Habana, (43), ene. 18, 1960; L. Marré: “Grabados para un número de *Ciclón*”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (6): 35-37, 1995; J. A. Ponte: “*Ciclón*, Rodríguez Feo, Piñera: una conversación con Antón Arrufat”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (6): 32-34, nov.-dic., 1995.

Jiménez¹¹ y María Zambrano.¹² No puede obviarse al músico de origen español Julián Orbón,¹³ al crítico de arte Guy Pérez Cisneros,¹⁴ a los pintores¹⁵ Mariano Rodríguez, René Portocarrero, entre otros muchos colaboradores cubanos importantes (como los poetas Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Mariano Brull, Samuel Feijóo,¹⁶ Dulce María Loynaz, el narrador Enrique Labrador Ruiz, la etnóloga Lydía Cabrera) entre los que sobresale Roberto Fernández Retamar por la cantidad de sus colaboraciones críticas y poéticas, y por haber escrito, y publicado en las Ediciones Orígenes, el primer estudio crítico sobre el grupo, dentro de su libro *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954), al que contri-

¹¹ C. Vitier: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1981.

¹² María Zambrano: *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. e intr. J.L. Arcos, Ediciones Endymión, Madrid, 1996.

¹³ C. Vitier: "Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón", en *Unión*, La Habana, a.VII (18): 53-57, 1995; y J. Lezama Lima: "De Orígenes a Julián Orbón", en *Orígenes*, La Habana, (37): 59-62, 1955.

¹⁴ J. Lezama Lima: "Recuerdos: Guy Pérez Cisneros", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, may.-ago., 1988.

¹⁵ L. Capote Hernández: "Los pintores de Orígenes", en *La Revista del Vigía*, Matanzas, a.V (1): 106-109, 1994; P. Oraá: "Las afinidades plásticas de Orígenes", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (3): 61-63, 1994; L. Merino Acosta: "Orígenes: una propuesta de cultura visual", en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, Ediciones Unión, La Habana (en prensa).

¹⁶ Samuel Feijóo y Cleva Solís han sido considerados por la crítica, poetas afines al grupo; asimismo los escritores Agustín Pi y Mario Parajón.

en ob. cit.; J. Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con José Lezama Lima*, Ediciones Unión, La Habana, 1989; J. Rodríguez Luis: "Rodríguez Feo y Lezama Lima frente a la modernidad literaria", en ob.cit.; R. Pérez León: *Tiempo de Ciclón*, ed. cit.; A. Kanepolsky: "De abejas, almejas y avispas: la correspondencia entre José Lezama Lima y José Rodríguez Feo", en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit.; C. Vitier: "La aventura de Orígenes", en ob. cit.; R. Fernández Retamar: "Orígenes como revista", en ob. cit.; y J.L. Arcos: "Orígenes de una correspondencia", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, junio, p. 27, 1990.

buyó a caracterizar. *Orígenes*, además, fue el título de una importante colección de libros que alcanzó veinte y tres títulos, o más, si les sumamos los *Cuadernos Espuela de Plata* y las *Ediciones Clavileño*; un mero repaso de los libros publicados¹⁷ contribuye a revelar el carácter de *grupo*. Porque aunque aquel nombre implica un poderoso movimiento cultural, la crítica parece coincidir —tanto la realizada por sus propios participantes¹⁸ como la de estudiosos recientes— en el carácter de *grupo*, más que de generación, si bien no faltan las voces disidentes de Piñera y García Vega,¹⁹ quienes, acaso a pesar de ellos mismos, constituyen parte inextricable de aquel grupo, precisamente como necesario o inevitable reverso polémico. Atendiendo a ese reverso polémico es que he incluido *Ciclón* como parte del movimiento

¹⁷ *Cuadernos Espuela de Plata*: V. Piñera. *Las furias* y *El conflicto*, Á. Gaztelu. *Poemas*, J. Lezama Lima. *Enemigo rumor* / *Ediciones Clavileño*, E. Ballagas. *La herencia viva de Tagore*, E. Diego. *En las oscuras manos del olvido*, G. Baquero. *Saúl sobre su espada*, J. Rodríguez Santos. *Antología del soneto (Poesía cubana)* / *Ediciones Orígenes*, J. Rodríguez Santos. *La belleza que el cielo no amortaja*, R. Fernández Retamar. *La poesía contemporánea en Cuba*, J. Lezama Lima. *La fijeza, Aventuras sigilosas y Analecta del reloj*, O. Smith. *Del furtivo destierro*, Á. Gaztelu. *Gradual de laudes*, L. García Vega. *Suite para la espera y Espirales del cuje*, C. Vitier. *Canto llano, Diez poetas cubanos. 1937-1947, De mi provincia, El hogar y el olvido, Vísperas*, V. Piñera. *Poesía y prosa*, Fina García Marruz. *Transfiguración de Jesús en el Monte* y *Las miradas perdidas*, E. Florit. *Asonante final y otros poemas*, E. Diego. *Divertimentos y En la Calzada de Jesús del Monte...*

¹⁸ J. Lezama Lima: "Un día del ceremonial", en *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981; E. M. Santí: "Entrevista con el grupo Orígenes", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit.; Fina García Marruz: *La familia de Orígenes*, ed. cit.

¹⁹ Francisco López Segrera los califica como "Los terroristas" en su "Psicoanálisis de una generación (1940-1959) (Conclusión)", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, a. 61, 3ra. época, XII (2): 101-152, may.-ago., 1970. Sobre los juicios polémicos de este ensayo, consúltese: J.L. Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, ed.cit.

origenista, esto es, como anti-*Orígenes*, por varias razones que expondré con posterioridad.

2

La revista *Orígenes* ha merecido ya una edición facsimilar, y las anteriores esperan su oportunidad en la Editorial *Verbum*. Este raro privilegio editorial dentro del ámbito de la lengua puede por sí solo refrendar la importancia de este movimiento, que llamé artístico y literario, y podría haber escrito cultural con igual propiedad, pero que al atender a su mayor singularidad se debe adjetivar como poético. “Todo lo que *Orígenes* tocó se convirtió en poesía”, escribió el crítico Ambrosio Fornet;²⁰ no otra es la perspectiva de la compilación realizada por el ensayista venezolano Alfredo Chacón, *Poesía y poética del grupo Orígenes* (1994), y del estudio de Jesús Barquet, *Consagración de La Habana (las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano)* (1992), donde está implícito, en el primero, su consideración grupal, y explícito, en el segundo, su caracterización en este sentido; porque su mayor trascendencia proviene de la obra de los integrantes del grupo. Atiéndase a su obra de poesía —repárese en la poesía de Lezama, pero también en la de Diego, Smith, Baquero, Vitier, Fina García Marruz y Piñera—; de narrativa —pudiera mencionarse solamente *Paradiso*, de Lezama, pero no pueden ignorarse los cuentos de Piñera, así como las prosas de Diego y las novelas de Vitier y el propio Piñera, especialmente *La carne de René*—; de teatro —cuyo rey es Virgilio Piñera—, y de ensayo —los textos de Lezama, Vitier y Fina García Marruz constituyen una de las aventuras intelectuales más

profundas dentro del *corpus* del ensayo y la crítica iberoamericana en el presente siglo. Ellos conforman, además, uno de los movimientos ya no literarios, ya no poéticos, ya no culturales, sino *espirituales* más perdurables y coherentes de España y nuestra América. Para nombrar sus pariguales habría que referirse a la generación del 27 —muchos de cuyos integrantes colaboran en las páginas de las revistas origenistas (además de Juan Ramón y de María Zambrano, relacionados con aquella generación pero que también la desbordan): Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre...—, pero esta no tuvo ese carácter de “grupo”, casi de “familia”, ni esa persistencia a través de revistas comunes, como sí los origenistas. O habría que referirse a los intelectuales agrupados en torno a la revista *Sur*, en Argentina, a *Las Moradas*, en Perú, al grupo *Viernes*, de Venezuela, a la dominicana *La Poesía Sorprendida*, a *Contemporáneos* y *El Hijo Pródigo*, en México, para citar acaso los ejemplos más sobresalientes,²¹ revistas, por lo demás, afines intelectualmente, pero muy diferentes, en sus singularidades respectivas, de las origenistas, con la excepción de *Ciclón*, tendentes estas a expresar la preeminencia de la Poesía. Y no solo de la poesía en verso o en prosa sino de la Poesía como pensamiento —como esa razón poética tan

²¹ Pudieran mencionarse también las revistas mexicanas *Taller* y *Letras de México*, la chilena *La Mandrágora* y la puertorriqueña *Asonante*. Consúltese, por ejemplo: J. Prats Sario: “El rasguño en la piedra: de *Contemporáneos* a *Orígenes*”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, 1990, y E. Suárez Galbán: “*Orígenes* y *Asonante-Sin Nombre*. Dinámica y desarrollo de dos revistas caribeñas”, en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit. Salvando las ostensibles diferencias, la *Revista de Occidente* fue muy importante en la formación intelectual de los origenistas. Consúltese también: R. Hernández Otero: “*Orígenes* y las revistas literarias cubanas contemporáneas a ellas”, en *Vigencia de Orígenes*, pres. Jorge Domingo, Ed. Academia, La Habana, 1996, p.72-81.

²⁰ A. Fornet: *En blanco y negro*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967.

cara a María Zambrano—;²² como ser —ontología poética, como fue el caso, por ejemplo, de la juanramoniana—;²³ de la Poesía como *poiesis*, como creación, como logos *spermatikós*, como verbo encarnado —como fue el deseo primigenio de Rubén Darío—;²⁴ de la Poesía como sustancia misma de la Vida —como en un César Vallejo,²⁵ experiencia espiritual decisiva para los poetas origenistas, en este sentido también herederos de la poética de José Martí.²⁶ Poesía, pues, no solo como literatura. Al enarcar la poesía

²² María Zambrano: *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit.

²³ G. Baquero: "J.R.J. en su luz", "El pintor Juan Ramón Jiménez", en *La fuente inagotable*, Pre-Textos, Valencia, 1995 y "Eternidad de Juan Ramón Jiménez", en *Ensayo*, Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995. C. Vitier: "Experiencia de la poesía. Notas" y "Homenaje a Juan Ramón Jiménez", en *Poética*, pról. E. Saíenz, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997; *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, ed. cit.; y "Gloria a Juan Ramón", "J.R.J. In Memoriam", en *Crítica sucesiva*, UNEAC, La Habana, 1971. Fina García Marruz: "Juan Ramón Jiménez", en *Sin Nombre*, San Juan de Puerto Rico, XII (3), abr.-jun., 1982. J. Lezama Lima: "Momento cubano de Juan Ramón Jiménez", *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

²⁴ G. Baquero: "Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío", en *Ensayo*, ed. cit. C. Vitier: "Martí y Darío en Lezama", en *Casa de las Américas*, La Habana, 26 (152): 4-13, sept.-oct., 1985. Fina García Marruz: *La familia de Orígenes*, ed. cit. E. Diego: "Responso por Rubén Darío", en *Los días de tu vida*, La Habana, 1993. J. Lezama Lima: "Rubén Darío", en *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

²⁵ G. Baquero: "Dos notas sobre César Vallejo", en *Ensayo*, ed. cit.; "Vallejo en su V Centenario", "Libertad y religión en César Vallejo", en *La fuente inagotable*, ed. cit.; y "Con Vallejo en París —mientras llueve", en *Poemas invisibles*, Ed. Verbum, Madrid, 1991. C. Vitier: "Experiencia de la poesía. Notas" y "Notas en el centenario de Vallejo", en *Poética*, ed. cit. Fina García Marruz: "Carta a César Vallejo", en *Las miradas perdidas*, Úcar, García, La Habana, 1951; y *La familia de Orígenes*, ed. cit.

²⁶ J. Lezama Lima: "Secularidad de José Martí", en *Imagen y posibilidad*, ed. cit. Fina García Marruz: "José Martí", en *Lyceum*, La Habana, VIII (30): 5-41, mayo, 1952; "Las miradas perdidas", en *Las miradas perdidas*, y C. Vitier: *Temas martianos*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969; *Temas martianos* [segunda serie] Centro de

como acto genésico, originario, más allá de su poderosa y evidente raíz cristiana, ellos producen un vuelco sin paralelo dentro del ámbito de la poesía cubana —Lezama con sus libros *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor*, o Diego con *En la Calzada de Jesús del Monte*, por ejemplo. Mas ese querer ir más allá de lo literario o del tradicional "efecto poético" no solo produjo textos con altos valores literarios sino también obras que presuponian una nueva percepción de la poesía dentro del proceso de la lírica cubana. No obstante es justo decir que las revistas literarias y artísticas origenistas potenciaron, por su calidad intrínseca, la literatura insular, así como las obras particulares de sus escritores.

3

La característica más general, y acaso más perdurable, de las revistas del grupo Orígenes, fue su valor ecuménico, su proyección universal. Proyección sustentada en la raíz misma de la obra de sus escritores, que podían hacer suya la convicción martiana de que "Patria es humanidad". No obstante, en sus páginas aparecen los nombres de escritores de alcance universal (Aleixandre, Auden, Aragón, Bloy, Callois, Camus, Carpentier, Catulo, Cernuda, Cesaire, Claudel, Chejov, Chesterton, Eliot, Eluard, Macedonio, Fuentes, Gombrowicz, J. Guillén, Heidegger, Huerta, H. James, Juan Ramón, H. Levin, Mallarmé, Michaux, Gabriela Mistral, AnaisNin, Paz, Perse, Reyes, Salinas, Santayana, W. Stevens, D. Thomas, Valéry, Simone Weil, W.C. Williams, Virginia Woolf, María Zambrano, entre otros). *Orígenes* resolvió el dilema que habían soportado nuestras letras entre

Estudios Martianos, La Habana, 1995; *La familia de Orígenes*, ed. cit.; G. Baquero: *La fuente inagotable*, ed. cit. C. Vitier y Fina García Marruz: *Temas martianos*, ed. cit., y *Temas martianos (segunda serie)*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1982.

lo nacional y lo universal, al situar la poesía cubana dentro de las corrientes estéticas de la contemporaneidad. De esta manera, junto a la producción poética origenista, sus revistas publicaron lo mejor de la poesía de la lengua, amén de numerosos textos de la lírica universal traducidos por primera vez al castellano. Junto al intenso desarrollo de una *poética de lo cubano*, que no fue ajena a la lectura de *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, o de *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea —tal es el caso, por ejemplo, de Cintio Vitier, quien publicaría en 1958 *Lo cubano en la poesía*, cumpliendo con el reto de Lezama de conformar una “teleología insular”—,²⁷ *Orígenes* fue fiel a la sentencia lezamiana presente en el texto programático “Razón que sea”, publicado en *Espuela de Plata*: “la ínsula distinta en el Cosmos o, lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”. Ese fue uno de los valores positivos de la catolicidad origenista, “catolicidad incorporativa”, al decir de Vitier.²⁸ En ese mismo editorial, Lezama concluía: “Mientras el hormiguero se agita —realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre—, pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*”.²⁹ Asimismo, su sentido en cierto modo “clásico” de la cultura, más la atemporalidad propia de la Poesía, su hambre de trascendencia, de eternidad, contribuyeron decisivamente a conformar una estética, un pensamiento poético de valores universales, al hacer universal lo singular, pero sin perder nunca su inextricable sin-

gularidad, lo cual hace más comprensible la denominación de “trascendentalista”, de Fernández Retamar, para la poesía origenista, con el sentido que le da Heidegger al término “trascendente”; dice Heidegger: “Trascendente es aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando, permanece”,³⁰ poética que también refrenda la estética del verbo encarnado, típica del pensamiento poético origenista, y opuesta a una poética de la escritura. Ello explica, además, la oposición de *Orígenes* al surrealismo,³¹ y en general a los vanguardismos literarios, a su estética de la invención incesante, del perenne cambio, a su causalismo generacional; a la noción de progreso y superación en poesía, porque la poesía para *Orígenes* es el reino del “perenne nacimiento”, un reino genésico, que espera siempre una resurrección. Ya escribía Lezama en un cuaderno de apuntes, que “el poeta es el testigo, único que se conoce, del acto inocente de nacer”, o, como afirma María Zambrano: “la poesía es ver las cosas en *status nascens*”. De ahí que *Orígenes* albergara un *sí* y un *no* en su interior: el predominante trascendentalismo origenista y el intrascendentalismo virgiliano. Por eso Piñera y García Vega³² significan el reverso del canon origenista, su zona vanguardista, en este sentido subversiva, lo que explica la temprana disidencia de Piñera, que tanto tuvo que ver en la disolución de *Espuela de Plata*,³³ y que se manifiesta plenamente en los dos editoriales de su revista *Poeta*,

²⁷ R. Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba*, ed. cit.

²⁸ Fina García Marruz: “*Orígenes* y el surrealismo”, en *La familia de Orígenes*, ed. cit.

²⁹ E. Saíenz: “La poesía de Lorenzo García Vega: el otro discurso”, en *Vigencia de Orígenes*, ed. cit.; “Leer a García Vega”, en *Unión*, La Habana, a. VIII (25): 45, oct.-dic., 1996; y “*Suite para la espera*”, de Lorenzo García Vega: herencia vanguardista”, en Conferencia Científica Internacional “Las Vanguardias Artístico-Literarias en las Antillas y el Caribe”, Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana (inédito).

³⁰ G. Cabrera Infante: “Vidas para leerlas”, en *Vuelta*, México, (41): 4-16, 1980.

²⁷ C. Vitier: “De las cartas que me escribió Lezama”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit.; “Nota en torno a Eduardo Mallea”, en *Para llegar a Orígenes*, ed. cit.

²⁸ C. Vitier: “La aventura de Orígenes”, en ob. cit.

²⁹ J. Lezama Lima: “Razón que sea”, en *Espuela de Plata*, La Habana. (1), ago.-sept., 1939.

titulados “Terribilia meditans”,³⁴ enfilados contra una zona del espíritu de aquella publicación, y contra sus coetáneas *Clavileño* y *Nadie Parecía*, como más tarde haría desde *Ciclón* contra *Orígenes*. Escribe Piñera en *Poeta*: “*Poeta* no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*; familiar de *Espuela*; familiar de *Clavileño* y *Nadie Parecía*. Solo que en este consejo poético de familia poética la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada, y, aguarda, a su vez, el bautismo de fuego; *Poeta* espera, necesariamente, el descubrimiento de su parte falsa”. En el siguiente y último número, ya es más preciso en la enunciación de su propia estética, de linaje crítico y vanguardista, de la necesidad perenne del cambio o de la invención incesante, cuando dice de Lezama: “tras de haber obtenido un instrumento de decir se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de *Enemigo rumor* —testimonio rotundo de la liberación— era preciso, ineludible, haber dejado muy atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo”. Actitud eminentemente crítica, de estirpe vanguardista, que después heredaría *Lunes de Revolución*, aunque —justo es reconocerlo— no con la jerarquía intelectual de Virgilio; y reflejaría mucho más tarde García Vega en su libro *Los años de Orígenes* (1979),³⁵ poeta, quizás, el más radicalmente vanguardista de la poesía cubana, más consecuente en este sentido

³⁴ V. Piñera: “Terribilia meditans...” y “Terribilia meditans. II”, en *Poeta*, La Habana, (1 y 2): 1 y 2, nov. y may., 1942 y 1943, resp.

³⁵ L. García Vega: *Los años de Orígenes*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979. Consúltese: J.A. Ponte: “Ceremonial origenista y teleología

que el propio Virgilio, aunque también más amargo. Así, Piñera se sitúa en las antípodas de Lezama, actitud manifiesta en las revistas que propició, y que implican, señaladamente *Ciclón*,³⁶ las siguientes antinomias: crítica *versus* creación; ateísmo *versus* cristianismo; vanguardismo (existencialismo, freudismo, sadismo, estética del absurdo) *versus* clasicismo ecuménico; literatura *versus* Poesía; estética del cambio y la ruptura *versus* estética de la fijeza y de la concurrencia o integración; la nada y la muerte *versus* el lleno y la resurrección; poética de la escritura *versus* poética del verbo encarnado; en fin, feroz inmanencia *versus* trascendencia; estética del no *versus* estética del sí; o, en otro plano más general, el espíritu de la modernidad triunfante, la europea y

³⁶ V. Fowler: “El siglo XIX de Casey y el proyecto de *Ciclón*”, en *Unión*, La Habana, a.VIII (25): 9-14, oct.-dic., 1996.

insular”, en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit.; y “Por los años de *Orígenes*”, en *Unión*, La Habana, (18), 1995. A propósito de estos ensayos de Ponte, escribe Fina García Marruz, en *La familia de Orígenes*, ed. cit. (nota 12, p.68), p.66-73: “García Vega no representa —como supone Antonio J. Ponte en su trabajo sobre *Los años de Orígenes— la tradición cubana del no—* como no la representa el Reynaldo Arenas de tan bello libro como *Celestino antes del alba*. Por el contrario, los dos pertenecen a la tradición —no vamos a decir cubana porque, como la otra negadora, es universal— totalmente creadora del país. La riqueza de *Orígenes* estuvo en contar con esas fuerzas contradictorias en su seno. Pero al *no* al que todo *Orígenes* —incluido García Vega, como después Arenas— se enfrentó fue al de las fuerzas disolventes que en todo tiempo —pero sobre todo en el que más directamente nos rodeó, el de la hiriente vulgaridad del batistato y el priato— han representado la negación misma de todo espíritu. Sin entrar en las causas —temperamentales o coyunturales en las que caso alguna vez se podría ahondar— que decidieron el rencoroso apartamiento posterior de estos dos creadores, creo que la defensa de Ponte a *Los años de Orígenes* confunde la necesaria contradicción interna de fuerzas con este infortunado testimonio que echa sobre los hombros de García Vega el excesivo y estéril papel de representar por sí solo el *no* dialéctico a la afirmadora *Orígenes*, de la que fue en verdad irrenunciable parte”.

norteamericana, *versus* el espíritu de nuestra *otra* modernidad, la que quedó en potencia en una zona del modernismo hispanoamericano (Martí y Rubén Darío) y del 98 español (Juan Ramón, Machado y Unamuno) y que encarnará posteriormente en *otro* vanguardismo, el de un César Vallejo, único vanguardismo al que se puede afiliar a la mayoría de los poetas de *Orígenes* dentro de las corrientes estéticas de la llamada posvanguardia.³⁷

4

No es ocioso advertir mi preferencia de pensamiento, de sensibilidad, de actitud estética por la cosmovisión del origenismo *clásico*, pero es saludable advertir también que las posiciones estéticas de *Orígenes*, por un lado, y de *Ciclón*, por otro, significan dos actitudes creadoras igualmente válidas y generalizables en cualquier contexto literario. Acaso la mayor zona discrepante, diferente, de *Ciclón*, sea la aparición desembozada de la sexualidad, señaladamente de la homosexualidad, como puede apreciarse en el ensayo de Piñera "Ballagas en persona".³⁸ En *Ciclón* colaboraron —o se tradujeron y publicaron textos de— notables escrito-

³⁷ Consúltese, especialmente: Fina García Marruz: *La familia de Orígenes*, Ediciones Unión, La Habana, 1997.

³⁸ V. Piñera: "Ballagas en persona", en *Ciclón*, La Habana (5): 192-209, sept., 1958. Aquí, Piñera, además de enmarcar la homosexualidad de Ballagas como un valor literario supremo para la valoración de su obra, critica, por la ausencia de referencia a dicha problemática, el prólogo de Vitier a *Obra poética de Emilio Ballagas* (Úcar García, La Habana, 1955), y olvida, tal vez, que él mismo, en un ensayo anterior sobre Ballagas ("Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía", en *Espuela de Plata*, La Habana (H): 16-19, ago., 1941), no había aludido en lo absoluto a dicha cuestión. El fondo de esta polémica no es otro que la obsesión piñeriana por "desviarse" (oponiéndose) de la estética y cosmovisión origenistas. ¿Qué pensaría años después cuando se publicaron *Paradiso y Oppiano Licario*? Un ensayo reciente de V. Fowler

res de valor universal (Aleixandre, D. Alonso, Asturias, Auden, Blanchot, Borges, Bousoño, Cernuda, Cortázar, Mallarmé, Freud, Gil de Biedma, Gombrowicz, J. Guillén, A. Jarry, Malraux, J. Marías, Montale, Blas de Otero, Pasolini, Paz, Prados, Quasimodo, Quenau, Reyes, Sábato,

("El siglo XIX de Casey y el proyecto de *Ciclón*", en ob. cit.), ha vuelto a insistir en este asunto: la ausencia de la problemática homosexual en *Orígenes*, como una suerte de terrible deficiencia, y deja de lado el hecho de que las obras se valoran sobre todo por sus presencias y no por sus ausencias, pues ¿qué sucedería entonces si valoráramos a *Ciclón* por sus ausencias al compararlo con *Orígenes*? Acaso el propio Fowler nos da la respuesta en su texto "Polémica histórica de los derrotados", en ob. cit., cuando a propósito de *Ciclón* afirma que "es poco lo que sobrevive para hoy", o que "*Ciclón* fue poco más que una revuelta adolescente en un vaso de agua y [...] después de todo lo que tengo contra su poética, prefiero regresar una y otra vez al padre *Orígenes*". Asimismo, Fowler, a la vez que reconoce que "el mayor aporte de *Ciclón* parece colocarse en el terreno de las relaciones entre el escritor y el cuerpo", termina con esta conclusión sobre el tema de la homosexualidad en *Ciclón*: "sólo la habitación en un país pacato en un tiempo pacato explica el alboroto alrededor de las transparentes alusiones a la homosexualidad". Por otra parte, es muy probable que pueda haber influido en la crítica de Piñera a Vitier, su disgusto —yo diría incompreensión— por la crítica de Vitier: "Virgilio Piñera: *Poesía y Prosa*", en *Orígenes*, La Habana, a. II (5): 47-49, 1945, y, sobre todo, por la posterior, "El reverso vacío", en *Lo cubano en la poesía*, ed. cit., sin embargo, juicios casi exactos son expresados por Fernández Retamar en *La poesía contemporánea en Cuba*, y, sobre todo, por Baquero, en "Tendencias de nuestra literatura", en ob. cit. Escribió allí Baquero que *La isla en peso* es "una de las tendencias extremistas, negativistas, deformadoras intencionadas de nuestra realidad". Consúltese, a propósito de *La isla en peso*: C. López: "Para explicar cierta insularidad en la poesía de Virgilio Piñera", en *Signos*, La Habana (37): 152-202, ene.-feb., 1989; y Mirta Aguirre: "Virgilio Piñera, *La isla en peso*, un poema", en *Gaceta del Caribe*, La Habana, I (3): 30, may., 1944. No obstante, las diferencias entre *La isla en peso* y, por ejemplo, "Noche insular, jardines invisibles", de Lezama, son obvias, así como las existentes entre la isla virgiliana, "la maldita circunstancia" de la isla "rodeada de agua por todas partes", y la de Diego, "rodeada de Dios"... que apuntan a radicales diferencias cosmovisivas que bifurcan la poética de lo cubano origenista.

Sade, Seferis, Ungaretti, María Zambrano, entre otros). En cierto sentido encarnan las dos actitudes posibles frente al hecho literario en cualquier época, al menos dentro de la civilización occidental. Por supuesto, estoy generalizando, pues si, por ejemplo, tomamos a las dos figuras arquetípicas, Lezama y Virgilio, las dos comparten, aunque con distinta proporción y jerarquía, similares características. Lo que sucedió entre estos dos grandes creadores rebasa la confrontación editorial de sus respectivas publicaciones. Es mi criterio que Piñera debió sufrir eso que Harold Bloom ha acuñado como “angustia de las influencias”, lo que, más allá de sus diferencias temperamentales, de formación y de disposición de sensibilidad, obligó al autor de *La isla en peso* a desviarse enfática e incesantemente de su intolerable “querubín protector”, tema que no podemos desarrollar aquí por fascinante que sea. Un ejemplo notable en ese sentido es la obra de teatro de Piñera, *El flaco y el gordo* (estrenada el 4 de septiembre de 1958 en la sala del Lyceum de La Habana), donde el flaco (Virgilio) termina por comerse al gordo (Lezama).³⁹ El afán de originalidad obsesionó a Piñera, y a partir de determinado momento se situó en las antípodas de Lezama. Su diferencia no sería tan problemática si él mismo no la hubiera enfatizado siempre contra Lezama y sus poetas afines, los cuales, por lo demás, son naturalmente muy diferentes al autor de *La fijeza*, sin que esto constituyera trauma alguno para ellos. Como escribiera Vítier, en *Diez poetas cubanos*, “cada poeta inicia [...] la búsqueda de su propio canon, de su propia y distinta perfección”. Lo que no pudo acaso comprender Virgilio es que esa su actitud, tal vez fatal o inevitable, lo obligó siempre a girar dentro de la órbita de Lezama. Por eso *Ciclón* heredó esa dependen-

³⁹ V. Piñera: “Opciones de Lezama”, en *Poesía y crítica*, ed. cit. En este texto se tiene la extraña impresión de que Virgilio, al describir las “opciones creadoras” de Lezama, describe en realidad las suyas.

cia.⁴⁰ Todavía hoy se mantiene vigente esa polémica, y acaso lo estará siempre.⁴¹ Es curioso que en un reciente coloquio internacional⁴² efectuado en La Habana, con motivo de los cuarenta años de la aparición de *Ciclón*, la mayoría de las intervenciones tuvieron que hacer siempre una referencia polémica a *Orígenes* para poder definir a *Ciclón*, y la comparación entre Lezama y Virgilio fuera casi un pie forzado.⁴³ Por ejemplo, Antón Arrufat expresa a propósito de *Ciclón*: “Nacimos del antagonismo y de la ruptura. O con mayor exactitud, nacimos de la negación [...] *Ciclón*, por su sorprendente dinamismo nos abría la posibilidad infinita de la negación. En ella entramos alegremente”.⁴⁴ De lo que sí no hay dudas es de la calidad —y profunda autenticidad— de ambos escritores, como de ambas revistas. Acaso la literatura cubana sea la mayor beneficiada de esta compleja y polémica relación creadora, por la riqueza que emana para

⁴⁰ Por ejemplo, en carta de Virgilio a Rodríguez Feo, le comenta, a propósito de la publicación en *Ciclón* del ensayo de Gombrowicz, “Contra los poetas” (I (5): 9-16, sept., 1955), que “será un buen campanazo para el decadente grupito de *Orígenes*”. R. Pérez León: *Tiempo de Ciclón*, ed. cit., p. 167.

⁴¹ R. Sánchez Mejías: “Olvidar *Orígenes*”, en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit. Es muy curioso que una nueva promoción de escritores que se manifiesta a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, se plantee como “problema” a *Orígenes*, como reto, como algo que hay que rebasar, o como algo de lo que debe “desviarse”; a pesar de que algunas de estas manifestaciones críticas han perdido la objetividad, todas tienen algo en común: su tácito reconocimiento del valor trascendente del origenismo; algunas, acaso a pesar de ellas mismas, reproducen actitudes frente al hecho creador, frente a la escritura, frente a la historia incluso, de profunda ascendencia originista...

⁴² *Coloquio Internacional Barómetro de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana, 1996 (en prensa).

⁴³ C. Cristófani Barreto: “La poética silenciada de Virgilio Piñera”, en *Unión*, La Habana, a. VIII (25): 16-21, oct.-dic., 1996.

⁴⁴ A. Arrufat: “Barómetro de *Ciclón*”, en *Unión*, La Habana, a. VIII, (25): 2-5, oct.-dic., 1996.

el proceso literario. Esto sea dicho sin soslayar las implicaciones y las diferencias cosmovisivas que implica. Para no hacer más extensa esta necesaria digresión, terminaré citando una estrofa de un poema que escribió Virgilio a la muerte de Lezama y que tituló "El hechizado": *Por un plazo que no puedo señalar / me llevas la ventaja de tu muerte: / lo mismo que en la vida, fue tu suerte / llegar primero. Yo, en segundo lugar.* Y no fue el único.⁴⁵ Asimismo, Lorenzo García Vega, en su libro *Los años de Orígenes*, donde somete a una severa crítica lo que él considera los mitos origenistas, concluye:

No, no he podido resolver mi rencor con Lezama, ni he podido resolver mi rencor con aquellos años de *Orígenes*. Pero no olvido la ejemplar lucha de los origenistas, así como no olvido la grandeza de Lezama, ni olvido lo cubano y tierno de Lezama. Así que puedo decir —tengo cincuenta años, soy un notario no-escritor, soy un exiliado— que pese a todo, no vacilaría, en cualquier otro infierno, [en] volver a emprender con [sic.] la aventura de *Orígenes*.⁴⁶

5

Hasta ahora he centrado estas reflexiones en la polémica interna del origenismo. Sólo no he aludido a la conocida

⁴⁵ V. Piñera: *Poesía y crítica*, pról. Antón Arrufat, Cien del Mundo, México, 1994. Además de "El hechizado", véanse los poemas: "Bueno, digamos" y "Un duque de Alba", pp. 104 y 105. Consúltese, también, la carta de V. P. a J.L.L., fechada en 1942, por la publicación de *El conflicto*, y el poema de Lezama "Virgilio Piñera cumple 60 años", en *Fragmentos a su imán*, La Habana, 1977; no sería ociosa la lectura de dos poemas de F.G.M. sobre V.P. incluidos en *Habana del centro*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997.

⁴⁶ Consúltese: Fina García Marruz: "El final de *Orígenes*", en *La familia de Orígenes*, ed. cit.

disputa por la paternidad de la revista *Orígenes*, a partir de la publicación del controvertido texto de Juan Ramón, "Crítica paralela"⁴⁷ —causa externa entonces, en cierto sentido—, entre José Rodríguez Feo, codirector de la misma, y Lezama, sobre la que se ha escrito tanto,⁴⁸ y que trajo consigo la duplicación de dos números de la revista, y que, al obtener Lezama la propiedad de la publicación, pues estaba inscrita a su nombre, motivó a Rodríguez Feo a fundar *Ciclón* junto a Virgilio Piñera, quien acababa de regresar de Buenos Aires. Recordemos solo la frase ingenuamente paradigmática del editorial "Borrón y cuenta nueva",⁴⁹ en el primer número de la revista: "Borramos a *Orígenes* de un golpe". Es importante tener en cuenta que la orientación intelectual de José Rodríguez Feo y de Piñera difería de la de Lezama. Esas dos tendencias que convivían en el seno de *Orígenes* se bifurcaron en el *Orígenes* de Lezama y sus poetas afines y en *Ciclón*. No voy a insistir en un tema tan trillado. Sólo quiero indicar que *Ciclón*, más allá de su compleja ascendencia origenista, por los nuevos valores que aporta al proceso literario cubano, merece también un estudio aparte.

⁴⁷ J.R. Jiménez: "Crítica paralela", en *Orígenes*, La Habana, (34), 1954.

⁴⁸ Consúltese, por ejemplo: J. Rodríguez Puértolas: "La participación española en la revista *Orígenes*", *Proposiciones*, La Habana, (3), 1994 y en *Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista Orígenes*, ed. cit.; C. Vitier: "La aventura de *Orígenes*", pp. 92-93 (véanse notas 46 y 47), en ob. cit.; R. Pérez León: *Tiempo de Ciclón*, ed. cit. M. Rodríguez: "Mariano Rodríguez", en R. Pérez León: ob. cit. y Fina García Marruz: "El final de *Orígenes*", en *La familia de Orígenes*, ed. cit.

⁴⁹ J. Rodríguez Feo: "Borrón y cuenta nueva", en *Ciclón*, La Habana, (1): 22-23, enero, 1955. La paternidad de J. R. F. es testimoniada por él mismo: nota 82 de R. Pérez León: *Tiempo de Ciclón*, ed. cit., p. 204.

Debe recordarse, en cambio, la polémica que sostuvieron Jorge Mañach, exdirector de la vanguardista *Revista de Avance* (1927-1930), Lezama y Vitier,⁵⁰ la cual ilustra, por encima de la querrela generacional, el enorme cambio que implicó dentro del proceso poético cubano la irrupción del origenismo. Asimismo, hubo una polémica tácita entre el editorial del primer número de la revista *Gaceta del Caribe* (1944), de orientación marxista, redactado por Mirta Aguirre, y el editorial del primer número de *Orígenes*, redactado por Lezama.⁵¹ En ambas ocasiones ello le sirve a Lezama para

⁵⁰ Consúltese: E. Bejel: "Poesía de la naturaleza ausente", en *Revolución y cultura*, La Habana, (2): 8-15, febrero, 1990. La polémica completa puede consultarse en: J. Mañach: "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima", en *Bohemia*, La Habana, 41 (39): 78 y 90, 25 de sept., 1949; J. Lezama Lima: "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach", en *Bohemia*, La Habana, 41 (40), 2 de octubre, 1949; J. Mañach: "Reacciones de un diálogo literario. Algo más sobre poesía nueva y vieja", en *Bohemia*, La Habana, 41 (42): 63, 107, 1949, y "Final sobre la comunicación poética", en *Bohemia*, La Habana, 26 y 30 de octubre, 1949; C. Vitier: "Jorge Mañach y nuestra poesía", en *Diario de la Marina*, La Habana, 26 y 30 de octubre de 1949; y L. Ortega: "Una generación que se rinde" y "Coquetería intelectual", en *Prensa Libre*, La Habana, 2 y 30 de octubre de 1949.

⁵¹ Mirta Aguirre: "Primeras palabras. Pues Señor...", en *Gaceta del Caribe*, La Habana, (1), 1944. J. Lezama Lima: "Orígenes", en *Orígenes*, La Habana, a. I (1): 5-7, 1944. Consúltese: J.L. Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, ed. cit., pp. 40-49; y *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, Ed. Aca- demia, La Habana, 1990; R. Fernández Retamar: "Orígenes como revista", en ob. cit.; y C. Vitier: *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, Siglo XXI, México, 1975, p. 153. La autoría del editorial anónimo por M.A. fue revelada por J.A. Portuondo en su "Introducción" a *Índices de Revistas Cubanas*, t. III, Biblioteca Nacional José Martí, 1969. En el editorial aludido de *Gaceta del Caribe* escribió la escritora marxista M. A.: "[...] esta revista, que nace con ánimo polémico, y creyendo en la eficacia saludable de ciertas controversias, combatirá sin excesos, pero sin descanso, a cuantos huyen, a la hora de

afirmar y exponer su credo cultural. La historia ha demostrado la profundidad y trascendencia de los planteamientos de Lezama. En el editorial del primer número de *Orígenes*, contestando al ataque de *Gaceta del Caribe*, plantea:

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privada de oxígeno vital, es ridículamente nocivo, y solo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo solo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de esta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. *In hoc primun, nescio deinde*. En estas

crear, de todo contacto con el alma y la sangre del pueblo, de todo roce con las grandes cuestiones humanas, por temor a rebajar la categoría de su obra. [...] Aquí, dicho sea sin alusiones [?], todo el mundo parece lo que es [sic.], y nadie necesita de plateadas espuelas para hacer andar a Pegaso. El narcisismo intelectual, pues, no cabrá en *Gaceta del Caribe* [...] Porque los cinco nombres que auspician la publicación de *Gaceta del Caribe* pertenecen a escritores que aman mucho la cultura, pero que aman más la vida". Muchos años después, C. Vitier, en *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, ed. cit., expresa: "Los aludidos en este caso, los poetas de la revista *Orígenes* (1944-1956), no respondieron con el mismo ánimo, evitándose la dilapidación de energías que eran necesarias para resistir y rescatar, cada uno a su modo, algo de aquella alma y aquella sangre. Con el tiempo se haría ostensible que *Orígenes* no era enemigo de la *Gaceta*, sino que el enemigo de ambos era la frustración de la república y la traición de los gobernantes". Para apreciar la prosa polémica de Lezama, acaso en alusión a las críticas de que era objeto por cierta zona de la "izquierda" intelectual, consúltese el párrafo titulado "Los zurdos", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, mayo-agosto, 1988.

cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filósofo ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea* son consecuencias de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio —que no tolera dualismo o primacía— obra de falacia o de apresurados inconscientes. [...] Ya están dichosamente lejanos, los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis. [...] Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él...⁵²

Por otro lado, como ya se indicó, *Orígenes* padece la incompreensión generacional de uno de los exdirectores de la *Revista de Avance*, el importante ensayista Jorge Mañach. Impedido para desarrollar *in extenso* aquí esta problemática, me limitaré a transcribir algunos de los juicios de la respuesta de Lezama:

Gran parte de su epístola está recorrida por el *pro domo suo*: muestra usted el orgullo de su ciudad intelectual y enarca la *Revista de Avance*. Leí sus páginas en mi juventud y las repaso hoy que su fineza y tratamiento me obligan a un colmo de sinceridad. Me pareció siempre un *brac-a-brac*, producto tal vez de las opuestas sensibilidades de sus directores. [...] se carecía de una línea sensible o de una proyección. Sus cualidades eran, como usted subraya, de polémica crítica, mas no de creación y comunicación de un júbilo en sus cuadros de escrito-

⁵² J. Lezama Lima: "Orígenes", en *Orígenes*, La Habana, a. I (1), 1944, y en J.L.L.: *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

res [...] No le es necesaria, al menos para la continuidad de *Orígenes*, nutrirse de hipertrofias polémicas o negativas. Creemos que aquella *Revista de Avance* cumplió y se cumplió [...] Su epístola viene ahora a darme la oportunidad histórica de hablar de esas gestas casi hercúleas en nuestra circunstancia cultural. *Orígenes* era la culminación de unos esfuerzos anteriores, en cuadernos y pequeñas revistas, que al fin logran alcanzar cierto ecumenismo huyendo siempre del énfasis —producto de que había constituido— huyendo también de la excesiva omnicompreensión, una pequeña república de las letras [...] ¿Filiación y secuencia de la *Revista de Avance*? Había radicales discrepancias. A *Orígenes* sólo parecían interesarle las raíces protozoarias de la creación, la propia norma que lleva implícita la riqueza del hacer y participar. Sus pronunciamientos no se reducían a la simpleza del manifiesto o índice marmóreo que en su humoresca señala tan solo un camino y un camino. Decir lo dicho solamente por sus propias huellas, que fuese su progresión lo que quedase de su flecha. Dispéñeme, pero su fervor por la *Revista de Avance* es de añoranza y retrospección, mientras que el mío por *Orígenes* es el que nos devora en una obra que aún respira y se adelanta... [...] Esa falta de filiación es la que según usted le levanta cierto resentimiento. No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva [...] Muchos entre nosotros no han querido comprender que habían adquirido la *sede* a trueque de la *fede* y que están dañados para perseguirse a través del espejo del intelecto o de lo sensible. [...] Con cierta

socarronería de ágil criollo, nos afirma usted que fue la *Revista de Avance* la que trajo la gallina de los huevos de oro del arte nuevo. Quizás en eso reconozcamos su verdad, porque ese arte fue para nosotros alción y albatros. Cínife sombrío, o soledad brumosa del alción, que llevaron nuestras adolescencias a desgarrarse en la soledad del que se sabe en una labor sin compañía, del que se sabe sobre una lámina estática y grasosa. Albatros del que se siente ahogado por la realidad tatuada de la imagen que no penetra en la historia. Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió entre nosotros, la idea obsesionante de que podíamos, al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas, trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente.

7

Muy interesante sería también el estudio de la polémica de *Lunes de Revolución*⁵³ con el movimiento origenista, como prolongación de la iniciada por Piñera en *Poeta* y continuada en *Ciclón*. Sólo a manera de ejemplo paradigmático citaré algunos de los juicios de Heberto Padilla en su artículo "La poesía en su lugar", pues no merecen comentario, tan

⁵³ Consúltese: I. Morejón: "Notas sobre la reacción antiorigenista en *Lunes de Revolución*" (inédito); J.A. Portuondo: "Itinerario estético de la Revolución cubana", en *Orden del día*, UNEAC, La Habana, 1979, pp. 133-166; E. Bejel: "Entrevista a Cintio Vitier", en *Areíto*, New York, VII (3): 30-34, 1981; William Luis: "Autopsia de *Lunes de Revolución*", en *Plural*, México, segunda época (125): 59, marzo, 1982; R. Fernández Retamar: "Poesía y Revolución", en *Papelería*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1962, y "Sobre poesía y revolución en Cuba" y "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", en *Ensayo de otro mundo*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967.

transparentes se revelan sus *intenciones*. Escribe Padilla: "En el año 1944, donde tan claro estaba el panorama universal de la poesía, *Enemigo rumor* es el salto cien años atrás, y toda la probable estética que se desprendía de sus páginas era la evidencia de que el autor de ellas no había entendido el fenómeno de la poesía contemporánea". Cintio Vitier es "el hombre que más ha contribuido a confundir la poesía cubana de los últimos tiempos". *Orígenes* es "una revista sin dirección", "el instante de nuestro mal gusto más acentuado, es la comprobación de nuestra ignorancia pasada, es la evidencia de nuestro colonialismo literario y nuestro servilismo a viejas formas esclavizantes de la literatura". Lezama padece de "una imposibilidad esencial para la captación del hecho poético". Y concluye con una frase muy cara a Piñera: "José Lezama Lima terminó ya..."⁵⁴

⁵⁴ H. Padilla: "La poesía en su lugar", en *Lunes de Revolución*, La Habana, (38): 5-6, dic. 7, 1959. Algunos de los textos polémicos con el origenismo publicados en *Lunes de Revolución* son los siguientes: J. Álvarez Baragaño: "Una generación: ni dividida ni vencida", (38), dic. 7, 1959; C. Leante: "El Club de los moderados", (37), nov. 30, 1959; P.A. Fernández: "Breves notas sobre la poesía cubana en 1959", (43), enero, 1960, y "Un lugar para la poesía", (39): 12-14, dic. 14, 1959; A. Arrutat: "Las armas de la reacción", (38): 16, dic. 7, 1959, "La poesía a la vista", (39): 15, dic. 14, 1959, y "Una antología lamentable", (59): 10, mar. 16, 1960; V. Piñera: "Cada cosa en su lugar", (39): 10-12, dic. 14, 1959, "Pasado y presente de nuestra cultura", (43), ene. 18, 1960, y "1960. Reseña de poesía", (90), ene. 9, 1961. Sólo Oscar Hurtado pudo hacer una defensa de Lezama en aquellas páginas: "José Lezama Lima", (76): 15, sept. 12, 1960, pues a los origenistas se les impidió contestar en la misma publicación, según testimonio de Vitier. Haciéndose eco de una polémica iniciada en el último número de *Ciclón* —R. Fernández Bonilla: "Refutación a Vitier", IV (1): 51-68, jul. 4, 1959; E. Acosta: "El Señor Fernández, crítico literario", en *El Mundo*, suplemento del domingo, La Habana, 57 (18360 y 18371): 12-13 y 10, feb. 22 y mar. 8, 1959—, en este caso contra *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, Enrique Berros publica "Un cubano en la poesía", (1), 23 de mayo, 1959. Ya antes, en *Ciclón*, Arrufat había publicado una crítica incomprensiva de la poesía de Vitier, "El fruto después de las vísperas", II (3): 53-55, may. 3, 1956; lo mismo hace Álvarez

Precisamente comentando este artículo de Padilla, el eterno pero lúcido antagonista de Lezama —que, eso sí, nunca enmascaró el verdadero *síntoma* de su reacción— escribe en “Cada cosa en su lugar”:

Diga Padilla lo que diga, Lezama estuvo vivo allá por el 41. La prueba de ello es que la generación actual no ve las santas horas de quitárselo de encima. Todas las polémicas, las conversaciones de café y de redacción de periódicos giran alrededor de Lezama. Si se da por aceptado que la poesía de Lezama es una experiencia fallida en el campo de la poesía, yo pregunto: ¿qué poeta se ha visto librado en todo o en parte de su influjo? Y es por

Baragaño en *Lunes...*: “Escrito y cantado”, (35): 16, nov. 16, 1959. Es muy interesante la polémica entre Baragaño y Rodríguez Feo, en el periódico *Revolución* (7 de abril de 1959), donde el otrora codirector de *Orígenes* y exdirector de la recién interrumpida *Ciclón*, sale en defensa de Lezama y del valor trascendente de la revista *Orígenes*, como se describe en E. Rodríguez: “Árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Presencia de José Rodríguez Feo en *Orígenes*”, en *Unión*, ed. cit. y en “Espejos de *Ciclón* (José Rodríguez Feo, su fundador)”, en ob. cit. Ante los argumentos de Baragaño, parecidos a los de Padilla, Rodríguez Feo escribe: “Hace unos días apareció en las páginas de *Revolución* un artículo del señor Baragaño sobre el grupo *Orígenes* que por tendencioso y carente de toda seriedad crítica e intelectual merece una contestación. Me he tomado la prerrogativa de salirle al paso al nuevo pontífice, porque aunque no soy precisamente del grupo (entendiendo que el llamado grupo *Orígenes* está integrado por los poetas cubanos que aparecieron en la famosa antología redactada por Cintio Vitier), sí fui durante diez años coeditor con el señor Lezama Lima de la revista, y todo lo que allí se publicó tuvo mi aprobación previa. Creo que todo escritor serio debe enfocar los problemas de su país (remitirse a los editoriales de *Ciclón*) con cierto grado de mesura y veracidad. Falsear los hechos, atacar personalmente al escritor no contribuye a esclarecer el fenómeno literario o a situar en su momento histórico la obra del artista. El intelectual que quiera contribuir a crear un estado de conciencia nueva para su país no puede partir de una actitud inconsciente y mezquina”.

eso precisamente por lo que hay suma urgencia en liquidarlo cuanto antes, es decir, él está liquidado, pero eso no basta, pues mientras exista una sospecha de lezamismo en dichos poetas ni respirarán tranquilos ni tampoco su poesía será absolutamente personal.⁵⁵

De lo que no cabía duda era de la vitalidad y de la trascendencia de Lezama y el origenismo. El propio Virgilio, en otro artículo, “Pasado y presente de nuestra cultura”, resume la esencia de esta polémica generacional: “En un orden más amplio el problema se reduce a la lucha por el poder cultural entre la vieja guardia y la nueva. Los primeros, acorde con sus viejas tácticas, se defienden: los segundos, a tono con la Revolución, atacan”.⁵⁶ Lo cierto es que la mayoría de los ataques de *Lunes...* fueron desproporcionados, a veces verdaderos libelos. No les interesaba dialogar, ni siquiera polemizar propiamente, sino *negar, borrar* —no aguardaban, como el Virgilio de *Poeta*, su propio “bautismo de fuego” o el descubrimiento de su “parte falsa”—, porque no les interesaba *comprender* al presunto contrario ni mostraban ninguna eticidad en el ejercicio de la crítica. Ellos tienen en la literatura cubana un ilustre antecedente: Buenaventura Pascual Ferrer, el director de *El Regañón*, quien estrenó entre nosotros ese tipo *rebajado* de crítica: la crítica negadora. En realidad aprovecharon el espíritu de ruptura y de renovación que trajo consigo la Revolución para ignorar a favor de ellos los valores positivos de la tradición y la natural y necesaria continuidad literaria, y tratar de imponer unilateralmente, desde el *poder* de un semanario

⁵⁵ V. Piñera: “Cada cosa en su lugar”, en *Lunes de Revolución*, La Habana, (39): 10-12, dic. 14, 1959. Consúltese: I. Morejón: “Notas sobre la reacción antiorigenista en *Lunes de Revolución*” (inédito).

⁵⁶ V. Piñera: “Pasado y presente de nuestra cultura”, en *Lunes de Revolución*, La Habana, (43), ene. 18, 1960.

adscrito al periódico *Revolución*, su visión y práctica de la literatura. Con la excepción de Virgilio, la mayoría de los francotiradores de *Lunes...* no poseían una *obra* que oponer al origenismo, al cual, por cierto, no le interesó en ningún momento “luchar por el poder cultural”. Tampoco, como demostraría la historia posterior al cierre de *Lunes...*, se podía afirmar que el espíritu de *Lunes...* estaba del todo “a tono con la Revolución”. Pero insistir en esta problemática me conduciría, ciertamente, hacia *otra* historia...

8

Es conveniente recordar que, con la excepción de *Verbum*, financiada por la Asociación Oficial de Estudiantes de Derecho de la Universidad de La Habana, desde *Espuela de Plata* hasta *Ciclón*, todas fueron publicaciones sin apoyo económico de instituciones oficiales, y más bien a contrapelo de ellas; revistas de poca paginación y poca tirada, que se debatían siempre contra la precariedad económica. De ahí el carácter independiente y marginal con relación a la llamada cultura oficial, de estas revistas, así como con respecto a la política gubernamental. Tanto es así que, en 1954, cuando acababa de ocurrir la crisis con Rodríguez Feo, y Lezama se había quedado sin la importante ayuda financiera de aquel para poder seguir editando la revista, en respuesta a un alto personaje del Gobierno que le ofreció sufragar el costo con la condición de que apareciera en ella su crédito, Lezama escribió en *Orígenes* la famosa respuesta:

Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fue muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer.

A todos nos confundiría, pues nada más nocivo que una admiración viciada de raíz. Estáis incapacitados vitalmente para admirar. Representáis al *nihil admirari*, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo [...] Al cumplimentar esos primeros diez años en *Orígenes*, podemos ofrecer el primer método para operar en nuestra circunstancia: el rasguño en la piedra.⁵⁷

Es a partir de este contexto, no solo entonces el literario, como deben ser comprendidas muchas de las tesis sostenidas por Lezama en sus numerosos editoriales⁵⁸ u otros textos publicados en las revistas origenistas, y que le confieren a ese gesto de hacer revistas en un medio hostil una significación de profundo contenido político. Su tesis de la encarnación futura de la poesía en la historia; el valor enfáticamente profético de sus postulados estéticos; su tesis de la eticidad de la poesía; su convicción de que “un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes por otros cotos de mayor realeza”;⁵⁹ su confianza en la “eticidad que se deriva de lo bello alcanzado”;⁶⁰ su tesis de la pobreza irradiante; el tema del imposible histórico; su defensa de los valores culturales de lo cubano; su teleología insular; su proyección hacia una expresión americana, conquista del espacio gnóstico americano, de hondo contenido anti-neocolonial; la ascendencia martiana de muchas de sus ideas; su tesis de oponer una política de integración y resistencia frente a las fuerzas desintegradoras y la pérdida de los

⁵⁷ J. Lezama Lima: “Diez años en *Orígenes*”, en *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 191.

⁵⁸ J. Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

⁵⁹ J. Lezama Lima: “Señales. La otra desintegración”, en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 196.

⁶⁰ Ídem.

valores cívicos y culturales de la nación,⁶¹ le confieren, repito, al gesto “literario” de hacer revistas una dimensión todavía hoy operante en nuestra América. Esa fue la política “secreta” de esas publicaciones literarias, donde se desplegó esa “Cuba secreta” —al decir de María Zambrano—,⁶² *órfica*, aparentemente hermética. Eso es también lo que esperaban de la Poesía los origenistas, como entidad integradora, ajena a todo dualismo, depositaria de un saber y una eticidad originarios, de un paraíso acaso perdido pero siempre añorado. De ahí la angustiosa o alegre búsqueda de un sentido trascendente —un ecumenismo trascendente—, implícito en el mero hecho de hacer revistas literarias, en las cuales Lezama quería fundar un “estado de concurrencia” poética, una cultura de integración y resistencia, una cultura y una sabiduría de y para la salvación. Por eso Lezama pudo escribir, sibilina pero claramente también: “Aquellas páginas, aquellos pequeños cuadernos, serán buscados al paso del tiempo como símbolos de salvación, como una de las pocas cosas que perdurarán de una época en que la ruina y la desintegración avanzan con un furor indetenible”.⁶³

24 de octubre, 1997

⁶¹ Consúltese: J.L. Arcos: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, ed. cit., y “El sueño de una doctrina”, en *Orígenes. La pobreza irradiante*, ed. cit. J. Lezama Lima: “Razón que sea”, en *Espuela de Plata*; “Resistencia”, en *Nadie Parecía*; “Después de lo raro, la extrañeza”; “Señales. Alrededor de una antología”; “*Orígenes*”; “Diez años en *Orígenes*”; “Señales”; “Señales. La otra desintegración”, en *Orígenes; Imagen y posibilidad*, ed. cit. y C. Vitier: “La aventura de *Orígenes*”, en ob cit.

⁶² María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Orígenes*, La Habana, a.V (20): 3-9, invierno, 1948.

⁶³ J. Lezama Lima: “Un día del ceremonial”, en *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

Los llamados poetas de Orígenes, reconocidos así por la ya legendaria revista homónima, conforman uno de los grupos poéticos más importantes del idioma en cualquier época. La primera aparición conjunta tuvo lugar en la antología *Diez poetas cubanos (1937-1947)* (1948), realizada por Cintio Vitier. Allí, además del propio antologador, desplegaban sus poemas José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith y Lorenzo García Vega. Este grupo ha constituido, desde su lejana irrupción en 1937, el movimiento cultural más importante y fatalmente polémico de la cultura cubana hasta el presente. Repárese en que, más allá de su centro poético, abarcó varias revistas: *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Clavileño*, *Nadie Parecía*, *Poeta* y, finalmente, *Orígenes*, que fue considerada en su época “la revista más importante del idioma”, según la opinión de Octavio Paz; que en torno a ellas se nuclearon algunos de los escritores más relevantes de la contemporaneidad; que fue acompañada por un músico de la estirpe de Julián Orbón y por los más valiosos pintores

* Prólogo a *Los poetas de Orígenes*, comp. y pról. Jorge Luis Arcos, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2002.

de la vanguardia cubana, y que sus principales creadores han dejado frutos sobresalientes en la narrativa, el ensayo, el teatro y la traducción literaria. Podrían ser comparados con la llamada generación del 27, o con los que animaron el grupo *Contemporáneos*, o con el movimiento intelectual en torno a la revista *Sur* o a la *Revista de Occidente*. Sin embargo, a ellos los distingue una singularidad: cualquiera que haya sido la manifestación genérica desde donde se expresaban, lo hacían siempre desde la confianza en la poesía como una forma omnicomprensiva, irreductible, de conocimiento de la realidad, desde la que pudo destilar un poderoso pensamiento poético, mediante el cual podían abarcarla en su totalidad. Creo que este es el aporte más perdurable de este grupo poético a la cultura iberoamericana y a la cultura universal en el siglo pasado.

Estos poetas fueron capaces de crear un universo que todavía continúa funcionando, al menos dentro del ámbito insular, como un paradigma estético y cultural. El vacío que ellos llenaron fue tan grande, los muros que le opusieron a todas las fuerzas de la desintegración fueron tan poderosos, que todavía hoy día continúan extrañamente vivas las polémicas en torno a un centro tan creador y tan vital. Ellos fueron capaces de articular una tradición, una manera de leer y comprender la cultura cubana desde el XIX hasta el presente. El canon origenista es acaso el más debatido en la actualidad, pero por muchas que puedan ser las limitaciones o mitificaciones que se le achaque desde diferentes maneras de comprender la cultura y la historia, lo que ellos dejaron como saldo creador y cognoscitivo, como lección ética incluso, aparte de las invulnerables y espléndidas obras concretas de la mayoría de sus creadores, no ha podido ser ni siquiera imitado por sus contemporáneos polémicos, a tal punto que muchas de sus lecciones se mantienen vigentes, es decir, a la espera de desarrollar una continuidad crea-

dora. Ellos, junto a José María Heredia, en la cumbre del romanticismo americano, junto a José Martí y Julián del Casal, dentro del independiente modernismo; y junto a figuras aisladas pero tan descollantes como Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, constituyen un hito dentro de la expresión insular. Por ser fieles a su época de irrupción, desarrollaron toda una sensibilidad y una cosmovisión de lo cubano, semejante a otras búsquedas nacionales, como la de la argentinidad o la de la mexicanidad, en nuestra América, o como la de la hispanidad a partir de la generación del 98. Más allá de los reparos que cada vez en forma más creciente se les hacen desde la actualidad, ellos dejaron una marca indeleble en la percepción de la realidad que, como se anticipaba antes, todavía está muy lejos de haber agotado su rendimiento creador. Una de las razones de esta permanencia es la de haber realizado una cala profunda de la realidad insular a la misma vez que se proyectaban hacia la cultura universal. Herederos, una parte significativa de ellos, de una suerte de ecumenismo propio de la catolicidad en sus primeros siglos de esplendor, ellos pudieron, todos, ostentar como divisa la famosa sentencia lezamiana: "La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos". Claro que toda mirada supone una elección. Claro que la realidad es inabarcable e inagotable. Claro que la historia es fatalmente sucesiva. Pero la elección origenista fue sustantiva. Incluso Orígenes pudo secretar de su centro toda una constelación de poéticas, si concurrentes en algunas actitudes y proyecciones esenciales, diferentes en sus diversas formas de expresión. Incluso más: dentro de una misma tradición creadora, las obras particulares de un Virgilio Piñera o un Lorenzo García Vega, marginales, digamos, con respecto al origenismo central o clásico, preponderante en la teorización y recepción del grupo, parecen adueñarse en la actualidad de un lugar preeminente. De manera que

coexiste, dentro del propio seno de este movimiento, un Orígenes y un anti-Orígenes, o lo que también se ha denominado, un poco esquemática y metafísicamente, como dos tradiciones: la del sí y la del no. Creo que esto último resulta cada vez más discutible o relativo. Acaso sólo sea cuestión de énfasis, de gradación, cuando no de matices, por muy útiles o atractivos que puedan resultar las contraposiciones y por muy puntuales que hayan sido los antagonismos históricos. Lo cierto es que, por ejemplo, y sólo en un nivel de máxima generalidad, frente a una asimilación clásica de la cultura, como a la que podemos adscribir a José Lezama Lima, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith y Eliseo Diego, se desarrolla otra tendencia, de estirpe vanguardista, la de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega. Sin embargo, bien miradas las cosas, y sin desconocer las diferencias ostensibles, tanto en Lezama, en Vitier o en Diego podemos sorprender elementos que adquieren en Piñera o García Vega un lugar más destacado, o viceversa. En última instancia, esta riqueza, esta diversidad, esta polémica interior del origenismo sólo coadyuva a su riqueza de creación. A veces son los epígonos de una u otra tendencia, o los actuales seguidores inconscientes de una suerte de Escuela del resentimiento insular, para utilizar el oportuno término de Harold Bloom, los que enfatizan interesadamente las normales diferencias.

Amigo crítico, opóngale usted una obra semejante a la realizada por los origenistas, polemice con esta para desplegar un universo diferente pero de semejante jerarquía, y entonces se sentirá a la postre más que enemigo, deudor de una lección creadora sin paralelo en nuestra República de las Letras, amén de satisfecho con sus propios rendimientos. Lo curioso de este ambiente polémico es que la llamada zona central del origenismo —reduzcámosla convenientemente a sus dos exponentes discursivos más evidentes: José

Lezama Lima y Cintio Vitier—, no practicaron ni preconizaron nunca la lucha generacional, al menos como centro dinámico de sus respectivas cosmovisiones, aunque tampoco pudieron abstraerse de ellas. Opuestos, sobre todo Lezama, a lo que se conoció como el causalismo generacional, y a toda infantil idea de superación, tuvieron que soportar una despiadada crítica desde sus mismos inicios. Jorge Mañach (como representante de la generación anterior, la llamada generación de la *Revista Avance*), Mirta Aguirre (desde un editorial anónimo de *Gaceta del Caribe*, y coetánea representante de la llamada poesía social y posterior preconizadora de una infructífera vertiente neo-marxista del fallido realismo socialista cubano), José Rodríguez Feo (codirector de la revista *Orígenes*, y posterior director de *Ciclón*, que pretendió convertirse en reverso del origenismo, aunque en realidad exponente de una legítima pero diferente percepción de la cultura), Virgilio Piñera (poderoso creador que desde el propio centro de Orígenes desplegó una mirada polémica y muy singular con respecto al origenismo clásico, y que finalmente derivó en la construcción paralela de otro universo creador, con notables deudas y con una actitud vanguardista ante la cultura), Lorenzo García Vega (visceral origenista que terminó por derivar hacia una poética del reverso, también de impulso vanguardista), Heberto Padilla (típico exponente de la lucha generacional y de la generación subsiguiente al origenismo, ya en la época de la Revolución, y uno de los mayores representantes del canon conversacionalista, y que desplegó, junto a otros, una crítica negadora a ultranza desde el semanario *Lunes de Revolución*), Severo Sarduy (aunque confeso continuador de Lezama, a través del polémico término de neo-barroco, desarrolló una opción creadora muy personal), y todo un grupo de críticos y poetas actuales de diferentes hornadas generacionales que, salvo aquellos que continúan en la tradición creadora que enriqueció el

origenismo clásico (Francisco de Oráa, Roberto Friol, Cleve Solís, Delfín Prats, Raúl Hernández Novás, Roberto Méndez *et al*), continúan en la del origenismo piñeriano (Antón Arrufat), o tratan de desviarse de la primera para conformar o imponer su propia tradición (Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Pedro Marqués de Armas, Rolando Sánchez Mejías, C.A. Aguilera *et al*); todos, de una u otra manera, y desde diferentes miradores estéticos, han conformado una vertiente polémica con respecto al origenismo central. Últimamente, se aprecia una suerte de canonización tranquila de Lezama, Piñera, Baquero, Diego, y una acusada o tácita polémica con el origenista vivo Cintio Vitier. Claro que existen otras vertientes de creación, pero que no han hecho de esta polémica el centro de sus universos creadores aunque tampoco han sido inmunes al influjo de algunas zonas del origenismo (Pablo Armando Fernández, César López, Mario Martínez Sobrino, José Kozzer, Ángel Escobar, Reina María Rodríguez, Efraín Rodríguez, Abilio Estévez, Omar Pérez, Carlos A. Alfonso *et al*). Sirva este insuficiente y relativo catálogo de nombres y tendencias para tener una simple idea inicial de lo que le debe el panorama poético cubano a la existencia del grupo Orígenes.

Acaso valga la pena detenerse en la que parece ser la mayor bifurcación del origenismo, la que parte de dos maneras diferentes de asumir la imagen de la nacionalidad, sobre todo en proyección cultural, muy ligada al mito de la insularidad. La contraposición aparece a partir del famoso *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), de José Lezama Lima, donde se enuncia por primera vez, desde la imaginación poética, el mito de la insularidad. Ya se conoce la paradigmática carta de Lezama a Vitier, donde le conmina del siguiente modo: “Ya va siendo hora de que nos empeñemos [...] en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor”. La isla, o la ciudad, o la noche cubana, o sus

paisajes naturales o urbanos, fueron asediados por los origenistas de diversos modos. Desde la clásica “Noche insular: jardines invisibles” o su conocida invocación al ángel de la jiribilla, para no hablar de ese cosmos poético que encarna *Paradiso*, de Lezama, *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Diego, “Palabras escritas en la arena por un inocente” o “Testamento del pez”, de Baquero, el cuaderno *Azules* (“Ay, Cuba, Cuba...”), de Fina García Marruz, y un libro tan decisivo como tan controversial para estas consideraciones como *Lo cubano en la poesía*, de Vitier, hasta la poética caótica, fragmentada —“cubista” le llamó Lezama—, de Lorenzo García Vega, y que evoluciona desde intensas captaciones de lo cubano hasta el desarrollo de una poética del reverso, de una suerte de desmitificación del imaginario central del origenismo, y, sobre todo, hasta la antagónica construcción poética piñeriana, que puede ser representada por su poema “La isla en peso”. Acaso dos imágenes contrapuestas sirvan para sintetizar la bifurcación aludida al principio. Dice Diego: “en esta isla pequeña rodeada por Dios en todas partes”, en “El primer discurso”, del libro citado, y escribe Piñera en “La isla en peso”: “La maldita circunstancia del agua por todas partes”, poema que también pudiera oponerse a “Noche insular: jardines invisibles”, de Lezama. La crítica que realizaron tanto Baquero primero, también Roberto Fernández Retamar, como después Vitier a este último poema —significativamente citada siempre la de este último— ha llegado hasta el día de hoy como ejemplo de una valoración insuficiente. Creo que a estas alturas nadie negaría el valor paradigmático, en cierto sentido visionario o anticipador de una sensibilidad muy extendida actualmente en la isla, del texto piñeriano. Resulta hasta cierto punto comprensible que tanto Baquero como sobre todo Vitier, partidario positivo de una poética de lo cubano, no comprendieran o simplemente no compartieran

la imagen que prevalece de la isla o de la nación cubana en el poema de Virgilio. Y viceversa, esto es, también resulta legítimo que el autor de "La isla en peso" se opusiera desde una sensibilidad y una mirada diferentes a las imágenes luminosas de los otros poetas origenistas. Claro que esta contraposición es tan tónica, tan evidente, que termina por empobrecer la visión. Tanto Lezama, como Diego o Vitier escribieron numerosos poemas donde la isla no es precisamente beatificada, sino entrevista como infierno, imposible, intemperie, agonía. Todo parece depender de una cuestión de énfasis, aunque este no deje de ser importante, pues el énfasis decide la elección de una imagen de la isla que a su vez denuncia la asunción de una determinada concepción ya no de la isla sino de la realidad toda. Acaso sea tan mítica la isla piñeriana como la de Diego y Lezama. Acaso no sean sino el envés y el revés, el cenit y el nadir de una misma problemática, de una misma preocupación, de un mismo amor, por el destino de la patria, pero expresada desde diferentes opciones estéticas y de sensibilidad. Acaso sea la lectura actual, la recepción predominante en la poesía cubana contemporánea, nada proclive a idealizaciones positivas, la que prefiera la desolada y naturalista isla piñeriana, por cierto, también transida por una sentimentalidad que le fue siempre difícil evitar. No en balde, al final de su vida —final, por cierto, nada halagüeño—, el poeta deseó revivir exactamente como una isla. Al final, nos quedamos con dos propuestas cosmovisivas, dos imaginarios. Es deseable que en un futuro existan otros. Por lo pronto, ambos imaginarios son legítimos, ninguno invalidante del otro. Sólo que uno se hace más propicio, más deseable, más necesario que otro según las complejas carencias de la realidad.

Una rápida mirada a los textos aquí antologados, de Piñera y García Vega, por un lado, y a los del resto de los origenistas,

por otro, denunciará enseguida una bifurcación aún mayor. Además de las diferencias estéticas y estilísticas, se aprecia otra muy general que afecta la indole, la naturaleza de la mirada hacia la realidad. En efecto, tanto Piñera como García Vega sustentan una realidad sin Dios. La catolicidad del resto es evidente. Acaso esa casi desesperada intensidad que se siente en los poemas de Virgilio y Lorenzo, tenga que ver con sus percepciones de un mundo que amenaza con agotarse en lo immanente. A pesar de la importancia ya vislumbrada de un texto como "La isla en peso", o lo inusual de un poema como "La gran puta" —en el fondo documentos de conmovedora crítica social—, yo prefiero la poesía de Lorenzo, más metafísica, más sugerente también. Ambos enriquecen la poesía cubana con miradas en realidad muy singulares en cualquier ámbito. Lo que importa en última instancia en ellos, más allá de todas las consideraciones que podamos hacer sobre la percepción de un contexto social o de ciertos estereotipos de la cubanidad, es su profunda aprehensión de la realidad en general. Ellos muestran el caos, la realidad desprovista de calificativos, un mundo ingobernado, carente de finalidad trascendente. Con independencia de que podamos no compartir esa propuesta nihilista, ese sin sentido, esa intrascendencia es sentida, vislumbrada en esos poemas con una autenticidad que no ofrece duda, que nos hace reconocerla, participar de ella, porque nadie, ni siquiera el creyente más fervoroso, puede permanecer eternamente en una unión mística con su esperanza de sentido y trascendencia. Estos poetas, cada uno a su modo, ofrecen ese precioso testimonio. Ellos también, en última instancia, como Diego, como Vitier, como Baquero, como Fina García Marruz, nos ofrecen el testimonio de la caducidad.

Acaso convenga detenerse ahora en ciertas consideraciones propiamente literarias para comprender siquiera sea en general la cualidad de algunos de los aportes de la poesía

origenista a la poesía cubana en particular pero también para poder apreciarla dentro del contexto de la poesía iberoamericana. No le interesó a los poetas de Orígenes ninguna de las corrientes poéticas que les fueron coetáneas. Herederos, en el fondo, de la propuesta estética modernista, no transitaron por la experiencia de la vanguardia europea. Acaso por ello Roberto Fernández Retamar los califica como posvanguardistas. Claro que en sus procedimientos escriturales se constata la asimilación de un vanguardismo profundo, en la senda vital de un César Vallejo, pero no fue el surrealismo para ellos —“ese racionalismo del inconsciente”, según Lezama—, una experiencia formadora importante. Más tienen que ver con la experiencia simbolista y con la problemática de la poesía pura, aunque tampoco se detienen en ella. No podía ser de otro modo para quienes el conocimiento (y el testimonio profundo) de la realidad eran poco menos que un imperativo de fe poética y, en muchos de ellos, religiosa. Sí aprehendieron la lección de la poesía simbolista universal, particularmente de la francesa (Rimbaud, Mallarmé), de la poesía de un Rilke, tan ávida de apresar el ser de la realidad; la de poetas católicos como Claudel; el lirismo simbólico de un Keats, de un Shelley; el rigor y el purismo poético de Valéry, y sobre todo, ya en el ámbito de la lengua, el cosmos lírico y simbólico de un Juan Ramón Jiménez, el vitalismo profundo de un César Vallejo. No hay que insistir en que estos poetas incorporaron todas las ganancias expresivas de la poesía española, desde la anónima del romancero, pasando por Garcilaso, Góngora, Quevedo, la mística ibérica, hasta la estilización romántica de Bécquer, antesala de la gran poesía modernista. De sus predecesores hispanos, además de Juan Ramón, se advierten las lecturas de Unamuno, Machado y García Lorca, no así de la generación del 27 en general, coetáneos con los que sólo comparten generales influencias de época. Des-

pués de Martí y Casal, pilares del modernismo hispanoamericano, ellos fueron más allá tanto de la poesía pura de un Mariano Brull, como del neorromanticismo de Emilio Ballagas, y del purismo y el conversacionalismo entre lírico y afectivo de un Eugenio Florit. Tampoco participaron de la moda epocal de la poesía afrocubana ni de las propuestas discursivas de la llamada poesía social ni de las vertientes neoclásicas ni intimistas. Sí aprehendieron la lección purista de la autonomía verbal, pero su afán de conocimiento inexorablemente la desbordaba. Ateniéndonos al origenismo central o clásico, ellos parecen avenirse, a falta de una definición mejor, con la denominación de Roberto Fernández Retamar de poetas trascendentalistas, con la oportuna salvedad que hace el mismo crítico al citar a Heidegger: “trascendente es lo que realiza el traspaso, esto es, lo que traspasando, permanece”, que sirve para iluminar, además, una estética del verbo encarnado, afín al credo poético y religioso origenista. Acaso no haya mejor propuesta estética, teórica, discursiva, para comprender facetas esenciales del pensamiento poético origenista, que la lectura del libro de Cintio Vitier, *Poética* (1960). Este, junto a otros dos del propio Vitier, *Experiencia de la poesía* (1944) y *La Luz del imposible* (1957), significa un importante hito en el ámbito ya no cubano sino iberoamericano para la consecución de una interpretación de la imagen poética y, en general, de toda la realidad desde la capacidad cognitiva que le confieren a la poesía. Cada uno de estos poetas aporta algo singular al proceso poético insular: la memoria creadora de Diego, el orbe simbólico de Fina García Marruz, el mundo fabuloso de Smith, la poética de las formas y de la muerte de Baquero, el mundo teológico de Gaztelu, el alucinante universo fragmentado de García Vega, la intensa inmanencia caótica de Piñera, la extrañeza de Vitier y la espiral de la imagen poética de Lezama...

Caso aparte resulta el de Lezama, descomunal incorporación de la cultura universal a su sistema poético del mundo, a su concepción de la cultura como una segunda naturaleza, a su validación cognoscitiva de la *imago*. La poesía de Lezama significa la aventura poética más absoluta emprendida en el ámbito del idioma. Hay que recurrir a los grandes poetas de la contemporaneidad, para encontrarle pariguales: Rilke, Celan, Pound, Eliot, Perse, y aún así su poesía continúa siendo una experiencia única, irrepetible. Una poesía tan volcada hacia el conocimiento, hacia la penetración del ser de la realidad, tenía que establecer determinadas correspondencias con el conocimiento filosófico y teológico. Lezama ha sido calificado de poeta teólogo. Pero en general, tanto la poesía del autor de *Muerte de Narciso*, como la de Vitier y Fina García Marruz se nutren de un acendrado pensamiento aunque siempre desde una raíz poética. Por eso les fue tan cercana la lección de María Zambrano, quien buscaba, aunque desde la filosofía, la aprehensión integral del ser, y que encontró finalmente en la razón poética su vía de acceso a una suerte de sabiduría unitiva, tanto en ella como en los poetas antes mencionados desde presupuestos católicos evidentes. Precisamente su catolicidad esencial, más su naturaleza poética, les impedía desdeñar el mundo de las apariencias. Si para ellos el centro de la realidad es trascendente, sólo podían revelarlo a través de las apariencias, como aportándole más ser a la propia realidad, como también supo ver Octavio Paz en la poesía de Vitier. Pero es en la poesía de Lezama donde ese exceso de realidad se torna más inaudito. Su afán de unión o igualación con Dios o con un principio creador, genésico, es tan poderoso, que Lezama parece recrear, o crear de nuevo, a toda la realidad. Su poder incorporativo no conoció límites. Y el "cubrefuego" de su imagen es dador de una potencia de conocimiento, de un apoderamiento de zonas desconocidas de la realidad,

de un poder cristalizador de cuerpos, materias, sustancias, como no había acaecido antes en la poesía de la lengua.

Ellos parten, además, de una concepción de la poesía como transfiguración, que va más lejos que la propuesta materialista de la poética aristotélica. Las materias de la realidad no son transformadas por una tropología materialista, analógica, horizontal, sino más bien transfiguradas por un simbolismo anagógico, religioso, vertical. La imagen mágica del surrealismo no les interesa, aunque indudablemente está incorporada creadoramente a sus procedimientos escriturales. Ese tipo de imagen puede detectarse en Lezama pero al servicio de una potencia de conocimiento que la rebasa, que la convierte en todo caso en simple instrumento, sierva de un fin mayor, trascendente. Creo que tanto Lezama como Baquero se distinguen por una concepción de la poesía como segunda naturaleza. De ahí incluso su vocación por esas grandes construcciones poemáticas, por esos poemas de contenido mitopoético. Ya decía Lezama: "Si la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza", o "La imagen tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída", o su idea también concurrente de que como el hombre perdió su semejanza con Dios, sólo le queda la posibilidad de ser imagen. De ahí que preconizara, frente a la propuesta de Heidegger del hombre como un ser para la muerte, la del hombre, el poeta, como un ser para la resurrección.

Llegado a este punto, puede comprenderse que la lectura, la recepción que reclama, en última instancia, la zona central de la poesía origenista no fue para nada usual en su contexto. Incluso hoy día, más de veinte años después de cerrada la obra poética lezamiana, esta no parece hallar todavía a sus naturales continuadores desde la perspectiva de la creación poética. Repárese en que no me refiero a los esclarecimientos discursivos sino a una continuidad creadora equivalente. Lo mismo acaece con muchas de las

propuestas cognoscitivas que detenta la poesía de un Vitier, poblada por una intensidad de pensamiento poco frecuente en nuestra poesía. Y algo semejante ocurre con otras zonas de la poesía origenista. A menudo la crítica rechaza simplemente un fácil o evidente estereotipo creado por una lectura superficial del origenismo, para nada penetrante ni mucho menos creadora. Otras veces se discuten determinadas ideas de la crítica origenista, estas sí más factibles de ser cuestionadas discursivamente, como es el caso, por ejemplo, de un libro como *Lo cubano en la poesía* (aunque nada semejante le haya sido opuesto), pero no se realiza un semejante intento de valoración y de incorporación creadora de las obras poéticas individuales. Los poetas de Orígenes, cada uno a su modo, intentaron un verdadero viaje de conocimiento, imantados, como diría Lezama, por una tradición genuinamente americana, la de “la impulsión alegre hacia lo desconocido”. La coherencia de esa aventura coral no ha sido hasta la fecha ni siquiera igualada por ningún grupo o tendencia poética posterior. Es muy fácil decir: olvidar Orígenes, desviarse, negar, señalar tal ausencia, esta otra limitación. Nunca se escucha la verdadera palabra creadora: *incorporar*; incorporar para devolver un verdadero fruto. Lo difícil es permanecer como Orígenes. Lo difícil es constituirse en centro polémico, inevitable, de referencia. Lo difícil es erigir una obra poética equivalente. Aldeanismo intelectual, retablo de vanidades, escuelitas tropicales del resentimiento, melancólico causalismo generacional, trasnochado vanguardismo, transgresiones infantiles o adolescentarias y, la mayoría de las veces, imposibilidad radical para acceder a la experiencia de la poesía, o para coexistir con el otro que no podemos incorporar. La lucha contra el centro canónico sólo puede tener un verdadero sentido cuando se produce una equivalente igualación creadora, como sucedió con Piñera. Es por ello que los internos polemistas

del origenismo: Piñera y García Vega, ostentan una jerarquía intelectual en sus respectivas aventuras creadoras para nada frecuente entre otros críticos del origenismo. En el fondo, imposibilidad para hacer nacer una obra semejante desde la raíz agónica del ser, desde el territorio no fácilmente accesible de lo desconocido, desde la pobreza y la humildad esenciales que caracterizan a todo verdadero creador, ese que lucha solo con el silencio, con la muerte, porque quiere ascender finalmente hacia la luz.

No quisiera dejar de transcribir un valioso pasaje del ensayo que escribiera María Zambrano, “La Cuba secreta” (1948), con motivo de la publicación de la antología ya mencionada *Diez poetas cubanos*, para que se tenga una idea de la alegría genésica y la responsabilidad histórica que acompañó a este grupo en el momento de su nacimiento. Dice la filósofa andaluza:

Ahora un libro de poesía cubana me dice que mi secreto, Cuba, lo es en sí misma y no sólo para mí. Y no puede eludirse la pregunta acerca de esta maravillosa coincidencia. ¿Será que Cuba no ha nacido todavía y vive a solas tendida en su pura realidad solitaria? Los “Diez poetas cubanos” nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia. La primera manifestación del espíritu es “física”, como quizá lo sea la última, cuando el espíritu desplegado en el hombre vuelva a rescatar la materia. Entonces, cuando tal suceda, tendremos el Paraíso; ahora, en la vida del planeta, se produce su raro vislumbre, cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía —y siempre será por la poesía— y manifiesta así el esplendor de la “fysis” sin diferencias. Instante en que no existe todavía la materia,

ni la vida separada del pensamiento. Es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega —cuando no se había revelado el Dios único— los Dioses. La existencia de los Dioses no contradice a la existencia de Dios, pues los Dioses de Grecia, modelo permanente, son las poéticas esencias fijadas en imágenes, revelaciones directas de la “fysis”, instantáneas del paraíso y también del infierno. [...] Despertar de la “fysis” decimos, en y por la poesía [...] Es de esperar que no se interprete este pensamiento como negación de lo que Cuba ha conquistado de Historia, ni como desvalorización de lo que ha producido y anda en vías de producir de pensamiento. Despertar poético, decimos, de su íntima substancia, de lo que ha de ser el soporte, una vez revelado, de la Historia y que ha de acompañar al pensamiento como su música interna.

Una de las experiencias que propongo con esta antología de la poesía origenista es constatar la coexistencia de una suerte de constelación de poéticas que, más allá de las afinidades subterráneas o evidentes, se despliegan como universos contiguos pero diferentes. La experiencia de la poesía se cumple desde diferentes miradores, desde distintas configuraciones estilísticas. Asimismo, la variedad temática es sorprendente, así como su apertura a zonas inéditas de la realidad. Al extenderse su tiempo de desarrollo hasta el presente, es decir, más allá del tiempo o la etapa dentro de la época de la República donde preponderó en sus últimas dos décadas el canon poético origenista, ello permite valorar esta poesía desde una perspectiva más dilatada y más enriquecedora, toda vez que, con la excepción de la poesía del padre Ángel Gaztelu (quien no volvió a escribir más, dedicándose por entero a su labor eclesiástica) y de la muestra

antologada de Justo Rodríguez Santos —acaso el poeta origenista de más parentescos con otras vertientes epocales de la lírica insular y, en este sentido, el menos singular dentro del grupo—, los demás continuaron escribiendo una poesía de notable calidad y penetración en la época de la Revolución. Ello permite, además, valorar la evolución de sus poéticas personales, y poder apreciar el desarrollo de un movimiento poético que en algunas de sus figuras más relevantes, como es el caso de Vitier, Fina García Marruz y García Vega, llega hasta el presente.

Hemos querido añadir una bibliografía selectiva y general sobre la poesía origenista, que sirva como introducción indispensable al lector o estudioso, así como una bibliografía pasiva particular de cada poeta. De este modo queda garantizada la extensión académica, universitaria, de esta propuesta antológica. Las compilaciones más importantes de estos poetas son las siguientes: *Poesía completa*, de José Lezama Lima, en su reciente edición prologada y compilada por César López, en Alianza Editorial; *Obra poética*, de Eliseo Diego, prologada y compilada por Enrique Saíenz, en Letras Cubanas y Ediciones Unión; *Poesía completa*, de Gastón Baquero, prologada y compilada por Pío E. Serrano, en Editorial Verbum, y la antología *La patria sonora de los frutos*, prologada y compilada por Efraín Rodríguez, en Letras Cubanas; *La isla en peso*, de Virgilio Piñera, prologada y compilada por Antón Arrufat, en Ediciones Unión; *Poemas para la penúltima vez. 1948-1989*, de Lorenzo García Vega, compilada por el propio autor; *Lejos de la casa marina*, de Octavio Smith, en Letras Cubanas; *Gradual de laudes*, de Ángel Gaztelu, en edición facsimilar de Ediciones del Equilibrista. Dos antologías se preparan por el Fondo de Cultura Económica, de Cintio Vitier y Fina García Marruz, prologadas y compiladas por Enrique Saíenz y Jorge Luis Arcos, respectivamente, ambas al cuidado

también de sus autores. Los libros fundamentales para acceder a un conocimiento general de la poesía origenista son: *La poesía contemporánea en Cuba (1929-1952)*, de Roberto Fernández Retamar, y *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. Otros importantes libros generales o monográficos pueden consultarse en la bibliografía selectiva general y en la particular de cada poeta.

Dados los límites físicos de este prólogo no he podido detenerme en la descripción de cada poeta, sino sólo abordar aquellas problemáticas más generales que caracterizan al grupo. Pero también confío en la lectura libre de esta poesía, es decir, en el disfrute de los textos, que estoy seguro que enriquecerían a cualquier persona, a cualquier literatura. No creo que muchos grupos poéticos en nuestra lengua puedan ostentar tanta calidad verbal, tanto torrente de poesía, tanta penetración poética de la realidad, tantas problemáticas cosmovisivas, tanto silencioso pero sustantivo avance en lo desconocido. Estos únicos poetas pudieran justificar y salvaguardar a cualquier cultura. Si estas fueran las ruinas de una civilización desaparecida, ellas solas bastarían para revelarnos un inmarchitable esplendor. Como para decir, junto a José Lezama Lima: “y otra vez la eternidad”.

16 de junio, 2002

La poesía de Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética*

Aunque el tema que me sugirió el poeta Alex Fleites, “Lezama: pensar poéticamente a Cuba”, era tentador, he preferido asimilarlo, por varias razones, a un tópico más vasto, el de su aventura poética. En primer lugar porque ya en *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier ha dicho cosas esenciales sobre aquel tema; porque en varios textos he escrito sobre el pensamiento o la cosmovisión poética lezamiana (por ejemplo, más allá de su fijación genérica, en *La solución unitiva*; a través de su ensayística, en “Lezama: el sueño de una doctrina”; y en su narrativa, en “Lezama a través de *Paradiso*”), y sólo me faltó el abordaje directo de su poesía, de sus versos, y porque, confieso, prefiero hoy día adentrarme en el tema de lo cubano, en cualquier poeta, como una consecuencia natural de la índole de su percepción de la realidad. Esto último, por supuesto, sin desconocer la intencionalidad explícita por parte del poeta de crear lo que él llamó, en carta a Vitier, una “Teleología Insular”. Así, pues, propongo realizar un viaje a través de la poesía de José Lezama Lima, e ir tratando de comprender sus avatares, intenciones, significados, sus características más

* Texto leído en la Universidad de Tarragona, España y publicado en la revista *Unión*, La Habana, (44): 5-12, 2001.

sobresalientes. Ello, también, para disminuir, siquiera un poco, una dificultad ya proverbial, la de la lectura misma de su poesía.

Es una paradoja que Lezama sea considerado uno de los más grandes poetas de este siglo y, sin embargo, sea más conocido (y leído) por su narrativa, en primer lugar, y por su ensayística. Así sucedió históricamente: el éxito de su *Paradiso*, hizo que la crítica reparara de modo retrospectivo en sus ensayos y, en menor medida, en su poesía. Ello se aprecia, incluso hoy día, en la enorme bibliografía que ha soportado su obra. Sí, esa obra ha sido en cierta medida, como él profetizara melancólicamente, “pasto de profesores”, pero la mayoría de los principales y más enjundiosos acercamientos a su obra tienen como interés fundamental su narrativa o su pensamiento poético, no tanto su poesía. Es cierto que cualquier lectura integral del sentido de su obra, dado el carácter raigalmente poético de su gesto creador, no debe constreñirse a una de sus fijaciones genéricas, sino que debe atenderlas todas como diversas manifestaciones de la Poesía, con mayúscula, sobre todo en un creador que se planteó como una necesaria locura, como un desconocido reto, como un imposible, la creación, la expresión, de un sistema poético del mundo. Pero, por las razones antes expuestas, me ceñiré en esta ocasión a su creación en verso, aunque sea para sugerir una táctica de lectura, un hilo de Ariadna para entrar al maravilloso laberinto de su poesía. Debo advertir que la poesía de Lezama ha tenido tres lectores esenciales: Cintio Vitier, Fina García Marruz y Roberto Fernández Retamar. A ellos, pues, recurriré cuando sea necesario.

El primer y más extendido malentendido que prosperó sobre su poesía fue el del hermetismo. Me apresuro en afirmar: sí, su poesía es hermética, pero como lo es, en última instancia, toda persona, toda criatura, toda realidad singu-

lar. Solo que su singularidad es *tal* que la lógica de la percepción, que opera por analogías conocidas, queda derrotada en una primera lectura (en sucesivas también, es cierto). Es que la poesía de Lezama reclama en primer lugar una transformación en el lector, esto es, crea a su propio lector. Para leer su poesía tenemos que abandonar todo prejuicio, todo empeño por asimilar su obra a tal o más cual referencia conocida. Ello sucedió cuando se la comparaba con la poesía gongorina (y cierto parecido, cierta superficie culteranista tiene en efecto la primera etapa de la poesía lezamiana: *Muerte de Narciso* y *Enemigo Rumor*), y no es que Góngora no esté de alguna forma asimilado creadoramente a su orbe poético, es que tal constatación no nos conduce a parte alguna. En primer lugar porque la lectura, la crítica, que toda obra reclama, que toda obra porta en sí misma, es muy diferente en una y otra obra. Si la poesía del cordobés podía entenderse hermenéuticamente traduciendo sus imágenes, esto es, trasladando el significado de sus imágenes, de su urdimbre tropológica, de su sintaxis culteranas, en fin, del pensamiento por imágenes al pensamiento abstracto (traicionando en cierta medida, reconozco, la original intención del poeta), esto no opera de igual modo con la poesía de Lezama, que elimina las claves para acceder al referente: su salto es tan grande, trasvasado por la experiencia del simbolismo y de la vanguardia, que su topología puede soportar la denominación de mágica y/o afectiva. Y no es que no exista un referente, es que este es transfigurado por las complejas mediaciones de la mirada del poeta.

Pasa algo semejante con la poesía de Paul Celan, por ejemplo. Ante tal imposibilidad, sólo queda un camino, que es, por lo demás, el que reclama con naturalidad esa poesía: el de leerla tal cual es, sin empeños causalistas, sin ánimos exhaustivos o explicatorios, sin traicionarla, porque aun intentándolo (y en el supuesto caso que logremos extraer

alguna claridad), ello solo empobrecería nuestra lectura, que le impondría entonces *nuestros* referentes (en cierta forma nos convertiríamos *en sus referentes*). No digo que esa lectura no sea posible, sino que no es la más pertinente. Tampoco, por otra parte, el hermetismo es absoluto. Lo que sí se extrae de la lectura de sus poemas es, a menudo, una imagen general significativa. Su poesía, pues, no suele producir significados puntuales, sino exactamente imágenes cosmovisivas. *Muerte de Narciso* (1937), por ejemplo, es la imagen de la trascendencia. El poema es la historia del proceso de despegue, de su agonía incluso (la del conocimiento), de su transfiguración (que no de su simple metamorfosis). Aquí es conveniente precisar que la estética lezamiana, de ascendencia católica, trata de ofrecer una nueva percepción de la realidad que va más allá de la poética aristotélica, tropología que funciona por sucesivas analogías horizontales, causales. En el mundo de la transfiguración su simbolismo implícito supone esta lectura pero, a la vez, otra, anagógica, vertical. El concepto mismo de trascendencia debe entenderse según la noción de la encarnación cristiana, para la cual toda apariencia es a la vez manifestación de otra realidad mayor. Es la dialéctica lezamiana entre lo telúrico y lo estelar, entre lo visible y lo invisible, entre lo conocido y lo desconocido. Trascendencia, entonces, que no deja de validar las apariencias, el punto de partida sensible, el referente, sólo que este es transfigurado. Es como expresó Roberto Fernández Retamar, cuando caracterizó a la poética del grupo Orígenes como un trascendentalismo poético: "Trascendente, dice Heidegger, es aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece" esto es, *lo que trascendiendo, permanece*. En el poema, por lo demás, asistimos al proceso simbólico de la necesidad de Narciso de transfigurarse: desde la referencia temporalísima de su primer y famoso verso: *Dánae teje el*

tiempo dorado por el Nilo, pasando por alusiones a la caída de toda una estética, de toda una manera de comprender o asumir la cultura: *la perfección que muere de rodillas* (en un poema posterior se referirá a "la confusa flora de mi desarmonía"); transitando incluso por la agonía de la conversión, de su conocimiento —y nótese el tono dramático—: *Narciso. Narciso. Las astas del ciervo asesinado / son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados*; hasta la sentencia y la trascendencia final: *Así Narciso averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas*. Esto es lo decisivo en la lectura del poema, sin desconocer, por supuesto, otras instancias. Por ejemplo, de su lectura puede inferirse el abandono tanto de la estética purista como de la neorromántica, características de la poesía de la época: Brull, Ballagas y Florit. Pero en el poema está implícita una problemática que avasallaba a Lezama por entonces: el tema de la insularidad, tal y como lo despliega en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937).

Pero volvamos al texto. El poema comienza con una extrañeza. O una irrupción. Nos sitúa enseguida en un ámbito desconocido. Es una manera de preservar su misterio. No obstante, ¿no destila una avasalladora belleza?

Esa inusual sensación que sentimos en su lectura, ¿qué significa? En primer lugar, ello proviene de una lección del purismo, que intentaba crear un reino autónomo para la poesía, separarla de todo lo que no fuera ella misma: tentativa imposible, como reconoció el propio Paul Valéry, pero legítima, necesaria. En mi lectura de Lezama —acaso no como crítico, sino como lector, como poeta incluso— a menudo me vienen a la mente versos de Lezama, como criaturas independientes de todo poema, de todo significado, acaso simplemente por su belleza intrínseca, o por su sugestión indefinida, por su misterio indecible. Algo semejante me sucede cuando leo en voz alta algunos poemas suyos. En esa

experiencia no hay que entender nada: su música, su ritmo interior, la belleza inmarcesible de algunas imágenes, la sugestión que crean, a veces el dolor incluso o la alegría inexplicables, son suficientes para producir un intenso placer estético. Creo que esta experiencia es única en nuestra poesía. ¿Qué sentido tiene entonces hablar de hermetismo, como si señaláramos una deficiencia? Repárase en que el mismo efecto se produce con ciertos poemas gongorinos, aunque ya se apuntó también la diferencia entre ambos.

Creo que no se ha atendido lo suficiente a una de las fuentes visibles de la poesía lezamiana, tal y como sale a la luz con la publicación de su cuaderno de juventud, *Inicio y escape*. Esa fuente es Lorca. En el poeta andaluz tuvo que encontrar Lezama una afinidad de raíz: su imaginería, su tropología de esencias, pero, a la vez, y esto es acaso lo decisivo de su predilección inicial, su independencia fónica, la belleza sugestiva de sus imágenes. Algo similar, aunque con diferentes resultados, le acaeció también a Nicolás Guillén. No creo que haya duda alguna, pasado ya el tiempo necesario, y más allá de todo lo tópico que pueda haber en ciertas zonas de la poesía lorquiana, que Lorca, como Darío, puede ser considerado como un poeta primigenio (que no derivado), como un creador de imágenes, de mundos y criaturas poéticas. Ello, como se sabe, no es frecuente en cualquier lengua. No por gusto la poesía lorquiana, que se gestó en el ámbito de la generación española que recuperó a Góngora, produce a veces también la sensación de hermetismo, aunque, a diferencia de Lezama, sus imágenes puedan ser por lo general *entendidas*, como ocurre con Vallejo o Neruda. Es curioso, sin embargo, constatar que a Lezama no le interesara ese tipo de tropología de esencias, característica de la poesía contemporánea. Su camino era otro. Más cercano lo veo a Huidobro, aunque también con diferencias notables. La posible comprensión de la poesía de Lezama

tiene que ver con lo que él mismo denominó *el cubrefuego de la imagen*, que es cuando una imagen general o final, secretada por el poema en su totalidad, cubre retrospectivamente de noción significativa al poema: es como el develamiento del *nombre* de la criatura. Lo que sería lo mismo que decir: esto es un astro, un ciervo, una isla, esto es dolor, esto es noche, esto es alegría, o, como diría Rilke del unicornio, *este es el animal que no ha existido*. Creo que cuando se hacen más explícitas sus referencias es cuando tienen que ver con su poética, tan emparentada por cierto con su cosmovisión religiosa ("católico órfico", le llamó María Zambrano). Pero esto nos permitiría pasar a su libro emblemático, *Enemigo rumor* (1941).

En cierto sentido, como una continuación de *Muerte de Narciso*, *Enemigo rumor* nos entrega el punto en que Lezama se nutre visiblemente y a la vez comienza a ir más allá de la tradición poética. Es este libro el más clásico de los que escribió Lezama. A través del mismo podemos apreciar sus dotes como poeta a la luz de la literatura universal. Como ha precisado la crítica, diversas corrientes de la poesía se integran en su obra: Góngora, Quevedo, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, por un lado; el simbolismo y la poesía pura: Rainer María Rilke, Paul Valéry, señaladamente, por otro; más la experiencia surrealista (Lautreamont, Breton), y la de la gran poesía católica: Paul Claudel, por ejemplo, además de otros poetas contemporáneos: St. John Perse, T.S. Eliot... Ya lo dijo Cintio Vitier: "si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo". No es mi intención, empero, caracterizar su poesía, cosa que han hecho con mucha penetración Roberto Fernández Retamar y Vitier, sino transmitir la experiencia de mi lectura, y tratar de derivar de ella algún camino para estimular y/o ayudar la ajena. Como esta poesía es leída por mí fuera del contexto de su irrupción, ello me libera en cierto modo de las necesarias

comparaciones literarias y de ciertas consideraciones de índole académica.

Hay un grupo de poemas ya clásicos; por ejemplo, el primero: "Ah, que tú escapes". Aunque su lectura soporta la descripción de su poética, tal y como le es referida en una carta a Vitier: "¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascalino, la única manera de caminar y de adelantar. Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. [...] Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable", el texto puede ser disfrutado sin esa consideración. Ofrece la imagen de un devenir incesante, la imagen de un río heracliteano. Uno quiere asir, retener las cosas que pasan, y las cosas huyen, escapan, no se dejan poseer. Esa marcha de una temporalidad huidiza que es uno de los rostros de la muerte; la muerte que, desde esta perspectiva, es la sustancia misma de la vida. Pero el poema, además, puede ser leído, paladeado, degustado por su sola belleza fónica, rítmica; por la belleza, la delicadeza de sus imágenes y, sobre todo, por su indefinible misterio. Es esta última característica una de las razones que hacen atractiva su poesía. Ella produce diversas sugerencias, y aunque puede incluso, como en este caso, explicarse a la luz de una imagen de su poética, siempre hay algo más, porque siempre conserva su misterio, su autonomía —diríase, utilizando una frase del propio Lezama— "más allá de la razón", lo que no equivale a proponer ningún irracionalismo al uso, sino que va más allá de los límites de un racionalismo causalista. Encarna exactamente una razón, una verdad poética en el provisorio cuerpo poemático. Como ha advertido la crítica,

su léxico es bello, lo cual ayuda a su disfrute. Algo similar ocurre con "Una oscura pradera me convida", y acaso más, en la medida en que se hace más lejana, más inasible su anécdota. Queda, pues, una imagen general: la aventura en un reino desconocido. Es ya una primera irrupción de lo que luego se constituirá en toda una propuesta cosmovisiva: la de *lo maravilloso natural*. Repárese en que es un reino entrevisto, pero no poseído: "Una oscura pradera va pasando [...]" Puede leerse como una aventura en el reino de la Poesía. Contiene dos versos inolvidables: *mi memoria prepara su sorpresa: / gamo en el cielo, rocío, llamada*. En esta misma línea de lectura metapoética se deja leer "Puedo mirar". Dice y reitera: "Estoy mirando tu pregunta preferida". Claro que es la de la Poesía, pero puede ser sencillamente la pregunta o las preguntas eternas que nos hace la realidad, la extrañeza de la insondable, inquietante, turbadora realidad esencial de las cosas. Luego de la lectura de estos tres poemas, que pertenecen a la primera sección, "Filosofía del clavel", sobrevienen sus "Sonetos infieles". Creo que aquí se encuentran algunos de los sonetos más hermosos escritos en lengua castellana: los "Sonetos a la virgen", por ejemplo, donde el poeta despliega su cosmovisión religiosa de la Poesía. Sobre todo el último, "IV", que responde a la pregunta que quedó en suspenso en el texto inmediatamente anterior: *¿Y si al morir no nos acuden alas?* Y el poeta responde de esta manera inolvidable:

*Pero sí acudirás; allí te veo,
ola tras ola, manto dominado,
que viene a invitarme a lo que creo:
mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado.*

*En ramas de cerezo buen recreo,
o en cestillos de mimbre gobernado;*

*en tan despierto tránsito lo feo
se irá tornando en rostro del Amado.*

*El alfiler se bañará en la rosa,
sueño será el aroma y su sentido,
hastío el aire que el jinete mueve.*

*El árbol bajará dicción hermosa,
la muerte dejará de ser sonido.
Tu sombra hará la eternidad más breve.*

¿Góngora, Quevedo, Garcilaso, San Juan? Todo a la vez y a la vez otra cosa. Así sucedía con el primer verso de "Son diurno": *Ahora que ya tu calidad es ardiente y dura*, que secreta como una reminiscencia de Fray Luis de León. También memorable es el terceto final de "Ordenanza del marqués de Acapulco": *Forrando su jazmín la muerte acrece. / Una mitad, la tierra inclina y llora. / Otra, en nueva cita inclina, y resplandece*. O el soneto "Su sueño toca", de radical hermosura. ¿Alabanza de Dios, de su creación, alabanza de la Poesía? Su belleza no necesita intelección. Como diría el propio Lezama, su belleza, la fascinación que ejerce en nosotros, parece "ir más allá de su propia finalidad". Toda esta impresión de misterio, belleza, sugestión, produce esa sensación, tan bien caracterizada por Vitier, de lo fabuloso. Un mundo mítico, fabuloso, que el poeta crea para siempre en nuestra poesía. Otro ejemplo de su metapoésia acaece en "Pez nocturno", como se explicita en su primera estrofa: *La oscura lucha con el pez conchuye; / su boca finge de la noche orilla. / Las escamas enciende, sólo brilla / aquella plata que de pronto huye*. Pudiera seguir enumerando poemas de indecible belleza, como "Último deseo", cuyas dos primeras estrofas, leídas en voz alta, producen un placer estético maravilloso:

*De la fe que de la nada brota
y de la nada que en la fe hace espino,
ilesos salto de mágica pelota
que paga en sangre el buen camino.*

*Y si rebota más, solo nos toca
al desempedrar los bordes del destino,
la mágica epidermis que rebota
en el coral de un arenal divino.*

O el tercer soneto de "Invisible rumor", el que comienza: *Como el amor si el tiempo se detiene [...]*, de nuevo proclive a ser leído metapoéticamente. O el final misterioso del segundo: *El pecado sin culpa, eterna pena / que acompaña y desluzca la amargura / de lo que cae, pero que nadie nombra*, ya interpretado por Vitier a la luz del pecado original y, en consecuencia, de la noción del hombre como expulsado del Paraíso. Ah, sí, todos estos sonetos deben leerse en alta voz, y disfrutar con una intensa fruición esas calidades que los hacen inolvidables. En el quinto, por ejemplo, uno puede sencillamente detenerse en solo un verso: *Otoño en dulces pasos prevalece*. Lezama, de repente, es nuestro Góngora, nuestro Garcilaso, nuestro Quevedo, nuestro San Juan... Pero, cuando además de este lúdico, voluptuoso deleite, avanzamos un poco más, y barruntamos la descripción simbólica de las relaciones entre el poeta, el poema y la poesía, o entre el hombre, la creación y Dios, entonces comenzamos a admirar una belleza que contiene la alegría o el dolor del conocimiento. Conocimiento poético, como el pensamiento que le es propio a la poesía. Como le dice en una carta a Vitier: "nueva habitabilidad del paraíso por el conocimiento poético. Sabido es que el otro conocimiento fue el que lo hizo inhabitable". Lo que recuerda también su sentencia: "la imagen tiene que empatar o zurcir el espacio

de la caída". En la concepción religiosa, católico-tomista, de Lezama, el hombre perdió su semejanza con Dios, esto es, su identidad, quedándole sólo la posibilidad de ser imagen. O lo que es lo mismo: "si la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza". La poesía, la imagen, será entonces la mediadora entre esos dos reinos, será la que porte la posibilidad de una reconciliación, de una solución unitiva que borre todo dualismo. La poesía, pues, como segunda naturaleza y como verbo encarnado, crea el puente entre lo conocido y lo desconocido, entre lo visible y lo invisible, entre lo telúrico y lo estelar. A ese menester dedicó Lezama toda su vida. Esa tentativa le dio sentido a toda su obra.

Un ejemplo de su catolicidad, es "San Juan de Patmos ante la puerta latina", con versículos a lo Claudel, donde se hace explícito el *creo, porque es imposible* o *La caridad todo lo cree* de San Pablo, concepción central de su sistema poético. De este largo e importante poema, solo quiero detenerme en un fragmento, donde se recrea la fe en lo imposible:

*Llegaría otra prueba y otra prueba,
pero seguirían reclamando pruebas y otras pruebas.
¿Qué hay que probar cuando llega la noche
y el sueño con su rocío y el rumor que vuelve y abate [...]?*

He pasado por alto muchos poemas. Poemas en esencia herméticos. Poemas sin anécdota, sin referente explícito, sin ideas, sin efusiones sentimentales. Poemas donde sus personajes son las imágenes mismas. De ahí que Ángel Gaztelu titulara un ensayo sobre *Muerte de Narciso*, tan emparentado estéticamente con *Enemigo rumor*, como "Rauda cetrería de matáforas". Pero ya sabemos que ese desfile de imágenes no es gratuito. El poeta, como si sintiera

un *horror vacui*, trata de llenar el vacío con un tejido de imágenes para conjurar, propiciar el advenimiento de la Poesía. Y la poesía es conocimiento, no ornamento ni eufemismo tropológico, ni siquiera belleza. Esta, en todo caso, se da como por añadidura. No es un fin, ni siquiera un medio. El poeta, como un redivivo demiurgo, crea poemas que ofrezcan una resistencia, que reten, conjuren, desafíen esa sustancia huidiza que no se deja poseer. De ahí que su surrealismo escritural, tropológico, tenga en el fondo un sentido trascendente. De ahí que la autonomía verbal que portan sus poemas no se quede en la tentativa de imposible pureza de la poesía pura, ya que intenta desplegar a través de ellos un conocimiento trascendente. Nadie, en la lírica cubana, había intentado crear un método poético de conocimiento, una lógica poética. Conocimiento, además, de lo desconocido. El poeta, pues, organiza con sus poemas una estrategia cognoscitiva, una suerte de disposición hacia lo invisible, una especie de conjuro, una imantación, un instinto propiciatorio. A veces da la impresión de que muchos de sus textos tuvieron que ser, para el propio Lezama, extraños, desconocidos, como criaturas existentes en una linde indefinible, temblorosa entre la vigilia y el sueño, entre lo conocido y lo desconocido. La esperanza de ir afinando, potenciando, acreciendo, desarrollando un instrumental lingüístico-poético que terminara, acaso, como un pellizco en la rosa, como dice en un verso de "Se te escapa entre alondras", o como en los dos tercetos finales del soneto "IV", de "Invisible rumor": *Curvas voces y sumadas, vocerío, / abejas de apariencia y desvarío; / un extraño silbo se detiene. // Que cuando más las voces se destruyen, / ondas de vihuelas restituyen / y el extraño silbo se mantiene*, donde se aprecia como una descripción de la fijeza, de la resistencia que trata de apresar el poema: "y el extraño silbo se mantiene".

Toda esta aventura verbal, sin paralelo en nuestra lírica (sin paralelo, podría decirse, en toda la lírica castellana), tenía que potenciar los sentidos al uso, tenía que crear una tensión extrema en el poema, para tratar de acceder a una nueva percepción. De ahí que Lezama más de una vez reclamara la creación de nuevos sentidos para la poesía o, lo que es lo mismo, para lo desconocido. Si no se tienen en cuenta estas cuestiones, este suprasentido de la poesía lezamiana, mal se podrán leer sus textos. Nos quedaríamos con la belleza aislada de este o aquel verso o estrofa, con una incómoda sensación de incomunicación, o abrumados por un hermetismo sin aparente sentido. Es muy interesante la opinión de Roberto Fernández Retamar de que Lezama parte de un referente sensible ya alterado, ya hiperbolizado. Es como si su singular percepción poética de la realidad ya mirara las apariencias organizadas, conectadas, relacionadas de una manera inusual. Y esto, que suele ser el último objetivo de tanta poesía, por ejemplo, de la surrealista, sería solo un primer paso para Lezama, pues su objetivo final será conjurar una imagen de conocimiento, de ahí el hambre, el erotismo, la avidez de su poesía, y de ahí la potenciación o intensificación de los sentidos poéticos.

Dos importantes poemas faltan por considerar en *Enemigo rumor*: “Noche insular: jardines invisibles” y “Un puente, un gran puente”. El primero, tan citado, responde a su intento por crear lo que él llamara “el mito que nos falta” o una “Teleología Insular”, desde su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, donde se debate el tema o mito de la insularidad que, como aprecia Lezama, “no rehúye soluciones universalistas”. Es un hermoso poema mitopoético, donde el lenguaje participa de todas las calidades de expresión de lo mejor de la tradición lírica de la lengua, pero donde Vitier sabe sorprender un profundo sentido espiritual, a la vez que “la encarnación verbal de la noche cubana”. Es, en otro

sentido, como la cosmogonía necesaria, previa a una poética de lo cubano. Poética que, sin embargo, seguirá otros derroteros expresivos en su poesía posterior. No me detendré en él, por considerar demasiado obvias sus calidades y significados. Es, no obstante, uno de los poemas más perfectos que escribió Lezama. Puede leerse como si se escuchara una sinfonía, o escucharse, porque se conserva en la voz del propio poeta.

Más singular, a mi juicio, es “Un puente, un gran puente”, apoteosis de la ya mencionada estética lezamiana de lo maravilloso natural, y uno de los documentos creadores más intensos de toda su obra. Es el poema final del libro, y, en cierto sentido, difiere levemente del resto. En un ejemplo de lo que pudiera llamarse imaginación en libertad, pero no con el sentido surrealista, sino como imaginación de lo real. Tiene una imagen general recurrente y polisignificativa: *En medio de las aguas congeladas o hirvientes, / un puente, un gran puente que no se le ve*. Ese puente invisible ¿será el que une a los dos reinos separados: el tiempo sucesivo con la eternidad?, ¿el reino de las apariencias con el de las esencias, con el de los arquetipos?, ¿el reino de los hombres con el reino de Dios?, ¿al poeta con la Poesía? Como esperando una revelación que no sobreviene, el poeta va asediando distintas vicisitudes sobre el puente invisible, y a fuer de enumerarlas y recrearlas, el puente, casi sin darnos cuenta, se nutre de una recia materialidad. Es sumamente significativo cómo son precisamente las apariencias, al parecer caprichosas, oníricas, las que dotan al puente de un cuerpo, como si fuera un poema habitado por sucesivas imágenes, una de las más sugerentes, cuando *tres millones de hormigas / que en un gran esfuerzo que las ha herniado, / pasan el tiburón de plata, a medianoche, / por el puente, como si fuese otro rey destronado*. En cierto momento, el poeta exclama: “El gran puente, el asunto de mi cabeza”, y dos

versos después: “[...] estoy atravesando lo que mi corazón siente como un gran puente”. Razón y sentimiento. Es rara esta irrupción del yo poético en la poesía lezamiana, un yo confesional. Y luego: *Pero mi nostalgia es infinita, / porque ese alimento dura una recia eternidad*. Al final, el poema preserva su misterio: [...] *y la única voz / vuelve a pasar el puente, como el rey ciego / que ignora que ha sido destronado / y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna*. ¿Qué nos queda al final de la lectura? La creación de una nueva realidad, donde impera una causalidad otra, desconocida. Las imágenes tienen como una energía casi épica, heroica. Uno siente como si en ese *gran puente, que no se le ve* se decidiera algo esencial, como si el puente formara parte de su destino incluso. Esa soterrada afectividad le confiere un temblor profundo al poema. Es, en última instancia, la naturalidad de lo desconocido, lo maravilloso natural, que no acaece por una analogía racionalista o cultural, como sucede con lo real maravilloso carpenteriano, o por una fe que transfigura la visión de la realidad, tal en el realismo mágico, sino que es una creación de la imaginación que se torna más real, más significativa que la misma realidad. Es la naturalidad de lo fabuloso, que incluso dota a las cosas de una nueva materialidad.

A partir de su próximo libro, *Aventuras sigilosas* (1945), algo va a cambiar en la estética lezamiana. Fernández Retamar lo ha precisado muy bien en *La poesía contemporánea en Cuba*. El poeta abandona toda concesión esteticista y se concentra en su menester de conocimiento. La poesía, como el terreno donde se decide el sentido de su vida, no es ya literatura, y sólo será consecuente con sus propias exigencias. Al fondo de todo hay un profundo sentido espiritual, una como hambre mística de unión y penetración en lo desconocido, que es la Poesía misma. Comienza a configurarse su sistema poético del mundo. Aventurarse en ese camino

esperando recibir claridades intelectuales o catárticas afectivas es un empeño absurdo. Como advierte Fernández Retamar, el poema pierde a menudo su pureza genérica, y el texto se expande hacia la reflexión ensayística e incluso hacia la prosa narrativa. La forma será la sierva del pensamiento, de un pensamiento poseído por una avidez de conocimiento como no se había conocido nunca en nuestra cultura. El resultado inmediato es un acendrado hermetismo.

Uno se pregunta si Lezama no fue consciente de esa consecuencia, de esa terrible soledad creadora, de esa pasmosa singularidad. Sólo un poema de este breve cuaderno se deja leer según la percepción tradicional de la poesía, y es el titulado “Llamado del deseoso”, que asedia el tema universal de las relaciones del hijo con la madre. La perfección, belleza e intensidad de este texto, de gran señorío clásico, con un tono sentencioso, casi bíblico, o rilkeano, obliga a formularse las preguntas anteriores. ¿Cómo un poeta tan excepcionalmente dotado para la más alta expresión lírica, abandona esa posibilidad, y se interna solo en esa aventura en lo desconocido? Sólo movido por una esperanza descomunal, por una indomeñable fe en la Poesía, con mayúscula. Ya advertía Vítier que: “No se trata ya para él de escribir poemas más o menos afortunados, sino de convertir la actividad creadora en una interpretación de la cultura y el destino. La poesía tiene, sí, una finalidad en sí misma, pero esa finalidad lo abarca todo”. Era su destino órfico. Como Orfeo, como Dante, el poeta tenía que descender a los infiernos si aspiraba a acceder finalmente a la luz. Por eso María Zambrano lo llamó “católico órfico”. No es casual que a partir de este libro aparezcan a menudo en sus poemas visiones grotescas, infernales. Pero como le escribió Kafka a Milena: “Nadie canta con voces más puras que aquellos que cantan desde el más profundo infierno, lo que escuchamos como canto de ángeles es su cantar”.

Su libro siguiente, *La fijeza* (1949), continúa esta aventura, ese viaje de conocimiento. Aquí, el poeta ha alcanzado su definitiva madurez. Se acrecienta el contenido metapoético, como en “Éxtasis de la sustancia destruida”, y religioso, como en “Censuras fabulosas”, sendas prosas poemáticas. Pero el texto más profundamente espiritual de esta serie de prosas poéticas es, a mi juicio, “Pífanos, epifanía, cabritos”, donde el poeta alude a “El deleitoso misterio de las fuentes que no se resolverá jamás”. Parece un texto profético, como el *Apocalipsis*, al que cita. Hacia su final hay pasajes que nos hacen temblar: “Acorralad, tropezad, entendeos, más hondo si se está dispuesto a nacer, a marchar hacia la juventud que se va haciendo eterna”, y su estremecido final: “quedan solos Dios y el hombre. Tremenda sequía, resolana: voy hacia mi perdón”, que recuerda ciertos pasajes del diario final de José Martí, texto que Lezama consideraba como un libro sagrado. Entonces el conocimiento ¿es un conocimiento de salvación? Otro texto capital de este libro es “Resistencia”, que concluye con el pasaje famoso:

Entonces... *En esta noche al principio della vieron caer del cielo un maravilloso ramo de fuego en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas (Diario de navegación, 15 de Setiembre 1492)*. No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia.

Otro mitopoético es “Jerigonzas”, donde el poeta interroga: ¿Oye alguien mi canción? ¿Oye alguien mi canción? / ¿Qué es lo exterior en el hombre? / ¿Por qué nace, por

qué nace en nosotros el ser?, de intenso alcance filosófico. Pero los dos textos primigenios de este libro son “Pensamientos en La Habana” y “Rapsodia para el mulo”. El primero es el texto poético anticolonial más importante escrito en Cuba, como antecedente de sus ensayos de *La expresión americana* y de su teoría del espacio gnóstico americano.

El segundo, “Rapsodia para el mulo”, de la misma estirpe de “Un puente, un gran puente”, es, en cierto sentido, y con distinta solución formal, otra versión de *Muerte de Narciso*. Lo recorre un tono trágico, tan frecuente en Lezama. En este caso, conocemos el referente, contado por él mismo: los mulos que acarreaban cargas de municiones en el cuartel de Columbia donde trabajaba su padre, el Coronel. Ese recuerdo infantil y su posterior transfiguración poética ayudan a comprender el complejo y peculiar proceso de creación de Lezama, de su memoria creadora. Es a lo que le ha llamado Cintio Vitier, con absoluto acierto, una suerte de *imaginización* de lo real, típico de su estética de lo maravilloso natural. El descenso del mulo hacia el abismo, descenso órfico, descenso a los inferos, diría María Zambrano, viaje de conocimiento, anegamiento en lo telúrico para sembrar árboles, y devolverse, rebotar hacia lo estelar, sigue en proceso semejante de reencarnación trascendente al de su texto inaugural. Como una procesión de imágenes, como un *cubrefuego* le llamaría el poeta, que recorre el abismo y pare, fecunda una respuesta encarnada, material y espiritual, inmanente y trascendente a la vez; es, en suma, una imagen de la resurrección.

Dador (1960), compuesto fundamentalmente por poemas publicados en *Orígenes*, y el libro más voluminoso de Lezama, es todo él una suerte de *era imaginaria*. Su primer texto, que le da título al libro, por ejemplo, parece la visión, el sueño de un dios que habitara un tiempo reminiscente; o parece escrito en un tiempo inmemorial, en un tiempo

sagrado, anterior al Dios único. Es como el despliegue de la memoria creadora más potente, como si entreviera el tiempo de la creación, el tiempo en que la materia era todavía un reservorio de formas, *figuras de sueño*, como también intuye María Zambrano en *Claros del bosque*, en su texto "La Medusa". Sería pueril calificar de hermético un texto que parece no tener antecedentes o consecuentes: herméticos somos sus asombrados lectores, que nos quedamos a la orilla de su insondable acontecer como mendigos de lo imposible. Pero no, porque aquí es también el propio poeta el eterno mendigo de la Poesía, el que recibe esas visiones de desconocida materialidad, de vertiginosa sabiduría. El ecumenismo de su catolicidad se nutre de esos orígenes, de esos abismos pluriculturales, pero al final concurrirá el Dios único, y el Espíritu Santo, más también el Infierno. Precisamente su visión del Infierno es única en nuestra poesía, [...] *El infierno es eso: / los guantes, los epigramas, las epígrafos milenarias, / los bulbos de un oleaje que se retira [...]* En "Las horas regladas", donde se deja leer un verso muy querido por mí: *Las hogueras de Itaca, oh pordiosero*, dice el poeta en un terceto: *¿El misterio toca? / Se ríe, saluda / y vuelve a su misterio*, que pudiera presidir toda su poesía. Leyendo este libro uno se pregunta si tiene sentido incluso hablar de lirismo o no. La espesa materialidad de su torrente verbal parece como anterior a esa distinción literaria, de manera que conviven sin dualismo posible en su léxico todas las palabras, todos los tonos, todas las imágenes. Si pudiéramos leer este libro con la naturalidad con que fue escrito estaríamos moviéndonos en el absoluto del misterio de la participación. Un poema de la serie "Primera glorieta de la amistad", dedicado a Cintio Vitier, nos regala dos claridades: *Se nos fue la vida hipostasiando / haciendo con los dioses un verano*, y cuando pregunta: "¿Pesa el conocimiento como cae el brazo?", donde nos advierte de la

carnalidad, la materialidad del conocimiento poético. En otro texto de semejante estirpe a la de "Dador", "Doce de los órficos", el poeta hace una pregunta que pudiéramos repetir, nosotros, sus lectores, al leer este libro: *¿leer es poseer el libro de la vida, / donde tiene que leerse nuestro nombre, y ya no somos poseídos?* Otro verso, de "Los dados de medianoche", nos entrega otra clave: "Buscando la increada forma del logos de la imaginación". En todo el libro se aprecia esa indisoluble unión entre el conocimiento adánico y el fáustico, entre las huestes angélicas y las infernales. Otros textos primigenios (el libro todo lo es) son: "Aguja de diversos", "Fragmentos", "Nuncupatoria de entrecruzados" y, sobre todo, "Recuerdo de lo semejante", de raíz cosmogónica, que tejen la era imaginaria lezamiana, la que no nombró por pudor el propio poeta, realización en acto de su sistema poético del mundo. Por último, vale la pena llamar la atención sobre una de sus fijaciones de lo cubano, "El coche musical", como él dice: "En recuerdo de Raimundo Valenzuela y sus orquestas de carnaval", donde, hacia su final, una sentencia insiste en el sentido de la descripción de la puesta en escena de "Dador" como un ballet: *Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos*. No quisiera concluir este comentario sobre *Dador* sin transcribir un pasaje luminoso de Fina García Marruz:

Esta poesía tachada de oscura, de hiperbólica, de excesiva, nos da de pronto algo poco frecuente en los predios abusivamente líricos de la poesía, la corporeidad de las cosas. Las vemos con una nitidez que parece que se toca. No su interpretación, no su comentario, sino su cuerpo que no precisa ser comprendido. ¿Quién comprende a una silla, a un frutero, a un astro? La costumbre de verlas nos hace olvidar que a veces ellas son una mancha de color para nosotros, el comienzo de un pensamiento que

no les concierne o una forma que no significa. En realidad las cosas son endemoniadamente oscuras. A veces nos alargan un brazo, un color o una indiferencia, otras un exceso, una jocosidad inatendida.

Es muy curioso que a partir de los poemas de *Dador* (1960), de la década del cincuenta, y los publicados póstumamente en *Fragmentos a su imán* (1977), escritos entre 1970 y 1976, solo escribiera Lezama alrededor de dieciséis poemas, en un período de un poco más de diez años, y coincidente con los primeros diez años de la época de la Revolución. En mi ensayo "Fragmentos a su imán: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima", traté de demostrar cómo Lezama, después de *Dador*, transfirió el centro de su proceso creador y de sus preocupaciones estéticas y cosmovisivas hacia el ensayo y la narrativa; fruto de ello son *La cantidad hechizada* (1970), la culminación de *Paradiso* (1966) y su continuación, *Oppiano Licario* (1977), también aparecido póstumamente y, al parecer, inconcluso. Ese impulso primordial hacia la especulación ensayística y el pensamiento poético narrativo ya se apreciaba, cada vez con mayor fuerza, en sus poemarios *Aventuras sigilosas*, *La fijeza* y *Dador*, como un natural proceso de conformación de lo que él dio en llamar su sistema poético del mundo. No obstante, persiste la interrogación, dada la exigua cantidad de textos poemáticos escritos durante esos diez años, y los sesenta y dos escritos entre 1970 y 1976, año de su muerte. No puede negarse que el poeta, como producto de la dispersión de su familia primeros — como se aprecia en sus cartas —, y de la muerte de su madre después (tan esencial en su vida), vio alterada su estabilidad familiar y emocional durante la década del sesenta, amén del impacto que tuvo sobre él un hecho tan complejo y convulso como la Revolución misma, a la que saludó con fervor desde su inicio, inclu-

so considerándola como la última de sus eras imaginarias, "el alba de la era poética entre nosotros", dijo. Tampoco pueden obviarse las terribles críticas de que fue víctima desde las páginas de *Lunes de Revolución*, primero, y cierta incompreensión de la enorme importancia de su novela *Paradiso*, después, además de su difícil asimilación del proclamado oficialmente carácter ateo de la República de Cuba. El oportunismo generacional del que fue víctima, y que se vinculó de alguna manera con la Revolución misma, por lo menos hasta la disolución de *Lunes...*, más otros fenómenos, como la represión de homosexuales, y el proceso de dogmatización de la cultura iniciado en 1968, tuvieron que dejar su marca en el poeta. No obstante, Lezama no tuvo ningún conflicto de peso con la Revolución hasta la controvertida retractación de Padilla en abril de 1971. Todavía cuando participó como jurado de *Fuera de juego* (1968), el poeta era vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y tuvo en el año 1970, con la publicación de *La cantidad hechizada*, la valoración múltiple de Casa de las Américas; su *Poesía completa* sobre todo, y su definitiva consagración como escritor, amén de que el importante éxito internacional de su *Paradiso*, alegraron inmensamente a su autor, como se aprecia también en el cambio de tono de sus cartas.

De esos dieciséis poemas, recogidos en su *Poesía completa* (segunda edición, 1985), el más trascendente es su "Oda a Julián del Casal", una de las elegías más importantes escritas por un cubano. En cierto sentido, su defensa de Casal, era también la suya. Reparad, por ejemplo, en los siguientes fragmentos:

*Sea maldito el que se equivoque y te quiera
ofender, riéndose de tus disfraces
[...]*

*Todos sabemos que no era tuyo
el falso terciopelo de la magia verde,
los pasos contados entre alfombras,
la daga que divide las barajas,
para unir las de nuevo con tinte de cisnes.
No era tampoco tuya la separación,
que la tribu de malvados te atribuye,
entre el espejo y el lago.*

[...]

*Por eso aquí y allí, con los excavadores de la identidad,
entre los reseñadores y los sombríos,
abres el quitasol de un inmenso Eros.*

Texto inolvidable, que afortunadamente también se conserva en su voz, es acaso, al menos para mí, uno de los poemas más conmovedores que escribiera Lezama. Complemento de su importante ensayo sobre Casal, es una defensa radical de un creador esencial de la cultura cubana, y de sí mismo, que tanto soportó también las acusaciones de evasista, escapista, y de ostentar un falso dualismo entre el arte y la vida, por cierta crítica vulgar, oportunista, negadora y, en ocasiones, pseudomarxista; en general, padeció una profunda incompreensión (que, por cierto, lo acompañó desde sus inicios), aunque ya se sabe, como le gustaba citar al propio Lenin, que *Ignorantia non argumentum est*. No puedo evitar transcribir el final del poema, para que pueda apreciarse uno de los momentos más dignos y más altos de la expresión poética insular:

*La muerte de Baudelaire, balbuceando
incesantemente: Sagrado nombre, Sagrado nombre,
tiene la misma calidad de tu muerte,
pues habiendo vivido como un delfín muerto de sueños,
alcanzaste a morir muerto de risa.*

*Tu muerte podía haber influenciado a Baudelaire.
Aquel que entre nosotros dijo:
ansias de aniquilarme sólo siento,
fue tapado por la risa como una lava.
En esas ruinas, cubierto por la muerte,
ahora reaparece el cigarrillo que entre tus dedos
se quemaba,
la chispa con la que descendiste
al lento oscuro de la terraza helada.
Permitid que se vuelva, ya nos mira,
que compañía la chispa errante de su errante verde,
mitad ciruelo y mitad piña laqueada por la frente.*

Tampoco se ha reparado en que algunos de esos poemas no recogidos en libro, tienen un innegable aire de familia con los de *Fragmentos a su imán*, por ejemplo: “Telón lento para arias breves”, especialmente su parte “V”; “El número uno”, o “Mi hermana Eloísa”. Y es comprensible que así sea cuando, luego de *Dador*, el poeta no volvió a concebir ningún libro orgánico de poesía, como lo fueron todos sus libros anteriores. Eran, sencillamente, los poemas que iba escribiendo según diversas motivaciones —de ahí que en *Fragmentos a su imán*, por primera vez, feche todos los textos. El propio título del poemario es significativo al respecto.

No voy a repetir aquí los argumentos que desplegué en mi ensayo aludido sobre *Fragmentos a su imán*, e incluido en mi libro, *Orígenes. La pobreza irradiante*, donde trato de refutar la idea de que *Fragmentos a su imán* implica una cierta hendidura en el pensamiento poético lezamiano. Sólo quiero agregar que no se notó que al menos tres de los textos allí recogidos, y fechados en mayo de 1971, a saber: “Sorprendido”, “No pregunta” y “Oigo hablar”, parecen poseer como referente las consecuencias que comenzaron a tener para Lezama las acusaciones de Padilla en su

retractación pública del 27 de abril de ese mismo año. Ya se conoce que desde ese momento Lezama, retirado en su casa, no pudo viajar fuera de Cuba (de lo cual el poeta se lamenta en su epistolario) ni publicar una línea más en su patria hasta su muerte en 1976. Esa nueva circunstancia, que le es impuesta, no conduce a la quiebra de su sistema poético, cuya perdurabilidad no puede hacerse depender de esos avatares históricos coyunturales, por terribles que hayan sido para el poeta, lo cual no implica que el poeta no expresara en algunos textos, acendradamente confesionales —eso sí, por primera vez en su obra—, sus estados de ánimo al respecto. Como ha dicho alguna vez Cintio Vitier, no fue Lezama quien se alejó de la Revolución, sino al revés, obviando que se alejaba de acaso el mayor escritor, después de Martí, de la cultura cubana. Cierta crítica, por otro lado, ha absolutizado aquellos textos (o ha eludido su verdadero sentido), u otros sólo conversacionales, y ha olvidado otros —la mayoría— donde su pensamiento poético se mantiene inalterable.

Continúo, pues, con mi invitación a la lectura de la poesía lezamiana. A grandes rasgos, los poemas de este último libro pueden dividirse en distintos grupos: el de las conmovedoras elegías familiares, cuyo signo más característico es la transparencia, y el de otras elegías, entre las que sobresale “Nuevo encuentro con Víctor Manuel”, de una arrasadora eticidad: mezcla de memoria y ensayo, entrega, con un tono clásico, sentencioso, una de las semblanzas más carnales del pintor. Es uno de mis poemas preferidos de este libro. El de los poemas culteranos, manieristas, suerte de divertimentos poéticos, que aligera el tono general del libro, en ocasiones muy grave. El de sus apropiaciones a lo cubano, hechas desde el propio lenguaje. Otro, una serie de poemas de una angustia indecible, donde subyace la contextualidad de la última etapa de su vida, y que lo acercan al tono de la poesía de Piñera (al que le dedica un significativo poema de reconciliación),

como puede apreciarse en “Esperar la ausencia” e “¿Y mi cuerpo?”. Y, por último, sus poemas cosmogónicos, mitopoéticos: poemas de pensamiento poético, poemas de trascendencia, típicos de su poesía anterior, como “Nacimiento del día”, donde expresa: *El cuerpo se escondía en la casa de las imágenes / y luego reaparecía idéntico y semejante / a un fragmento estelar, volvía. / Su ocultamiento había agrandado / su armonía con el humo universal*, o “Discordias”, de claro contenido metapoético:

*De la contradicción de las contradicciones,
la contradicción de la poesía,
obtener con un poco de humo
la respuesta resistente de la piedra
y volver a la transparencia del agua
que busca el caos sereno del océano
dividido entre una continuidad que interroga
y una interrupción que responde.*

En otro momento de este texto se deja leer significativamente: *Cada palabra destruye su apoyatura / y traza un puente romano secular*. Concluye así: *De la contradicción de las contradicciones, / la contradicción de la poesía, / borra las letras y después respíralas / al amanecer cuando la luz te borra*. En este último grupo se encuentra acaso el texto más significativo del libro, “El pabellón del vacío”, anticipado por “Estoy” y “El esperado”, texto aquel donde el poeta retoma sus orígenes, *Muerte de Narciso*, y “Rapsodia para el mulo”, por su trascendencia final. Con un lenguaje más diáfano, el poeta describe la trascendencia poética misma, la posibilidad de la resurrección. Es el último poema del libro y acaso de su vida, y sirve como colofón cosmovisivo del sentido de todo su gesto creador, de su aventura poética, mentís el solo de la supuesta quiebra de

su pensamiento poético. Es también una respuesta trascendente a la angustia de sus últimos años, y una despedida serena: *Me duermo, en el tokonoma / evaporo al otro que sigue caminando.*

17 de abril, 2001

Fina García Marruz*

Confieso lo difícil que me resulta escribir un prólogo a la poesía de Fina García Marruz. Porque luego de escribir un extenso libro sobre su obra poética,¹ otros prólogos, y alguna reseña, siento que el venero de la poesía que ella sustenta continúa en cierto modo intacto. Más que escribir sobre su poesía, prefiero leerla, sentirla, acaso porque he establecido con ella una relación poco literaria. Sus versos ya no son vistos por mí como una determinada serie de palabras de mayor o menor belleza, o de determinada eficacia verbal, sino como franjas carnales, materias extrañas o alusivas, como son, en definitiva, todas las apariencias. La intensa y avasalladora aura simbólica que emana de su verbo es la misma que podemos sentir en torno a un árbol, una persona, en esos momentos, eso sí, excepcionales, en que sobreviene esa *otra* manera de mirar, de sentir, de conocer (o reconocer) que se ha nombrado siempre con la palabra poesía. Cuando leo sus poemas aguardo siempre esa revelación. En ellos acaece esa suerte de entrevisión mediante la cual accedemos a un como exceso de realidad, a una sobreabundancia de sentimiento, y de sentido incluso. Su

* Prólogo a Fina García Marruz: *Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2002.

¹ J. L. Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, Ediciones Unión, La Habana, 1990.

poesía, que acepta como pocas la noción de un límite, que parte, como tampoco es frecuente, de una dolorosa sensación de insuficiencia, que parece lacerar un silencio sagrado —*quiero escribir con el silencio vivo*, dice en un verso—, atrae desde su cada vez más desnuda y sencilla materialidad, “el viejo oscuro son” del Universo. Decir, desde lo poco, lo pequeño, lo pobre o, sencillamente, lo natural, ese “más” enorme que atraviesa toda la realidad. “A manera de nota de órgano”, dice también. Poesía simbólica, pues, pero no con ese causalismo literario tan atrayente de cierta poesía que gusta de envolverse en una atmósfera mágica, rara, sino poesía que puede sugerir la cualidad simbólica de lo real: esa que nos arroja a un espacio vacío, a un silencio, desde donde sentimos una como antigua nostalgia o una inaudita esperanza. Es el instante puro —“el fiel instante”—, el único tiempo o punto reminiscente donde todo confluye, donde el pasado o el porvenir se entreveran en un suspendido presente. Sensación semejante a la de cierta percepción de la música. Intuición de una oculta armonía. Misterio que se muestra y se vela, como en una transfiguración de lo real. Toda su poesía alude a ese dichoso desgarramiento, a esa auro-ra que rompe el alba, a ese vasto crepúsculo que se hunde, *en nosotros*, cuando parece que podemos morir para volver a nacer, cegarnos para mejor ver, silenciarnos para escuchar la más arrebatadora música. Eso es lo trascendente de su verbo poético. Como ella diría: *no en lo que permanece siempre huyendo, / sino entre lo que, huyendo, permanece*. Simultaneidad jubilosa y agónica. Relación exultante y dolorosa de todos los órdenes de lo real. Porque lo real es sencillamente todo: lo visible y lo invisible, lo que se oculta y lo que se manifiesta. A menudo es exactamente la apertura de la mirada hacia la manifestación sustantiva, carnal, de lo invisible, de lo desconocido. Hay, pues, en su poesía como un realismo de lo desconocido; apertura, acaso, hacia esa

religión natural que apetecía José Martí. De ahí que ella pueda convocar las apariencias más humildes, las realidades más sencillas o escuetas, y estas de repente adquirir como un legendario prestigio, una antigua realeza, un señorío natural, inmune a todo artificio literario.

En una ocasión intenté describir el secreto de su estilo, a ratos como “deslavazado”, dice ella misma, o poco cuidado, como en Santa Teresa, aludiendo a su despegue, esto es, a esa corriente que parece emanar de las cosas mismas —de las grietas de sus palabras, de sus silencios, de sus limitadas cristalizaciones verbales, de sus opacidades o hurañeces— para poder mirarlas a la luz de su verdadera sustancia o trascendencia; es decir, un lenguaje que parece quebrarse para propiciar la apertura hacia la más misteriosa naturalidad.² Es entonces un realismo simbólico o incluso visionario, a través de un estilo que no se agota en sí mismo, sino que se abre hacia otra dimensión de lo conocido. Un estilo de piedad o de misericordia, un estilo que se mueve en el orden de la caridad. Mas al final no accedemos a un orden que desfigure, niegue o suplante la visualización o corporeidad de las cosas, porque estas nunca pierden su naturalidad. Solo que vislumbramos su indefinible alusión, su oculta llama, el alimento que las sustenta, la promesa que guardan; en otras palabras, el indecible sentido que les (nos) permite existir.

Fina García Marruz fue la única mujer en el grupo de los diez poetas ya mundialmente conocido como grupo Orígenes,

² La cita textual dice: “[...] creemos que es acaso en esa contradictoria ‘cristalización’ poética, donde se debate entre una forma que parece ser superada por una intensa plenitud expresiva, por un pensamiento que la rebasa, donde el lenguaje parece ‘quebrarse’ para acoger el despegue del pensamiento, donde radica su más peculiar originalidad estilística, muy ligada a su concepto religioso de la trascendencia de la poesía [...]”. En: J.L. Arcos: “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, pról. a Fina García Marruz: *Antología poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, p. 12, 1997.

acaso uno de los movimientos poéticos más singulares del idioma. Junto a su esposo, Cintio Vitier, ella se integró a una familia poética donde concurrieron José Lezama Lima, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Octavio Smith, Lorenzo García Vega, Ángel Gaztelu y Justo Rodríguez Santos. Fueron calificados por Roberto Fernández Retamar como *trascendentalistas*, a partir de la acepción de Heidegger: “trascendente es lo que realiza el traspaso, esto es, lo que traspasando, permanece”.³ Aquella afortunada caracterización sirve para sustentar igualmente el valor religioso que le confieren —con la excepción de Piñera, Rodríguez Santos y García Vega— la mayoría de estos poetas al menester poético, a la luz, sobre todo, del misterio cristiano de la encarnación, del Verbo que se hace carne. Pero es en la poesía de Fina donde ese misterio adquiere su mayor visibilidad. Acaso por ello María Zambrano escribió en su esencial ensayo “La Cuba secreta”:

Es en Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith y Fina García Marruz donde de modo en cada uno diferente, vemos a la poesía cumplir una función que diríamos de “salvar el alma”. No parece ninguno de ellos detenerse en la poesía como en su modo de ser, quiere decir, que siendo poetas, no parecen decididos o detenidos en serlo. Y en Fina García Marruz, yo diría que “por añadidura”. Ella es quien testifica de modo más nítido esta actitud, no frente a la poesía, sino frente a la vida. Y como todo lo que se obtiene “por añadidura”, puede en un instante cesar o desplegarse en una verdadera grandeza sin mácula. Aun el hacer más inocente que es la poesía lleva

³ R. Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba. (1929-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

consigo una inevitable mácula, un cierto pecado. Fina García Marruz, recogida, envuelta en su propia alma, realiza esa hazaña que es escribir sin romper el silencio, la quietud profunda del ser. Por donde cabe esperar de ella algo que ya ha hecho en la “Transfiguración de Jesús en el Monte”, pero también más: una palabra sola, única.⁴

Desde su primer poemario importante, *Las miradas perdidas* (1951), recrea Fina los misterios de la fe. En este sentido, no conocemos otro poeta que haya abordado estas difíciles y delicadas materias con tanta naturalidad poética. A menudo ella trasmite una profunda sentimentalidad religiosa, que nos conmueve y nos hace participar de un orbe tan íntimo y a la vez tan discursivo. Pero su testimonio es tan singular, tan profundo, que se confunde con el testimonio de la Poesía. De esta aparentemente contradictoria o no usual confusión proviene una de las cualidades más sobresalientes de su pensamiento poético y una de las singularidades de su voz lírica, acentuada acaso esa contradicción por un tiempo histórico en cierta forma indiferente cuando no hostil a concurrencias de esta naturaleza. Digo esto último porque lo que ella hace no es sino llamar la atención sobre la naturaleza religadora —en este sentido también religiosa— de la Poesía. Repárese en que esta, su proyección religiosa, a menudo explícita, no impide o estorba una lectura desde presupuestos no religiosos, aunque el no tomarlos en cuenta pueda en determinados textos limitar o empobrecer su recepción. En última instancia ella convoca una religiosidad esencial o ancestral, del mismo modo que un Keats, un José Martí, un Antonio Machado,

⁴ María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Orígenes*, La Habana, a. V (20): 3-9, invierno, y María Zambrano: *La Cuba secreta y otros ensayos*, comp. y pról. J.L. Arcos, Endymión, Madrid, 1996.

un César Vallejo, un Juan Ramón Jiménez, no por casualidad poetas por los que siente una especial predilección. La afinidad es profunda, de raíz. Y una misma fuente: la Poesía. Desde esta perspectiva, muchos de sus versos pueden soportar una lectura filosófica, aunque no sea esta instancia una apetencia suya. Acaso sí la de una metafísica poética, como añoraba Machado. Pero no pueden obviarse sus afinidades con el pensamiento de, por ejemplo, Simone Weil o María Zambrano, ambas filósofas detentadoras de una filosofía de raíz poética.

Poesía de la memoria creadora, que parece habitar un tiempo reminiscente, donde se despliega, al decir de Vitier, “la imaginación del sentimiento”. Nostalgia o, mejor, anhelo. Evocación de la propia Poesía, como esencia mediadora entre el ojo y lo mirado; y como testimonio de un saber antiguo o por venir. Recreación simbólica de realidades inmanentes. Despliegue, en una zona de su obra, de una suerte de poética de lo cubano, como fue común al grupo Orígenes. O testimonio, sencilla pero profundamente, de lo Exterior,⁵ ya sean escenas de filmes de Chaplin, o de libros o poemas amados; o lienzos de Rembrandt; o músicas que evocan alegrías o anhelos pasados; o paisajes, colores, personas, en fin, toda una vasta realidad que trata de salvar de su caducidad —incluso a través de un humor cariñoso e inteligente—, o rescatar su

⁵ En un ensayo fundamental para comprender su pensamiento poético dice la autora: “Reparemos en que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ella tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. [...] Si el sentir clásico fue ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta aun su propio sentimiento es sustancia, cosa (así Lope, por ejemplo, tan fino poeta del sentimiento, no es en modo alguno por ello un poeta sentimental), es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros”. Fina García Marruz: “Lo exterior en la poesía”, en *Orígenes*, La Habana, a. IV (16): 16-21, invierno, 1947.

esencia intacta a la luz de una mirada trascendente. Poesía de lo pequeño, lo cotidiano, lo sencillo, lo inmanente, donde pretende revelar lo desconocido por lo conocido —aunque también o sobre todo, como ella misma dice, una dimensión desconocida de lo evidente...

Poesía que posee, como pocas, el don de la entrevisión. Esa que permite mirar las cosas de la realidad desde una radical extrañeza. Pero extrañeza que no aleja simplemente a las cosas porque nos las devuelve siempre en su irrepetible y, de esta forma, nunca traicionada intimidad. *Estaba a la vez cerca y lejos*, dice del mar. O *La Alegría es solemne como el mar*. Esto es, apresa, detiene, suspende o sorprende a las cosas en sus simultáneos, confundidos, sagrados cenit y nadir. Ese es el don de su mirada, el cual, como ya advertía en otro texto, nos remite a una sabiduría ancestral, la de los orígenes, y a la intuición de una legalidad o armonía cósmicas, como diciéndonos que no por oculta su esencia, o por estar fragmentada en sus numerosas y sucesivas apariencias, es menos poderosa y omnipresente. En este sentido su pensamiento poético —porque de esto se trata— se adueña de una muy dinámica y vital potencia de conocimiento. Algo, esto último, común, en sus diferentes modos de expresión, al pensamiento poético origenista, y aporte muy sustantivo de Orígenes a la poesía de la lengua.

Esa piedad por las apariencias implica también una moral, un *ethos* poético, como gustaba Lezama precisar. Una ética, una religión, un conocimiento, una metafísica o comovisión, todas de raíz poética. No es su mirada una percepción que se nutra de o se proyecte hacia los siempre atractivos confines de la imaginación, ya subconscientes o culturales. Su mirada está siempre más apegada a la “rugosa realidad”, como dijera Rimbaud, a las cosas mismas. Más le interesa, por ejemplo, mostrar la esencia de un árbol en su indefinible materialidad —*Toda apariencia es una*

misteriosa aparición, dice, con la certidumbre de que *el rostro es más misterioso que la entraña*, o de que *lo que se oculta es lo que se manifiesta*— que hacer su melancólica disección o añadirle un inútil ornamento o un caprichoso o turbio significado. Su poesía apetece una verdad poética. De la revelación de esa verdad, como en Rilke, depende su belleza posible, esto es, su perdurabilidad. Pero lo perdurable en poesía no es lo que no muere sino lo que se salva por participar de una esencia mayor. Estar más cerca de lo real, de la materialidad genésica de la creación ¿no es estar más cerca de Dios? Y para ser consecuente con esta pregunta primordial, no hay, en última instancia, jerarquías en la realidad. Todo proviene de un mismo manantial. Todo clama por una participación mayor. “Es el amor quien ve”. Esta sentencia martiana pudiera presidir toda su poesía. El amor como conocimiento. El amor como participación. El amor como impulso, energía religadora y unitiva. Pero para amar hay que hacer un vacío para que lo otro nos colme y se confunda con nosotros.

Estas y otras muchas lecciones nos ofrece su poesía. Esa poesía de quien “ama su vida ordinaria, su participación en lo común, como el más levantado misterio”, como dice ella misma en un verso. Es a lo que le ha llamado “el servicio misterioso”. Muchas de estas lecciones pueden apreciarse en su ensayo confesional “Hablar de la poesía”, como señala Vitier: “la mejor introducción a sus poemas”, que hemos querido que acompañe a esta extensa muestra de sus versos,⁶ para que el lector pueda disfrutar también de la prosa y la singular percepción cognitiva de una de las ensayistas más espléndidas del idioma.

⁶ Prólogo a Fina García Marruz: *Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2002. Las citas de la autora, cuando no son versos, pertenecen a su ensayo “Hablar de la poesía”.

Ni su poesía ni su ensayística han gozado hasta el presente de la difusión que ella misma nunca ha perseguido pero que sin duda merecen. Quisiéramos que a partir de ahora pudiera el privilegiado lector de estas páginas apreciar el inusitado don que portan y que acaso como un oculto e íntimo tesoro lo acompañarán siempre; páginas en donde, al decir de Eliseo Diego, se encuentran “algunos de los poemas de más apasionada belleza que se hayan compuesto en lengua española desde que asomó el mil novecientos”.

16 de junio, 2002

Baquero y la muerte*

*La muerte es el soldado
perpetuo del Señor*

GASTÓN BAQUERO

La poesía de Gastón Baquero perdurará, entre otras razones, por encarnar una de las obras más imaginativas de la literatura cubana. Su poder de fabulación, su imaginación creadora, que él nombraba como sus invenciones poéticas, solo es comparable al de Lezama, al de Eliseo Diego. Es una inusual característica de nuestra literatura que podamos encontrar más fabulación en la poesía que en la narrativa o el teatro. Si Vallejo impuso la intensidad de su *pathos* y el agón de su lenguaje (como en menor medida hizo entre nosotros Martí), si Neruda —tan whitmaniano— abrió su yo al cosmos, Baquero es más afín con la lección imaginativa de Borges o Pessoa (aunque fuera menos literario que el argentino y acaso menos neurótico que el portugués). No se impuso la severa medida de la poesía pura —de la que tanto aprendió sin embargo— ni apostó a discursos sociales. De temperamento sentimental, desplegó eso que, al decir de Vitier, podemos nombrar como la imaginación del sentimiento,¹ y subsumió su yo dentro de una

* Texto incluido en Gastón Baquero: *La patria sonora de los frutos. Antología poética*, comp. y pról. Efraín Rodríguez, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001.

¹ C. Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, p. 519.

suerte de imaginación confesional, mediada por incesantes máscaras o invenciones creadoras. Su cosmovisión religiosa pareció amistar con una veta existencialista, a lo Maritain, y convivió con las tendencias escépticas, propias del siglo, tal como se manifiestan, por ejemplo, en la poesía de un Eliot o de un Gorostiza, aunque la mediación religiosa lo haga más cercano a Rilke, una presencia muy poderosa en su formación poética. No obstante, su sensibilidad desciende en última instancia de la del padre Rubén Darío. Sólo un tópico pareció dominarlo, no muy lejano de las consecuencias que se derivan de las tendencias antes apuntadas, incluso retóricamente: el de la muerte. Por eso titulé un ensayo anterior, “Gastón Baquero o la poesía en el jardín de la muerte”.² Ella fue la única medida que aceptó, es decir, la más alta. Contra ella desplegó sus incesantes invenciones líricas, y conformó una explícita, intensa, profusa poética de la muerte. Pero esta leal derrota fue y será acaso la razón última de su triunfo, la que lo convertirá en un clásico, en un escritor canónico, pues se enfrentó con originalidad creadora al tema más ilustre, más vasto, de la literatura universal.

En su texto “Al final del camino”, prefacio a su libro *Magias e invenciones*, dice el poeta: “Lo único que me ha interesado en este viaje hasta el morir que es estar vivo, es inventar, fabular, imaginarle a una realidad cualquiera la parte —el completo— que creía que le faltaba”.³ La muerte fue un estímulo para su imaginación creadora. Asimismo, en las palabras preliminares a su libro *Poemas invisibles*, Baquero insiste en su poética y, como ya expresé en el ensayo aludido, su idea de la poesía como “connubio del Enigma

² J.L. Arcos: “Gastón Baquero la poesía en el jardín de la muerte”, en *Orígenes: la pobreza irradiante*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

³ G. Baquero: “Al final del camino”, en *Poesía Completa*, ed. y pról. Pío E. Serrano, Ed. Verbum, Madrid, 1998, p. 155.

y de la Nada”,⁴ sitúa el conflicto entre el afán trascendente, el misterio, y la presencia no menos misteriosa, aunque existencialmente desoladora, de la muerte. Una vez aceptada su ineluctabilidad, y asumida como una presencia natural dentro de la vida, ella comienza a ser integrada a una perspectiva cósmica. Existe el testimonio de Vitier, en su libro *Lo cubano en la poesía*, donde refiere que en su juventud el poeta le confesó que “morir no es nada, ahora mismo puedo haber muerto y no sentir ninguna diferencia; tengo la sensación de que puedo pasar de la vida a la muerte con una familiaridad mágica, sin esfuerzo, sin percibirlo apenas”.⁵ Difiero levemente con Vitier cuando este expresa que el tema central de su poesía es “el sueño de las formas”.⁶ Dice el poeta en “Preludio para una máscara”: *No soy en este instante sino un cuerpo invitado / Al baile que las formas culminan con la muerte*,⁷ de ahí que el propio crítico precise: “El tema de la muerte como vía del sueño de las formas”.⁸ Pero Baquero dice en “Palabras escritas en la arena por un inocente”: *Soñar y dormir en el sueño de muerte los sueños de la muerte*, y en “Carta en el agua perdida”, se refiere *al ensueño / de muerte que es la vida*. Otro tema suyo es su vocación por el misterio de “lo oscuro germinativo”,⁹ el paso de lo informe desconocido a la forma lograda provisoriamente en la luz —*que el cuerpo oscuro hacia la luz cabalga*, expresa en “Génesis”, o *el sitio subterráneo en que el cuerpo renace*, en “Para una biografía de la primavera”, o *Recuerdo de otro sitio este silencio: / yo he estado alguna vez donde la rosa es hecha*, en

“Recuerdo”— pues aquella forma, enseguida, al cobrar conciencia de su usurpación del espacio habitado por otras formas, se sabrá condenada a restituirse a su estado anterior, pensamiento este de raíz estoica, según Vitier, y que el poeta expresa, por ejemplo, en su hermoso poema, arquetípico en este sentido, “Qué pasa, qué está pasando”: *qué está pasando siempre sobre mi corazón / que me siento doliéndole a la sombra, / estorbándole al aire su perfil y su espacio*. Por eso la muerte es comprendida como regreso (“Saúl sobre su espada” y “Elegía”: *El pequeño pastor regresa hacia la muerte*), como restitución, como continuidad creadora (“Octubre”) o incluso como transustanciación (“Del pan y de la muerte”): perspectiva cósmica, poética natural, que el poeta encontró en Rilke en su juventud, y que asumió creadoramente en su cosmovisión poética (“La estrella en el corazón” y “Rainer María Rilke”). Por eso la muerte es maternal, por eso nos habla de su armonía (“Sonetos de la muerte”), de su plenitud (“Poema” o en “El Caballero, el Diablo y la Muerte”: *Cada muerto es de nuevo / la plenitud del mundo*), como misterio (“René López”) o futuridad desconocida (“Sintiendo mi fantasma venidero”), incluso como dadora de belleza (“Niña muerta”).

Pero como el ángel rilkeano, toda belleza es terrible, y es terrible porque existe la muerte, de ahí la *terrible belleza* del mundo de su poema mayor, “Palabras escritas en la arena por un inocente”, porque todo el mundo porta consigo *su fantasma venidero*, porque todas las formas, toda la belleza esplendorosa de la creación llevan la muerte dentro. Nos acercamos ahora a la zona existencial de su poética de la muerte. Sí, es cierto, predomina en Baquero su perspectiva cósmica, esa que le hace exclamar en “Preludio para una máscara”: *Yo no quiero morirme ni mañana ni nunca. / Sólo quiero volverme el fruto de otra estrella*, o en “Retrato”: *Sólo quiere una cosa, sólo una: / descubrir el sendero que lo lleve /*

⁴ G. Baquero: “Explico”, en ob. cit., p. 247.

⁵ C. Vitier: ob. cit., pp. 485-486.

⁶ *Ibíd.*, p. 484.

⁷ Todos los versos citados pertenecen a la edición de G. Baquero: *Poesía Completa*, ed. cit.

⁸ C. Vitier: ob. cit., p. 491.

⁹ *Ibíd.*, p. 484.

a hundirse para siempre en las estrellas, o en su versión de un poema de D.H. Lawrence, "La lluvia está en mí": *Resuena el viejo mar en el fondo del hombre*. Mas, esa perspectiva o ese deseo, ese visceral anhelo, no pueden evitar la angustiosa sensación de desamparo, también cósmica, del hombre frente a la muerte y frente a la inmensidad del universo. De ahí la misión de la poesía, del sueño como medio de conocimiento poético —*Vuelve, vuelve a soñar, inventa las precisas realidades*, dice en "Palabras escritas en la arena por un inocente". El sueño poético será entonces la vía para acceder a una temporalidad ubicua —para Baquero, posibilidad de la trascendencia poética, imagen de la eternidad, pues no podemos olvidar su cosmovisión religiosa, transparente en este mismo poema: *Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios*—, única resistencia que se le puede hacer a la muerte a través de la poesía. Esa resistencia se expresa, pues, a través de ese "sueño de las formas", al que aludiera Vitier, es decir, las imágenes, las formas, las apariencias de la creación, transfiguradas poéticamente por Baquero, ávidas de belleza, colmadas por el espíritu, el cuerpo mismo del Creador: poética del verbo encarnado, propia del origenismo. Por eso *dice las palabras que lee sobre los cielos, las palabras que se le ocurren, a sabiendas de que en Dios tienen sentido*. Por eso *la muerte misma suena a Dios* ("Pequeña elegía por Rafael Marquina").

Pero como advertíamos, esta cosmovisión trascendente se ve mediada por la *terrible belleza* de las formas, sensuales, percederas. El propio poeta cita a Shakespeare en su poema mayor: *que el tiempo es el maestro de la muerte*, y la percepción del tiempo en la poesía, ¿qué es sino la percepción de la muerte? Por eso su canto de alabanza a la plenitud sensual de la belleza es también un canto a la vida contra la muerte, a la plenitud del vivir muriendo, del vivir para morir, y del morir para renacer..., lo que no impide que el poeta sea también el testigo de la caducidad (y de la resurrección): *siempre habrá un testigo que verá convertirse*

en columnilla de humo / lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre renaciendo. Pero no siempre su tono es afirmativo: una inmensa angustia, un radical escepticismo le sobreviene a ratos, como en "Silente compañero": *Parece que estoy solo en medio de esta fría trampa del universo*, donde su única certidumbre parece estar en *el jardín de la muerte*, como sucede igualmente en "El viajero", de poderoso aliento rilkeano, o en esa sensación de irrealidad del universo, presente en "Canción sobre el nombre de Irene", o en ese texto tan perturbador, tan misterioso, de una incertidumbre tan profundamente existencial, que es "El viento en Trieste decía", o en esa continuidad que se establece en "Homenaje a Jean Cocteau" con "Palabras escritas en la arena por un inocente", donde el poeta se aferra desesperadamente a su esperanza trascendente:

*Al otro extremo de la cuerda tiene que estar Dios,
al otro extremo no es posible que abra sus poderosas
mandíbulas la nada
[...]*

*Hay que morir, amigo, para unir los extremos
de este cotidiano alambre
tendido sobre el abismo de estar vivo.*

*Hay que morir, no hay fallo, para enterarse un poco
de si es cierto que existe la Poesía, de si hay
al otro lado del castillo un guardián, una orquesta
y un teatro.*

*Y sobre todo hay que morir, amigo,
para quedarnos finalmente convencidos
de que la luna es el sol de las estatuas.*

Septiembre, 1999

Para una relectura de Nicolás Guillén*

La poesía de Nicolás Guillén (1902-1989),¹ quien ha sido calificado como el poeta nacional de Cuba, es una de las más singulares de la poesía iberoamericana del siglo xx. Más allá de lo relativa que puede ser la denominación de poeta nacional —¿y por qué no Heredia, o José Martí?—, sin duda ella alumbró una de las razones de su singularidad. La poesía de Guillén aúna por primera vez, explícita y enfáticamente, los dos componentes étnicos y culturales decisivos para una verdadera integración de la nacionalidad cubana: el africano y el español.² Pero lo que le confiere a este hecho una notable repercusión literaria, es que se produce desde un hallazgo poético creador, su llamado

* Prólogo a Nicolás Guillén: *Donde nacen las aguas. Antología poética*, comp. Norberto Codina y Nicolás Hernández Guillén, intr. R. Fernández Retamar, y pról. J.L.A., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2002.

¹ Para este prólogo se ha trabajado con la edición de su *Obra poética*, 2 t., Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1995. Esta, como las anteriores ediciones de sus poesías completas, está prologada y profusamente anotada por Ángel Augier, máxima autoridad para el asentamiento de los textos de N.G., su biógrafo y uno de sus mejores críticos.

² El mejor estudio sobre esta problemática: Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 1982. Véase también: L. Álvarez: *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Ed. Oriente, La Habana, 1997.

poema-son,³ amén de que rescata para la expresión lírica cubana una voz poética desconocida, una cultura marginal, sumergida. Su propia condición étnica y cultural mestizas, talento mediante, tuvo que favorecer esa suerte de solución unitiva. A la postre, lo decisivo fue la adquisición de una voz poética propia, guilleniana, transida indistinta y simultáneamente por aquellos dos componentes. Es explicable el énfasis ideológico y temático en la cultura de ascendencia africana porque esta era la que había que rescatar e incorporar para la expresión poética. Lo hispánico no necesitaba de ese énfasis, toda vez que el poeta podía asumir, desde la propia lengua castellana, una vasta tradición anterior. Este fenómeno, típico de los llamados por Darcy Ribeiro “pueblos nuevos”⁴ y, dentro de estos, de los que emergen a la nueva nacionalidad desde un pasado colonial, y a través de una acusada mezcla racial y de un complejo proceso de transculturación, es asumido por la poesía de Guillén con un carácter paradigmático. Asimismo, la validación estética de imágenes inéditas para la expresión poética, tenía inevitablemente que mediar en la percepción misma de la realidad. Desde esta perspectiva, el poeta realiza un notable aporte cognitivo. La expresión misma de lo nacional o concretamente de lo cubano, que había venido conformándose poéticamente desde el romanticismo, y que había alcanzado con nuestro modernismo (Martí y Casal) una independencia creadora con relación a los modelos europeos, en especial hispánicos, se ve de cierta forma alterada, subvertida,

³ Véase: C. Vitier: “Duodécima lección: Breve examen de la poesía ‘social’ y ‘negra’”. La obra de Nicolás Guillén. Hallazgo del ‘son’”, en *Obras*. 2. *Lo cubano en la poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1998, y R. Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979.

⁴ Darcy Ribeiro: *El proceso civilizatorio*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.

enriquecida y, valdría decir, re-creada o, incluso, transculturada. No significa lo mismo que esa integración (me refiero a una equivalente integración de todos los componentes étnicos y culturales a la nacionalidad cubana) no se hubiera cumplido en la sociedad, o sólo de modo parcial, a que por primera vez se expresara con plenitud desde una voz poética singular. La poesía de Guillén se desenvuelve dentro de una difícil tensión: por un lado, se nutre de los componentes criollos de procedencia africana, ya mezclados con otros hispánicos, pero relegados a una condición periférica, y trata de legitimarlos estéticamente: a la vez asume de manera profunda y creadora toda la cultura, toda la tradición poética implícita en la lengua española.⁵ Guillén es, pues, como pudiera apreciar Roberto Fernández Retamar, un ejemplo paradigmático del intelectual que se apropia de la lengua, de la cultura metropolitana para re-funcionalizarla, e incorpora un nuevo mundo que a la postre alumbrará una nueva cultura.⁶ En este sentido trata de anticipar, en el terreno poético, una integración que no se había realizado del todo en la sociedad. Incluso la mezcla racial no es nada si no va acompañada de una verdadera fusión cultural. Esto pudiera ser a lo que se refería Lezama cuando en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) afirmaba que: “Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu es lo mismo que habitar los detalles sin asegurarse de la legitimidad de la sustancia”.⁷ El propio Lezama ofreció también un discurso poético descolonizador en su importante poema

⁵ Véase: Jesús Sabourín: “España en la obra poética de Nicolás Guillén”, en *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, a. V (9): 5-54, 1987.

⁶ Véase: R. Fernández Retamar: *Obras. I. Todo Caliban*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000.

⁷ J. Lezama Lima: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, comp., pról. y notas Cintio Vitier, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1981.

“Pensamientos en La Habana”. Guillén, quien había subtitulado sus *Motivos de son* como *poemas mulatos*, expresó en el prólogo a *Sóngoro cosongo*: “Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: ‘color cubano’. Estos poemas quieren anticipar ese día”.

Ello ayuda a comprender, quizás, el llamado carácter popular de la poesía de Guillén. De las diversas culturas y lenguas de procedencia africana se había derivado una nueva expresión cultural e imaginal pero sin voz —a no ser relegada a sus manifestaciones en la tradición oral—, es decir, sin participación efectiva, creadora en la tradición poética nacional. Guillén recupera esa *otra voz*, la “voz de los que no tienen voz”, o como dijera Ezequiel Martínez Estrada: “la lengua perdida”, “la lengua de los vencidos”,⁸ que había sido obligada trágicamente a transculturarse, pero que se mantenía, con respecto a su expresión literaria, marginada, claro que ya no en su literal expresión lingüística, pero sí cultural. Es lógico entonces que cuando todos esos elementos discriminados y marginados hallan expresión dentro de un lenguaje poético determinado, en este caso el castellano, lo hagan expresando toda su imagería, lo hagan, pues, contaminando, re-creando, el predominante imaginario anterior. Como Guillén, además, lo hace desde una apertura o proyección dialógica —acaso por inexorable necesidad ideológica—, algo que ha sido dilucidado de modo brillante por Luis Álvarez en su libro *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso* (1997),⁹ ello subvierte, además, la noción tradicional de lo lírico. En suma, la renovación expresiva

⁸ E. Martínez Estrada: “La poesía afrocubana de Nicolás Guillén”, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, sel. y pról. Nancy Morejón, serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1974.

⁹ L. Álvarez: ob. cit.

que se cumple en la poesía de Guillén presuponía también un nuevo receptor. Para decirlo más claramente, el lector cubano tenía también que re-crearse para incorporar una nueva imagen de sí mismo y de su realidad, para acceder por primera vez, al nivel de la imagen poética, a una nueva visión de su identidad cultural. En ello reside, al menos para mí, la intensa singularidad de esta poesía, y de ello se deriva, además, su inconfundible aporte, no sólo a la expresión poética de la lengua, sino de lo cubano a la cultura universal. En última instancia, Guillén organiza un poderoso contradiscurso poético y cultural, y asume una profunda vanguardia estética, tal y como había pedido para la poesía vanguardista César Vallejo, y, en un sentido más general, asimila el discurso de nuestra modernidad, la que habían iniciado José Martí y Rubén Darío en nuestra América.

En el año del centenario del nacimiento de Nicolás Guillén sería muy necesario y oportuno realizar una re-lectura de su obra. El tiempo transcurrido permite acceder a una perspectiva más objetiva de su gesto creador. No sólo fijar aquellas múltiples cualidades y calidades ya apreciadas por la crítica precedente, sino acaso cuestionar algunas de ellas, esto es, tratar de situarlas a la luz de lo que tienen de perdurables. No basta con la descripción de sus modalidades expresivas, algo que en realidad parece ya agotado en lo fundamental por la crítica anterior, sino que se requiere apreciar lo que de singular tiene su poesía. En este sentido, el presente estudio quisiera contribuir a esa re-lectura, sin pretender dilucidar, por supuesto, todas sus posibilidades, sino más bien indicar, sugerir algunas. Precisamente esta vasta antología de su poesía, realizada con mucha lucidez crítica por sus antologadores, permitirá al lector acceder tanto a los textos fundamentales de la obra como a aquellos que sirven para apreciar su evolución, las diversas facetas de su expresión, sus rasgos estilísticos generales, sus proyecciones ideológi-

cas y temáticas, en fin, acceder a una imagen integral de esta poesía, dable de propiciar, incluso, necesarios estudios comparativos.

Una revisión no exhaustiva de la vasta bibliografía pasiva¹⁰ que ha secretado la obra de Guillén permite enseguida observar un fenómeno quizás único en la tradición poética cubana: el enorme peso de las condicionantes contextuales y las argumentaciones extraliterarias en su poesía. Esas mediaciones han producido no pocos equívocos, cuando no insólitos dislates críticos, algo que ha atentado contra la necesaria objetividad en la apreciación de los valores intrínsecos de esta obra. Pocos poetas cubanos —pienso ahora, por ejemplo, en José Lezama Lima fundamentalmente, y en alguna medida Virgilio Piñera— han propiciado tanta crítica en exceso meliorativa o alabanciosa pero también peyorativa, en fin, muy subjetiva, como la realizada en torno a su obra. En Guillén la clave de esta problemática ha sido, en una primera etapa, una muy explicable incompreensión del verdadero aporte expresivo e incluso cultural de su poesía, pero después, sobre todo, una casi generalizada lectura extraliteraria. Pocas veces una obra lírica ha soportado tantos elogios desde discursos ya étnicos, ya sociales o culturales en general, ya específicamente políticos. Claro que ello mismo denuncia un legítimo núcleo ideológico y temático que propicia esas lecturas, pero que no las justifica ni mucho menos les confiere objetividad ni relevancia estética, a la vez que redundan contra una certera recepción de su propia obra. Desde hace algunos años se aprecia, por ejemplo, contraria a la generalizada recepción polémica anterior a 1959, y contraria a la también generalizada recepción alabanciosa y fundamentalmente política posterior, una casi nula recepción, particularmente en Cuba, como si existiera

¹⁰ Véase: *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, ed. cit.

un *a priori* y un prejuicio ontológicos que mediaran para la no lectura o, peor, para una mala lectura de esta obra. De nuevo, el peso de lo extraliterario, aunque esta vez sea a través del silencio, muy vinculado a las consecuencias de los excesos críticos anteriores, vuelve a atentar contra una objetiva valoración. Trataré, entonces, de hacer una rápida descripción y análisis de estos tres tipos de recepción que, con notables excepciones, han acaparado el universo crítico en torno a Nicolás Guillén.

Algo he adelantado, al principio de este prólogo, sobre los valores singulares y universales de su obra poética. Desde la publicación de *Motivos de son* (1930), y pasando por la de *Sóngoro cosongo, poemas mulatos* (1931), *West Indies, Ltd.* (1934), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), *Sóngoro cosongo y otros poemas* (1942), hasta la de *El son entero. Suma poética* (1947), *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití* (1948), *Elegía a Jesús Menéndez* (1951) y *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958), predominó una encontrada pero legítima polémica en torno a los variados valores presentes. Desde la no comprensión de la profunda novedad expresiva y cosmovisiva de sus primeros poemarios, es decir, la zona llamada negrista o afrocubana, tipo de crítica tradicional que no alcanzaba a comprender el sentido y el alcance renovador de esos poemas, u otra crítica mediatizada por prejuicios raciales, y ya, en la última etapa, por prejuicios políticos, en general la recepción de su obra, si polémica, se mantuvo dentro de lo común, históricamente, de las polémicas literarias propias de la contemporaneidad, a menudo más allá de la objetividad puntual de esta o aquella crítica, útiles para ir esclareciendo valores para su posterior aprehensión cognoscitiva. Repárese en que ya el mismo hecho de despertar tanta, disímil y enconada, polémica denunciaba una poderosa vitalidad

en el mismo centro expresivo, ideológico y temático de su obra. Su rescate étnico, a nivel imaginal, del negro o mulato (todo un universo de valores culturales, materiales y espirituales); su cada vez más penetrante y radical crítica social, que llegó a abarcar toda la sociedad —al punto de asumir la voz de Cuba misma como sujeto lírico—; la apertura dialógica que implicaba la asunción de diversas voces, discriminadas o marginadas racial, cultural, social y económicamente; la recreación de una cultura popular y su incorporación a, y subversión de, la norma culta tradicional; lo novedoso de la ruptura del carácter monológico de la tradicional noción de lo lírico; la misma extrañeza de su hallazgo poético primordial: la creación del poema-son, que fue estilizándose de manera paulatina desde los iniciales poemas de *Motivos de son* hasta su suprema plasmación lírica en *El son entero*, o la realmente novedosa y polifónica construcción ideoestética de un poema como *Elegía a Jesús Menéndez* —mezcla de dos modalidades del discurso lírico, ya monológico o dialógico (esta última no usual), mezcla de una tropología típica de la más renovadora poesía contemporánea de la lengua, con anticipaciones conversacionalistas y prosaístas—, hasta su manejo del humor y la ironía, puestos a funcionar como elementos de poderosa subversión estética o política y social (su poesía social, como fue entonces llamada una tendencia de la poesía cubana, alcanzó aquí su mayor plasmación propiamente literaria y, entonces, su más efectiva resonancia tanto literaria como extra-literaria), y, para colmo, todo ello realizado desde una sólida formación poética desde el punto de vista estrictamente formal, así como desde la incorporación creadora de lo mejor de la poesía de la lengua desde el Siglo de Oro, el modernismo hispanoamericano y las disímiles corrientes poéticas que le fueron contemporáneas (tropología de ascendencia vanguardista, hallazgos fónicos de la poesía

pura, aperturas hacia lo conversacional o coloquial, etc.), tenían que producir una compleja recepción polémica.

Que todo esto, además, fuera realizado por un poeta mutilado, devenido militante de filiación marxista-leninista, quien desplegó un discurso que evolucionó desde reivindicaciones étnicas y culturales hasta una radical crítica de la política nacional y de su dependencia neocolonial del imperialismo norteamericano, y, sobre todo, desde la asunción funcional de distintas voces: desde la de sectores marginados o populares hasta la de, en general, "los pobres de la tierra", como les llamara Martí, ya no sólo de Cuba, sino de las Antillas y finalmente de América; este poeta tenía asimismo que estimular, al mismo tiempo, diversos tipos de incomprensión o rechazo, y toda clase de simpatías, más allá de la literatura. Repárese en que en un país como Cuba que, desde la mediación de su independencia primero, la dependencia neocolonial posterior y la frustración de diversos movimientos revolucionarios, había ido conformando (y expresando en su poesía y su literatura en general) una profunda conciencia de frustración nacional, una poesía como la de Nicolás Guillén tenía que estimular cuando menos un ámbito polémico en torno suyo y una apertura comunicativa, así como una extensión social sin precedentes en nuestro contexto literario —por cierto, a propósito de estas dos últimas cualidades, no a pesar suyo, pues sin duda constituían dos de sus superobjetivos conscientes, primordiales, como parte consustancial de su expresión propiamente poética. Todo ello motivó diferentes tipos de críticas: las que elogiaban sus hallazgos expresivos pero lamentaban sus contenidos raciales o políticos; las que no reparaban en sus valores poéticos y elogiaban sus contenidos ideológicos, o, lo que es acaso peor, las que al simpatizar con su proyección ideológica daban por sentado o elevaban a cimas altísimas sus valores estéticos

intrínsecos, sin detenerse a comprenderlos cabalmente; o las que absolutizaban, como una suerte de ideal o de deber ser, los innegables valores nacionales, la cubanía que portaba su obra, a menudo comparativamente, esto es, erigiéndola como un modelo, y desconociendo o relegando otras modalidades poéticas, otras maneras también legítimas de lograr una singularidad o una expresión de profunda cubanía. De ahí las epocales calificaciones de formalistas a los poetas de Orígenes, cuando no las peyorativas de intimistas, puristas, con que se pretendía descalificar otras tendencias poéticas. O las calificaciones negativas de orden ideológico o cosmovisivo: poesía burguesa, escapista, idealista, religiosa, pesimista, reaccionaria, típicas de cierta crítica marxista (valoraciones estas que se acentuaron luego de 1959). No toda la crítica se comportó igual: más allá de discrepancias o cuestiones valorativas de orden puntual, la obra de Guillén fue comprendida dentro de un natural contexto y proceso literarios y con una atendible objetividad, por ejemplo, en libros como *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954), de Roberto Fernández Retamar,¹¹ o *Lo cubano en la poesía* (1958), de Cintio Vitier. Otras valoraciones literarias y/o contextuales importantes fueron realizadas por Regino E. Boti, Emilio Ballagas, Jorge Mañach, Fernando Ortiz, Juan Marinello y Mirta Aguirre, entre otras,¹² más allá, insisto, de aspectos polémicos, incomprensiones o jerarquizaciones dudosas, simplificaciones o amplificaciones que puedan contener. No puede dejarse de mencionar, por su valor simbólico e histórico, la relevancia de la carta que le envió Miguel de Unamuno en 1932, y que acompañó la publicación de *Sóngoro cosongo y otros poemas* en 1942.

¹¹ R. Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1954)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

¹² Véase *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, ed. cit.

Antes de pasar al análisis de su recepción en la época posterior, a partir de 1959, creo conveniente detenerme en algunas de las calidades y cualidades de esta poesía. En primer lugar, en la de sus orígenes, a menudo pasados por alto por la crítica y que, como advierte Luis Álvarez, no puede ser simplemente “arrumbada a un lado”.¹³ Es cierto que su libro inicial, *Cerebro y corazón*, no publicado hasta 1965 pero escrito en 1922, así como sus “Otros poemas” (1920-1923), revelan una formación poética de filiación romántica y modernista, con ascendencia visible de Campoamor y Bécquer, de Silva y Darío. Sin embargo, esta poesía juvenil, sin capacidad creadora, sí denota un depurado manejo del verso, y sobre todo, que es acerca de lo que quiero llamar especialmente la atención, ilustra la adquisición de una sentimentalidad y una sensibilidad poéticas que, aunque en la senda tópica de Darío en sus ejemplos más felices, se nutre de un momento decisivo de la expresión poética de nuestra lengua. La ascendencia concreta de Darío, encarnación de la renovación más profunda acaecida en la poesía del idioma desde el Siglo de Oro (poesía esta última, por cierto, que devino una compañía, una lectura creadora a lo largo de toda su vida), puede apreciarse en toda su poesía posterior. Guillén se separó retóricamente del modernismo menor, literario, no de su corriente de sensibilidad profunda que llega hasta nuestros días. No en balde poetas de la estatura de Neruda, Vallejo, Borges y Paz, conocieron el influjo creador del autor de *Cantos de vida y esperanza*. Esa sensibilidad y sentimentalidad de ascendencia rubendariana, pero afín a Guillén, no lo abandonaron nunca (como cierta veta neorromántica). Primero, él transita por una etapa de franca imitación retórica, donde quizás su expresión más personal la alcanza en un poema como “Al

¹³ L. Álvarez: ob. cit.

margen de mis libros de estudio”; luego sobreviene el desvío de la imaginería modernista en sus poemas de corte posmodernista; y después accede a la ruptura a partir de algunos poemas de aliento vanguardista, estas dos últimas, instancias detectables en sus sí muy significativos “Poemas de transición” (1927-1931), algunos entonces coetáneos de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo, poemas mulatos* (1931).

La presencia profunda de Darío se trasvasa de modo creador en la sentimentalidad y sensibilidad guillenianas; se debe advertir que en este sentido es Darío su verdadero precursor, su padre primigenio. Es curioso que en un poema de *West Indies, Ltd.* (1934), escrito en alejandrinos, “El abuelo”, su lenguaje es todavía típicamente modernista, o, más libre, en “A Julieta”, de *Poemas de amor* (1933-1971). La presencia más notable de Darío en Guillén se expresa en dos vertientes de su zona más lírica; por un lado en muchos de sus mejores poemas de amor y, por otro, en sus elegías, a veces escritas incluso en versos pareados, tal como hizo Darío en su “Epístola a Madame Lugones”. Creo que la lectura de este poema fue esencial para Nicolás Guillén. No en balde es precursora de un tipo de sentimentalidad, expresada en un lenguaje de tono conversacional o coloquial, contemporánea, a veces incorporando frases en inglés, desplegando su ironía y humor, e incluso crítica social, y hasta momentos de franco *pathos* romántico, como mismo haría posteriormente Guillén. Léase bajo esta luz el propio poema que da título a *West Indies, Ltd.*, o, por ejemplo, “Epístola”, de *La paloma de vuelo popular* (1958), dirigido “A dos amigas cubanas que invernaban en Palma de Mallorca”, por cierto, en donde escribió Darío su famosa epístola. Por último, no quiero pasar por alto el tono y hasta cierto léxico de “Arte poética”, del mismo libro, o la confesión allí estampada, en “Deportes”: *Amé a Rubén Darío, es cierto, / con*

sus violentas rosas / sobre todas las cosas. / Él fue mi rey, mi sol. Finalmente quiero indicar que una presencia tan poderosa como esta no queda nunca superada, sino incorporada de una manera entrañable. Incluso, hacia el final de su vida, volvió Guillén a escribir poemas dentro de una sensibilidad y factura romántica y modernista.¹⁴ Acaso un estudio de sus poemas de amor, desde esta perspectiva, arroje mucha más luz sobre la fuente primigenia de la sentimentalidad y sensibilidad líricas de Nicolás Guillén.

Otro aspecto que quiero destacar, aunque la crítica contemporánea lo ha estudiado con profundidad, es la proyección vanguardista de *Motivos de son*.¹⁵ Tanto Luis Álvarez como Nancy Morejón han insistido con lucidez en este punto. Pero ello es importante, además, porque dota a nuestro provisorio vanguardismo tardío —*Surco* (1928), de Manuel Navarro Luna, o el maquinismo de “Salutación fraterna al taller mecánico” (1927), de Regino Pedroso, o ciertos ejemplos de Regino E. Botí en *Kodak-Ensueño* (1929) y *Kinder-garten* (1930), o la poesía inicial de Félix Pita Rodríguez— de su libro más auténticamente renovador en el plano expresivo, y llena así un vacío en nuestras letras. Guillén, además, heredó, aunque con mesura, la metáfora mágica del surrealismo, de gran sensoriedad y sensualidad, cierto léxico ciudadano, propio de la modernidad, así como el rescate de una imaginería popular, amén de la frecuente vocación política y social. Asimismo, incorporó y recreó las potencialidades fónicas que había ensayado la poesía pura, o incluso la poesía negra o afrocubana anterior. Pero estos elementos no aparecen sólo en sus *Motivos de son*. En poemas como

¹⁴ Véase, por ejemplo, en su *Sol de domingo. Poemas por avulsión* (1982): “A Camagüey suelo ir”, “Canción segunda”, “Con Tallet” y “El abismo”; incluso, *En algún sitio de la primavera* (1966).

¹⁵ Véase: G. Rodríguez Rivera “Nicolás Guillén y el vanguardismo”, en *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, a. I (0): 59-70, jul., 1982.

“Sensemayá” o “Balada del güije”, de *Sóngoro cosongo*, conjuga el texto mitopoético, cosmogónico, la atmósfera entre mágica y misteriosa, tan atractiva para los surrealistas, con la maestría en el manejo de los recursos rítmicos y fónicos. Tanto Alfred Melon como Desiderio Navarro han hecho aportes importantes al estudio de su riqueza fónica.¹⁶ Sólo que en Guillén se convierte en una creación auténtica lo que parece moda o retórica literaria en otros poetas, acaso porque la fuente está en sí mismo, en su propia cultura, y porque más que asumir estos elementos como simple literatura, los incorporó además como destino personal y social, por lo que todo elemento retórico adquiere en su poesía una vitalidad poco común.

Aunque ello se vincula ya a otras problemáticas más profundas, es muy curioso reparar en la coincidencia valorativa que preside tanto la apreciación, por parte de Cintio Vitier, de una zona de la poesía “antillana”, o “africana” o “telúrica” de Guillén (como ejemplos de vertientes no cubanas),¹⁷ con el “antillanismo”, también apreciado por Vitier, en *La isla en peso* (1943), de Virgilio Piñera, un autor donde el surrealismo tuvo una profunda presencia. Es significativo que Vitier observe “una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas” en *La isla en peso*, o, hable de “el influjo de visiones que, como las de Aimé Césaire en *Retorno al país natal*”, como ejemplos también de una vertiente no cubana.¹⁸ Más allá de lo pertinente o no de estas valoraciones de Vitier, puede advertirse cierto parentesco entre la visión física, objetiva, y la violencia

¹⁶ Véase: D. Navarro: “Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas”, en su *Ejercicios del criterio*, Ediciones Unión, La Habana, 1988, y A. Melon: “Guillén: poeta de la síntesis”, en su *Realidad, poesía e ideología*, Ediciones Unión, La Habana, 1973.

¹⁷ C. Vitier: ob. cit.

¹⁸ C. Vitier: “Decimocuarta lección. El reverso vacío”, en su ob. cit.

verbal, presente en *La isla en peso*, con la de un poema como, "West Indies, Ltd.". Repárese, asimismo, en que si la historia y la crítica política y social son contenidos explícitos de la obra de Guillén, también Vitier observa en su crítica a *Poesía y prosa* (1944),¹⁹ de Piñera, la presencia "del drama histórico de la isla", de cierto "perfil telúrico", de un fenómeno "histórico y social", además del desenvolvimiento negativo de la "ironía", también, esta última, presente en Guillén, aunque ciertamente en forma muy diferente que en Piñera. Desde una perspectiva más general, hay una profunda marginalidad en Piñera, que puede corresponderse con ciertos personajes marginales de Guillén. Sólo que la gravedad que asumen estos tópicos en el autor de *La isla en peso*, no se corresponde con la graciosa o cariñosa ingenuidad de los personajes poéticos de Guillén. Una comunidad más profunda entre Piñera y Guillén pudiera observarse a partir de una lectura de "Mi patria es dulce por fuera...", de este último. Asimismo, *La isla en peso* pudiera ser leída o escuchada como una puesta en escena en cuyo fondo musical resuenan los "instrumentos musicales" que recrean su amargo son: bongó, tres, maracas... Anoto, rápidamente, estos sugerentes parentescos sólo para propiciar un posible estudio futuro.

No considero necesario insistir en la calidad del hallazgo estético, imaginal, expresivo, poético que constituyó la incorporación del son a la poesía guilleniana, con lo que creó una original cristalización lírica cubana. Ya el son constituía una genuina síntesis criolla de lo africano y lo español. Guillén, al transferirlo al reino poético logra su contribución expresiva más singular; logra un tono lírico nuevo, con un ritmo, una melodía poética, tan inéditos como lo eran en-

¹⁹ C. Vitier: "Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*", en *Obras. 4. Crítica 2*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001.

tonces los personajes y las voces que desde ellos cantaban. Ya en otra parte he escrito que una intuición poética de esa naturaleza no se realizaba desde los *Versos sencillos* de José Martí.²⁰ Ese poema-son, que irrumpe con sus *Motivos...*, se va estilizando hasta alcanzar una calidad lírica intemporal en *El son entero*. Con su poema-son encontró Guillén la más acabada incorporación creadora del idioma del Romancero, del Arcipreste de Hita, de Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Sor Juana, Cervantes, de Bécquer, Darío y Martí, de Lorca, Machado y Juan Ramón, con la expresión intransferiblemente suya, personal, y, a la vez, popular y universal. Que, además, se manifiesten desde esos poemas-sones las voces marginadas de una parte esencial de nuestra cultura, a la vez que la singular, mestiza, guilleniana, y claro que cubanas, constituye una de esas raras cristalizaciones poéticas que a veces demoran siglos en ver la luz. Es como si todas las vertientes culturales, de sensibilidad, que confluyen en Guillén, se expresaran transfiguradas desde esa única voz. Quizás por ello observó Vitier "cómo el son, cuyo secreto lo posee sólo Nicolás Guillén, levita suave para unirse a la tonada eterna".²¹ Es por eso que ni los *Versos sencillos* ni los sones guillenianos han podido ser imitados. No es casual que sean los poemas con una mayor y más profunda cala en nuestra sensibilidad popular, al punto de rozar el anonimato, al ser recitados y musicalizados, como lo fueron en su origen los poemas del romancero español.

Hay, además, un parentesco general, de raíz popular nutricia, entre estos poemas de Guillén y los poemas de Langston Hughes que evocan al *spiritual*, y con el

²⁰ J.L. Arcos: "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx", en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999.

²¹ C. Vitier: ob. cit.

neopopularismo del romancero gitano de Lorca, sólo que a nivel lexical, rítmico e imaginal, la afinidad es más nítida entre el español y el cubano. Lorca fue sin duda un poeta primigenio, no derivado. Repárese en que Lorca está en la fuente formadora de la poesía de Lezama, otro poeta de esta índole. Es significativo que tanto Guillén como Lezama se hayan nutrido del venero lorquiano, ambos para derivar al final en creaciones poéticas independientes. Ambos tampoco fueron ajenos a la recuperación poética que hizo la generación del 27 del Siglo de Oro. Es muy significativa la acaso algo exagerada afirmación de Nancy Morejón de que fue Guillén el más español de los poetas cubanos,²² pues otros también lo fueron de distinta manera, pero esa aseveración por sí sola indica el enorme peso que tuvo en su poesía la estilización creadora del idioma, algo esencial en un poeta.

Es probable que la importante zona cultural, social e incluso política de la cosmovisión guilleniana haya hecho que no se repare lo suficiente en su calidad lírica universal. Si un poema-son como "Iba yo por un camino", de *El son entero*, puede encarnar esa "tonada eterna" a la que aludía Vitier, un poema como "Soneto", de *Poemas de amor*, alcanza tal perfección dentro de la más castiza expresión poética, que podría incluirse en la más severa antología de poesía del Siglo de Oro como un anónimo y nadie se percataría de que fue escrito en pleno siglo xx. De semejante calidad y naturaleza son también sus poemas "Tercera canción", del mismo libro, y "A Juan Marinello", de *Sol de domingo*. No quiere ello decir, sin embargo, que Guillén ensaye formas pasadas, sino que es capaz de acceder a una expresión lírica intemporal. Sin embargo, muy cerca de estos poemas, donde lo lírico linda con lo absoluto, hay

²² Nancy Morejón: "Prólogo" a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, ed. cit.

una zona cercana que no teme contaminarse, incluso, con la expresión de realidades contextuales ("Mi patria es dulce por fuera..."), angustias existenciales ("Cuando yo vine a este mundo", "La vida empieza a correr"), realidades objetivas y simbólicas ("Guitarra", "Ébano real", "Palma sola", "Ácana"). En estos poemas de *El son entero*, Guillén halla su voz definitiva: desde ella puede asediar cualquier fenómeno, sin perder una intensidad lírica, diríase, invulnerable. La voz lírica de Guillén *se escucha* siempre, tiene un timbre singular: una gravedad siempre a punto de quebrarse. Lo lírico, en Guillén, aparece cuando cualquier fenómeno de la realidad es transfigurado por la calidad de un sentimiento. Guillén es un poeta donde predomina una mirada inmanente, de acusada sensoriedad e, incluso, sensualidad. Sus intuiciones líricas, pues, se objetivan desde las mediaciones de una acusada sentimentalidad y a través de un tono muy suyo, muy singular, la más de las veces ayudado por una intensa musicalidad, de donde emerge una voz que predomina sobre el objeto, el tema o el discurso del poema. Su lirismo es inmanente, como ocurre, por ejemplo, en Dulce María Loynaz, Eugenio Florit o Emilio Ballagas. El de Eliseo Diego, Gastón Baquero o Fina García Marruz, trascendente. Un estudio de las calidades eminentemente líricas de la poesía de Guillén es ya una insoslayable necesidad.

Con respecto a sus elegías, consideradas por la crítica como expresión de su madurez poética más plena, quiero hacer algunas precisiones. Es significativo que ante una pregunta de Samuel Feijóo sobre "Iba yo por un camino", Guillén responda: "En el fondo soy un elegíaco, un angustiado, y ese poema es reflejo de mi temperamento".²³ Es cierto

²³ "Conversación con Nicolás Guillén", en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, ed. cit.

que sus *Elegías* (1948-1958) son escritas por un poeta ya dueño no sólo de su oficio, sino que ha logrado encontrar su propia voz lírica, como pudo expresarla en tantos poemas de *El son entero* (1947), para este crítico su libro más creador e importante desde una perspectiva estética. Guillén fue un poeta de diversos registros y que, como demostró con su poesía posterior a 1959, trató siempre de renovarse, al ensayar diferentes modalidades poéticas. Ya he dicho que su hallazgo fundamental, desde el punto de vista expresivo, desde su contribución a la poesía del idioma, es la creación de sus poemas-sones. En ellos manifestó su aliento lírico con una estilización formal, con una concentración semántica, con una intensidad, que lo hacen merecedor del calificativo de ser una de las voces líricas más altas y más singulares del idioma. Y ello, también, porque lo hizo con un modo propio, ajustado a su más profundo temperamento, a sus personales sentimentalidad y sensibilidad. Es en esos poemas-sones donde reconocemos una marca estilística, su incanjeable fisonomía, y donde su voz se torna inconfundible.

Es cierto que en sus elegías Guillén encontró una forma desde la cual podía desplegar, con más libertad, sus preocupaciones cosmovisivas, discursivas. Repárese en que en muchas de ellas —“Llegada”, “Palabras en el trópico”, “West Indies, Ltd.”, “Elegía a un soldado vivo”, “España. Poema en cuatro angustias y una esperanza”, “Elegía cubana”, “El apellido” y “Elegía a Jesús Menéndez”— es donde se encuentra el núcleo de su pensamiento. Encarnan, incluso, algunas de ellas, en verdaderas poéticas. No por gusto la presencia del verso libre, versicular, es más acentuado en ellas. No por gusto el tono conversacional, el estilo directo, a veces prosaísta, también es predominante. No hay que insistir en que en su contexto ello constituyó

una apertura hacia nuevas formas de expresión, pero no encarnó en un hallazgo formal propio. Ya he mencionado un antecedente primigenio: “Epístola a Madame Lugones”, de Darío. Pero podrían mencionarse, para circunscribirnos al ámbito epocal y poético cubano, “Elegía diferente” y “Proclama”, de Tallet; “Elegía sin nombre” y “Nocturno y elegía”, de Ballagas; “Conversación a mi padre”, de Florit; “El segundo discurso: aquí un momento” o “El sitio en que tan bien se está”, de Eliseo Diego; “Vida de Flora”, de Virgilio Piñera; “Testamento del pez”, de Gastón Baquero; “Muerte de Narciso”, “Rapsodia para el mulo” y “Oda a Julián del Casal”, de José Lezama Lima...

Su elegía, por tantos motivos, arquetípica, es “Elegía a Jesús Menéndez”. No hay dudas de que es su construcción poética más ambiciosa ideotemática y estilísticamente. Poema polifónico, suerte de *aleph* de diversos tonos y modalidades expresivas, algo inusual, novedoso, dentro del contexto poético cubano, y que tuvo que producir un gran impacto en el momento de su publicación. No es para nada una elegía clásica, por su diversidad estructural y compositiva. La conjunción de metros clásicos, de un lenguaje metafórico contemporáneo, de prosa rítmica, poética, de prosaísmo, y de poemas-sones, expresa un conjunto sinfónico de una gran coherencia significacional y expresiva. Ha sido calificado como el ejemplo emblemático de la poesía social cubana. Ahora bien, ello no puede conducirnos a derivar de todo ello juicios estéticos que tal vez el tiempo se encargará de situar en una óptica más objetiva. Sólo quiero añadir que en poemas como “La tierra baldía”, de T.S. Eliot, se había ensayado también esa mezcla de lo lírico y lo épico, de lo subjetivo y de lo objetivo. Aquí, sin duda, lo extraliterario ha desempeñado un papel decisivo: no hay que olvidar que este poema fue considerado por

una zona de la crítica como el logro artístico más relevante de toda la poesía cubana.²⁴ Digo esto porque si bien estoy seguro de que muchos otros poemas de Guillén quedarán para siempre como ejemplos, en un ámbito al menos iberoamericano, de una calidad lírica excepcional, de una expresión poética de valores universales, no creo, con sinceridad, que ese sea el caso de sus elegías, por mucha importancia que ellas puedan tener para conocer la cosmovisión guilleniana, por mucha relevancia que deban mantener dentro de una apreciación diacrónica de la historia de nuestra poesía. La importancia de un poema no implica necesariamente un juicio de valor estético, aunque en este caso —me refiero a la “Elegía a Jesús Menéndez”— sea, por diversas razones, uno de los poemas más polisignificativos escritos por un cubano, y se aprecie en él una indudable calidad literaria.

Todo lo dicho con anterioridad, creo que me permite transitar hacia la problemática de la recepción de la poesía de Guillén en la época de la Revolución. Considero que a estas alturas se hace comprensible que una poesía como la de Guillén, que había anticipado poéticamente un ideal de integración social de nuestra nacionalidad, que había rescatado para la poesía la voz silenciada de “los pobres de la tierra”, que había sido capaz de validar poética y estéticamente todo un rico venero de nuestro imaginario popular, que había desplegado una radical crítica política y social de los más profundos males que aquejaban a nuestra República neocolonial (muy en particular la dependencia económica con todas sus secuelas en el orden incluso de los valores), que había desarrollado un discurso antimperialista y había conformado una cosmovisión de filiación marxista-

²⁴ Véase: Mirta Aguirre: *Un poeta y un continente*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, y “En torno a la Elegía a Jesús Menéndez”, en *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, a. I (0): 25-33, jul., 1982.

leninista, esto es, que había escrito una poesía *para* la Revolución; tenía que encontrar una recepción y un reconocimiento muy positivos. Además, el propio cambio de norma poética acaecido entonces, al generalizarse una poesía conversacional, que de alguna forma él también había anticipado, y acentuarse un discurso poético donde primaba la búsqueda de comunicación, la extensión social, la perspectiva histórica y hasta política, la crítica al pasado, y la plena difusión de una mirada immanente de la realidad, acentuadamente materialista a nivel semántico y cosmovisivo, más una irrupción del mundo de lo cotidiano a nivel lexical, incluso de los elementos y valores populares al nivel del habla, del coloquio, tenía que reconocer en la poesía de Guillén un ineludible modelo. Hasta la legítima utopía o esperanza que había alimentado el hambre de justicia social de la poesía guilleniana, se veía ahora confirmada en la propia historia del país. Pero, insisto, a la hora de intentar la valoración objetiva, siempre singular de un poeta, no debe confundirse la naturaleza del discurso poético con la naturaleza de otros discursos.

No puedo abordar aquí las diversas problemáticas tanto literarias como extraliterarias que mediaron en el desarrollo de la norma conversacional.²⁵ Sólo quiero indicar que nunca antes una norma poética se vio tan subordinada a fenómenos extraliterarios ni tan traspasada por otros discursos, ya políticos, ya sociales, en última instancia ajenos a la propia naturaleza de la poesía, como ajenos incluso al desenvolvimiento natural de un proceso literario. A partir de 1959, Guillén fue popular y oficialmente reconocido como el poeta nacional de Cuba. Sobre este fenómeno particular existen, al menos, dos valoraciones diferentes: una, de Ro-

²⁵ Véase: J.L. Arcos: “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx”, en ob. cit.

berto Fernández Retamar²⁶ y otra de Guillermo Rodríguez Rivera.²⁷ No quiero adentrarme en la contraposición de estas dos opiniones, toda vez que ellas no afectan para nada la calidad y los valores intrínsecos, singulares, de la poesía de Nicolás Guillén. Otra cosa sería valorar la repercusión que todo ese conjunto de fenómenos, tanto literarios como extraliterarios, tuvo en la recepción de su poesía. Aunque, es conveniente recordar que la misma existencia de una lógica frontera entre ambos fenómenos fue dinamitada durante las dos primeras décadas de la Revolución, con consecuencias muy evidentes, tanto positivas como negativas, para el proceso literario y para la cultura cubana en general.

Hay que aclarar enseguida que en un contexto literario donde predominó una excesiva ideologización y politización del discurso poético, la poesía de Guillén, aunque no fue ajena a un amplio despliegue de poemas de contenido político, continuó ensayando diversas formas clásicas tanto en *Tengo* (1964) como en *La rueda dentada* (1972), aunque, sobre todo en este último libro, se aprecie ya una relativa independencia de los temas con predominio político, como también en *Sol de domingo* (1982). Asimismo, en *El gran zoo* (1967) dio muestras de su ingenio, de la epigramática utilización del humor y la ironía, y en *El diario que a diario* (1972) creó un libro singularísimo dentro de nuestra poesía, con lo cual demostró, en general, su capacidad para renovarse estéticamente, para ensayar nuevas modalidades expresivas y para la experimentación formal. Publicó también entonces sus importantísimos *Poemas de amor* (1933-1971), que constituyeron una verdadera sorpresa para la crítica, zona temática con excelentes ejemplos en *La rue-*

²⁶ R. Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, ed. cit.

²⁷ G. Rodríguez Rivera: "La perdurabilidad de Nicolás Guillén", en *Unión*, La Habana, (29): 76-81, 1997.

da dentada (1972). Esta zona de su poesía, de una acusada calidad lírica, es no sólo una muestra de lo mejor de la poesía de Guillén, sino de lo mejor de la poesía iberoamericana. Dentro de esta gran diversidad, publicó también su *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1977), que subtítulo *Poemas para niños mayores de edad*.

Considero que para comprender la inserción de Guillén dentro del nuevo contexto, sería muy útil transcribir algunos juicios suyos que ayudarían —como la lectura misma de un poema como "Digo que yo no soy un hombre puro", por ejemplo— a aproximarnos a una imagen más real del poeta. En una entrevista expresó lo siguiente: "creo que mi adhesión permanente a lo largo de cerca de cuarenta años a la Revolución, y por tanto a sus medios expresivos, dejó un poco en la penumbra de mi espíritu ciertas zonas creadoras que ahora se manifiestan en virtud de que el ideal que aquella poesía preconizaba se ha visto realizado fundamentalmente en mi país, lo cual hace que salga a flote lo que había estado sumergido". En este mismo sentido también expresó: "A lo largo del ejercicio de mi poesía, algunas canteras quedaron sin explotar, urgido como me vi siempre por las tareas revolucionarias, y si usted me lo permite, por un criterio un tanto sectario de mi oficio poético". En otra entrevista, advirtió: "En cuanto a la poesía revolucionaria, siempre he tenido la opinión de que su mensaje debe desprenderse del poema mismo, sin que se vea la propaganda, el sentido político, el cartel, el artículo de fondo. No es lo mismo un buen poema que un buen editorial... y sobre todo no hay que confundirlos". Por otro lado, era natural y auténtico que en muchos poemas continuara Guillén expresando diversas preocupaciones políticas, pues ello no hacía sino reiterar su antigua y constante vocación por este tipo de discurso poético. Resulta muy significativo también que en un contexto literario donde comenzó a difundirse un tipo de poesía

conversacional, coloquial, prosaísta, donde predominaba el verso libre, y se olvidaba la rima, la métrica, las formas estróficas y las composiciones clásicas, Guillén aconsejara todo lo contrario a los poetas jóvenes. Dice:

yo creo que los poetas jóvenes debieran demorarse en estudiar los buenos modelos —no me refiero a los *viejos*, sino a los clásicos. A veces pienso que a algunos poetas de indudables condiciones les sería necesario conocer seria y sistemáticamente los medios de expresión, esto es, la gramática, las formas métricas, el diccionario —¡sí señor, el diccionario!—, un idioma por lo menos, y desde luego el español, etcétera. [...] A mi juicio, para revolucionar el arte, cualquiera que éste sea, es indispensable primero dominarlo.²⁸

Ya he adelantado que en esta etapa la crítica, con notables excepciones, desplegó un tipo de discurso donde se privilegiaba la función comunicativa, y una perspectiva sociológica e incluso política del arte. Se logró, pues, una peligrosa armonía entre la crítica y la poesía. Era lógico que en este contexto la zona política y social de la poesía guilleniana se tornara paradigmática. Su publicación y difusión no conoció límites.²⁹ El conversacionalismo, sin contradicciones con cierta instrumentación de la política de la Revolución, sobre todo a partir de 1968, fue excluyente con toda tendencia poética diferente. Para colmo, a partir de 1971, y al menos por una década, no pudieron publicar un poema más, ya no sólo José

²⁸ Todas estas citas provienen de "Conversación con Nicolás Guillén", en ob. cit.

²⁹ Su poesía ha sido traducida, al menos, a veintiocho idiomas, y es, sólo por este hecho, el más universal de los poetas cubanos. Luego de 1959, su obra poética, compilada en diversas formas, rebasa los cuarenta títulos.

Lezama Lima y Virgilio Piñera, sino un nutrido grupo de poetas conversacionales: Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, César López, entre otros muchos. Y otros se abstuvieron. El natural desenvolvimiento del conversacionalismo fue interrumpido. Claro que este contexto negativo para la expresión poética y para la crítica tuvo que producir un rechazo hacia las manifestaciones menores, epigonales, retóricas, de esta tendencia, que se vio muy limitada para desarrollar su propia dinámica interna. Un nutrido grupo de poetas jóvenes, formados en el conversacionalismo, comenzó a dar muestras de una apertura estilística y cosmopolita que desbordaba las estrechas fronteras que lo limitaban. Esto nos conduce a la etapa siguiente, que comienza en la década de los años ochenta, cuando desaparecen las mediaciones externas en el proceso literario, cuando el conversacionalismo dejó de constituir el canon hegemónico, y aparecen diversas tendencias poéticas, reaparecen las voces poéticas silenciadas con anterioridad y se recupera la continuidad con la tradición poética cubana e, incluso, con la poesía universal.

A partir de este momento, y hasta el presente, se aprecia una suerte de depreciación del modelo ideal en que la crítica había convertido la obra poética de Guillén. Pero la crítica cayó en el extremo opuesto: apenas se menciona a Guillén, se lo lee menos.³⁰ Se lee y se estudia a otros poetas, en particular a los de Orígenes. Una zona de la poesía y de la crítica más joven, detentadora de un pensamiento crítico, en el fondo con profundas calas en lo político y en lo social, deprecia o ignora la obra de Guillén quizás por su discurso

³⁰ G. Rodríguez Rivera: ob. cit. Véase, por ejemplo, un poema de Juan Carlos Flores, "Virgilio Piñera", donde escribe: *Nos decían que no, que no nos acercáramos / nos mandaban a leer a Pita, a Guillén, a cualquiera de los otros...*, en *Los pájaros escritos*, Ediciones Unión, La Habana, 1994.

ideológico intrínseco, o por sus alrededores ya comentados, olvidando que, en el fondo, su actitud actual no es desemejante a la que asumió Guillén, con respecto a su circunstancia inmediata, tanto social, política como literariamente, en su momento de irrupción, en su encrucijada más difícil, cuando tenía que legitimar su voz. Una cosa es que se escriba desde una retórica y una cosmovisión diferentes y otra que se niegue la pertenencia y necesidad histórica y los valores perdurables de una retórica y una cosmovisión anteriores. La poesía de Guillén pasa ahora por su más difícil prueba: el silencio, la ausencia de recepción. Pero esta etapa, con probabilidad inevitable si reparamos en el provisorio y siempre relativo causalismo que suele presidir en la superficie la historia de los procesos literarios, debe cesar para dar paso a un conocimiento más objetivo de nuestra historia literaria, donde la poesía de Guillén, liberada de determinaciones contextuales, de mediaciones externas, de una recepción no siempre objetiva, pueda ocupar el lugar de excepción que le corresponde, por su naturaleza y calidad intrínseca, en la poesía cubana del siglo xx.

Acaso ese proceso de asentamiento cognoscitivo ya ha comenzado. Un libro como *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, de Luis Álvarez, entre otros aportes recientes, abre serenamente ese camino. Es de esperar, además, que el año de su centenario marque el comienzo de una nueva y definitiva etapa en la recepción de la poesía guilleniana, como sucedió con Góngora, por la generación del 27, o con Darío, a partir de 1967. No es ocioso recordar que Guillén, en 1979, a raíz del triunfo de la Revolución sandinista, escribe su poema "A Nicaragua", donde vuelve a invocar a Rubén Darío:

*Llaman a Rubén Darío,
díganle que venga y cante;*

*que su clara voz levante
junto al claro pueblo mío.
No más el yanqui sombrío
nos quite patria y decoro:
hable el caracol sonoro
y el mundo sepa por él
que no da tregua o cuartel
quien ya tiene el alba de oro.*

23 de septiembre, 2001

Lo lírico en la poesía de Nicolás Guillén*

*Mi patria es dulce por fuera,
y muy amarga por dentro;
mi patria es dulce por fuera,
con su verde primavera,
con su verde primavera,
y un sol de hiel en el centro.*

El son entero, NICOLÁS GUILLÉN¹

Dentro de la obra poética de Nicolás Guillén, que abarca diversas modalidades expresivas y diferentes objetivos ideotemáticos, es mi interés comentar la presencia de lo lírico como calidad de un sentimiento, es decir, como la preeminencia de una determinada sentimentalidad, encauzada a través de una forma de expresión que la singulariza, esto es, que la hace inolvidable, al comunicar al lector su extrañeza. La capacidad de conmover al receptor será, pues, decisiva, o la capacidad, en suma, de hacerlo participar de un sentimiento hasta cierto punto desconocido, aunque lo haga, en una primera instancia, a través de un referente conocido. La posibilidad de partir de una suerte de reconocimiento en el lector, posibilita, en una segunda y última instancia, su acceso a una calidad diferente, mediante la cual ese lector es elevado a otro plano mayor de resonancia, al territorio ideal de lo lírico, donde lo que importa entonces, más que el tema mismo del poema, más que su reconocimiento inicial, es la extrañeza misma: la vivencia de esa extrañeza, que suele regresar hacia el motivo inicial alumbrándolo de una manera más pro-

* Texto leído en la Universidad de Ciudad Real, España, 2001.

¹ Todos los versos citados provienen de la siguiente edición: N. Guillén: *Obra poética*, 2 t. pról. y notas Ángel Augier, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1995.

funda. Ella abre un mundo inédito en el receptor, un mundo, a la vez, conocido y desconocido. Esa singularidad y esa extrañeza son de tal naturaleza, que el lector, para poder transmitir a su vez el sentimiento que le fue participado tendrá que regresar al poema, esto es, no podrá comunicarlo a través de otro discurso que no sea exactamente el de su fuente original, el poema lírico. Esa cualidad singular y hasta cierto punto autosuficiente de la percepción de lo lírico, es lo que quiero explorar en el universo poético de Nicolás Guillén.

Claro que el concepto de poesía lírica es más amplio que al que aquí me ceñiré, por lo que no hay que confundirlos. Luis Álvarez ha estudiado con mucha objetividad, en su libro *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*² (1997), la apertura dialógica que comporta una zona de la poesía guilleniana, la cual enriquece la clásica o preeminente naturaleza monológica del discurso lírico tradicional. Dicha extensión dialógica caracterizó, sin duda, al universo ideostético que estrena un poemario como *Motivos de son*. Asimismo, otra zona primordial de su poesía, la que atrae su calificación como poesía social, ilustra otra forma de expresión que, aunque en algunos ejemplos concretos puede participar de la noción de lo lírico antes descrita, se desenvuelve por lo general a través de un discurso dialógico o de un discurso monológico donde suele prevalecer un contenido general por sobre cualquier sentimiento particular, pues lo que más le importa al poeta en este caso es la transmisión de determinadas ideas o valores, con independencia de que sean expresados desde la identidad del sujeto lírico con la voz del poeta. Es el caso, este último, de algunas de sus elegías. Estas zonas de su poesía, salvo alguna que otra excepción, no serán, pues, objetivo de este comentario.

² L. Álvarez: *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1997.

Ahora bien, antes de acceder al tema que nos ocupa, es necesario hacer algunas precisiones. En primer lugar, es importante detenerse en la formación poética de Guillén, en las fuentes nutricias de la primera etapa de su poesía, cuya repercusión en su obra posterior a menudo ha sido soslayada por la crítica. Es cierto que esta poesía —*Cerebro y corazón* (1922) y *Otros poemas* (1920-1923)—³ transita por una expresión lírica entre romántica y modernista, sin aportar, por supuesto, nada relevante a esos movimientos poéticos. Constituye, fundamentalmente, una etapa de aprendizaje retórico, donde sí se aprecian sus dotes para el dominio del verso, para el ensayo de sus formas clásicas, cualidades que no abandonarán nunca a su poesía, acentuadas por su posterior incorporación creadora de los clásicos del Siglo de Oro. Sin embargo, creo que esas primeras lecturas fijan un tipo de sensibilidad y de sentimentalidad que luego, en un poeta ya dueño de su propia voz lírica, emergerán con una intensidad expresiva verdaderamente singular, y serán puestas a funcionar de los más diversos modos. En otro texto⁴ he señalado la enorme importancia de la asimilación creadora de Rubén Darío en la poesía de Nicolás Guillén. Y no sólo en su poesía inicial, donde es evidente, sino en toda su obra posterior. La sensibilidad y la sentimentalidad rubendarianas, como se sabe, implicaron una renovación sin precedentes en la poesía lírica de la lengua, a la vez que inauguraron un movimiento expresivo que llega hasta nues-

³ Ya en sus *Poemas de transición* (1927-1931)—como en el último de sus *Otros poemas*: “Al margen de mis libros de estudio”— sí se aprecia una sensibilidad cuando menos posmodernista cuando no francamente vanguardista. Repárese en que algunos de aquellos poemas coinciden con la redacción de sus poemas de *Motivos de son* (1930) y de *Sóngoro cosongo* (1931).

⁴ J.L. Arcos: “Prólogo” a N. Guillén: *Antología poética*, comp. N. Hernández Guillén y N. Codina, Fondo de Cultura Económica, Fundación Nicolás Guillén, México, D.F., 2001.

tros días. Una manera de sentir, de mirar, de conocer, de hablar que son todavía esencialmente las nuestras. Su influjo creador alcanza a Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez, a Federico García Lorca, a Pablo Neruda, a César Vallejo, a Jorge Luis Borges, a Octavio Paz, a José Lezama Lima y, por supuesto, a Nicolás Guillén. Su presencia es evidente en muchas de las epístolas guillenianas, sobre todo a través de la decisiva lectura que debió realizar de la “Epístola a Madame Lugones”, del poeta nicaragüense. No por gusto, en su poema “Deportes”, de *La paloma de vuelo popular* (1958), confesará Guillén: *Amé a Rubén Darío, es cierto, / con sus violentas rosas / sobre todas las cosas. / El fue mi rey, mi sol.*

Pero la zona que me interesa destacar aquí es la más acendradamente lírica, constituida en lo fundamental por algunos de sus poemas-sones, a partir, sobre todo, de *El son entero*, y su poesía de amor, donde a veces la ascendencia de Darío (e incluso de Bécquer) es preeminente. Claro que esas presencias están incorporadas de modo creador a la voz lírica guilleniana. A menudo el poderoso universo ideotemático de la poesía de Guillén ha hecho olvidar sus dotes como poeta eminentemente lírico, e incluso su hallazgo de una voz lírica singular, quizás para este lector, lo más perdurable de su obra, desde el punto de vista expresivo.

Creo que no será necesario insistir en la importancia de su creación del poema-son, verdadero aporte de Guillén a la poesía del idioma, síntesis creadora, y con honda raíz nutricia en lo popular, tanto de la herencia española como africana. Mas repárese en cómo ese poema-son, a partir de su estreno en *Motivos de son* (1930), se va estilizando, y alcanza, acaso a contrapelo de sus funcionales objetivos ideotemáticos, una independencia creadora puramente poética. Creo que Guillén tuvo que ser consciente, en primer lugar, de la ductibilidad de este hallazgo formal. Ahora bien, la

creación de poemas como, por ejemplo, “Tba yo por un camino”, tenía que conjugar, talento mediante, una consciencia muy acentuada de su hallazgo primigenio, propiamente formal, con la expresión de una sensibilidad y una sentimentalidad, más allá de sus fuentes nutricias, también muy novedosa y, sobre todo, muy acorde con la singularidad de la voz lírica del poeta. ¿Se ha escuchado realmente *esa* voz? Creo que ella, en sus momentos más puros, no tiene equivalente en el ámbito del idioma. En otro texto⁵ decía que comporta siempre una gravedad tonal que parece como a punto de quebrarse. El agonismo subyace siempre en su expresión, sin desenvolverse del todo. Es en esa delicada suspensión, para la que no encuentro una exacta descripción, donde reside el misterio y la fascinación de su voz lírica. Lo que quiero decir es que esa voz va más allá de su irradiación semántica concreta o primaria. Adquiere una independencencia connotativa que, al menos, la hace atractiva. Claro que en ello intervienen sus habilidades y conocimientos métricos y estróficos, su sentido, a la vez erudito e intuitivo, del ritmo, la naturalidad de su eufonía, la sorpresa, para sí mismo, y la consiguiente re-creación lúdica en ese hallazgo creador, que —y ello es decisivo—, cuando ya el poeta había desplegado todo un universo ideotemático, el que le dictaban sus genuinas preocupaciones sociales, en algún momento tuvo que dar paso a una voz más profunda, la suya, la personal, la intransferible, no para soslayar esas preocupaciones, las cuales, como en el caso de, por ejemplo, “Mi patria es dulce por fuera...”, no dejan de comparecer, sino para expresar algo *más*, algo incluso desconocido, de seguro para el propio poeta, o algo que se desprende, como una extraña y perdurable resonancia, más allá de contextos, de ideas, de intenciones. Cuando llegamos a este punto de linde tan temblorosa nos encontramos en el territorio de lo lírico por

⁵ Ídem.

autonomasia. Podría —como se ha hecho— aludir a la diversidad de metros empleados, a las sabias reiteraciones —estribillos o *montunos*—, a su imaginería neopopularista (para utilizar el término hispánico que alude a su fuente o equivalente lorquianos), y, sin embargo, todo ello no explica, sino sólo supone, su profundo atractivo, el cual, acaso, sólo podría explicarse a partir de su descubrimiento y/o re-creación de una voz antigua, primigenia: un ritmo, una cadencia, un tono que, de alguna manera, tiene que subyacer en el receptor para, en una primera instancia, re-conocerlo y, en una última, abocarse a una sensación o percepción nuevas, desconocidas. Sólo que esa simultánea recepción de lo, de algún modo, eterno, antiguo, universal, con lo singular de la voz lírica guilleniana, produce ese efecto que he denominado *lo lírico* o es, sencillamente, expresión de la calidad lírica de su poesía. ¿Cómo describir un sentimiento, una sensibilidad particulares? Su singularidad lo impide. Es esa la *extrañeza* a la que me refería al principio, y no se olvide que ella es la fuente primordial de eso que suele devenir un clásico. Lo clásico, que casi siempre tiende a confundirse después con lo popular, proviene, al inicio, de una extrañeza, que luego, al extenderse social y culturalmente, deviene territorio conocido. Mas lo típico de la experiencia lírica es que mantiene, a la vez, esa referencia a lo conocido, que la legítima, y otra referencia a lo desconocido —o a lo siempre naciente—, que la hace inolvidable. Desde esta perspectiva es como se lee “Tba yo por un camino”. Nótese que su sencillez parece casi natural, a pesar de ser el fruto de una anterior y paulatina destilación o estilización expresivas. Esa suele ser otra de las características de lo que aquí llamo calidad de un sentimiento. Piénsese en Garcilaso, por ejemplo, o en Bécquer o en Darío —para acercar más la perspectiva (¿o por qué no en Borges o Eliseo Diego?). La impresión de sencillez parece constitutiva de la honda conmoción que trasmite su lectura. Es que nunca se produce una

más indiscernible fusión, como la que acaece en la experiencia lírica, entre lo particular y lo general, entre lo conocido y lo desconocido. Aquí conviene recordar una frase, citada por Cintio Vitier, de Félix Varela. “La verdad más exacta es la que no se puede definir”. Porque en el reino de lo lírico accedemos, sin duda, a un profundo conocimiento de la realidad, sólo que a través de una revelación instantánea. Es como decir: lo natural no precisa, para su reconocimiento, análisis sino participación. Esta es, pues, mi experiencia de la lectura de los textos más líricos de Nicolás Guillén.

Ahora creo que procede enumerar algunos y comentarlos. Por ejemplo, el poema ya mencionado, “Mi patria es dulce por fuera...”. Del primer enunciado contradictorio: *Mi patria es dulce por fuera, / y muy amarga por dentro*, se deriva otro, luego de las reiteraciones rítmicas típicas de sus poemas-sones: *mi patria es dulce por fuera, / con su verde primavera, / con su verde primavera, / y un sol de hiel en el centro*. Ciertamente, aquí, sentimos algo más que la referencia a los males socio-políticos que aquejaban al país, a pesar de que ellos son, sin duda (como después se hará evidente en otras partes del texto),⁶ su fuente primaria. Su enunciado tiene algo ontológico, intemporal. Luego, prosigue desde el mismo plano: *¡Qué cielo de azul callado /*

mira impasible tu duelo! / ¡Qué cielo de azul callado, / ay, Cuba, el que Dios te ha dado, / ay, Cuba, el que Dios te ha dado, / con ser tan azul tu cielo! Otros momentos semejantes son estos: *¡Ay, Cuba, si te dijera, / yo que te conozco tanto, / ay, Cuba, si te dijera, / que es de sangre tu palmera, / que es de sangre tu palmera, / y que tu mares de llanto!*, o más adelante: *¡Qué sola la tierra sola, / la tierra que nos tocó!* Esta es exactamente la voz que quiero retener de la poesía guilleniana. Una independencia todavía mayor adquiere esa voz en poemas como “Ébano real”, “Palma sola”, “Ácana”, “Guitarra”, de *El son entero* (1947), y “Sensemayá” y “Balada del güije”, de *West Indies, Ltd.* (1934), donde hay una irradiación simbólica que persiste sobre un fondo ya de júbilo o de profundo dolor. Son realidades traspasadas por la calidad de su sentimiento, incluso por una revelación de lo desconocido o de la potencia alusiva que portan. Otros ejemplos, más apegados a sentimientos existenciales, son: “La vida empieza a correr”, “Pero que te pueda ver”, “La tarde pidiendo amor”. Pero no hay dudas de que donde Guillén logra su plenitud lírica, con el sentido que aquí estamos persiguiendo, es en “Iba yo por un camino”:

*Iba yo por un camino,
cuando con la Muerte di.
—¡Amigo! —gritó la muerte—
pero no le respondí,
pero no le respondí;
miré no más a la Muerte,
pero no le respondí.*

*Llevaba yo un lirio blanco,
cuando con la Muerte di.
Me pidió el lirio la Muerte,*

⁶ Ángel Augier ha explicado que: “En su primera versión, publicada en 1945, ‘Mi patria es dulce por fuera’ ostentaba el título de ‘Sones’, numerados del 1 al 5 de la siguiente manera: las dos primeras estrofas, el 1; la tercera, que comienza ‘Un pájaro de madera’, el 3; la cuarta, ‘El hombre de tierra adentro’, el número 4; la quinta estrofa, ‘Hoy yanqui, ayer española’, el número 2, y la estrofa final, el número 5. En *El son entero* (1947), Guillén les dio el orden definitivo a las estrofas, suprimiéndoles la numeración, con lo que dio a la composición su unicidad”. Á. Augier: “Los ‘sones’ de Nicolás Guillén”, prólogo a Nicolás Guillén: *El libro de los sonos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 35. Pero ello indica, además, que, en su primera versión, los versos antes citados alcanzaban una plenitud connotativa mayor, pues funcionaban con más independencia que cualquier referente particular o general.

*pero no le respondí,
pero no le respondí;
miré no más a la Muerte,
pero no le respondí.*

*Ay, Muerte,
si otra vez volviera a verte,
iba a platicar contigo
como un amigo:
mi lirio, sobre tu pecho,
como un amigo:
mi beso, sobre tu mano,
como un amigo:
yo, detenido y sonriente,
como un amigo.*

Incluso, ante una pregunta de un periodista, confesó el autor sobre este poema: “En el fondo soy un elegíaco, un angustiado, y ese poema es reflejo de mi temperamento”.⁷ A propósito del mismo poema-son, máxima estilización alcanzada por este hallazgo creador de la poesía de Guillén, expresó Vitier: “[...] cómo el son, cuyo secreto lo posee sólo Nicolás Guillén, levita suave para unirse a la tonada eterna”.⁸ Repárese en que todos los textos hasta ahora mencionados son poemas-sones. Creo que fue en ellos donde expresó Guillén su máxima singularidad creadora y donde su voz lírica alcanzó su mayor extrañeza y plenitud. No obstante, ella pudo también desenvolverse en sus poemas de amor, zona de su obra más apegada a las formas clásicas de la

⁷ Véase: “Conversación con Nicolás Guillén”, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, sel. y pról. Nancy Morejón, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1974, p. 35.

⁸ C. Vitier: “Duodécima lección ...”, en su *Obras 2. Lo cubano en la poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1998.

lírica hispana, y donde se hacen más evidentes sus fuentes, como puede observarse en “Soneto”, composición clásica en el más auténtico linaje del Siglo de Oro, ejemplo con el que quiero concluir este comentario sobre la presencia de lo lírico en la poesía de Nicolás Guillén:

*Cerca de ti, ¿por qué tan lejos verte?
¿Por qué noche decir, si es mediodía?
Si arde mi piel, ¿por qué la tuya es fría?
Si digo vida yo, ¿por qué tú muerte?*

*Ay, ¿por qué este tenerte sin tenerte?
¿Este llanto por qué, no la alegría?
¿Por qué de mi camino te desvía
quien me vence tal vez sin ser más fuerte?*

*Silencio. Nadie a mi dolor responde.
Tus labios callan y tu voz se esconde.
¿A quién decir lo que mi pecho siente?*

*A ti, François Villon, poeta triste,
lejana sombra que también supiste
lo que es morir de sed junto a la fuente.*⁹

6 de octubre, 2001

⁹ Véase también: “Tercera canción”, de *Poemas de amor*, o, incluso, el soneto titulado “A Juan Marinello”, de *Sol de domingo*; asimismo: “Nada” y “Canción”, de *Poemas de amor* y *La rueda dentada*, respectivamente.

Caliban, entre la nostalgia y la esperanza*

Desde hace tiempo, la ya tan vasta y variada obra poética y ensayística de Roberto Fernández Retamar, se ha configurado como un universo singular: ha dejado su *marca* en nuestra lengua, tanto estilística como cosmovisivamente. Su obra, pues, se ha convertido en destino. La persona ha dejado de ser una máscara y se confunde con su obra. Cuando eso sucede, estamos en presencia de un clásico. Si se hace un recuento del siglo xx iberoamericano, su imagen se integrará a una selecta familia de pensadores, donde el verbo se hace conciencia: Unamuno, Ortega, María Zambrano, Reyes, Borges, Pedro Henríquez Ureña, Mariátegui, Martínez Estrada, Paz, Rama, Lezama y Vitier, serán algunos de sus pariguales.

Si nos ceñimos al ámbito insular, sus padres decimonónicos serían Caballero, Varela, Delmonte, Luz y Martí; sus hermanos del xx: Varona, Mañach, Marinello, Ortiz, Moreno Fragnals, Portuondo, Medardo y Cintio Vitier, Carpentier, Lezama Lima, Fina García Marruz, Mirta Aguirre y Graciella Pogolotti. Es que, más allá del ensayista, del crítico, del poeta, del maestro, del publicista, del orador, del polemista, Ro-

* Prólogo a R. Fernández Retamar: *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, comp. y pról. J.L. Arcos, Ediciones Unión, La Habana, 2002.

berto Fernández Retamar es esencialmente un pensador. Desde otra terminología, se lo podría calificar como un intelectual orgánico. Pero creo que el término pensador es, a la vez, más general y más preciso —y porque, como argumentaré más adelante, no excluye al poeta (esto es, al pensamiento poético, al pensamiento que porta la poesía), que es otra de sus facetas esenciales. Tampoco excluye al político, al ideólogo, aunque tal vez sea mejor decir: al pensador revolucionario. Ese pensamiento se expresa indistintamente en su prosa ensayística, en su oralidad y en sus versos. Se inserta entonces dentro de una tradición típicamente iberoamericana: una raza de fundadores, una tradición de un eclecticismo creador y revolucionario. Como explica y cita el propio R.F.R., el término pensamiento o pensador se utiliza con el sentido que le da José Gaos,¹ coincidente con el del siguiente pasaje de Miguel de Unamuno: “Nuestra filosofía, la filosofía española [y *mutatis mutandis* la de nuestra América, agrega R.F.R.], está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos”.²

Pero no podría comprenderse el *sentido* de su obra, de su pensamiento, sin la comprensión previa de su contextualidad, así como de la índole de su mirada, que lo diferencian de los filósofos, de los ensayistas, de los escritores europeos, en cuya tradición de todas formas se inserta también, pues ese sentido solo puede aprehenderse cabalmente si lo referimos a las peculiaridades de lo que se ha dado en llamar

¹ J. Gaos: *Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea*, México, 1945.

² M. de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, décima edición, Buenos Aires, 1952, p. 244. Citado por R.F.R., en “Caliban en esta hora de nuestra América”, en su *Todo Caliban*, Editora Aníbal Pinto, S. A., Cuadernos Atenea, Santiago de Chile, 1998, nota 2, p. 90.

pueblos nuevos (que no *trasplantados*), esto es, a un mundo necesitado de conquistar primero y defender y reafirmar después, y a menudo a través de un complejo proceso de transculturación entre diversas culturas, una conciencia y una identidad nacionales; un mundo *mestizo* que quedó marginado del desarrollo industrial capitalista, y que configuró entonces una suerte de idiosincracia, de conciencia periférica, marginal, pero que, por lo mismo, ha estado obligado a desarrollar incesantemente una alternativa creadora frente a una ideología imperial, primero europea, luego norteamericana. Lo cual no obsta para que su pensamiento pueda también emparentarse con el de un Montaigne, un Emerson, un Gramsci, un Sartre, un Foucault, por ejemplo. Esa dialéctica, esa tensión entre dos zonas mutuamente dependientes del llamado mundo occidental es inseparable de la proyección de su quehacer discursivo. Su pensamiento adquiere entonces rango de fisonomía, de singularidad. Como Edward W. Said,³ la imagen última del pensamiento de R.F.R. no puede desvincularse de esa extraña conciencia de representar una realidad subalterna o subdesarrollada o dependiente o marginal, propia del llamado mundo subdesarrollado, o Tercer mundo o, más recientemente, Sur, formado por sociedades poscoloniales o, con mayor precisión, neocoloniales, y, a la vez, en el caso de Hispanoamérica, pertenecer a una misma tradición occidental. Porque, más allá de su pertenencia natural a ese mundo, a esas sociedades, su pensamiento adquiere, sin perder su contextualidad, un valor cultural, una independencia creadora tan válida, tan legítima, como la de cualquier pensador del llamado Norte.

Dos problemáticas muy generales servirían para añadir más singularidad a su pensamiento. Una, la que se deriva de

la tensión entre las llamadas dos modernidades, la actualmente triunfante racionalidad instrumental capitalista y la ética emancipatoria. Otra, la que se deriva de las fuentes marxistas que también nutren la proyección de su quehacer reflexivo —fuentes que ha sabido aprovechar acaso en su zona más vital, más permanente, como lo es su dinámica perspectiva histórica y dialéctica. Es curioso que estas últimas fuentes provengan precisamente de una tensión nacida en el mismo seno del pensamiento occidental y de sus sociedades más desarrolladas. Al respecto, quiero añadir una salvedad, una pregunta: ¿el pensamiento cristiano, en su origen, no nació también como una alternativa revolucionaria, desde el otrora Oriente o Sur de la época, frente a (y luego dentro de) el imperio romano?

Por último, habría que agregar otra problemática, acaso la decisiva, y es la que se deriva de la apreciación de su pensamiento a la luz de la Revolución cubana, con todo lo que de controvertido y polémico tiene un hecho de esta complejidad y envergadura en el terreno ideológico, porque, sin dudas, ese fenómeno implica precisamente la posibilidad de construir *otra* modernidad. Él es, sin duda, el intelectual cubano que ha enriquecido más su pensamiento, su cosmovisión, a tenor con este hecho revolucionario en nuestra América. La coherencia, la autenticidad y la pasión con que R.F.R. ha asimilado a su pensamiento todo lo que implica un proceso revolucionario como el que se desató a partir de 1959 en “nuestras dolorosas repúblicas americanas”, no tiene equivalente entre nosotros. De ahí se deriva, sin duda, el núcleo más polémico de su obra, porque, como sucede con el amor, él hizo suyos su utopía, su idealismo legítimo, su *imaginación* (y también, ¿por qué no?, sus excesos, sus ingenuidades, sus errores, sus desgarramientos). Es a lo que el propio autor ha llamado la

³ E.W. Said: *Orientalism*, Vintage Books, A Division of Random House, New York, 1994.

“genuinidad de la mirada”:⁴ su fatalidad, su riqueza, su singularidad. Y esto último, más allá de los avatares puntuales de determinadas ideas, ha enriquecido el valor de su ensayística, el *pathos* de su prosa, al punto que, al menos para este lector, no podría hacerse la historia del pensamiento en nuestra América ni tratar de comprender el *imaginario* hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX prescindiendo de la obra discursiva y poética del autor de *Caliban*.⁵

No puedo dejar de añadir una perspectiva muy personal del sentido de su vida y de su obra, y es la que emana de hacer una lectura de ese *sentido* a la luz de estos versos de Unamuno: *Hay que ganar la vida que no fina / sin razón, con razón o contra ella*. Porque, sin olvidar el papel que ha tenido su rigor intelectual, su lucidez, su inteligencia, su erudición, en fin, la actividad dialéctica de su pensamiento en la configuración de su obra, no menos importante será, para tratar de aprehender una imagen integral de aquel sentido, la valoración de su imaginación y de un *pathos* que pudiera calificarse de *romántico* en su sentido más universal.

He hecho este intento de ubicación muy general del pensamiento de R.F.R. para llamar la atención sobre su legitimidad, más allá del valor en sí o de la perdurabilidad actual o futura de determinadas ideas, y para conferirle su verdadera dimensión a dos clásicos de nuestras letras: *Caliban* (1971) y al conjunto que forman “Para una teoría de la li-

⁴ R. Fernández Retamar: “Caliban quinientos años más tarde”, en *Todo Caliban*, ed. cit., p. 116.

⁵ Por su importancia reproduzco la siguiente aclaración de R.F.R. en su “Noticia” a *Todo Caliban*, ed. cit.: “Siendo anagrama de la palabra inglesa *cannibal*, es lógico que Shakespeare, quien escribía en esa lengua, lo llamara *Caliban* (con acento en la primera a). Los franceses, por su parte, a partir de la palabra *cannibale* (que ya empleara Montaigne en 1580) forjaron *Caliban* (con acento en la segunda a). De donde nosotros, los hispanohablantes, trasladamos con torpeza el galicismo *Calibán*. Yo mismo incurri caudalosamente en él”.

teratura hispanoamericana” (1973) y “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” (1975),⁶ los cuales encarnan tres de los documentos anticoloniales más importantes publicados en este siglo en nuestra América; ensayos que han conocido, además, una intensa vitalidad polémica, y que conservarán un valor simbólico, permanente, por encima del destino futuro de algunas de sus ideas puntuales. Una lectura integral, abarcadora de un conjunto de textos que complementan, enriquecen y dan continuidad a *Caliban* (me refiero al texto clásico, al que apareció originalmente en la revista *Casa de las Américas* en 1971),⁷ serviría para demostrar esta aseveración. Esos textos son, en primer lugar, los que aparecen, por ejemplo, en una reciente edición, a seguidas del texto inaugural: “Caliban revisitado”, “Caliban en esta hora de nuestra América”, “Caliban quinientos años más tarde” y “Adiós a Caliban”, en su *Todo Caliban*,⁸ pero también textos *anteriores* y *posteriores* a los mencionados; sobre todo, por ejemplo, “Martí en su (tercer) mundo”, “Ensayo de otro mundo”, “Algunos usos de civilización y barbarie”, “Contra la leyenda negra”, “Nuestra América y Occidente”, “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América” y los reunidos en el libro *Cuba defendida*,⁹ entre otros muchos, pues *Caliban*,

⁶ Me refiero a las publicaciones originales de estos textos. Sin embargo, hoy día es imprescindible leerlos dentro de libros que incluyen otros textos: *Todo Caliban*, ed. cit., y *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena, Santafé de Bogotá, 1995.

⁷ Su primera edición como libro: *Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América*, Ed. Diógenes, México, D.F., 1971.

⁸ R. Fernández Retamar: *Todo Caliban*, ed. cit.

⁹ R. Fernández Retamar: “Martí en su (tercer) mundo” y “Ensayo de otro mundo”, en su *Ensayo de otro mundo*, Instituto del Libro, La Habana, 1967; “Algunos usos de civilización y barbarie”, “Contra la leyenda negra” y “Nuestra América y Occidente”, en su *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, 1981; “Rubén Darío en las modernidades de nuestra

en este sentido, funciona como un centro cosmovisivo, una perspectiva ideológica desde la que se piensa la realidad en general, y, a la vez, está claro que ese pensamiento solo puede realizarse desde su (nuestra) realidad. Él mismo ha hablado de cómo Caliban “se me volvió una suerte de encrucijada a la que conducían textos míos anteriores, y de la que partirían otros, que aparecen en varios de mis libros”.¹⁰ Por lo que, por lo menos, esta perspectiva es válida para todos sus libros de ensayos a partir de *Ensayo de otro mundo* (1967).

Asimismo, una lectura reciente del conjunto de textos reunidos en *Todo Caliban*, me produjo —especialmente el primero, confieso— una suerte de extrañeza: ¡tanto ha cambiado la realidad (para mal) desde entonces!; extrañeza que fue desapareciendo al leer los textos sucesivos que le dan continuidad a través del tiempo. Pero una cosa me quedó clara, y es la permanencia, la vigencia de su tesis central, de su perspectiva ideológica general, además del valor cultural, imaginal, simbólico de su “concepto-metáfora”.¹¹ Sí, la realidad puede cambiar para mal, puede contradecir o posponer las esperanzas, pero lo que no puede hacer es impedir que se continúe soñando con un mundo más justo. Podría, incluso, desaparecer la Revolución cubana, vamos a suponer que no por la presión externa a que está sometida, sino ahogada por sus propios errores, y ello tampoco le quitaría

¹⁰ R. Fernández Retamar: “Adiós a Caliban”, en su *Todo Caliban*, ed. cit., p. 145.

¹¹ Así le llama al personaje de *La tempestad*, de Shakespeare, en quien se inspira, a partir del término de Gayatri Chakravorty Spivak, en “Subaltern Studies. Deconstructing Historiography”, en su *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York, 1987, p. 198.

América”, en su *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995; *Cuba defendida*, La Habana.

un ápice de legitimidad al radical pensamiento anticolonialista y antimperialista de *Caliban*. La legitimidad de una idea sobrevive a su práctica errónea. Porque la práctica funciona como criterio de verdad, como correcta realización de una idea, solo en un sentido relativo, esto es, solo cuando esa práctica, esa realización, no es exponente de una falsa conciencia de las relaciones reales, digo parafraseando a Engels. Pero, además, hay una perspectiva ética que sí es absoluta, que no necesita de su encarnación práctica para legitimar una verdad. Para decirlo de una vez, que el capitalismo haya triunfado —esa “civilización devastadora”, al decir de Martí— frente a una práctica errónea del socialismo, no le quita legitimidad al sueño, a la necesidad de justicia de su ideario, ni hace del capitalismo la sociedad ideal ni la única sociedad posible.

Precisamente, al considerar a Caliban como un “concepto-metáfora”, se le confiere un valor cognoscitivo tanto como portador de ideas como de imágenes significativas. Él mismo lo ha descrito como el “mítico hijo de Scorax”, como “imagen de la cultura correspondiente a lo que José Martí llamó *Nuestra América*”,¹² aunque ya se sabe que puede serlo de todo el mundo subdesarrollado, es decir, de la mayoría de la humanidad. El fatal y a la vez necesario erudito (o ideólogo) podrá señalar este o aquel reparo, precisar mejor esto o aquello, polemizar con este o aquel aspecto, etc., y todo ello, sin dejar de ser necesario, solo contribuirá a enriquecer el sentido de esas obras, precisamente, entre otras consecuencias, porque fecunda esos polémicos diálogos presentes y futuros. Es, sencillamente, lo que sucede con esos raros libros que denominamos clásicos, los cuales, desde su extraña singularidad, crean todo un universo de relaciones

¹² R. Fernández Retamar: “Caliban quinientos años más tarde”, en ob. cit., p. 115.

alrededor suyo. Lo mismo acaeció, por ejemplo, al decir de Harold Bloom, con la obra de Freud, la cual perdurará más allá de su relativa científicidad. Freud, como R. F. R. en otro ámbito de ideas, perdurará, pues, como un notable ensayista, un creador de mitos ya inseparables de la fisonomía del mundo contemporáneo. Ciñéndome de nuevo a nuestra tradición insular, *Caliban* quedará para siempre como un ensayo capital de nuestra sensibilidad y de nuestro pensamiento, como *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier; *Indagación del choteo e Historia y estilo*, de Jorge Mañach; *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* y *El engaño de las razas*, de Fernando Ortiz; *La expresión americana*, de Lezama Lima; *El Monte*, de Lydia Cabrera; *El ingenio*, de Manuel Moreno Fraginals; *El cimarrón*, de Miguel Barnet, o algunos ensayos de Alejo Carpentier, como su prólogo a *El reino de este mundo* o su *Tientos y diferencias*. En este sentido, es decir, vistas ya las obras con independencia de su naturaleza genérica, esos textos contribuyen a configurar nuestra imaginación con el mismo valor que otros de ficción, como sería el caso de *Aire frío*, de Virgilio Piñera; *Paradiso*, de Lezama Lima; *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy; *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante; varias de las novelas de Carpentier; *Pedro Blanco el negrero*, de Lino Novás Calvo; *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego; *El son entero o West Indies, Ltd.*, de Nicolás Guillén; "Palabras escritas en la arena por un inocente", de Gastón Baquero; o los *Tres libros de la ciudad*, de César López, entre otros posibles ejemplos, que pudieran ampliarse con el ámbito musical, pictórico y cinematográfico. *Caliban*, entonces, no opera solo como una plataforma ideológica anticolonialista, que encarna el contradiscurso de la otra modernidad, sino que va más allá, pues enarca también una alternativa cultural cuya profecía, más que su utopía, incluye también al mundo desa-

rollado, y en este sentido no es simplemente un discurso de los países subdesarrollados sino un discurso que compromete también a los desarrollados, que él prefiere llamar *subdesarrollantes*. Este es, como ha argumentado varias veces el propio R.F.R., el privilegio de Caliban, el privilegio también de Ariel, del intelectual colonial.

Ese valor simbólico, cultural y creador que le confiero a un texto como *Caliban*, no se sostendría sin atender a los variados valores estilísticos de su prosa ensayística. Si la ensayística de Lezama no tiene equivalente por su autonomía imaginativa y verbal, o la crítica de Vitier por su intensidad e inusual mezcla de lucidez, intuición y sensibilidad, la prosa reflexiva de R.F.R. sobresale por encima de la de todos nuestros ensayistas por su limpidez, funcionalidad, agudeza y capacidad de penetración cognoscitiva, en lo que supera incluso a la de Mañach. Diríase que estos tres escritores intensifican tres características presentes en la prosa martiana. Por ejemplo, dentro del ámbito de la llamada crítica académica, un libro como *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954),¹³ muy cercano, cuando fue escrito, a los valores señalados en la prosa de Vitier, con un altísimo valor historiográfico y crítico, no ha podido ser superado. Puede agregarse que R.F.R., junto a Vitier, Fina García Marruz, y Enrique Saíenz, es uno de nuestros mejores críticos de poesía. No me refiero a su constancia en este tipo de crítica, en lo que los tres críticos mencionados lo superan, sino a la profundidad de su mirada, que sí comparte con los ya mencionados, a su capacidad para comprender la poesía desde su propia naturaleza, ejemplos los cuatro de esa crítica de participación, creadora, que tuvo su mayor exponente en José Martí, y que constituye un tipo de menester discursivo no muy frecuente incluso en el ámbito del idioma.

¹³ R. Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954.

Desde el punto de vista estrictamente cognoscitivo, con los acercamientos reflexivos de R.F.R. se han beneficiado —además de todo el orbe poético cubano comprendido entre 1927 y 1954—, Regino Boti y Nicolás Guillén en particular, a través de sus estudios “En los ochenta años de Regino E. Boti”, contenido en *Papelería* (1962),¹⁴ y *El son de vuelo popular* (1972),¹⁵ respectivamente, amén de que en su libro aludido sobre la poesía cubana realizara la mejor crítica de la poesía del entonces actuante grupo Orígenes. Son notables también sus ensayos panorámicos sobre la poesía hispanoamericana, como “Situación actual de la poesía hispanoamericana” (1958) y, sobre todo, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (1969),¹⁶ uno de los ensayos más lúcidos y funcionales publicados sobre el tema, y donde el autor contribuye, además, a legitimar el canon conversacional predominante por entonces en Cuba e Hispanoamérica. No puede pasarse por alto su intensa labor docente, mediante la cual impartió durante años la asignatura Poesía hispanoamericana contemporánea (incluyendo a la española) en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana. Toda esta labor se ve enriquecida por un libro reciente, *La poesía, reino autónomo* (2000),¹⁷ que recoge breves textos sobre la poesía y sobre diversos poetas: Reyes, Juan Ramón, Eliseo Diego, Neruda, Fayad Jamís, Domingo Alfonso, Vitier, Cardenal, Sabines, Alberti...

¹⁴ R. Fernández Retamar: *Papelería*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1962.

¹⁵ R. Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, UNEAC, La Habana, 1978.

¹⁶ R. Fernández Retamar: “Situación actual de la poesía hispanoamericana”, en *Papelería*, ed. cit.; y “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en su *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, ed. cit.

¹⁷ R. Fernández Retamar: *La poesía, reino autónomo*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000.

Capítulo aparte merece la extensa bibliografía crítica de R.F.R. sobre José Martí. Él es, junto a Vitier y Fina García Marruz, sin desdeñar los valiosos aportes de Mañach y Marinello, uno de sus principales exégetas, a lo que contribuyó también como profesor de la asignatura Seminario martiano y como director fundador del Centro de Estudios Martianos. Sus estudios “Martí en su (tercer) mundo” (1964), luego ampliado como “Introducción a José Martí” (1978) —donde ofrece una novedosa perspectiva ideológica y contextualizadora de nuestro Apóstol—, “La crítica de José Martí” (1972) —tipo de crítica, por cierto, tan decisiva para su concepción y práctica de su ejercicio del criterio—, y “Naturalidad y novedad en la literatura martiana”,¹⁸ entre otros, constituyen aportes muy significativos al conocimiento martiano, además de imbricarlo dentro de una revolucionaria concepción del Modernismo, que cuajó en un ensayo ya clásico, “Modernismo, noventiocho y subdesarrollo”, uno de los textos más importantes, para este lector, publicados en los últimos cincuenta años en Hispanoamérica sobre ese tema que, por cierto, no es solamente literario. Esa nueva lectura de Martí ya estaba presente en “Martí en su (tercer) mundo”, y guía la perspectiva ideológica de otro de sus más notables ensayos, “Algunos usos de civilización y barbarie”, el cual, junto a “Contra la leyenda negra”, constituyen ejemplos de una crítica descolonizadora y revolucionaria, en este sentido, en las letras hispanoamericanas. Martí es, además, una referencia constante en toda su ensayística, al punto de funcionar como el centro cosmovisivo de su pensamiento, tal como sucede con Mañach, Vitier y Fina García Marruz.

Otro ejemplo significativo, dentro de su ensayística académica, lo encarna su *Idea de la estilística* (1958),¹⁹

¹⁸ Estos tres ensayos aparecen en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, ed. cit.

¹⁹ R. Fernández Retamar: *Idea de la estilística*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1958.

considerado en su momento el mejor texto difusor de las principales corrientes de esa disciplina. Precisamente sus estudios estilísticos lo debieron dotar de una alta conciencia de las potencialidades del idioma como medio de conocimiento, algo que también sabe aprovechar en su emotiva y funcional oratoria. Es en este sentido que se puede hablar también de los valores instrumentales, didácticos, de su pensamiento, no excluyentes de cierto *pathos* suyo, de su capacidad para conmovir, presente en su ensayística, además de en su oratoria y, por supuesto, en su poesía. Una zona importante de su ensayística, de su labor docente y de su función como publicista, lo sitúan en el linaje de un Alfonso Reyes, de un Pedro Henríquez Ureña.

Su labor como publicista ha tenido un centro, la revista *Casa de las Américas*,²⁰ una de las más importantes y prestigiosas de los últimos cuarenta años en Iberoamericana, parigual de las ya legendarias *Revista de Occidente*, *Sur*, *Orígenes*, entre otras. Pero sobre lo que quiero llamar la atención es en el carácter *personal* que también porta esta descomunal empresa editorial, pues más allá de los múltiples valores que implica objetivamente un trabajo de esta naturaleza, un estudio profundo del pensamiento de R.F.R. no podría desdeñar la perspectiva subjetiva de considerar esta revista *también* como una suerte de antología personal del pensamiento y de la ficción hispanoamericana, lo cual arrojaría muchas luces sobre su propia obra.

Pero si, por la significación de su obra crítica y ensayística, R.F.R. parece tener asegurado un notable lugar en la más severa antología del pensamiento iberoamericano del siglo xx, su obra poética no queda ciertamente a la zaga de su quehacer discursivo. Me atrevería a afirmar que, cuando

²⁰ Una valoración integral de esta revista puede leerse en el ensayo de Luisa Campuzano: "La revista *Casa de las Américas*", en *Unión*, La Habana, a. VIII (24): 25-34, jul.-sep., 1996.

pase el tiempo suficiente para que muchas de sus ideas sean patrimonio común, u otras hayan perdido, felizmente, actualidad, o hayan desaparecido las coyunturas que les dieron sentido, en fin, cuando llegue ese tiempo en que su nombre se mencione en las escuelas, en las universidades, en las historias de la literatura, etc., como el de un notable ensayista y un excelente prosista de uno de los siglos más crueles de la historia humana, al que él contribuyó como pocos a comprender y a criticar desde la justicia, y, especialmente, desde un hermoso mirador, el de *los pobres de la tierra* o, como el mismo gusta citar, de *los condenados de la tierra*, con frase de Fanon, y, en muchos casos, desde una perspectiva poética, su poesía, la de sus versos, continuará viva, y acaso *más* que ahora, en el desconocido e imprevisible porvenir. Sí, creo que su futuro se desenvolverá en el reino de la poesía —el cual, por cierto, es el reino más real, más humano, más perdurable que pueda existir. Es probable que, incluso, muchos de sus poemas sirvan para comprender mejor este complejo siglo xx que algunos de sus ensayos. Ello ocurrirá precisamente porque su poesía detenta un profundo, complejo, a veces trágico, pensamiento, a la vez que una irrenunciable esperanza. En otro texto afirmé que R.F.R., junto a Guillén, Vitier, Padilla, Guillermo Rodríguez Rivera, Raúl Rivero, César López, entre otros poetas, cultivó lo que se puede llamar una intensa y singular *poesía de la historia*.²¹ En otra ocasión lo comparé en este sentido con Cavafis.²² No por azar su obra poética guarda notables afinidades con la de Cardenal, Gelman, Sabines, Dalton, entre otros poetas hispanoamericanos contemporáneos. Y

²¹ J.L. Arcos: "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx", en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999.

²² J.L. Arcos: "Aquí", de Roberto Fernández Retamar", en *Unión*, La Habana, a. IX (30): 92-93, ene.-mar., 1998.

tampoco es casual que dos de sus padres poéticos se llamen José Martí y César Vallejo, dos de los destinos más profundamente trágicos de nuestra América. No por gusto su poesía se inicia con *Elegía como un himno (a Rubén Martínez Villena)* (1950).

Pero esa, su poesía de la historia, no es un mero reflejo de este u otro acontecimiento, sino que se configura como un intenso y a veces desgarrado testimonio de la vida y de la muerte. Su poesía no es nunca sierva de la historia, antes bien ofrece una perspectiva poética de la misma, a la vez que le reintegra el *pathos* y el pensamiento que al escueto hecho histórico siempre le faltan. Una veta agónica, trágica, a lo Unamuno, lo preside subterráneamente todo, sin caer nunca en un nihilismo estéril. En su poesía hay una tensión entre un sentimiento trágico de la vida y una enorme, conmovedora esperanza. Existe un romanticismo de impulso, de actitud —que se resuelve en poemas de un lirismo entrañable—; una como sentimentalidad romántica —o rubendariana o martiana o vallejana— pero atemperada por un estoicismo profundo. Su conciencia de la relatividad dialéctica de la historia, su machadiana concepción poética de la temporalidad, su innata visión trágica de la existencia, le confieren a su poesía un espesor, una profundidad cognoscitiva, y un sabor antiguo, de honda raíz hispana. Es un temperamento romántico embridado por un lúcido sentido clásico de la cultura —como ocurre en Rubén Darío, en Julián del Casal, en Antonio Machado, en Juan Ramón Jiménez, en Jorge Luis Borges. Es como si encarnara simultáneamente eso que Lezama ha llamado, en la mejor tradición americana, una *impulsión alegre hacia lo desconocido*, con una sabiduría de antiguo linaje estoico, de varia prosapia: griega, romana, española, también cristiana, y de la que es heredera una parte importante del pensamiento iberoamericano desde el siglo XIX. Un lúcido escepticismo,

como gustaba Machado, y un *pathos* quijotesco, unamuniano, martiano, vallejiano. Creo que en esa alta tensión se encuentra el secreto de su estilo y de su cosmovisión poética; también de su pensamiento. Tensión que se resuelve a veces en ciertas salidas irónicas, humorísticas, chaplinescas, de hondo sabor cubano. Humor sentimental, inherente al poeta, y humor inteligente, agudo, consustancial a una mente siempre en vilo, como es, siempre, la mente de un pensador. En realidad, en su poesía se confunden el poeta y el pensador —¿o son uno los dos?, pregunto parafraseando a Martí. En este sentido R.F.R. debió asumir la lección origenista de la poesía como conocimiento. Y también la profecía lezamiana de la poesía encarnando en la historia. No se olvide que su aprendizaje poético se cumplió en el ámbito de Orígenes, aunque después se resolviera en su singular expresión y, definitivamente, en otro tiempo.

Ese otro tiempo, ¿cuál es sino el de la época de la Revolución cubana? Es cierto que su primera poesía, ya desde *Patris* (1949-1951) y *Alabanzas, conversaciones* (1951-1955), se orientaba hacia una expresión conversacional, sin dejar de observarse presencias como la de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges, o de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego. Tanto en la tradición anglosajona —Eliot, por ejemplo—, como en la cubana —*La semilla estéril* (1951), de Tallet; *Conversación a mi padre* (1949) y *Asonante final* (1950), de Eugenio Florit; *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), de Guillén—, ya se observaba esa tendencia. En la iberoamericana, desde el último Darío —por ejemplo, su “Epístola a Madame Lugones”— y los poetas posmodernistas, se manifiesta el llamado prosaísmo sentimental, también, pasando por una zona de la poesía de Vallejo. Pero, concretamente, en Hispanoamérica, desde la década del cincuenta, se aprecia con claridad esa dirección en la poesía de la lengua, como el propio autor sabe distinguir en

su ensayo "Situación actual de la poesía hispanoamericana" (1958). Pero no es sino a partir de 1959 en que esa corriente se convierte en el canon poético predominante en la poesía cubana. Y como suele ocurrir siempre con las generaciones, con los grupos literarios, el propio R.F.R. contribuyó, como pocos, a legitimar dicha norma poética, tanto en su labor de crítico como en poesía.

Durante una conferencia ofrecida en 1959, "La poesía en los tiempos que corren", dice que se va "de la poesía metafísica a la poesía de la realidad inmediata, maravillosa, espesa o irónica; la poesía conversacional de lo cercano".²³ R. Escardó, F. Jamís, M. Díaz Martínez, H. Padilla, P.A. Fernández, R. Alcides, D. Alfonso, C. López, son algunos de sus principales exponentes dentro de la primera generación de la Revolución; luego, en la segunda, Nancy Morejón, M. Barnet, R. Rivero, L.R. Nogueras, Lina de Feria, entre otros. En una de las principales y más tempranas antologías de la poesía cubana de la Revolución, compilada por R.F.R. y F. Jamís, *Poesía joven de Cuba* (1960), cuaja ya esa tendencia y se describen algunos de sus rasgos más generales. Poesía que hace de la intensificación del habla, de la oralidad, del coloquio, de la conversación sus formas de expresión más características. Se atenúa la densidad tropológica, y se intensifica una poesía de la sintaxis. Poesía con vocación testimonial, con un afán de transparencia comunicativa, y que ensancha su universo lexical e incorpora el mundo inmediato. Acudió también al ingenio y a un humor inteligente. Aunque se ensaya con fortuna una suerte de conversacionalismo lírico, se aprecia también una tendencia hacia una nueva epicidad que incluye lo cotidiano. Pero el hecho

²³ R. Fernández Retamar: *La poesía, reino autónomo*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000, p. 43.

de coincidir con el triunfo de la Revolución cubana, dotó a esta poesía de una nueva cosmovisión, donde se acentuaron los temas políticos y sociales, y donde la historia asumió un papel preponderante. Ello no solo ocurrió en Cuba sino en Hispanoamérica y en España, aunque tanto la poesía insular como, por ejemplo, los Premios Casa de las Américas y la revista homónima, tuvieron una notable influencia en consolidar dicha norma. César Fernández Moreno la llamó *poesía de la existencia*. El propio R.F.R., se pronunció por "un nuevo realismo", en un ensayo fundamental, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica" (1969). La historia es conocida, y prefiero centrarme en la poesía de R.F.R., más allá de su rostro generacional o de sus comunidades con ese ámbito retórico epocal, para atender a algunas de sus singularidades.

Dos cosas enriquecen al poeta: su profundo conocimiento de la lengua y el de su tradición poética. Talento aparte, estos dos factores han contribuido a evitar que su poesía pueda confundirse con tanta retórica conversacional. A menudo se resintió ese lenguaje —el uso del coloquio, del prosaísmo—, de cierto facilismo. La impresión de sencillez tropológica, de transparencia comunicativa, la utilización de recursos del habla cotidiana, la extensión lexical y semántica, no garantizan la calidad de un poema. La poesía conversacional de R.F.R. ha sabido sortear esos peligros. Es cierto que su poesía comparte las características generales del discurso conversacional, al punto de poder apreciarla como uno de sus ejemplos más puros, más representativos, pero, a la vez, la dotó de una excelencia estilística no común. Además, le confirió, sin lugar a duda, un sentido trascendente. La conjunción de su personal sentimentalidad con el carácter singular de su pensamiento le aportan a su poesía una marca irrepetible. La poesía de R.F.R. tiene, además, la extraña, la difícil, la excepcional capacidad para conmover al lector.

Ese sentido trascendente descansa, sobre todo, en la apertura simbólica, incluso anagógica, de su discurso lírico, donde se produce a menudo el salto de la apariencia a la esencia, de lo temporal a lo intemporal. En otros textos he insistido en la profundidad de su pensamiento poético.²⁴ En primer lugar, su poesía detenta una honda conciencia de la relatividad del conocimiento. De ahí que su visión histórica se enriquezca con una perspectiva poética de lo temporal. Su mirada, dialéctica, paradójica, aprehende lo inmediato a la luz de un saber a la vez antiguo y contemporáneo. Rescata así, del peligro de su intrascendencia, a lo cotidiano, lo inmediato, el simple acaecer personal, el dato histórico, esta vida, aquella muerte. Ya he dicho, ojalá proféticamente, que su poesía quedará como uno de los testimonios más lúcidos, más conmovedores de nuestra época.²⁵ En su poesía el pensador pierde sus brillantes argumentos lógicos pero le queda la intensidad de su mirada: una mirada temporalísima, relativizadora, donde la historia personal y la colectiva se confunden, donde el hecho escueto, personal o histórico, es traspasado por su concepción trágica, agónica, de la existencia y de la Historia. Esa vulnerabilidad, esa sentimentalidad, entre martiana y vallejana, también borgiana, pero a la vez tan suya, es uno de los secretos de su intensidad expresiva.

Otra imagen posible de su pensamiento poético se revela a partir de esa extraña dialéctica entre una descomunal nostalgia y su no menos desaforada esperanza. Su mirada elegíaca —él ha escrito algunas de las elegías más conmovedoras de la poesía hispanoamericana—, con ser tan profunda, tan trágica, secreta una como indecible alegría. Sí, él ve al instante despeñándose, a la vez, hacia el pasado y ha-

cia el porvenir, hacia un paraíso —por supuesto, perdido, como diría Borges— pero situado lo mismo en el pasado que en el futuro. Es que su mirada salva al pasado de su caducidad, y al hacerlo le otorga una vida trascendente. Desde el *aquí* inexorable de su poesía, el poeta, como dijera Louis Massignon, ve pasar las cosas de la realidad con una insondable melancolía, pero también con una misteriosa esperanza. ¿Qué es la nostalgia sino una esperanza de resurrección? La conciencia trágica de la vida, que no es otra que la de la muerte, hacen que el poeta se afane por captar lo intemporal de lo temporal, o al menos enarque la eternidad de su sentimiento como un profundo testimonio. Sí, la poesía es palabra en el tiempo, como diría Machado, pero palabra que quiere perdurar, que quiere, frente a las cosas que pasan, asir lo imperecedero. Hacer esto desde un discurso afincado en lo inmediato, en esa *rugosa realidad*, como le llamara Rimbaud, le aporta un espesor simbólico a lo cotidiano, a la tantas veces inextricable circunstancia, porque le descubre al *ahora*, un *antes* y un *después*, y al *aquí*, un *más allá* simbólico, trascendente, un *otro mundo*, así sea el de su esperanza, el de su imaginación, porque es el otro mundo que habita su corazón. Ah, sí, la vida pasa como sueño, dice Segismundo, pero el poeta sabe entonces que las palabras que denotan y connotan a la vida, sueñan también. Ofrecer ese testimonio es ya un logro de poeta mayor de nuestra lengua, más allá de escuelas, ismos, generaciones, cánones y retóricas epocales.

No he hecho una descripción temática de su poesía —que puede ser tan rica, por cierto—²⁶, porque eso lo hará

²⁴ J.L. Arcos: "Aquí, de Roberto Fernández Retamar", en ob. cit., y "Júbilo y melancolía de una lectura", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 2000.

²⁵ J.L. Arcos: "Aquí, de Roberto Fernández Retamar", en ob. cit.

²⁶ Puede consultarse una autoantología, ordenada temáticamente: *Algo semejante a los monstruos antediluvianos. Poesía escogida (1949-1958)*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

el lector sin mi ayuda; tampoco una descripción formal, porque eso me conduciría a enumerar rasgos generales que el poeta comparte con otros. Sólo he querido intentar una aproximación a lo esencial, a lo singular, de su discurso lírico. Lo mismo traté de hacer con su pensamiento, aunque ya advertía que acaso este se exprese con más riqueza e intensidad en su poesía, porque en la poesía, la más de las veces, lo importante no es lo que se dice, sino desde donde —y, claro, cómo se dice—, lo que nos regresa a eso que el propio R.F.R. ha llamado la “genuinidad de la mirada”. Lo importante no es lo mirado, sino la mirada misma. Porque esa mirada es la mirada también de la realidad, de la conciencia o autoconciencia de la realidad, o, más exactamente, de esa realidad única, irrepetible que es esa persona, ese poeta, esa palabra. Hoy día la física cuántica nos dice que la mirada cambia lo que mira y, a la vez, que al menos una zona de lo mirado escapa, huye, no se deja poseer. Eso ya lo sabía la poesía desde los orígenes, y esa sabiduría es una de las virtudes consustanciales a la poesía de R.F.R.

Finalmente, no quiero obviar una zona para mí esencial de su poesía, de su pensamiento también, y es la que lo hace imbricarse dentro de la modernidad que encarnaron en nuestra lengua, y especialmente en nuestra América, Rubén Darío y José Martí, y que es, si no en nuestras realidades subdesarrolladas, marginales, periféricas, dependientes, la que preside una gran parte de lo mejor, lo más auténtico, de nuestra cultura, de nuestro pensamiento, de nuestra poesía, en fin, de nuestra imaginación, porque es la imaginación de Caliban, o de nuestros calibanescos arieles —o arieles a secas, ¿por qué no?, que también son nuestros—: llámense Vallejo, Neruda, Gabriela Mistral, Borges, Carpentier, Lezama, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cesaire, Guillén, Pizarnic, Pellicer, Gorostiza,

Lamming, Roa Bastos, Arguedas, Piñera, Cardenal, Walcott, Cortázar, Guimaraes Rosa, Paz, Diego, Vitier, Fina García Marruz, Hernández Novás..., porque, como pregunta R.F.R.: “¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Caliban?”

9 de noviembre, 2000

César o la poesía de la historia*

*Pero ese No —legítimo—
para toda la vida lo avasalla*

CAVAJIS

Dentro de la poesía cubana contemporánea los *tres libros de la ciudad*,¹ del poeta cubano César López, ocupan un lugar muy singular. Escritos en —y referidos a— tres tiempos muy diferentes, abarcan toda la época de la Revolución, desde sus vísperas hasta el momento actual, y constituyen un profundo y desgarrado testimonio de la relación entre la Poesía y la Historia, o “la sofocante historia”, como precisa el poeta.

Centrados físicamente en su ciudad natal, Santiago de Cuba, se adueñan, sobre todo a partir del segundo libro,

* Texto publicado en *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, (16/17): 28-34, primavera/verano, 2000.

¹ *Primer libro de la ciudad* (Ediciones Unión, La Habana, 1967), obtuvo mención en el Premio de Poesía de Casa de las Américas en 1966. *Segundo libro de la ciudad*, presentado al mismo Premio en 1970, recibió finalmente el Primer Premio de Poesía Ocnos en 1971, en España, y fue publicado en Barcelona, en la colección de Ocnos, ese mismo año, aunque no completo, pues su cuaderno “Salmo y comentarios”, acaso por cierta irreligiosidad, no podía ver la luz en la España franquista; posteriormente, íntegro, se editó en La Habana, en 1989. *Tercer libro de la ciudad* apareció también en España, en la editorial Renacimiento de Sevilla, en 1997. Actualmente está en proceso su edición cubana por la Editorial Letras Cubanas. Asimismo, una edición conjunta de los tres libros, con prólogo de Efraín Rodríguez, ha sido publicada por Ediciones Unión, con el título *Libro de la ciudad* (2001).

de un espacio mayor, pues aunque no se pierde nunca la referencia a aquella ciudad, ella se extiende a menudo, simbólicamente, a toda la isla: *la ciudad ha borrado límites, fronteras*, advierte. Los tres libros pudieran estar presididos por esta sentencia suya: *Oh ciudad, ya ves como no es simple instalarte en la historia*. Esa su poesía de la historia se desenvuelve a través de la transfiguración poética de la ciudad: *No se trata / de la poesía, sino de la ciudad. / No se busca la ciudad, se encuentra la poesía*, expresa el poeta. Es por eso que la singularidad aludida se desenvuelve a contrapelo de uno de sus temas recurrentes: la historia de la Revolución cubana, porque el poeta no pierde nunca la perspectiva poética de la realidad. Su poesía no se convierte, pues, en sierva de la historia, sino que se nutre de ella. No existe en el panorama poético de la época de la Revolución otro conjunto orgánico de poemas que haya pretendido ofrecer una imagen de ese proceso, desde sus vísperas hasta la actualidad, de manera que ilustren casi medio siglo de reflexión poética sobre la historia insular.

El tiempo histórico transcurre unido a los avatares de la flecha sicológica del tiempo, de ahí la preeminencia del tiempo del poeta, que no es otro que el tiempo reminiscente de su memoria creadora. El primer libro, escrito en su juventud, es el más proclive a la anécdota, a la recreación de tiempos, ambientes, sucesos, personajes, incluso. Tiene, empero, algo de víspera, de la confusión sagrada de todo origen, a pesar de ser una evocación: *¡Oh noche y la ciudad! ¿Quién eres, qué dueño tienes que te obliga, / te atolondra y oculta tu futuro?* Los hechos pasados —el tiempo de su infancia y adolescencia (décadas del cuarenta y cincuenta)— no socavan el presente de su escritura —primeros años de la década del sesenta. De ahí la cierta mitificación apreciada por Virgilio Piñera, aunque ella se cumpla con rigor tropológico sobre todo en un texto, el espléndido poema sobre los

ángeles. Mitificación de una ciudad, mitificación de su infancia, mitificación de los orígenes, eterno tema de la poesía. La recreación llega a ser casi naturalista, por lo que su mirada, en este sentido, está más cerca de un poema de Piñera, "Vida de Flora", que de otro importante antecedente de este libro, *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), de Eliseo Diego, que, a su vez, en el ámbito del idioma, guarda un notable parentesco con *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. Prevalen las pequeñas historias, casi clandestinas, marginales, en un ambiente como de secreto, acaso porque [...] *es / el descubrimiento de las cosas que sólo miran los extraños*, que a menudo introducen como una jerarquización, más amplia que la tradicional, de los sucesos históricos significativos. Revela, así, otra historia, secreta o marginal, con profunda y renovadora perspectiva testimonial. Es a lo que alude el poeta cuando expresa: [...] *y entrar y perdernos / en el tiempo de la ciudad secreta!* El tema legendario de la piedra, de los muros, de la ruina, de los paisajes humanos, se perfila mejor en el segundo libro: *La construcción dolorosa de los muros* de la ciudad, unido al tema de la sangre. Ámbito y destino humanos, como es el antiguo tema de la *polis*, de las *res publica*. De ahí su convicción de que *un destino es terrible en su belleza*, así como su visión trágica de la historia y de la vida, de estirpe unamuniana. Por eso su recurrente duda escéptica: *La fe que no duda es fe muerta*.

En el segundo libro, alcanzada ya la madurez, ya no hay visperas sino un minucioso presente, ni la cierta intemporalidad propia del mito, sino sobre todo reflexión más que recreación: lo particular cede a lo general. No predomina la evocación (aunque de hecho todo poema lo sea siempre), a pesar de contener algunas elegías, como en la sección "Galerías", de mayor explicitud histórica que el resto. Importan más los temas que las anécdotas. Pero la reflexión sobre

ellos es ardua, es amarga, acaso porque coincide con su presente escritural y vivencial, y porque irrumpe trágica, agónicamente, la Historia. Aunque las historias particulares ceden a menudo a los temas colectivos de la historia de la Revolución, salvo en la sección aludida, en el poemario se cumple una suerte de interiorización poética de la Historia, o una poesía de la Historia, pero poesía como pensamiento, reflexión, anagnórisis. En este sentido este libro es un ejemplo de la madurez alcanzada por la poesía cubana dentro del canon conversacional. Esa poesía de la historia, profunda, crítica, se expresó también en la poesía de Roberto Fernández Retamar, del Cintio Vitier de *Testimonios*, de Heberto Padilla, de Guillermo Rodríguez Rivera y de Raúl Rivero, en cada uno con diferente y personal expresión. Pero, como es conocido, su zona más crítica, más polémica, fue coartada por el negativo contexto político e ideológico para la expresión cultural que prevaleció sobre todo en la década del setenta, también llamada "década oscura", que interrumpió la evolución natural del conversacionalismo. No es casual, pues, que el *Segundo libro de la ciudad*, ya escrito en 1969, no se publique en Cuba hasta 1989. Es un libro paradigmático por diversas razones, pero fundamentalmente es como un ejemplo de objetividad poética, porque ilustra la manera que tiene la poesía de objetivar, de percibir la Historia, de asumir su intelección profunda, no separada nunca de la Vida. No hay que confundir la verdad histórica —tan relativa siempre en su consustancial abstracción— con la verdad poética, siempre singular, vivencial, siempre auténtica por desgarrada y polémica que resulte. El poeta apresa la historia en el centro de su devenir, cuyo eje es la contradicción, la paradoja. No quiere ello decir que el poeta no tome partido. Precisamente lo aleccionador, lo notable de este libro, es que no se puede dudar de que el poeta toma partido por la Revolución, en su sentido etimológico de transformación profunda, lo que no

significa que exprese la perspectiva de partido político alguno. Aunque pueda hacerlo, ello no sería nunca lo más significativo: lección que no aprendieron otros colegas suyos. Es de este modo que la verdad poética se diferencia también de la verdad política. La verdad poética es siempre consecuyente consigo misma, aun cuando recree la verdad histórica. La poesía de la historia, pues, trata de aprehender el ser contradictorio pero esencial de la realidad, no su deber ser, no este o aquel ángulo de su ser, sino su centro vivo, múltiple, abierto, desgarrado siempre. Esa es su extraña plenitud. Ni afirmación ni negación unilaterales, sino ese difícil punto de encuentro contradictorio que es imagen de la cruz: centro vivo, doloroso, desgarrado siempre, singular y general a la vez. De ahí el tema de la sangre: *Cuando con sangre escribe hay una obligación que a todos mueve*, que expresa, además, un mandato ético, una ética poética, que sí le es consustancial a la Poesía. Y porque la historia es tránsito, proceso y devenir incesantes, el poeta, ahíto de temporalidad, quiere apresar, siempre, en un punto determinado, en un instante fijo del devenir, la atemporalidad de lo temporal, lo trascendente de lo perecedero. Y ese punto es su vida, su verdadera vida, su vivencia más entrañable. Esa es la historia verdadera, como diría María Zambrano, no su historia apócrifa. Esa es también la visión histórica que preconizaba José Lezama Lima en contraposición del mero sentido histórico. No es de extrañar pues que en este libro conviva la esperanza con la desesperanza, el envés con el revés, lo luminoso con lo oscuro, incluso el pasado con el presente y el imprevisible futuro. Asimismo, parece decirnos el poeta, no hay nunca una historia. Hay una historia de lo que fue junto a una historia de lo que pudo haber sido; hay una historia de lo que es junto a otra historia de lo que se quiere que sea. Todos esos tiempos simultáneos, contradictorios, conforman el tiempo poético, muy diferente entonces también

del tiempo histórico, no así de la aludida visión histórica lezamiana, que es siempre el tiempo de la poesía encarnando en la historia, ya sea en acto o proféticamente. ¿Hay alguna duda de que los tres libros de la ciudad expresan esa encarnación de la Poesía en la Historia? Sólo que esa encarnación no es nunca el fin de la historia, ni mucho menos el Paraíso. Una cosa es la fundación de la ciudad y otra bien distinta su morada, nos advierte el poeta. La fundación es un acto, la morada una procesión.

Pero, a la vez, ese proceso temporal descrito, ¿no es también una imagen de la vida misma? Junto al tiempo histórico y al tiempo psicológico, que transcurren siempre en una sola dirección, haciéndose siempre futuro, esto es, fluyendo siempre del nacimiento a la muerte, se erige el tiempo poético que, a la vez que da testimonio de esa inexorable temporalidad, trata de aprehender lo permanente, lo siempre naciente, que es en poesía lo singular, lo irrepetible, lo inolvidable. Es aquí donde se confunde la flecha horizontal con la vertical, y los avatares históricos exteriores con los interiores. El poeta vive la historia a la vez que su propia vida. De ahí que su testimonio sea siempre un testimonio de vida y otro de muerte, en inextricable conjunción. Y el poeta, en esa extrema consecuencia, en esa singular e implacable lucidez a que está obligado, tiene que mostrar incluso lo que niega a sí mismo, o lo que lo rebasa, como sujeto histórico concreto. No hacerlo significaría hacer una concesión que negaría también la autenticidad de su arte, de su discurso, porque implicaría negar también la autenticidad de su propia vida. De ahí su trágica certidumbre: *Su destino es la noche perdida, los eslabones rotos / entre la oscuridad y el amanecer*. Esta es, a mi juicio, una de las mayores lecciones que se desprenden del segundo y el tercer libro de la ciudad. La percepción poética de la historia tiene que ser un testimonio de la vida contra la muerte a toda costa, esto es, a fuerza de no edulcorar su perspectiva de la historia. La poesía puede ser profética pero

no utópica. La poesía no puede escamotear su centro vivo, contradictorio, siempre abierto hacia un futuro desconocido desde una mirada siempre ahíta de insondable melancolía por lo que fue o lo que pudo haber sido —de ahí su condición perennemente elegíaca—, y desde un presente siempre inconcluso, inacabable.

Es aquí donde la cosmovisión poética de César López se aproxima a la narratividad propia de la prosa, del discurso narrativo, según los conocidos postulados teóricos de Bajtin (por cierto, también sería pertinente hacer un estudio de la carnavalización de la realidad en su poesía, concretamente de la ciudad en estos tres libros). El propio estilo empleado por el poeta —largos versículos, prosaísmo, tono conversacional, extensión sintagmática propia del discurso narrativo, presencia de una suerte de narrador en tercera persona (donde a menudo el sujeto lírico asume la perspectiva de la ciudad)—, implica la preeminencia de una poeticidad más épica que lírica. Es cierto que en el tercer libro la tercera persona da paso a la segunda persona del singular, como el propio poeta expone y problematiza: *[...] y ese / dirigirte a ti mismo en la segunda persona del singular / cuando en realidad no es ni siquiera un recurso / literario o retórico, sino el miedo, / el parálitico pánico que te impide / llamarte por tu nombre y decir yo, yo, yo. / Como Walt Whitman o José Martí.* Porque aún esta crea una sintomática distancia ante el yo subsumido de la primera persona. Ese desdoblamiento del sujeto lírico también está predeterminado por el superobjetivo que persigue el poeta con su poesía de la historia: garantiza la preeminencia de una objetividad poética que le permita desenvolver su perspectiva múltiple, proteica, a la vez singular y general tanto de su historia personal como de la historia de la ciudad —o del país a través de ella. La tragicidad inherente al proceso de percepción de la realidad —de la

Historia y de su historia, o de otras historias particulares— asumido por el poeta, encuentra su mayor tensión en el *Tercer libro de la ciudad*, donde va a predominar, por sobre la perspectiva de la ciudad, la más individual del sujeto lírico. Si en el primer libro el poeta juzga al viajero, a través de la mirada de la ciudad, en el tercero es el viajero mismo su foco de atención. Ya el viajero y la ciudad son una misma cosa: sus destinos confluyen dramáticamente. Es cuando irrumpe la segunda persona, cuando acaece una suerte de diálogo del poeta consigo mismo. Él vuelve incluso al principio de su historia, y su memoria, desencantada de la Historia, quiere aferrarse a la primera, quiere salvar su historia particular. La reflexión evocadora, que predomina siempre, se hace más íntima, y se confunde inextricablemente con una profunda y sostenida anagnórisis.

La propia imagen del viajero, enunciada desde el primer libro, cobra ahora toda su plural dimensión, de alcance incluso universal. La historia es infierno, purgatorio y paraíso a la vez, parece sugerirnos el poeta. Esquemáticamente puedo especular que para el poeta la historia siempre es infierno; su modo de vivirla un purgatorio o una procesión, y su modo de soñarla su única posibilidad para entrever un paraíso (de ahí, acaso, la recurrencia de las evocaciones de su niñez y adolescencia en el tercer libro). Allá, en aquel tiempo, se guardaba la promesa, lo que pudo ser y no fue, la promesa de la verdadera historia que, como el paraíso o *la verdadera Revolución*, será siempre una víspera o una profecía. Si el colofón del *Primer libro de la ciudad* enuncia a *la verdadera Revolución*, ante la que el poeta decide callarse, suspender su discurso —*por ahora*, dice—, el colofón del segundo, que es el de su imposible y trágica vivencia temporal, denuncia su dialéctica, contradictoria, paradójica, afirmación de la sentencia quevediana: *Ayer se fue; mañana no ha llegado; / Hoy se*

está yendo sin parar un punto [...] Ya el colofón del tercer libro, con versos de Vicente Aleixandre, ilustran un profundo testimonio de vida: *No grites. Mis cristales ligeros acerco hasta mis ojos / y veo al poniente rosa. ¡Una bella ruina! / Aún hay patria. Soñemos. Con mis plumas doradas yo embelezco este viento...*

Una arista de su discurso poético es su filiación casaliana —y modernista— como poeta de la ciudad, más que de la naturaleza, donde no deja de apreciarse también la impronta del autor de *La isla en peso*. En cierto sentido es César López un poeta del reverso, aunque de un reverso contradictorio: ama la ciudad que injuria, ama *la ciudad en ruinas*, ama y describe el ángulo oscuro de la ciudad, sus historias ocultas, lo que recuerda los versos martianos, aludidos en alguna ocasión: *Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche —¿o son una de las dos? La ciudad, la polis, como espacio, paisaje humano, existencial, como espacio-tiempo de la historia, como infierno-purgatorio-paraíso. La ciudad naturalista, donde el poeta funciona como cronista, testigo minucioso tanto de la Historia como de sus pequeñas historias, oscuras, clandestinas, marginales, por donde la historia se dramatiza, se convierte en persona. Ciudad donde las referencias infernales prevalecen. En algún momento la nombra la ciudad doliente. Y el poeta, como el eterno viajero, cumple su procesión por la ciudad doliente: El viaje como aventura peregrina, dice. Y la ciudad es reciente, / y a la vez eterna. Hay, pues, dos referencias, dos fuentes nutricias esenciales: Cavafis y Dante. De Cavafis, el tema del viaje, la búsqueda de la ciudad, de antiguo linaje odiseico. De Dante, el tema más profundo, el tema del descenso al infierno, de linaje órfico. El viaje del poeta es carnal y simbólico, histórico y existencial, pero donde también puede vislumbrarse, como en el de Dante, *la inmensidad de su cielo estrellado*. Viaje de conocimiento. Viaje de cumplimiento de un*

destino. De Casal, la ciudad como reverso, donde *Ni siquiera hay hastío*, como una suerte de negación de la negación. La ciudad, en fin, donde *Alguien pudiera inventarse un paraíso. Imposible*, concluye el poeta. En realidad, sus tres libros de la ciudad son como la historia, la fábula del viajero siempre en busca de una ciudad mítica, íntima y lejana a la vez, pero donde lo relevante es el proceso mismo de la búsqueda. Esa búsqueda incesante se ve acentuada estilísticamente por la índole del discurso poético: discurso que hace de la ambigüedad un recurso importantísimo. Discurso que llega a expresarse como contradiscurso, a menudo varado, interrumpido, roto, que se realiza des-realizándose. Un discurso que enuncia, como dice el poeta, *Una pregunta que queda sin respuesta*. Porque lo que importa es el viaje, la búsqueda, las preguntas, la incertidumbre. Las referencias son numerosas: *La falsedad del verso; la voz desafinada; el poeta intenta tararear, más desentona; desentona en el canto, pero insiste; imposibilidad del canto, la alabanza; expresión profunda del caos*. Por eso, él mismo expresa: *sólo le queda al viajero / recordar, jugar con la memoria / en la inseguridad de los archivos y los testimonios, o Mezcla de planos de tiempos imprecisos / va formando la historia o el poema / de la ciudad que aguarda como siempre ha aguardado / su triunfo o su fracaso, o revela la inseguridad de la poesía, / del poema, del poeta y del complicado / andamiaje que has montado en el tiempo y en el espacio*. Mas, ese contradiscurso o discurso del caos, de la incertidumbre, es mediado por una sentimentalidad salvadora, de honda filiación rubendariana —lo que acentúa la profunda filiación modernista, ya adelantada. De ahí la pertinencia de muchas de sus intertextualidades (tanto musicales como literarias) o citas, que muchas veces irrumpen en su discurso, para suspenderlo, para desviarlo, para dejar en vilo la ambigüedad, o como

es el caso que me interesa ahora destacar, para acentuar significativamente un tiempo lírico: *Como en medio de un desierto me puse a clamar; / y miré al sol como muerto / y me eché a llorar*; o la referencia virgiliana: *Todo es triste*; o con la que termina el último poema de su *Tercer libro de la ciudad*;

*La ciudad esta ahí y en todas partes.
Quien intentó ser un cronista insiste. Alguien
debe saber cuánto cuesta perseverar en ti,
ciudad; ciudad de tantas cosas diferentes.
Vieja es la tonada y la guitarra
de Sindo Garay concuerda en Persia con el nicaragüense.*

*Mamá las lágrimas se me salen.
Mamá, quiero llorar y no puedo.*

Enero, 2000.

La poesía de José Koser: del cacharro doméstico a la Vía Láctea¹

Cruza el cielo un ibis inalterable

“Regresos”

[...] *qué / más quisiera uno que no haber sido ibis migratorio*

“Gaudeamus”

J. KOZER

La poesía de José Koser, de escasa difusión en Cuba,² es, paradójicamente, una de las más significativas del imagina-

¹ Se ha utilizado en el título una frase del ensayo de Fina García Marruz, “Hablar de la poesía”. Prólogo a J. Koser: *No buscan reflejarse. Antología poética*, comp. y pról. J.L.A., Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2002.

² En Cuba se ha publicado una breve selección de poemas de José Koser, por la Editorial Vigía, de Matanzas, pero debido a las características manufacturadas de estas ediciones, ellas son de poca circulación en el país. La primera muestra de la poesía de J.K. en Cuba, “Colmos”, junto a un comentario biográfico-crítico de J.L. Arcos: “José Koser: ¿un ser hipotético?”, en *Unión*, La Habana, a. VII (19): 33-41, abr.-jun., 1995. Al año siguiente, en *La Gaceta de Cuba*, se publicó una importante entrevista de José Homero a J.K., titulada “Soy Ulises y soy nadie”, acompañada de tres poemas suyos y un breve comentario de J.L.A. Un poema fue incluido en el dossier de poesía de la diáspora, “El discurso de la nostalgia”, preparado por Ambrosio Fornet y publicado en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (5), 1995. En 1999 se publicaron tres prosas suyas, con el título “Autobiografías”, en *Unión*, La Habana, a. X (34): 40-41. Poemas suyos han sido antologados por J.L.A. en *La isla poética* (Antología de poetas cubanos nacidos a partir de 1940), Ediciones Unión, La Habana, 1998, y en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999. Muchos textos suyos, copias mecanografiadas de poemas, y libros enviados a varios autores o traídos por ellos (Víctor Fowler, quien publicó un grupo de poemas, acompañados de una nota crítica sobre la poesía de Koser en *La revista del Vigía* en Matanzas; Margarita Mateo, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y J.L.A. han circulado entre

rio poético insular. Si Cintio Vitier ha afirmado que “todo hombre es un *esencial emigrado*”,³ en Kozer esta característica ontológica parece acentuarse por los avatares históricos y familiares que confluyen en él. “Soy Ulises y soy nadie”, declaró el poeta en una entrevista.⁴ Nacido en La Habana en 1940, hijo de judíos checos (por parte de madre) y polacos (por parte de padre), en 1960, junto a su familia, prolonga la diáspora ancestral y familiar y se radica en Nueva York, donde vivió hasta 1997, año en que se traslada a Torrox, Málaga, en Andalucía (lugar que ya alternaba desde 1972 con su estancia newyorkina); finalmente, desde 1999, vive en Miami. Él mismo ha confesado cómo eligió el castellano como su lengua literaria, y desde 1965 impartió clases de literatura española en Queens College, de Nueva York. Aunque, como se aprecia en su poesía, la ascendencia cubana es esencial en su cosmovisión poética —pero esencial como lo es un paraíso perdido: perdido para el futuro, pero ganado para la memoria y la imaginación creadora y recreadora del poeta—, el poeta ha hecho de su lengua su verdadera patria: poeta “sin nación”,⁵ dice, y también: *Su plantó / el error de la insularidad con la variable opulencia del lenguaje*,⁶ pero en otra ocasión expresa muy significa-

³ C. Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1970, p. 206.

⁴ J. Homero: “Soy Ulises y soy nadie. Entrevista a José Kozer”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, (2), mar.-abr., 1996.

⁵ J. Kozer: “Gaudeamus”.

⁶ J. Kozer: “Epitafio”.

amigos y poetas cubanos. En realidad, creo que será a partir de *Las palabras son islas* y de esta antología, que la poesía de J. K. ocupará el lugar que se merece dentro de la poesía cubana. Para la edición, el autor cotejó con la editora todos los textos y fijó sus versiones definitivas, por lo que realizó cambios, algunos sustanciales, en muchos poemas, y sugirió agregar otros que no estaban incluidos en la primera versión de esta antología.

tivamente: *Calma, verás que existen las palabras, no todo está perdido*.⁷ La crítica Aida L. Heredia afirma en su libro *La poesía de José Kozer. De la recta a las cajas chinas*, que: “la poesía se convierte para Kozer en su lengua materna, en su patria”.⁸

Es muy interesante reparar en la ausencia del paisaje ciudadano norteamericano en su poesía. No así el de su infancia y adolescencia en el ámbito urbano del barrio de La Víbora y Santos Suárez en La Habana. Su poesía se nutre fundamentalmente de la naturaleza, de su memoria familiar, de su entorno hogareño y de sí misma.⁹ En este sentido el poeta funde un substrato de cultura judía con su infancia y adolescencia cubanas, con su condición posterior de emigrante en el contexto, por cierto, multicultural y multiétnico norteamericano, con sus fugas hacia el budismo zen y la poesía asiática, secretando un intenso mestizaje cultural —“(me privan) los mestizajes”,¹⁰ dice en un verso. Diríase que a fuerza de mantenerse en la periferia de la modernidad, su poesía puede ofrecer la impresión de instalarse a gusto en el llamado *postmodernism*, lo cual no es del todo exacto. Lo que sí parece anticipar es la condición contemporánea del hombre como un ser transterrado —“soy un ser hipotético”,¹¹ afirmó también el poeta. Creo que esa es la singularidad de su poesía, la que le confiere su riqueza y su complejidad. Sólo que esa confluencia de diversas culturas en un territorio abierto, ubicuo, itinerante, se expresan en un idioma: el castellano, o, podría tal vez decirse, en el habla

⁷ J. Kozer: “Preámbulos”.

⁸ Aida L. Heredia: *La poesía de José Kozer. De la recta a las cajas chinas*, Verbum, Madrid, 1994, p. 13.

⁹ Algunas de estas temáticas son ampliamente analizadas en el excelente libro de Aida L. Heredia, ob. cit.

¹⁰ J. Kozer: “Gaudeamus”.

¹¹ J. Homero: ob. cit.

poética kozeriana, la cual, desde su irreductible singularidad, parece transfigurarse para expresar simultáneamente un sinfín de registros sensoriales (olfativos, táctiles, gustativos, visuales, auditivos). Escribe el poeta: *Mi idioma / natural y materno / es el enrevesado, / le sigue el castellano / muy de cerca, un ciempiés / (el inglés) / y luego, ya veremos: / mientras, urdo (que no / Urdu) aspiro / a un idioma / tercero...*¹²

En su poesía —como en la de Lezama, por ejemplo— el lenguaje quiere potenciar los sentidos al uso como reclamando unos hipotéticos pero esenciales sentidos perdidos (o futuros). Efecto engañosamente barroco, que ha conducido a calificar de neobarroca su poesía. El castellano de su habla poética es más bien intemporal. Asimila la tradición lírica de la lengua y la pone a funcionar en un contexto lingüístico donde el arcaísmo y el modismo, donde diversas variantes del castellano peninsular y americano, funcionan en un mismo plano jerárquico. Más que una babel, un caos de hablas diversas pero contiguas, su poesía parece apetecer un habla poética universal y a la vez particular: kozeriana, decía, como sucede de otro modo en Gabriela Mistral o en César Vallejo. No es sólo el tono —como puede reconocerse, por ejemplo, un tono borgeano, nerudiano o lezamiano—, es más: una suerte de protolenguaje, donde el mismo tono cambia constantemente de un registro a otro. Como escribe el poeta: “Su ambición es una: todo el vocabulario”.¹³ Afán, en el fondo, trascendente, suerte de verbo encarnado, proyección adánica de nombrar las cosas, y más: de dar testimonio. Sólo que su lenguaje parece querer eludir el dualismo derivado de la expulsión del paraíso (reiterado en su vida tanto con la pérdida física de su patria de origen, como en la de sus padres); su lenguaje, pues, se desenvuelve en

un ámbito anterior a la conciencia del pecado. De ahí que su testimonio poético, tan procaz a veces, en el fondo espiritualiza el lenguaje, lo limpia de connotaciones peyorativas. A propósito, ha expresado el poeta:

Un poema no es mi mejor momento, un poema no es matutino, luego de rasurarme y de ducharme; no estoy necesariamente limpio, joven, nuevo, renovado en un poema. Un poema me *capta* también ralo, alopécico, *pestoso* (como dicen los malagueños); un poema contiene el verbo devaluado, la ecología contaminada del cuerpo vertedero de desechos. Cuerpo y texto se juntan: y la reunión contiene virtud y vicio, pecado y salvación, degradación y altura. Cuerpo letal, texto que se sueña ideal. Y viceversa. ¿Cómo no escuchar los borborigmos, cómo no acusar la presencia de ese fango participante, primordial? El artesano parte del estiércol, siempre tiene que quedarle algún rastro de porquería en las uñas. Ya Bajtín se insurgió contra esa idiota división categórica de la parte alta (aristocrática del cuerpo, la parte mejor y santificada), en contraste con la parte baja (de la cintura para abajo), pudenda, carnavalesca, vertical hacia lo subterráneo putrefacto. Somos materia viva, texto en estado de putrefacción y de irisación beatífica, violencia y mansedumbre, vitriolo y virtud entremezclados, rizomatizados, mestizos.¹⁴

Sus poderosas sensoriedad y sensualidad se proyectan desde y hacia un hambre de totalidad, consecuentes con una cosmovisión *natural*, suerte de panteísmo contemporáneo, que tal vez evocan el contexto sagrado, confundido, de los orígenes, o son como el anticipo de una futura reconciliación

¹² J. Kozer: “Babel”.

¹³ J. Kozer: “Noción de José Kozer”.

¹⁴ J. Homero: ob. cit.

del hombre con la naturaleza. Pero este anhelo de inocencia expresa, sin embargo, su trágica conciencia de la existencia, por la mediación de la ironía. Es la ironía el recurso impuesto por la conciencia de la muerte, y por la conciencia de un mundo no precisamente acorde con su anhelo de trascendencia. Pero de la mano de la melancólica o risueña o astuta ironía suele aparecer el cariño, como una suerte de carnal apego a lo inmediato. Una y otra vez la muerte física (de sus padres o la certidumbre de la suya), y la muerte en vida: casi sinónimo de la Historia, introducen un elemento perturbador, fragmentador, desustanciador, en su aparentemente estático, intemporal, armónico orbe poético. Esa dialéctica de anhelo de trascendencia y certidumbre de la muerte, coexiste en su patria, su ciudad, su hogar, su paisaje, su cuerpo, físicos y poéticos hasta alcanzar al poema mismo, es decir, a su lenguaje, que es, en última instancia, la expresión suprema de su singularidad, de su *persona*. En cierto sentido sus poemas son como la extensión de su persona, encarnan en su forma característica de percibir —y recrear— la realidad. Sus versos respiran, extienden un brazo, cierran una mano, caminan un rato, de pronto se detienen, piensan, duermen, sueñan, preguntan... Como una persona, son imprevisibles. Su estilo es no tener estilo. Son Kozer. Como la naturaleza. De ahí que un crítico haya llegado a hablar de la “sintaxis-Kozer”;¹⁵ otro, del “Efecto Kozer”¹⁶ y otro de “El alfabeto Kozer”.¹⁷

Además de la denominación de neobarroca, la crítica ya ha señalado algunas de las características más acentuadas de su poesía: su extensión narrativa (o, más bien, sintagmá-

¹⁵ R. Jiménez: contraportada de J. Kozer, *El carrillón de los muertos*, Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1987.

¹⁶ A. Castañón: contraportada de J. Kozer, *Dípticos*, Bartleby Editores, Madrid, 1998.

¹⁷ O. Hurtado: prólogo a *Dípticos*, Bartleby Editores, Madrid, 1998.

tica, diría yo, propia de la creación mitopoética); y el empleo esencial, de la metonimia y de la sinécdoque particularmente, donde se puede apreciar su apertura o proyección anagógica: expresar no simplemente el todo por la parte, sino lo trascendente por lo intrascendente, lo espiritual por lo material, la esencia por la apariencia. Escribe Kozer:

No tengo sabor, me queda el sabor. El sabor a ti de un bolero, de una mesa compartida, el estallido del vino, la risa del pan con la boca llena, la gloria del sol: pan es mediodía, vino es verano, mesa es ágape, amistad. De pronto, no estamos solos sino intertextuales; afinidad, en lo finito, entre cuerpo y momento, poema y compañía. La dicha del acompañado, la risa nutricia de los amigos en verano: *a moveable feast*. Escribo, estoy de fiesta. Sale un poema, fuimos muchos. La mesa está puesta, no hay otro hecho, otra necesidad: reímos; y el tiempo no existe. Masticamos y nada muere. Abro la boca, y el pez se nutre; expectoro palabras y reímos. El verso crece, se extiende, porque mastico, trago, bebo, ingiero. Palabras tintas, palabras boronas, y la palabra borona que te llena la boca mientras la dejas caer, maravillado de redondez, en el poema.¹⁸

A menudo el poeta crea verdaderos ambientes denotativos (más que connotativos), donde una imagen, una realidad esencial es aludida, asediada desde múltiples denotaciones de objetos materiales. La materia kozeriana (porque de eso se trata) se nutre entonces de una aparente fragmentación porque está puesta en función de expresar una realidad trascendente o que quiere perdurar en el cuerpo poemático —tal en la poética lezamiana— para ofrecer una fijeza, una

¹⁸ J. Homero: ob. cit.

resistencia contra el caos (y ya se sabe que según el principio de la entropía, toda realidad propende al caos), contra el paso del tiempo, contra la muerte. Esa realidad esencial está como enmascarada, y es función de la poesía develarla o siquiera vislumbrarla fugazmente antes de que se precipite otra vez al río oscuro de donde fue extraída. En este sentido son frecuentes en el orbe poético kozeriano la creación, la pintura (al óleo a veces o como finas acuarelas otras) de una suerte de naturalezas muertas, suspensiones, imágenes provisionalmente estáticas de determinadas realidades, que quieren como mostrar sus instantes de eternidad. Dice el poeta:

La verdad última es estática. La poesía busca la verdad en la belleza y en lo bueno (sonido de la b: bondad, bienaventuranza). Esa suma hacia lo estático [...] es lo que me mueve y conmueve: retener (soy anal), detener, contemplar. Estar más que ser, tal vez presintiendo conjunción de ser y estar: un devenir hacia el estar, la estancia, la *sala de estar* de la vida diaria, antesala de lo ulterior, estático, uno, establecido, inmutable: inmutable y feliz, por invariable y reunido.¹⁹

La textura de las cosas, a menudo bastas, espesas, pletóricas de prolongaciones sensoriales, conforman esa su estrategia de resistencia. Es lógico entonces que el mundo de las cosas, de las apariencias, adquiera preeminencia dentro del ambiente de lo cotidiano: breves instantáneas de tiempo, espacios determinados, donde a veces desaparece el sujeto, o queda como testigo, o se convierte él mismo en una cosa más, en una alusiva apariencia. Ocurren entonces como relatos, anécdotas de la naturaleza, de lo material, de las co-

¹⁹ Ídem.

sas mismas. Acaso una de las imágenes más significativas de esa suerte de suspensión del movimiento la encarne su emblemático "íbis inalterable", o algunos de sus poemas zen. Por eso se tiene a veces la impresión de la falta de un centro, como si las cosas quisieran poblar, llenar ese vacío. Dice el poeta: "Centro, helado: el mundo, exterior".²⁰ Mas en última instancia el poeta está cantando, alabando la plenitud del mundo, desde una alegría creadora que no puede esconder el lamento por su cuerpo percedero: más percedero a menudo que las cosas mismas. Las cosas "no buscan reflejarse" como las personas; las cosas detentan una existencia suficiente, sin calificativos. Pero *cosas* que no son objetos desprovistos de significado, de afectividad, ni emulsiones ciegas de un caos, de un ingobernado azar, carente de sentido, sino cosas que llenan un vacío, que dan sentido a la existencia; cosas paladeadas, sobadas con un cariño conmovedor. Ya advertía Jorge Mañach sobre ese "deseo de familiaridad con las cosas", esa "familiaridad criolla", y lo calificaba como "el rasgo más ostensible y acusado de nuestro carácter".²¹ ¿Qué será, pues, de las cosas cuando alguien no esté para cantarlas, para otorgarles sentido, trascendencia?

De ahí, acaso, que el poeta le confiera una misión ineludible, sagrada al acto de ofrecer su testimonio a través de su escritura incesante. Porque escribir, para el poeta, no es sólo dar testimonio, sino su forma esencial de relacionarse con el mundo exterior, más: su manera de darle sentido a su propia existencia. "Tengo hambre y abro un libro",²² dice en un verso. Sería conveniente transcribir, a pesar de su extensión, un juicio de uno de sus mejores críticos, Jacobo

²⁰ J. Koser: "1983: final".

²¹ J. Mañach: *Indagación del choteo*, Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.

²² J. Koser: "Lugar".

Sefamí, donde se describe muy claramente uno de los sentidos de la escritura para Kozer:

José Kozer escribe y escribe; su ansia no halla consuelo. Tal vez nunca esté satisfecho, y hacer poemas sea para él una condición de vida: algo ineludible y cotidiano. [...] En otra parte he dicho que Kozer practica la escritura como un modo de sobrevivencia; se sabe que se está vivo, porque hay testimonio de ello en el papel. [...] Kozer es un escritor sumamente organizado. Desde los años setenta, va sumando sus poemas (éditos e inéditos) en carpetas de 60 textos cada una. La primera lleva por título A, la segunda B, la tercera C, y así sucesivamente. Al llegar a la Z, Kozer siguió otra vez con la secuela de las letras, duplicándolas: AA, BB, CC, etcétera. [...] el aleph (primera letra del alfabeto hebreo) es una letra muda que contiene el nombre de Dios. Así, Kozer continúa una tradición bíblico-cabalística; como buen judío, está obsesionado con las letras y sus valores numéricos. El Sefer Yetzirah (del siglo III d.C.), revela que Dios creó el mundo con las 22 letras del alfabeto; la creación, según los cabalistas, es un acto lingüístico: basta que se mencione una palabra para que aparezca su referente [...] Por estas razones yo he instado a Kozer a que alcance el número de la creación [...] ²³

Regresemos ahora a una de las evocaciones centrales de su poesía: Cuba, su patria de origen. Es muy significativa la forma en que se apropia el poeta de una realidad con la que no tiene contacto físico desde 1960. Ya decía al principio de este prólogo que su obra poética —una de las más difun-

²³ J. Sefamí: "Las cuentas de José Kozer", pról. a J. Kozer: *AAA1144*, Verdehalago, México, D.F., 1997.

didas y traducidas entre los poetas hispanoamericanos vivos—²⁴ no ha tenido hasta la fecha la difusión que merece en Cuba. De ahí la necesidad de esta antología que pretende familiarizar al lector cubano con lo mejor de su poesía. Para cualquier lector suyo, más allá del peso de las referencias de Kozer a sus ancestros judíos europeos, no quedará duda alguna que el sentido que le confiere el poeta a su nacimiento en esta isla, donde transcurrió su infancia y adolescencia, y donde adquirió la lengua que eligió para expresar su poesía, es el más profundo de su vida. Cuarenta y dos años después de su salida de la isla, él sigue considerándose un poeta cubano, aunque, seguramente, antes que todo, un poeta. Fidelidad a sus orígenes, y lealtad a la adquisición de una lengua que es como su segunda patria. Es acaso el ejemplo arquetípico de pertenencia a una comunidad desde la lejanía. Pero es que la lejanía la lleva el poeta en el alma, escriba o no en su país de origen. Pienso en Casal. Más allá de cualquier consideración política, Kozer no sólo ha deseado ser cubano, sino que se sabe, se siente, se reconoce cubano. Cubano de la diáspora, como ahora es común decir. Sólo que a la diáspora, emigración, exilio —fenómeno migratorio, por lo demás, tan extendido como fenómeno cultural desde el fin del siglo XX y principios del presente en todo el mundo, aunque predominantemente en el llamado Sur— el poeta añade la experiencia de sus padres, y la experiencia ancestral del éxodo judío. Esto le ha permitido acaso asumir y expresar este fenómeno con una profundidad no exenta de desgarramiento, y cierto distanciamiento, poco común en la poesía cubana de la emigración, muchas veces demasiado apegada a sus condicionantes políticas

²⁴ Su obra ha sido compilada en más de veinte importantes antologías del ámbito hispanoamericano y norteamericano. Se ha traducido al francés, portugués, inglés y griego, además de difundirse ampliamente en muchas de las más prestigiosas revistas del castellano.

inmediatas. En la poesía de Kozer la diáspora se expresa como una condición permanente, ontológica, del ser humano, acentuada en el poeta, en el que escribe, en el que da testimonio, como un elemento creador. Y, a la vez, la diáspora, como consecuencia de la Historia, tampoco deja de otorgarle a esta última una condición tanática.

En otra ocasión me preguntaba cuál es, en última instancia, la patria de un poeta. Y me respondía que en cierto sentido la patria de un poeta es su lengua. Ahora bien, si a través de esa lengua él enfatiza el sentido de su lugar de nacimiento, entonces se legitima algo más que un idioma heredado por un azar geográfico y familiar. Se legitima una comunidad, una manera de sentir, percibir y expresar la realidad; una cosmovisión incluso. Y este es el caso paradigmático de José Kozer. Su ascensión del ser cubano se expresa en varios niveles de apropiación. En primer lugar, él comienza a escribir cuando ya está fuera de la isla, y su primer testimonio poético tiene por título, significativamente, el de *Fuera de Cuba*. Quiere esto decir que su primera experiencia con la palabra se cumple para dar testimonio de la pérdida de su patria. No sólo se perdió el paraíso, no sólo se perdió la infancia, sino también la patria, la *fysis*, el reservorio de materia, de imágenes que nutrieron sus orígenes. De este triple destierro se nutre su poesía. Tampoco se puede olvidar, en otro plano, que, como aseveraba Mañach, "El destierro en Cuba es una categoría histórica".²⁵ Recordemos también la frase lezamiana de que "la imagen tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída". No es extraño, pues, que el poeta idealice, mitifique el tiempo y el lugar perdidos. En una ocasión llega a afirmar: "Mi Patria es la irrealdad".²⁶ Sólo como un ejemplo de sutilísima conciencia

²⁵ J. Mañach: *Historia y estilo*, Editorial Minerva, La Habana, 1944.

²⁶ J. Kozer: "Centro de gravedad".

lingüística y poética se puede comprender el modo en que el poeta retiene en su memoria y expresa en su poesía una inmensa variedad de elementos del habla cubana, de sus modismos, de su jerga popular, como una manera también de percibir y sentir la realidad en general. No sé si se ha reparado en la afinidad que existe entre ciertas denotaciones lingüísticas de lo cubano en la poesía de Kozer con otras que aparecen en el diario de campaña *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*, de José Martí. En el fondo operaba una necesidad psicológica y afectiva similar: nombrar las cosas como una forma de apropiarse de la realidad, de confundirse con ella.²⁷ Pero, por si fuera poco, esta condición abierta, asimilativa, característica de la cultura cubana, o acaso de ese ente metafísico llamado insularidad —que más bien encarna en una perspectiva subjetiva de la sensibilidad—, y que propende a complementarla con lo que está más allá de ella misma, le han permitido apropiarse de otros muchos elementos de las distintas variantes del castellano en América: mexicanismos, peruanismos, etc., o incluso del castellano peninsular, ámbito también muy presente en el poeta. Si se le suma a esto el vocabulario de su ascendencia familiar judía-europea, el de su prolongada vivencia norteamericana, el de la cultura religiosa e histórica judías, y el de la cultura universal, señaladamente la asiática (el poeta ha hecho excelentes traducciones a partir de versiones al inglés de la poesía japonesa, por ejemplo, y no es un secreto el peso silencioso pero profundo que tiene la poesía y la cultura china y japonesa en la poesía cubana desde el modernismo hasta nuestros días), el resultado es un insólito *ajíaco*, como diría Fernando Ortiz, muy singular, pero no por ello menos cubano, sobre todo si lo consideramos a él un adelantado de esa cultura cubana transterrada o de la diáspora

²⁷ Véase: "Bonancible", conmovedora poética de *lo cubano*.

característica de la contemporaneidad. Acaso no por casualidad el poeta desea “recuperar, dice, una serena tradición que se reúne con una alegre, diversa, reidora y rompedora modernidad”, típico rasgo de la cultura cubana siempre abierta a la asimilación de la cultura universal. Pero, en la misma entrevista citada, cuando se le pregunta “¿De qué modo repercutió tu interés por la poesía oriental y el zen en tu poesía?” y ¿cómo “Ese misticismo no se contradice con tu ascendencia judía”?, para nuestra sorpresa el poeta responde:

Agarra el Viejo Testamento, cuán terrible es el Dios de Israel (el padre). ¿Y qué pasa con la madre, suave e intercesora? Esa es Cuba, fuego que se escinde y tranquiliza, se vuelve ascua, rescoldo, calorcillo de atardecer tropical. Mas Cuba se me fue, a los veinte años: me expulsó. El expulsado la empezó a buscar y recuperar en todas las formas posibles y suaves que la madre representa: paliativo del Dios duro, Jehová justo (implacable; el Inaplazable).²⁸

Entonces Cuba es la madre, Cuba es la mediadora. ¿Y qué es la poesía sino una esencia mediadora entre el poeta y la realidad, a veces también única sustentadora posible frente a las intolerables ráfagas de irrealidad que nos acosan? Pero esa madre “suave e intercesora” tiene que operar en el poeta desde su radical lejanía. Por ello, esa, su mitificación conmovedora es una presencia recurrente en su poesía. Otra característica de la presencia de referentes cubanos en su obra es su falta de solemnidad, su presencia a veces casi lúdica, familiar, cariñosa. Lo que no lo exime de preguntas de más hondura espiritual y poética: “¿Y qué

va a ser de la Patria de mi materia?”.²⁹ O de cierta veta trágica. Es que ya se sabe que el cubano esconde muchas veces su desgarramiento a través de la idealización, o de la alusión a lo intrascendente, o de la simple pero alusiva evocación sensorial.

Aida L. Heredia, en su libro *La poesía de José Koser. De la recta a las cajas chinas*, desarrolla como su tesis central, el concepto de la “cotidianidad trascendente”, muy oportuno para comprender la poética koseriana, y lo vincula, además, a su relación con el budismo zen, sobre todo por su integración a la naturaleza. Lo que no queda muy claro en el libro es su compleja pertenencia a la poesía cubana. La crítica utiliza el término de “desterritorialización”, este sí muy sugerente para la intelección de la poesía de Koser. Otro crítico, Gustavo Pérez Firmat, no se decide por un juicio concluyente al respecto.³⁰ El equívoco parece provenir de tratar de vincular a un poeta a una determinada tradición poética nacional para probar así su pertenencia a una comunidad nacional. Con independencia de que Cuba es una presencia constante en su poesía, su pertenencia a una literatura, a una cultura, no excluye su relación con otras. Por otro lado, no son las comunidades solamente las que vinculan a un poeta a una literatura nacional, sino que a menudo es precisamente la singularidad, la extrañeza, lo que le confiere un lugar privilegiado dentro

²⁹ J. Koser: “Centro de gravedad”.

³⁰ Dice Gustavo Pérez Firmat: “La poesía de Koser, en la cual confluyen su herencia hebrea, su nacimiento y crianza en Cuba y su larga estancia en Nueva York, se escribe desde un no-lugar. Creada al margen, en una especie de *no-man's language*, se resiste a encasillamientos fáciles y filiaciones ortodoxas. Podría decirse que no conoce más tradición que la propia, la que se ha ido forjando en poemas y poemarios sucesivos... Se trata de un poeta ‘cubano’ de difícil ubicación dentro de la poesía cubana, tanto la escrita en la Isla como la producida en el exterior”. Citado por Aida L. Heredia: ob. cit., p. 23.

²⁸ J. Homero: “Soy Ulises y soy nadie...”, en ob. cit.

de dicha tradición. El propio poeta ha contribuido en parte a la confusión aludida, cuando expresa:

Si mi poesía entra dentro del ámbito de la poesía cubana, y, por supuesto, dentro del ámbito de la poesía, que es lo que todo poeta preferiría, rompiendo barreras nacionales y efímeras, es cosa que no sabré: ni es cosa que me corresponda saber o decir. Ahora bien, creo que respecto a la trayectoria cubana hay algo en mi trabajo que no encaja del todo con lo cubano. Ese algo, supongo, tiene que ver con mis numerosos exilios: el de la personalidad, el de ser un cubano (primera y última generación) de padres judíos, el de ser un judío de origen ashkenazi en la ciudad de La Habana [...] esos exilios que implican desde el comienzo una voz doble, una voz en el árido terreno de la zarza ardiente y en el tropical terreno de la humedad [...] voz donde se reúnen a perpetuidad, la ancestral voz de mis antepasados y la actual y ancestral voz de mi patria de nacimiento [...] Y luego el desarraigo [...] Todo eso se junta para hacer de mi trabajo algo aparentemente menos cubano y que tal vez tenga mucho que ver con el cubano actual [...] que es una especie de cubano judío, de mulato judío, de híbrido múltiple y desarraigado, que deambula y *derelecta* por toda la tierra, conociendo finalmente la diáspora, madre nutritiva y verdadera de toda creación.³¹

Pero como escribe Orestes Hurtado: "Kozér regala sus mitos. O sea, una irrealidad verdadera".³² Por lo demás, tampoco necesitaba la poesía de José Kozér su énfasis explícito en lo cubano para ostentar cubanía y mucho menos relevan-

³¹ Citado por Aida L. Heredia: ob. cit., p. 24-25.

³² O. Hurtado: "Prólogo" a *Dípticos*, ed. cit.

cia o calidad poéticas. En última instancia, un poeta se mide por su singularidad (que proviene de la extrañeza desde donde nos habla y de la extrañeza que es capaz de despertar en nosotros); por su manera peculiar (irrepetible) de decir su palabra, de escucharse su voz; por su imaginación y poder cognitivos —ya intelectuales, ya afectivos, ya sensoriales—, dables de activar los nuestros; por su forma de crear un universo lingüístico suficiente; simultáneamente, en algunos casos mayores, por su capacidad para conmovernos; y, sobre todo, por ese su como natural develamiento de lo desconocido, a la vez que preserva su misterio. Todos estos dones pueblan la poesía de José Kozér, quien desde ya debe considerarse una de las voces más auténticas de la poesía cubana en cualquier tiempo.

23 de julio, 2001

La poesía de Raúl Hernández Novás*

Y nacer fue entonces el comienzo del exilio
"Aguas"

Tras el velo del amnios buscaba conchas perdidas
"Da capo"

Oh Cuerpo. Cuerpo, en tu seno otra vez he de entrar
"Ya tus ojos cambian lentamente de color"

Era la noche lo que deseaba y ya la tengo
"Muerte de un payaso"
RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS

La poesía de Raúl Hernández Novás (1948-1993), interrumpida con su suicidio en un momento en que el poeta había alcanzado su absoluta madurez expresiva,¹ es una de las más singulares de la lírica cubana y, me atrevería a decir, de la poesía de la lengua, en la segunda mitad del siglo xx. La publicación de su *Poesía completa*, con una amplia selección de textos que dejó inéditos en su papelería, permitirá apreciar, por primera vez, todo el arco desplegado en su proceso creador.

Para la confección de este libro se ha seguido el siguiente criterio: considerar como su poesía completa la publicada por el autor en libros o en publicaciones periódicas. De

* Prólogo a R. Hernández Novás: *Poesía completa*, comp., pról. y notas J.L. Arcos, edición de Vitalina Alfonso, Casa de las Américas, La Habana, 2002.

¹ R.H.N. fue también un notable crítico y ensayista. Desde 1973 y hasta su muerte trabajó como investigador literario en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Allí, entre otros muchos trabajos, realizó la edición crítica de la poesía completa de C. Vallejo, y dejó inédito un notable ensayo sobre la poesía de Octavio Paz, publicado póstumamente en la revista *Casa de las Américas*. También escribió, entre otros, sendos ensayos sobre la poesía de C. Vítier y E. Diego, y prologó la poesía de L. Palés Matos, publicada en Casa de las Américas.

esta manera su poesía canónica estará compuesta por *Enigma de las aguas* [1967-1971] (1983),² *Embajador en el horizonte* [1970-1979] (1984), *Da capo* [1976-1977] (1982), *Al más cercano amigo* [1980-1981] (1987), *Los ríos de la mañana* [1982] (1984), *Animal civil* [1981-1982] (1987), *Sonetos a Gelsomina* [1982-1985] (1991) y *Atlas salta* [1987-1991] (1992 y 1994-5), más apenas otros cuatro poemas. Como se explica prolijamente en las notas a cada libro, se ha ordenado su poesía según su fecha de escritura y no según la de publicación. Como Apéndice aparecerá entonces toda la poesía publicada póstumamente o que permaneció inédita. Esta se ha dividido en dos zonas: los libros o cuadernos o partes de ellos, y una gran cantidad de poemas que el autor no llegó a concebir dentro de libro alguno. Los libros o cuadernos son: *El pájaro, la rama y la ceniza* [1968-1969], *Cuaderno sin título* [1969], *Canciones y figuras decimadas* [1981-1985] y los veintitrés sonetos que el autor excluyó de la versión original de *Sonetos a Gelsomina* [1982-1985]. A continuación, y como se explica en la nota introductoria al Apéndice, se publica una amplia selección —ciento setenta y nueve textos— de otros poemas no publicados en vida por el autor, escritos entre 1964 y 1992, la mayoría, hasta este momento, absolutamente inéditos. El Apéndice se complementa con una muy importante primera versión anotada de "Sobre el nido del cuco" [1982], que el autor tituló "Without Candy" [1982]; dos traducciones de poemas de T. S. Eliot: la parte IV de "East Coker", de *Four Quartets*, y "El hipopótamo"; más dos cartas que el autor me envió en 1992 y que aclaran importantes aspectos de su obra, de su vida e incluso de su poética. El trabajo de ordenamiento cronológico y filológico realizado para establecer

² Las fechas entre corchetes son las de escritura; entre paréntesis, las de publicación.

los textos de su papelería (muchos de ellos manuscritos) se adelanta a una futura edición crítica. De esta manera el lector y el estudioso de la poesía de R.H.N. contarán a partir de este libro con la muestra más completa de toda su obra lírica. Sin embargo, un análisis de esa poesía rebasaría las posibilidades de este prólogo, por lo que me he limitado a indicar algunas precisiones imprescindibles en las notas que acompañan a dichos textos. Sólo me detuve especialmente en el análisis de "Without Candy" y en la traducción del fragmento IV de "East Coker", de T.S. Eliot, por la importancia excepcional de esos dos textos.

A pesar de que la obra poética de R.H.N. es considerada tácitamente por la crítica una de las más valiosas de la poesía cubana contemporánea, ello no se ha reflejado del todo en los estudios que ha merecido, los cuales han sido más bien parcos, cuando no incomprensivos, sobre todo en sus inicios.³ Quien esto escribe ha redactado ya varios textos al respecto, a saber: un extenso estudio sobre su poética, "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia" (que servirá como fuente fundamental para muchas de las valoraciones de este prólogo);⁴ el prólogo a la antología *Amnios*;⁵ dos reseñas críticas: "*Animal civil*, o la poesía siempre naciendo" y "*Sonetos a Gelsomina: el viaje eterno*";⁶ y los comentarios críticos

que aparecen en "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx".⁷ Muy valioso es el prólogo de Cintio Vitier a *Enigma de las aguas*,⁸ así como los ensayos de Roberto Fernández Retamar, "Raúl en su Cuba y en su noche",⁹ de Fina García Marruz, "Inútiles serían las estrellas",¹⁰ de Vitalina Alfonso, "Un estudio temático de *Embajador en el horizonte*",¹¹ de Arturo Arango, "El albatros voló sobre el nido del cuco",¹² de Lourdes Rensoli, "Raúl Hernández Novás o el sueño creador",¹³ de Roberto Méndez, "El viaje hacia sus fuentes, *Atlas salta*",¹⁴ y de Luisa Campuzano, "Raúl Hernández Novás: el encuentro de Casal y Martí".¹⁵ Su poesía sí ha sido ampliamente representada en las principales antologías de la poesía cubana de los últimos veinte años. Es muy significativo que la compilación *Amnios* haya recibido el premio de poesía "José Lezama Lima", que entrega un jurado internacional, en Casa de las Américas, en este caso al mejor libro publicado de

³ Esa impresión la tenía el propio R.H.N. en 1992. Véase la primera carta en el Apéndice.

⁴ J.L. Arcos: "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia", en *Anuario L/L*, La Habana, (23): 41-84, 1992.

⁵ J.L. Arcos: "Raúl Hernández Novás: la mirada desde el velo del amnios", en R. Hernández Novás: *Amnios*, comp. J.L.A. y N. Codina, Ediciones Ateneo, La Habana, 1998.

⁶ J.L. Arcos: "*Animal civil*, o la poesía siempre naciendo", en *Universidad de La Habana*, La Habana, (236): 256-261, sep.-dic., 1989, y "*Sonetos a Gelsomina: el viaje eterno*", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, mar.-abr., 1992.

⁷ J.L. Arcos: "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx", en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, comp. y pról. J.L.A., Ed. Letras Cubanas, La Habana.

⁸ C. Vitier: "Prólogo" a R. Hernández Novás: *Enigma de las aguas*, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, La Habana, 1983.

⁹ R. Fernández Retamar: "Raúl en su Cuba y en su noche", en *Casa de las Américas*, La Habana, a. XXXIII (191): 167, abr.-jun., 1993.

¹⁰ Fina García Marruz: "Inútiles serían las estrellas", *Casa de las Américas*, La Habana, a. XXXIV (192): 107-110, jul.-sep., 1993.

¹¹ Vitalina Alfonso: "Un estudio temático de *Embajador en el horizonte*", en *Letras cubanas*, La Habana, (2): 193-202, oct.-dic., 1986.

¹² A. Arango: "El albatros voló sobre el nido del cuco", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, jul.-ago., 1993, pp. 20-23.

¹³ Lourdes Rensoli: "Raúl Hernández Novás o el sueño creador", en *Vivarium*, La Habana, (X): 58-64, dic., 1994.

¹⁴ R. Méndez: "El viaje hacia sus fuentes, *Atlas salta*", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, ene.-feb., 1997, pp. 62-63.

¹⁵ Luisa Campuzano: "Raúl Hernández Novás: el encuentro de Casal y Martí", en *Revolución y Cultura*, La Habana, (5): 16-20, sep.-oct., 2000.

poesía por un autor hispanoamericano, así como que el premio anual de poesía de la revista *Revolución y Cultura* lleve como nombre el del poeta.

Pero adentrémonos, siquiera sea generalmente, en la significación de la poesía de R.H.N. dentro de la tradición de la poesía cubana del siglo xx. Es muy curioso que el poeta comience a escribir precisamente en el año 1959, es decir, en la frontera de una nueva época de la literatura cubana. Si bien, como se explica en la nota introductoria al Apéndice, sus primeros poemas, escritos entre 1959 y 1963, no pasan de ser ejercicios de aprendizaje rítmico, métrico y estrófico, en el plano formal y expresivo le confieren desde muy temprano al poeta una sólida formación, y lo familiarizan con las composiciones clásicas de la lengua, lo cual después se revertirá en su sabio manejo del romance, del soneto y de la décima fundamentalmente, y en el empleo del endecasílabo sobre todo. No obstante, en el plano ideológico, estos primeros poemas abordan temas tópicos, acaso por la influencia de su padre: además de algunos poemas de inspiración familiar, la mayoría recrea aspectos de la historia de Cuba y, otros, sucesos políticos trascendentes de los primeros años de la Revolución cubana. Aunque su solución expresiva es retórica, exterior, tópica, estos temas contribuyen a desarrollar una sensibilidad, pudiera decirse, humanista, y una conciencia política, que luego se manifestarán en poemas de más valor estilístico y de mayor elaboración cosmovisiva, como puede ser el caso de "Oda a Camilo Torres", "Los ríos de la mañana", "Sobre el nido del cuco" y "El sol en la nieve", cuatro de los poemas más relevantes de contenido o repercusión social escritos por un poeta cubano, si bien esta no fue una faceta predominante en su poesía. Pero esta primera tendencia, que luego tendrá otras muestras en su poesía escrita (y no publicada) entre 1964 y 1969, sólo aparecerá excepcional-

mente en su obra a partir de *Enigma de las aguas* [1967-1971] (1983).¹⁶

¹⁶ Es muy significativo constatar la rápida evolución que se opera en el poeta a partir de 1964, con respecto a su poesía anterior escrita entre 1959 y 1963, aunque su auténtica voz poética no alcanza su plenitud hasta el año 1967. Un dato colateral, pero ilustrativo al respecto: en 1967, R.H.N. se traslada, luego de cursar el primer año en la Escuela de Matemáticas de la Universidad de La Habana, durante el curso 1966-1967, a la Escuela de Letras de la misma Universidad. El informe de la orientación profesional, fechado el 4 de septiembre de 1967, fue firmado por el Dr. Gustavo Torroella, y expresa: "I) *Análisis. Capacidad general y nivel intelectual*: Promedio alto a superior. *Aptitudes y habilidades*: Muy superior en razonamiento verbal, vocabulario y comprensión en lectura. Superior en razonamiento abstracto, razonamiento matemático y relaciones espaciales. Promedio alto en habilidad numérica y razonamiento mecánico. *Intereses y motivaciones*: Preferencia por actividades que requieren iniciativa personal, originalidad, creatividad. Intereses muy destacados por la expresión literaria, nivel de aspiración alto. Además de la literatura, le interesa el magisterio y el periodismo. Sus intereses y preferencias por las actividades literarias concuerdan con sus aptitudes verbales muy superiores. *Problemas*: Ha confrontado el problema de su desorientación vocacional anterior que le hizo elegir erróneamente la carrera de matemáticas, lo cual constituyó el motivo de la consulta. Este problema se ha resuelto con la orientación profesional que se le ha brindado. Otro problema es el de su reserva y retraimiento, que lo hacen desadaptado a la vida social. Es muy susceptible y concentrado en sí mismo. Considera que tiene poca voluntad para llevar a cabo sus decisiones y planes. Tiene ciertos sentimientos de inferioridad social y de desconfianza en sí mismo. II) *Diagnóstico y conclusiones*: Alumno de capacidad superior que lo hace apto para cualquier tipo de enseñanza superior. Aptitudes muy destacadas en las actividades que requieren capacidad verbal y vocabulario. También se destaca en razonamiento abstracto y matemático. Es un sujeto de dotación excepcional en capacidad intelectual y de pensamiento abstracto, así como en aptitudes para comprender y razonar verbalmente, lo cual lo califica para trabajar en ocupaciones que empleen este vehículo como instrumento de trabajo. Tiene intereses en las ocupaciones que requieren el empleo de la expresión verbal y literaria y en nivel de creatividad más que en el de reproducción. Se observan problemas de inadaptación social y de actitudes muy introvertidas. III) *Orientación*. Las carreras de Letras y Artes que proyecta estudiar el alumno parece una elección correcta de acuerdo con las capacidades, aptitudes e intereses evaluados en este examen.

Precisamente *Enigma de las aguas* (1983) —también *Da capo* (1982)— marca un hito dentro de la poesía cubana de la Revolución, es decir, como contraste con el canon de poesía conversacional y/o prosaísta predominante durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. Y no es que el poeta no utilice recursos del coloquio o de lo conversacional, y a veces muy sabiamente,¹⁷ sino que su poesía se orientará desde un principio hacia un acendramiento imaginal, y hacia una integración estilística de distintas tendencias expresivas para nada frecuente dentro del predominante y a menudo árido terreno expresivo del coloquialismo. Digamos que a diferencia de la no tolerancia de lo conversacional con otras tendencias expresivas, algo que contribuyó a su empobrecimiento formal y a la postreridad ideológica, la poesía de R.H.N. buscó la integración en su seno de diferentes corrientes expresivas de la tradición de la poesía cubana (modernismo, poesía pura, origenismo o poesía trascendentalista, neorromanticismo, poesía guilleniana¹⁸ y feijooiana, coloquial), de la hispanoamericana (Huidobro,

¹⁷ Véase, por ejemplo, el excepcional poema "VIII", del cuaderno "Hacia país inaccesible", de *Da capo*.

¹⁸ El primer poema que publicó R.H.N., "Alemania", escrito el 1 de mayo de 1961, ocasionó un equívoco muy gracioso. Un vecino y amigo de la familia Hernández Novás tuvo acceso a los poemas escritos por R.H.N. entre 1959 y 1961, y envió el mencionado texto a una columna, "Crónica", que tenía Nicolás Guillén en el periódico *Hoy*, donde el poeta publicó el poema pero acompañado de una nota donde dudaba de que se tratara de un niño de 12 años, pues, dice, "acusa una malicia técnica que no se adquiere sino con cierto estudio. Es un romance octosilábico, y —prosaísmos aparte— tanto por la medida inalterable de los versos como por la persistencia regular de la rima, suscita la sospecha de que su autor tiene algunos conocimientos retóricos..."

Es un caso que por su capacidad muy superior para el trabajo verbal y literario debe estimularse y proporcionarse los medios y oportunidades para que pueda producir creativamente a la altura de sus potencialidades y recursos. Se sugiere además atención al problema de su timidez e inadaptación social".

Neruda, Vallejo, Borges), de la española (Machado, Juan Ramón, Lorca) y de la universal (señaladamente la tradición simbolista, Rimbaud, Valéry, Breton, Rilke, Eliot), así como una no frecuente asimilación de las Sagradas Escrituras. A ello sumó un sabio manejo de la intertextualidad musical, literaria, oral y cinematográfica.¹⁹ Pero todo ello lo realizó sin hacer concesiones a ninguna poética determinada, es decir, desde su irreductible singularidad expresiva, y desde una cosmovisión poética muy personal. En una entrevista que se le realizara en el año 1983, es decir, cuando tenía

¹⁹ Fue Cintio Vitier quien primero reparó en esta importante faceta de la obra poética de R.H.N. en su prólogo a *Enigma de las aguas*, ed. cit. Véase en el Apéndice la primera versión anotada de "Sobre el nido del cuco", "Without Candy", como modelo del uso de la intertextualidad.

y algunos años más que los de un muchacho [...] Pero ¿y si estamos equivocados y nos pasamos de listos? ¿No son frecuentes los casos de precocidad intelectual?" Dicho texto fue publicado el domingo 16 de julio de 1961. Al día siguiente apareció otra nota de Guillén donde transcribía una carta del padre de R.H.N., donde daba fe de la veracidad del poema y de la identidad y edad de su hijo. Entonces Guillén se disculpaba de su duda, y terminaba escribiendo: "En fin, todo ha salido como en una novela rosa. Ahora empieza para el joven Raúl su más grave responsabilidad. La poesía es una disciplina muy seria y es preciso trabajar rudamente para dominarla, aun en lo que parezca más sencillo, que suele ser lo más difícil y peligroso. Ojalá llegue a ser este joven su crítico menos contentadizo, pues sólo respetando nosotros mismos nuestra obra podremos alcanzar para ella el respeto de los demás". Anécdota aparte, el propio R.H.N. confiesa que leyó por entonces, dice, "*La paloma de vuelo popular, Elegías*, edición Losada, que me impresionó mucho" (Bernardo Marqués Ravelo: "No soy un poeta hermético. Entrevista a Raúl Hernández Novás", *El Caimán Barbudo*, La Habana, ene., 1983); es muy significativo que uno de sus poemas perdidos tenga como título "Elegía a Jesús Menéndez". En algunos poemas que se incluyen en el Apéndice se nota la huella de la poesía de Nicolás Guillén. En dicha entrevista también reconoce la influencia en su primera producción poética [1959-1963] de "la poesía popular y revolucionaria del Indio Nabori", concretamente de su "Marcha triunfal del Ejército Rebelde", así como de *Canción de gesta*, de Pablo Neruda.

inéditos sus principales libros: *Enigma de las aguas*, *Embajador en el horizonte*, *Da capo*,²⁰ *Al más cercano amigo*, *Animal civil* y una parte importante de *Sonetos a Gelsomina*, el poeta confiesa que su poesía se orienta hacia una

[...] mezcla de metáfora y coloquialismo, quizás más de la primera que del segundo. Todos apuntan a que ya se nota cierto agotamiento de este sistema, y una vuelta a formas más líricas e imaginistas. [...] La poesía tiene que cantar, no sólo conversar. Pero no debe ser una vuelta atrás, un círculo vicioso, sino más bien una espiral: una negación dialéctica, que asimile lo mejor, lo impercedero del estilo anterior. Yo quisiera en la medida de mis posibilidades, contribuir a esta negación dialéctica, sin falsas ni estériles pugnas generacionales [...] ²¹

Pero acaso su precisión conceptual más profunda sobre los límites del conversacionalismo, la exprese indirectamente, en un juicio sobre la poesía de Vallejo. Dice:

[...] lo que diferencia a la poesía última de Vallejo, tanto de algunas poéticas de vanguardia (incluso de la propia poética conversacional representada por el poema LI de *Trilce*), como de la poética de la generación conversacionalista, es que, por más que utilice el coloquialismo, el prosaísmo, las locuciones y salidas de tono, su lenguaje nunca aspira a confundirse con el *habla*, sino que subra-

²⁰ Aunque *Da capo* tiene como fecha de publicación el año 1982, parece que al realizarse la entrevista, que se publicó en 1983, todavía no estaban a la venta ni *Da capo* ni *Enigma de las aguas*, pues así se hace constar por el entrevistador y por el propio poeta.

²¹ B. Marqués Ravelo: "No soy un poeta hermético. Entrevista a Raúl Hernández Novás", en *El Caimán Barbudo*, La Habana, ene., 1983.

ya siempre, sin discriminación de tradicionales elementos retóricos, su carácter eminentemente *literario*, de *lenguaje no común*. De ahí que Vallejo se sirva de figuras y factores rítmicos "tradicionales", e incluso de un idioma a menudo arcaizante por el frecuente uso de elementos estilísticos como los arcaísmos, los pronombres enclíticos no utilizados ya en el habla, etc. Es en este contexto de lenguaje *literario* donde, por contraste, adquieren su fuerza los elementos coloquiales y prosaístas.²²

La lucidez de su pensamiento poético se demuestra cuando nos percatamos que ya desde ¡1967! la poesía de R.H.N. se orientaba hacia ese cambio;²³ transformación que sólo comienza a manifestarse en la poesía cubana hacia mediados de la década de los años ochenta, a partir de la última hornada conversacional, que acentúa una suerte de conversacionalismo lírico, y de ciertas rupturas expresivas y/o ideológicas. Como ya se tendrá ocasión de demostrar, la ascendencia de R.H.N. sobre mucha de la poesía cubana publicada a partir de la segunda mitad de la década de los años ochenta, no se limita al cambio expresivo, sino que comporta también una zona cosmovisiva. Precisamente *Enigma de las aguas* se inicia con un poema, "Aguas" [1970], que implica el des-entrevimiento de una poética, de una metafísica poética, de alcance cosmogónico. Ese acendramiento ontológico,

²² R. Hernández Novás: "Vida de un poeta", en C. Vallejo: *Poesía completa*, edición crítica y estudio introductorio R.H.N., Ed. Arte y Literatura-Casa de las Américas, La Habana, 1988, pp. CXXIII-CXXIV.

²³ Hay que tomar en cuenta que aunque los primeros poemarios de R.H.N. se publicaron en la década de los años ochenta, algunos de esos libros fueron escritos mucho antes, a saber: *Enigma de las aguas* [1967-1971] (1983), *Embajador en el horizonte* [1970-1979] (1984), *Da capo* [1976-1977] (1982), *Al más cercano amigo* [1980-1981] (1987), *Animal civil* [1981-1982] (1987), *Sonetos a Gelsomina* [1982-1985] (1991), y *Atlas salta* [1987-1991] (1992 y 1994-5).

filosófico, cosmovisivo, del discurso lírico, no acaecía en la poesía cubana desde la generación de Orígenes y su descendencia cronológica inmediata.

En el ensayo ya aludido, "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia", luego de una introducción general sobre su poesía, desarrollé los tópicos de *Lo cosmogónico*, *Lo material*, *Lo maternal*, *Lo femenino*, *Del viaje y Lo autoparódico*, como centros de significación (más que como temas) de su poesía. En lo sucesivo trataré de sintetizar muchos de los contenidos de aquel ensayo o, cuando sea inevitable u oportuno, transcribiré partes del mismo.

Acaso pueda prestarse a diferentes equívocos el calificar lo distintivo de su pensamiento poético como expresión de una poética de lo material,²⁴ de lejana ascendencia heraclíteana. Sin embargo, el propio poeta, en la entrevista ya citada, expresa:

Yo tengo una concepción materialista de la poesía, debida en gran parte a mis maestros Mirta Aguirre y Guillermo Rodríguez Rivera. No puedo estar de acuerdo con la teoría de la poesía "pura" del abate Brémond, o sea, esa sustancia inefable que quedaría cuando, al decir de León Felipe —que, sin embargo, no es un poeta "puro"— se le quitara al verso "los caireles de la rima", el metro, la cadencia, la idea, las palabras. Para mí la poesía está en esos vehículos concretos que apunté. Uno

²⁴ Además de la pertinencia del término por sí mismo, de cierta manera esta denominación quiere responder también a una pregunta que hace Cintio Vitier en el "Prólogo" a *Enigma de las aguas*: "¿Habría finalmente una sola ciencia, en la que estará incluida la poesía, con una física de la memoria, una matemática de la esperanza, o bien una poética de la materia? ¿Se fundirán alguna vez lo que Pascal llamó el espíritu de fineza y el espíritu de geometría?"

de los mayores méritos de la generación de Orígenes y Feijóo, especialmente de su segunda promoción, fue el de negar la poesía "pura" ya en decadencia e iniciar una vuelta hacia la realidad —lo cual a veces no se toma en cuenta— como lo demuestran libros como *En la calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego, *Canto llano*, de Cintio Vitier, y *Las miradas perdidas*, de Fina García Marruz.²⁵

Es cierto que su poesía expresa una continuidad con los contenidos mitopoéticos y fabuladores de una zona de la poesía origenista, así como con lo que puede calificarse en esa poesía como la expresión de una nueva materialidad, sólo que si bien las materias de esa poesía estaban traspasadas por una ontología religiosa, y la asunción del sentido de la encarnación cristiana impedía que su trascendentalismo se independizara de las materias de la inmediata realidad (pues más bien su superobjetivo poético era el de su conocimiento, aunque en un nivel esencial, pero fundándose en —y nutriéndose de— lo particular), en el caso de la poesía de

²⁵ B. Marqués Ravelo: ob. cit. En la misma entrevista, el autor reconoce, además, sus deudas poéticas y/o intelectuales con su tío Benito Novás, la generación de Orígenes (menciona concretamente a Lezama Lima, C. Vitier, Fina García Marruz y E. Diego, aunque son obvias sus deudas con G. Baquero y O. Smith), S. Feijóo, R. Fernández Retamar, a quien considera "uno de los mayores poetas del conversacionalismo", F. de Oraá, R. Luis, Basilia Papastamatíu, y con la Dra. Beatriz Maggi, la psicóloga Alefí Jordán y el psicoanalista Juan Carlos Volnovich. Como es conocido, el poeta tuvo un estrecho círculo de amigos poetas y críticos de poesía, entre los que sobresalen E. de Armas, A. Quintero, R. Cabrera, L. Álvarez, J. Yglesias y E. Saíenz. Se conoce que también tuvo relación (y no se pretende aquí ser exhaustivo) con los poetas E. Rodríguez, A. Escobar, Marilyn Bobes y Reina María Rodríguez. El poeta destaca muy especialmente su amistad con la actriz María Elena Diardes Sanjurjo, tipo de relación muy parecida a la que tuvo después con la poeta y ensayista Lourdes Rensoli.

R.H.N., su discurso poético, incorporando el mundo material iluminado por los origenistas pero también el de toda la tradición poética cubana anterior, señaladamente el mundo material, imaginal de José Martí y algunos motivos fundamentales de la poesía pura —la estatua, por ejemplo—, más la presencia decisiva de la tradición simbolista, ofrece una cosmovisión poética enfáticamente materialista, es decir, alejada de toda ontología religiosa, que busca toda trascendencia en la propia materialidad del mundo, incluyendo con un alto grado de significación a la propia conciencia de lo material, lo que ya conduce el problema al ámbito de la epistemología poética, al ámbito del pensar, de la razón, de la *gnosis* poética. Trascendentalismo religioso el de Orígenes y trascendentalismo materialista el de R.H.N. Su diferencia con el purismo es clara, toda vez que su poesía se plantea el conocimiento poético de la realidad, y no es ajena a una ya explícita, ya soterrada, afectividad o sentimentalidad que detenta cierto *pathos* romántico. A su vez, su poesía comparte, junto a la poesía simbolista, la pura y la origenista, la relativa autonomía que le es inherente al menester poético. Ese *pathos* romántico, o la característica sentimentalidad o afectividad de su expresión poética, como rasgo distintivo incluso de su tono y estilo poéticos, no puede conducir al error crítico de calificar de *intimista* su poesía, a no ser que se aluda a la intimidad de la materia, a los profusos e intensos procesos materiales que ella muestra, o a la vastedad del mundo material, de las imágenes materiales que ella incorpora a su intimidad y que subjetiviza. Mundo material, visualizado en su devenir ontológico, nutrido de imágenes primigenias: luz, agua, aire, tierra; mundo dialéctico, imágenes simbólicamente recreadas y relacionadas entre sí. Y mundo material en su devenir social, sobre todo axiológico y existencial: el análisis de la conciencia de lo material.

Lo peculiar del aporte de R.H.N. a nuestra poesía descansa en la índole de su *mirada*: una mirada despojada de todo idealismo, espiritualismo, o trascendentalismo religioso y, a la par, afincada en una compleja y profunda asunción de lo material. No por ello, sin embargo, su poesía deja de asumir ese idealismo legítimo inherente a todo proceso de conocimiento (de sublimación, *imaginización*, recreación) de la realidad y, sobre todo, al conocimiento poético —como aventura en lo desconocido, y que no excluye la revelación de su misterio; como expresión, incluso, de los límites de la conciencia de lo material para expresar la profundidad, complejidad y riqueza de la materialidad de la creación, que incluye a la propia conciencia y sentimentalidad humanas. Desde este punto de vista cabría valorar también una poderosa espiritualidad materialista en su poesía, o su ingente afán por trascender la realidad aparente o las apariencias de lo real, así como la búsqueda de una trascendencia en el hombre o en el acto poético, o, asimismo, de una religiosidad entendida como religación —*religare*—, dialéctica comunión de todos los órdenes de lo real, tanto de lo visible como de lo invisible, de lo conocido como de lo desconocido. Se hace hincapié en esta esquemática distinción, para no conducir el deslinde inicial hacia una valoración vulgar o simplista de su conciencia de lo material, y para darle todo su legítimo alcance a dicha materialidad, pues precisamente esta poesía puede verse expuesta, por su densidad imaginal y conceptual, a ser aprehendida como ejemplo de cualquiera de aquellas vertientes cosmovisivas, sobre todo por el espejismo de la comunidad que ella mantiene con determinada tradición literaria —en el plano del lenguaje poético sobre todo, aunque también por la semejante elección de algunos

temas o por la utilización de motivos comunes.²⁶ En última instancia, su aprehensión de la materialidad del universo, que incluye a la propia conciencia de lo material, esto es, a su poderosa espiritualidad, no es una elección simplemente filosófica, porque compromete la esencia misma del ser, del poeta, que pregunta sobre el sentido y el lugar del hombre en el cosmos. Por eso, al final de mi ensayo aludido

²⁶ Ante este delicado problema se debe tratar de ser lo más objetivo posible. R.H.N., quien nació en 1948, tuvo en su niñez, como era común entonces, una formación religiosa católica. Cuando comienza a escribir en 1959, escribe cuatro poemas de inspiración religiosa: "Invocación a Cristo en Cuba libre" [dic., 1959], "Con la Cruz y con la Patria" (perdido), "A Cristo" (perdido) y "Noche de Navidad (Canto nórdico)" [25/12/63]. En otros poemas escritos a partir de 1964, apenas hay referencias religiosas. Todo parece indicar que R.H.N., quien no practicó en su vida adulta ninguna religión, se orientó hacia una concepción del mundo materialista, lo cual se vio reforzado durante sus años de estudios universitarios (1966-1972). Las referencias, que van creciendo con los años, a fuentes cristianas, concretamente a las Sagradas Escrituras, aunque en realidad están presentes desde su primer libro, *Enigma de las aguas*, son fundamentalmente culturales, cosmovisivas. Ya en *Sonetos a Gelsomina* [1982-1985], tanto en los poemas publicados en el libro como en los que suprimió de su versión original, hay una gran cantidad de textos donde aparece el tema religioso, y donde se cuestiona desde distintos ángulos la idea de Dios. Pero quien escribe esos textos no es un ateo. Si no es un católico, sí es un creyente en el mensaje fundamental del Antiguo y el Nuevo Testamentos. Hay testimonios fidedignos de que R.H.N. leía casi diariamente la Biblia, la que anotaba profusamente en sus márgenes. Él mismo ofrece su testimonio al respecto en la segunda carta que me escribió en 1992, a propósito de un texto mío sobre *Sonetos a Gelsomina*, y que se recoge en el Apéndice. Dice allí, luego de comentarme prolijamente ciertos pasajes de la Biblia, recreados en su libro: "Ojalá te interesen tanto como a mí estos temas de la Biblia, que siempre ha sido para mí —verdad de Pero-Grullo— un libro inagotable". Pero, además, ninguna concepción del mundo, ni religiosa ni no religiosa, suple el pensamiento que porta la poesía, y es ese pensamiento el que debe interesarnos. No hay dudas, al menos para mí, que su pensamiento poético, de acentuado y confeso carácter materialista, contiene un profundo aliento religioso, lo cual, por cierto, en el reino de la poesía, no implica ninguna contradicción. Pienso en César Vallejo, quien fue, simultáneamente, como R.H.N., un poeta cristiano y marxista.

sobre su poética de la materia, dejé abierta una interrogante: la materia, para el poeta, ¿será un umbral o un imposible paraíso?

Con respecto a su estilo —que frecuenta con acierto e intensidad expresivas el soneto y la décima de linaje conceptista, y que a menudo se ciñe a un verso blanco endecasílabico que recuerda al martiano—, este se desenvuelve, predominantemente, a través de versos blancos de medida irregular, con frecuencia en largos versículos, donde puede explayarse mejor su acusada urdimbre imaginal, sus complejas construcciones sintácticas, sus incesantes preguntas o condicionales, sus significativas elipsis, sus reiteraciones, sus alteraciones de los tiempos verbales, sus enumeraciones simbólicas y, en general, la sobreabundancia de recursos expresivos y tropológicos. Ahora bien, acaso uno de los rasgos distintivos de su estilo lo sea la *reiteración*. Dicha reiteración, propia de la extensión sintagmática y nutrida por los correspondientes mitemas, le confiere a su discurso lírico, al estilo de su pensamiento poético, una concentración significacional y/o simbólica, que lo singularizan. Por ejemplo, de la mano de su denso tejido tropológico, de su tendencia a la utilización de las imágenes simbólica y afectiva, su universo imaginal tiende a concentrarse mucho a partir de la reiteración en distintos poemas, o en series continuas de ellos, y en diferentes contextos poemáticos, de los mismos motivos, que ya pueden ser simples palabras de rango conceptual, arquetípico: *árbol, lluvia, viento, mar, bosque, parque, estatua, payaso, rey*; sintagmas: *la niña en el centro del bosque, la estatua en el centro del parque, el hombre frente al mar*; ideas poéticas más complejas: la mirada a través del velo del amnios, la vuelta al seno materno, el dualismo entre el mar y la tierra, o dentro del propio hombre o entre su pasado y su presente, es decir, la distancia entre el presente del sujeto lírico y la memoria de su infancia o de un

pasado remoto o simplemente irrecuperable o irreplicable; la incompletez del ser humano dentro de la materialidad del mundo; o su idea más general: la existencia misma de lo material, que es a menudo transfigurada por su afectividad, por sus incesantes sublimaciones y por su imaginación simbólica.

Pero esta concentración y reiteración, lejos de facilitar una inmediata o progresiva comprensión de los textos a través del desciframiento o intelección previas del sentido básico de cualquiera de las instancias señaladas con anterioridad, a menudo la complejiza, porque no necesariamente al volver a utilizar esos motivos, estos conservan intacta su irradiación semántica o evocan semejantes connotaciones simbólicas o afectivas, por lo que será siempre necesario tener muy en cuenta el ambiente dentro del cual funcionan. No obstante, en la medida en que se aprehendan esos motivos con referencia a su nivel mayor de generalidad, es decir, a su participación dentro de construcciones ideotemáticas más vastas, de alcance cosmovisivo, su relativa inmanencia se apropiará de un sentido y se despojará de su primera impresión de anarquía simbólica o afectiva, pues es conveniente aclarar que esta poesía no tendrá nada que ver con la imagen mágica del surrealismo (aunque en muchos poemas escritos entre 1964 y 1969, y que ahora podrán apreciarse en el apéndice, el poeta asimiló la técnica escritural de ascendencia surrealista). Todo esto no implica que la comunicación se haga siempre transparente. No es ese su objetivo, por lo demás, pues uno de los conflictos de significación mayor que detenta internamente su mundo poético, será el de los límites que padece el poeta para poder aprehender el centro, la esencia, la unidad —la fuente— primordiales de la realidad (expresado esto a veces a través del par dialéctico comunicación-incomunicación o entre las instancias también dialécticamente contradictorias: afuera-adentro, aba-

jo-arriba, o entre lo conocido y lo desconocido, entre lo inmanente y lo trascendente, entre lo visible y lo invisible, etc.), por lo que su poesía, incluso desde una óptica formal, también expresará dicha problemática, la cual pudiera abordarse a través del tópico de la unidad-fragmentación de lo real. Aquellos motivos, además, al denotar referentes materiales muy generales, dentro de un discurso donde la anécdota casi no existe o, en todo caso, se ofrece ya fabulada (“ya alterada”, diría Roberto Fernández Retamar a propósito de Lezama),²⁷ como abstracción arquetípica, lo mismo que su afectividad o sentimentalidad confesionales (un ejemplo supremo de esto último acaece en “Sobre el nido del cuco”), hacen que se mediatice mucho su expresión, tal vez con la intención de salvar lo inmanente de su caducidad, de lo efímero de su existencia material, buscando una cierta atemporalidad de lo material, es decir, un reino donde más que la anécdota, la vivencia concreta, importen más los procesos materiales que ellas acarrear para la imaginación, memoria y conciencia del poeta; cuando no encarnan, más allá de toda anécdota o vivencia particulares, la *visión* de esos procesos, el objetivo primordial de su poesía. En este sentido puede hablarse de la presencia de *imágenes visionarias* en la obra de R.H.N., dentro de un linaje martiano y lezamiano, aunque mediadas por una sentimentalidad entre casaliana y vallejjiana, y dentro de una herencia simbolista.

Esas llamadas imágenes visionarias se desenvuelven o se concretan a partir de una dimensión no habitual de la conciencia, porque poseen, a la vez, un alto nivel de abstracción y un poderoso valor connotativo. A veces, incluso, sus poemas pueden ser visualizados como un incesante movimiento imaginal de determinados procesos materiales,

²⁷ R. Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

es decir, como se puede aprehender un fragmento de la propia vida en movimiento y transformación —y aquí sería pertinente considerar el peso que tiene lo cinematográfico o las progresiones musicales en su forma de aprehender la realidad en el poema—; de ahí que se insista en caracterizar su pensamiento poético como expresión dialéctica de una poética de la materia o de lo material. Insisto o preciso: más que un fragmento de la propia vida, lo que a menudo se expresa es el movimiento de la imagen sublimada, recreada o transfigurada de aquel fragmento o vivencia concretas en la conciencia e imaginación del poeta —procedimiento al que Cintio Vitier ha denominado la *imaginización* de lo real.

Si se suma a todo esto la densidad intertextual, el peso de la referencia culta, la incorporación creadora de la tradición literaria, la inmanencia de la imagen afectiva y las barrocas construcciones simbólicas (o imágenes visionarias) —que ciertamente revelan a un poeta con una intensa capacidad de aprehensión poética de la realidad, y capaz de suscitar asociaciones y percepciones mentales no comunes—, y, en general, la sobreabundancia tropológica, la fusión indiscernible entre lo metafórico y lo conversacional, por ejemplo, se comprenderá mejor la complejidad de su recepción y el verdadero sentido de su aparente hermetismo; en realidad, profundización en el conocimiento poético de la realidad, aunque sea el de *su* realidad. Su estilo produce a veces —por la recurrencia y concentración aludidas— cierta impresión de monotonía, o de hecho lo es, con el sentido de que ello forma parte de su fisonomía estilística. Es, podría decirse, la expresión de su *marca* estilística. Y ya se sabe que, en poetas de esta índole —Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, por ejemplo—, la no participación en su universo simbólico, puede conducir a tornar opaca la comunicación.

Pero, además, esa compleja urdimbre imaginal que ase-
día desde diversos ángulos o por recurrencia, acumulación

y concentración la expresión de una idea o de un sentimiento, conspira para que su poesía produzca a veces un efecto barroco. A veces, esa sobreabundancia, ese exceso de recursos tropológicos, se hace tan recurrente, tan invasor, tan envolvente, que paraliza, como un efecto hipnótico, es decir, detiene o suspende toda capacidad de intelección lógica (la cual se revela entonces insuficiente), o media en la posibilidad de aprehensión, incluso impresionista, de los poemas, los cuales, en este sentido, más que connotar esto u aquello, en realidad denotan la realidad visualizada, imaginizada en el texto, y nada más. Sólo en los *Versos libres*, de José Martí, en ciertos poemas de Octavio Smith, y en la poesía de José Lezama Lima, la poesía cubana había conocido tanto derroche imaginal, y había sido tan intensa, morosa y profundamente recreada la materialidad de la creación.

Por otra parte, un estudio temático de la poesía de R.H.N. tendría que realizar, previamente, una difícil y compleja labor de abstracción, y luego sólo quedarían algunas constantes muy generales, como son, por ejemplo, las siguientes: el tema *cosmogónico* —presente, sobre todo, en el poema “Aguas”, de *Enigma de las aguas*, y en algunos otros del mismo libro que le sirven de complemento porque recrean aspectos o líneas temáticas que se desprenden del tema básico, o en otros poemarios, pero participando ya de otras preocupaciones cosmovisivas, con cierta independencia de su fuente original. El tema de *lo maternal*, ya sea tratado en sí mismo o relacionado con su deseo de reintegrarse al seno materno, como una suerte de orfismo maternal —*en tu vientre sin fin me haré pequeño*, dice en un verso—, tema de vastas connotaciones, y que tiene su primera muestra importante en “Muerte de un payaso”, de *Enigma de las aguas*, pero que también es factible de ser interpretado como un viaje —un regreso o una participación— hacia un mundo

esencial, unitario, primordial, o un anegamiento en lo material, o en las aguas amnióticas originarias. El tema mismo de *lo material* —que es propiamente, como ya se ha adelantado, más que un tema o tópico, una poética, o una cosmovisión poética, la cual, unas veces más explícitamente, otras menos, traspasa de algún modo toda su poesía. Como una derivación de su preocupación cosmogónica y de su poética de lo material, pueden abstraerse, como subtemas, diversos procesos o imágenes o visiones materiales: los vinculados a *lo líquido*: mar, agua, lluvia, frío, hielo, nieve; *lo pétreo*: el recurrente motivo de la estatua (como imagen de lo fijo o lo ensimismado), o la tierra misma (como madre), y, sobre todo, el árbol (como imagen de una comunicación anagógica), lo arbóreo, el bosque (como cerrado misterio), y el fruto, la semilla (como imágenes de lo genésico, de la fuente), o el barco o la barca (como imagen de un viaje o de un tránsito);²⁸ *lo ígneo*: la luz; y *lo aéreo*: el viento.

Otro tema vastísimo sería el conformado por una especie de principio de *lo femenino*: tema proteico, de una intensa carga simbólica, imagen de lo maternal, de lo material, de la naturaleza, del agua o de la tierra, pero que es personificado a menudo a través de las imágenes de la madre, la amada, la amiga o la niña, que a veces es simplemente *ella*. Este tópico será el más extendido en su obra, acaso precisamente por encarnar un imposible. Toda su obra lírica tendrá como fundamental motivo de inspiración y estímulo creador —o sublimado erotismo— ese principio de lo femenino. Incluso pudiera realizarse un estudio del mismo tomando en consideración su relación con tres amigas (amadas) suyas: Cary, María Elena Diardes y Lourdes Rensoli. Su imposibi-

²⁸ Aunque según G. Bachelard, en el universo simbólico, la barca “es la cuna recobrada (y el claustro materno)”, y “hay una asimilación entre barca y cuerpo”. Citado por J.E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1969, p. 106.

lidad de concretar el acto sexual con una mujer, lo condujo a sublimar esta carencia, esta ausencia, este imposible, en numerosos poemas donde lo femenino adquiere un rango cosmovisivo. De este modo, y a partir de esta contradicción esencial, el poeta escribió muchos de sus poemas más bellos y algunos de los poemas de amor más conmovedores de la lírica cubana.

Conviene hacer una breve digresión sobre el significado profundo del poema “Aguas”.²⁹ Todo el texto discurre sobre el misterio y el sentido de la creación. Poema cosmogónico, traspasado por una búsqueda angustiada de un principio creador, porque el agua —el mar—, materia primigenia, imagen de la unidad primordial, plenitud perdida, es también un principio maternal. Es muy significativo que la poesía canónica de R.H.N. comience con un poema de esta naturaleza. En otros textos posteriores el poeta hace más explícito el significado profundo que el agua, el mar, la lluvia, lo líquido tienen para su psiquis, para su cosmovisión incluso. Su obsesión por reintegrarse al seno materno, a las aguas amnióticas del vientre materno, imagen de un paraíso perdido, son una obsesión en el poeta, como puede comprobarse, por ejemplo, en otro poema arquetípico de su obra y de este mismo libro, “Muerte de un payaso”, donde se hace más evidente el síntoma profundo que lo motiva. “La fuente es también la matriz, el amnios, el lugar fecundo”, escribe en “Cantata”, de *Embajador en el horizonte*; y en “Da capo”, del libro homónimo, reitera:

*Mejor sería la noche, las estrellas contempladas desde
un vientre,
la mudez en los ojos de aquel que interroga,*

²⁹ Véase: J.L. Arcos: “La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia”, en ob. cit., pp. 51-56.

que interroga y mira sin mirar,
desde el velo del amnios
tan misteriosamente.

En una de las cartas que me escribiera el poeta, luego de su lectura de mi ensayo "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia", confiesa:

Tal vez por eso haya en mi poesía esas obsesiones acerca de lo materno como paraíso anterior, la mezcla terrible de lo puro y lo impuro —de lo que es maternal y no lo es— que significa la vida, el naufragio del nacimiento, el mar como elemento materno identificable con el *apeiron* de los presocráticos, de Anaximandro, la vuelta al vientre materno —no es un determinismo biológico sino psicológico, pues más bien es ese segundo vientre que la madre crea sin quererlo y que rodea al niño y lo protege después que ha nacido. Incuestionablemente la realidad del mundo no es ese vientre materno, y de ahí yo creo que nacen en mi poesía temas como los de la imposibilidad, la tragicidad de la experiencia amorosa y, en general, la imposibilidad de configurar una adultez como se ve en uno de los poemas de *Da capo* ("El que ibas a ser está esperándote..."), en el que está implícito el juicio, el fallo condenatorio de todo aquello que no es materno sino paterno, entendiéndolo por tal todo lo que kafkianamente nos rebasa sin comprendernos y nos condena sin entender que nunca podremos ajustarnos a sus normas. De esa imposibilidad de configurar una adultez derivan las visiones autoparódicas del sujeto lírico como antihéroe [...]³⁰

³⁰ J.L. Arcos: "Raúl Hernández Novás: Roto el velo del amnios...", en *Casa de las Américas*, La Habana, a. XXXIV (192): 111-115, jul.-sep., 1993. Véase el Apéndice.

Es muy improbable que R.H.N. haya tenido acceso, en una fecha tan temprana como la de 1970, cuando escribió su poema "Aguas", a las teorías de Stanislav Grof, publicadas en 1976,³¹ aunque tal vez sí a algunas ideas semejantes de Sigmund Freud, sobre las consecuencias en la psiquis del ser humano de los cuatro estadios perinatales. Carl Sagan, en un iluminador y sugerente ensayo sobre el tema, "El universo amniótico", describe, por ejemplo, el Estadio 1, de la siguiente forma:

El Estadio 1 es el de la complacencia dichosa del niño en el seno, libre de cualquier ansiedad y centro de un pequeño universo oscuro y caliente —un cosmos en una bolsa amniótica. En ese estado intrauterino, parece ser que el feto experimenta algo muy parecido al éxtasis oceánico descrito por Freud como una de las fuentes de la sensibilidad religiosa. Evidentemente, el feto se mueve. Posiblemente justo antes de nacer esté tan alerta, tal vez más incluso, que justo después de nacer. No parece imposible que podamos recordar, en alguna ocasión y de forma imperfecta, ese edén, esa edad de oro, cuando cualquier necesidad —de alimentos, oxígeno, calor y expulsión de restos— quedaba cubierta automáticamente, incluso antes de ser sentida, por un sistema de apoyo a la vida soberbiamente diseñado; un estado que, en una reposición más o menos precisa, se describe como "estar fundido con el universo".³²

No puedo detenerme aquí en todas las implicaciones, cósmicas incluso, que se derivan de las teorías de Grof y de las

³¹ S. Grof: *Realms of Human Unconscious*, E.P. Dutton, Nueva York, 1976.

³² C. Sagan: "El universo amniótico", en *El cerebro de Broca*, Ediciones Grijalbo, S.A., Barcelona, 1981, p. 397. La primera edición en inglés data de 1974, con sucesivas ediciones hasta 1979.

sugerencias del astrónomo Carl Sagan, pero no hay dudas que tienen mucho que ver con la intuición central de la poesía de R.H.N. Digo intuición, porque el poeta pudo perfectamente, sin necesidad de leer ningún texto sobre tan arroyante tema, hacer el centro de su sensibilidad, de su vida, de su poesía, su nostalgia del seno materno, la añoranza de las aguas amnióticas, como una suerte de paraíso perdido.

El tema *del viaje*, que atraviesa toda su poesía es una anticipación importante de su presencia en la poesía cubana de los años ochenta y noventa del siglo pasado; viaje como proceso de conocimiento, o como proceso de transformación, como orfismo materno o material, como búsqueda de la unidad primordial, disolución de todo dualismo o fragmentación, o como reminiscencia creadora, genésica. En efecto, una parte importante de su poesía discurre a través de incesantes aventuras o viajes ontológicos: “Capitán es el viento”, de *Enigma de las aguas*; “Raga de la tarde” y “Embajador en el horizonte”, del libro homónimo; los cuatro cuadernos que conforman *Da capo*; “Muerte del agua”, de *Al más cercano amigo*; el poema “Recuerdo”, de *Animal civil*; el viaje mismo, con diversas connotaciones, que es *Sonetos a Gelsomina*; o el viaje indistinto hacia el origen o el fin, que es *Atlas salta*. Viajes o aventuras ontológicas donde al sujeto lírico le acaecen temporalidades arquetípicas: nacimiento —rota la fuente, el velo del amnios, pérdida de la unidad maternal, comienzo del exilio, naufragio, el propio proceso de la vida y la muerte—; pérdida de la infancia, de la adolescencia —muy ligadas estas dos pérdidas a vivencias esenciales, irrecuperables, a su vez vinculadas o expresadas a través de la pérdida de la niña, la amiga, la amada, más su propia pérdida como niño, amigo, amante—; el viaje cognoscitivo que significa el tránsito por la niñez y la adolescencia, donde sucede el conocimiento amargo de la amistad, el amor, la muerte, y la autoconciencia de lo perdi-

do; el viaje en suma del mundo de la maternidad al mundo de la orfandad; las nociones mismas de la temporalidad y materialidad, como caducidad o plenitud; el enigma de lo femenino, que lo conducen a menudo a la creación, según la terminología simbólica, de una suerte de *geografía visionaria*³³ —el poeta llega a escribir sobre una “femenina geografía”—,³⁴ un universo sublimado de lo femenino, de poderosa actividad contemplativa, o de ingente capacidad simbólica e imaginativa, acaso como compensación de las imposibilidades, límites, carencias profundas que padece. Muy vinculado a todo lo anterior estaría el viaje de la memoria, de la reminiscencia genésica y creadora —intento de recuperar, actualizar, recrear lo perdido—: lo pristino, el origen, la unidad o lo esencial; memoria relacionada a su vez con la memoria poética, la actividad cognoscitiva de la poesía; en fin, memoria como conocimiento reminiscente ante las pérdidas, las ausencias, la constatación de inexorables límites —en el pasado, en el presente o en el futuro—, las presencias conocidas o desconocidas, las búsquedas, las preguntas del ser..

Existe otro tema muy general pero muy importante: el de la insuficiencia del ser humano inmerso en la materialidad del universo, tópico cósmico de donde se deriva el de la trascendencia de la conciencia y el de la materialidad del mundo. Este último aparece expuesto frecuentemente a través de la problemática existencial del hombre como criatura dual, escindida —sujeto y objeto a la vez del conocimiento—, ligada y a la vez separada de la unidad primordial —es decir, de una percepción unitaria, totalizadora del universo, o de un absoluto anegamiento, confusión o religación con el mismo, ambas posibilidades convertidas en problemas por la propia existencia de la conciencia—, de la materialidad

³³ Véase: J.E. Cirlot: ob. cit.

³⁴ R. Hernández Novás: “Debes de ser una blanca llanura tendida”, en “Cantata”, de *Embajador en el horizonte*.

esencial y trascendente de la realidad. Es con relación a este último tópico como aparece con más frecuencia la intimidad del sujeto lírico: sufrida, desgarrada, consciente de sus límites, de su dolorosa insuficiencia y de su irreparable muerte —muerte a veces vista como un proceso de sucesivas pérdidas a la vez que como proceso de conocimiento. Es como si el poeta encarnara la imagen de un dios que hubiera perdido sus poderes demiúrgicos pero que conservara intacta la entonces intolerable sabiduría de la creación, y fuera a la vez consciente de los límites de su participación activa en la realidad, expresada esta última problemática a través de las antinomias contemplación-participación, estatismo-movimiento, comunicación-incomunicación, lo cual vuelve a acentuar la función que tiene la noción del viaje —pero más que viaje físico, viaje simbólico: viaje entonces de la conciencia, de la imaginación, la memoria poéticas.

Por último, y muy vinculado a un pensamiento en cierto modo escéptico con relación al sujeto de conocimiento, el poeta despliega el tópico de lo autoparódico, tan característico de su poesía.³⁵ Como un desprendimiento de la cosmovisión de su poema primigenio, "Aguas", donde se fija la imagen del hombre dentro de un universo material que lo incluye y a la vez lo rebasa: pérdida, pues, de la unidad primordial; dualismo entre el mar —como fuente, matriz maternal, unitiva— y la tierra —lugar de exilio, escenario existencial, viaje, camino, peregrinación—; vida como naufragio; deseo de reconciliación, descendimiento, viaje, anegamiento en lo material-maternal; paternidad caótica de la creación, etc.; en fin, insuficiencia, límites de la concien-

cia de lo material que el hombre, el poeta —y concretamente R.H.N.— reconoce, acepta, afirma, como parte de un todo, pero que siente, padece desgarradoramente, para establecer una comunicación, una plenitud amorosa —autoconciencia del movimiento dialéctico, temporal, de la vida y la muerte—, es como se puede comprender la recurrente presencia de lo autoparódico dentro del pensamiento poético de R.H.N. Como en Chaplin, como en Vallejo, la autoparodia no encarna en última instancia una noción negativa de lo humano, sino más bien una afirmación de la vulnerable —trágica— pero por ello mismo intensa humanidad. Así, lo que a primera vista parece ser una escéptica cosmovisión de linaje quevediano, deviene una afirmación de una consecuente visión materialista y dialéctica del mundo, detentadora de un profundo y conmovedor humanismo, aunque no exenta sino integradora de conflictos, miedos, contradicciones, límites, carencias, que conforman la urdimbre misma de la existencia de la conciencia de lo real.

Ejemplificar las diferentes modalidades que asumen estos tópicos esenciales dentro del universo poético de R.H.N. nos obligaría a un dilatado ensayo.³⁶ Una problemática muy controvertida a la hora de comprender el sentido de su poesía lo encarna el acto mismo de su suicidio, acaecido el 12 de junio de 1993, y que motivó estas conmovidas palabras, en su entierro, de Roberto Fernández Retamar:

Raúl Hernández Novás integró la grande y pavorosa familia de los Van Gogh, Silva, Crane, Artaud, Virginia Woolf, Esenin, Mayakovski, Pavese, Violeta, Arguedas, Milián, Sylvia Plath, Celan y tantas y tantos más a quienes no se

³⁵ Véase, por ejemplo, "Quién seré sino el tonto que en la agria colina", en "Cantata", de *Embajador en el horizonte*.

³⁶ Véase: J.L. Arcos: "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia", en ob. cit.

les dejó otra alternativa que apagar su pena insoportable al precio de apagar la propia existencia.

Se trata de malheridos sin remedio que lucharon con heroica rudeza hasta sucumbir, arrastrados al abismo del que Nietzsche decía que si es mirado, también nos mira.³⁷

En un texto anterior relacioné algunas anticipaciones que hizo el poeta en su propia poesía sobre su muerte temprana;³⁸ acaso la decisiva es la expuesta en “Riesgos del equilibrio”, de *Sonetos a Gelsomina*:

*Yo pronto moriré, yo me iré pronto.
Es una idea que he tenido siempre.
Este junio tal vez será diciembre.
Sobre la cuerda no haré más el tonto.*

Lo cierto es que la idea de la muerte fue una obsesión en R. H. N. desde sus primeros poemas. Es muy significativo que en la primera versión de “Sobre el nido del cuco”, titulada “Without Candy” [1982], él suprimiera estos versos (alterados) de “Altazor”, de Vicente Huidobro: “La idea del suicidio está creciendo en la bella jardinera”. El año 1965 fue crucial en la vida del poeta, quien padecía desde su nacimiento de una enfermedad del corazón de la que fue operado ese año.³⁹ Aparte del natural miedo a la muerte, en su sensibilidad ya casi hiperestésica, ese hecho, más la experiencia de ver morir a un niño en el hospital, lo marcó para siempre. Como se refleja en numerosos poemas que dejó inéditos en su papelería y que ahora pueden ser apreciados en el Apéndice, el tema de la muerte fue una constante en

³⁷ R. Fernández Retamar: ob. cit.

³⁸ J.L. Arcos: “Raúl Hernández Novás: la mirada desde el velo del amnios”, en ob. cit.

³⁹ Véase la primera carta del Apéndice.

los años de su formación poética. Eso, además de que ese tópico es acaso uno de los esenciales de toda la expresión poética universal, más las características para nada comunes de su personalidad —que lo llevaron a depender de sucesivos psiquiatras durante toda su vida adulta—, conformaron una sensibilidad única que se plasmó poéticamente con una muy personal expresión. Finalmente, luego de morir su madre en 1985 —centro de su vida afectiva, como se aprecia en no pocos poemas—, y ya, en los últimos años de su vida, enfermar gravemente su padre, y padecer las consecuencias materiales de la etapa más cruda del llamado “período especial”, y, sobre todo, al no haber podido resolver nunca las limitaciones afectivas y psíquicas que padecía, el poeta tomó la determinación de quitarse la vida.

Acaso a esa su condición de “raro”, más a algunas características de su poesía, debió R.H.N. su comparación con Julián del Casal. El propio Fernández Retamar expresó en su obituario:

Sólo con Casal es dable comparar al ser de excepción, tempranamente desaparecido, cuyos restos hemos inhumado esta tarde. Haber tenido el privilegio y la angustia no sólo de admirarlo y quererlo, sino de convivir con él, nos permitió conocer desde dentro cómo debió haber sido el alma atormentada, bondadosa y exquisita de Casal.⁴⁰

Y Fina García Marruz, en el texto que escribiera a raíz de su muerte, “Inútiles serían las estrellas”, al recordar esas palabras de Fernández Retamar, escribiría: “Si, él era otra vez Casal”.⁴¹ Pero la ascendencia casaliana puede justificarse

⁴⁰ R. Fernández Retamar: ob. cit.

⁴¹ Fina García Marruz: ob. cit.

también por otras razones. En primer lugar porque R.H.N. tuvo que sentir afinidad con un poeta poseído por un profundo nihilismo, por un hondo escepticismo frente a las plenitudes de la vida. La sentencia "Ansias de aniquilarme sólo siento" tuvo que resonar muy profundamente en el alma del poeta. El poema en que él se propusiera borrar la clásica contraposición entre Martí y Casal, "El sol en la nieve", habla por sí solo de su simpatía por el autor de *Nieve*.⁴² Pero además, desde niño, sufrió el dualismo de querer ser un hombre de acción y estar obligado, por su enfermedad, sólo a los placeres de la contemplación.⁴³ Luego, su hiperestesia, su acendrada sed de belleza, y la trágica consecuencia con sus limitaciones, conformaron una personalidad en cierto modo afín con la de Casal. Estilísticamente, el acusado *pathos* romántico, su temprana inclinación por la llamada *poesía del sepulcro*, y una mirada radicalmente desolada ante la vida, más su gusto por la belleza parnasiana, por las asociaciones simbólicas, de linaje modernista, acentúan el parentesco, más allá de las obvias diferencias biográficas y contextuales. Creo que sería oportuno transcribir aquí un juicio de Cintio Vitier sobre Julián del Casal, que puede aplicarse con exactitud al caso de R.H.N. Dice el crítico en *Lo cubano en la poesía*:

⁴² Luisa Campuzano: ob. cit.

⁴³ Véase su poema "Yo". Otros poemas que revelan explícitamente los síntomas de sus conflictos son, por ejemplo: "Mientras escribo estos versos alguien muere", "Debe ser triste enterrar un niño", "El mundo para ti fue siempre triste", "¡Qué torpe, qué estúpido, qué ridículo soy!", "Ella es feliz allí, cerca del mar", "Otro I, II, III", "La fuente a menudo se seca y muere", "Comprendí que mi vida era una sucesión de días y noches", "Canción", "Una noche mis padres, siendo yo niño", "Los esposos fríamente se han besado", "No sé qué sería de mí", "Ese hurraño soñar de niño ñoño", "El grupo Papakunkún...", "Without Candy", "NG", "EST" y "La rosa de diamante", todos incluidos en el Apéndice.

Solemos referirnos a cierta clase de artistas como seres neuróticos, desequilibrados, "raros". Y creemos que con esos calificativos basta para confinarlos en una subjetividad cerrada, sin relación ninguna con el mundo en que vivimos. Pero ocurre que algunos aspectos, los más invisibles y por eso los más poderosos, de ese mundo real, únicamente se revelan a constituciones que según el rasero común tenemos que llamar anormales. Lo que nuestros ojos no ven, ellos lo ven; lo que no oyen nuestros oídos, ellos lo oyen. Y así resulta que su enfermiza y desquiciada subjetividad es la única vía por donde puede llegarnos la expresión, el testimonio de realidades que sin embargo nos tocan muy de cerca.⁴⁴

Un poeta cubano, Ronel González, ha insistido en encontrar diversas similitudes entre R.H.N. y César Vallejo. Y, efectivamente, las hay, aunque acaso no tan categóricas como algunas de las que él supone ni tan evidentes como las casalianas. Vallejo fue uno de los poetas que influyó de un modo más profundo en R.H.N. Los dos tuvieron ese aire como de familia lejana, de pobres, de almas desamparadas y trágicas, donde la imagen de Charlot parece indicar el punto exacto de la comunión. Pero creo que su afinidad con Vallejo se manifiesta en la lectura creadora que R.H.N. realizó de la obra y de la vida del poeta peruano. No sólo por el excelente ensayo que le dedicara, que lo convierte en uno de sus principales estudiosos, sino por el influjo concreto sobre su poesía. Yo diría más, por la ascendencia ética, humana, de la obra y la personalidad vallejana, además de compartir una semejante asunción del marxismo con una profunda formación católica, que en R.H.N. tomó el camino de la imagen de Cristo como

⁴⁴ C. Vitier: "Octava lección. Casal como antítesis de Martí...", en su *Obras*, 2. *Lo cubano en la poesía (Edición definitiva)*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 225.

suprema conjunción del amor y del dolor por la humanidad. No en balde el propio R.H.N. recuerda, en su estudio sobre Vallejo, cómo el poeta peruano gustaba de encontrar similitudes entre Charlot y Cristo.⁴⁵

Una zona no muy estudiada de la poesía de R.H.N. radica precisamente en sus poemas de contenido político y/o social, que revelan a un poeta muy preocupado por el prójimo, por el destino de la humanidad. A pesar de que él expresara que *a veces —tantas veces— / siento el terror de la presencia humana*,⁴⁶ una lectura atenta de su obra, incluyendo los numerosos textos del Apéndice, revelará a un escritor con una poderosa vocación humanista. Sobre su credo filosófico (y político) él mismo se encargó de dejar muy clara su filiación (cuando en su ensayo sobre Vallejo discute sobre la doble condición de cristiano y marxista del poeta peruano) al expresar: “Hay que aceptar las cosas como son, sobre todo si somos marxistas”.⁴⁷ R.H.N. fue, como Vallejo, un cristiano anticlerical y un marxista convencido, y, seguramente, como Vallejo también, un marxista antidogmático.

¿Qué imagen nos queda de Raúl Hernández Novás? Pocas veces en la historia de la poesía cubana, y en cualquier tradición de este género, aparecen poetas tan arquetípicos, tan proteicos, de tantas y tan complejas y diversas facetas creadoras, al punto de poder considerarlo como un poeta-síntesis de una buena parte de la tradición poética universal. Es un ejemplo de cómo las generaciones, las escuelas, las modas poéticas son provisorias, que lo que importa, en

última instancia, es la fidelidad a la propia expresión. Más allá de sus fuentes literarias inmediatas y contextuales, su obra ofrece una imagen totalizadora del creador, tan mezclada a su vida que tal parece que son una sola. Una lectura de su poesía como expresión de una personalidad única, singular, irrepetible, ofrecerá más de un motivo para comprender en profundidad las trágicas o jubilosas consecuencias que un verdadero poeta enfrenta a la hora de tratar de expresar, sin hacer concesiones de ningún tipo, la esencia vulnerable, trágica, contradictoria y “humana, demasiado humana”, digo parafraseando a Nietzsche, del ser humano, así como la belleza y misterio de la creación. Su obra es un raro, intenso y conmovedor ejemplo de una mente y una sensibilidad abiertas al conocimiento del universo. Aceptó sus límites, sus carencias, sus imposibilidades, con una valentía y una lucidez no comunes, y dejó un testimonio creador que a la vez que acentúa, como pocos, el valor de conocimiento del menester poético, desnuda la esencia del *anthropos* eterno.

21 de agosto, 2001

⁴⁵ Dice R.H.N. en una carta —véase Apéndice—: “Gelsomina es como un Charlot femenino. (Por cierto, amigos de Vallejo han contado que se extrañaban y se reían pues éste consideraba a Charlot como una imagen de Cristo.)”

⁴⁶ R. Hernández Novás: “Explicaciones del equilibrista”, en *Sonetas a Gelsomina*.

⁴⁷ R. Hernández Novás: “Vida de un poeta”, en ob. cit., p. CIX.

La isla en peso, de Virgilio Piñera*

Abro esta magnífica y necesaria edición de la poesía completa de Virgilio Piñera y ya el primer verso del primer poema, “Las furias”, me entrega —¿entera?— la imagen del creador: “Este helado cristal de la persona”. Frío virgiliano, frío ontológico, metafísico, a la vez que carnal —era su deseo—; frío de linaje casaliano —que padeciera también Lorenzo García Vega, su origenista más afin. Pero ya se sabe que el frío quema como el fuego. Porque a menudo en Virgilio hay una intensidad, un ardor más patético, más confesional que en el resto de los origenistas, de la mano de una sentimentalidad más descubierta. Como suele ocurrir con los grandes creadores, este poema, fechado en 1941, devela casi toda la esencia del estilo, del tono, de la actitud que trajo Virgilio a nuestra cultura. Hacia el final se lee: *¿No es que el garzón de las melancolías / odia furiosamente esas islas de las consagraciones?*, estrenando esa su mirada diferente sobre el mito de la insularidad con respecto al origenismo central u ortodoxo. Ciertamente la “isla pequeña rodeada por Dios en todas partes” (sic.), de Eliseo Diego,

* Texto leído en la librería Van Troi como presentación del libro *La isla en peso. Obra poética*, comp. y pról. Antón Arrufat, Ediciones Unión, La Habana, 1998.

no es la “maldita circunstancia del agua por todas partes”, de su famoso y controversial poema “La isla en peso”. Dos maneras diferentes de asumir lo cubano, sí, pero, sobre todo, de percibir la realidad y, en consecuencia: dos poéticas, dos cosmovisiones distintas.

Pero no todo fue discrepancia entre Virgilio y el origenismo. Más allá de las diferencias ostensibles, hay importantes comunidades. Dice Virgilio en el poema citado: *Todo es conocimiento, alegres Furias*, y sorprendemos entonces una relación de raíz: la noción de la poesía como conocimiento, algo consustancial a todo Orígenes. Es cierto que Virgilio acentuó la veta vanguardista —surrealista— que no predominó en Orígenes. Sólo él y García Vega asumieron ese linaje creador. Asimismo, ellos enfatizaron una suerte de existencialismo ateo —pues hubo otro, católico, a lo Maritain, que no le fue ajeno al resto de los origenistas; como tampoco le fue ajeno a Lezama, a Baquero, a Vitier, a Fina García Marruz, cierto profundo vanguardismo de estirpe vallejana (Virgilio preferiría a Neruda). En la poesía de Virgilio, como en la de García Vega, aparece *lo feo*, una suerte de belleza fea. Hay en Lezama, empero, cierta áspera, brusca adjetivación que, aunque en menor medida, lo acercan a esa percepción de la realidad, aunque a la postre predomine en él, como en Baquero, Vitier, Fina García Marruz, Smith, una belleza más clásica, más intemporal. Esa zona *fea* se emparenta con una forma de percibir ciertas aristas de lo real como de ciertas facetas de lo cubano más profundo que sí estuvieron igualmente presentes en la poesía de Vitier, Lezama y Fina García Marruz —¿y lo onírico en Vitier, y el surrealismo escritural de Lezama, y el reverso sombrío de Diego, y la desolación existencial del viajero en Baquero? En definitiva, Virgilio y García Vega —cubista, le llamó Lezama— se sitúan en la vertiente vanguardista

del origenismo, frente al mayoritario clasicismo del resto. Ello indica una diferencia mayor: mientras que tanto García Vega como Virgilio desarrollaron una suerte de poética de la escritura (Virgilio la asumió sobre todo teórica, críticamente: poética de la invención, del desvío incesantes, como se hace evidente en algunos de sus ensayos y críticas), el resto incorporó una poética más clásica: la del verbo encarnado. Lo que salvó a Virgilio de los peligros de la letra, de la mera literatura, del efecto literario, fue su auténtica y profunda sentimentalidad, su *pathos* trágico —que no pudieron nunca suplantar o enmascarar del todo su ironía, su displicencia, su humor a veces amargo, su furiosa inmanencia, pues antes bien estos gestos la afirmaban. *Todo es triste*, dice enfáticamente en “Elegía así”, verso que recuerda aquel otro de Escardó: *Siempre es de madrugada*. En la poesía de Virgilio hay un nihilismo de estirpe casaliana que no predominó en los otros poetas de Orígenes. Esa enfática sentimentalidad es, sin duda, una de sus marcas estilísticas. Repárese en que Virgilio —como a veces Casal, como García Vega— fue un temperamento exaltado, que lo abocaba a menudo a las afirmaciones o negaciones rotundas, categóricas. La sentimentalidad del otro Orígenes es más afín a la de Darío. Ello tiene que ver en Virgilio con su notoria ascendencia romántica: es el lado romántico, elocuente, de Casal. Igual impulso romántico se aprecia en Villena, poeta admirado por Virgilio. Hay en Virgilio un vitalismo de lo inmanente que lo acercó mucho a la poética conversacional, la cual asimiló cierta veta prosaísta, irónica y sentimental, propias del posmodernismo, y de cierto romanticismo. De ahí que las afinidades entre una zona de la poesía de Tallet y la de Virgilio se hagan tan evidentes. Ese vitalismo le hizo simpatizar también con la zona neorromántica de la poesía de un Emilio Ballagas, por ejemplo.

Con relación al afán trascendente que detenta el pensamiento poético origenista, Virgilio siguió en esa búsqueda un camino singular: la trascendencia de lo intrascendente, como vio tan bien Vitier. Es cierto que en la segunda promoción de Orígenes, señaladamente en Diego, Vitier y Fina García Marruz, hay una trascendencia de lo inmanente, un mundo de formas, de apariencias que enarcan su vinculación simbólica con un cosmos armónico. Mas en Virgilio las formas, las apariencias, las *cosas* —debe decirse mejor en su caso— aparecen despojadas de referentes simbólicos, como a solas, escuetas, desprovistas de significados ulteriores, de relación incluso: denuncian, entonces, un mundo gobernado por un frenético caos, muestran una realidad fragmentada, no recorrida por el soplo, la energía religadora, unitiva del espíritu.¹ Es esa contradicción imaginaria virgiliana la que lo emparenta con el racionalismo que subyace en la estética surrealista (un racionalismo del procedimiento) —ese *racionalismo del inconsciente*, como lo denominó Lezama, o, en un ámbito mayor, Albert Béguin. Pero esa forma de percibir la realidad en Virgilio —o en García Vega— denuncia un poderoso, casi desesperado, menester de conocimiento.

Se ha insistido mucho en que la poética de Virgilio encarna el reverso del origenismo: sí, sus resultados son opuestos, pero su impulso de conocimiento es el mismo en el fondo. Ese *no virgiliano* es también origenista. Frente a la sobreabundancia, el *más* origenista, está el vacío, la nada, el no, el vacío satánico de Virgilio. Pero ya se sabe que Satán pertenece al mundo de la revelación cristiana. Así, pues, la irreligiosidad de Virgilio —sospechosamente enfática desde la revista *Poeta*— denuncia, a la postre,

¹ A. Béguin: "Poesía y ocultismo", en *Unión*, La Habana, a. IX (3): 63-72, sep., 1970. Este ensayo fue traducido por José Rodríguez Feo.

como diría Mariátegui de Vallejo, una forma blasfema de religiosidad, porque sólo el creyente puede blasfemar (el ateísmo mismo es una forma de religiosidad). Es muy interesante cómo en el texto que escribiera María Zambrano sobre la antología *Diez poetas cubanos*, de Cintio Vitier, "La Cuba secreta", la pensadora andaluza aborda esta tendencia presente en su obra poética, sin nombrarlo. Luego, cuando lo nombra, uno entiende, por delicadas alusiones —fueron amigos—, que en aquel párrafo anterior ella estaba pensando en Virgilio. Sería interesante transcribirlo. Dice María Zambrano:

Tópico de hoy es la angustia [...] Como tópico rueda "la angustia ante la nada" de los que hacen del vacío el padre de todas las cosas. Pero lo cierto es que la poesía comienza por la angustia del ser —en la de la sobreabundancia del ser y sus riquezas— no el vacío, sino la riqueza del mundo acarreada incesantemente por los sentidos y el oscuro sentido ante esa riqueza de la *physis* en su despertar. Bastaría la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara esto: que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la sustancia están primero que el vacío; que en el principio no fue la nada. Y antes que la angustia, la inocencia cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del Misterio. Pues que la inocencia perviva debajo de toda angustia sólo depende de no haber cometido jamás un sacrilegio, causa última del vacío de donde nos salva la angustia. Sólo el sacrilegio, la profanación de lo sagrado —pues lo divino escapa a toda profanación— nos ha acarreado este vacío lleno de cosas, este vagar de almas herméticas en un espacio que es nada más que espacio de la extensión: la vida compuesta de sucesos; la realidad, de hechos; el espacio lleno de cosas y el tiempo

de instantes; todo compuesto y descomponible, edificado y destruido, situación que la poesía describe en analíticos poemas o en desgarradas quejas “existenciales”...

De esta manera el sentido último de la poesía de Virgilio cada vez me parece más vinculado, aunque polémicamente, al origenismo. Aunque sea como el revés al envés, el nadir al cenit. Lo que los une, definitivamente, es su semejante pulsión cognoscitiva, ese querer ir hasta el tuétano último de la realidad. Hay una zona sombría en la poesía de Diego, otra desolada en la de Baquero, otra terrible en la de Lezama y una lucidez casi intolerable en la de Vitier, que los aproximan a esa tendencia, digamos absoluta o unilateral, de la poesía de Virgilio y GarcíaVega.

Acaso su afán consciente de originalidad conspiró contra sí mismo —al menos mantuvo viva una angustia que le fue fatal y creadoramente consustancial. No voy a hacer aquí la historia, ya muy conocida, de sus relaciones con Lezama. Pero esa relación, debido a la propia índole de la personalidad de Virgilio, y más allá de las diferencias entre ambos, se volvió muy problemática, muy polémica, por parte de Virgilio, no por parte de Lezama. Lezama sencillamente hizo su obra. Lezama estaba en el centro. Virgilio aullaba desde los márgenes. A Virgilio, desde muy temprano, lo obsesionó su relación con Lezama. Virgilio sintió en cierta forma una suerte de “angustia de las influencias”, para utilizar el oportuno tópico de Harold Bloom, con respecto a la catedral lezamiana. Desde un inicio quiso *desviarse* de Lezama, de su estética. Acaso Lezama funcionó para Virgilio como un intolerable “querubín protector”, como un molesto padre literario. De manera que fue configurando un discurso poético que se situaba siempre en las antípodas del otro. Es cierto que más allá de su deseo, preexistía una diferencia radical de sensibilidad,

de cosmovisión. Sin embargo, ¿era esto necesario? El resto de los origenistas, con ser sus obras muy diferentes a las de Lezama, no establecieron con esta una relación polémica —salvo el caso posterior de García Vega—, tampoco de dependencia. Dependencia, en cierto sentido, sí tuvo Virgilio. Pero creo que fue una elección hasta cierto punto consciente por parte de él. Es curioso cómo llegó a no escribir poesía durante más de una década. Y su pasión inicial por la misma la transfirió hacia otros géneros donde descolló —su teatro y sus cuentos “fríos”. Cuando publicó, ya en la época de la Revolución, una compilación de toda su poesía —*La vida entera*—, a cuya práctica regresó luego de 1959, se calificó como un poeta ocasional. Hay que tomar en cuenta una cuestión primordial. Como aduce Arrufat, en el prólogo a este libro: “De la llamada generación de Orígenes, Lezama y él constituyen las mentalidades más originales”. Esa conciencia despertó en Virgilio la necesidad creadora de construir su propio universo. Y, como por encima de sus afinidades, prevalecieron siempre insondables diferencias, Virgilio hizo de ellas su vuelta de tuerca con respecto a Lezama. Hay un artículo de Virgilio muy revelador de esa su oscura relación: “Opciones creadoras Lezama”, donde Virgilio parece denunciar el síntoma de su problema, cuando más que describir las opciones creadoras de su antagonista, describe las suyas propias. Esa obsesión también es verificable en su obra de teatro “El flaco y el gordo”, donde el flaco (Virgilio) termina por comerse al gordo (Lezama). Como un canibalismo parricida. Pero comer es incorporar, e incorporar es la primera condición para devolver un fruto. En su caso, un fruto diferente, creador. Uno sólo se desvía creadoramente de una fuerte presencia creadora. Fue esa la jerarquía del conflicto de Virgilio con Lezama. En una conmovedora carta, Virgilio añora con ver juntas en un

librero sus obras y las de Lezama.² En algunas de las revistas donde participó —*Poeta, Ciclón y Lunes de Revolución*—, demostró críticamente su recurrente obsesión con Lezama. ¿Hasta qué punto esa relación polémica benefició a Virgilio como poeta? No lo sé, pero no puede desconocerse la fuerza de esa angustia, de esa profunda necesidad. Lo cierto es que como creador, con un temperamento muy diferente al de Lezama, practicante de una estética asimismo diferente, Virgilio pudo construir un universo paralelo al de su antagonista, y un universo tan autosuficiente como el de aquel. ¿Por qué entonces la necesidad de una relación polémica? ¿Estímulo creador? ¿Disposición innata, fatal, de su personalidad? Puede ser. ¿Lezama como reto, como ente a superar? ¿Necesidad de elegir un antagonista —*fuerte*, diría Harold Bloom— a vencer como estímulo profundo para la construcción de su propio universo? Quizás. Al final de su vida, esa relación polémica desapareció. En un conmovedor poema suyo —“Bueno, digamos”—, Virgilio y Lezama aparecen ya como habitantes de la eternidad. En otro, “El hechizado”, todavía más conmovedor y paradigmático, porque denuncia el síntoma descrito, Virgilio, ante la muerte de su rival y a propósito de la existencia de *Paradiso*, confiesa: *lo mismo que en la vida, fue tu suerte / llegar primero. Yo, en segundo lugar*. La conciencia de la eternidad, de la trascendencia como creador, curó a Virgilio de su obsesión. Arrufat refiere cómo Virgilio dedicó casi todo su tiempo, al final de

² En una carta fechada en 1942, a propósito de la publicación de *El conflicto*, le dice Virgilio a Lezama: “Adiós, amigo Lezama. Qué sereno tiempo cuando este libro y tu libro; tus libros y mis libros se encuentren en una librería cualquiera en un precioso tiempo que formen cien años sobre tu muerte y la mía”. Citada por R. Pérez León: “Con el peso de una isla de jardines invisibles”, en *Unión*, La Habana, a. III (10): 42, abr.-may.-jun., 1990.

su trágica vida, a la literatura, y regresó a la poesía. Ella, muy distinta a la de Lezama, muy virgiliana, tiene un valor por sí misma, más allá de su deseo de escribir una poesía diferente. Es curioso cómo Lezama, también al final de su trágica vida, compartiendo el mismo interregno infernal con Virgilio, escribió poemas muy cercanos a los de su “oscura cabeza negadora”. E incluso en un poema dedicado a Virgilio escribió: *Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico*. No se adueñó Virgilio de una cosmovisión poética de la realidad. No fue su deseo. Virgilio fue conscientemente un espíritu más crítico que poético, o en todo caso su poeticidad responde a criterios de gusto muy diferentes de los clásicos o tradicionales. Su antípoda, más que Lezama, acaso fue Eliseo Diego —con quien guarda, por cierto, notables afinidades, como poetas, ambos, del reverso oscuro de la realidad. Pero no asumir una cosmovisión poética, o, en última instancia, tenerla de una manera muy diferente, no es una carencia. El valor de su obra es independiente de esa cualidad. Sin embargo, como se aprecia en varios de sus últimos poemas —“Para Olga Andreu”, “Conjuros”, “Bueno, digamos”, “Una niñada de Piñera”, “¿No lo somos?”, “Isla”—, qué tremendamente aleccionador comprobar cómo en lo más profundo, el poeta de los *desastres* y las *furias*, la *oscura cabeza negadora*, como le llamara Lezama citando el verso de Ballagas, necesitaba desesperadamente el *sí* de la eternidad, de la trascendencia creadora.

Con este libro, *La isla en peso*, en realidad compilación de la poesía completa de Virgilio Piñera, se podrá tener una imagen más objetiva, más profunda, de su poesía. Como tuvo la pasión por el conocimiento, y una lucidez poco común, su obra poética es de una riqueza de incitaciones asombrosa y, sobre todo, inquietante. Yo confieso que leo sus poemas, más como documentos creadores que líricos. Pero

dejó, al menos, en esas dos facetas, dos poemas antológicos, primigenios: “La isla en peso” y “Vida de Flora”. Otra de sus cualidades es su diversidad temática, incluso estilística. Así como toda mirada de una persona es única, irrepetible, la de Virgilio, además, gracias a su intensidad, a su extrañeza, a su vulnerable *pathos*, es inolvidable. La singularidad de una obra y una persona perduran cuando son inolvidables, lo que sucede cuando su intensidad y su extrañeza mantienen su vitalidad. En su poesía, más que en la de Lezama, se ofrece casi desnuda su persona. En eso acaso fue más ingenuo, más inocente. Todas sus angustias, sus obsesiones, sus conflictos, sus decepciones, sus esperanzas, están en ella con una descomunal intensidad confesional. De ahí que su frío queme como una llama voraz. ¡Ah, sí, Virgilio, en tu poesía siento, más que el “helado cristal” de tu persona, esa “llama de amor viva” que consumía dolorosa y dulcemente a San Juan de la Cruz! La tuya, arderá siempre. Como pides en un poema —“Una niñada de Piñera”—, al final pudiste alcanzar “la quietud de un esplendor permanente”.

1998

En tiempos de siega: una poética cósmica*

Hace cuatro años publiqué en la revista *Unión*, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, una selección de la poesía inédita de Pablo Armando Fernández con el título de uno de sus poemas arquetípicos, “En tiempos de siega”, que ahora da nombre a este poemario. En aquella ocasión acompañé sus textos con una breve nota crítica. Al releerla, compruebo con satisfacción que poco tengo que agregar en lo esencial a aquellas consideraciones. La última poesía de Pablo Armando recupera un tono ya presente en sus primeros libros. El resultado: una suerte de conversacionalismo lírico, acaso la expresión más afortunada de los últimos cincuenta años en Hispanoamérica. Pero en un poeta tan natural, tan intuitivo, nada ocurre sin ofrecer un saldo creador. Si tuviera que señalar un rasgo distintivo de esta poesía, ese sería el de su profundo pensamiento poético: pensamiento de antiguo linaje filosófico. No por gusto César Fernández Moreno calificó a la poesía hispanoamericana coetánea a la generación de Pablo Armando, como representativa de una *poesía de la existencia*, muy afín, por ejemplo, con la última poesía de Eugenio Florit:

* Prólogo a P.A. Fernández: *En tiempos de siega. Antología poética*, Ed. Carieva, Santo Domingo, 2002.

conversacionalismo lírico, trascendentalismo inmanente, religiosidad natural.

Esta poesía, más allá de su rostro circunstancial, nos entrega un antiguo saber: una sabiduría de la luz; una suerte de filosofía natural que sorprende en la realidad el cumplimiento de una legalidad cósmica. Desde un tono a menudo sentencioso, quevediano, de ilustre linaje estoico, este poeta insular, casi griego, secreta un mundo iluminado por una armonía natural. Poeta de la naturaleza, entrega una poesía visitada por incesantes imágenes naturales: aire, agua y, sobre todo, luz. Luz como principio genésico, creador: Luz, Verbo, Vida, una trinidad inextricable, que nos retrotrae a los orígenes, a las fuentes germinales de la creación. Somos *un punto de luz*, nos dice el poeta, un destello, una fulguración dentro de un ciclo cósmico de nacimiento, muerte y resurrección. Con el verbo profético de un sacerdote de la naturaleza, el poeta testimonia una religiosidad de profunda estirpe panteísta: acaso una religiosidad natural, como le es inherente a la cosmovisión poética de José Martí. Y todo ello traspasado por un simbolismo entrañable, casi carnal, que dota a sus materias poéticas de una sugerencia indecible.

En sus mejores momentos su poesía detenta cierto *pathos* romántico domado por una serenidad goethiana. Su profunda conciencia de la fugacidad de la vida, la noción de la vida como peregrinación, no impiden que prevalezca una esperanza última, amparada en una conciencia de un lúcido relativismo. Esa sentimentalidad, nunca excesiva; ese *pathos*, nunca caótico; esa sensibilidad, nunca azarosa; dotan a su poesía de una poética en esencia afirmativa. Pablo Armando es un poeta que alaba siempre, aun desde el sufrimiento. Su poesía es cántico y alabanza de la creación. De ahí se desprende un soterrado *ethos* poético: el poeta repara casi siempre en los momentos donde la luz baña los rostros y las materias de la realidad. Sabiduría de la luz, decía, como

una gracia, como un don para apreciar lo mejor del ser humano, casi siempre entrevisto en sus momentos cenitales, como si habitara en un hogar eterno, más allá de su arquetípica condición errante —es un gran acierto poético su alusión a esas *tribus anhelantes*, en su poema “Seguro puerto”. Más allá, incluso, de la muerte. De ahí la aparente contradicción quevediana de su verso: *presuroso a su fin, que no concluye*. Porque la conciencia de la fugacidad no es óbice para que predomine una conciencia trascendente. Su tono, a menudo elegíaco, presente en su conmovedora elegía a Roque Dalton, no por gusto nombrada “Un punto de luz”, le confiere a su verbo poético cierta condición intemporal, que trata de salvar a las personas de su caducidad. La misma intuición de una legalidad cósmica, expresada a menudo a través de una aparente confusión topológica entre los atributos humanos y los propios de la naturaleza, nos habla, en última instancia, de esa su primordial mirada unitiva sobre la realidad, que es la que le hace decir *cada astro es el rostro primigenio*, en “Raúl Martínez y las constelaciones”, o clamar por *la vuelta a la Unidad, al Todo*, en “Morada fortificada”. Su poesía derrota todo dualismo: el hombre es naturaleza.

En la nota a la que aludió al principio, hacía constar que su poesía clama siempre por un nuevo nacimiento. Dice el poeta en “En tiempos de siega”: *Siempre / se ha de recomenzar. / Siempre se asiste a un nuevo nacimiento*. De manera que esa, su poética cósmica, natural, se aviene con una suerte de intuición de un *tiempo reminiscente* —para Cintio Vitier el tiempo poético por excelencia—, donde el pasado, el presente y el futuro se confunden en un único tiempo: el tiempo de la Poesía. No por casualidad el poeta se pregunta en “Vida y destino”: *¿Acaso la memoria es toda profecía?*; y en el mismo texto alude a *su eternidad pasada / su eternidad futura...*

Tal vez mi poema preferido del libro, "Carissimo Fulvio"—de donde toma el poeta un verso como título para el primer cuaderno del libro, *en otra estrella*—, sintetiza todo el discurso crítico y poético con el que he querido motivar al lector para que disfrute este pequeño poemario de uno de los poetas mayores de nuestro tiempo. En ese breve texto, en el linaje de los mejores poemas filosóficos de Rubén Darío, se conjuga la intuición poética con la especulación científica y el aliento filosófico. Otro texto imprescindible para aprehender su poética cósmica o natural aquí descrita es "Secretos de arcano", que, por su brevedad, me permito adelantar al lector, como colofón de estas páginas y, entonces, inicio de su lectura:

*Seguía acercándose a la forma
que dio origen al cosmos,
por eso hundía su huella,
hasta alcanzar el fondo
de esa expansión
y sus propios límites.
Eso hace la palabra
en la poesía.*

6 de agosto, 2002

Los páramos de Reina María*

Lo primero que sorprende en *Páramos*, de Reina María Rodríguez —Premio UNEAC "Julián del Casal" (1993)— es su intensa experimentación, su apertura hacia nuevas zonas del conocimiento y la sensibilidad dentro de la poesía cubana contemporánea. Si sus tres primeros libros, *La gente de mi barrio* (1976), *Cuando una mujer no duerme* (1980) y *Para un cordero blanco* (1984) pueden situarse dentro de la poética conversacional, *En la arena de Padua* (1993) denunciaba ya cierto desplazamiento hacia una nueva poética. En la historia de la lírica cubana esto no es una novedad. Repárese en que poetas como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Eugenio Florit transitaron por diferentes poéticas y vertientes líricas. Asimismo, el cambio retórico, estilístico y cosmovisivo que se consolida en *Páramos*, ha acaecido también en otros poetas de su generación: en el Efraín Rodríguez, de *Conversación sombría* (1991), y en el Ángel Escobar, de *Abuso de confianza* (1992), los cuales han encontrado junto a aquellos llamados postconversacionales un espacio adecuado para el desarrollo de proyectos creadores más acordes con la expresión de una nueva sensibilidad, de una nueva cosmovisión, lo que constituye, en su

* Texto publicado en *Unión*, La Habana, a. VIII (21): 92-93, oct. dic., 1995.

conjunto, el fenómeno literario más importante de la poesía cubana desde 1959. Esto se explica por el agotamiento de la poética conversacional desde principios de la década del ochenta y el tránsito hacia otra concepción y práctica de esta género, hacia una diferente cosmovisión estética e ideológica, que ya se sustenta en un *corpus* en la poesía cubana actual, lo que amerita hablar incluso de un cambio de norma, de canon poético.

No todos los poetas pueden renovar de una manera tan radical, tan profunda su obra, como lo ha hecho en sus dos últimos poemarios Reina María Rodríguez. Los síntomas de este cambio, sus potencialidades ya latían en su obra lírica anterior, a la que ciertamente le otorgaban un matiz diferenciador —por su utilización de la imagen, por su mirada simbólica, por los vislumbres de una inédita sensibilidad. Ya en *En la arena de Padua*, junto a la intensificación de estas características, aparecen cinco textos en prosa, como si la autora hubiera sentido la necesidad de traspasar un umbral, de rebasar un borde, para desenvolverse en profundidad aquellas virtualidades. En *Páramos*, con excepción del primer poema, “Violet Island”, el resto de los textos se adueñan de esta nueva forma expresiva. Prosas poéticas escribieron J.M. Poveda, Dulce María Loynaz, J. Lezama Lima, E. Diego, Fina García Marruz, pero las de Reina María Rodríguez están más cerca de las de Lezama y Fina García Marruz. No son prosas impresionistas, ornamentales, esteticistas, sino que encarnan un discurso de alta tensión cognoscitiva dentro de un intenso *pathos* espiritual: son en el fondo severos ejercicios espirituales, se acercan, en este sentido, a una semejante función metapoética de algunos textos en prosa de Lezama. Acaso sólo otra poeta cubana, Juana Borrero, había desplegado, en la centelleante y atormentada prosa de su epistolario, una pasión semejante. Sin embargo, sólo el últi-

mo de los cinco textos aludidos de *En la arena de Padua*, “La detención del tiempo”, posee la intensidad y densidad intelectual de los que conforman *Páramos*.

Pero antes de referirme a estos textos, quiero detenerme en el poema “Violet Island”, que preside el libro, y que fuera publicado en 1991, en la revista *Unión*. Recuerdo la fuerte impresión que me causó entonces su lectura, no sólo porque me revelaba una Reina María Rodríguez desconocida, sino sobre todo porque este poema se insertaba dentro de un universo de fabulación, dentro de un orbe simbólico, sólo semejante a los que conforman la intensa geografía visionaria, los paisajes simbólicos de Raúl Hernández Novás. En la reciente antología de poesía cubana, *El jardín de símbolos*, Ricardo Alberto Pérez rinde un merecido tributo a este texto ya casi emblemático de la nueva poesía cubana, junto a otro de Ángel Escobar, “Castigo”, de su libro ya mencionado, *Abuso de confianza...*

Además de la creación de un auténtico paisaje simbólico, lo que sobresale en este poema es la agónica búsqueda de trascendencia desde una aparente medianía o una fecundante marginalidad. Se despliega la quietud, la intensidad de la contemplación como encarnación de una espera creadora —“Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada”, advierte María Zambrano desde las iluminaciones de sus *Claros del bosque*—, pero ¿qué es lo que se espera?: “otra luz reflexiva, que cruza hacia dentro”, responde la voz poética desde un estado de sabiduría al que se ha arribado como término de una dolorosa experiencia. En la segunda parte del poema la fábula se traslada del guardafaros de Aspinwold a la hablante poemática, quien también aguarda “aquella luz espiritual que era su alma”, quien elige “la vida sólo por el placer de morir” —en importante tábula rasa—, y clama por “lo no tocado”, por “la otra voz”, por “ese otro”, pero desde una cierta sensación de imposibilidad. En su

tercera parte, el sujeto lírico habla desde la otra zona, desde la vivencia de la iluminación interior, de la experiencia trascendental —que, por cierto, no es nada consoladora— a partir de la pérdida o confusión de su identidad personal. En la cuarta y última parte del poema predomina el principio de incertidumbre. Concluye así el texto: *pero en dónde está el puerto? / ¿y los barcos? / ¿y los hombros de los marineros convidándote a otros puertos oscuros?*; ese principio de incertidumbre que es una constante cosmovisiva —como el de la pérdida de la identidad— de la nueva poesía cubana, y que recorrerá todo el libro.

En el primer texto de la serie de poemas en prosa, “Páramos”, retorna el tema de la pérdida de una luz interior, “los signos inteligentes de la creación”, precisa. Hay una sabiduría de la pérdida, del despojamiento, como vía para acceder a la visión. La frase “las cruces de ceniza con los labios resecos, páramos”, recuerda acaso que “en lo seco, arde el espíritu”. La búsqueda de una espiritualidad, de una trascendencia, es sugerida por la pregunta, como incidental, “y Cristo ¿resucitará?”, o por la certidumbre de que “hay ciertamente lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo, esto es lo místico”. Inmediatamente el discurso se concentra en la imposibilidad de la comunicación de la experiencia trascendente, de la vivencia interior. Se tiene la convicción de que existe un más, un exceso inabarcables: “Algo que es más que Dios, más que la conciencia de dios”, “porque hay más que dios, hay acto”, acto que alude a la vivencia irrepetible e incommunicable, pero también a la escritura, al acto creador, a la plenitud del verbo, sendas instancias que la poeta persigue religar en su obra. Esta inmanencia de lo trascendente será una característica central de su cosmovisión. En general, tanto en este texto como en los siguientes, se asistirá a una indiscernible confusión entre la realidad exterior y la interior, a través de la simultaneidad de sus

flujos de conciencia, de sus visiones, y la poderosa presencia de la realidad inmediata.

A partir del siguiente poema, “Ídolo del crepúsculo”, aparece otra constante, otra obsesión de profundo linaje filosófico: la búsqueda del ser en oposición a la existencia —puede hablarse en la poesía cubana actual de una poseía del ser en oposición a una poesía de la existencia, típica esta última de una gran zona de la poesía conversacional. Frente a la corrupción del cuerpo percedero, frente a la corrosión del paso del tiempo, la poeta afirma, rebelándose: “mi ser no es este”.

Abundan en el poema sobrepasamientos como el siguiente: “no vivir, no vivir entraña la vida (la vida que se vive perece y se escapa) no amar, no amar entraña el amor... no pensar entraña un pensamiento”, que alude de nuevo a cierta actitud mística, a cierto quietismo espiritual como vía de acceso a la experiencia trascendente. Esta actitud, esta suerte de sabiduría, me recuerda dos personajes femeninos: la Lisaveta de *Las criaturas saturnianas*, de Sender, y la Celestina de *Terra nostra*, de Fuentes...

En el poema “Tutuouille ziguedau” aparece el misterio de la participación: “yo soy tú”, dentro de la preocupación ontológica por el ser, y el tema de la identidad. Pero el misterio de la participación se confunde con el misterio del verbo creador, y reaparece el tema de la imposibilidad de la comunicación de una vivencia, del traslado de una vivencia a la palabra, de la encarnación de la vivencia en escritura: “se podría recordar lo vivido —pregunta— y no su representación? con lo vivido está el olvido”, concluye, y aparece también entonces el tópico de la memoria creadora, tema central del pensamiento poético. Ya había advertido que la vocación metapoética será esencial en este libro. En “luz acuosa” se despliega otro de los tópicos característicos de

una extensa zona de la poesía actual: el tópico del viaje: viaje interior, viaje de la imaginación, viaje simbólico, en este caso a través de la analogía entre el cuarto y el “barco anclado en mi cuarto”, o a través de la relación cuerpo-lengua-pluma, lo que conduce a otras: días-páginas, libro-vida, mujer-libro, todas imágenes de la encarnación, porque en este libro sus textos revelarán profundas e intensas reflexiones y vivencias del misterio del acto creador, del acto mismo de la escritura. En general, como ya se ha indicado, predominarán los textos metapoéticos; los tópicos del misterio del ser y del no-ser, de la identidad, del desdoblamiento; el tópico de la encarnación, las imágenes carnales: muslos-palabras, bocas-palabras, ojos-palabras, por ejemplo; y también aparece el deseo de ocultamiento, de existencia clandestina: “quiero no-ser”, dice en “entre las mieses y a pleno sol”, texto donde escribe uno de sus pensamientos más esenciales, una de las claves de su poética: “un extrañamiento de estar tan alejado de las cosas, sufriendolas”; o cierta desconfianza de la literatura, al considerar y asumir la poesía como menester de conocimiento —de ahí el sufrimiento—, como unidad entre el arte y la vida —de ahí la encarnación—; y siempre, presidiéndolo todo, el afán de trascendencia en acto, en la immanencia, ya sea en el ritual de lo intrascendente —como en “octavo escalón”—, o en el texto, metapoético por excelencia, “ski sauvage”, donde confiesa: “tanto hemos sufrido de querer abrir la línea límite del objeto, del sentimiento, de la palabra, el borde”, pensamiento que sintetiza la alta tensión intelectual que emana este libro, su propia escritura, rara muestra de auténtica poesía. Con *Páramos* Reina María Rodríguez ha alcanzado un estado de gracia, de dolorosa iluminación poética poco frecuentes, por donde dota a la poesía cubana de una intensidad y una riqueza inapreciables.

Julio, 1995

Confesión, errancia, nacimiento*

Todos los poemas de este libro pueden ser leídos como una sola confesión. Pero a diferencia de esas confesiones solitarias que hacemos en la vasta soledad de nuestra mente, esta nos incluye a todos, porque posee la cualidad poética de *commover*. Esa es la sabiduría de esta confesión. Sabiduría como por añadidura, no buscada, sino padecida, carnal entonces. El poeta da testimonio de lo invisible que encarna. No importan, en última instancia, los hechos, las anécdotas, ni siquiera la Historia. Lo que le importa al poeta es lo que queda después. Lo que importa es la comunión en la confesión: ese ser errante que somos, ese desamparo cósmico, esa mirada que, casi cinematográficamente, ve pasar las cosas de la realidad. Mirarlas pasar, repito, entonces, mirarlas mientras junto a ellas pasamos.

Este es un libro que todo él nos dice que vivimos en el tiempo de la caída, en la pérdida incesante del reino. Un libro que nos hace sentir la materialidad del tiempo, es decir, cómo el tiempo lo torna todo perecedero, y cada instante, pues, precioso nacimiento. Lo que no vuelve a nacer se queda vagando en el limbo de una existencia errante, sin

* Texto publicado sobre *Aquí siempre fue ayer*, de Luis Lorente, Ediciones Unión, La Habana, 1997, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, jul.-agosto, 1998, p. 60.

sentido trascendente, porque sólo espera la muerte, lo cual ya es un terrible pero sintomático testimonio de nuestro tiempo. Sabiduría, pues, de lo imposible de aprender o aprehender. Toda ella puro y vulnerable sentimiento. Recuerdo ahora aquel verso de Feijóo: *Yo nunca aprendí a vivir*. Recuerdo también la frase de Louis Massignon: “Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora”. Entonces, como dice el poeta en “Fábula lluvia”: *Aquí fue siempre ayer*. ¿No sentimos el aire del fin avasallando, devastándolo todo? El aire que sopla siempre hacia atrás, hacia el origen, hacia el principio, y nosotros, y todas las cosas de la realidad, con él. Por eso la poesía es un perpetuo nacimiento, una resurrección incesante. La poesía quiere durar contra el tiempo que pasa (se vuelve tiempo ella misma). Es como Satán mirando las cosas que pasan, mientras sólo Dios permanece. La poesía es, pues, esa “voz de Satán que llora sobre el mundo”. La poesía es, paradójicamente, hambre de eternidad y testimonio de lo percedero. La poesía, entonces, trata de apresar el brillo, el esplendor hiriente o amargo de la realidad. Porque el esplendor existe sólo al precio de desaparecer.

La poesía de Lorente ofrece ese testimonio. Como todo poeta verdadero, *confiesa*, que es una manera de preguntar. El poeta es siempre el hijo que pregunta a un padre desconocido. A veces las preguntas son como balbuceos caóticos —es cuando sentimos que sus palabras no se dibujan armónicamente—, pero, de repente, leemos “Fábula lluvia”, “Provisional”, “Volante”, “Bajo las ruedas”, “Viñeta”, “Las tardes que yo he amado”, y, sobre todo, “El recuerdo de Aquiles (últimos años)”, y sentimos que esas confesiones, esas preguntas, sí se configuran contra el tiempo, sí soportan el empuje del viento devastador, porque le oponen una resistencia. Son los poemas que prefiero. Pero en “El recuerdo de Aquiles (últimos años)”, el poeta alcanza su plenitud. Acaso

porque logra una mayor distancia poética con su mirada. El discurso ya no parece el de una voz singular sino el de una voz múltiple, intemporal. La confesión encarna en esa rarísima objetividad que sólo alcanza la poesía, que es cuando se acerca a la esencia de la música, sin tener que ofrecerse “musicalmente”, aclaro. Luego de leer estos poemas es que puede volverse a leer los otros, que en una primera lectura aparecen desvaídos, y ahora, al recibir el sentido de los otros —de ese *centro* que posee cada poeta—, están llenos también de sentido trascendente. Por eso siempre es preferible leer la obra toda de un poeta, y no textos aislados. El poeta verdadero siempre está comenzando a escribir el mismo poema. Por eso la idea del perenne nacimiento, de la eterna epifanía poética. Por eso dice Lezama que “el poeta es el testigo, único que se conoce, del acto inocente de nacer”, y María Zambrano que “la poesía es ver las cosas en *status nacens*”.

Claro que todo lo dicho anteriormente, con ser lo esencial, al menos para mí, en la poesía de Luis Lorente, no excluye, por ejemplo, hacer de ella una lectura muy apegada al sufrimiento de la historia concreta. Es que la historia es el medio terrible y trágico que tenemos para sentir siempre lo otro, para recordarnos, carnalmente, que todo va hacia el polvo, porque todo quiere volver a nacer.

Mayo, 1998

La palabra perdida. Sobre *Algo de lo sagrado*, de Omar Pérez*

Cada poeta dice su palabra, busca su palabra perdida: la suya, la no dicha, la que precede y excede siempre la letra, el signo escrito. Cada poeta trata de llenar con su voz, rebajada al hieratismo de lo escrito, esa oquedad que siente de una manera insondable, definitiva —carnal incluso—, ya no solo en el afuera áspero o idílico (intemperie o paraíso) sino en su adentro más profundo, en su cosmos único, irreplicable, allí donde late su vulnerable e incanjeable corazón. Y a la vez, todo poeta se siente impelido por un exceso de no se sabe qué, que lo rebasa y lo avasalla, por una palabra que quiere frenéticamente pronunciar y luego extática perseverar. Vienen las palabras a la mente del poeta como extraños pájaros blancos, se posan y, ya heridos, se van, pero luego de dejar un espacio y un tiempo imantados. El poeta recurre entonces a cierto ascetismo de la razón —nostalgia de un cosmos ante la inmanencia del caos— y a cierta disciplina estoica, para configurar un vacío que pueda ser llenado, ya por las voliciones de su intelecto, ya por las visitaciones —a la manera de una gracia— de sus visiones, estas últimas siempre exteriores o desconocidas.

* Texto publicado en *Unión*, La Habana, a. VIII (25): 87-89, oct.-dic., 1996.

A veces es un exceso de gracia, otras de razón, pero siempre estas dos instancias convivirán, con mayor o menor proporción, en la vasta soledad de su mente, y en el ámbito inaprensible de su propio corazón, antes de descender hacia el otro vacío, la superficie de la página en blanco, y herirla, profanarla, con ese alfabeto anónimo, exterior, y que quisiera íntimo, personal, no por conocido, no por dado, menos imprevisible y misterioso. ¡Ah, terrible, despiadado universo de la escritura!, hecho de pobres palabras errantes, que apenas conservan un lejano eco del canto de la palabra perdida, de los pájaros blancos, que apenas se posan, que apenas encuentran una momentánea, rapidísima figuración, antes de remontar el vuelo, y dejar solo una intolerable huella, una turbia mancha sobre el papel —“la letra mata, el espíritu vivifica”, dice una sabiduría ancestral—, y es como si el poeta solo pudiera dibujar un nombre imposible en el rostro absorto de la nada.

Ante la poesía de Omar Pérez se siente la presencia de cierta disciplina ascética, racional, como un organismo vivo que quiere desplegarse, tensarse completamente, y ser capaz de crear el espejismo de que sus textos están siempre gobernados por una lucidez casi matemática; de ahí la fuerte e intensa impresión que puede prevalecer en el lector de que sus poemas están contruidos de una manera diríase perversamente perfecta, y de que parecen girar alrededor de un centro, no por invisible menos latente. Y ello es cierto, solo que, en una lectura más detenida, se llega a sospechar si no es este un poeta visitado por o portador de una sobreabundancia, un exceso gracioso de dones poéticos, lo cual puede implicar también cierto peligro, cierto vértigo, cierta irresistible fascinación narcisista. En poesía siempre será poca la autoconciencia de un límite, de una medida. Al escuchar, una noche, algunos de sus últimos poemas, muy diferentes a los que integran estos dos libros —*Algo de lo*

sagrado y “Nociones de silencio”—¹ tuve la extraña sensación de esa autoconciencia en el poeta, como si hubiera querido eludir, conscientemente, y luego de una decisiva transformación interior, lo que ya se había convertido en una gobernada retórica que, después de haber cumplido una función, encarnado un sentido, saldado una irrefrenable necesidad, tuviera que dejar lugar al silencio, a la suspensión del discurso, y dar paso a otro discurso, otra epifanía: como si hubiera intuido el legendario cansancio de una forma (porque este es anterior al propio poeta) o hubiera necesitado decir y buscar, de nuevo, su palabra perdida. Sabiduría de la renuncia para resucitar.

Que conste que este proceso no implica ningún fácil causalismo, ningún voluntarismo tampoco: acaece o no. O el poeta puede desembocar ineluctablemente en el silencio (Rimbaud), o persistir en la fijeza de un punto (Lezama), o tratar de desviarse del camino que conduce a la nada (Mallarmé), o, agónicamente, sentir no agotada su necesidad de decir y buscar su palabra perdida (Vallejo), lo cual parece ser el destino de Omar... Más peligroso —porque denuncia una cierta impotencia, no exenta de una auténtica agonía— es el camino de la *invención incesante* (Virgilio), porque esta, además de imposible, linda con cierto relativismo, cierto fanatismo intelectual, o en una instancia más profunda, concluye en ser como la serpiente que se muerde la cola, esto es, termina por ilustrar la persistencia en un punto imposible de enmascarar, de desviarse de él, tal y como sucede en su aparente contrario (Lezama). Omar parece pertenecer a la estirpe de los poetas del verbo encarnado (Rimbaud, Vallejo, Lezama) y no a la de los ídólatras de la escritura (Mallarmé, Valéry, Pound). Poética del verbo en-

¹ Concebidos inicialmente por su autor como libros independientes, ambos fueron publicados con posterioridad como cuadernos de un único libro: *Algo de lo sagrado*. (N. de la E.)

carnado, unos; poética de la escritura, otros. Y conste, también, que estoy calificando, no juzgando, una manera como superior a la otra, aunque cada quien pueda preferir una a otra, o fatalmente pertenecer a una o a otra. Unos, los primeros, ocupan un territorio, y luego se callan, o se enfatizan, o se amplifican; otros, los segundos, rehuyen toda ocupación —predomina la actitud *hacia* un territorio, y no la actitud *desde* este— y se disfrazan constantemente, porque los persigue o padecen el vértigo de la nada: exceso de ascetismo o voluptuosidad irracionalista, dos extremos que se tocan al cabo.

Pero retrocedo y me atengo a lo ya cumplido, a su libro *Algo de lo sagrado*, compuesto por el cuaderno homónimo y por el que pudo ser un segundo libro independiente, “Nociones de silencio”. Si bien una crítica muy sutil —me refiero a la de Idalia Morejón— había anotado leves cambios, acentuación de matices, de un libro a otro, transcurrido el tiempo, el propio autor repara en su continuidad esencial, en la semejante derivación de un impulso común, al menos verbal, lo cual, después de todo, es siempre lo decisivo en poesía. Acaso haya un mayor ascetismo en el segundo, es decir, una más severa destilación de su pensamiento, y una mayor precisión en su palabra, pero, en última instancia, ambos evocan una misma raíz, y un similar ámbito cosmovisivo. Por otro lado, esa aventura, como ya advertía, parecía haber desembocado en un borde, un tembloroso umbral, como se desprende de su último texto, “Psitakós”, donde expresa: *Silencio, envés de los dialectos*, y de la propia poética que acompaña al libro, donde el poeta afirma que “es probable que la poesía sea el único acto legítimo de locuacidad, pero esa legitimidad no implica una immanencia, antes bien, aconseja una suspensión”, además de lo que su título intencionalmente sugiere, no sin cierta ironía.

Silencio, envés de los dialectos: Dialecto, revés de los silencios, qué más da —parece decirnos Omar—, porque lo que precisa el poeta no es la simple síntesis de contrarios

—ya lo sabía Lezama— sino esa *solución unitiva* que añora volver a la raíz incondicionada, indistinta, desconocida; única instancia desde donde, a la manera de una semilla, se puede de nuevo recomenzar; desde donde es posible la recreación de la realidad; desde donde es factible renacer.

Y este, y no otro, es el sentido verdadero de la resurrección —tal en Lezama, por ejemplo—, en oposición a la mera sucesión, a la que Lezama llamó “la sucesión sin misterio”, “sin epifanía”. No hay sucesión, ni eterna invención, ni verdadera creación en poesía, como tampoco progreso o superación, sino un perenne nacimiento, una recurrente resurrección: espiral dialéctica entre el conocimiento horizontal y el vertical; sabiduría analógica y anagógica; caos y cosmos; infinitud y eternidad; tiempo precedero e impercedero. Y nadie culpe a la poesía por propender, siempre, hacia el segundo par de la relación, desde lo inmanente hacia *lo trascendente*; lo trascendente, esto es, “lo que traspasando, permanece”, en oportuna acepción heideggeriana, citada por Fernández Retamar; ni que en ese hogar e infierno dialécticos, nos salvemos o nos desgarremos, o ambas cosas a la vez, como en una cruz...

Porque sí, es cierto, vivimos en lo fragmentario, pero la conciencia del fragmento —de la parte por el todo— no puede hacernos olvidar la existencia del sistema, como el caos no niega sino que presupone el cosmos. El mayor caos no deja de estar gobernado por una misteriosa medida. Y por mucha fruición con que nos dediquemos a describir o a sumirnos en el caos de las apariencias, estas, desde el esplendor, desde la plenitud de su riqueza terrible y maravillosa, terminan por indicarnos la preexistencia y la posexistencia del cosmos: allí donde nace y donde se pierde —o se resguarda, para nacer otra vez— la palabra poética, la palabra perdida, la palabra que siempre aguarda un nuevo nacimiento.

Cuando el tiempo pase y haga un fatal y necesario cernimiento, acaso se verá con mayor nitidez —y este es por supuesto mi criterio personal y mi atrevida profecía— que este poeta logró tensar como pocos las posibilidades de resurrección de la palabra, dentro de los límites que toda lengua —tradición lingüística, escritura— y, sobre todo, toda habla —tradición poética, canto, voz, oralidad— imponen, en un momento concreto y en una época determinada, al poeta, más allá de la insuficiencia ontológica que toda palabra dicha y escrita comporta para ese su deseo ancestral de decir lo que, en última instancia, apenas puede decirse, escribirse con palabras, a no ser con la única, con la irrepetible, con la indecible palabra perdida: la palabra de un dios desconocido.

Ya advertía que en poesía siempre será poca la autoconciencia de los límites, la noción de la medida —que es también una noción de silencio: *Quiero escribir con el silencio vivo*, comienza el famoso soneto de Fina García Marruz... La poesía más perdurable, la más visionaria, suele ser aquella que organiza y desprende sus visiones con una mayor conciencia o intuición de los límites; sus propios límites y los exteriores, y sobre todo estos últimos, ya que los primeros son de una feroz inmanencia —¿por qué las palabras no se despeñan en el silencio que las acompaña y este, más que separarlas, las une?— “Denme el conocimiento de un límite y la más simple frase melódica me puede llevar de la mano a lo insondable”, dejó hablar de nuevo a Fina García Marruz.

Vuelvo a insistir: este poeta, más allá o más acá de su evidente y poderoso ascetismo conoció en estos dos libros de una sobreabundancia de gracia solo dable de poseer o de recibir —más bien esto último, creo— por quien parta de cierta visceral inocencia, aquella que está en la raíz de toda palabra —en sus vísperas, o en el eco que la sobrevive— porque sólo con una fe descomunal y una raigal inocencia

puede el poeta entrar, como diría San Juan de la Cruz, “más adentro en la espesura”; sólo la energía resguardada, o lo que hay de infancia salvada o intacta en un poeta —y eso es también *algo de lo sagrado*, más allá de toda ironía— puede mantener a salvo su palabra virgen del ascetismo fanático o soberbio de la razón y de las impurezas del devenir aunque se nutra de estas. La vida sobreabundante del poeta-niño, gracioso caos primigenio, natural, en libertad, junto a la razón *humilde*, piadosa, del poeta-vidente, la razón que apetece confundirse —no separarse— con las bellas y tristes, ásperas y voluptuosas apariencias. Sin esta dialéctica —que tan bien posee Omar— no hay verdadera poesía o, al menos, no hay penetración posible en lo invisible, en lo desconocido, de lo visible, de lo conocido. Sin esta dialéctica no hay misterio, y sin misterio no hay poesía. No un misterio causalista, se entiende, no un misterio superpuesto, encubridor, tropológico, que enmascare o suplante las apariencias, sino el misterio que ellas portan con intrínseca naturalidad, porque es el misterio que religa lo inmanente con lo trascendente, y viceversa: el misterio de la encarnación. Cuando no sucede esto, se naufraga en el caos de la letra, de la escritura: mar amargo. Y cuando no se naufraga, cuando se llega a la playa —a ese confín, a esa orilla, y recordemos, junto a Gorostiza, que “no es agua ni arena la orilla del mar”—, se llega siempre como un mendigo; como un mendigo, esto es, con las manos vacías, menesterosas del pobre, de nuevo ávidas de inagotable realidad. Porque esto será siempre el poeta —“todo hombre es un pordiosero”, afirmaba Leon Bloy—, un pobre mendigo, aunque esté siempre rodeado y ahído por la riqueza inmarcesible de lo real, por las intraspasables, opacas, y hurañas apariencias; realidad tan insondable, tan profunda, empero, como la más lisa o rugosa

superficie, su aparente reverso: envés y revés de una sola, abrumadora realidad —la visible y la invisible, la inmanente y la trascendente.

De ahí el sentido último, que no me cansaré nunca de recordar, de esa frase tan mal comprendida: la de la *pobreza irradiante*, acaso la mayor lección que nos legara Orígenes (incluidos Virgilio y García Vega, así sea a contrapelo, así sea moviendo sus oscuras, tercas y necesarias cabezas negadoras). Por eso el poeta es príncipe y mendigo. Y por eso Omar tiene en su confusión con *algo de lo sagrado* —que es el mundo caótico de las apariencias— y en el ascético cosmos de sus *nociones de silencio* —que es el mundo de los arquetipos, de los universales platónicos, único cosmos posible por ideal— asegurada una perdurable morada dentro de la poesía cubana contemporánea: porque él ha sido fiel a su palabra perdida; que ella le depare, pues, nuevos e incesantes nacimientos, lo cual será siempre el secreto de la resurrección.

15 de mayo, 1996

Palabras preliminares / 5

I

La poesía o la cultura que nos falta / 9

Del naufrago, la oscura sed. Sobre el viaje en la poesía cubana / 43

De la máscara y la identidad / 55

Notas sobre la poesía cubana de la diáspora / 63

El sueño calderoniano y la poesía cubana / 71

María Zambrano o la isla como utopía / 78

II

Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx / 101

Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia / 136

Los poetas de Orígenes / 167

III

La poesía de Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética / 187

Fina García Marruz / 215

Baquero y la muerte / 224

Para una relectura de Nicolás Guillén / 230

Lo lírico en la poesía de Nicolás Guillén / 258

Caliban, entre la nostalgia y la esperanza / 268

César o la poesía de la historia / 290

La poesía de José Kozer: del cacharro doméstico
a la Vía Láctea / 301

La poesía de Raúl Hernández Novás / 318

IV

La isla en peso, de Virgilio Piñera / 355

En tiempos de siega: una poética cósmica / 365

Los páramos de Reina María / 369

Confesión, errancia, nacimiento / 375

La palabra perdida. Sobre *Algo de lo sagrado*,
de Omar Pérez / 378



Los ensayos reunidos en este volumen poseen al menos tres virtudes esenciales: la primera, la intensidad de la mirada, esa búsqueda de lo que podríamos llamar la significación trascendente de los escritores y las problemáticas tratadas, la posibilidad de diálogo en una dimensión espiritual; la segunda, la preocupación por llegar al conocimiento desde la poesía, un conocimiento que nos revele nuestro ser más profundo y, en consecuencia, nuestra condición última, el sentido, oculto o visible, de la existencia como cuestionamiento ontológico, y la tercera, su capacidad de despertar en los lectores la avidez por la escritura propia, cualidad infrecuente en la prosa reflexiva cubana, perceptible sólo en algunos autores mayores. Estas páginas adquieren la categoría de todo un estilo, una manera de leer y de sentir la poesía sin academicismos ni erudiciones más o menos genuinas o falsas.

ENRIQUE SAINZ

JORGE LUIS ARCOS (La Habana, 1956) ha publicado los libros de ensayos: *En torno a la obra poética de Fiça García Marruz* (1990, Premio UNEAC y Premio de la Crítica), *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima* (1990, Premio Razón de Ser), *Orígenes. La pobreza irradante* (1994, Premio de la Crítica), y los poemarios: *Conversación con un rostro nevado* (1993, Premio Luis Rogelio Noguerras), *De los inferos* (1999, Premio Internacional Rafael Pocaterra, Venezuela, y Premio de la Crítica), *La avidez del halcón* (2003, Premio Internacional Centenario de Rafael Alberti, Cádiz), *Del animal desconocido* (2003, Premio Internacional Casa de Teatro, Santo Domingo). Ha compilado, entre otros: *La Cuba secreta y otros ensayos*, de María Zambrano (1996, Madrid), *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx* (1999) y *Los poetas de Orígenes* (2002, México).

ISBN 959-209-536-1



9 789592 095366