

El Grupo Orígenes, que irrumpe en el panorama cultural cubano con su propia línea expresiva desde el momento mismo en que Lezama —el creador— publica *Muerte de Narciso*, constituye, más que un acontecimiento sin precedentes, un punto de partida y referencia. A esa «búsqueda de su propio canon, de su propia y distinta perfección» —al decir de Cintio Vitier, su crítico por excelencia— se refiere este volumen del ya conocido investigador, ensayista y poeta Jorge Luis Arcos.

En *Orígenes: la pobreza irradiante*, el autor —que ha dedicado años de estudio al quehacer literario de los cronistas y al de algunas de las figuras más cercanas al grupo, como es el caso de María Zambrano— reúne una muestra de sus ensayos referidos al tema.

Jorge Luis Arcos ha publicado, entre otros, como a la obra poética de Finis García-Marruz (1980), Premio Nacional de Ensayo "Enrique José Varona" de la UNEAC, 1981, y Premio de la Crítica, 1991; *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de Lezama Lima* (1990); *Lezama Lima a través de Paradiso* (1993); en prensa su poemario *Conversación con un rostro nevado*, con el que recibió el Premio de poesía «Luis Rogelio González», 1991.

Jorge Luis Arcos ORÍGENES: LA POBREZA IRRADIANTE

ORÍGENES: LA POBREZA IRRADIANTE

Jorge Luis Arcos

EDITORIAL LETRAS CUBANAS



**ORIGENES:
LA POBREZA
IRRADIANTE**

**ORIGENES:
LA POBREZA
IRRADIANTE**

Jorge Luis Arcos



Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba

A Cintio Vitier y Fina García Marruz

Edición / Ruth Martín
Diseño interior / Xiomara Leal
Cubierta / Rodolfo Martínez
Corrección / Sonia Carreras
Composición computarizada / Tatiana Saprikina

© Jorge Luis Arcos, 1994
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 1994

ISBN 959-10-0192-4

Instituto Cubano del Libro
Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

PREFACIO

Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera. Ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas.

JOSÉ LEZAMA LIMA
«A partir de la poesía»
Enero y 1960

Los ensayos reunidos en este libro en torno a algunas de las figuras más importantes del Grupo Orígenes podrían haber sido más numerosos. Desde hace más de una década me he entregado al estudio del pensamiento poético origenista como una manera de estar más cerca de la Poesía y de mi patria. En última instancia, creo que el valor más perdurable de Orígenes fue, es y será siempre el de su arrasadora eticidad, o el de su *ethos* poético. Ojalá sirvan estos textos para iluminar mejor esta verdad. Considero, al igual que Cintio Vitier, que el único tiempo real es el tiempo ético.

Algunos de estos ensayos han sido publicados en diversas revistas o impartidos como conferencias, otros fueron concebidos inicialmente para la *Historia de la literatura cubana*, obra científica dirigida por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, de ahí el estilo señaladamente objetivo de los mismos; con posterioridad esos textos han sido revisados y, en algunos casos, ampliados.

El Autor
mayo.1994

I. JOSÉ LEZAMA LIMA A TRAVÉS DE *PARADISO*

Cuando en 1966 José Lezama Lima publica en La Habana su novela *Paradiso*, esta culminaba una vasta e intensa trayectoria literaria que se había iniciado en 1937 con la aparición de su poema *Muerte de Narciso*, el cual constituyó —junto a su poemario *Enemigo rumor* (1941)— una verdadera ruptura dentro de la literatura escrita en castellano o, al menos, dentro del panorama poético cubano. Porque lo que Lezama ofrecía era nada menos que una nueva manera de comprender la poesía. Como apreció Cintio Vitier, al atender a la enorme cantidad de fuentes culturales que integraba de una manera creadora a su poesía, «si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo». ¹ Mas, esa revolucionaria irrupción no se limitó sólo al ámbito de la poesía, sino que se nutrió también de una original creación crítica y ensayística, la cual comenzó con su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) —donde Lezama enuncia por primera vez el mito de la insularidad cubana, mito de sentido genésico, creador, o, lo que también llamó, la creación de «una Teleología insular». ²

Para Vitier, esa irrupción lezamiana significó «un verdadero principio», ³ en tanto parecía partir de un tiempo fabulo-

1 Vitier, Cintio: «Decimotercera lección: crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1970, p. 441.

2 Vitier, Cintio: «De las cartas que me escribió Lezama», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral/Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984, p. 278.

3 Vitier, Cintio: «Decimotercera lección: crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1970, p. 438.

so, es decir, de una concepción poética del mundo, dentro de la cual la cultura era también *naturaleza*, tan creada como creadora: «Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo», reza el primer verso de *Muerte de Narciso*, poema donde Lezama ofrece ya lo que sería una incesante obsesión en toda su obra: la apropiación de una imagen poética de la realidad, pero tan real, tan operante, tan vital, como la propia realidad.

Simultáneamente, con su participación en la revista *Verbum* (1937) —donde publica uno de sus ensayos capitales, «El secreto de Garcilaso», a través del cual muestra una nueva lectura de la tradición literaria—, Lezama inicia lo que después sería conocido como movimiento o Grupo Orígenes, el cual fue configurándose en diversas revistas: *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1943), *Poeta* (1942-1943), y, finalmente, *Orígenes* (1944-1956), considerada en su época como una de las revistas literarias más importantes del idioma. Estas revistas no sirvieron sólo para dar a conocer la importantísima obra renovadora de los origenistas, acaso el movimiento *poético* más coherente e importante de la literatura cubana, sino que significaron una efectiva opción cultural, de proyección nacional y universal, integradora y revolucionaria, frente a la llamada desintegración de la conciencia nacional y a la cada vez más intensa penetración cultural norteamericana, ahondadas e intensificadas ambas luego de la frustración de la revolución del '30; dichas revistas encarnaron, pues, una cultura de resistencia y oposición frente aquella desintegración y aquella penetración; un gesto generacional que asumió una proyección concurrente, afirmativa e integradora de importantísimos valores culturales y nacionales, a la vez que situó a la literatura cubana en una dimensión universal. Y no hay que insistir en que fue, sobre todo, el ímpetu unitivo y dinámico de Lezama el que impulsó esta espléndida aventura.

Ahora bien, su poesía —que continúa con *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949) y *Dador* (1960)— encarnaba en acto el desarrollo de un pensamiento poético que fue

denominado, junto al de los otros poetas origenistas, como «trascendentalista»,⁴ puesto que Lezama intentaba apresar nada menos que la «sustancia poética», sustancia para él esencial y trascendente, y entonces en cierto modo «enemiga» e «inapresable», aunque de una atracción irresistible, en el provisorio «cuerpo poemático», el poema. Recordemos a propósito los primeros versos del poema inaugural de *Enemigo rumor*, «Ah, que tú escapes»:

*Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.*

Asimismo, en su poema «Pez nocturno», sentencia: *sólo brilla / aquella plata que de pronto huye*. Aquí ya está en potencia toda la metapoética lezamiana, con una implícita y explícita fundamentación religiosa, sustentada en *la fe que de la nada brota* y en *la nada que en la fe hace espino*, como alude en su soneto «Último deseo». Mas lo importante será comprender que esa fe, aunque con una fuente religiosa, fundamentará su fe en la poesía. En un poema de sus «Sonetos infieles», concluye preguntando: *¿Y si al morir no nos acuden alas?*, para responderse enseguida:

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

Su poesía, pues, detentará esa inusual metapoética y mostrará, como nunca antes había acaecido en la historia de la poesía cubana, al propio proceso creador —pues su superobjetivo era encarnar un sistema poético del mundo— con una lucidez y una relativa autonomía verbal —y de ahí entonces su proverbial hermetismo, pues supone una empresa tan

⁴ Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954, pp. 86-117.

ambiciosa: la creación de una «segunda naturaleza», tan creadora y tan real como la de la inmediata realidad, que obligaba al lector a asumir un cambio radical en su tradicional forma de recepción de la poesía—; lucidez y autonomía verbal que conformaban un intento digamos *icárico*, casi imposible, o al menos siempre proyectado hacia una «futuridad desconocida», pero que hacían valedora la sentencia lezamiana: «Sólo lo difícil es estimulante».⁵

Sin embargo, esa revolución poética iniciada por Lezama en el ámbito de nuestra cultura, no se justifica sólo por el intento de crear una realidad literaria suficiente, ya que su cosmovisión no era de ningún modo ajena a los entrañables vínculos de la poesía con la realidad, como puede apreciarse sobre todo en su ensayística, donde Lezama despliega la dialéctica discursiva de su sistema poético del mundo, orientada siempre por una visión poética de la realidad, que supone no sólo el conocimiento de igual índole sobre la misma, sino que ahora acceder, a través de la potencialidad religadora de la imagen poética, a una cosmovisión unitaria del universo, a una «solución unitiva», apartada de toda solución dualista o todo camino o énfasis unilateral, ya fuera el de cualquier variante del racionalismo o del irracionalismo. Es por ello que su imagen poética es también una imagen histórica, pues al tener como presupuesto ontológico al concepto cristiano de la encarnación, puede brindarnos, a la vez, lo más cercano y lo más lejano, lo immanente y lo trascendente, lo telúrico y lo estelar, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido. A través de esta dialéctica cognoscitiva de raíz poética, Lezama trata de crear un *sistema* poético del mundo. Cuando le opone a todo causalismo histórico, una nueva causalidad poética, que denomina como «visión histórica», y vuelve a reinterpretar toda la historia y la cultura humanas a partir de esta visión, creando sus «Eras imaginarias»;⁶ cuando se opone a toda excesiva racionalización o irracionalización de la cultura y la historia, Lezama está preconizando no sólo un

5 Lezama Lima, José: «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, La Habana, 1957, p. 7.

6 Lezama Lima, José: *La cantidad hechizada*, ediciones Unión, La Habana, 1970.

conocimiento poético de la realidad, sino un conocimiento poético de alcance cosmovisivo, unitario, total. De ahí que pueda afirmar que la «poesía es como el sueño de una doctrina», y toda su obra, para ser cabalmente comprendida, deba ser interpretada a la luz de esa ambiciosa e inquietante, por sibilina, afirmación de que «El *Paradiso* será comprendido más allá de la razón. Su presencia acompañará el nacimiento de los nuevos sentidos».⁷

Pero ¿qué sentido final encarnó la trayectoria literaria de Lezama? ¿Cuál fue la suprema justificación de la obra de este *sabio* —no se nos ocurre otra manera de llamarlo—, de este pensador, de este creador, que hizo de la poesía una suerte de nueva religión, una manera casi absoluta de comprender la realidad? Pues se debe insistir en que para Lezama la poesía de alguna manera comportaba una religión, una filosofía, una ética, incluso una política, es decir, una manera de comprender la historia y la cultura universales. Creemos que ese sentido final, que esa suprema justificación, la alcanzó Lezama con la creación de su novela *Paradiso*, verdadera síntesis de toda su obra y pensamiento poéticos.

Fue precisamente la publicación de *Paradiso*, con su inmediata resonancia universal, la que estimuló entonces el estudio retrospectivo de su obra poética y ensayística, como si el pensamiento poético que estas instancias contenían se hiciese más significativo, más visible, al tomarse *novelable*, al hacerse imagen la historia.

Si la poesía lezamiana, como apreció la crítica, parecía a veces conjurar su «impureza»,⁸ nutriéndose de una metapoética, es decir, de una intensa especulación de vocación ensayística que, como ya se apreció, tenía como superobjetivo la apropiación de un sistema poético del mundo; y, asimismo, esa apertura tendía a veces hacia la novelización del poema,⁹ su

7 Lezama Lima, José: «Manuscritos de Lezama», en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988.

8 Fernández Retamar, Roberto: «La poesía de José Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 99.

9 Sobre este aspecto pueden consultarse los textos de: Vitier, C.: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en su *Crítica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 415-440; y Junco

obra ensayística, de entrañable raíz poética, también parecía apetecer un destino novelado. El propio Lezama ha explicado cómo, atendiendo a los orígenes de la poesía, cuando «la novela formó parte de la poesía»,¹⁰ no debe existir una irreparable lejanía entre estos dos modos de expresión, sobre todo porque Lezama comprende a la poesía como una unidad superior, según su estética trascendentalista, y según la capacidad religadora —analógica y anagógica— de la imagen poética. Además, a la luz precisamente de la revelación de su sistema poético, *Paradiso* constituye la encarnación, en una imagen histórica, de su sistema. Como apunta el propio escritor: si la poesía le reveló la «cantidad hechizada»; sus ensayos, «la hipótesis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias»; su novela le permitió la expresión de su sistema dentro del reino de este mundo.¹¹

Si como afirma Levi-Strauss: «todo mito es una búsqueda del tiempo perdido»,¹² aunque señalando asimismo su doble estructura: la histórica y la ahistórica, Lezama concibe a *Paradiso* como un mito, pero con el sentido preciso de que «parte de su circunstancia, de su realidad inmediata. Ofrece las dos cosas: lo muy inmediato, lo más cercano —la familia— y lo que se encuentra en la lejanía, lo arquetípico —el mito»,¹³ es decir, como un mito que adquiere una poderosa capacidad simbólica, la cual, por la capacidad abierta, proyectiva, inherente a la novela, según Bajtin,¹⁴ no hace radicar su funcionalidad en la interpretación de un pasado, sino que también se orienta, por el carácter proyectivo del conoci-

to, hacia el porvenir. Habrá siempre en la novela un conocimiento horizontal, analógico, mediante el cual la historia se torna imagen; y un simultáneo conocimiento vertical, anagógico, mediante el cual conviven dos planos de significación: el immanente y el trascendente; y siempre será la imagen poética la que establezca la mediación entre esos dos ámbitos: uno intemporal, teológico, y otro temporal, histórico. Así, Lezama ofrecerá una dialéctica entre lo cercano y lo lejano, o, como expresa, «un recorrido pendular entre la pesadumbre del círculo y la alegría de la espiral»,¹⁵ donde, a través del carácter a la vez sincrónico y diacrónico del mito, de su intrínseca extensión narrativa, puede desenvolver todas las vicisitudes de su novela, nutriéndolas de un sentido ya histórico, ya arquetípico. Por ejemplo, si *Paradiso* pretende, según Lezama, presentar «el aspecto sagrado de la aventura total del hombre»,¹⁶ por otro lado, en un plano propiamente histórico, encarnará un testimonio que reconstruye y unifica una historia familiar dentro del contexto mayor de la historia de la nación cubana.

Dos juicios del importante investigador, crítico y poeta cubano Roberto Friol, bastarían para demostrar la importancia de *Paradiso* como novela —pues incluso cierta zona de la crítica ha cuestionado la cualidad novelística de la obra.¹⁷ Así, en su ensayo «*Paradiso* en su primer círculo», expresa el crítico que «en *Paradiso* se hace un "repaso", un "recuento" de la novela cubana, y de la novela universal», y «la sintaxis de Lezama es una suma de los estadios por los que ha pasado el castellano a través de los siglos, impulsado por él a nuevos rumbos».¹⁸ Precisamente sería conveniente detenernos en el

Fazzolari, M.: *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1970, p. 154.

10 Lezama Lima, José: «Interrogando a Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 19.

11 Lezama Lima, José: «Interrogando a Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 16.

12 Levi-Strauss, Claude: «La eficacia simbólica», en *Antropología estructural*, Ciencias Sociales, La Habana, 1970, p. 185.

13 Lezama Lima, José: «Interrogando a Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 21.

14 Bajtin, M.M.: «La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela) en *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Sociedad, La Habana, 1986, pp. 503-554.

15 Lezama Lima, José: «Interrogando a Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 20.

16 Lezama Lima, José: «Interrogando a Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 27.

17 Consúltese, por ejemplo: Bak, J.: «*Paradiso*: una novela poética», en *Cologuio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa, Espiral / Fundamentos*, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984, pp. 53-62.

18 Friol, Roberto: «*Paradiso* en su primer círculo», en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988, p. 562.

aspecto estilístico de la novela para apreciar así algunas de sus singularidades.

Cuando Benito Pelegrín afirma que «La gramática lezamiana vive en función de la imagen», o cuando se refiere a su «cultura asociativa», a la «comparación-imagen», y a que Lezama, en esas recurrentes comparaciones, «siempre nos remite a otro universo, nos aleja de la realidad inmediata del texto», por donde ocurre, señala, «un ensanchamiento hacia lo extraño»,¹⁹ está indicando una tendencia esencial del estilo lezamiano. En efecto, sus símiles, metáforas, suelen convertirse en abarcadoras imágenes culturales, pues se proyectan a menudo desde la más inmediata realidad, desde el referente sensible, hacia la referencia cultural, hacia lo abstracto, es decir, desde lo más cercano hasta lo más lejano, por donde Lezama contamina a la apariencia —a la que suele acercarse con una gran sensualidad verbal, con voluptuosidad incluso—, con un despegue, su traslado a otro plano de significación, de ahí que a veces sus analogías pueden soportar además, una lectura anagógica, a través de la cual la imagen sensible se proyectará «hipertélicamente» hacia un orden superior, irá siempre hacia más allá de su finalidad, desbordando los contornos visibles de lo inmediato para entregarnos un exceso, un sobrepasamiento simbólico. Es la «imagen que no regresa»,²⁰ al decir de Fina García Marruz, para diferenciarla de la «imagen idolátrica», propia del simbolismo y de la poesía pura, o de la imagen mágica o afectiva, tan gratas al surrealismo. Pero esa imagen hipertélica partirá siempre del mundo sensible y tendrá como objetivo final ejercer su «cubrefuego», es decir, su conocimiento iluminadoramente regresivo de esa realidad, sólo que entonces ensanchándola, espesándola, ya que lejos de idealizarla, de separarla de lo real, le otorga como más ser, más naturaleza: pone ser allí

sustantiva, corporiza, en tanto imagen encarnada en la realidad. En definitiva sucede, como ha observado Vitier, una suerte de «imaginización» de lo real; o *lejanización*, es decir, la realidad es alejada, *imaginizada*, para conocerla mejor, pero no porque sea elevada a un plano más abstracto y abandonada allí, sino porque, como reconoce el *alter-ego* lezamiano, Oppiano Licario: «Hasta que una persona no se constituye en su visibilidad, como un colibrí pinareño o un caracol de Nuevitas, no logro soplarla por la boca, reencontrar allí un alma» (Cap. XIV, p. 561).²¹ Esto se refuerza con una frase esencial de su *Paradiso*: «que todo tiene que estar y penetrar primero por los sentidos» (Cap. II, p. 36).

Por otra parte, la recurrencia del procedimiento —que más que un mero procedimiento significa una perspectiva poética, creadora, sobre la realidad— termina por mediar, por contaminar entrañablemente lo más cercano con lo más lejano, y viceversa, confiriéndole una cierta intemporalidad a lo inmediato, y una poderosa temporalidad a lo más mediato, de ahí ese sobrepasamiento o extrañeza característicos de su estilo. Pero esa «poética del exceso»²² —como señala Yurkievich— se apoya en la hiperbolización de la imaginación, tal y como se verifica a menudo en los *viajes* nocturnos o en las *visiones* diurnas de Cemí. Es la imaginación que se apodera de posibilidades acaso excesivas, pero que le confiere al hecho concreto, al referente desde el cual despega, una irradiación, un ámbito mayor de resonancias, de connotaciones, que sirven para precisarlo mejor en su concreta materialidad, a la vez que le regalan como una nueva naturaleza —esa «segunda naturaleza» apetecida por Lezama. Es decir, es una naturaleza incesantemente vivificada, salvada así de su caducidad, proyectada hacia «otros cotos de mayor realceza»²³ y, por lo

19 Pelegrín, Benito: «El texto», en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier, coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988, nota b, p. 22, Cap. II, nota z, p. 79, Cap. IV; nota d, p. 85, Cap. IV; nota e, p. 86, Cap. IV; y nota c, p. 91, Cap. V.

20 García Marruz, Fina: «La poesía es un caracol nocturno», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984, p. 246.

21 Todas las referencias textuales a la novela provienen de la siguiente edición: *Paradiso*, Bruguera, Barcelona, 1985, tomada de la edición de Unión, La Habana, 196.

22 Yurkievich, Saúl: «La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral/Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984.

23 Lezama Lima, José: «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 196.

tanto, de mayor resistencia frente a lo temporal. Así, en el famoso juego de yaquis del Capítulo VII, esa animación ocurre para conjurar el advenimiento de una imagen esencial, la imagen del Coronel, y es significativo que ello suceda como propiciado, estimulado, alimentado, por «la fijeza de las miradas»:

La mirada de los cuatro absortos coincidía en el centro del círculo. La concentración de la voluntad total en las losas y en el ritmo de la pelota fue aislando las losas, dándoles como líquidos reflejos, como si se contrayesen para apresar una imagen. Un rápido animismo iba transmutando las losetas, como si aquel mundo inorgánico se fuese transfundiendo en el cosmos receptivo de la imagen [...] El contorno del círculo se iba endureciendo, hasta parecer de un metal que se tornaba incandescente. De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiera para dar paso a una nueva visión apareció en las losas apresadas por el círculo la guerra completa del Coronel [...] Y sobre el cuello endurecido el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía... (pp. 212-213).

Por otra parte, esa voluptuosa *alegría* en el lenguaje, esa suerte de vivificación de la realidad a través de la palabra, de su conversión en imagen —como puede apreciarse también por ejemplo, en las numerosas descripciones eróticas presentes a todo lo largo de la novela; se ha hablado incluso de erotismo del estilo lezamiano—, ha conducido a la crítica entre otras razones, a calificar al estilo lezamiano como barroco o manierista.²⁴ Sin embargo, más allá de la pertinencia metodológica de estas denominaciones, el propio Lezama ofreció serios reparos a la insistente utilización del concepto de lo barroco para caracterizar modalidades expresivas de arte contemporáneo.²⁵ Es cierto que Lezama, en *La expresión*

americana, desarrolló una revolucionaria y afirmativa visión de lo barroco, y que, a través de Cemí, afirma en *Paradiso* que «el barroco, que es lo que interesa de España en América» (Cap. IX, p. 316), pero aquí, como en *La expresión americana*, Lezama está señalando los rostros más creadores de una determinada tradición, pero no por ello trata de imponerlos, con una imposición causalista que siempre le fue ajena, al arte contemporáneo. Lo que Lezama parece destacar es la lección creadora, integradora, genésica, del barroco. Incluso Cintio Vitier ha aventurado la posibilidad de caracterizar a la poética lezamiana como una estética fundamentada en lo que el propio Lezama llamó, en su *Paradiso*, «lo maravilloso natural»²⁶ —diferente a lo real maravilloso carpenteriano—, lo cual abre una interesante posibilidad de análisis.

Una modalidad muy peculiar del estilo, de la perspectiva creadora de Lezama, es su utilización del humor y la ironía, los cuales sirven a veces para *cubanizar* —desde una óptica, es cierto, a veces muy personal— muchas referencias culturales, a través de su lectura e incorporación totalmente libres o independientes de las fuentes a que acude, aunque muy coherentes y funcionales una vez que son puestas a funcionar dentro de las coordenadas de su pensamiento poético. Lezama se sitúa frente a la cultura universal, a la cual considera como Borges o Carpentier, también como su tradición, con una perspectiva eminentemente creadora, no sujeta a ningún causalismo, tampoco a ningún tipo de neocolonialismo cultural, resolviendo el dualismo que tanto habían soportado nuestras letras entre lo universal y lo nacional o entre lo culto y lo popular. La mirada integradora de Lezama lo hace moverse con absoluta libertad por todos los ámbitos culturales. Y precisamente a través de la forma peculiar que tiene el cubano de incorporar la tradición, muestra Lezama una manera muy cubana de *vivir* la cultura, amistada con el humor y la ironía, con el desenfado y la naturalidad. Hay cierto humor, por ejemplo, en la historia de Atrio Flaminio, o en las ceremonias que para conjurar la muerte realiza la esposa del

24 Consúltense, por ejemplo: Prats Sariol, José: «Paradiso: recepciones», en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos 3, Madrid, 1988, pp. 565-589.

25 Lezama Lima, José: «Epistolario» (Carta a Carlos Meneses, La Habana 3 de agosto de 1975), en *Revista Biblioteca Nacional José Martí*, XXII (2): 91, Ciudad de La Habana, mayo-agosto, 1988.

26 Véase, en «Notas finales», la nota 24 al Cap. XI, p. 516, en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988.

crítico musical, en el Capítulo XII. Ese humor además se entrelaza a veces con lo trágico, adquiriendo de repente un peso, una gravedad inusitada, por donde Lezama vuelve a mostrar las relaciones de parentesco que se establecen entre los órdenes más aparentemente lejanos de la realidad.

Así, en *Paradiso* es constatable la presencia de un humor cariñoso y de una ironía incisiva. Hay humor cariñoso en las conversaciones que sostienen entre sí Foción, Cemí y Fronesis, y en las evocaciones familiares de la familia de Cemí. Hay un humor, digamos «neroniano», en ciertas sutilezas que despliega Foción en el Capítulo IX. Hay, sin embargo, fina ironía criolla en la importante conversación entre Augusta y Florita Squabs, en el Capítulo III. Pero sobre todo hay una ironía incisiva, caracterizadora, en las descripciones de la caballería de los militares que se oponen a la manifestación estudiantil en el Capítulo IX.

Pasando a otro plano de significación, eso que se puede denominar como estilo lezamiano, se sustenta también en una especie de sabiduría vivencial, cosmovisiva. En efecto, *Paradiso*, como ninguna novela cubana, ofrece una sabiduría diferente, poética y vivencial a la vez, de ahí su constante apertura anagógica que ya señalábamos como de imprescindible consideración. Lezama describe lo que pudiéramos denominar como un modo de ser cubano o criollo, cuya prolija recreación, sobre todo en los primeros siete capítulos de la novela, será una constante en su perspectiva creadora. Ese modo de ser de lo cubano se configura como la novelización —el conocimiento— de un estilo de vida que es también una manera peculiar de entender el mundo, cosmovisión sustentada en una sabiduría vivencial, axiológica, a través de la cual Lezama accede a mostrarnos una peculiar *ética poética*, una manera de entender y vivir el destino, también una manera de vivir la belleza. Sabemos que en su ensayo «La dignidad de la poesía» Lezama indicó esa esencial religación entre el *ethos* y la *poiesis*, y en otra ocasión se refirió a «la actitud ética que se deriva de lo bello alcanzado».²⁷ La configuración de ese *ethos*

poético —junto a la novelización de su original sistema poético del mundo, del cual también ese *ethos* constituye una zona esencial— encarna acaso uno de los aportes más creadores de *Paradiso*.

Toda la novela estará traspasada por la presencia de esa eticidad de raíz poética. Es acaso el Capítulo III donde se hace más transparente esta perspectiva, a través de la contraposición de dos modos de vivir y conocer la realidad, que son en última instancia dos modos diferentes de asumir el destino y de entender la belleza. Estas dos posiciones están representadas por Augusta y Florita Squabs, es decir, por un lado el catolicismo hispano, en su variante criolla en Cuba, y el puritanismo o protestantismo «pragmático» de la cultura anglosajona, también norteamericana. Aquí Lezama enfrenta el misterio católico —también poético— al pragmatismo voluntarista: «El católico sabe —dice Augusta en el Capítulo III, p. 55— que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio». A partir de esta sabiduría no hay más que un paso para arribar a ese «misterio de una vocación» poética de Cemí, en contraposición a lo «neroniano», es decir, a «una conducta sin misterio», sin epifanía, como se precisa en el Capítulo IX. En este sentido, las palabras esenciales que le dice Rialta a Cemí en este mismo capítulo —y que ya se traerán más oportunamente a colación— ilustran asimismo ese *ethos* poético lezamiano.

No es casual que Cemí herede de su padre la *eticidad*, pues como se afirma en el Capítulo VI: «Detrás de su gran alegría, la eticidad era el fondo del carácter del Coronel» (p. 196). La eticidad es también lo característico de Fronesis. Y hasta Foción, vencido por la cualidad tanática de su carácter, puede asumir gestos de una entrañable dignidad, como se puede observar en el Capítulo XI, cuando su conversación con el padre de Fronesis, donde Roberto Friol ha apreciado la correspondencia con la famosa conversación que sostiene Oscar Wilde con Lord Alfred Douglas.

Esa eticidad es visible incluso en el estilo de los parlamentos de muchos personajes, los cuales revelan toda una con-

27 Lezama Lima, José: «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 196.

cepción de una armonía de estirpe clásica en sus modalidades oratorias. Otra manera de mostrarse esa *dignidad*, entrañablemente ligada al destino, podemos encontrarla en el Capítulo X, cuando Cemí describe a Fronesis —y a la vez hace una especie de retrato del propio Lezama. Dice Cemí:

Me gusta en él [...] esa manera de situarse en el centro umbilical de las cuestiones. Me causa la impresión de que en cada uno de los momentos de su integración lo visitó la gracia. Tiene lo que los chinos llaman *li*, es decir, conducta de orientación cósmica, la configuración, la forma perfecta que se adopta frente a un hecho, tal vez lo que dentro de la tradición clásica nuestra se puede llamar belleza dentro de un estilo (p. 368).

En el mismo capítulo, dice Foción: «—Ahora comprendo [...] por qué desde que se conocieron Fronesis y Cemí, se llevan tan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a "los mejores", en el sentido clásico, de exigirse mucho a sí mismos» (p. 382). Pero este *ethos*, ese «exigirse mucho a sí mismos», tan ligado a la valoración de las personalidades en dependencia de un determinado destino familiar, puede alcanzar dimensiones incluso históricas, por donde Lezama muestra las relaciones entre la familia y la nacionalidad, otra de las constantes de su novela. Por ejemplo, como continuación del parlamento anterior, prosigue Foción:

Los dos [...] atraviesan esa etapa que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia, la etapa de la ruina. No es la ruina económica, los dos tienen buena situación de burguesía. Es algo más profundo, es la ruina por la frustración de un destino familiar, y, entonces, a buscar otro destino, pero así es como resultan «los mejores». La ruina, entre nosotros, engendra la mayor metamorfosis, una clase que puede competir en fineza con las mejores del mundo. En presencia de ellos, de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria (p.82).

Y ahora relacionemos estos argumentos con estos otros, enunciados por Lezama en su ensayo «A partir de la poesía»:

La última era imaginaria a la que voy a aludir en esta ocasión es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres. Claro que hubo hombres ricos en el siglo XIX, que participaron del proceso ascensional de la nación. Pero comenzaron por quemar su riqueza, por morir en el destierro, por dar en toda la extensión de sus campiñas un campanazo que volvía a la pobreza más esencial, a perderse en el bosque, a lo errante, a la lejanía, a comenzar de nuevo en una forma primigenia y desnuda.

Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera.²⁸

Ese estilo de la pobreza, que Lezama describe para caracterizar uno de los modos de ser del cubano, tanto en el destino familiar, como en el destino histórico, nacional, es un ejemplo de su *ethos* poético, y aún más: de la manera en que la imagen, para Lezama, encarna en la historia y de como la historia a su vez es transfigurada por la imagen. Recordemos en este sentido su idea, expresada en su ensayo «El 26 de Julio: imagen y posibilidad», de que «La imagen es la causa secreta de la historia», y con posterioridad, en ese mismo texto, nos dice:

28 Lezama Lima, José: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*, ediciones Unión, La Habana, 1970.

Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma: fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico [...] La imagen apegada a la muerte, al renunciamiento, al sufrimiento, para que descienda y triplique la posibilidad.²⁹

Y repárese en que para Lezama, en este texto, *los mejores* son los héroes. Asimismo en *Paradiso*, en el Capítulo IX, los estudiantes que se enfrentan a la caballería militar, son también, *los mejores*, y allí participa Cemí, Foción y Fronesis estudiantes que quieren que «sobre el tumulto el verbo de la justicia poética prevaleciese» (p. 295).

Otro contenido que alimenta el cosmos ético de *Paradiso* y que sirve para caracterizar el universo axiológico de lo cubano y la proyección de la cosmovisión poética lezamiana es el mundo familiar de José Cemí. Existe en *Paradiso* el ceremonial de las visitas (Cap. VII), el ceremonial de las comidas (Cap. VII), el ceremonial de las bodas (Cap. VI), en general el ceremonial de la memoria familiar, de un estilo de vida, o, lo que viene a ser lo mismo, el prestigio y el sostén que ofrece una tradición. Existe, también, el ceremonial de la amistad, como es constatable en la índole de las relaciones entre Cemí, Fronesis y Foción. Todas estas instancias conformarán una especie de mitología de lo cubano, afinada incluso en la utilización de cubanismos o singulares expresiones dentro del habla familiar. Por ejemplo, en el Capítulo I, se accede a la recreación de las voluptuosidades de la repostera criolla —sabiduría de una tradición— esa mitologización afirmativa y trascendente puede apreciarse en: «José Cemí recordaba como días aladinescos cuando al levantarse la Abuela decía: —Hoy tengo ganas de hacer una natilla...», cuando se afirma que «hacer un dulce era llevar la casa hacia la suprema esencia». Incluso, a veces, esa sabiduría culinaria alcanza una connotación política, como cuando se habla de

la cocina cubana «que parece española, pero que se rebela en 1868», aludiendo al momento en que comienza la guerra de independencia contra España. Y estas precisiones culturales entre lo cubano y lo español, serán una constante en la novela, por donde puede apreciarse el intento por deslindar matices muy concretos del proceso de formación de una conciencia nacional, a través de la diferenciación de costumbres y de actitudes, entre lo criollo y lo español.

La llamada mitologización de la memoria familiar tiene su punto más alto en el Capítulo III, cuando se describe la estancia de la familia de Cemí en la emigración de Jacksonville, en 1894, donde se prepara la guerra del '95. Allí se toca a «la más intocable lejanía familiar», pero también se cala en la esencia de lo nacional. En general, durante los primeros siete capítulos, se conformará un fresco de lo familiar y lo nacional. En el Capítulo VI, la Vieja Mela encarnará al separatismo insurrecto, a través del sobrecogedor sueño con «la estrella solitaria», de la evocación de los «cantos guerreros» de la emigración, y, sobre todo, por esa especie de batalla subterránea, secreta, pero esencial, que permite afirmar que los militares «cipayos»: «Estaban vencidos por la cortesía criolla», cuando el episodio del registro en busca de armas. En el Capítulo V, cuando se narra el encuentro del Coronel con Rialta, el saludo de la futura madre de Cemí es la «quintaesencia de lo criollo»; su sonrisa, la «culminación de la ancestral plenitud de su cortesanía»; sus ojos, poseedores de una «ternura criolla». Estas caracterizaciones asumen en el Capítulo VI una significación mayor, cuando es descrita la eticidad de las sonrisas maternas, donde Cemí aprecia «una recta bondad». Aquí, además, se establece un estrecho vínculo entre la índole de la sonrisa de Augusta y los *pobres*, es decir, junto al «tema moral de la sonrisa»,³⁰ al decir de Cintio Vitier, aparece el tema de la pobreza, de ascendencia cristiana, tema consustancial al Grupo Orígenes y esencial en la caracterización lezamiana de lo cubano.

29 Lezama Lima, José: «El 26 de Julio: imagen y posibilidad», en *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 19.

30 Véase al respecto la nota 7 del Cap. II, p. 466 y la nota 16 del Cap. VI, p. 480, por Cintio Vitier, en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988.

Otros contenidos ayudan a conformar esa poética de lo cubano, como el pasaje del manatí, en el Capítulo III —estudiado por Arrom—; ³¹ el contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, la «lucha de paisajes», en el Capítulo IV —estudiado por Roberto González Echevarría—, ³² y el episodio de la tala de árboles del Capítulo VI.

Otra zona de la novela nos conducirá directamente a importantes referencias contextuales, es decir, aquellas que también ayudan a consolidar la *imagen histórica de Paradiso*. Un reciente ensayo de la crítica Raquel Carrió, «La imagen histórica en *Paradiso*», ³³ resulta prácticamente definidor para demostrar la historicidad esencial de la novela. No es casual que en el Capítulo IX, además de los centrales sucesos en torno a la manifestación estudiantil capitaneada por el líder comunista Julio Antonio Mella, «el que hacia de Apolo», y donde participa Cemí, aparezcan contenidos desarrollados en la ensayística de Lezama —tanto en *La expresión americana* como en *La cantidad hechizada*—, alrededor de la llamada por Lezama «imagen histórica». Es decir, este capítulo será la encarnación novelada de la «visión histórica», la «imaginación retrospectiva» lezamianas; eso que el autor de *Paradiso* llamó «La marcha de la imaginación como historia». ³⁴ Por ejemplo, la crítica ha precisado cómo incluso los extensos diálogos *platónicos* que sostienen Fronesis, Cemí y Foción, tratan de llenar, a través de la participación de la palabra, del verbo creador, de aquel «verbo de la justicia poética», el vacío dejado por la frustración de la revolución del '30; es decir, para Lezama habrá dos formas de participar en lo que él llamó «el proceso creador de la nación»: ³⁵

31 Arrom, J.J.: «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima», en *Revista Iberoamericana*, XLI (92-93): 469-492. Pittsburgh, julio-diciembre, 1975.

32 González Echevarría, Roberto: «Lo cubano en *Paradiso*», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*, Espiral / Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984, pp. 31-52.

33 Carrió, Raquel: «La imagen histórica en *Paradiso*», en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988, pp. 539-555.

34 Lezama Lima, José: «La imagen histórica», en *La cantidad hechizada*, Ediciones Unión, La Habana, 1970.

35 Lezama Lima, José: «Señales. Alrededor de una antología», en *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 172.

el concretamente histórico, político; y el trascendente, ambos, ejemplos de una actitud creadora, genésica, revolucionaria.

Tratemos ahora de sintetizar lo que nos parece decisivo para realizar una lectura adecuada de *Paradiso*, es decir, aquellas «claves» que permiten, a través de diversas actitudes y parlamentos de sus personajes principales, acceder al desciframiento del pensamiento poético lezamiano.

José Cemí —junto a Oppiano Licario acaso el *alter-ego* más significativo de Lezama en la novela— constituirá el centro alrededor del cual se desenvolverá el tiempo y el espacio novelados de *Paradiso*. No es casual que, dentro de la tradición de novela de aprendizaje, el libro comience en la infancia de Cemí, y de una manera que puede soportar una lectura anagógica: como si Cemí purgara, con su ataque de frenética asma, el legendario pecado original —«la incontrovertible existencia del pecado original en cada criatura», se alude en el Capítulo IV (p. 106)—; tampoco es casual que ese primer suceso se desarrolle desde esa noche arquetípica donde Cemí tendrá que sobrevivir hasta que acaezca un salvador y transparente amanecer. Repárese en que el propio narrador hace evidente la posibilidad de esta segunda lectura cuando precisa: «Sí, Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo» (pp. 10-11). Luego se mostrarán las relaciones de paternidad entre el padre y el hijo, también con un sobresentido bíblico: «el retiramiento de la mano de su padre» prefigurará la ausencia del padre —y la errancia del hijo— que, con su temprana muerte, comprometerá el destino de la familia de Cemí y hará a este sensible a ese vacío, que sólo podrá ser llenado con la presencia de su padre como *imagen*, es decir, condicionará la adquisición por Cemí de una sensibilidad para lo invisible, también entonces para lo desconocido, y por ende para la poesía.

Por otro lado, el propio carácter de su enfermedad conspirará para que el protagonista padezca una intensa vida nocturna, donde la vivencia del sueño y de los recurrentes estados de semivigilia o entresueño, refuercen su paulatina apropiación de una imagen poética del mundo. Cemí sufre de temores nocturnos, tiene «pavor por los aparecidos» (Cap. VI, p. 171),

es decir, por lo que no existe —y repárese en aquella «paulina sustancia de lo inexistente»,³⁶ tan cara a Lezama dentro de su sistema poético del mundo—, o lo que existe sólo como vivencia imaginativa; pero además, observa su padre: «Tiene como la angustia de quedarse dormido [...] Siente el sueño como un secuestro. Curarle los nervios, hacerlo dormir, es eso lo que lo puede mejorar. Cada sueño que no puede contar le ahoga, ahí está ya el asma» (Cap. VI, p. 171), pero también la *vocación poética*. Asimismo se nos cuenta que su padre poseía una sensibilidad muy receptiva para ciertas frases o palabras que luego le provocarían por la noche «pavor tras pavor», que lo dispondrían igualmente para la visitación de sueños muy peculiares (Cap. I, p. 25). Luego se extrañaría «del raro don metafórico de su hijo» (Cap. IV, p. 178), su heredero, quien desplegará durante toda la novela intensas aventuras nocturnas, sus aventuras sigilosas. Ya al padre le parecía que Cemí «En el sueño gira, se desespera, quiere escribir en las almohadas. Se acuesta muy tranquilo y se despierta como si hubiese salido del infierno. ¿Qué es lo que ve en esa excursión?» (Cap. VI, p. 171), concluye interrogando a lo desconocido...

Al comienzo del Capítulo II, Cemí escribe con una tiza en un muro. Ese acto es simbólico y profético. Cemí es el que escribe, y es entonces también el que escapa al tiempo: «Este nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes» (p. 28), dice la voz anónima de la vecinería. En esos instantes, además, Cemí «había abandonado su realidad y navegaba». Y ese despegue onírico, imaginativo, prefigura la *vocación poética*, la *vocación misteriosa* de Cemí (p. 122), fundiéndose estas dos vías del conocimiento poético

La relación entre el conocimiento poético y el sueño, entre las visiones poéticas y las visiones oníricas, será una constante en la novela. Reparar en que cuando se describe a Mamita la Abuela, esta «Saltaba del sueño a lo cotidiano sin establecer diferencias, como si se alejase sola, caminando sobre las aguas» (Cap. II, pp. 29-30), donde irrumpe esa noción de «

maravilloso natural», característica de la mirada poética de Lezama. Asimismo, reparar en el dramático sueño de la «estrella solitaria» que tiene la Vieja Mela (Cap. VI, p. 151); o en la extraña relación que se verifica en Cemí entre la «sensación de muerte» derivada de la ausencia de su padre y «los comienzos de toda somnolencia» (Cap. VIII, p. 278), y Atrio Flaminio —personaje de un sueño de Cemí— puede descifrar el sentido de una sentencia de la pitonisa: «El sueño como una leve brisa rodó sobre su piel, hasta parecer que lo envolvía en una piel mayor» (Cap. XII, p. 508). Cuando Cemí tiene la experiencia generacional más peligrosa e importante de su vida, en la manifestación universitaria, vuelve la recurrente sensibilidad para lo que no existe: «Pero intuía que se iba adentrando en un túnel, en una situación en extremo peligrosa, donde por primera vez sentiría la ausencia de la mano de su padre» (Cap. IX, p. 298). Posteriormente, el Capítulo XII ilustrará los sueños de Cemí con su padre, los cuales sirven también para mostrar la liberación del tiempo. Esas vivencias de la paternidad presente o ausente, estarán muy ligadas a la importancia del *agua*, a las imágenes líquidas, en la novela. El agua, en el Capítulo I, es la materia originaria, genésica; incluso se alude allí al *perdón del agua* (p. 21). En el Capítulo II, el agua es el vehículo de lo estelar, o como se expresa en el Capítulo VI: «el rocío, divinidad protectora entre lo invisible y lo real» (p. 165). Es significativo que las relaciones de paternidad se verifiquen siempre en el agua. Por otra parte, su padre, también de la mano del sueño, siente en una ocasión «la parábola de la caída de las aguas [...] la penetración de las aguas en el sueño» (Cap. V, p. 122), fundiéndose estas dos vías del conocimiento poético para Lezama. Mas, qué impresión le produce Cemí a su compañero de aula, Fibo, si no la de que: «Cuando estás parado —le confiesa Fibo— parece que estás creciendo, pero hacia adentro, hacia el sueño». Finalmente, no es casual que Cemí en el último capítulo, cuando gana la sobrenaturalidad, cuando reencuentra la imagen de Oppiano Licario, el Eros del conocimiento y de la lejanía, «con los ojos muy abiertos»,

36 Lezama Lima, José: «La dignidad de la poesía», en *Tratados en Lezama*, Habana, Universidad Central, Las Villas, 1958, p. 390.

atraviase «el inmenso desierto de la somnolencia» (Cap. XIV, p. 606).

Precisamente esa ganancia del Eros de la lejanía, es decir del conocimiento poético, encarnará el superobjetivo de destino de Cemí en la novela. Y ello se expresará a través de su poética implícita y explícita. Toda la novela estará traspasada por una relación dialéctica entre lo cercano y lo lejano, entre lo telúrico y lo estelar, entre lo inmediato y lo trascendente, característica de la concepción poética del mundo de José Lezama Lima. Por ejemplo, el padre de Cemí, en su niñez, descubre el sexo a través de una extraña relación cuando al contemplar los cuerpos de sus compañeros en las duchas, significativamente «ocultos también en el propio rumor del agua», siente «una especie de impresión palpatoria que en los cuerpos viene a reemplazar a la impresión visual. Y como consecuencia, nos dice el narrador:

El hecho de mezclar en el gusto una especie cualquiera quedaría para él como una infinita sexualidad engendrada por la memoria de un *tacto imposible*, que ciegas reconstruía los *cuerpos en la lejanía* y en el rumor de las cascadas filtradas por los muros de un cárcel. Necesitaba engeguerse, reconstruir el salto de los cuerpos en la cascada de medianoche, para sentir aguijónazo de lo sexual, mientras la gracia del acecho de una sexualidad visible e inmediata, lo llevaba a una espera sin posibilidad de ser surcada, infinita, donde simple presencia de un objeto era una traición intolerable, ofuscadora, que lo hacía aullar como las bestias que buscan la carroña nocturna en su evaporación (Cap. I, p. 114).

¿No se diría que estamos en presencia, también, de la descripción del acaecimiento del hecho poético para Lezama? Pero esa relación de la sexualidad y la lejanía presente a lo largo de toda la novela —repárese, en el Capítulo VIII, en la siguiente afirmación: «esa lejanía que comunica el sueño. La cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación» (p. 265

y en la inicial relación sexual de Fronesis con Lucía: «La presencia a su lado del cuerpo de Lucía parecía que obturaba sus sentidos. No lograba alejarla, convertirla en imagen, para que pudiese circular más libremente» (Cap. X, p. 379), entre otros muchos ejemplos—, esa relación, decíamos, predominante en toda la novela, no se limitará a ese mediatizado conocimiento sexual, sino que traspasará la cosmovisión poética de la realidad que detenta Lezama. El propio Coronel, apoyado en una raigal ontología religiosa, concretamente católica, aprehenderá la realidad en dos planos diferentes pero simultáneos: «Siempre vio en su familia cercana, su esposa y sus hijos, el único camino para llegar a la otra familia lejana, hechizada, sobrenatural» (Cap. VI, p. 197). Lo mismo sucede con la apropiación poética del mundo a que accede Cemí, quien tiene, junto a su madre y hermanas, la visión de su padre «sonriéndose desde la lejanía» (Cap. VII, p. 213), y quien también recibe del rostro maternal que se aleja, de esa lejanía, «el elemento propio para que sus ojos adquirieran todo su sentido» (Cap. VIII, p. 278). Pero es el propio narrador el que sintetiza esta noción cuando afirma: «Existe el Eros de lo que se nos quiere escapar, tan fuerte como el conocimiento sexual de la ausencia» (Cap. VI, p. 154). En una carta a Cintio Vitier, le dice Lezama:

¿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.³⁷

37 Vitier, Cintio: «De las cartas que me escribió Lezama», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral/Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984, p. 282.

Así, las relaciones de paternidad, la ausencia del padre; la enfermedad como dadora de una peculiar receptividad poética; las vivencias oníricas, las noches de insomnio, creadoras de imágenes; las relaciones del sueño, del agua y la muerte con la poesía de la lejanía, fundamentan en Cemí su sensibilidad para lo desconocido, para su incorporación simultánea de lo cercano y lo lejano, y alimentan e impulsan una vocación poética de ascendencia religiosa. Asimismo, Lezama es muy explícito cuando nos narra, en el Capítulo VII, el momento en que Cemí escucha por primera vez «el idioma hecho naturaleza», a través de la lectura de una carta de su tío Alberto, el mismo que le hace descubrir la realidad o materialidad de la imaginación, cuando invenciona poéticamente textos inexistentes. En el Capítulo IX, ya Cemí define su vocación, «el misterio de una vocación», como contrapartida a «lo neroniano», es decir, a «una conducta sin misterio», es esencial reparar en su lectura del *Wilhem Meister*. Allí le Cemí el siguiente pasaje preferido:

A qué pocos varones les ha sido otorgado el poder de presentarse siempre de modo regulado, lo mismo que los astros, y gobernar tanto el día como la noche, formar sus utensilios domésticos; sembrar y recolectar, conservar y gastar, y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto (Cap. IX, p. 306).

Aquí ya está trazado el superobjetivo de la formación poética y vital de Cemí, aquel que le permitirá recibir de Oppiano Licario las siguientes palabras: «Veo, señor [...] que cuando en su lecho de muerte le reafirma a Cemí que este posee «una lentitud de observación, que es también natural», los acompañamientos musicales del culto de Dioniso», «acompañada de una memoria hiperbólica»; que sabe «escoger, luego que ha observado, «entre el sueño y la vigilia»; además de que es capaz de observar «ese ritmo que hace el muy breve tiempo» (Cap. XIII, p. 554). Ese estilo hesicástico, el de la serenidad *goethiana* del conocimiento, el indicado para ganar el Eros de la lejanía o del conocimiento, meta última de Cemí y encarnación de Oppiano Licario, es el que en su proceso de aprendizaje vital va adquiriendo Cempensamiento poético lezamiano—, es decir, al espacio «donde ayudado por su amistad con Fronesis —la sabiduría, la ética

dad—, y que le permite superar —una vez incorporado— al caos que representa Foción. Asimismo las relaciones maternas —Rialta y su abuela Augusta— estimulan esa dirección de su destino. Las palabras que le dice su madre en el Capítulo IX, cuando Cemí regresa de los peligros de la manifestación estudiantil, son esenciales en este sentido. Rialta le dice —y aquí significativamente irrumpe Lezama en primera persona— «las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha» (p. 303); a través de las cuales su madre lo compromete para el mantenimiento de su vocación, vocación poética y trascendente, al transparentar el mandato de que Cemí dé «la respuesta por el testimonio». Pero —y ello nos recuerda al *Quijote*— ese testimonio es la propia novela, *Paradiso*. Le dice su madre:

El paso de cada cuenta de rosario era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que siguiesses un punto, una palabra, que tuvieses siempre una obsesión que te llevase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscarse en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure [...] Óyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil (pp. 301-302).

Esas palabras son complementadas por su abuela Augusta cuando en su lecho de muerte le reafirma a Cemí que este posee «una lentitud de observación, que es también natural», «acompañada de una memoria hiperbólica»; que sabe «escoger, luego que ha observado, «entre el sueño y la vigilia»; además de que es capaz de observar «ese ritmo que hace el cumplimiento, el cumplimiento de lo que desconocemos» (Cap. XI, pp. 485-486).

De esta manera Cemí es capaz de intuir al «espacio gnóstico» y a la «cantidad hechizada» —categorías centrales del pensamiento poético lezamiano—, es decir, al espacio «donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza

leza», y a la «cantidad», que es «la mirada que se fija», para así poder vislumbrar la *Orplid* (Cap. XI, pp. 466 y 470). Con esta adquisición culminará la novela, una vez concluido por Cemí el proceso de aprendizaje que le permite reencontrar a Oppiano Licario —y a su padre, a través de este—, ya muerto transfigurado en el Eros del conocimiento y de la lejanía. Licario creador de una *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas* —texto que será tan importante en la novela posterior de Lezama, *Oppiano Licario* (1977)—, poseedor de un «silogismo de sobresalto», una *Silogística poética*, un «dogos poético» (Cap. XIV, pp. 555-570), reencarnará, como imagen, en Cemí. De ahí importante peregrinación final de Cemí penetrando en la noche «una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad» (Cap. XIV, p. 596); la ciudad de las estalactitas, la casa tibetana, la *Orplid*, espacio gnóstico, cantidad hechizada, donde se unen la naturaleza y la sobrenaturalidad, a través de la mediación de la imagen poética, la solución unificadora entre lo más cercano y lo más lejano, entre lo telúrico y lo estelar..., para volver a escuchar las palabras genésicas de Licario «ritmo hesicástico, podemos empezar» (Cap. XIV, p. 607).

Más recordemos que Cemí, antes de acceder a la nueva revelación de estas palabras, dichas desde «la más intocable lejanía», había atravesado, «con los ojos muy abiertos», «el inmenso desierto de la somnolencia», para salir finalmente «de la duermevela que lo envolvía» (Cap. XIV, p. 607). Esos «ojos muy abiertos» dentro de las aguas del sueño, no remiten directamente a la profecía de Lezama: «El Paradiso será comprendido más allá de la razón. Su presencia acompañará el nacimiento de los nuevos sentidos». Nos encontramos entonces frente a uno de los mayores misterios de esta novela: *el misterio de la mirada*; mirada que parece encarnar la posesión de esos «nuevos sentidos», o sentidos poéticos, sentidos capaces de acercar lo lejano y alejar lo cercano. La mirada, para Lezama, la mirada poética, es una forma de conocimiento. El instante en que Cemí comienza a emerger en el Capítulo I, de la asfixia del asma, está presidido por la mirada fija de Baldovina: «Lo miró tan fijamente que s

encontraron sus ojos y esa fue su primera seguridad. Comenzó a sonreír» (p.11). Así como el agua puede perdonar, la mirada puede salvar. En otro momento alude Lezama a que «Existe la reproducción por la mirada y por el grito» (Cap. II, p. 66); también, en la disertación sobre los mitos androginales, se alude a la reproducción por el sueño y por el tacto; y recordemos aquella «impresión palpatoria» y aquel «tacto imposible» que visitan a su padre... Están, asimismo, las miradas visionarias: las visiones oníricas, la mirada del sueño o el entresueño, como una forma de conocimiento poético no separada nunca de la inmediata realidad. Muchas de las situaciones de la novela son descritas a través de la intensidad de una mirada que se proyecta a través de las persianas —motivo importantísimo en la novela.³⁸ En el Capítulo VI, cuando Cemí visita a su padre muerto, «Se sostuvo de unos ojos que lo miraban, que lo miraban con inexorable fijeza» (p. 206), los ojos que ya habían mirado a su padre, los ojos de Oppiano Licario. En cierta ocasión se utiliza la mirada como amenaza: «y yo sola te voy a mirar fijamente» (Cap. VII, p. 210) ¿No confesó Lezama que la Poesía encarnaba para él en un cuerpo que «se constituye en enemigo y desde allí nos mira»? Habrá las miradas de la luz y las miradas de la sombra. Es la mirada, su fijeza, la que puede conjurar el advenimiento de la *imagen* del padre desde su lejanía: «y la fijeza de la mirada en el esparcimiento de los yaquis, los extasiaba como cuando se contemplan, en demorados trechos de la noche, las constelaciones» (Cap. VII, p. 211). Pero acaso la mirada más honda sea la maternal, la mirada de las madres, tal y como se muestra en el Capítulo X:

Al entrar en el cuarto vio cómo los ojos de su madre caían sobre su rostro. Aquellos ojos tiernos, acuosos, esperadores, que lo bañaban siempre en su cercanía y en su lejanía. Que tenían esa facultad sorprendente y única: le acercaban lo lejano, le alejaban lo cercano. Borraban para él lo

³⁸ Véase por ejemplo: Ortega, J.: «De *Paradiso a Oppiano Licario*, morfología de la excepción»; así como las notas 1 del Cap. IV, p. 71, la nota r del mismo capítulo, p. 74, y la nota a del Capítulo VII, p. 159, en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, 3, Madrid, 1988.

inmediato y lo distante, para lograr el apego tierno, la compañía omnicomprendiva. Aquella mirada, aunque estuviese enterrada, parecería siempre que lo seguía mirando, como si le diese interminable alegría su llegada, como si disculpase sus despedidas. Sólo las madres poseen esa mirada que entraña una sabiduría triste y noble, algo que jamás se podrá precisar lo que es, pero que necesita el regio acompañamiento de la mirada de las madres. Sólo las madres saben mirar, tienen la sabiduría de la mirada, no miran para seguir las vicisitudes de una figura en el tiempo, el desplazamiento de móvil en las carrileras del movimiento, miran para ver el nacimiento y la muerte, algo que es la unidad de un gran sufrimiento con la epifanía de la criatura [...] La mirada de su madre le parecía que ocupaba una lejania alcanzada tan sólo por el sueño en una ciudad abandonada por sus moradores (pp. 425-426).

«Era esa la forma de sabiduría que deseaba que lo acompañara siempre». Con esta oración termina este importante pasaje. Cuando Lezama quiere caracterizar a Fronesis, lo hace a través de la índole de su mirada: «ojos que permanecían después que la neblina de lo circunstancial se escurría, mirada que igualaba lo lejano con lo cercano en la nobleza de su permanencia entre los cuerpos y los árboles» (Cap. XI, p. 428). Sin embargo, a veces la mirada puede *mirar* con la fijeza de la muerte, como le sucede a Alberto Olaya antes de su muerte: «El charro miraba ahora con fijeza a Alberto parecía que cantaba para él. Sin quitarle de encima sus ojos fosfóricos...» (Cap. VII, p. 248). Aunque acaso esa mirada no hubiera sido todopoderosa de no haber perdido Alberto la protección de la luz, pues, como se deja entrever en la novela, es cuando sucede el retiramiento de Oppiano Licario, cuando se desenvueven inexorablemente los hilos que tejen su muerte: «El mediado el que le sale al paso a la ananké, abandonaba el campo a las potencias de la destrucción. Las parcas ahora podían tejer con un suave ocio voluptuoso» (Cap. VII, p. 245).

En el Capítulo XI hay una reflexión que refuerza esta vinculación que hemos establecido entre los «nuevos senti-

dos» y la adquisición de una mirada poética sobre la realidad. Allí, cuando Cemí alude a la frase bíblica: «Ay de las mujeres lactantes y de las embarazadas porque serán pasadas a cuchillo», para problematizar ese hipotético momento, el Juicio Final y la Resurrección, en que 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 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 (Cap. XI, pp. 439-440).

Por donde puede colegirse que esos «sentidos nuevos» serían los que le permitirían comprender, «según imagen», la primordialidad de la resurrección. Esta interpretación religiosa de la concepción poética del mundo no es gratuita, porque convive con su poética de la imagen; es acaso su fundamento ontológico, aunque no pueda reducirse a este. Se conoce que Lezama le opondrá a la frase de Heidegger: «el hombre como un ser para la muerte», su afirmativa sentencia de que el hombre, el poeta, es el ser para la resurrección.³⁹ De ahí el intento icárico de Cemí, «el genitor por la imagen», de acceder a la Orplid, a la imagen de la resurrección. Así, *Paradiso*, se proyecta desde lo telúrico hasta lo estelar. Como afirma Lezama: «Por lo visible: el hombre cubano, voy a lo invisible: los dioses y la ciudad de las estalactitas».⁴⁰

39 Lezama Lima, José: «Interrogando a Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 30.

40 Bueno, Salvador: «Un cuestionario para José Lezama Lima», en *Lecturas sobre literatura cubana*, Tomo 1, segunda parte, Ministerio de Educación Superior, Ciudad de La Habana, p. 586.

II. LEZAMA. EL SUEÑO DE UNA DOCTRINA

La poesía es como el sueño de una doctrina.

JOSÉ LEZAMA LIMA

1

No hay dudas sobre la calidad del aporte que realizaron varios integrantes del Grupo Orígenes al ensayo y a la crítica cubanas, señaladamente José Lezama Lima, Cintio Vitier y Finlay García Marruz, sin por ello obviar la aguda penetración crítica de un Gastón Baquero o un Virgilio Piñera, pero sobre todo aquellos conformaron una comunidad por encima de sus singularidades, que permite estudiarlos dentro de un ámbito de objetivos, ideas, realizaciones y características generales comunes. En efecto, ellos fundaron lo que puede considerarse un movimiento dentro de la crítica y ensayística nacionales el cual esperaba todo conocimiento de un saber o razón poéticos. De este modo configuraron una suerte de crítica poética o creadora, también llamada de interpretación o de participación, que no puede confundirse con la crítica impresionista finisecular. Dicha crítica, descendiente en más de un sentido de la escuela alemana de Vossler y de la llamada crítica interna de Spitzer, encontró también notables correspondencias con el pensamiento poético francés —Valéry, Claudel, entre otros—, aunque acaso halle en el procedimiento crítico y creador de un Charles du Bos a su espíritu más afín. Ello sucede también por una comunidad ideológica importante, su tácito catolicismo, el cual asume una concepción de la literatura como encarnación, además de las afinidades propias de una misma visión del mundo, nutrida por semejantes fuentes de pensamiento, donde adquieren una explicación

primacia las fuentes religiosas, particularmente cristianas. Asimismo será muy importante la incorporación creadora de toda una tradición del pensamiento español —de antiguo linaje estoico y ecléctico—, tradición donde, por cierto, se acentúan los vínculos entre la filosofía y la poesía, como puede apreciarse, por ejemplo, en las obras de Miguel de Unamuno y María Zambrano, con notables comunidades con las obras de los poetas origenistas. Concurrentemente, el pensamiento poético de Lezama, Vitier y García Marruz integra también el pensamiento de igual índole, sobre todo, de la poesía simbolista francesa así como de un independiente heredero de dicha estética: el poeta español Juan Ramón Jiménez. Por otro lado, tampoco se puede obviar la presencia de la tradición del pensamiento ecléctico cubano: José Agustín Caballero, Félix Varela, Luz y Caballero y José Martí, sobre todo por la semejante incorporación creadora, abierta, de la cultura universal, así como por la religiosidad o espiritualidad que le son inherentes, y por una suerte de continuidad de poderosa raíz ética. Pero no hay dudas de que lo que les distingue primordialmente de otras tendencias del pensamiento cubano es la aprehensión de la realidad a través de un acendrado pensamiento poético.

José Lezama Lima, figura central del Grupo Orígenes y uno de los mayores creadores dentro del ámbito del idioma en lo que va de siglo, como mismo realizó toda una revolución en la poesía cubana, contribuyó decisivamente a revolucionar la crítica y el ensayo nacionales. El movimiento que en este sentido alcanza a conformar Lezama junto a los otros integrantes del Grupo Orígenes, sólo puede compararse con los movimientos coetáneos que se desarrollaron, sobre todo, en torno a la revista *Sur* en Argentina, a la *Revista de Occidente* en España, y a las revistas *Contemporáneos* y *El hijo pródigo* en México.

Su obra crítica y ensayística¹ —publicada antes de 1959 en las revistas llamadas origenistas, fundamentalmente— se

¹ He estudiado algunas de sus fuentes de pensamiento en *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, Ed. Academia, La Habana, 1990. Consúltese también el libro de Lourdes

encuentra reunida en *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), y, con posterioridad a 1959, aunque integrando textos anteriores a esta fecha, en *La cantidad hechizada* (1970) e *Imagen y posibilidad* (1981).²

Una frase suya serviría para caracterizar muy generalmente a todo su pensamiento: «La poesía es como el sueño de una doctrina», porque fue desde aquella, desde su naturaleza específica, desde su intrínseca forma de conocer, que Lezama se propuso construir lo que él dio en llamar un sistema poético del mundo, es decir, una interpretación poética del universo que incluyera una filosofía, una religión, una ética, incluso una suerte de política, una forma de aprehender la historia y en general la cultura humanas; una poética que tuviera su propia lógica, su propia causalidad, con toda una serie de categorías, o imágenes-conceptos, que le permitieran conocer poéticamente la realidad para, a través de esta forma de conocimiento, acceder a una comprensión unitaria, totalizadora, del universo, que unara lo mismo lo conocido y lo desconocido, lo immanente y lo trascendente, el fenómeno y la esencia, y, utilizando su terminología, lo temporal y lo eterno, lo telúrico y lo estelar, lo más cercano y lo más lejano; y todo ello a través de las posibilidades religadoras de la imagen poética. Como expresa en su ensayo «Las imágenes posibles», se propone revelar «una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles».³

Este proceso se inicia alrededor del año 1937, cuando Lezama publica en la revista *Verbum* su ensayo «El secreto de Garcilaso» —versión definitiva de un artículo aparecido

el año anterior en la revista *Polémica*—⁴ y que puede considerarse su primera muestra ensayística de importancia, donde aparece lo que será una constante de todo su pensamiento: su posición contraria a todo dualismo, y la apetencia de una *solución unitiva*. Asimismo Lezama desenvuelve lo que encarnará su verdadera novedad: una nueva perspectiva crítica, y por ello mismo creadora de la tradición, a partir, en este caso, de su interpretación del poeta español y, en general, de una zona importante de la poesía de los Siglos de Oro. Se pronuncia también, a tenor con el ejemplo unitivo de Garcilaso, por la integración de lo culto y lo popular, así como critica el gesto *exterior* de la Vanguardia y su controvertida lucha generacional, concepción esta última que también será una constante en su pensamiento a la hora de participar y de pronunciarse dentro de la vida cultural cubana.

Ese mismo año aparece su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*,⁵ donde ya está explícita su intención de conformar un conocimiento eminentemente poético, además de mostrar su noción trascendente de la poesía. Vuelve a enfrentar el problema de la tradición, ante el cual propone una suerte de insularismo poético —llamado en una carta a Cintio Vitier como una «Teleología insular»—,⁶ para crear, donde no la haya, nuestra tradición, o «el mito que nos falta», expresa, y, a la vez, superar el dualismo entre lo nacional y lo universal, el cual padecía todavía la cultura cubana. Expresa también sus reparos a tres de las más importantes líneas de la poesía cubana del momento: la poesía pura, la social y la llamada negrista, así como toma a expresar su alejamiento de la Vanguardia, en este caso, del surrealismo. En otros ensayos —«El acto poético y Paul Valéry», «Conocimiento de salvación», «Sobre Paul Valéry», «Prosa de circunstancia para

Rensoli e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1990.

2 Lezama Lima, José: *Analecta del reloj*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1953; *La expresión americana*, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de Cultura, La Habana, 1957; *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1958; *La cantidad hechizada*, UNEAC, La Habana, 1970; *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

3 Lezama Lima, José: «Las imágenes posibles», en *Analecta del reloj*, ed. cit., p. 151.

4 Lezama Lima, José: «Introducción a Garcilaso», en *Polémica*, año II, (3): 26-28, La Habana, mayo 1936.

5 Lezama Lima, José: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, Publicaciones de la Secretaría de Educación, La Habana, 1938.

6 Vitier, Cintio: «De las cartas que me escribió Lezama», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral/Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, 1984.

Mallarmé»—,⁷ esgrimirá sus reparos a la variante intelectual de la poesía pura, representada por Valery, y también por Pound y Jorge Guillén; insistirá en su crítica al surrealismo o a cualquier variante de irracionalismo en el arte.

Su posición, que puede ser llamada, por extensión de la denominación hecha por Fernández Retamar de la poesía origenista, como trascendentalista,⁸ supone la asunción de una estética de ascendencia religiosa, que preconiza una «Católica tomista solución unitiva»,⁹ es decir, su perspectiva será la de la encarnación, por donde rehuye cualquier manifestación de dualismo, como puede apreciarse, por ejemplo, en otro de sus ensayos importantes, «Sierpe de don Luis de Góngora»,¹⁰ en el que también realiza, una nueva lectura crítica, véase su ensayo sobre Garcilaso. Pero se hace más explícita su posición ante la crítica tradicional cuando en «Julián del Casal»,¹¹ se pronuncia claramente por la validez de una crítica creadora, que supere a la positivista, a la constatación cuantitativa de fuentes e influencias, y que pueda apreciar, por sobre éstas, lo genuinamente creador. Expone su concepción de una crítica de participación, que supone la validación de un conocimiento doloroso y amoroso, es decir, una concepción *carnal* del conocimiento poético; por ello busca en Casal el «secreto donde vida y poesía se confunden», lo cual no le impide realizar una crítica comprensiva de su esteticismo. También desarrolla en este ensayo su importante noción de una memoria creadora o, como expresara, «una potencia de razonamiento reminiscente»; una memoria que sea a la vez conocimiento y creación. En general Lezama valorará al conocimiento poético por sobre el conocimiento filosófico o científico. En última instancia dada su concepción religiosa, amistaré a la poesía con la religión. Como

7 Lezama Lima, José: *Analecta del reloj*, ed. cit.

8 Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

9 Lezama Lima, José: «El secreto de Garcilaso», en *Analecta del reloj*, ed. cit., p. 109.

10 Lezama Lima, José: «Sierpe de don Luis de Góngora», en *Analecta del reloj*, ed. cit.

11 Lezama Lima, José: «Julián del Casal», en *Analecta del reloj*, ed. cit., p. 75.

expresa en «Exámenes»: «Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión».¹²

Precisamente será en este ensayo, así como en «X y XX» y «Las imágenes posibles», de *Analecta del reloj*; en «Introducción a un sistema poético» y «La dignidad de la poesía», de *Tratados en La Habana* —sin poder obviar tampoco, dentro de este libro, otros como «Torpezas contra la letra», «Loanza de Claudel», «Plenitud relacionable», «Playas del árbol» y «Pascal y la poesía»—; y en «Preludio a las eras imaginarias» y «La imagen histórica», de *La cantidad hechizada*, donde Lezama irá configurando, a través de un peculiar discurso metapoético, su sistema poético del mundo. Ahora bien, ese sistema no se limitará a encarnar un anhelo discursivo, un modelo teórico, una generalización filosófica o teológica, porque constituirá por sí mismo una *creación*, es decir, se identificará entrañablemente con su propia obra. Y ese sistema, portador de una *metodología* poética, con sus instrumentos o categorías de igual índole, será la expresión de una *lógica* o razón poética que le conferirá a su pensamiento una intensa potencia de conocimiento sobre la realidad, que tendrá como rasgo distintivo fundamental su carácter unitariamente poético.

Lezama fundará su poética como una visión del mundo de acendrado carácter antiaristotélico, al considerar el pensamiento del filósofo griego como una fuente original y representativa del materialismo. Lezama, que desenvuelve una poética trascendentalista como vertiente estética de un idealismo objetivo de linaje católico, es decir, una poética anagógica y simbólica de fuente religiosa pero que reconoce, por el concepto cristiano de la encarnación, la validez de la realidad material, afirmará en última instancia la unidad poética del mundo como expresión no sólo de su materialidad sino de su espiritualidad. De ahí que considere limitado, unilateral, el pensamiento aristotélico, y derive de esa línea de pensamiento las limitaciones inherentes a un materialismo metafísico, y de todo causalismo, historicismo, o incluso

12 Lezama Lima, José: «Exámenes», en *Analecta del reloj*, ed. cit., p. 19.

racionalismo. Repárese en que recurre al ejemplo aristotélico como *fuerza*, como modelo representativo, pero su crítica se proyecta contra las manifestaciones de esa tendencia general de pensamiento en la contemporaneidad. Es por ello que, aparte de las particularidades intrínsecas a su sistema, éste se adueña de un lugar característico dentro del pensamiento estético cubano al proyectarse, para afirmarse a sí mismo, contra diferentes corrientes estéticas, filosóficas y literarias.

Por ejemplo, Lezama se opone al concepto de la metamorfosis griega, como expresión de una tropología sustitutiva, contraponiéndolo al concepto de la transfiguración cristiana como ejemplo de una tropología denotativa de esencias trascendentes pero que no se independiza, por su vínculo encarnado, de la realidad material. Esta superación del mundo griego por el cristianismo, aunque integrando, por supuesto, entonces, a su antecedente platónico, es uno de los presupuestos teóricos del pensamiento poético de Lezama. En efecto, Lezama asume una ontología religiosa que fundamenta, entre otras cosas, su concepto trascendente de la imagen poética. Al análogo, a la metáfora de estirpe aristotélica, a la cual Lezama le reconoce la capacidad cognoscitiva de operar en el mundo de la causalidad, en el mundo fenoménico y temporal, es decir el mundo de lo condicionado, pretende completarlo con el dinamismo trascendente de la imagen, que pertenecerá al ámbito de lo incondicionado. Así, al lograrse la encarnación, la unión de lo condicionado con lo incondicionado, se accederá a la *solución unitiva*, que será, para Lezama, la solución propia de la poesía. La imagen, pues, será la que asegure la unidad entre lo telúrico y lo estelar, lo conocido y lo desconocido, lo visible y lo invisible, lo condicionado y lo incondicionado, y, para expresarlo con dos pares de categorías de su sistema poético, entre la *vivencia oblicua* y el *súbito*, entre la *caridad* y la *gracia*. Hay que precisar que Lezama relaciona la actividad de la imagen con la del Espíritu Santo. Incluso, la fundamenta a partir de la fe, a propósito de la paulina «sustancia de lo inexistente», la cual funciona como un soporte esencial de su sistema poético. De ahí que le oponga a la idea del existencialismo de Heidegger, sobre

el hombre como un ser para la muerte, su fe en el hombre, y particularmente el poeta, como el ser para la resurrección; y asimismo crea que, al agotarse la naturaleza, subsiste la sobrenaturaleza.

Se debe destacar también que Lezama le otorga a la poesía —y por extensión a la cultura— la capacidad de crear o revelar una segunda naturaleza. Sólo que esta importante generalización estética estará transida por una explicación religiosa: en más de una ocasión citará la frase de Pascal que afirma que como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza, por donde Lezama colige que le corresponde a la poesía ocupar ese vacío con la imagen, que será entonces naturaleza sustituida, «realidad de un mundo invisible», expresa. Repárese en que según su ontología religiosa Lezama recurre a la doctrina de la participación y al concepto de la analogía del ser, de ascendencias platónicas y tomistas, para fundamentar la relación entre la imagen y la semejanza, es decir, entre la imagen y la verdadera naturaleza, a partir del mito del pecado original y de la pérdida de la semejanza con Dios, el cual será el ejemplo arquetípico de la unidad primordial.

Por otro lado, la cualidad simbólica de la imagen, establecerá una analogía entre la realidad material y la espiritual, entre lo condicionado y lo incondicionado, entre lo inmanente y lo trascendente, entre lo temporal y lo intemporal. Pero el carácter encarnado de la trascendencia, supondrá la separación de Lezama de las absolutizaciones literarias de la estética simbolista; de ahí sus reparos, por ejemplo, a la absolutización de la imaginación en los poetas simbolistas, a la excesiva autonomía de lo *mágico*, del *sueño*, de lo *inconciente*, lo que supone de hecho su rechazo de cualquier poética fundada sobre la base de analogías *mágicas* o *afectivas*, por donde se comprenden sus críticas al surrealismo, a la poesía pura y, en general, a toda estética fundada sobre presupuestos irracionales. A la imagen simbolista, que suele liberarse de su referente, Lezama le opone una concepción católica de la imagen simbólica, la cual, a través del concepto de la encarnación, no pierde su vínculo con su punto de partida sensible,

aunque en última instancia suponga una *hipertelia*, una trascendencia. Es decir, Lezama contrapone a la «imagen idólicamente simbólica» de ascendencia simbolista, la imagen encarnada propia de un simbolismo católico, con su consiguiente apertura angélica. Este idealismo trascendente tendrá que independizarse de toda manifestación de idealismo subjetivo, y de aún sus relativos vínculos del pensamiento poético de Lezama con la estética neotomista; vínculos genéricos dada la autonomía empírica del sistema poético lezamiano.

De ahí también —como ya se ha tenido ocasión de comprobar— que Lezama, fiel a su solución unitiva de raíz poética, su rechazo de todo dualismo, critique toda excesiva racionalización del fenómeno poético; crítica que tiene más que ver con sus teorizaciones sobre la poesía que sobre sus obras poéticas concretas. Lezama, que afirmó el carácter lógico de la poesía, desconfía, sin embargo, de la absolutización de la técnica, del procedimiento, y en general de todo énfasis racionalista, porque para Lezama, en última instancia, las razones y las sinrazones tienen que ser siempre de raíz poética.

Es importante destacar otros contenidos que ocuparon un lugar relevante dentro del pensamiento poético de Lezama: estos son, por ejemplo, su concepción de *lo cubano* y de *lo americano*. A propósito de su poética de lo cubano que comenzó a manifestarse desde su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, su ensayo «Julián del Casal», así como a través de numerosas críticas sobre poetas y pintores cubanos, aparecidas en las revistas origenistas fundamentalmente, y, sobre todo, alrededor del sentido de la vida y la obra de José Martí. Asimismo, un conjunto de comentarios periodísticos muy reveladores para la valoración de nuestra realidad nacional constituyen los agrupados en su libro *Tratados en La Habana* con el título «Sucesiva o coordinadas habaneras» —los cuales fueron publicados inicialmente en una columna fija de *Diario de la marina*—, donde, como ha demostrado el crítico Abel E. Prieto,¹³ Lezama, con un peculiar «impulso polí-

co», a través de la reafirmación de una tradición de expresión de valores nacionales, que el crítico desarrolla a través de los tópicos de la ciudad, la tradición, la religión y la poesía, trata, dice, de «dotar de un programa a la conciencia nacional cubana», oponiéndose a todas las fuerzas «desintegradoras» de nuestra nacionalidad: a una burguesía antinacional y dependiente, al neocolonialismo norteamericano, y a la pseudocultura que se derivaba de estas instancias. Asimismo hay que precisar que también su poética de lo cubano se exployó en su poesía y en su obra narrativa, concretamente en los primeros siete capítulos de *Paradiso* que Lezama publicó en la revista *Orígenes*, así como el que constituyó a la postre parte del último capítulo de su novela, que apareció entonces en la misma revista con el título de «Oppiano Licario», y el cual motivó el siguiente juicio en una carta que le escribiera Vitier:

Hace tiempo que estoy sintiendo en usted, en el impulso que posee a su persona y su obra, la más grande manifestación de entrega al destino que ha habido entre nosotros, después de Martí. Su cuento me confirma en ello, entregándome además sugerencias que rompen sus límites constituyendo nuevos actos, otras noches y ciudades, con sobreabundancia de genuina y pasmosa «energía» poética. Pero vuelvo siempre a la idea del destino, que aparece cuando Historia y Poesía quieren confluír en un solo punto inapresable, integrar un solo cuerpo doloroso (a imagen, en última instancia, de Prometeo encadenado, dios del otro futuro, pues, como dice Esquilo, curó a los mortales de «la espera del día fatal») haciendo habitar en ellos «ciegas esperanzas»: confluencia y cuerpo que nos están mirando desde el centro de su palabra.¹⁴

Otra zona donde se expresó la obra y el pensamiento de José Lezama Lima fue su proyección cultural a través de diferentes revistas literarias: *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Na-*

13 Prieto, Abel E.: «Sucesiva o coordinadas habaneras: apuntes para un proyecto utópico de Lezama», en *Casa de las Américas*, 26 (152): 14-15. La Habana, septiembre-octubre, 1985.

14 Vitier, Cintio: «De Cintio Vitier a J.L.L.», en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador, Colección Archivos, Madrid, 1988, p. 715.

die Parecía y Orígenes, movimiento denominado posteriormente con el nombre de su revista más importante. A la par con estas revistas, Lezama ayudó al desarrollo de un significativo movimiento editorial, a través de las ediciones Orígenes, que dieron a conocer importantes muestras de nuestra literatura.

En dichas revistas Lezama desarrolló una importantísima labor de promoción cultural, ayudando a configurar uno de los movimientos más significativos de la literatura cubana. Esta labor, que se desarrolló sin ningún apoyo oficial, constituyó una contrapartida de la pseudocultura prerrevolucionaria, un sólido valladar contra la penetración cultural norteamericana, así como contribuyó a la defensa y a la afirmación de algunos de nuestros valores culturales más genuinos. Pero para circunscribirse a su participación efectiva en dichas revistas se debe atender a sus publicaciones más significativas, por encima de sus poemas, prosas narrativas, críticas y ensayos, es decir, a aquellos comentarios que apuntan hacia la clarificación del sentido del movimiento originista dentro del contexto histórico de la República neo colonial.

Dichos comentarios deben valorarse dentro de una dialéctica de afirmación y negación. Por un lado, el movimiento o Grupo Orígenes, impulsado por Lezama, se proyecta en su ideario como un movimiento de defensa y afirmación de nuestros valores culturales: proceso integrativo; y, por otro, como un movimiento de resistencia y oposición a la pérdida, mediatización, o enajenación, de esos valores: proceso desintegrativo. De ahí que Lezama, en 1967, al valorar el sentido de las revistas y del movimiento originista, señalara: «Aquellas páginas, aquellos pequeños cuernos son buscados al paso del tiempo como símbolo de salvación, como una de las pocas cosas que perduran en una época donde la ruina y la desintegración avanzaban

con un furor indetenible».¹⁶ Así, esa actitud cultural —en el fondo también política— es la que puede definirse como expresión de un proceso integrativo de lo nacional —y ya se sabe que también incorporando creadoramente lo universal— frente al proceso desintegrativo característico de las últimas tres décadas de la República. De ahí que la proverbial «búsqueda de lo cubano», de las «esencias de lo cubano», deban ser comprendidas dentro de esta proyección ideológica, y no simplemente —error en que ha caído frecuentemente la crítica— como una manifestación meramente poética o literaria.

Una cosa es que el Grupo Orígenes, y en este caso Lezama, asuma a la poesía como un medio de conocimiento de la realidad, y otra que su sentido o significación sea solamente poética, pues precisamente Lezama asumió a la poesía como un medio de conjurar lo histórico. Si como advierte Guillermo Rodríguez Rivera, en el Grupo Orígenes, «hay una proyección compensatoria de la realidad histórica: el arte como una realización de lo nacional que no puede ser alcanzado en la historia»,¹⁷ el gesto de Lezama, el sentido de toda su gestión poética y cultural adquiere una dinámica significación histórica, incluso política.

Ya Lezama en su artículo «Señales. La otra desintegración»¹⁸ afirmaba que «Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX», y advierte que se deben buscar «las formas superadoras de esa desintegración». Y precisamente propone como una de esas formas superadoras una *actitud ética*, cuando sentencia que «un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza», es decir, luego de reconocer a lo político como esencial, pero advertir su frustración histórica concreta,

15 Consúltese: Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*, ed. cit.; Barquero Jesús J.: *Consagración de La Habana (Las peculiaridades del Grupo Orígenes en el proceso cultural cubano)*, Miami University, Colección Letras de Oro, 1992.

16 Lezama Lima, José: «Un día del ceremonial», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p.45.

17 Notas de curso de Postgrado sobre la poesía cubana en la Revolución, impartido en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana por el profesor Guillermo Rodríguez Rivera.

18 Lezama Lima, José: «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p.195.

propone Lezama una posibilidad, frente a ese inmediato imposible histórico, «alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza», pero estos, que son para Lezama los de la creación poética, no significan o no encarnan una actitud evasivista, ni un purismo, esteticismo o formalismo, sino todo lo contrario, porque Lezama quiere conocer a la realidad a través de la poesía, quiere instalarse entrañablemente en ella, más: pretende llenar con el conocimiento poético el vacío que significaba la frustración y la pérdida de finalidad histórica republicanas. De ahí que Lezama preconice «la actitud ética que se deriva de lo bello alcanzado». Ese eticismo poético —que había desarrollado ontológicamente en su ensayo «La dignidad de la poesía»— será el obstáculo más importante contra el proceso desintegrativo que esgrimirá Orígenes, y que Lezama le exigirá al creador. Por ejemplo, en «Señales...»,¹⁹ luego de aludir a las «preocupaciones por el arte o por la dignificación de la nación» de nuestros mejores artistas, y de lamentarse ante la «emigración artística» forzada por las circunstancias hostiles donde ve precisamente un síntoma de la desintegración expresa:

En esa marcha hacia la desintegración que ha sido el vivir nacional cubano, existían quienes han dejado constancia o testimonio, aunque por *indirectos modos* de esa anarquía fría, de donde brota todo reblandecimiento, ya que no el caos, de donde tiene que surgir todo pleno vivir. Pero ha existido siempre entre nosotros una médula muy por encima de la otra desintegración. Existe entre nosotros *otra suerte de política*, otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta. Han sido nuestros artistas, los que procuran definir, comunicar sangre, diseñar movimientos.

Esta actitud ante su circunstancia histórica se configura en el pensamiento lezamiano en torno a las imágenes del imposible histórico, de la profecía y de la futuridad —es decir, de

19 *Ibidem*, p. 193.

la encarnación futura de la poesía en la historia. Y haber tenido esa lúcida conciencia de cuáles eran los límites y cuál era la única proyección real para la poesía, demuestra una consecuencia ideológica e incluso política muy importante.

Es muy significativo al respecto la original concepción de las generaciones por parte de Lezama. Sin negar obviamente el papel que efectivamente tiene la lucha generacional en la historia de la cultura —y un ejemplo de ello es la polémica que sostiene Lezama con la generación de la *Revista de Avance*, concretamente con Jorge Mañach—,²⁰ Lezama va a propugnar reiteradamente una concepción eminentemente dialéctica de las generaciones donde hace énfasis más que en la dialéctica de la oposición, en la de la integración.

De ahí que insista en configurar a Orígenes como un movimiento de «conurrencia poética», donde lo importante sea el saldo cualitativo, o creador obtenido, y no las oposiciones derivadas de diferentes credos estéticos o ideológicos. Esta posición concurrente, integradora, era la solución unitiva más efectiva —políticamente incluso— ante una circunstancia cultural donde se imponían las fuerzas desintegradoras ya aludidas. Ahora bien, el aspecto que interesa destacar en la concepción de las generaciones de Lezama es su proyección porvenirista. Para Lezama, «El hecho de necesitar también el constituimos en una exigencia histórica y generacional»,²¹ dice, no eludía el encarnar una perspectiva histórica y cultural de más vasto alcance, la cual condiciona incluso hasta la propia significación de la obra del Grupo Orígenes en su contexto histórico y cultural concreto. Dice Lezama en «Después de lo raro, la extrañeza»: «Quizás la profecía aparezca entre nosotros como el más candoroso empeño por romper la mecánica de la historia, el curso de su fatalidad».²² Ante el

20 Lezama Lima, José: «Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 184. Para la consulta de la polémica completa, ver referencia en nota 24, pp. 184-185. Un juicio interesante sobre dicha polémica se desarrolla en Jesús J. Barquet: ob. cit., otro en Emilio Bejel: «Poesía de la naturaleza ausente», en *Revolución y cultura*, (2): 8-15, La Habana, febrero 1990.

21 Lezama Lima, José: «Un día del ceremonial», en ob. cit., p. 43.

22 Lezama Lima, José: «Después de lo raro, la extrañeza», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 166.

vacío de una circunstancia histórica y cultural mediatizada. Lezama insiste en crear una «tradición por futuridad», es decir, una tradición poética que, no pudiendo afincar en una plenitud histórica inexistente, se proyectó hacia el futuro, donde deberá sustentarse finalmente, o sea, donde la imagen encarnará en la historia, concepción central de su sistema poético del mundo.

En el mismo artículo expresa: «Sabemos que la generación de *Espuela de Plata* fue esencialmente poética, es decir, que su destino dependerá de una realidad posterior». Y más adelante afirma: «la suerte posterior del poema dependerá de otros órdenes quizás ajenos a la poesía». En un artículo posterior, «Señales. Alrededor de una antología», a propósito de la antología *Diez poetas cubanos*, realizada por Vitier, expresa: «libre que en su misteriosa oportunidad, fijaba un impulso y una realización, una histórica ensoñación y una actuante forma poética». Y seguidamente señala cómo esa «ovillada fuerza histórica» quiere «participar en el proceso creador de la nación», porque en esos «diez poetas cubanos», dice, «se vislumbra de inmediato que forman parte de la mejor corriente de poesía que estructura la marcha de la imaginación como historia, la imaginación encarnada en otra clase de actos y de hechos». ²³ Como lo expresa Lezama a Mañach tiene la conciencia de que la labor de Orígenes encarna en «esas gestas casi hercúleas en nuestra circunstancia cultural», las cuales se han constituido, frente a una república neocolonial, en «una pequeña república de las letras», ²⁴ república, donde se ejercerá esa ya mencionada «otra suerte de política otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta». ²⁵ Frente a la historia visible, degradada, neocolonial, alza Lezama otra «historia secreta», que busca no otra cosa que «crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su

encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa». ²⁶

Pero esta confianza en una actitud ética, en la plenitud de un tiempo histórico futuro donde encarnará la poesía, tiene su centro ideológico fundacional, y ese centro es José Martí. Lezama, con un impresionante tono profético, en su texto publicado en *Orígenes*, en 1953, «Secularidad de José Martí», ²⁷ al referirse al ideario contenido en el diario de campaña martiano, señala que sus «símbolos» («inmensos memoriales dirigidos a un rey secuestrado»; el pueblo cubano) «Aún no hemos sabido descifrar como operantes fuerzas históricas». Y añade, ya proféticamente: «Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza». Más adelante precisa: «Testigo de su pueblo y de sus palabras, será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad»; antes de finalizar así: «Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes».

Esta importante proyección cultural de su pensamiento se revela también en el ámbito de lo americano, como puede apreciarse en su libro *La expresión americana* y, en su ensayo posterior, pero fruto directo de éste, «Imagen de América Latina». ²⁸ En su ensayo «Mitos y cansancio clásico», ²⁹ Lezama esgrime, contra las valoraciones historicistas, la «visión histórica», como resultado de una lectura poética de la historia y la cultura, en este caso, americanas, y donde asume a «la imagen participando en la historia». Es decir, Lezama le opone al causalismo historicista, una causalidad diferente: poética. Al estatismo historicista, añade Lezama el dinamismo poético de la visión histórica. Si aquella pretende un conocimiento, diríase, horizontal, esta encarna uno vertical.

23 Lezama Lima, José: «Señales. Alrededor de una antología», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 172.

24 Lezama Lima, José: «Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 188.

25 Lezama Lima, José: «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit. pp. 196-197.

26 *Ibidem*.

27 Lezama Lima, José: «Secularidad de José Martí», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

28 Lezama Lima, José: «Imagen de América Latina», en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972.

29 Lezama Lima, José: «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, ed. cit., p. 8.

Si aquella aprehende su sentido del desciframiento y descripción de un objeto, esta lo acoge además por la penetración del sujeto cognoscente. Aquella se atiene a los datos de la realidad, esta trata de captar la realidad de los datos, aunque no con un empeño científico, sino con una voluntad poética, es decir: no se contenta sólo con la captación de la esencialidad de un proceso histórico, porque quiere aprehenderlo también con la recreación de la imaginación poética; quiere exactamente re-crearlo, insuflarle una vitalidad creadora. De ahí la actividad cognoscitiva de su «sujeto metafórico», verdadera categoría de conocimiento poético, establecedora de relaciones, si subjetivas, reveladoras de lo real. De ahí la visión de totalidad, de unidad poética significativa, que portan sus «Eras imaginarias». Y de ahí su reclamo de un tipo de crítica que él llama de «ficción», «técnica de ficción», la cual supone una mirada crítica diferente, que opere allí donde el conocimiento historicista encuentre un límite objetivo. Esta lectura poética de la historia conduce a Lezama, en sus ensayos de *La cantidad hechizada*, a la creación de las «Eras imaginarias», es decir, aquellas «Donde la imago se impuso como historia».³⁰

Asimismo acude a su noción de la memoria creadora, también de raíz poética. Finalmente, opuesto a los límites de la visión causalista y limitadamente temporal de la historia, donde sólo se avance, inexorablemente, en un sentido horizontal, trata de desplegar una visión histórica que ofrezca una imagen totalizadora, simultánea, vertical, propia del mito, donde se derive también un conocimiento intemporal, trascendente, y donde la poesía y la historia se amisten por la encarnación de la «imagen histórica».³¹

A partir de la asunción de esta perspectiva, Lezama propone en «Mitos y cansancio clásico», «La curiosidad barroca», y en «Imagen de América Latina», a todo eurocentrismo cultural, y a toda herencia neocolonial. De ahí su crítica a Spengler y Toynbee. En «La curiosidad barroca», además

establece un contrapunto entre el barroco europeo y el americano, donde ofrece un ejemplo de americanismo central, denotando un estilo de pensamiento afirmativo, semejante al de un José Martí y al de un Alejo Carpentier. Concurrentemente critica al positivismo en los estudios literarios. Y es significativo que enarque a José Martí como ejemplo negador de cualquier pesimismo histórico; como garantía, en el caso de Cuba, de «Que la nación había adquirido una forma».³² En «El romanticismo y el hecho americano», establece las relaciones entre lo popular y lo evangélico, y accede a una valoración de la tradición religiosa revolucionaria hispanoamericana, donde vuelve a apreciar a Martí como significativa integración. En «Nacimiento de la expresión criolla», distingue a Martí, Darío y Vallejo, como ejemplos de actitud creadora para la expresión americana, viendo a Martí como «culminación de la expresión criolla»,³³ asimismo se detiene en la valoración de la poesía popular americana, y es muy significativo que aprecie en ella, incluso, un estilo de la independencia. En «Sumas críticas del americano», vuelve a manifestarse en contra del historicismo, de la falsa originalidad vanguardista, y de la crítica positivista de fuentes e influencias, preconizando la cualidad creadora de la crítica. Al causalismo generacional, contrapone una concepción dialéctica, creadora, no causalista, de las generaciones. Y finalmente desarrolla, como también hace en «Lectura»³⁴ y en «Imagen de América Latina», su noción del *espacio gnóstico* americano, como una segunda naturaleza —la cultura tan creada como creadora, ámbito cultural del hombre americano. Es decir, para Lezama, el espacio gnóstico —abierto, conocedor—, como categoría poética, imaginal, nunca un concepto lógico, funcionará como imagen de lo creador americano. Al final de estos ensayos vuelve Lezama a recurrir a

30 *Ibidem*, p. 14.

31 Lezama Lima, José: «La imagen histórica», en *La cantidad hechizada*, ed. cit.

32 Lezama Lima, José: «La curiosidad barroca», en *La expresión americana*, ed. cit., p. 52.

33 Lezama Lima, José: «Nacimiento de la expresión criolla», en *La expresión americana*, ed. cit., p. 97.

34 Lezama Lima, José: «Sumas críticas del americano», «Imagen de América Latina», en *La expresión americana*, ed. cit.; «Lectura», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

la figura de Martí como un ejemplo donde «la imagen termina por encarnar en la historia, la poesía se hace cántico coral».³⁵

2

Un aspecto importantísimo directamente vinculado a la valoración de la obra crítica y ensayística de José Lezama Lima —aunque en realidad abarque toda su obra— es la cada vez mayor recepción que dentro de la crítica universal ha ido mereciendo la obra del autor de *Paradiso*. Fue precisamente a partir de la publicación, en 1966, de esta novela, que la crítica comenzó a interesarse también por su obra poética y ensayística. En realidad, la obra discursiva publicada y escrita por Lezama después de 1959 es más bien breve comparada con su producción anterior, sin embargo, es a partir de la década del setenta cuando esa obra alcanza una verdadera difusión nacional e internacional.

Lezama ha sido de esos autores que se van descubriendo, comprendiendo e incorporando muy lentamente. Aun hoy, muchas facetas de su obra creadora permanecen inéditas para la crítica. Sin embargo, en los últimos años se ha logrado acceder a una profundización, sobre todo de su pensamiento, que ha contribuido notablemente al esclarecimiento de sus valores más generales. Y en ello ha desempeñado un considerable papel la crítica cubana.³⁶

35 Lezama Lima, José: «Imagen de América Latina», en *La expresión americana*, ed. cit., p. 467.

36 Consúltense: Vitier, Cintio: «Introducción a la obra de José Lezama Lima y «Nueva lectura de Lezama», en su *Crítica cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988; «Martí y Darío en Lezama», en *Casa de las Américas*, 26 (152): 4-13, La Habana, sep.-oct., 1985; «Hallazgo de una profecía en *Casa de las Américas*, (158): 30-41, La Habana, sep.-oct., 1986; así como los numerosos y enjundiosos juicios suyos y de otros ensayistas cubanos —Severo Sarduy, Raquel Carrió, José Prats Sariol y Robert Frijol— vertidos en la edición crítica de *Paradiso*, ed. cit.; de García Marruz, Fina: «La poesía es un caracol nocturno», en *Casa de las Américas*, 23 (134): 132-149, La Habana, sep.-oct., 1982, y en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, ed. cit.; De Prieto, Abel: «Sucesiva o coordinadas habaneras: apuntes para el proyecto utópico de Lezama», en *Casa de las Américas*, (152): 14-19, La Habana, sep.-oct., 1985; «Fragmentos a su Imán (notas sobre la poesía póstuma de Lezama)», en *Revista de Literatura Cubana*, 1 (1): 31-44, La Habana, julio 1983; «Lezama: entre la poética y la poesía», e

Su labor crítica y ensayística, posterior a 1959, ha sido recogida, fundamentalmente, en *La cantidad hechizada* (1971) e *Imagen y posibilidad* (1981), aunque en estos libros aparezcan también muchos textos escritos o publicados antes de aquella fecha. A la difusión de esta vertiente de su obra ha cooperado, también en Cuba, la publicación de la *Órbita de Lezama Lima* (1966) y de la antología *Confluencias* (1988), así como la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (1970), donde aparecen importantes entrevistas al autor.³⁷

Es indudable que cuando triunfa la Revolución, Lezama tenía prácticamente conformada una esencial concepción poética de la realidad. Ya en su ensayo «Preludio a las eras imaginarias»,³⁸ escrito en 1958, devela los aspectos fundamentales de su sistema poético, los cuales le sirven de base para acceder a lo que puede configurarse como el colofón ideológico de ese sistema: su integración de la historia a través de la creación de las «Eras imaginarias». Esta relación en un plano metapoético entre la historia y la poesía, tiene como antecedente inmediato sus juicios en torno a la «visión histórica», desarrollados en *La expresión americana* (1957). Si Lezama, en diversos comentarios o editoriales publicados, sobre todo, en la revista *Orígenes* —y reunidos en *Imagen y posibilidad*—, había demostrado ser portador de una conciencia muy aguda del contexto histórico y cultural de Cuba durante las tres últimas décadas de la república, en sus ensayos de *La cantidad hechizada*: «La imagen histórica», 1959, y «A partir de la poesía», 1960, trata de elevar aquellas preocupaciones a un plano universal, ofreciendo una suerte de interpretación de la historia a través de la historicidad de

Revista Iberoamericana, LVII (154): 17-24, Madrid, ene.-mar., 1991; y su prólogo «Confluencias de Lezama» a *Confluencias*, ed. cit.; Arcos, Jorge Luis: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, ed. cit.; y «Fragmentos a su imán: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima», en *Albur*, a. III, (X): 57-60, Ciudad de La Habana, may. 1990.

37 Lezama Lima, José: *Órbita de Lezama Lima*, Ediciones Unión, La Habana, 1966; *Confluencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988; y Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970.

38 Lezama Lima, José: «Preludio a las eras imaginarias», en *La cantidad hechizada*, ed. cit.

la imagen poética, capaz de revelar las eras imaginarias, también llamadas como la sobrenaturaleza, las cuales desarrolla en sus ensayos «Introducción a los vasos órficos», «Las eras imaginarias: los egipcios» y «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón». Dice Lezama en «A partir de la poesía»:

No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico, para que se engendre una era imaginaria, es decir, para que el reino poético se instaure. Ni es tan sólo que la causalidad metafórica llegue a hacerse viviente, por personas donde la fabulación unió lo real con lo invisible (...), sino que esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresarse al repetirse. En los milenios, exigidos por la cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias.³⁹

Algún parecido encuentran estas ideas con la concepción del mito que ofrece Levi-Strauss en su *Antropología estructural*. No obstante cualquier intento de asumir estos juicios más allá de su funcionalidad empírica dentro del sistema poético de Lezama, puede conducir a engañosas conclusiones. Incluso, el propio Lezama se encarga de advertir en «La imagen histórica» —describiendo de pasada su original y creadora recepción de la cultura— que «el original se invención a sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas»,⁴⁰ lo cual es válido para la mayoría de las fuentes de pensamiento de las cuales se sirve Lezama

para estructurar su sistema poético del mundo, empero no hay dudas sobre el carácter mitopoético implícito en sus eras imaginarias.

En general todas sus «categorías»: *visión histórica, vivencia oblicua, súbito, eras imaginarias*, etc., funcionan como categorías de relación eminentemente poéticas, es decir, sólo es posible interpretarlas desde la naturaleza específica de la poesía, donde el modo particular de conocer de un pensamiento poético, por un lado, y, por otro, dentro de las coordenadas del propio sistema poético lezamiano. La incompreensión de esta singularidad ha conducido a la crítica, a veces, a confundir el sentido de estas propuestas estéticas. Por ejemplo, se ha afirmado que Lezama, frente a la historia objetiva, trata de crear «otra Historia, conciliable con los principios de su sistema poético del mundo»,⁴¹ criterio según el cual Lezama trataría de resolver la contradicción entre el sin sentido histórico progresivo de la Cuba neocolonial, y la apetencia histórica de su sistema poético. Asimismo, la imagen histórica en Lezama no puede comprenderse desde la atrayente pero a la larga falsa relación causalista «antes-después» de la Revolución, pues ello reduciría el alcance, la funcionalidad posible de su sistema, su condición abierta, proyectiva, al valorarse entonces por sobre sus «constantes», su contingencia, porque la proposición lezamiana de la «visión histórica» frente al «sentido histórico», es válida y operante, dentro de su sistema poético, más allá de las contingencias de determinados momentos de la historia objetiva; esa «visión histórica», articuladora de sus eras imaginarias, funciona, por lo demás, como el propio Lezama ha indicado, dentro de vastas extensiones temporales; filosofía o poética de la historia que se apodera de un optimismo porvenirista que la aparta de todo pesimismo histórico.

Asimismo tampoco puede aceptarse que Lezama «parte de una nostalgia similar [a la de Casal] por un mundo sin historia»,⁴² lo cual condenaría a la poética lezamiana a una

39 Lezama Lima, José: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 44.

40 Lezama Lima, José: «La imagen histórica», ob. cit., p. 62.

41 Prieto, Abel: «Confluencias de Lezama», ob. cit., p. XXII.

42 *Ibidem*, p. XXVI.

condición regresiva. Incluso —y ello es muy importante— la imbricación del sistema poético con otros ámbitos culturales —a la vez que lo dota de una proyección universal— no se realiza para eludir la historia objetiva, sino para liberarse de la historia objetiva *no significativa*, de la mera «sucesión sin misterio», sin trascendencia poética, es decir, sin verdadera encarnación dinámica, creadora, en lo temporal.

La necesaria atemporalidad de las eras imaginarias no responde a otra cosa que a los objetivos de aquella «visión histórica»: aprehender lo esencial, lo perdurable, la atemporalidad, y valga la paradoja, de lo temporal. Así, la imagen histórica es la imagen conformada por lo más creador, por aquello más cargado de futuro; es la resultante cultural más significativa de un tiempo dado; es, diríase, una *abstracción poética*. De este modo, la afirmación de que «las eras son el fruto culminante del encuentro lezamiano entre la Poesía y la Historia, tropezón donde la última ha sido tajantemente reelaborada y devuelta en una caricatura irreconciliable»,⁴³ no convence, pues parece un intento por aprehender el sentido de la imagen histórica lezamiana desde un mirador ajeno a las particularidades de su sistema poético, a la vez que niega, acaso a su pesar, el propio movimiento dialéctico, progresivo, del pensamiento poético de Lezama, que el propio crítico describe tan atinadamente así:

las eras imaginarias no cuajaron como una versión tropical de los sistemas reaccionarios de adulteración de la historia: el pensamiento lezamiano estaba protegido por su incapacidad esencial para dogmatizarse, por su eticidad, por su contenido utópico y la simiente raigalmente afirmativa y esperanzadora, por esa fe en el mejoramiento humano y —sobre todo— por la imagen recurrente de José Martí, cuya capacidad de «impulsión histórica» (que la Revolución cubana demostrará con la vehemencia irrefutable de la praxis) intuyó Lezama desde muy temprano...⁴⁴

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*, p. XXVI-XVII.

En estas mismas apreciaciones está contenido un dinamismo histórico y dialéctico del pensamiento poético de Lezama, el cual, tal y como no obstante aduce el crítico, no puede ciertamente reducirse a una «adhesión emocional de Lezama a la Revolución cubana»,⁴⁵ porque «lo emocional» en todo caso trascendió a lo valorativo, y accedió a la configuración e inclusión de este hecho histórico objetivo dentro de sus eras imaginarias, dentro de su sistema poético del mundo.

Esas relaciones entre la poesía y la historia son resueltas por Lezama en varios planos; en un plano discursivo, con sus ensayos; en un plano eminentemente poético, con su novela *Paradiso*. Pero si *Paradiso* constituye la *novelización* de su sistema poético, y la encarnación de la imagen en la historia —tanto desde un punto de vista ontológico como contextual—, en diversos momentos se referirá Lezama al acontecer histórico inmediato, en este caso al significado del triunfo de la Revolución cubana, según la perspectiva de su «visión histórica», para integrarlo al universo general de su sistema. Se hace necesario transcribir entonces un extenso pasaje de su ensayo «A partir de la poesía», donde se realiza naturalmente dicha integración; expresa allí Lezama:

La última era imaginaria (...) es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompañó José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, el pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres. Claro que hubo hombres ricos en el siglo XIX, que participaron del proceso ascensional de la nación. Pero comenzaron por quemar su riqueza, por morir en el destierro, por dar en toda la extensión de sus campañas un campanazo que volvía a

45 *Ibidem*, p. XXVII.

la pobreza más esencial, a perderse en el bosque, a lo errante, a la lejanía, a comenzar de nuevo en una forma primigenia y desnuda. Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera. Ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas...⁴⁶

La poética de *la pobreza*, de *lo cubano*, de *lo imposible*, hallan aquí, en una de las prosas más bellas y emotivas de su ensayística, un ejemplo significativo. En este mismo texto desenvuelve Lezama su sobrecogedora oración «Se invoca al ángel de la jiribilla», el cual pudiera servir de pórtico a toda la poética de lo cubano realizada por el Grupo Orígenes. Es aquí donde concluye, reafirmando la inclusión de la Revolución cubana como una de sus eras imaginarias: «Ya la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros»,⁴⁷ confirmando también la disolución del dualismo entre la historia y la poesía.

Dicha poética de lo cubano es desarrollada, además, en dos importantes ensayos: «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)» y en «Prólogo a una antología»,⁴⁸ el cual sirvió de introducción a su antología en tres tomos sobre la poesía cubana, mas entre todas las críticas y ensayos que realiza por entonces Lezama sobre la literatura y la plástica cubanas, sobresale sin lugar a dudas su estudio sobre Juan Clemente Zenea⁴⁹ —comparable a su anterior sobre Julián del Casal. Aquí despliega Lezama todas las virtudes de su crítica creadora, participante, alcanzando, en este sentido, la mayor altura que este tipo de mirada crítica ha logrado dentro de nuestra ensayística después de José Martí.

46 Lezama Lima, José: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*, ed. cit., pp.49-50.

47 *Ibidem*, p.53.

48 Lezama Lima, José: *La cantidad hechizada*, ed. cit.

49 *Ibidem*.

En otros tres ensayos breves reafirmará Lezama la asunción plena de las posibilidades creadoras de la «imagen histórica»; tal es el caso de «El 26 de julio: imagen y posibilidad», «Ernesto Guevara, comandante nuestro» y «Céspedes: el señorío fundador», publicados en 1968.⁵⁰ En el primer ensayo mencionado se comprueba la natural imbricación de su pensamiento poético con el importante suceso histórico aludido. Comienza así este importante trabajo:

La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico. Ese tesoro que lleva escondido un ser prodigioso como el hombre, puede ser tan sólo penetrado y esclarecido por la imagen. La imagen apegada a la muerte, al renunciamento, al sufrimiento, para que descienda y tripule la posibilidad.⁵¹

Así resuelve Lezama el tema del imposible histórico que había caracterizado una zona esencial del pensamiento poético origenista. En el mismo ensayo concluye: «El 26 de julio significa para mí, como para muchísimos cubanos tentados por la posibilidad, la imagen y el laberinto, una disposición para llevar la imposibilidad a la asimilación histórica».⁵² De esta manera —y presidida siempre (ya desde *La expresión americana*) por la presencia recurrente de José Martí— se completa la operatividad histórica de su sistema poético del mundo. Por ejemplo, en su breve ensayo «Palabras para los

50 Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

51 Lezama Lima, José: «El 26 de julio: imagen y posibilidad», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit.

52 *Ibidem*.

jóvenes», expresará Lezama: «La poesía de Martí, en la más esencial de sus dimensiones, nos enseña, cómo debe vivir y morir un cubano»,⁵³ donde se pone de manifiesto, acaso, la más alta valoración que ha merecido la poesía martiana, allí donde se borra todo dualismo entre la vida y la cultura; una vez más, ejemplo de esa «solución unitiva» de poderosa raíz ética y poética, que caracteriza a todo el pensamiento poético lezamiano.

Por si quedaran dudas sobre la consecución ideológica de su sistema poético del mundo, Lezama imparte, en 1968, una conferencia titulada «Confluencias», donde realiza una suerte de testamento literario, una suerte de resumen significativo, incluso autobiográfico, de su pensamiento poético, así como de algunas particularidades de su proceso y proyecto creadores, a la vez que reafirma igualmente su concepción trascendente de la poesía, al concluir su disertación con una imagen unitiva, dinámica, dialéctica de toda su obra:

Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y empieza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso. En los reflejos de sus ondas desfilan el vestíbulo del farero, el árbol de coral, la cadena de oro del tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas y el reposo del perfecto. La incesante contemplación del río va entregando su dualismo, la aventura del análogo y las parejas que se retiran a sus isletas. Un árbol frente a unos ojos, un árbol de coral frente al ojo del tigre; las lanzas frente a la terraza, después las lanzas infernales frente a la paradisíaca terraza de malaquita. Dichoso

los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte.⁵⁴

53 Lezama Lima, José: «Palabras para los jóvenes», en *Imagen posibilidad*, ed. cit.

54 Lezama Lima, José: «Confluencias», en *La cantidad hechizada*, ed. cit.

III. FRAGMENTOS A SU IMÁN: REAFIRMACIÓN DEL PENSAMIENTO POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

La obra poética de José Lezama Lima publicada después de 1959, aunque incluye *Dador* (1960), se reduce, en realidad, a un sólo poemario, *Fragmentos a su imán* (1977), pues *Dador* constituye un libro escrito con anterioridad a 1959. Por otro lado, *Fragmentos a su imán*, aparecido póstumamente, al igual que su novela inconclusa *Oppiano Licario* (1977), porta algunas singularidades que lo convierten en una obra en cierto modo atípica dentro de la poesía de Lezama.

La primera singularidad que se hace evidente es su inorganicidad, si lo comparamos y sólo si lo comparamos, valga aclarar, con los poemarios anteriores, pues el libro constituye mas bien una suma de los poemas que Lezama fue escribiendo, dijérase que ocasionalmente —y es muy significativo al respecto que por primera vez los textos aparezcan todos fechados— durante los últimos años de su vida, esto es, desde 1970 hasta el propio año de su muerte, 1976. Esto indica, además, un hecho muy interesante: la prácticamente nula producción poética en verso de Lezama desde la aparición de *Dador* hasta 1970. Es decir que, a partir de *Dador*, Lezama se dedicó centralmente a su obra crítica y ensayística y, sobre todo, hasta 1966, a la conclusión de su novela *Paradiso*; y, posteriormente, a la creación de *Oppiano Licario*, la cual coincide en parte con la redacción de los poemas reunidos en *Fragmentos a su imán*.

Una vez culminada *Paradiso*, obra donde el propio Lezama ha reconocido que intentó expresar la *novelización* de su sistema poético del mundo, fue precisamente a través de su

prolongación, *Oppiano Licario*, donde Lezama desplegó las nuevas facetas de su pensamiento poético. Aunque la exégesis de esta última novela no ha alcanzado todavía el nivel de la realizada a *Paradiso*, es apreciable en ella toda una serie de ambiciosos proyectos creadores que constituyeron el centro primordial de los contenidos poéticos que desarrolló Lezama en sus últimos años. Se puede afirmar que fue en esa novela y no en su poesía donde Lezama concentró sus preocupaciones más esenciales con respecto a la literatura. Por eso no es fortuito que aparezcan en *Fragmentos a su imán* numerosas imágenes o motivos desarrollados tanto en *Paradiso* como en *Oppiano Licario*, porque fue esencialmente en estas novelas, y en algunos ensayos, donde Lezama intentó, después de 1959, consolidar y prolongar las coordenadas principales de su sistema poético. Es decir, en *Fragmentos a su imán* Lezama no persiguió los mismos objetivos —o por lo menos no con la profusión e intensidad— que con sus poemarios anteriores; libros, todos, de evidente organicidad; libros unitarios, cerrados, en lo esencial, en sí mismos; y que cuando comportaban una apertura, lo hacían proyectándose tanto hacia el ensayo como hacia su extensión narrativa.

Ahora bien, en *Fragmentos a su imán*, como su propio título indica, los *fragmentos* o poemas que lo componen, concurren hacia un centro imantador, y este no puede ser otro que el sistema o pensamiento poético lezamiano, máxime cuando se encontraba ya relativamente consolidado, aunque, como se demuestra con *Oppiano Licario*, no cerrado del todo. Aquel pensamiento, como ya se ha indicado, encontró en otros géneros el ámbito más idóneo, o preferido, pero no ciertamente el único, para manifestarse en profundidad. Lo cual, no obstante, no puede conducirnos a concluir, por engañoso causalismo, que, de acuerdo a ciertas y explicables características presentes en *Fragmentos a su imán*, el pensamiento poético lezamiano conociera de una cierta hendidura,¹

1 Prieto, Abel: «*Fragmentos a su imán* (notas sobre la poesía póstuma de Lezama)», en *Cologquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. 1, Espiral / Fundamentos, Madrid, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, pp. 209-224.

de unos ciertos límites, luego del advenimiento de la Revolución cubana, esto es, luego de su necesaria coexistencia con la plenitud histórica que esta implicó y que el propio Lezama en más de una ocasión señaló, pues —y sin insistir mucho en ello— no es casual que Lezama integrara el significado de la Revolución cubana a su sistema poético del mundo, y la apreciara como el inicio de una de sus *eras imaginarias*, «el alba de una nueva era poética entre nosotros».²

Una lectura atenta del poemario demostraría enseguida la persistencia esencial de su pensamiento poético: desde la metapoética desplegada en «Discordias» —*De la contradicción de las contradicciones, / la contradicción de la poesía, / borra las letras y después respiralas / al amanecer cuando la luz te borra*, como expresa en sus últimos versos—, también desarrollada con profusión en los poemas cosmogónicos y metapoéticos, «Nacimiento del día», «Los dioses», «Las siete alegorías», «Una batalla china» e «Inalcanzable vuelve»; o, dentro de esta tendencia general, la presencia del tema de la *hipertelia* en «Universalidad del roce» y «El ascenso», el anticausalismo que ilustra un texto como «Consejos del ciclón»; su tesis de *lo maravilloso natural*, encarnada en «Una fragata, con las velas desplegadas, gira golpeada por la tempestad, hasta insertarse en un círculo transparente, azul inalterable, en el lento cuadrículado de un prismático»; los poemas donde se desenvuelven las progresiones de la metáfora, como «Un abrazo»; el tema de la *Orplid*, en «María Zambrano» y «El esperado»; su recreación de los *nuevos sentidos poéticos*, en «Un apetito» y «Antonio y Cleopatra», hasta la síntesis afirmativa e integradora de toda esta poética que constituye el último poema del libro —y acaso de su vida—, «El pabellón del vacío»; todo lo cual hace muy evidente la continuidad creadora de su pensamiento.

Cuando Vitier se refiere, a propósito de este libro, a la presencia de una «imaginación en estado naciente»,³ alude a

2 Lezama Lima, José: «A partir de la poesía», en *La cantidad hechizada*. UNEAC, La Habana, 1970.

3 Vitier, Cintio: «Nueva lectura de Lezama», prólogo a *Fragments of a man*, de José Lezama Lima, Ed. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1977, pp. 7-20.

una característica predominante del mismo. Efectivamente, en muchos textos se observa una suerte de discurso catártico, como una imaginación en libertad, que el poeta deja fluir sin hacer intervenir de una manera directa a su conciencia vigilante, como si fuera el propio creador el testigo asombrado y pasivo de las progresiones o visiones metafóricas que se van sucediendo hasta conformar pequeños universos poéticos en cierto sentido gobernados por la lógica de lo incondicionado, tal como se aprecia, por ejemplo, en «El ojo que no quiere ver» —*El ojo que no quiere ver minucioso*, reza su primer verso, indicando acaso la actitud central del poeta hacia el poema. Pero esta perspectiva creadora no puede confundirse con la adopción de la estética surrealista. No es casual que Lezama titule otro de sus poemas como «Vieja balada surrealista», donde está implícita la distancia, risueñamente onírica, de aquella estética nunca, en esencia, asumida por Lezama, aunque sí incorporada, como un procedimiento natural de la expresión poética, a su poesía. Precisamente es esa «naturalidad en lo fabuloso»,⁴ destacada por Vitier, la que aparta a Lezama de toda vocación surrealista, y antes bien acentúa el despliegue de su perspectiva de *lo maravilloso natural*.

Varios poemas —«La caja», «Lo inaudible», «Sobre un grabado de alquimia china», «Serpiente y pañuelo»— ilustran esta faceta del libro, donde parece estar ausente toda intención intelectual o afectiva. Repárese en que en ellos las *cosas* tienden a imponer su propia lógica, hasta cierto punto ajena al hombre, o en todo caso se animan y se nutren de una subjetiva causalidad propia del hombre pero no de los objetos, como si fuera el fruto catártico de una imaginación que se complace en abandonarse a una suerte de ensueño, es decir a estados intermedios entre la vigilia y el sueño, donde está casi ausente su conciencia vigilante. Dentro de esta dirección, por ejemplo, resaltan poemas como «El pez y los ojos», donde se observa algo muy frecuente también en el libro: la fijación en un punto, en una imagen inicial, a través de una concentración diríase que *miniaturesca*. Mas ese límite, esa escueta realidad

4 *Ibidem*.

de la que parten sus progresiones metafóricas, soportarán ser desarrolladas, o *intensificadas*, por lo que parecen, en el fondo, como una suerte de ejercicios severamente espirituales. Tal es el caso de «Sorprendido», «No pregunta», «El cuello», «Me hace propenso», y, también, otros poemas donde se hace muy evidente algo que se desprende de esta actitud poética: su acendrado hermetismo, como puede constatarse en «El suplente», «Se desprendió», «Palabras más lejanas». Todos estos poemas desmienten de hecho esa sólo entonces relativa apertura hacia la claridad, señalada por la crítica en este libro.

Junto a esos poemas pueden aislarse otros, como «Fabulilla de Dánae», «Una batalla china» y «La escalera y la hormiga», donde las asociaciones poéticas resultan más evidentes, es decir, aunque encarnan también la objetivación de una visión en una imagen autónoma, son poemas más vigilados por la conciencia del poeta.

Dos tendencias, al parecer muy alejadas entre sí, encontrarán su integración en el último poema del libro, «El pabellón del vacío». Nos referimos a sus textos metapoéticos ya señalados, y a aquellos donde aparece la vivencia de la nada o la ausencia, así como un soterrado temblor existencial, como «Esperar la ausencia», «Estoy» y «Brillará», los cuales destacan por sobre otros de explícita objetivación de un determinado estado de ánimo, poemas confesionales como «¿Y mi cuerpo?» y «El esperado», texto, este último, donde acaece la potenciación de una vivencia, a través del cual se tiende, como en el final de *Paradiso*, hacia la asunción de la *Orplid*, al alcanzarse la transparencia de la «casa tibetana» de lo estelar. «Esperar la ausencia», independientemente de las especulaciones subyacentes que pueda portar en el orden personal, significa uno de los momentos en que la poesía cubana se ha acercado a la vivencia de la nada, o de la ausencia —como apunta Vitier—, de una manera más absoluta; asimismo sucede en el poema «Estoy» —que parece el germen lejano de «El pabellón del vacío». Y es significativo cómo el poeta alude a la nada al describir las realidades más escuetas, más inmediatas. En cuanto a este aspecto sería

pertinente considerar una posible comunidad con la estética de Virgilio Piñera.

En «La madre» y «Aquí llegamos», se aprecia el motivo recurrente de la concentración en un punto, y en este sentido ambos textos pueden ser considerados también como antecedentes o vislumbres del tema central de «El pabellón del vacío», el cual encarna la expresión más lograda de la imagen de ese punto donde todo concurre, donde se encuentra la potencia o la energía de la imagen, donde sucede la mayor concentración de la visión poética, y desde donde puede alcanzarse la ubicuidad, simultaneidad, solución unitiva, atemporalidad, encarnación y trascendencia poéticas, es decir, la *Orplid*, o punto donde confluyen lo telúrico y lo estelar, y desde donde se alcanza la mayor plenitud poética para Lezama: la adquisición de unos nuevos sentidos, de las infinitas posibilidades del conocimiento poético sobre la realidad —y tanto de la realidad visible como de la invisible, de lo conocido como de lo desconocido. Son esos nuevos sentidos los que le permiten reducirse *para reaparecer de nuevo, / palparse y poner la frente en su lugar*. Es a través de ese punto, el *tokonoma* —que el poeta describe como *Un pequeño vacío en la pared, un pequeño hueco en la mesa*—, que se accede a la plenitud trascendente del conocimiento poético. Dice Lezama:

*Ya tengo el tokonoma, el vacío,
la compañía insuperable,
la conversación en una esquina de Alejandría.
Estoy con él en una ronda
de patinadores por el Prado.
Era un niño que respiraba
todo el rocío tenaz del cielo,
ya con el vacío, como un gato
que nos rodea todo el cuerpo,
con un silencio lleno de luces.*

Repárese en cómo a través del *tokonoma* se puede acceder a una dinámica memoria creadora y recuperarse tanto el pasado personal como el universal. Y cómo la posibilidad de esa ubicuidad espacial y temporal está potencialmente pre-

sente en la más inmediata realidad, desde donde el poeta puede proyectarse hacia la sobrenaturalidad poética, la *Orplid* —aludida como un pedazo de la concha / de la tortuga celeste—, donde se confunden también todas las escalas:

*El vacío es más pequeño que un naipe
y puede ser grande como el cielo,
pero lo podemos hacer con nuestra uña
en el borde de una taza de café
o en el cielo que cae por nuestro hombro.*

Al final del poema se borran todas las coordenadas espaciales y temporales: *Me duermo, en el tokonoma / evaporo al otro que sigue caminando.*

Por otro lado, en este poemario irrumpe una nueva modalidad expresiva de la poesía lezamiana: poemas confesionales, escritos en un transparente estilo conversacional, entre los cuales se destacan «Mi esposa María Luisa» y «La mujer y la casa». Junto al poema «La madre», aparecen otros, elegías o evocaciones personales, como sus «Décimas de la querencia», «Nuevo encuentro con Víctor Manuel», «Virgilio Piñera cumple 60 años», «Octavio Paz» y «María Zambrano». Entre estos, resalta «Nuevo encuentro con Víctor Manuel», poema que ilustra algunos de los temas más entrañables a su pensamiento y a su sabiduría poéticas: el *ethos* en la creación, el tema de la pobreza, la sabiduría de la mirada, entre otros. Dentro de esta tendencia hacia la explicitéiz, es muy singular el poema «Dos familias», como ejemplo de la presencia de lo conversacional e, incluso, de lo narrativo. En su última estrofa Lezama entrega una muestra espléndida de universal cubanía:

*Él la hizo cubana
y fueron a Pinar del Río
a dormir sobre la blandura
carnal de las hojas de tabaco.
Era una carne universal
que la llevó de nuevo a Francia.
En una excursión al valle pinareño*

*vio un colibrí muerto de éxtasis.
Su piquillo se hundía en el azucarado polen
y parecía más vivo y coloreado
cuanto más muerto.*

*Allí aprendió la «petit Louise»
que la muerte es un éxtasis,
que la vida consiste en dormir
envuelta en la carne de las hojas de tabaco,
en la evaporación universal.*

Dentro de la poética de lo cubano, resalta también «Amnecer en Viñales», cuyas décimas levemente oníricas —y que recuerdan algunas décimas de Manuel de Zequeira— ilustran un tono y un habla poéticos de una cubanía entrañable.

La explicitéiz conversacional de muchos de los poemas, así como la poderosa angustia existencial o la intensidad confesional de otros, sugirió la tesis de la quiebra del pensamiento poético lezamiano, cuando esos textos sólo testimonian la incorporación de nuevas facetas expresivas a su poesía, en un libro —como ya se indicó— atípico dentro de su obra por determinadas y explicables razones ya comentadas, pero a las que pueden agregarse, no tanto las repercusiones que debieron tener en el ánimo del poeta las supuestas hendiduras de un pensamiento poético en contradicción con la historia —tesis difícil de sustentar a la luz de la significación que tienen para la propia consecución de aquel pensamiento, *Paradiso, Opiano Licario*, y numerosas críticas y ensayos lezamianos posteriores a 1959—, como las derivadas de una errónea aplicación, por algunos funcionarios culturales, de la política cultural de la Revolución, lo cual motivó que, desde 1972 aproximadamente, y hasta 1976 —y sólo durante este tiempo—, se le impidiera a Lezama la publicación de su obra en las revistas y publicaciones periódicas cubanas; errónea y coyuntural política que, justamente, cuando adviene la imprevista muerte del poeta, comenzaba a rectificarse por la intervención de algunos de los más altos exponentes de la dirección cultural de la Revolución.

Pero, además, resulta totalmente coherente que Lezama, al final de su vida y de su vasta labor creadora, y en un libro donde el poeta no perseguía expresar las pretensiones orgánicas y totalizadoras que traspasó hacia otros géneros, diera cabida a otros temas y modalidades expresivas, ausentes, al menos explícitamente, en su obra poética anterior, y que expresara entonces aquí sus preocupaciones y sentimientos más íntimos, los cuales, no porque no hayan sido vertidos en su obra anterior, no estuvieron naturalmente presentes en su compleja experiencia vital y creadora. Por tanto, *Fragmentos a su imán*, mas que como un ejemplo de la quiebra de su sistema poético debe comprenderse, por un lado, como su natural continuación y, por otro, como un libro atípico donde Lezama se abre, felizmente para el enriquecimiento de la expresión poética cubana, a otras zonas de la experiencia y expresión poéticas, las cuales de hecho completan la imagen dinámica y total de su poesía.

IV. ORÍGENES DE UNA CORRESPONDENCIA. LEZAMA Y JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

Un importante libro viene a sumarse a la ya extensa bibliografía sobre José Lezama: *Mi correspondencia con Lezama Lima* (Ediciones Unión, 1989), donde José Rodríguez Feo reúne sesenta y dos cartas suyas y cuarenta y dos del autor de *Paradiso*, intercambiadas entre los años 1945 y 1953, esto es, durante la plenitud de la revista *Orígenes* (1944-1956). El libro está presidido por una «Introducción», en la cual Rodríguez Feo realiza oportunas explicaciones que complementan el contenido del epistolario, centrado, fundamentalmente, en dicha revista.

Las cartas confirman el importante peso que tuvo la participación de Rodríguez Feo en la misma existencia y calidad de la publicación —de la que fue, junto a Lezama, codirector—; tipo de participación a menudo soslayada, desconocida o valorada muy superficialmente, acaso atendiéndose sólo a su controvertida separación de la revista, la que motivara la duplicación de dos de sus números, y la aparición posterior de *Ciclón* (1955-1957); problemáticas, estas, sobre las cuales no es necesario insistir aquí. Sin embargo, para que se tenga una idea general del papel que desempeñó Rodríguez Feo en la vida misma de la revista —no reducido a su financiación, que fue, por cierto, esencial—, baste precisar que el autor realizó veintiséis traducciones del inglés y del francés, de veintidós escritores, entre los cuales pueden mencionarse a William Carlos Williams, Wallace Stevens, Louis Aragon, Paul Eluard, T. S. Elliot, René Char, Stephen Spender, Anaïs

Nin, Albert Camus, Virginia Woolf, Henry James y George Santayana, entre otros, con poemas, prosas y ensayos aparecidos por primera vez en castellano o, incluso, inéditos. Mas su labor también se extendió al ámbito hispánico, pues a él se debió la publicación de textos poéticos de Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas; y al ámbito hispanoamericano: Octavio Paz, Alfonso Reyes, Aimé Césaire, Alí Chumacero, Gabriela Mistral, José Revueltas, Efraim Huerta, entre otros. Además, es conveniente precisar también que ya en *Nadie Parecía* (1942-1944) se había editado una traducción suya de un ensayo de Parquer Tyler, «La ilustración poética», posteriormente, en *Ciclón*, el autor continuó esta labor y, por ejemplo, ciñéndonos sólo a sus traducciones, realizó diez, de ocho escritores, dos de ellas con el seudónimo *J. Demos* —con el que firmó dos versiones de poemas de Seferis—, y otras dos con el de *Patricio de la Paz*. Asimismo, publicó en *Orígenes* diez ensayos o comentarios críticos sobre Andre Gide, Santayana, Melville, Lino Novás Calvo, Macedonio Fernández, Rufino Tamayo, Mariano Rodríguez, Francisco Delicado y José Antonio Portuondo. Es decir, que a su esencial función como traductor, sumó la de promotor de numerosas publicaciones, amén de las suyas propias; y contribuyó decisivamente —algo también muy importante— a la difusión internacional de la revista, así como de los libros de escritores cubanos publicados en las llamadas ediciones *Orígenes*. Incluso propició, por ejemplo, la reseña de Lezama sobre *Divertimentos*, de Eliseo Diego, y se preocupó también por la obtención de dibujos de importantes pintores para la portada y las páginas centrales de la revista.

Aparte de la problemática de *Orígenes*, hay otras constantes en el contenido de estas cartas. Una de las más recurrentes y visibles es la constituida por múltiples referencias —expresadas casi siempre en un tono dramático— a nuestra desolada realidad nacional y a la nefasta mediación en ella de la política norteamericana, contra la que resalta, en cambio, la magnitud de la empresa cultural que encarnó *Orígenes*. Asimismo pueden destacarse otros contenidos más concretos, como la tácita emulación con la revista *Sur*; los reiterados juicios de

Lezama sobre el existencialismo —los cuales abundan tanto en su reflexión ensayística—; su peculiar valoración del arte y de la literatura contemporáneos —en este sentido, por ejemplo, puede aislarse el siguiente comentario de Lezama: «Quería hacer con los instintos lo que otros habían hecho con la lógica y las matemáticas. ¿Pero en qué grado él contribuyó con un desconocido, con un misterio, a su época?», dice en carta del 6 de septiembre de 1947 (p.76),¹ a propósito de Lawrence—; su interesante comentario al estreno de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera (pp.101-102); la defensa de Wifredo Lam ante las valoraciones eurocentristas (p.52); la alusión a la conocida polémica con Jorge Mañach; su juicio sobre la generación del '98 (p. 66); un comentario sobre su propia poesía (p. 72); o dos importantes referencias a lo que se ha denominado como su estética de *lo maravilloso natural*: «lo que es la realidad, sorprendente, mágica y total» (p.III), o cuando expresa: «Todo me sigue pareciendo maravilloso, es decir, sucesivamente creado y recreado, cascado en el misterio, brotado de las fuentes lentas, florentinas, del sueño. Atravesaremos un extenso país: el absoluto de los caprichos» (p. 79); su típica reacción contra *el imposible histórico* —tema origenista—, como se evidencia en el primer párrafo de la carta de junio de 1953 (p.130), cuando, a propósito de la imposibilidad de realizar un proyectado viaje a España, dice Lezama, elevando esta circunstancia coyuntural a una dimensión más trascendente: «Se cumplieron, caro amigo, las más cómodas profecías: no, no iré a España. No se pudo resolver el nudo gordiano de siempre, que se trenzó, como era de esperar, en sombrío laberinto. Pero no importa, ese ¡no importa que ha sido el sostén de todo lo que he hecho. Que hay crisis de poesía, pues sacarnos por la boca los poemas, como en el circo las ranas. Que las posibilidades de la novela van siendo pocas, pues enseguida me pongo a hacer una novela. Es, querido, el apetito, la salud. Que no nos falte nunca».

Juicios como éste revelan también algo muy importante que se desprende del epistolario: una moral de la creación,

¹ Rodríguez Feo, José: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1989. Todas las referencias corresponden a esta edición.

una lección ética verdaderamente creadora. Y no nos detenemos en detalles, en anécdotas, en atractivos espejismos. Estas cartas develan, como es obvio, esa condición íntima, irrepetible de cada persona —en este caso tan diferentes—, que apenas otros géneros pueden mostrar, pero también esa fugitiva temporalidad en la que a veces se sustenta parte de la vida y desde la cual, en varias de estas cartas, algún diosencillo efímero hace su aparición, y entonces observamos cómo ese demonio insiste en lanzar sus trividades, revelando esa zona *humana, demasiado humana, ese ángulo oscuro*, esa condición afortunadamente provisoria, no esencial, pero sobre la cual, por suerte, estas cartas se elevan. Porque siempre habrá que distinguir, como quería el propio Lezama, entre lo sucesivo y lo perdurable, es decir, entre esos descensos a la «sucesión sin misterio», «sin epifanía», y lo que sí es una roca indeleble para futuros nacimientos, para una auténtica resurrección.

Una de las mayores alturas éticas y creadoras la alcanzan estas cartas cuando aparece el tema del destino. Léase, por ejemplo, la significativa carta de Rodríguez Feo, de julio 17 de 1947, y la respuesta de Lezama, de julio 25, del mismo año, asimismo, la carta del primero, de febrero 5 de 1948. Estas, y otras muchas, nos enseñan, nos hacen meditar, sobre lo importante que es la *formación*, la etapa llamada *de aprendizaje* —que es siempre una encrucijada—, y que cada quien debe transitar y resolver (o no) por sí mismo. En este caso, qué lección de amistad, de verdadera comprensión intelectual, la que se desprende de un intercambio de experiencias individuales tan disímiles: en un caso, Rodríguez Feo, en su etapa formativa, incorporando y recibiendo directa o indirectamente, los consejos, los «resposos» —como él mismo reconoce en una ocasión, y que incluso gustaba provocar— de Lezama; y en el otro, Lezama, maestro délfico, quien ya dueño de su propio centro, se nutre, desde este, de las experiencias de Rodríguez Feo, a la vez que accede a las propias.

Por otro lado, sobresale en este libro la proverbial fabulación lezamiana, ya destacada por el autor en su «Introducción» —de la que a veces el propio Rodríguez Feo hace gala

como cuando, haciendo uso de esa sensibilidad de la imaginación tan *lezamiana*, nos describe a Arnold Toynbee (p. 93). Hay, por supuesto, derroche, por parte de ambos, de humor, de ironía, de cubanía entrañables, también encontramos cierto delicioso costumbrismo. El primer párrafo de la carta de Lezama, de agosto 25 de 1946, puede leerse como una prosa narrativa, casi *paradisiaca*. Hallamos en fin, una enorme cantidad de incitaciones, de enseñanzas, de la más diversa índole, pero sobre todo, una confianza en un destino, personal y social, de creación histórica significativa, como puede apreciarse en la carta de diciembre de 1947 (p. 80), donde, a propósito de *Orígenes*, Lezama expresa: «*Orígenes* ha sido para mí muchas cosas y su *requiem* me estremece [...] Si la revista llegase a publicar treinta y dos números, sería para siempre una fuerza histórica, la continuación de una tradición al mismo tiempo que la inauguración espléndida de otra gran tradición».

Cuando en el mes de octubre de 1936, María Zambrano llega a La Habana y, a las pocas horas, conoce a José Lezama Lima, comenzaba a desenvolverse lo que apenas tres años después sellaría un destino, el de su entrefiable relación con Cuba. Casi al final de su vida, al recordar aquel tiempo y aquel encuentro, escribirá que «aquel joven pertenecía a mi vida esencial» y que «fue un encuentro sin principio ni fin».¹ En 1939, cuando vuelve a pasar por La Habana, venía como la desterrada, la peregrina que ya siempre fue. Como una «misionera», la describe Medardo Vitier.² Conciencia, voz, memoria, de la España verdadera en el destierro. Como es conocido, desde ese año y hasta 1984 María Zambrano vive fuera de España. En Cuba, concretamente en La Habana, permanecerá, con temporales estancias en Puerto Rico y Francia, desde 1940 hasta 1953. Es decir, que su destierro en América y señaladamente en Cuba duró cerca de 14 años, para después prolongarlo en Europa —Francia, Roma y Ginebra— durante 31 años. Pero ella no se sentía desterrada sólo de España sino también de Europa. De ahí que la historia de España y la historia de Europa fueran padecidas desde entonces por María Zambrano como parte inseparable de su destino personal.

- 1 Zambrano, María: «Breve testimonio de un encuentro inacabable», en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador. Colección Archivos, Madrid, 1988.
- 2 Vitier, Medardo: «Un libro de María Zambrano», *Diario de la Marina*, a. CXIX (221): 4, La Habana, sábado 15 de septiembre de 1951.

En cierto sentido, en 1939, cuando María Zambrano cruza la frontera de España hacia Francia, ya derrotada la República, comenzaba también una suerte de «viaje iniciático», su «descenso a los inferos», su destino órfico. «Yo la figura de Orfeo —dice en una entrevista—, más que verla, la siento. Orfeo es el mediador con los inferos. Y eso sí que ha sido un gozoso y penoso descubrimiento mío: la mediación con los inferos. Yo no creo que se pueda ascender sin dejar algo abajo. Por eso he aceptado el escribir, y el hablar, y el vivir la Historia. Y la oración [...] La oración va más allá de todo. Puede atravesar las mismísimas esferas...».³ Así, su viaje, su «senda órfico pitagórica», es inseparable de su experiencia de la historia. En una carta a Virgilio Piñera, fechada en Puerto Rico, en 1941, ante los deseos de Piñera de viajar a la Argentina, por su intensa vida intelectual en contraposición a La Habana, María Zambrano le confiesa: «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».⁴ En otro texto, «Sobre la iniciación», dirá: «Todos los iniciados tienen necesidad de una ciudad, de un lugar. A veces les es más necesario este lugar que la palabra».⁵ Esa convicción tal vez explique la profunda relación amorosa, esencial, que establecía con los lugares que iba habitando, y aclarar además el profundo sentido de la confesión siguiente:

Los diez poetas del grupo Orígenes de Lezama y su revista, en cuya fundación yo tuve parte anónima y decisivamente, me fueron presentados. Me pidieron ayuda para que su labor tuviera el reconocimiento que merecía. Les prometí que así lo haría en mis colaboraciones en revistas de prestigio de América y Europa. Uno de los diez, Cintio Vitier, me respondió: «No, María; nosotros somos de aquí, queremos ser recono-

- 3 Colinas, A.: «Sobre la iniciación (conversación con María Zambrano)», *Cuadernos del Norte*, (38): 4, 1986.
- 4 Zambrano, María: «Carta a Virgilio Piñera», *Albur*, órgano de los estudiantes del I.S.A., a. III, n. Especial V, Ciudad de La Habana, 1990.
- 5 Colinas, A.: ob. cit.

cidos aquí.» Le di entonces mi primer artículo para *Orígenes*. Este ser «de aquí» resonó en mí avasalladamente: este «aquí» era el lugar universal que yo había pretendido y sentido en la presencia de José Lezama Lima, quien nunca había querido exiliarse. Él era de La Habana como Santo Tomás era de Aquino y Sócrates de Atenas. Él creyó en su ciudad.⁶

Mas por ese profundo y trágico entreveramiento de su vida con la historia —vida o historia verdaderas, en oposición a la vida y a la historia apócrifas, tal y como ella las distinguió siempre en su pensamiento—, en 1943, en un ensayo publicado en La Habana, y que tituló «Las catacumbas», María Zambrano precisa y ensancha el significado de su comentario a Piñera. Sí, en efecto, sentía a estas «islitas» como unas catacumbas, mas con el sentido cristiano del «descendimiento», o con el de ese «entremos más adentro en la espesura», de la «Noche Oscura» de San Juan. Dice: «como el grano de trigo en los misterios de Eleusis para salir luego a la luz», como paso previo a una añorada resurrección, porque, insiste, «nadie entra en la nueva vida sin pasar por una noche oscura, sin descender a los infiernos según reza el viejo mito, sin haber habitado alguna sepultura».⁷ Por eso se sintió tan cerca del orfismo lezamiano, «católico órfico, según él mismo se declaró», dice, y considera a *Paradiso* «una obra auténticamente dentro de la tradición órfica»,⁸ y se reconocía en su creencia en la resurrección. Por eso acaso describió mejor que nadie a esa «Cuba secreta», subterránea pero esencial, Cuba verdadera que latía bajo la Cuba apócrifa de la pseudorrepública.

Con otro sentido concurrente, su vida estuvo marcada simbólica y carnalmente por aquellas palabras de Jesús a Nicodemo sobre la necesidad de renacer. Apenas nacida, se

debate entre la vida y la muerte. Después, en 1928, una grave enfermedad hace peligrar su vida. En su prolongada convalecencia siente la necesidad de renacer, según confiesa en su libro autobiográfico *Delirio y destino*, escrito en La Habana en el verano de 1952, y expresa allí que entonces vivió «una suerte de estado prenatal».⁹ Mas en 1948, en su ensayo «La Cuba secreta», afirmará que encontró en Cuba a su patria prenatal. En una carta a Lezama, fechada en Roma, el 1ro de enero de 1956, María Zambrano escribe:

Veo que dejé raíces en La Habana donde yo me quedé por sentir las muy en lo hondo de mí misma. En aquel domingo de mi llegada en que le conocí, la sentí recordándomela, creía volver a Málaga con mi padre joven vestido de blanco —de alpaca— y yo niña en un coche de caballos. Algo en el aire, en las sombras de los árboles, en el rumor del mar, en la brisa, en la sonrisa y en su misterio familiar. Y siempre pensé que al haber sido arrancada tan pronto de Andalucía tenía que darme el destino esa compensación de vivir en La Habana tanto tiempo, pues que las horas de la infancia son más lentas. Y ha sido así. 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.¹⁰

En un texto muy posterior, escrito en 1977, ensanchando cada vez más las ondas de su pensamiento, afirmará que «La verdadera historia [...] es en verdad prenatal, y para no inculcar a los padres inmediatos, diríamos mejor y más justamente, ancestral».¹¹ Por eso tuvo fe en el renacimiento y en la resurrección de la vida y de la historia verdaderas. Y por eso

6 Zambrano, María: «Breve testimonio de un encuentro inacabable», *ob. cit.*

7 Zambrano, María: «Las catacumbas», *Revista de La Habana*, a. I, t. I (6): 527-530, La Habana, febrero, 1943.

8 Zambrano, María: «Breve testimonio de un encuentro inacabable», *ob. cit.*

9 Zambrano, María: *Delirio y destino. (Los veinte años de una española)*, Mondadori, Madrid, 1989.

10 Zambrano, María: «Carta a José Lezama Lima», fechada en Roma, el 1ro de enero de 1956, manuscrito en Biblioteca Nacional José Martí, reproducida en revista *Albur*, órgano de los estudiantes del I.S.A., Ciudad de La Habana, 1992.

11 Zambrano, María: «Prólogo», *Senderos*, Anthropos, Barcelona, 1986, p. 8.

dos de sus visiones, de sus vivencias primordiales, fueron las del alba y la aurora, también de cierta manera vinculadas con Cuba. En otra carta a Lezama, fechada el 16 de febrero de 1976, le confiesa: «en La Habana he visto, bebido más que en parte alguna el alba, el alba hasta que salía el Sol que me asustaba»,¹² y le envía a Lezama un fragmento de su libro inédito *De la Aurora*. Pero como advertíamos, también tuvo fe en el advenimiento, en el alba de la historia verdadera. Como Martí, con Cuba, tuvo fe María Zambrano en el sentido trascendente de la República española, y escribe: «una nueva vida, un nuevo mundo, hubiera quedado fundado para siempre. Y la revolución verdadera andaría desde aquel entonces en la libertad inacabable. Una nueva vida habría al fin atravesado el dintel que le opondrá la historia habida hasta ahora: la historia sacrificial».¹³ Y añade: «Esta guerra así vivida merecía haber sido ganada plenamente y con ella el final de todas las guerras. Haber sellado el fin de toda guerra. Y que se hubiera transformado el sacrificio en constante ofrenda».¹⁴ Y ello porque, como escribe además: «El movimiento propio de la vida, y por tanto de la libertad, y la historia verdadera no es negarse dialécticamente para afirmarse después, sino darse hasta extinguirse y sin cesar para encenderse de nuevo».¹⁵ Como una incesante aurora, nos atreveríamos agregar. Pero esta fe en la resurrección, en lo trascendente, vale tanto para la vida como para la historia. Por eso en su sobrecogedor ensayo sobre José Martí, «Martí, camino de su muerte», donde lo evoca a través de las páginas de su *Diario* de Dos Ríos, en el significativo año de 1953, en que Lezama escribe en su «Secularidad de José Martí» que: «Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avisarnos las cúpulas de

12 Zambrano, María: «Carta de José Lezama Lima», fechada en La Píeche, el 16 de febrero de 1976, manuscrito en Biblioteca Nacional José Martí reproducida en revista *Albur*, órgano de los estudiantes del I.S.A., Ciudad de La Habana, 1992.

13 Zambrano, María: «La experiencia de la Historia. (Después de entonces)», *Senderos*, ed. cit., p. 20.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 22.

los nuevos actos nacientes»,¹⁶ en su ensayo sobre Martí, repitió, escribe María Zambrano: «Habría de caer para levantarse en una doble existencia; allí donde ya no hay más lluvia que sufrir y aquí, como un desvelado guardián de su pueblo, pura voz para ser oída en el silencio».¹⁷ Así siente también Cintio Vitier a Martí, en su poema «Guardia nocturna. Frente al monumento a Martí», cuando expresa en su comienzo: *Yo estoy aquí de paso, cuidando un edificio, / pero el que está de guardia permanente eres tú*, y en su término: *estás sentado al centro de la noche infinita: / Gran Semí, jeroglífico de un invisible Sol*.¹⁸ María Zambrano, en su libro *De la Aurora* habló de Nietzsche y de su maestro Ortega y Gasset, como seres de la aurora, mas también, en el ensayo escrito a raíz de la muerte de Lezama: «Hombre verdadero: José Lezama Lima», ve al poeta cubano como un ser auroral, y como se conoce por una carta a María Luisa Bautista, viuda de Lezama, alguna vez rezó, pensando en su amigo muerto, ante la inextinguible llama de un solitario cirio, con un canto a la Aurora: «Oh luz manifestada que iguala al ojo con el Sol».¹⁹ Porque tanto Lezama, desde su vía órfico católica, como María Zambrano, desde su senda de iniciación órfico pitagórica, creyeron en la resurrección, y en esa «vita nova», en ese «Incipit vita nova», de Dante Alighieri, al que alude María Zambrano en su *Claros del Bosque*. Y así como Lezama en su *Paradiso*, primero, y en su ensayo «El 26 de julio: imagen y posibilidad», después, escribe: «Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico»,²⁰ María Zambrano, en *Delirio y destino*, sentencia que «El pensamiento [...] tiende a hacerse sangre».²¹

16 Lezama Lima, José: «Secularidad de José Martí», *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 198.

17 Zambrano, María: «Martí, camino de su muerte», *Bohemia*, a. 45, (5): 45, 83, La Habana, febrero 1953.

18 Vitier, Cintio: «Guardia nocturna», *La fecha al pie*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1981, p. 38.

19 Zambrano, María: «Carta inédita a María Luisa Bautista», viuda de José Lezama Lima, fechada en La Píeche, el 19 de julio de 1977, manuscrito en Biblioteca Nacional José Martí.

20 Lezama Lima, José: «El 26 de julio: imagen y posibilidad», *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 19.

21 Zambrano, María: *Delirio y destino. (Los veinte años de una española)*,

De estas concurrencias cosmovisivas, históricas, poéticas, vivenciales, se tejen muchas de las correspondencias, afinidades, fecundaciones, que existen entre Lezama, Vitier, Finá García Marruz, Orígenes mismo, Cuba y María Zambrano y su España verdadera; entre la historia, la Cuba secreta de Orígenes —y no lo era sólo de Orígenes—, y la historia, la España secreta de María Zambrano. Esa historia y vida verdaderas, nutridas de una intra historia, según expresión de Unamuno, y a la que se refiere tantas veces María Zambrano, eran entonces tanto la República moral española como la República moral de Martí, ambas interrumpidas, y a las que les confirieron tanto Martí como María Zambrano un sentido mucho más trascendente que el histórico inmediato, viéndolas y comprendiéndolas ambos como nuncios de la verdadera libertad, la libertad total del hombre, fin de la historia sacrificial y comienzo de la historia verdadera, trascendente, de la vida nueva... Y se debe precisar que María Zambrano creía en ello aún desde la experiencia del fracaso, o acaso por ello mismo también. Dice: «la caída o despeñamiento de todo lo que se alza como promesa, de toda anunciación. Lo que se llaman épocas revolucionarias son épocas de anunciación. La revolución, toda revolución, hasta ahora no ha consistido sino en una anunciación —tal la más honda que marca a este Occidente, la propuesta por el cristianismo—. Y su vigor se ha de medir por los eclipses y caídas que soporta».²² Por eso María Zambrano descreo hasta el final de su vida que la «democracia», tal y como se entiende este concepto político en Occidente, sea el fin de la historia sacrificial, pero mucho menos entonces, como se preconiza ahora, que pueda encarnar el fin de la historia o una suerte de post-historia, porque para ella, escribe, «la verdadera historia —interrumpida siempre hasta ahora, cierto es»²³ (precisa) no se ha cumplido todavía, pues apenas estamos en su «dintel».

ed. cit., p. 48.

22 Zambrano, María: «La experiencia de la Historia. (Después de entonces)»
ob. cit., p. 16.

23 *Ibidem*, p. 24.

Dentro de esta fe histórica y trascendente, y desde la trágica experiencia del fracaso de la República española, que en otro plano no significa otra cosa que esa, su manera de asumir el imposible histórico, que también padecía entonces Cuba y dentro de ella la generación de Orígenes, es que lanza María Zambrano su clarividente profecía en «La Cuba Secreta». Recordémosla:

Ahora un libro de poesía cubana [se refiere a *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, antología de los poetas origenistas hecha por Cintio Vitier] me dice que mi secreto, Cuba, lo es en sí misma y no sólo para mí [...] ¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva 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.²⁴

A través de estas palabras pueden comprenderse mejor, incluso, los juicios de Lezama sobre la imagen como causa secreta de la historia, su tesis de la «profecía», desarrollada en su comentario sobre el poemario de Cintio Vitier, *Extrañeza de estar*, así como el tema común a Orígenes del imposible histórico, y la fe lezamiana de la encarnación futura de la imagen, de la poesía, en la historia.²⁵ Es desde estos sentidos también como seguramente interpreta Vitier las palabras de María Zambrano en sus «Lecciones finales» de su libro *Lo cubano en la poesía*. Ella misma aclara que «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

24 Zambrano, María: «La Cuba secreta», en *Orígenes*, a. V, (20): 3-9, La Habana, invierno, 1948.

25 Consúltese: José Lezama Lima: «El 26 de julio: imagen y posibilidad», «Después de lo raro, la extrañeza», «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit.; «A partir de la poesía», «La imagen histórica», en *La cantidad hechizada*, Ediciones Unión, La Habana, 1970.

Historia y que ha de acompañar el pensamiento como su música interna»,²⁶ aclaración que hace más cercana la correspondencia de su pensamiento con la lezamiana encarnación de la poesía en la historia. Y para que no quede ninguna duda al respecto, puede citarse un comentario que escribiera María Zambrano en España, en 1937, en plena guerra civil, sobre una conferencia sobre la poesía cubana que impartió allí Juan Marinello y un recital de poesía de Nicolás Guillén, cuando asistieron ambos al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Dice allí:

Las líneas de evolución de la poesía cubana se mostraron claramente dibujadas ante nosotros, viniendo a converger todas ellas en el esfuerzo terrible que el destino de esta hora —de España y de Cuba— manda. Después de escuchar a Marinello una gran confianza se reafirma en nosotros, confianza en la universalidad de nuestros combates y en la herencia verdadera de nuestros pueblos.²⁷

Esas «islitas» que María Zambrano sintiera como unas luminosas catacumbas, esas islitas de resurrección, acaso sus «ínsulas extrañas», fueron tema de profunda meditación para la pensadora. Su recuerdo latía seguramente tras estas líneas que le escribe en 1979 a Cintio Vitier:

Y así lo que yo les daba era lo que en mí ardía, la llamita de la resurrección ya, que no hubiera ardido en mí con tanta inocencia si ustedes no la hubiesen abrigado, abrigando la mía por abrirla ya en el fondo de su ser individual y de su historia o modo de vivirla. La historia prometida, la única cierta, la única que pudo arrancarnos del Paraíso preparado ya para ello.²⁸

En 1940, en su libro publicado en La Habana, *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*,

26 Zambrano, María: «La Cuba secreta», ed. cit.

27 Zambrano, María: «Dos conferencias en la Casa de la Cultura», *Hora de España*, (IX): 72-74, Valencia-Barcelona, octubre, 1937.

28 Zambrano, María: «Carta inédita a Cintio Vitier», fechada en Ferney-Voltaire, el 9 de marzo de 1979, manuscrito de Cintio Vitier.

María Zambrano aborda el tema de lo insular. Ya Lezama Lima, en 1938, había lanzado el tema de la insularidad, en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Y en 1939, en carta a Cintio Vitier, le habla de la necesidad de ir conformando «una Teleología Insular». ²⁹ Precisamente en el ejemplar de *Isla de Puerto Rico* ... que perteneció a Lezama, se lee la siguiente dedicatoria de María Zambrano: «A José Lezama Lima, quien ha sentido y pensado sobre las Islas». Allí, después de hacer un esbozo histórico del significado de las islas como utopía, hace esta sorprendente afirmación de España: «Isla más que península Ibérica». ³⁰ Y singularmente alude a una fecha clave tanto para España como para Cuba: 1898. No puede dejar de recordarse —como hace Fina García Marruz en su prólogo a *Flor oculta de poesía cubana*— que «Martí hablaba [y cita ahora a Martí] 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». ³¹ No está de más tampoco transcribir el inicio del capítulo «Desde La Habana a París», de su libro *Delirio y destino*:

Habían pasado los días cayendo como gotas de luz, en esta isla 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. [...] Su «noche oscura» había estado poblada de luces, de lámparas ocultas en «las catacumbas» y ella las había

29 Vitier, Cintio: «De las cartas que me escribió Lezama», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral, Madrid, 1984.

30 Zambrano, María: *Isla de Puerto Rico. (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, La Verónica, La Habana, 1940, p. 13.

31 García Marruz, Fina: «Prólogo», en: Cintio Vitier y Fina García Marruz: *Flor oculta de la poesía cubana (siglos XVIII y XIX)*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1978, p. 20.

visto, sentido más bien, desde esta luz regalada por la naturaleza tan pródigamente.³²

Ahora bien, en 1948, en su ensayo «La Cuba Secreta» sus juicios se van a desenvolver dentro de una dimensión más trascendente, desde su razón poética. Allí, siente en Cuba un «ancestral amor», un «carnal apego». Y añade que:

sólo 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 palpitar 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.³³

¿Qué hacer frente a tan sobrecogedora confesión? No habrá que insistir mucho en la resonancia que un planteamiento de esta naturaleza tuvo para el Grupo Orígenes, el cual constituye el movimiento poético más importante de la cultura cubana, y no sólo por la profusión de sus poetas, ni siquiera por su calidad sino, sobre todo, porque fue el primer movimiento que dotó a la poesía cubana de un carácter

32 Zambrano, María: «Desde La Habana a París», *Delirio y destino*, ed. cit.
33 Zambrano, María: «La Cuba Secreta», ed. cit.

cosmovisivo, que profundizó en el conocimiento de la realidad desde un irreductible conocimiento poético, y, desde él, fijó en imágenes perdurables, universales, nuestra substancia, nuestro ser insulares. De ahí que María Zambrano se refiera a «cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía», como «el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país».³⁴ Pero lo que es más significativo aún, es que este «raro vislumbre» sobre la trascendencia del menester poético origenista vaya acompañado, también —como ya se ha tenido ocasión de comprobar—, de una profética trascendencia histórica. Sin embargo, esta religación no es casual dentro del pensamiento de María Zambrano, pues ya desde 1939, en sus libros *Filosofía y poesía* y *Pensamiento y poesía en la vida española*, la filósofa andaluza se había pronunciado por un «nuevo saber [que sea] poético, filosófico e histórico», «un saber de reconciliación»,³⁵ y alude a «El poeta que siente la filosofía como última perspectiva de su poesía; el filósofo que no se conforma con usar de la razón, que no se resigna a renunciar a la belleza; el historiador que se sentía penetrado por el tedio de las citas, o la mezquindad del hecho».³⁶ Pero sobre todo había afirmado que «La poesía unida a la realidad es la historia», que «la realidad es poesía al mismo tiempo y al mismo tiempo historia».³⁷ ¿No profundizó acaso María Zambrano, en un importante ensayo publicado en Cuba, «Para una historia de la piedad»,³⁸ integrado posteriormente a su libro *El hombre y lo divino, en la piedad como conocimiento*? Pero es que, además, la asunción, no conceptual, teológica solamente, sino sobre todo «vital», e integrada entrañablemente a su pensamiento —a la «razón vivificante», diría Ortega y Gasset—, de la *encarnación* cristiana, supone las nupcias indiscernibles del verbo y la

34 *Ibidem*.

35 Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*, F.C.E., «La casa de España en México», México, 1939, p. 21.

36 *Ibidem*, p. 24.

37 *Ibidem*, p. 3.

38 Zambrano, María: «Para una historia de la piedad», en *Lyceum* 5 (17): 6-13, La Habana, febrero, 1949.

carne, del espíritu y la realidad, de la poesía y la historia. Y precisamente los origenistas integran a su pensamiento, a su poesía, aquello que, al decir de María Zambrano, «en el cristianismo es vida, caridad, misericordia, encarnación».³⁹ Asimismo, si los origenistas tratan de aprehender la historia a través del conocimiento poético, ello sucede porque, como también expresaba María Zambrano, lo hacen «No por la pura razón, sino por la razón poética».⁴⁰ Razón poética siempre amistada con lo particular, con la temporalidad de lo histórico, con ese mundo de las apariencias que Ortega y Gasset y María Zambrano apetecían salvar, pero también con lo trascendente en la historia, en la realidad, en la vida.

Pero ese juicio de María Zambrano en «La Cuba Secreta» se explica también por la ascendencia órfica de su pensamiento, así como su proyección, digamos, místico-católica, a la que traté de aproximarme, siquiera parcialmente, en un texto anterior, «María Zambrano y José Lezama Lima: una comunión en torno a la Noche Oscura de San Juan de la Cruz»,⁴¹ donde se establecen algunas correspondencias entre el orfismo lezamiano y el de la autora de *Claros del bosque*. Allí se aprecia que la aproximación más esencial que puede hacerse entre Lezama y María Zambrano tiene que ver con la tendencia general, cosmovisiva de sus respectivos pensamientos: la búsqueda de una unidad, el afán por entregar un saber unitivo. María Zambrano, en un importante ensayo sobre San Juan de la Cruz, y que fuera publicado en Buenos Aires y en España, pero también en Cuba, en la revista *La Verónica*, en 1942, aprecia en él su «maravillosa unidad de poesía, pensamiento y religión»,⁴² unidad igualmente presente tanto en Lezama como en María Zambrano. Ambos poseyeron una sabiduría de la luz —del Espíritu Santo, de esa «llama de amor viva»— y del orfismo

39 Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*, ed. cit., p. 38.

40 *Ibidem*, p. 71.

41 Arcos, Jorge Luis: «María Zambrano y José Lezama Lima: una comunión en torno a la Noche Oscura de San Juan de la Cruz», en *Albur*, órgano de los estudiantes del I.S.A., Año IV, Número Especial, Ciudad de La Habana, pp. 174-177, mayo, 1992.

42 Zambrano, María: «San Juan de la Cruz», *La Verónica*, a. 1, (6): 184-192, 195, La Habana, 30 de noviembre, 1942.

nocturno —porque el orfismo presupone el sacrificio, pero también la luz. Ambos, pues, «descendieron» a la muerte antes de morir. En una carta con motivo de la muerte de Araceli, hermana de María Zambrano, Lezama le escribe: «Pero Ud. es de las personas que saben con gran precisión que nacemos antes de nacer y morimos antes de morir. Yo diría con cierta temeridad que tanto el nacimiento como la muerte de los que nos rodean y que queremos, nos es desconocido y que nunca lo podremos precisar».⁴³ Y precisamente a propósito de la mística de San Juan de la Cruz, aventura María Zambrano esa idea tan persistente en su propio saber acerca de ese estadio, frontera, umbral, confín intermedios. Dice, a tenor del poema juanino «Canciones del alma, que se goza de haber llegado al alto estado de perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual», más conocido como la «Noche Oscura» —y repárese en las equivalencias con el estado prenatal y su final solución poética, presentes en el fragmento citado anteriormente de «La Cuba Secreta»—:

Parece que sólo la muerte sería el término de esta salida; pero no es así. Aunque parezca imposible, existe un medio entre la vida y la muerte. San Juan nos muestra que se puede haber dejado de vivir sin haber caído en la muerte; que hay un reino más allá de esta vida inmediata, otra vida en este mundo en que se gusta la realidad más recóndita de las cosas. No ha sido un abandono de la realidad, sino un internarse en ella, un adentrarse en ella, «entremos más adentro en la espesura». Por eso no es la *nada*, el vacío lo que aguarda el alma a su salida; ni la muerte, sino la poesía en donde se encuentran en entera presencia todas las cosas.⁴⁴

43 Lezama Lima, José: «Carta a María Zambrano», fechada en La Habana el 2 de febrero de 1974, *Revista Biblioteca Nacional José Martí*, XXIX (2): 86, La Habana, mayo-agosto, 1988.

44 Zambrano, María: «San Juan de la Cruz», ed. cit.

En «La Cuba Secreta», al referirse al orfismo poético, señala: «Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el obscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen».⁴⁵ Y ya, antes, había reparado en el orfismo poético lezamiano. Ciertamente, a la luz de estos juicios de María Zambrano, sería muy difícil negar la presencia en su propio pensamiento de aquella mística creadora, de aquella noche oscura de San Juan de la Cruz. Asimismo, San Juan fue una presencia importante en el pensamiento de Lezama, como ya ha advertido Fina García Marruz.⁴⁶ Esa mística creadora ofrecía, pues, sus primeras muestras en su ensayo «La Cuba Secreta», en 1948, aunque no alcanzara su plenitud hasta un libro como *Claros del bosque* (1977), sobre el que Cintio Vitier ha afirmado que es para él «el texto espiritual más profundo y más lleno de gracia que se ha escrito en español desde los tiempos de San Juan de la Cruz».⁴⁷ En una carta que escribiera en 1990 a Cintio Vitier y Fina García Marruz, les dice: «...como siempre vuestras letras me llegan muy adentro del corazón, del alma. Os sigo viendo como erais cuando vinisteis a mí ¿de parte de Lezama? No, de parte de vosotros mismos. Ahora que estoy tan cerca como entonces del pensar y del sentir de San Juan de la Cruz, os siento a vosotros si cabe más cercanos».⁴⁸

Otro libro suyo, de tan alto linaje espiritual como *Claros del bosque*, sería *De la Aurora* (1986). Precisamente como «pensadora de la Aurora» fue calificada María Zambrano en un importante texto de la revista *Anthropos*,⁴⁹ que en 1987 se le dedicara íntegramente a María Zambrano. Allí, en un texto suyo, «A modo de autobiografía», confiesa su deuda con Ortega y Gasset, de quien siempre se consideró humildemen-

45 Zambrano, María: «La Cuba Secreta», ed. cit.

46 García Marruz, Fina: «La poesía es un caracol nocturno», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. cit.

47 Vitier, Cintio: «Lecciones de María Zambrano», «María Zambrano. Papeles para una poética del ser», en *Litoral*, Tomo II, (124-125-126), Málaga 1983.

48 Zambrano, María: «Carta inédita a Cintio Vitier y Fina García Marruz», fechada en Madrid, 6 de noviembre de 1990, manuscrito de C. V. y F. G. M.

49 «María Zambrano. Pensadora de la Aurora», *Anthropos*, (70-71), Barcelona, 1987.

te su discípula —y lo fue, sólo que en un sentido creador, independiente. Precisamente en ese texto y en *De la Aurora*, aísla el punto a partir del cual su pensamiento tomó un camino propio. En el capítulo «Los seres de la Aurora», del libro aludido, rememora aquel «logos del Manzanares», humilde río que atraviesa Madrid. Ortega y Gasset, en el prólogo a su libro *Meditaciones del Quijote* (1914), efectivamente 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».⁵⁰ «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 [expresa en el "logos del Manzanares"], me abrió la posibilidad de aventurarme por una tal senda en la que me encontré con la razón poética; razón, quizá, 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 que ha sido apesada».⁵¹ 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 saber unitivo o, como dijera ella, «de reconciliación», una verdadera encarnación, estas han sido, acaso, algunas de las «lecciones» más perdurables que pudo fecundar entre nosotros María Zambrano.

Quisiera concluir citando un fragmento de una carta de Lezama a María Zambrano, fechada el 31 de diciembre de 1975, apenas unos meses antes de morir. Lezama se refiere a los años de Orígenes y escribe:

Desde aquellos años está en estrecha relación con la vida de nosotros; eran años de secreta meditación y

50 Ortega y Gasset, José: «Lector», *Meditaciones del Quijote. La deshumanización del arte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, S.A., 1942, p.30.

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

desenvuelta expresión. La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque, sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. De ahí empezamos ya a verla con sus ojos azules, que nos daban la impresión de algo un tanto sobrenatural que se hacía cotidiano. Yo recuerdo aquellos años como los mejores de mi vida. Y usted estaba y penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada.⁵²

52 Lezama Lima, José: «Carta a María Zambrano», fechada en La Habana el 31 de diciembre de 1975, en *Cartas (1939-1976)*, introducción y edición de Eloísa Lezama Lima, Editorial Orígenes, Madrid, 1979, pp. 78-79.

VI. CINTIO VITIER: EL TIEMPO ÉTICO

1

En 1968, Cintio Vitier, en una conferencia autobiográfica que tituló «El violín», expresaba: «Toda mi poesía, cualquiera que fuese su calidad literaria, había sido una búsqueda del conocimiento».¹ Lezama Lima, en un poema que le dedicara al autor, le preguntaba: «¿Pesa el conocimiento como cae el brazo?»² Porque, en efecto, para historiar la labor crítica y ensayística, e incluso la poesía, de Vitier, hay que partir de la convicción de que el signo supremo de toda su obra y de su vida ha sido su pasión amorosa por el conocimiento, el cual ha adquirido para él la calidad de un destino. Si ese impulso atraviesa toda su poesía, con qué intensidad no se revelará entonces en su ensayística. Es por eso que, en última instancia, ante su obra se está siempre frente a la presencia deslumbrante de un intenso pensamiento poético. Ya Eliseo Diego se refería a los ojos fijos de su lucidez, pero, se debe acotar enseguida: conocimiento, pensamiento, lucidez poéticos.

Hijo del importante pensador cubano, Medardo Vitier, su obra comenzará signada de una manera entrañable por esta inmediata ascendencia. Fue precisamente su padre quien le propició su primer contacto profundo con la poesía, al relacionarlo con la obra de Juan Ramón Jiménez. Se inició entonces lo que se convertiría posteriormente en una inextricable e incesante contaminación entre su obra discursiva y su poesía. Esa experiencia derivó enseguida en la publicación

1 Vitier, Cintio: «El violín», en *Unión*, La Habana.

2 Lezama Lima, José: *Poesía completa*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985, p.331.

de su primer cuaderno poético, *Poemas (Luz ya sueño)*, en 1938, acompañado por unas palabras introductorias del poeta español.

Unos años después —pasada ya su experiencia en las revistas *Espuela de Plata* y *Clavileño*—, en el mismo año en que se inicia la publicación de *Origenes*, aparece su primer libro de vocación ensayística, *Experiencia de la poesía* (1944),³ donde Vitier ahonda, como su propio título indica, en sus relaciones con la creación poética, pero revelando a la vez la necesidad profunda de objetivar esa experiencia en lo que puede reconocerse ya como un auténtico pensamiento poético. Su prosa, sin renunciar a un conciente impresionismo —pues este, su primer libro ensayístico, no esconde su carácter eminentemente confesional—, y nutrida también por la intensa presencia de lo imaginal en su discurso, se desenvuelve en un poético y reflexivo testimonio sobre la profunda e indiscernible consustanciación de su vida con la literatura, la cual se muestra a través de tres descubrimientos poéticos fundamentales para su formación: Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima y César Vallejo. De esta manera, su experiencia y vivencia se la poesía se objetivan en el primer libro que con estas características se publica en nuestro país.

Otros tres contenidos devienen esenciales en *Experiencia de la poesía*: su hondo conocimiento del pensamiento poético francés, su tácita religiosidad, y su devoción por la cultura española, esta última muy transida por las lecciones de María Zambrano, cuyos libros *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) y *Filosofía y poesía* (1939), así como las conferencias que la pensadora española dictara en Cuba, además del contacto personal, debieron constituir también hitos importantes en su formación.⁴

Toda esta experiencia, nutrida por la lección estética-cognoscitiva de la poesía francesa, desde el simbolismo hasta Paul Valery; el pensamiento poético de Rilke —muy signifi-

cativamente invocado—; y la ascendencia de la religiosidad poética de un César Vallejo —amén de la de Juan Ramón Jiménez y Lezama Lima, además de sus lecturas de Pascal y San Agustín, entre otros signos concurrentes—, sumada a la feliz conjunción de filosofía y poesía en una misma corriente de pensamiento de la tradición, de antiguo linaje estoico y ecléctico, del pensamiento español —y en este sentido la obra de Miguel de Unamuno tuvo que serle muy entrañable también—, deciden el rumbo futuro, la tendencia primordial, del pensamiento poético de Vitier.

Es significativo que, en la última reflexión de *Experiencia de la poesía*, Vitier repare en «que el más vivo pensar de Bergson a Heidegger, se hace como nunca poético, e incluso lírico».⁵ En lo adelante, toda su poesía y ensayística se desenvolverán transidas por una apatencia ontológica, por un hambre de ser, por un incesante preguntar, por una avidez cognoscitiva, de raíces tanto filosóficas como poéticas, en fin, por un lúcido y vital, y entonces también desgarrado y auténtico, pensamiento poético volcado a la vez hacia la más inmediata y trascendente realidad.

No es casual entonces que una parte considerable de su crítica y ensayística posteriores —recogidas en lo fundamental en su *Crítica sucesiva* (1971)—⁶ versen sobre diferentes problemáticas de la cultura francesa: la herencia simbolista, la poesía pura, los vínculos de la poesía con la religión, la contaminación entre la crítica y la creación, la naturaleza misma de la poesía, entre otros; y sean frecuentes las referencias a Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Bremond, Maritain, Claudel, Charles du Bos, Valery... Muy especialmente debe aislarse su ensayo «La crítica y la creación en nuestro tiempo» (1949), para a través de este comprender mejor la incidencia de todo ese conocimiento en su concepción de la crítica. Allí Vitier se refiere a una de las tendencias, la que él llama «de interpretación, e incluso francamente poética y creadora»;⁷ tendencia por la que tácitamente se

3 Vitier, Cintio: *Experiencia de la poesía*, Ucar García, La Habana, 1944.
4 Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*, F.C.E., «La casa de España en México», México, 1939, y *Filosofía y Poesía*, Morelia, 1939.

5 Vitier, Cintio: *Experiencia de la poesía*, ed. cit., p. 50.

6 Vitier, Cintio: *Crítica sucesiva*, UNEAC, Contemporáneos, La Habana, 1971.

7 Vitier, Cintio: «La crítica y la creación en nuestro tiempo», en *Crítica sucesiva*, ed. cit., p.14.

decide su sensibilidad, muy cercana a la encarnada por un Charles du Bos o, en nuestro ámbito literario, por un Lezama Lima. Hay que precisar que si Vitier desconfía, en última instancia —y, diríase, con respecto a su poesía, *a pesar suyo*— de la incidencia creciente de la crítica dentro del proceso creador, sí confía en la validez de una crítica poética o creadora, posición muy en consonancia con su convicción de la existencia de una razón o saber poéticos.

Una muestra concreta de esta tendencia de su pensamiento se manifiesta en su polémica con Jorge Mañach, donde —asumiendo acaso las lecciones de Vossler, de la crítica interna de un Spitzer, y hasta de Alfonso Reyes— expone claramente su concepción teórica de la función de la crítica —la misma que en el futuro le hará coincidir con el ejercicio del criterio martiano. Expresa Vitier en su artículo «Jorge Mañach y nuestra poesía»:

Sólo una crítica que parte intuitivamente del *centro* de la obra criticada, puede ser justa y clara. No quiere decir que sea siempre apologetica; puede, incluso, ser muy dura y negativa para ciertas especificaciones viciosas de aquel centro, precisamente porque lo conoce [...] Porque si la explicación tiene que preceder al juicio, el conocimiento amoroso (y yo creo que no hay otro) tiene que preceder a toda explicación en el reino de la poesía. [...] yo creo que es el centro del poeta en cuestión lo que debe interesar primero al crítico. A partir de la captación amorosa y desinteresada de ese centro, a partir de la aceptación, intelectualmente absoluta de ese centro que es, a la vez, la *forma* esencial del poeta y lo único infalible que hay en él, la crítica puede no sólo explicar, sino también enjuiciar y censurar. Máxime cuando los defectos de un poeta son siempre las deformaciones de las virtudes de su centro [...] Es el creador, en última instancia, quien le da la pauta al crítico para enjuiciarlo según lo que constituye su propia esencia.⁸

Se debe agregar que ya en su *Experiencia de la poesía* aparece eludido todo atisbo de formalismo o esteticismo, toda vez que la experiencia creadora es asumida como una profunda vivencia personal de poderosa raíz ética y religiosa. Además; este libro inicia un proceso autocrítico que, simultáneamente con su poesía, no abandonará nunca a Vitier, y el cual continúa en su libro *La luz del imposible* (1957),⁹ donde se retoma el fecundo monólogo del crítico y del creador iniciado por *Experiencia de la poesía*. En cierto sentido es la expresión ensayística de su poética: el tema del imposible, el estado de extrañeza, la esencial preocupación ontológica, las categorías de lo cubano y lo criollo —desarrolladas después en *Lo cubano en la poesía*—, el acercamiento —encarnado y trascendente, acaso a lo Claudel— a las realidades inmediatas, el misterio de la poesía, la religiosidad, un nuevo testimonio —que completa el de *Experiencia de la poesía*— sobre la significación de Juan Ramón Jiménez para su poética, y lo que constituye la parte más sugerente del libro, «Raíz diaria», donde vuelven a aparecer, sintéticamente, todos los contenidos anteriores, muchos de los cuales explazará en su poesía.

Todo este proceso autocrítico y creador desplegado en *Experiencia de la poesía* y en *La luz del imposible*, que se desenvuelve paralelo a la evolución de su poesía y a su labor propiamente crítica —la mayor parte de ella publicada en la revista *Orígenes*, y luego reunida parcialmente en su *Crítica sucesiva*—, es complementado por su vocación ensayística de sesgo teórico, ya entrevista a propósito de su ensayo «La crítica y la creación en nuestro tiempo», pero que halla en su libro *Poética* (1961)¹⁰ —que reúne cuatro ensayos escritos entre 1945 y 1958— su expresión más ambiciosa y coherente, expuesta en «Mnemosyne» (1945-47), «La palabra poética» (1953), «Sobre el lenguaje figurado» (1954) y «La zarza ardiendo», el cual se divide en «Poesía como fidelidad» (1956) y «Símbolo y realidad» (1958).

8 Vitier, Cintio: «Jorge Mañach y nuestra poesía», en *Diario de la Marina*, La Habana, 26 y 30 de octubre de 1949.

9 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, Ucar García, La Habana, 1957.

10 Vitier, Cintio: *Poética*, Ucar García, La Habana, 1961.

En «Mnemosyne» desarrolla su tesis de la memoria creadora o, más bien, su poética de la memoria, tema consustancial al Grupo Orígenes, y que alumbra la índole ontológica y religiosa de su pensamiento poético, y donde —además de su tesis central sobre la función mediadora de la memoria— resalta su crítica al purismo intelectual y ateo de Paul Valéry. En su última parte aborda directamente lo característico del saber poético, donde se hace explícita su concepción trascendente de la poesía, concepción que bastaría para refrendar la validez metodológica de la denominación de poesía trascendentalista que le confirió Roberto Fernández Retamar¹¹ al sentido más general de la poesía origenista. Al margen incluso de las fuentes filosóficas y teológicas de las que se nutre este pensamiento, la validez de este ensayo radica —amén de la validez empírica que porta para el desentrañamiento de su poética— en su calidad de testimonio acerca del proceso o acto poético, el cual sólo encuentra parigual en nuestra teoría literaria en la obra ensayística de Lezama Lima.

En «La palabra poética», Vitier se aventura en el sentido de la literatura como escritura, en la esencia de la comunicación poética —que, a través del concepto tomista de la participación y de la encarnación, rehuye tanto su vertiente irracionalista (surrealismo) como su vertiente racionalista atea (poesía pura), para afirmar por contraste su convicción trascendente y encarnada de la poesía. Finalmente expone su juicio sobre «el tiempo de la reminiscencia» —tan importante, por ejemplo, para comprender la poética de Fina García Marruz—; tiempo poético o tiempo de eternidad donde se unifican el pasado, el presente y el futuro: «Memoria, detención y deseo», dice Vitier, acaso porque, como expone allí, «la poesía es el reino de las cosas fugaces salvadas de su caducidad».¹²

Tal vez el ensayo más polémico —por vigente— lo constituya «Sobre el lenguaje figurado»; vigente porque además de su carácter teórico intrínseco, desciende continuamente a

la significación práctica del hecho poético; porque desarrolla, desde su propia experiencia de la *praxis* poética —y ello no se había realizado nunca en nuestra teoría literaria—, una explicación del menester poético desde el propio pensamiento de la poesía, la cual, de cierta manera, se opone a la explicación positivista o meramente tropológica. Como expresa Vitier, se propone «la búsqueda del pensamiento de la poesía dentro de ella misma».¹³ Aparece aquí, además, la proyección ética y, por supuesto, religiosa de la poesía. La consecuencia lógica de sus razonamientos lo llevan a oponer al concepto griego de *metamorfosis*, el concepto cristiano de *transfiguración*, por donde opone a la inmanencia tropológica, la trascendencia de la transfiguración y de la encarnación. Su idea cardinal es en esencia la siguiente:

Comprender, en suma, que la poesía no es *figura*, sino sustancia; no es ilusión, sino realidad; no es lenguaje indirecto sino directo; no es eludir, sino afirmar; no es amaneramiento, sino conocimiento; y que, en fin, no consiste en estilizar o sustituir la realidad mediante operaciones tales como desplazar los atributos de unas u otras apariencias, atribuir a las cosas cualidades irrealidades, superponer los tiempos y los espacios, etc., sino en penetrar esa realidad única, sin dualismo posible, mediante un acto develador y creador también único. Acto por el cual siempre vislumbramos el más que hay en las cosas y en nosotros, el exceso gracioso y tremendo, la desconocida sobreabundancia que nos sustenta.¹⁴

En su último ensayo, «La zarza ardiendo», se dedica, en su primera parte, «Poesía como fidelidad», y en su segunda, «Símbolo y realidad», a desarrollar sus juicios sobre la condición trascendente de la poesía, sobre la índole de la imaginación poética, sobre el carácter simbólico de la poesía, y sobre la poesía como encarnación. Este ensayo, de una coherencia lógica y de una tensión espiritual extraordinarias, constituye, además, un testimonio metodológico inapreciable

11 Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

12 Vitier, Cintio: «La palabra poética», en *Poética*, ed. cit., p. 53.

13 Vitier, Cintio: «Sobre el lenguaje figurado», en *Poética*, ed. cit., p. 56.

14 *Ibidem*, p. 70.

para acceder a la comprensión, desde adentro, de un pensamiento poético de linaje religioso, concretamente católico, es decir, como expresión singularísima —recuérdese que es además el testimonio de un poeta— de una poética de raíz tomista. Asimismo, la vastedad de referencias y contenidos ideológicos que incorpora e integra, todos ellos pertenecientes a una tradición cultural que comprende todo el saber teórico-literario desde la cultura greco-latina, pasando por la cultura cristiana y católica, hasta nuestros días, le confieren una reciedumbre teórica y una validez como expresión cultural de un pensamiento poético siempre consecuente entre su teoría y su *praxis*, imposible de ignorar dentro de nuestra mejor ensayística.

La otra gran zona de su obra crítica —sus indagaciones cubanas— está conformada por los siguientes títulos: sus antologías *Diez poetas cubanos 1937-1947* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952), su ensayo «Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días» (1953) y algunas críticas sobre escritores cubanos —Diego, Feijóo, Lezama— así como su ensayo «La poesía de Emilio Ballagas» (1955).¹⁵

Su antología *Diez poetas cubanos 1937-1947* resultó decisiva para la fijación de los principales valores de los poetas del Grupo Orígenes; sirvió, además, como principio metodológico reconstructor de una poética —llamada con posterioridad— trascendentalista. Su otra antología, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, constituyó la primera objetivación importante del proceso poético cubano, visto ya desde una lectura crítica diferente a la establecida tradicionalmente por la historiografía y crítica cubanas. Este primer acercamiento a la poesía cubana derivará en su intelección ensayística en el estudio «Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días», estos textos, junto a algunos de *La*

15 Vitier, Cintio: *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948; *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952; y «Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días», en *Revista Cubana*, XXX, La Habana, octubre-diciembre 1953.

luz del imposible, y otros acercamientos críticos particulares a poetas cubanos, desembocarán finalmente en la mayor contribución crítica realizada del proceso de nuestra poesía: *Lo cubano en la poesía*.¹⁶

Este libro, cuyo contenido más general —la búsqueda de la cubanidad a través de su sucesiva expresión en el género literario más importante de las letras nacionales— se emparenta, dentro del contexto hispano y latinoamericano, con otras búsquedas similares: la que se inicia en España con la llamada generación del 98; la búsqueda de la argentinidad presente en la *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada; o de la mexicanidad, realizada por un Octavio Paz. Debe repararse, además, que tanto la proyección cultural de la revista argentina *Sur*, la española *Revista de Occidente*, como la mexicana *El Hijo Pródigo*, entre otros ejemplos, constituyeron también antecedentes importantes al respecto.

No obstante, su objetivo fundamental —a pesar de su aparente reducción al conocimiento estrictamente poético— no es propiamente o meramente *literario*, sino histórico y poético, porque si bien expresa una función compensatoria de la poesía, es decir, la poesía es asumida como compensación histórica, se debe tener en cuenta que esta relación entre la historia y la poesía ya había sido señalada por un pensamiento muy afín al de Vitier, quien, al asumir a la poesía como la forma casi absoluta de conocimiento de la realidad —en este caso, de la historia nacional—, no podía olvidar la afirmación de María Zambrano sobre que «La poesía unida a la realidad es la historia», que «La realidad es poesía al mismo tiempo y al mismo tiempo historia».¹⁷ Reparemos en que Lezama Lima había insistido también en esta problemática; que Fina García Marruz, en su ensayo sobre Martí había tocado esas fronteras entre la historia y la poesía tratándolas de asumir unitivamente, ya que no podía ser en la práctica, al menos en el plano de la perspectiva de su pensamiento;

16 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958.

17 Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*, ed. cit., p.3.

también Gastón Baquero, en un artículo publicado en el periódico *Sábado*, en 1944, «La historia respira por la poesía», expresa que «Al final, la historia desaparece, convirtiéndose en nueva historia, y sólo queda como constancia imperecedera, intemporal, lo que la poesía acarreará y salvará»; o que «Lo que combate en realidad, lo que mantiene viva a la historia, lo que rescata perpetuamente de la resaca del ser, las formas cuya reflexión constituyen la esencia de lo humano, es la Poesía». ¹⁸ Por donde puede apreciarse la comunidad ideológica en torno a las relaciones de la poesía y la historia, dentro del ámbito del Grupo Orígenes.

En el prólogo de 1958, Vitier es concluyente al respecto cuando expresa que, a través de su estudio, pretende «Hacer nos cobrar conciencia de nosotros mismos en una dimensión profunda»; que quiere ofrecer «El testimonio mayor de que soy capaz [...] sobre la poesía de mi país, en cuanto ella significa un conocimiento espiritual de la patria»; y que «el propósito que secretamente lo anima» es que este esfuerzo «contribuya al rescate de nuestra dignidad». ¹⁹ Tal parece que Vitier objetiva con este libro la respuesta ideológica que desde su perspectiva poética podía ofrecer al sinsentido histórico inmediato de la república, como reflexivo y emotivo discurso crítico cuyas raíces más lejanas pudieron tener su embrión en «aquella vez —expresó en su conferencia "El violín"— ²⁰ que mi padre habló contra el gobierno, pálido de patria, en el teatro Sauto, electrizándome de miedo, emoción y orgullo». No por gusto lo recuerda en su «lectura de Luz, de Varona, de Martí: maestro de la eticidad laica cubana, maestro mío». En su conferencia aludida también expresa «En todo caso, la agonía de la patria llegaba a las raíces, y a esas raíces, que estaban para mí en el testimonio poético, había que ir como a un rescate, siquiera simbólico, de las esencias y la dignidad cubanas. Desorientado en el terreno político, pisaba en cambio tierra firme y nutricia cuando

18 Baquero, Gastón: «La historia respira por la poesía», en *Sábado*, 2 (41): 8, La Habana, septiembre 2, 1944.

19 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit.

20 Vitier, Cintio: «El violín», en *Unión*, ed. cit.

hablaba en el Lyceum de octubre a diciembre de 1957, sobre *Lo cubano en la poesía*.

Pero al hacer «un estudio lírico acerca de las relaciones de la poesía y la patria», ²¹ Vitier también revelaba, a través del proyecto ideológico implícito en su pensamiento poético, la entonces controvertida problemática de la frustada nación cubana, y precisamente su búsqueda de las esencias de lo cubano mediante el conocimiento poético era también una manera de descubrir en la poesía cubana un proceso coherente de expresión de la integración de la nacionalidad, o como expresa allí: «Iremos viendo, inclusive, cómo la poesía es el espejo fiel de la integración de la patria en el siglo XIX, y del drama de la República, después». ²² Que la poesía pudiera dar ese testimonio, que ese fuera el superobjetivo conciente de su libro, ilumina las indisolubles relaciones que establece Vitier entre la historia y la poesía.

Años después, en el nuevo prólogo de 1968, el propio autor realizará, autocríticamente, la siguiente valoración: «Hoy comprendo que las amargas disquisiciones de esas últimas páginas [se refiere aquí a las "Consideraciones finales" de la decimoséptima lección del libro] [...] ocultaban la nostalgia de otras perspectivas: exactamente, las encarnadas por José Martí, en quien historia y poesía no fueron potestades enemigas». ²³ E inmediatamente expresaba:

El elemento fundamental que falta en dichas «Consideraciones finales», es sencillamente la acción. Eliminada la acción (por desconfianza y desconocimiento de sus verdaderas posibilidades), quedaban desconectadas la historia y la poesía: la primera representaba el sin sentido y la segunda, desde luego, el sentido, pero un sentido sólo platónica o proféticamente verificable. Sin renunciar a estas dimensiones, la acción revolucionaria nos ha enseñado, entre otras cosas, que la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo, con todos los

21 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, p. 9.

22 *Ibidem*, pp. 18-19.

23 *Ibidem*, p. 10.

riesgos que ello implica, y que en la agonía de esa encarnación se desvanecen las frustraciones que nos paralizaban, quedando sólo en pie aquel imposible heroico —la protesta de Baraguá, la obra de Martí, los doce de la Sierra, las muertes a solitarias de Camilo Torres y el Che—, que es la sustancia y el motor de nuestra mejor historia y, en el reino de las transposiciones líricas o proféticas, de nuestra mejor poesía.²⁴

Es cierto que ya en algunas reflexiones de la sección «Raíz diaria» de *La luz del imposible*, Vitier se había acercado a una valoración afirmativa, aunque desde una perspectiva ontológica, de la acción, cuando afirmaba que «la bondad no se revela en el juicio, sino en el acto. Juzgar no es nada; la acción nos precipita en la seriedad, en el destino»; o que «Sólo en la acción podemos vivir la belleza; podemos, en cierto modo, ser la belleza».²⁵ Asimismo el proyecto y la realización ideológicos de *Lo cubano en la poesía* significó, de hecho, con todos sus problematismos, el intento más coherente y ambicioso — a través de la actividad ideológica del conocimiento poético— por participar en una toma de conciencia nacional de nuestra historia. Es este el último sentido de la llamada poética de lo cubano, nutrida no sólo por un *imposible ontológico* sino también, en aquellas circunstancias, por un *imposible histórico*.

En otro plano, el propio Vitier se encargó de advertir el carácter *histórico* de su libro en sus propósitos iniciales, cuando luego de revelar su intención de «indicar la presencia, la evolución y las vicisitudes de lo específicamente cubano en nuestra poesía», en su «intento de ceñir y valorar lo que más genuinamente nos expresa en cada instante del devenir histórico», alude que:

No hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada *lo cubano*, que podamos definir con independencia de sus manifestaciones sucesivas y generalmente problemáticas, para después decir: aquí está, aquí no está.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Vitier, Cintio: «Raíz diaria», en *La luz del imposible*, ed. cit.

Nuestra aventura consiste en ir al descubrimiento de algo que sospechamos, pero cuya identidad desconocemos. Algo, además, que no tiene una entidad fija, sino que ha sufrido un desarrollo y que es inseparable de sus diversas manifestaciones históricas.²⁶

Dicho carácter histórico de la *cubanidad* había sido señalado lúcidamente por Fernando Ortiz,²⁷ y no hay que olvidar tampoco que la problemática de la cubanidad, es decir de la nacionalidad, fue una constante preocupación esencial no sólo del Grupo Orígenes, sino de toda nuestra cultura, sobre todo en las condiciones adversas de la república. Incluso desde el plano literario, fue también una preocupación de nuestra intelectualidad, como fue el caso, por ejemplo, de Juan Marinello, cuando ya desde 1932 planteaba que «habría [...] que definir qué cosa es la cubanidad esencial tras la que andamos, habría que indagar de una vez dónde reside "el universal criollo"».²⁸

Por otro lado, este libro aportó el conocimiento empírico propio de su discurso crítico, realizó verdaderas contribuciones desde una de las prosas ensayísticas más deslumbrantes de nuestra literatura, para el conocimiento de la poesía cubana. Se puede afirmar que la intelección de los valores de esta poesía fue otro y mayor a partir de este libro, y que, tanto como visión de un proceso general como de sus aspectos particulares, constituyó un enorme salto cualitativo para el conocimiento de la poesía cubana y, a través de esta, del proceso histórico de afirmación de una conciencia nacional. Todavía está por valorar, en toda su integridad, el aporte que, precisamente desde la perspectiva de un pensamiento poético —y este es sin dudas el mérito intrínseco e insoslayable del libro—, realizó el Grupo Orígenes y, muy esencialmente, Vitier, para la cultura cubana.

²⁶ Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit., p. 18.

²⁷ Ortiz, Fernando: «Los factores humanos de la cubanidad», en *Orbita*, de Fernando Ortiz, UNEAC, La Habana, 1973, p. 149.

²⁸ Marinello, Juan: *Ensayos*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 48.

Como prolongación de sus antologías y ensayos sobre la poesía cubana y, fundamentalmente, de su obra mayor en este sentido, *Lo cubano en la poesía* (1958), realizados antes de 1959, en los primeros años de la Revolución el autor publica las siguientes antologías: *Las mejores poesías cubanas* (1959), y *Los grandes románticos cubanos* (1960) —esta última reeditada en 1962 con otro título, *Los poetas románticos cubanos*, y con un estudio introductorio. Asimismo, aparece, en 1960, su edición crítica de *Espejo de paciencia*. En lo sucesivo Vitier no cesará en sus indagaciones críticas y ensayísticas sobre la literatura cubana, recogidas, en lo fundamental, en *Crítica sucesiva* (1971) y *Crítica cubana* (1988).²⁹

En *Crítica sucesiva* se destacan los ensayos «Las cartas de amor de Juana Borrero», que sirvió de prólogo al *Epistolario (1966-1967) de la poetisa cubana*; «Julián del Casal en su centenario» —publicado con anterioridad en el libro compartido con García Marruz, *Estudios críticos* (1964)—; y «Manuel de la Cruz como caso estilístico». En *Crítica cubana*, sobresalen sus ensayos sobre la obra de Lezama Lima, de quien ha sido Vitier, sin dudas, al mejor y más constante crítico. En esta misma dirección, el autor publica en 1969, *Poetas románticos cubanos del siglo XIX. Semblanzas* —incluido en su *Crítica cubana*—, como una evidente profundización de su acercamiento a esos poetas en *Lo cubano en la poesía*. Otra de sus contribuciones críticas importantes resulta su antología en tres tomos, con un penetrante estudio preliminar, *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano* (1970), que ordena, muestra y analiza esta sobresa-

29 Vitier, Cintio: *Las mejores poesías cubanas*, Organización Continental de los Festivales del Libro, Lima, 1959; *Los grandes románticos cubanos*, Organización Continental de los Festivales del Libro, La Habana, 1960, reeditada con el título *Los grandes románticos cubanos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1962; *Espejo de paciencia*, edición crítica de C.V., Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1960, y la misma en edición facsimil, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1962; y *Crítica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

liente faceta del pensamiento cubano. Dentro de esta constante de su labor de prologuista, antologador, crítico, ensayista e investigador de la literatura cubana, resalta también la antología —verdadera obra de erudición e investigación— *Flor oculta de poesía cubana (siglos XVIII y XIX)* (1978). Y como un útil homenaje a quien fuera tan importante para su formación poética, Vitier publica, en 1981, la recopilación crítica *Juan Ramón Jiménez en Cuba*.³⁰

Esta vasta labor —imposible de analizar aquí en sus contenidos particulares— es acompañada por otra concurrente y no menos fructífera: sus indagaciones martianas, las cuales han sido recogidas en *Temas martianos* (1969) —libro compartido con García Marruz— y en *Temas martianos. Segunda serie* (1982), que reúnen sus valoraciones sobre Martí hasta 1974. Resulta casi ocioso indicar que Vitier, junto a García Marruz, sobresale por ser uno de los más constantes y penetrantes exégetas de la obra y el pensamiento martianos. También —con la tradicional colaboración de su esposa, y, en este caso, además, con la del investigador Emilio de Armas— ha participado en la elaboración de los primeros tomos de la edición crítica de sus *Obras completas*, así como ha continuado su labor crítica en este sentido a través de constantes colaboraciones en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos*.³¹

Por otro lado, es significativo constatar —como sucede también con García Marruz— una evidente consustanciación poética e ideológica con este pensamiento, la cual se hace particularmente explícita en su ejercicio del criterio. En su ensayo «Martí como crítico», puede apreciarse en la siguiente descripción del proceder crítico martiano su propia concep-

30 Vitier, Cintio: *Epistolario*, 2t., Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, 1966; *Estudios críticos*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1964; *Poetas románticos cubanos del siglo XIX. Semblanzas*, UNEAC, La Habana, 1969; *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, 3t., Biblioteca Nacional José Martí, Departamento Colección Cubana, La Habana, 1968-1974; *Flor oculta de poesía cubana (Siglos XVIII y XIX)*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1978; y *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1981.

31 Vitier, Cintio: *Temas martianos*, Biblioteca Nacional José Martí, Departamento Colección Cubana, La Habana, 1969, y *Temas martianos. Segunda serie*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982.

ción —en gran medida heredera de aquel— de la crítica. Dice allí Vitier:

Despreocupado de los dilemas metodológicos tanto como de los sistemas estéticos, el secreto de la obra crítica de Martí hay que buscarlo, sencillamente, en su capacidad y voluntad de «participación». Hasta ahora hemos visto a críticos que se *sitúan frente a la obra*, pertrechados de unos u otros criterios, a partir de los cuales valoran sus logros y fallas. Martí se sitúa intuitivamente *dentro de la obra*, en su centro cordial, y desde allí descubre las leyes que la rigen. Esta verdadera comunión estética le permite comprender las necesidades intrínsecas del creador, el *ser* efectivo de la creación y no el presunto *deber ser* de la crítica normativa, salvo, en todo caso, el *deber ser* que el impulso creador lleva en sí y que no siempre alcanza a realizar. De este modo en Martí la penetración se torna como penetración, lo cual no significa que no haya en él criterios previos, y aún más, toda una teoría de la valoración estética y de la expresión artística y literaria. Pero estas concepciones suyas no les son nunca obstáculos para ponerse en lugar del otro; antes bien, por la profundidad y amplitud de sus principios, le facilitan una comprensión que no excluye, en segunda instancia, el libre juego de los gustos y rechazos, ni la lucidez «técnica», que suele desdeñar, ni el señalamiento último de lo que a su juicio, está en el camino de la mayor plenitud artística y humana.³²

Como también afirma Vitier de Martí, indudablemente el autor de *Lo cubano en la poesía*, «transfigura [...] la crítica en creación»,³³ y nunca elude su vocación explícita por una crítica de *participación*, esto es, una crítica poética o creadora. Asimismo asume, como aprecia igualmente en Martí, «El amor como conocimiento».³⁴ Y expresa: «Y no podemos

32 Vitier, Cintio: «Martí como crítico», en *Temas martianos*, ed. cit.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

desligarlo de la concepción cristiana del amor como caridad entre los prójimos y participación fraternal. Ese amor que es conocimiento, justicia y participación, es el secreto de la crítica martiana: crítica que [...] [fue] muchas veces creación ella misma».³⁵

De ahí que no resulte extraño que el propio autor defina su concepción de la crítica de la siguiente manera:

Entiendo que debe ser, en principio, dos cosas: iluminación de la obra desde la obra misma, y, después, toma de partido frente a ella. Para la fase cognoscitiva, creo que valen todos los métodos (desde el impresionista hasta el estructuralista), si se parte de una auténtica participación y, cumplido el viaje analítico, se regresa a ella con suficientes frutos. Para la fase ética (o política), sólo vale un método: el de la confrontación del sentido último de lo criticado (hasta donde en cada caso y momento pueden alcanzarse) con la escala valorativa del crítico. Pero todas las escalas no nos parecen óptimas, por lo que con frecuencia, se nos plantea antes que nada la crítica de la crítica o del crítico. Al final, como la creación misma, todo es un problema de calidad humana. En consecuencia, lo que la crítica no debe ser, es un testimonio de baja calidad humana.³⁶

Más adelante hace explícita su identificación con el ejercicio del criterio martiano cuando enfatiza:

José Martí se destaca como el único gran crítico que hemos tenido. Su definición, la más profunda y audaz que conozco, ha sido generalmente olvidada: «Amar, de ahí la crítica». No se trata de una benevolencia universal o indiscriminada, sino de todo lo contrario: del amor como conocimiento («Es el amor quien ve») y del amor como justicia: dar a cada uno lo que es suyo, pero además, valorar lo de cada uno en el contexto del «decoro» humano

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

(«¡La justicia primero, y el arte después!»). La crítica cubana ha solido ignorar ese *doble movimiento*.³⁷

Asimismo, enriqueciendo sus juicios contenidos en su ensayo «La crítica y la creación en nuestro tiempo» (1949), aclara que:

Personalmente considero que la función crítica debiera acompañar siempre, y no de modo «marginal», a la creación (salvo, desde luego, los casos de repugnancia temperamental invencible); y que en esa compañía está el camino más fecundo de la crítica.³⁸

Más adelante se refiere a «el camino más pleno de la creación crítica y de la crítica creadora: el que no traiciona ni al arte ni a la vida».³⁹ Precisamente por esta concepción unitaria, no dualista, de la crítica y de la creación, y, por lo tanto, de todo proceso de conocimiento, se comprende su natural *asunción* de un pensamiento de raíz poética. Pero también de un pensamiento poético que integra toda una concepción del mundo, nutrida de contenidos filosóficos, estéticos, religiosos, políticos y *éticos*. A propósito de estos últimos vale detenerse con alguna prolijidad por ser fundamentales para la expresión de su pensamiento en su obra crítica y ensayística.

No sólo una acendrada preocupación ética se fue manifestando, cada vez con mayor énfasis, en su poesía anterior a 1959, y, posteriormente, alcanzó a convertirse en uno de sus centros ideotemáticos; no sólo, como se ha apreciado, su concepción de la crítica incluye la *asunción* de una operante eticidad; y no sólo una consecuente actitud ética caracteriza la proyección cultural de Vitier como parte del Grupo Orígenes; sino que, incluso, en un libro publicado en 1975, *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*,⁴⁰ el autor realiza una interpretación de la historia de Cuba a la luz de la

historia de su eticidad, con un criterio metodológico similar al empleado en *Lo cubano en la poesía*, y que tiene su centro ideológico en la eticidad revolucionaria de José Martí.

Este libro es el producto inmediato de la profundización ideológica que acaece en su pensamiento a partir de 1967, como resultado de un proceso previo pero que se manifiesta aproximadamente a partir de esa fecha; y es también el producto de la extensión de una predominante concepción poética de la realidad hacia su consustanciación con una determinada y también primordial conciencia moral —y política—, al punto de establecer una indisoluble comunidad entre la ética y la poesía, que pudiera concretarse en una suerte de ética poética. Por ejemplo, diríase que, además del vínculo que establece Vitier entre la historia y la poesía a partir de la valoración de la acción revolucionaria, y de la práctica de su participación conciente en el proceso revolucionario, es precisamente la *asunción* de una conciencia ética «en vivo» o «en acto» la que establece la relación más esencial entre la historia y la poesía. Este proceso, que tiene su fuente en la eticidad que se deriva de su cosmovisión católica, en su propia radicalización como consecuencia de la *asunción* de la actitud y de la *praxis* revolucionarias de Camilo Torres, encuentra su definitivo desarrollo en su profunda imbricación ideológica con el proceso revolucionario, la cual incluye la valoración de la tradición de una eticidad revolucionaria.

Las características y los objetivos generales del libro son explicados así por el propio autor:

Así como pensamos que hay un modo peculiar de expresarse las esencias de cada país en la poesía y en el arte, y que ese *modo* es su genuino aporte a la poesía y el arte universales, creemos también que la conciencia moral existe y se desarrolla en cada país con formas, argumentos y modulaciones propios que permiten reconocer lo que puede llamarse una «ética en vivo» o «en acto» y entender por dentro la motivación espiritual de sus manifestaciones históricas [...] Nuestro punto de

37 Vitier, Cintio: «Sobre la crítica», en *Crítica sucesiva*, ed. cit.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 Vitier, Cintio: *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, Siglo XXI, México, 1975.

partida es siempre la autoctonía como fundamento de la universalidad.⁴¹

Y más adelante agrega: «De lo que se trata aquí es sólo de señalar aquellos momentos claves en el proceso de formación de la nacionalidad que denotan un fundamento y una continuidad de raíz ética, es decir, una creciente, dramática y dialéctica toma de conciencia».⁴² En efecto, el libro muestra ese proceso hasta el triunfo de la Revolución. Y es significativo que una de sus constantes ideológicas se configura alrededor del tema del *imposible*, pero ya no limitado a su manifestación en el ideario origenista sino mostrando su presencia en algunos momentos esenciales en la historia de la eticidad cubana.

En cierto modo esta tendencia general de su pensamiento se concreta en su libro *Rescate de Zenea* (1987),⁴³ que aúna tanto la interpretación y la investigación históricas como una integradora perspectiva ética y poética. Es un ejemplo de ensayo donde el superobjetivo factual no limita que sus juicios se eleven con frecuencia hacia una dimensión ética trascendente; que una prosa eminentemente objetiva alcance, precisamente por la lucidez de sus juicios, un alto valor emotivo, por donde, además demuestra su idoneidad para hacer participar al lector en el proceso discursivo, a la vez que revela una faceta, si no nueva, sí nunca tan intensamente desplegada en su obra: la de revelar a un polemista brillante.

En ese libro vuelve a ser esencial la valoración del pensamiento martiano, porque, como allí aduce: «Rescatar la total validez del juicio de Martí sobre Zenea, es rescatar para la memoria de la patria la imagen del poeta que, si mereció tener "hospedaje en su corazón", debe tenerlo en el de todos los cubanos».⁴⁴ Aunque, en última instancia su valor más perdurable sea el rescate y la integración de uno de nuestros valores culturales más genuinos, este es el caso del poeta y patriota

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*.

43 Vitier, Cintio: *Rescate de Zenea*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1987.

44 *Ibidem*.

Juan Clemente Zenea, a través de cuya defensa Vitier realiza también la de la dignidad de la poesía.

No se puede pasar por alto al intenso pensamiento poético, la compleja proyección ideológica e, incluso, el valor ensayístico presentes en su trilogía narrativa *De Peña Pobre* (1980), *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984) y *Rajando la leña está* (1986);⁴⁵ en esta última, esa tendencia esencial de su pensamiento es expresada así: «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».⁴⁶

45 Vitier, Cintio: *De Peña Pobre. (Memoria y novela)*, edición completa, Manantial en la arena, México, 1990.

46 *Ibidem*, p. 409.

VII. LA EXTRAÑEZA DE LO REAL. POESÍA DE CINTIO VITIER

1

La poesía de Cintio Vitier aporta a nuestra lírica uno de los más intensos procesos poéticos que ésta ha conocido. Desde su cuaderno inicial, *Poemas* (1938), su obra se configura como una incesante pregunta. Como el poeta arquetípico descrito por María Zambrano,¹ Vitier inquiera en su primer texto: *¿Qué es el mundo?*, para enseguida afirmar: *La vida rumberosa me ciega*, donde ya aparece una extrañeza que no lo separa de la realidad, antes bien lo acerca entrañablemente a ella, porque lo que el poeta siente es «lo extraño-natural, la cotidianidad de la extrañeza»,² como expresa en su ensayo *La luz del imposible* (1957), donde Vitier, con la lucidez crítica que lo caracteriza, ahondará en las razones de su poética apoyándose en el desciframiento de una reflexión martiana: «No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa»; «instante raro» que para Vitier «equivale a cierta dimensión de lo extraño».³ Pero esa extrañeza proviene de sentir una oquedad, una insuficiencia en la realidad, de ahí el origen de su inquirir, de su incesante preguntar, o lo que el poeta nombra como «la extrañeza interrogante».⁴ En el ensayo mencionado es muy explícito al respecto cuando expresa:

1 Zambrano, María: *Filosofía y poesía*, Morelia, México, 1939.

2 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, Imp. Ucar García, La Habana, 1957.

3 *Ibidem*, p. 10.

4 *Ibidem*, p. 46.

La oscilación entre lo natural y lo extraño parece que se va a llevar toda nuestra vida, comprendiendo que lo natural es también la naturalidad de lo sobrenatural y lo extraño supone la lejanía de lo inmediato.⁵

Ahora bien, aquella oquedad que siente el poeta en la realidad, constituirá además el secreto y el estímulo de su aliento creador, pues lejos de tratar de llenar esa oquedad, el poeta parece que lucha por hacerla más visible. Cuando Vitier pregunta no lo hace para obtener una respuesta inmediata y causal, pues lo que aguarda y provoca es la respuesta de lo invisible, de lo desconocido, respuesta que entonces se configura como una pregunta también. Si preguntar es hacerse visible, «hagámonos visibles para lo invisible»,⁶ parece decirnos Vitier. Así, en *Sedienta cita* (1943), expresa:

*Dónde estuve, qué es esto, qué era tanto,
por qué laud de sufrir o cal o estiercol frío
se me propaga en piedras las voracidades del corazón.*

En el poema «Lo nupcial», del poemario *De mi provincia* (1945), confiesa: *Toco reinos que me son interrogantes*. En *La rásfaga* (1945-1946), dice en una prosa poética: (*mi eterna pregunta*): *¿y esto? ¿Y esto que me conmueve? ¿Y yo qué voy a hacer con esto? Y en Capricho y homenaje* (1947), insiste en «Fragmento»: *Qué es preguntar, qué es estar, qué es esto?* Porque el poeta no quiere poseer a la realidad, sino ser poseído, devorado por ella: «Lo que nos es impuesto, lo que no podemos rechazar, lo que no depende de nuestra elección —eso es lo más profundo y lo más hermoso»,⁷ afirma también. No quiere alegir, sino ser elegido. De ahí que pregunte como para crear un vacío que espera ser llenado por una respuesta desconocida. Pero esa respuesta, cuando sobreviene, no la hace en última instancia para develar lo desconocido, sino para manifestarse como *desconocido*, como una *presencia* tan real como las cosas mismas. De ahí que en ellas convivan lo inmediato y lo mediato, lo inmanente y lo tras-

5 *Ibidem*, p. 7.

6 *Ibidem*, p. 80.

7 *Ibidem*, p. 88.

cedente, lo conocido y lo desconocido, porque para Vitier las cosas son ellas y a la vez otra cosa, aludirán siempre, desde su inmediata materialidad, a otro plano que las contiene pero a la vez las trasciende.

Cuando Vitier pregunta: *¿Ya sólo habrá un Objeto Onírico?*, en el texto «De Peña Pobre», de *Capricho y homenaje*, o cuando alude a *estos ojos / oníricos*, en «Un hombre, un cruel tamaño», de *Extrañeza de estar* (1944), indica la presencia, dentro de las cosas mismas, de ese sueño, ese velo que parece encubrir una realidad más vasta. Por eso el poeta expresa que «toda poesía me parece el umbral de un advenimiento mayor e inabarcable»,⁸ porque las propias cosas son siempre un *símbolo*, un umbral. Por eso se siente ante la realidad *Como delante de un ciego / pasan volando las hojas*, versos martianos que el poeta sitúa como exergo de su poema «Estancias», del libro *De mi provincia*, donde escribe: *Mientras pasan las hojas granas el aire / a su entreacto central de fantasía, / cae una extraña nevada*; la misma «extraña nevada», el mismo velo, presentes en el poema «Una extraña nevada está cayendo», de Fina García Marruz.

Lo onírico en su poesía no tendrá nada que ver con una manifestación, digamos, surrealista. Es lo onírico que detentan las cosas mismas, su capacidad de trascendencia, su esencial espiritualidad, su exceso simbólico. Por eso para Vitier las cosas y nosotros existimos como en un estado *clandestino, encubierto*, en un perenne umbral, pero umbral velado por una cortina que nos separa de lo trascendente. Dice el poeta en su poema «Símbolos», de su libro *Sustancia* (1950):

*Cada mañana los símbolos
están de nuevo mirándome,
detrás de una ardiente noche
a la que la luz no puede
sino darle más belleza.
Son los árboles callados,
son el rocío y las nubes,
el mar salvaje, las formas*

8 Vitier, Cintio: Prólogo a *Visperas*, Orígenes, La Habana, 1953.

*de todas las criaturas
hechas de nombre y de polvo.*

[...]

*¡Oscuro mundo! La luz
sólo puede atravesarlo
como a cerrada caverna.
Y ella misma entre las hojas
¿qué nos pregunta, temblando?*

Pero esa convicción de que «Lo más extraño es la incontrovertible solidez material de las cosas»,⁹ conduce al poeta a su vivencia de *lo imposible*, convertida en concepto en su libro *La luz del imposible*. Las cosas — «sin perder el brillo hiriente de la inmediatez, los colores de la alucinación que nos rodea»—¹⁰ portan como un exceso simbólico, alusivo, que el poeta siente, en su poema «Lo nupcial», como un *callado frenesí*, o, en su poema «La ráfaga», como una *ráfaga hiriente*. Y este imposible, consustancial a las cosas mismas, será ese misterio intrínseco que portan y que parece a la vez sustentirlas. Dice el poeta en *La luz del imposible*:

Ciertas nociones negativas tienen otra dimensión de totalidad positiva, de presencia. Así lo invisible no es sólo aquello no-visible, sino que, por su propia sustancia, reside en otro plano ajeno a la negación. Del mismo modo, cuando digo «imposible» no quiero decir «no posible», sino que aludo a una cualidad *constitutiva* de las cosas reales.¹¹

Pero eso que Vitier ha denominado «el imposible como hogar»¹² está directamente vinculado a dos cosas: por un lado a su convicción religiosa, concretamente católica, de que «la experiencia cabal de la poesía es la experiencia del destierro, de la perdición y del pecado»,¹³ como expresa en *Experiencia*

9 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, ed. cit. p.76.

10 *Ibidem*, p. 11.

11 *Ibidem*, p.86.

12 Vitier, Cintio: *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Antología y notas de C. V. Orígenes, La Habana, 1948, p. 168.

13 Vitier, Cintio: *Experiencia de la poesía*, Imp. Ucar García, La Habana, 1944, p.41.

de la poesía (1944), donde también insiste en «la primera y fundamental experiencia poética de que puedo dar fe: la del profundo, entrañable destierro de sí mismo, el sentirse y vivirse desdoblado, escindido [...] el alma que está en nosotros perdida, el paraíso velado y roto de la persona»,¹⁴ y por otro, digamos, a su consecuencia, la de sentir «un angustioso sentimiento [...] de imposibilidad en el discurso»,¹⁵ según expresa en el prólogo a su libro *Visperas* (1953). Sobre esta última es necesario detenerse para comprender su esencial actitud ante la poesía —y ante la literatura en general—, así como el propio proceso formal que esta muestra.

La poesía de Cintio Vitier anterior a 1959 soporta ser dividida en tres etapas, atendiendo a las características generales de su proceso evolutivo. La primera, presidida por el orbe poético de Juan Ramón Jiménez —*Luz ya sueño* 1938-1942 y *Palabras perdidas* 1941-1942—, de la que el propio poeta expresa que salió «con un lenguaje bárbaro y ávido»,¹⁶ puede ser efectivamente comprendida a través de los dos testimonios que recoge Vitier en su *Experiencia de la poesía* y en *La luz del imposible*, sobre la significación que tuvo para su poesía el contacto inaugural con el universo poético del poeta español. Esta primera etapa puede caracterizarse por una frutiva relación con la realidad, tipo de relación que no excluye el contacto doloroso, la pregunta entre aborta y angustiosa, hecha desde un substrato ontológico profundo, y donde cada pregunta y cada intento de constatación poética son asumidos como una búsqueda, un conocimiento que, o se detiene ante la extrañeza de la realidad, o se prolonga a través de un efusivo deseo.

A partir de *Sedienta cita* 1943 (1943), hasta *Sustancia* 1950 (1950), su poesía transita por una segunda etapa, donde el poeta incorpora otras dos experiencias que le son igualmente decisivas para la conformación de su pensamiento poético, las de las obras de Lezama Lima y César Vallejo. Aquí accede Vitier a una poesía de mayor acendramiento discursivo, una

14 *Ibidem*, p.13.

15 Vitier, Cintio: Prólogo a *Visperas*, ed. cit., p.7.

16 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, ed. cit., p.36.

poesía más detenida y extática, más lúcida frente a la realidad, y a la vez de mayor espesura verbal. La crítica se ha referido a su profusa adjetivación y al insistente acompañamiento de cada alusión a la inmediata realidad por un adjetivo que suele comportar calificaciones de índole espiritual.¹⁷

Estas dos acusadas tendencias de su poesía, al configurarse dentro de una forma a menudo muy libre e irregular, donde el poeta elude incluso toda fluidez, y que suele independizarse de toda contención métrica, y estrófica, acentúan cierto *hermetismo*, el cual puede provenir, además, de una soterrada afectividad y de aquel impulso discursivo ya señalado, los cuales sacrifican a veces toda transparencia comunicativa por la fidelidad a una irrenunciable actitud poética —que es también en el fondo religiosa— frente a la realidad.

Esta zona de su poesía revelará como un exceso de pensamiento que las palabras apenas pueden aprehender. De ahí que refuerce su condición abierta, menesterosa, ávida, por sobre cualquier complacencia formal y por sobre cualquier conformidad intelectual. Así, pues, desde un inicio, la poesía de Vitier se orienta hacia una poética trascendentalista, ajena a todo formalismo o esteticismo. Es por ello que Vitier afirma que «Las palabras han sido y son para mí un umbral, nada más...»,¹⁸ y que «la más pura poesía [...] es para mí, sin importar los elementos que utilice, la que absorbe más profundas impurezas»,¹⁹ por donde se hace explícita su superación de la estética de la poesía pura, tal y como puede comprobarse por ejemplo, no sólo a través de su propia poesía, sino, en un plano teórico, en su libro *Poética* (1961). Se diría que la poética de Vitier, afín en más de un sentido con la aparente desintegración y violencia de la forma poética, propias de un César Vallejo o de un Lezama Lima —lo que el poeta ha denominado, a propósito de la poesía de Lezama, como una «naturalidad bárbara»,²⁰ también del

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

18 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, ed. cit., p.69.

19 *Ibidem*.

20 Vitier, Cintio: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en *Crítica cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988.

linaje de Unamuno y de los *Versos libres* de Martí—, intenta eludir todo énfasis exclusivamente *literario*, concepto contra el cual reacciona siempre con mucha desconfianza, como puede apreciarse en sus juicios de *La luz del imposible* o, incluso, explícitamente, en sus poemas «XXXVI» y «XXXVII», de su poemario *Canto llano* 1953-1955, recogido en *Testimonios. 1953-1968* (1968). Toda esta problemática queda claramente expresada en la siguiente reflexión de Vitier:

A pesar de haber escrito tanto sobre el estado de extrañeza, no he podido nunca comunicarlo realmente. Quizás porque en su centro de halla el fenómeno del lenguaje. Lo más extraño en ese estado es el lenguaje mismo *con que me doy cuenta* de él —porque nuestros sentidos son *ya* lenguaje y lo que vemos y sentimos, el mundo, es *ya* una palabra. Pero la extrañeza consiste justamente en ese desgarrón silencioso por el que vemos *lo otro*, la separación del «mundo» y la «palabra mundo». En esa separación *nos* sentimos también separados, *alejados*, no psicológica sino ontológicamente. Esa lejanía es el *dónde*, el *qué es*, de la extrañeza; y en medio de ella, como una neblina inasible, queda flotando el lenguaje.²¹

Se puede afirmar, pues, que no hay acaso poesía cubana que revele por sí misma una mayor conciencia de los *límites de la palabra*. Toda su poesía denuncia una lucha contra su *insuficiencia*. El propio poeta lo expresa así: «la poesía añade a las cosas la distancia; pero es una distancia de la que siempre estamos infinitamente distantes. ¿Cómo, entonces, podemos hacerla?»²² Pero ese «angustioso sentimiento [...] de imposibilidad en el discurso»,²³ se acentúa, además, por la apertura trascendente de su pensamiento poético, por la condición de *umbral* de la palabra, pues al poeta le interesa no lo que las palabras pueden configurar, sino sobre todo a lo que pueden

aludir, ya sea como carencia presente o posibilidad futura: como memoria y deseo. De ahí que se pueda afirmar, paradójicamente, que la poesía para Vitier no está en el poema. Este es la consecuencia de la poesía o su deseo. Pero esto, que pudiera entenderse como una limitación, no lo es al cabo, porque es el resultado de una tensión y una lucidez extremas frente a la poesía, fruto de una desgarradora insatisfacción también. Es como si desconfiara *a priori* de toda configuración ideal de la poesía en el poema, de todo aquello que pudiera entonces reconocerse como *literatura*. De ahí que su obra poética revele más y mejor la propia existencia y necesidad de la poesía. Se puede afirmar que esta no ha tenido amante más fiel, pero por ello mismo más vulnerable. Su religación con la poesía es tan estrecha que lo que ofrece casi siempre es *su relación*, nunca su solitaria o momentánea posesión o independencia. Así, ese ascetismo de su lucidez poética lo obliga a ser muy fiel a ese *imposible*, a esa *limitación*, a esa *carencia*, a esa *oquedad*, que el poeta siente no ya en la palabra, sino en la propia realidad. En su poema «XXI» de *Canto llano* 1953-1955, dice Vitier en su primera estrofa:

*Algo le falta a la tarde,
no están completos los pinos,
y yo mirando a las nubes
siento lo que no he sentido.*

Así, la poesía de Vitier puede soportar la siguiente comparación con la poesía de Fina García Marruz: si en esta la palabra encarnada está siempre a la vez cerca y lejos, pero sobre todo *lejos*, es decir, aludiendo desde las cosas a la lejanía, por donde sus materias poéticas parecen siempre estar como escapando, despegando hacia otro plano trascendente, aunque sin perder nunca su vínculo encarnado con la realidad, en la poesía de Vitier, la palabra encarnada, también alusiva, simbólica, alude casi siempre desde la lejanía a las cosas mismas, por lo cual estas siempre están entonces como regresando a ellas mismas: pobres, escuetas, desgarradas, esto es, como *extrañadas* de sí mismas.

21 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, ed. cit., p. 81.

22 *Ibidem*, p. 69.

23 Vitier, Cintio: Prólogo a *Visperas*, ed. cit., p. 7.

No puede obviarse en el estudio de su poesía su peculiar valoración de la *memoria*, tópico extensivo sobre todo a la segunda promoción origenista. Este ha sido particularmente asediado por Vitier en su ensayo «Mnemosyne» 1945-1947, de su libro *Poética*, donde la memoria es entendida como memoria *creadora*. Dice allí: «La memoria [entonces] actúa como principio germinativo, es decir, mediador»,²⁴ por el cual la poesía —que «quiere extática penetrar»,²⁵ nos advierte— puede acceder a *su* propio conocimiento de la realidad a través de la mediación de esa memoria creadora, que intentará apresar sus esencias. De esta manera la memoria, en la poesía de Vitier, no se reducirá a la mera recuperación por el recuerdo de un tiempo ido, sino sobre todo tratará de *actualizar* el sentido, la significación dinámica, trascendente, de ese tiempo, como se transparenta, por ejemplo, en su poema «Lo nupcial». En el poema «El espejo», de su libro *Sustancia* (1950), se hace más nítida la condición creadora, *nupcial*, de la memoria:

*Así como el espejo
no copia al reflejar
(el cuarto solitario
esplende en otro tiempo fabuloso,
el hombre que se asoma no eres tú
sino tu víctima o tu juez),
así el recuerdo entrega lo vivido
como si la sustancia del futuro
en sus ávidos ojos nos mirara,
y allí estuviera unida
el agua con la sed
en un velo de luz inaccesible.*

En *Poética* arguye Vitier sobre esta idea en el tópico «El tiempo de la reminiscencia», del ensayo «La palabra poética» (1953). Con posterioridad el poeta parece acercarse a una validación entrañable del *instante*, como puede apreciarse en su poema «XLIII», de *Canto llano* 1953-1955, donde expresa:

24 Vitier, Cintio: *Poética*, Imp. Nacional, La Habana, 1961.
25 *Ibidem*.

*No recordar ni desear,
sombros, becerros, maravillas:
¡El Hoy, el Hoy que pasa y queda,
agua virgen, palma divina!*

Finalmente, a partir de *Sustancia* (1950) comienza a perfilarse una tercera etapa en su poesía, caracterizada cada vez más por lo que el poeta ha dado en llamar «hacer pasar la voz a lo escrito»,²⁶ mediante lo cual su poesía ilustra un movimiento hacia una mayor claridad, acompañada de un cierto despojamiento intelectual, el cual, al anticipar la conversión católica del poeta, propiciará el énfasis en una temática ya recurrente en su obra: el tema de la *pobreza*. Asimismo, esa voz, dentro de lo *escrito*, tratará de eludir al «monstruo literario»,²⁷ proceso descrito en su ensayo «La palabra poética». Ya en *Sustancia* parece disminuir la «extrañeza interrogante», a la vez que aparecen algunos textos que ilustran verdaderas síntesis de experiencias: «Lo imposible», «Símbolos» y «Espejo». Aquí, además, irrumpe su visión de lo cubano, como se aprecia en el poema «El viento y el rostro». Ya en el poema final de *Capricho y homenaje* 1946, «Noche intacta (Hojas)», el poeta había escrito que *una angustia de historicidad se apoderaba de nosotros*, y se preguntaba: *¿Cómo salvar a un país que no se hunde?*; también había aludido a esos *aciagos danzones de angustiosa patria*. Ahora, en «El viento y el rostro», dice Vitier: *Y qué angustiosa patria en las palmas vislumbro*. Vislumbres, todos, de un poema primigenio, decisivo, para la problematización de las relaciones entre la poesía y la historia, nuevo tema de su poesía; se alude aquí al texto «Cántico de la mirada. En Puerto Boniato», donde se accede a la revelación dolorosa de la Isla, pero no de una isla mítica, eglógica, sino de una isla contaminada de historicidad y a la vez asumida como vivencia dolorosa; dice Vitier aludiendo al desembarco de Martí en Playitas:

*¡Isla, sí, hasta las lágrimas, oculto me revelas y me nublas
con una dicha grande y angustiosa, con una voz de huérfano*

26 Vitier, Cintio: Prólogo a *Visperas*, ed. cit., p. 8.
27 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, ed. cit., p. 71.

y amante
alumbrando tu abandono en un nocturno desembarco...!

Esta nueva perspectiva, luego del provisorio descenso de su libro *Conjeturas* 1951, desembocará en otro poema fundamental, «Palabras del hijo pródigo», del libro de igual título, escrito entre los años 1952 y 1953, donde ya se hace explícita la conversión católica aludida, la cual propiciará no sólo un apreciable cambio en su poética, sino que influirá en su cada vez más creciente preocupación frente a lo histórico; proceso ya claramente constatable en sus libros *Canto llano* 1953-1955 y *Escrito y cantado* 1954-1959, integrados ambos a *Testimonios* (1968).

La oralidad a que se había aludido antes, se adueña del tono predominante de los dos poemarios, que pueden ser caracterizados por su optimismo trascendente. No es que desaparezcan preocupaciones o temas fundamentales de su pensamiento, sino que estos son asumidos, digamos, sin la antigua angustia, o desde una incorruptible fe trascendente, como si el poeta hubiera abandonado para siempre aquel *joven palacio de amargura* de su poema «El convaleciente», de su libro *Luz ya sueño* 1938-1942. El poeta continúa sintiendo la extrañeza constitutiva de las cosas, pero su enunciación ya no es angustiosa; asimismo, su inquirir ya es tácitamente afirmativo; dice en el poema «XX»:

Dime por qué nos fascinan
los paisajes de la tierra,
y qué consuelo encontramos
en su luz perecedera

[...]

Dime por qué, si la muerte
sobre ellos señorea,
con su mirada nos curan
los paisajes de la tierra

Una antigua pero como transfigurada aquiescencia se deja escuchar en su poema «XLII»: *Atenerse sólo a las cosas, /ya hurañas o ya maternas*. En el libro siguiente, *Escrito y*

cantado 1954-1959, se mantienen estas características, aunque mezcladas también con poemas que continúan indagando, si bien desde una mirada superior, en la realidad; así por ejemplo, «La mano extendida en el umbral», donde reaparece el tema de la pobreza. Aquí, también, regresá uno de sus motivos preferidos: el *árbol*, pero acaso como ejemplo arquetípico de «la plenitud de la naturaleza» contrapuesta a «las neuralgias de lo extraño».²⁸ Ello se evidencia en el poema «Un extraño honor», donde el contraste entre el árbol y el hombre parece querer dar respuesta a las preguntas de otro poeta cubano, Juan Clemente Zenea. También, como ejemplo de la apetecida plenitud de la naturaleza, sobresale su poema «El salto del Hanabanilla».

Lo que comienza a configurarse como una poética de lo cubano —reparemos en que este libro se escribe simultáneamente a *Lo cubano en la poesía* (1958)—, aflora en los poemas «La luz del cayo», «La palma en la arena», «La perra y el mar» y «Lejos», donde aquel despojamiento que se había señalado como acusada tendencia de su poesía a partir de *Sustancia*, encarna en los temas explícitos de la *intemperie* y la *lejanía*. *Intemperie* confundida con el tema de la pobreza, con el valor simbólico de la *aridez*, tal y como aparece desplegada en el importante poema «Palabras a la aridez».

Pero también irrumpe lo *histórico*, o la necesidad de las nupcias entre la poesía y la historia —tema central de *Lo cubano en la poesía*— en el extenso poema en prosa «Agonía», fechado en noviembre de 1958, donde sus palabras se nutren de otro tema esencial a Orígenes: la *profecía*. Ya había expresado Vítier, en su prólogo a *Visperas*, que el proceso de su poesía le había servido «para acercarme a realidades que desde luego la anonadan», para inmediatamente indicar: «Esa calidad de visperas, de detención ante *otra cosa*, de profecía del alma que nos devuelve a la parábola eterna del hijo, después de la angustia y la rebeldía y el existir clandestino, es lo único que me consuela de tanta escritura, y lo único que

²⁸ *Ibidem*, p. 76.

en realidad ofrezco». ²⁹ En una fecha muy anterior, 1944, Lezama, al comentar el poemario de Vitier, *Extrañeza de estar*, había desarrollado su tesis de la profecía; ³⁰ ahora Vitier, poseído por la misma fe, se nutre de nuevas visiones; *Y entonces vi a mi patria poseída por el mal*, y denuncia sin ambages a *un mundo lleno de ira y de injusticia*. Es como si toda la poesía de Vitier se detuviera extática frente a otro umbral, en esta ocasión aquel que la estimulará como *una sed de advenimiento histórico*, no ajena sino entrañablemente vinculada a su redescubrimiento del prójimo, a la luz de su conversión católica, como se muestra en su poema «En los otros», fechado el 30 de diciembre de 1958, donde parece responder a aquel poema juvenil de su libro *Luz ya sueño*, «Otro».

Finalmente, como una provisoria detención de su poesía, el poeta cruza el umbral y escribe sus sobrecogedores textos «El rostro» y «La fiesta», ya acaecido el triunfo revolucionario. Allí, las *preguntas* de su lección final de *Lo cubano en la poesía*, y las de una zona esencial de toda su obra lírica, parecen recibir aquella apetecida respuesta desconocida, llenándose un vacío, haciéndose posible lo imposible, rasgándose un velo, colmándose una carencia, al contemplar el «rostro de la patria», más allá del poema, del paisaje, de la conciencia y de la memoria —en una encarnación del eterno *pobre y mendigo* de su poesía— en el rostro de los campesinos. Lo histórico, digamos, la plenitud de lo histórico, como una «ráfaga», un «frenesí», traspasan al poeta que ya puede cantar:

*Supimos que la luz vence a la muerte;
y vimos cómo al fondo de la nada
te alzaste, patria de oro, mujer fuerte.*

29 Vitier, Cintio: Prólogo a *Visperas*, ed. cit., p. 8.

30 Lezama Lima, José: «Después de lo raro, la extrañeza», en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, pp. 163-171.

Como una continuación de los últimos poemas de *Escrito y cantado* 1954-1959, del libro *Testimonios. 1953-1968* (1968), y en el cuaderno que da título a este poemario —*Testimonios 1959-1964*—, Cintio Vitier prolongará lo que se puede denominar como una *poética afirmativa*, a través de la cual completará su expresión poética de la plenitud histórica; proceso al que el poeta había accedido paulatinamente por la apertura que venía sucediendo en su pensamiento ya desde *Canto llano* 1953-1955, y muy ayudada por las repercusiones ideológicas de su conversión católica y por la lucidez alcanzada con posterioridad en un libro de la importancia de *Lo cubano en la poesía* (1958) para la conciencia de las relaciones entre lo poético y lo histórico.

De esta manera el menester poético de Vitier posterior a 1959 participará desde sus primeras muestras de una vertiente fundamental de la entonces nueva poesía cubana, donde lo poético se ofrecerá como una consecuencia directa de la asunción entrañable de la nueva realidad, pero no simplemente como una asunción lírica sino, sobre todo, como si el mero hecho de *testimoniar* la realidad, bastara para acceder a la poesía, como si esta emanara naturalmente de la nueva plenitud histórica.

Vitier retomará entonces la tradición de nuestra mejor poesía heroica o civil, como puede apreciarse en su poema «Camilo Cienfuegos», donde expresa:

*Esos montes, esos cayos, esos jardines son tu ausencia.
¡Oh joven héroe arrebatado por los dioses,
palmo a palmo ha crecido tu hondo raptó
y ya tiene el tamaño de la isla,
el sabor de nuestro aire y nuestro mar!
Iremos por las playas caminando entre tus dedos.
Escalaremos las montañas recordando tu rostro.
No surcaremos las olas, sino tu ardiente pecho.*

Pero luego de la revelación de la nueva realidad, esta no es incorporada *pasivamente*, sino que se inicia, dentro de lo

que se ha denominado en un sentido muy general como su poética afirmativa, la problematización de las contradicciones que suceden en el plano de la conciencia, como se muestra, por ejemplo, en el poema «La voz arrasadora». Esa problematización se desenvuelve entonces sobre todo a través de la *conciencia moral*. El poeta, pues, partirá casi siempre de un impulso ético estrechamente vinculado a un impulso poético, donde acoge una gran significación el relativo puente que establece entre ambos la cosmovisión ética derivada de su catolicismo, la cual no excluye, sino, todo lo contrario, asume de una manera entrañable la conciencia dolorosa que le es inherente a todo proceso de conocimiento e incorporación de una nueva realidad. Dice el poeta en su poema «Mundo»: *El heroísmo es la sustancia del hombre, / la sustancia del hombre es sufrir con los hombres.*

En este cuaderno tampoco abandona Vitier sus asedios ontológicos a lo cubano, pero ahora aquella ontología ética, ya comentada, resulta también una forma de resistencia de la patria desde la poesía, como puede comprobarse en los textos «Lamentación en Trinidad» y «Areíto», o como una forma de afirmación explícita de la nacionalidad, como sucede en la comunión que establece con la *naturaleza ética* presente en su poema «Valle de Viñales». Asimismo, sus asedios ontológicos a lo cubano —que pueden ejemplificarse con su poema «Cayo Hueso»— enriquecen su significación al vincularse, de una manera muy directa, la «lejanía» con «el nombre nocturno de la patria», a través incluso de una mirada de retrospectivo balance de sus preocupaciones poéticas anteriores. También, en otros textos, la conversión ética que se opera en su poesía se expresa a través de la afirmación de una ética trascendente, como es evidente en sus poemas «La balanza y la cruz», «Examen del maniqueo» y «Los peregrinos de Emmaus», poema, este último, donde reaparece su vinculación con el prójimo: *el misterio / de los otros*, tema ya presente en su poesía anterior a 1959, fundamentalmente a través del tema cristiano de la *pobreza*.

A partir de sus posteriores cuadernos —*Más* 1964, *El día siguiente* 1965 y *Epitalamios* 1966— se aprecia como una

suerte de necesaria detención. En *Más*, por ejemplo, el poeta abandona temporalmente la expresión explícita de su poética afirmativa para volver, como antaño, a *interrogarse* sobre distintas facetas de la realidad; proceso mediante el cual realiza una transparente, lúcida y desgarrada autocrítica. Reaparece entonces el tema de lo *imposible* —«¿Y tú, majestad?»—; de la *lejanía* —«La nueva criatura»—; y de lo alegórico o simbólico religioso, en fin, de su ontología trascendente, de donde parece resurgir, indeleble, su fe en la poesía, como puede apreciarse en el poema «El aguacero» —acaso el texto más significativo de este cuaderno. Ahí, la sombra de las entrañables salidas de lo incondicionado poético de un Manuel de Zequeira, parece levemente acompañar a su afirmación de lo poético. Es como una manera de constatar, por encima de todo, el misterio inherente y perdurable de la poesía, actitud que acompañará siempre al poeta, pero que se acentúa significativamente en los tres cuadernos antes mencionados. En esta misma dirección, en *El día siguiente*, dijérase que su unción por el nombre, por lo *sustantivo* de la realidad —realidad, dirá después, «sin calificativos»— pudiera bastarle para ser fiel a su entrañable confianza en la capacidad hasta cierto punto autónoma, suficiente, compensatoria, del conocimiento poético; idea ya asumida en su libro *Poética* (1961). De ahí, además, que se acentúe un acercamiento aún más directo a las materias de la inmediata realidad. En sentido general, en la primera sección de este cuaderno, «I. Cuadernillo italiano», predominará como tema lo cultural religioso, sobresaliendo el poema «Sarcófago de los esposos», donde, desde la confianza en lo trascendente religioso, el poeta muestra su consustancial rebelión contra la muerte. En su segunda sección, «II. Aquí, ahora», irrumpe la problematización de la historia, como parte de un proceso que puede observarse también desde su prólogo, de 1958, a *Lo cubano en la poesía*, hasta el nuevo prólogo de 1970. Aquí aún se levanta el *oficio / misterioso*, la poesía, frente a la historia, vistas ambas desde un plano ontológico. Finalmente, en la tercera sección, «III. El sinsonte», reaparecen antiguas y esenciales problemáticas de su poesía, concretamente sus

recurrentes *preguntas* y *afirmaciones* trascendentes. El tercer cuaderno, *Epitalamios*, es, de los tres, el más revelador de la crisis de conciencia que se opera en el poeta aproximadamente durante los siete años anteriores a la redacción de *Entrando en materia* 1967-1968, cuaderno que expresa, con respecto a esa etapa, un notable salto cualitativo en su ideario. Efectivamente, en *Epitalamios*, se muestra una poesía eminentemente catártica que parece denunciar una desgarradora pero hasta cierto punto necesaria senda de sufrimientos, frente a la cual, a lo largo de todo el cuaderno, se insistirá en la poesía como resistencia, fe, confianza trascendentes. Muy importantes es el poema «La guerrera», como ejemplo de una esencial ética poética.

Entrando en materia 1967-1968 —como ya se anticipó— significa, como resultado del proceso anterior, un cambio sólo entonces aparentemente brusco en su poesía. En este cuaderno Vitier retoma el punto de partida que constituyó *Testimonios* 1959-1964 para su poética posterior a 1959. Su poesía vuelve a acentuar su carácter testimonial, su expresión incluso conversacional; reaparece su poética afirmativa; la eticidad y el sentido trascendente de las realidades más inmediatas. Tres temas nuevos son desarrollados ahora: la política —en «Torre de marfil»—; las relaciones entre la religión y el proceso revolucionario; y, acaso el más importante, el tema de la justicia, como se hace evidente en los poemas «En un sitio poderoso», «Sus ojos», «Compromiso», «Apunte filológico al margen». Desde un intenso y complejo proceso dialéctico de participación, incorporación e integración a la nueva realidad, el poeta, con una gran lucidez autocrítica, revela, por ejemplo, en «Cántico nuevo», una explícita poética: «He pasado de la conciencia de la poesía a la poesía de la conciencia»; o, como una muestra importantísima de la misma problemática, ofrece, en «No me pidas», la mayor altura ética de su pensamiento, ya indisolublemente vinculada al carácter que asume su irrenunciable compromiso con la nueva realidad: *Vamos a hacer un mundo de verdad, con la verdad / partida como un pan terrible para todos. / Es lo que*

yo siento que cada día me exige, / implacablemente, la Revolución, expresa al final del poema.

En sentido general aparece lo que pudiera denominarse como una poética de lo factual, una poética del hecho, como puede observarse en poemas como «La luna» o «El aire, aquí», donde el poeta incorpora, ya sin problematismos, hechos o experiencias concretas. En «Meta», reclama Vitier: *dejadme, oh, vivir un mundo / sin calificativos*; o en el importantísimo poema «Otro paso», concluye: *La poeta / es lo que se hace*. También se aprecia como una profunda vindicación de lo telúrico, a través de la cual sucede como el vislumbre de una nueva *materialidad*, es decir, una forma superior de comprender y asumir el misterio cristiano de la encarnación, como es constatable en su poema «La tierra», último del cuaderno.

Su próximo libro, *La fecha al pie* 1968-1973 (1981), presidido por su dedicatoria a Ernesto Cardenal, revela cierta contaminación —nunca mimética, en tanto responde a un original proceso de decantación expresiva que ya venía desarrollándose con anterioridad, y muy ligado este al desarrollo de su ideario— con la poética llamada *exteriorista* del poeta nicaraguense. En sentido general continúa acentuándose lo conversacional, a través de una poesía que responde a estímulos visibles, inmediatos, donde puede apreciarse cierta calidad de *diario*, cierta apertura confesional, y en donde su poética trascendente subyace casi siempre sin hacerse evidente a su llamada poética del hecho, transida esta de experiencias concretas, las cuales aparecerán en un primer plano de significación.

Dentro del proceso ideológico que detenta su poesía, es decir, dentro de esa poesía de la conciencia que caracteriza la proyección poética de Vitier, aparecen nuevas e importantes detenciones, tal es el caso del poema «A Camilo Torres», el cual encarna otra proyección de su religiosidad, como ganando otro espacio para su poesía, en tanto el mundo histórico, el mundo de la justicia o la injusticia, ocupará desde ahora el centro de sus preocupaciones; y no porque disminuya su fe en el otro, es decir, en el mundo trascendente, sino porque a

partir de entonces, para el poeta, de una manera muy diáfana y necesaria, el reino de Dios debe cumplirse en el reino de la historia a través de la lucha por la justicia en la tierra.

Se apreciará también una suerte de revalorización de la acción, es decir, de la participación directa en las realidades cotidianas y colectivas, por donde se acentúa su ya antigua desconfianza por la palabra o lo literario. Diríase que no le interesa la palabra —conciente desde siempre de su insuficiencia— sino aquello en que encarna, lo real —*Lo natural, sin embargo, es el fango, / el sudor, / el excremento*, dice el poema «V. Trabajo», de la serie «Suite de un trabajo productivo». O como se revela en otro texto, «Lugares comunes», donde el poeta repasa, dice: esos *lugares comunes, los santos lugares*.

El libro contendrá también una directa poesía civil, como es el caso del poema «Lenguaje del Moncada», pero donde, como le sucede a veces a su poesía, el exceso de pensamiento conspira en contra de su más lograda expresión poética.

También estarán presentes, en el primer cuaderno del libro, sus constantes preocupaciones trascendentes, como es el caso de sus poemas «Después», «Guardia nocturna» y «La tumba de Martí», poema, este último, donde se reconocen algunos de sus temas esenciales: lo imposible, la extrañeza y la pobreza.

En el segundo cuaderno, «El alma en vilo», aparecen varios de los mejores poemas del libro: «Villancico», y «El manuscrito», «Sufrir, sufrir», «Aprendizaje», «Agua, Cruz», donde lo personal, su poesía de la vivencia, alcanza logradas objetivaciones poéticas. Repárese en cómo, en «Aprendizaje», por ejemplo, los árboles constituyen motivos alrededor de los cuales se desenvuelven algunos de los más intensos momentos líricos de su poesía. Otros poemas que, dentro de esta línea, deben aislarse, son, por ejemplo, «En agosto», «La fecha al pie», «Arte poética», la serie de sonetos que conforman «Homenaje», «Canción», «A la poesía», entre otros.

En general se aprecia un proceso que va desde las objetivaciones históricas iniciales hacia poemas de temas más cotidianos, donde su participación en la realidad no resulta ya

un tema enfáticamente expresado, pues ella se muestra a través de una interiorización de esa experiencia, como puede comprobarse en el poema que da título al libro, «La fecha al pie».

Algunos textos, sin embargo, sirven para comprobar la consecución explícita de su poética, como «Envío», donde expresa: *yo no quisiera transformar lo visible en lo invisible, / sino lo injusto en lo justo*; o en «Poesía, hambre»: *Poesía, hambre / de todo: / con tu boca quisiera comer, / más que cantar*. Pero acaso su nueva poética se explaya más nítida en el siguiente momento de su poema «A la poesía», cuando escribe:

*¡Oh materia,
templo! Haber nacido es no poder entrar en ti.
Déjame verte por el lado de la historia,
que busca también un paraíso,
pues tu nombre es justicia, noche
de aquel niño*

Y donde retoma sus antiguas y esenciales preguntas:

*Lo poco ¿es ya el tesoro?
Lo poco que nos falta, ¿es ya lo inmenso?*

Actitud esta que ha legado a la poesía cubana una sobrecogedora lección de autenticidad creadora, acaso por haber sido siempre desgarradoramente fiel y consecuente con su esencial, entrañable *preguntar*.

En 1987 apareció el poemario, compartido con Fina García Marruz, *Viaje a Nicaragua*, cuyo primer texto fue escrito por ambos poetas, en un significativo ejemplo de comunión estética, ideológica y vital. En realidad el poemario sólo contiene un extenso poema en prosa del autor, precisamente el que le da título al libro, el cual tiene mucho de diario, testimonio y crónica, originalísimos; a veces recuerda el último diario de campaña de José Martí, otras, las pinturas nicaragüenses de Solentiname, como ejemplos vivientes de lo que Lezama Lima dio en llamar «lo maravilloso natural».

El poema irradia como una legendaria inocencia perdida y reencontrada, sostenida por una suerte de entrañable religación poética con las realidades más cotidianas y más trascendentes a la vez. Es acaso por todo ello que resulta una de las defensas más conmovedoras de la esencial naturaleza popular de la Revolución nicaragüense, así como de su inextricable constanciación con la existencia natural de la poesía.

Al año siguiente se publicó en México, *Hojas perdidas*,³¹ libro donde resalta una nueva vitalidad en el poeta. Ello se aprecia ya desde su primer poema, «Es el riesgo», pero sobre todo en «Piedra de rayos», donde Vitier retoma un juicio de su ensayo «Imagen de Rimbaud» (1952) —«¿Existe una *praxis* última de la poesía donde el hecho es imagen y el progreso científico-económico suficiente hermosura?»—, para ahora, desde aquella profética pregunta, asumida ya como certidumbre en su interiorización de la realidad de la Revolución, volver a despegar hacia otra imagen, otra posibilidad ideal desconocida, otra imantación poética. Vale la pena transcribir su texto íntegro:

*Eso pensé, sacándole el último jugo
a la piedra de rayos de Rimbaud.*

*Ahora vuelvo a pensarlo,
mas no desde la noche de la imagen
sino, precisamente, desde el sol de los hechos.*

*Ese sol da en el mar que parece
una tierra alucinada.
La tarde, con sol azafrán, es un hecho.*

Este mundo ¿será, ya, el otro?

En «Los puntos más lejanos», insiste el poeta en su renacer desde la recuperación o actualización —memoria creadora— del asombro, la incertidumbre genésica, la imaginación, los sentimientos redivivos de su pasado. De ahí que afirme que

31 Vitier, Cintio: *Hojas perdidas*, Ediciones del Equilibrista, México, 1988.

Los puntos más lejanos / se me aparecen otra vez, inaccesibles, o, en absoluto tiempo mítico y creador, que: (Los muertos tainos, mis antepasados, / salen de noche a comer guayabas). Otros poemas ilustran la alabanza de la plenitud —«Ah, lo vivo»—; la esperanza o certidumbre de la justicia en la tierra a través de la danza de una niña puertorriqueña —«Una niña»—, visión poética apesada también, en un bello y conmovido poema en prosa —«En Loíza Aldea»—, por García Marruz, en fin, niña puertorriqueña que encarna la invulnerabilidad de la poesía, su graciosa y resistente plenitud o su natural sobreabundancia, precisamente, acaso —como se vislumbra en un verso—, por revelarse en la noche de los pobres, sentimiento que puede acoger la siguiente recepción dialéctica: pobreza-oquedad, poesía-lleño, entre otras correspondencias posibles.

En los restantes cuadernos pueden distinguirse otras exploraciones poéticas: su consagración a un servicio misterioso sustentado por la entrega u obediencia diarias —«Tus manos»—, actitud muy cara a su ética cristiana; su recurrente tema de la memoria y de la extrañeza, en «Carta a Cleve»; su tradicional desconfianza de la idolatría por la escritura, así como su deseo de un verbo encarnado —«11»—; su característica poética del árbol —«Esos árboles»—; las hermosas y sobrecogedoras elegías, «El encuentro» y «Casa de Lezama»; el ejemplo de una sensibilidad sutil y factual para captar lo más profundo a través de lo aparentemente trivial —«Dos lecciones de Carlos Martínez Rivas»—; y un verso, perteneciente a su poema, «El espejo de Dostoievski», que pudiera contener todo el sentido de su obra y pensamiento poéticos: *Todo tan pobre, tan alucinante, tan real.*

Escrito, como en un raptó, en 1988, *Poemas de mayo y junio* —poemario publicado en España, en 1990— reafirma la ya apreciada vitalidad poética de Vitier, la cual parece cumplir con aquella esperanza suya expresada en *La luz del imposible*: «Nada debe haber más hermoso que, en la madurez, la sensación de un destino "matinal"».³²

32 Vitier, Cintio: *La luz del imposible*, ed. cit.

Es este un libro de profunda alegría, y uno de los más enfáticamente personales o autobiográficos que ha publicado el poeta, aunque portador de esa rara sabiduría que salva a la confesión del peligro de lo meramente anecdótico. Porque es la sabiduría de la memoria —o la memoria transfigurada en saber— la que le confiere a los textos una atemporalidad poética que, aunada con la reciedumbre de un reconocido destino, hacen que cada atisbo de su pasado acoja una redíviva significación. Mas se reparaba en su alegría: alegría o plenitud poéticas —lo cual no excluye los momentos solemnes o sombríos: *La alegría es solemne como el mar*, escribió Finca García Marruz en un verso memorable. Porque la alegría que integra al dolor ¿no se resuelve en la piedad como conocimiento? Hasta la muerte es comprendida desde una sabiduría que lo incorpora todo: *dejar de letras quise un ramo grueso / que ardiera un poco más donde la brisa / orea la aridez, sonríe y pasa*, concluye en el soneto «Donde la brisa». Y esa aridez, de tanta significación en su poesía, es asumida también como desde un territorio invulnerable. ¿No ha insistido Vitier, en una conferencia sobre Félix Varela, en que, como expresara Chesterton, «La alegría es el secreto del cristiano»?³³ Se acostumbra uno a leer tanto sobre el padecer del yo que cuando se encuentran textos como estos, tan severa y profundamente matinales, no se sabe de momento qué hacer con ellos. Mas, en última instancia, ¿toda la eterna poesía no es siempre una alabanza? Así pensaba el poeta ya en 1944, en su *Experiencia de la poesía*: «Al pulsar el hombre poético los nervios del pecado, el escultórico avance de la nada, siento que brota un himno, ya sea bajo estrellas de nostalgia o ferocidad, que es sustancialmente el himno en alabanza y terrible alegría de las criaturas a su Creador».³⁴ Sucede con la alegría como con el amor, el cual, según María Zambrano, es casi imposible de expresar, a no ser el padecer que provoca su ausencia. Porque hay esencias: el bien, la bondad, la alegría, la piedad, esencias luminosas, unitivas, absolutas,

33 Vitier, Cintio: (Conferencia sobre Félix Varela)

34 Vitier, Cintio: *Experiencia de la poesía*, ed. cit.

muy difíciles entonces de expresar. Recordaba Vitier, en su mencionada disertación sobre Varela que, como escribiera el sabio cubano: «La idea que no puede definirse es la más exacta», y veía en este juicio uno de los mayores aciertos filosóficos y sobre todo poéticos de Varela.³⁵ Que este libro de Vitier se aproxime a esa posibilidad es acaso el mayor elogio que pueda suscitar.

Un poema, «El resurrecto», es un ejemplo de la aprehensión de esa alegría total, también entrevista en «Ella misma» y en «Al lezámico modo». En «El resurrecto», los árboles —esos árboles tan suyos que acompañan a toda su poesía— participan de la plenitud de la alegría: *los árboles me dan la bienvenida, / a reír en mi cielo los invito*.

La primera parte del poemario, que es a la que se ha estado aludiendo, está conformada por sonetos, algunos tan perfectos como «La novela» y «Un secreto»; otros ilustran esa veta confesional trasfundida en conocimiento poético, esencial en el libro: así, por ejemplo, sus sonetos sobre Juan Ramón Jiménez, César Vallejo, José Lezama Lima y María Zambrano, cuatro de las experiencias intelectuales y espirituales más importantes de su vida. Con este sentido funciona también el soneto sobre Rimbaud, donde el poeta alcanza cierto tono «dariano», o clásico, eterno, de la poesía del idioma. Otros evocan el decisivo viaje a Europa en su juventud —suerte de descenso a los infiernos de la conciencia—, tantas veces invocada en su obra, o abordan el tema de la *pobreza*, también constante en su pensamiento. Y, en general, pueden hallarse varios textos de explícita memoria poética: «Ambición», «La melodía», «La mesa», «Album», y, especialmente, «Del alma de un poeta» y «Segunda vez». En el primero de estos dos últimos expresa: *Hoy viene a mí en la ráfaga secreta / y me trae el misterio de lo ido, o la memoria es la dama de mi olvido*. En el segundo comunica lo irreplicable de un suceso pasado que sin embargo emerge en su memoria como más real que una segunda y semejante experiencia. También irrumpe el misterio de lo cotidiano en «El desayuno», como alimento

35 Vitier, Cintio: (conferencia sobre Varela)

trascendente de la esperanza. No deben olvidarse dos versos tan reales en su afectividad y sugerencia como: *tu dedito me toca el corazón*, de «Un rey» —tema eterno del niño de oro—, y: *si toco a tientas la orla de tu paño*, de su alabanza a Dios, de «En tu red», verso del que emana como una indecible distancia, una visión tan intolerablemente lenta, un sufrimiento tan callado, y tanta esperanza...

En la segunda parte del poemario predominan poemas de formas libres, irregulares. Se reiteran los textos de memoria afectiva: «Última sábana», «Cartas de amor» —sintético *ubi sunt*— y «Prosa para mi nacimiento», estos dos últimos donde se explora el extraño movimiento de la temporalidad, como también en «Envíos». Un poema como «Amanezco» alude a ese misterio inalcanzable, a ese desconocido poético que escapa a cualquier posesión —tema recurrente en su pensamiento poético desde *La luz del imposible* hasta *Rajando la leña está* (1986), por ejemplo.

Mas, a nuestro juicio, en esta segunda y última parte del poemario, se encuentran tres de los poemas más trascendentes que haya escrito Vitier: «Plegaria», «El libro alto» y «Trajes del fugitivo». El más significativo, «Plegaria», parece escrito desde ese estado de suspensión del ser, de lúcida ingravidez, más real —y por ello mismo más visionario, más extraño— que cualquier realidad. Se exhiba aquí la dialéctica cerrado-abierto —o visible-invisible, conocido-desconocido—, ya se anticipó que esencial en su discurso poético. El poema comienza con una imagen aún informe: *Sensación general de algo abierto*. Inmediatamente se alude a la visión a través de una *ventana* —asediada esta, pero más denotativamente, en «Ligera disertación»—: *La ventana da al cielo...* Luego, una primera detención: *Rotura, salidero*. No son las ventanas racional o casi matemáticamente poéticas de Rilke; o las misteriosamente irracionales de Alfonso Cortés; o las existenciales de Cavafis; o las transfiguradas de Fina García Marruz; o las extrañas de Milanés —por su sobrepasamiento cósmico final, como apreciara el propio Cintio Vitier.³⁶ Son

36 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit.

acaso, las más *materiales* y trascendentes de los propios ojos del poeta. Porque en este texto, por más que se aluda a ese chorro descomunal y vertiginoso de trascendencia vertical, pesa más lo inmediato, el escueto y *extraño* sillón de hierro, cerrado y abierto a la vez. ¿Cómo nombrar lo trascendente? parece plantearse como problema este texto. Mas como la trascendencia, para un poeta católico, debe encarnar en sensaciones, visiones concretas, aparece entonces la imagen sensible —solución católica— del sillón de hierro, imagen talismán, misterio sellado: misterio permanente que, como escribiera el propio Vitier en *La luz del imposible*, sólo puede ser conocido como misterio, como desconocido. Lo paradójico, como procedimiento unitivo, y lo simultáneo, como idea de lo cerrado-abierto, inmanente-trascendente, sirven para comunicar ese instante de entrevisión, de sobrepasamiento de la conciencia, por donde se aprehende el misterio cristiano de la encarnación desde la preeminencia visual de la materia, aunque se sepa ahíta de espíritu, lo cual es característico del estilo del pensamiento poético de Vitier. Ese sillón de hierro ilustra lo que llamó el propio poeta, en su libro *Poética* (1961), «la imagen simbólica no verificable», precisamente como la más cercana a la revelación del misterio cristiano de la encarnación.

De «El libro alto» no nos atrevemos a decir casi nada, tan intenso y cerrado es su indecible misterio. Recuerda otro poema primigenio de Vitier, «El bosque de Birnam», de *La fecha al pie*, por su infinita resistencia. Está dividido en tres partes. En la primera el «libro alto» vuelve a encarnar esa imagen simbólica inverificable, como el sillón de hierro, pero aquí ese libro alto —¿el Verbo?— es una imagen más compleja, más conceptual. Acaso por ello tiene a su vez que encarnar en otra, más inmediata, el crepúsculo, que sirve para ilustrar la idea de su doble naturaleza simbólica: lo trascendente y lo inmanente, pero indiscernibles ambos. En la segunda aparece la imagen aún más misteriosa de la «Dama» —¿la memoria, la dama pobreza?—: si es la personificación abstracta de la memoria, de la memoria poética, entonces es quien le devela los secretos del libro alto, del Verbo. Pero la

tercera parte hace aún más compleja la intelección del poema: hay como una dualidad simultánea en el sujeto lírico: habla a la vez el propio poeta y como a través de él alguien o algo que le advierte de la imposibilidad de penetrar lo que es misterioso por esencia, y que no se puede poseer sino que es en todo caso lo que nos posee, de ahí las advertencias: *Si viste algo no lo veas, no lo toques, / déjalo que te llame, que te lleve*, o la conclusiva advertencia: *fue el olvido de ti, casi la dicha*. ¿No había escrito antes que *la memoria es la dama del olvido*? Y ese olvido, ligado a la dicha, parece aludir a lo paradisiaco, la plenitud posible de entrever por la poesía. La exégesis, aunque general, de este texto, indica cómo la intelección de la poesía de Cintio Vitier, que parece a menudo tan transparente, puede ser un ejercicio de conocimiento de una profundidad ilimitada, tan intenso y coherente es siempre su pensamiento poético. Por ejemplo, si se repasa el ideario de su *Experiencia de la poesía* (1944), podría encontrarse un juicio suyo que puede iluminar el significado profundo, nupcial de la memoria y el olvido, cuando expresa, a propósito de la belleza, que esta «no es más que memoria de la muerte en el hombre y enamoramiento de la eternidad que es su olvido, extraño amor de ese río del morir que nos riega el tenebroso anhelo, la ciega memoria de lo eterno».³⁷

Pero las correspondencias pueden intensificarse, ahora con relación a la imagen del *horizonte*. El poeta ha transfigurado al libro alto, al Verbo, en el *crepúsculo*, aprehensión que se debate entre la *memoria* —órgano poético para testimoniar la belleza de lo perecedero, de lo temporal— y el *olvido* —imagen de la belleza paradisiaca, la eternidad, lo atemporal. En el poema «Trajes del fugitivo» aparece otra imagen, también concurrente con el crepúsculo y el horizonte: el *borde de las aguas*. ¿Y no son los árboles, a través de toda su poesía, encarnaciones de la coexistencia, simultaneidad, cruz, de la trascendencia horizontal —la raíz, lo temporal, lo telúrico— con la trascendencia vertical —las copas, lo eterno, lo estelar—; o lo inmanente y lo trascendente, o, en otro plano

37 Vitier, Cintio: *Experiencia de la poesía*, ed. cit.

de significación, lo cerrado y lo abierto, lo vacío y lo lleno, lo poco y lo inmenso, todo ello, religándose, a través de la asunción del misterio de la encarnación? Mas, por ejemplo, en el poema ya aludido, «El bosque de Birnam», puede leerse en sus primeros siete versos esta intensa síntesis de su poética:

*Tantas cosas que he visto y sin embargo
cabén en un papel, pues la memoria,
idéntica a la línea del horizonte
que es el alimento único de mis ojos,
puede vaciarse entera en el olvido.
Todo en Matanzas era igual a París,
quiero decir equivalente a escala de crepúsculo.*

Finalmente, «Trajes del fugitivo», otro texto inabarcable, se inscribe dentro de la tendencia moral de «Dichos», el cual puede leerse dentro de las coordenadas de la trinidad de la fe, la esperanza y la caridad. Allí retoma Vitier un tema antiguo en su poesía: lo clandestino de la existencia, acercándose a los misterios morales, en este caso, a cierta vergüenza —tan descarnada y exactamente aprehendida en «VI. Canción de la falsa identidad»—: esa rara especie de pudor, rubor, vergüenza que nos hace sentirnos siempre como unos eternos mendigos tras de toda máscara, con el rostro pobre, desnudo, vulnerable, pero centelleante, traspasado de luz.

Después de esta rápida visión sobre la trayectoria poética de Cintio Vitier, ¿qué podemos decir sobre esta poesía? Como otros poetas del Grupo Orígenes —y cada uno a su modo—, Vitier ha sabido encarnar la pasión por el conocimiento poético con una intensidad y una consecuencia éticas y vitales casi excepcionales dentro de la historia de la poesía cubana. Asimismo, como una consecuencia de la profundidad y coherencia de su pensamiento poético, su poesía encarna una lucidez extrema, lo cual es acaso uno de sus rasgos más sobresalientes. Puede parecer una contradicción hablar de lucidez a propósito del menester poético y, sin embargo, no es así, al menos para quienes valoramos la poesía como la forma quizás más integral del conocimiento de la realidad. Esa pasión por el conocimiento poético, que parece provenir,

primordialmente, de la voluntad indomeñable de su corazón, se muestra, sobre todo, en algunos temas recurrentes: la dama pobreza, las esencias cubanas, la extrañeza de lo real, la luz del imposible, la poética de la memoria y el olvido, el desnacer y el renacer constantes, la misma Poesía, la sustantividad de lo desconocido, el misterio de la encarnación —expresado a través del brillo hiriente y alucinado de lo real—, la intemperie, la aridez y la lejanía, y también la alegría, las relaciones de la poesía y la historia, el mundo de los valores morales y cristianos: la verdad, la justicia, el amor, la amistad... Pasión, repetimos, que ha sido capaz de ofrecernos uno de los testimonios poéticos más lúcidos, entre aquellos que pueden enaltecer nuestro destino sobre la tierra, de las entrañables relaciones que establece la poesía con toda realidad, realidad suma ella misma, como esencia sustentadora, participante e iluminadora que es.

¿Se ha hablado alguna vez de la valentía como valor poético? Precisamente en la poesía de Vitier se encuentra uno de sus ejemplos más conmovedores. Valentía como afirmación nupcial de la existencia y, consecuentemente entonces, valentía frente a la muerte —problema eterno de la poesía—, pero valentía que comienza por asumir algo de veras descomunal: la condición abierta, menesterosa, insuficiente de toda realidad, y la existencia misma de una realidad mayor, inabarcable. De ahí que su testimonio poético se resuelva casi siempre más como implacable anagnórisis que como catártica confesión, pero como una anagnórisis que no busca un fin en sí misma, como fragmento insuficiente que es, porque sólo encuentra sentido, sentido dinámico y trascendente —obsesión de Vitier—, en el salir de sí, en el tornarse acto de participación, de comunión entrañable. Poesía, pues, como *acto*, acto de salir a la intemperie, como conformando un vacío que aguarda ser llenado por una luz desconocida. Asumir esto como destino, y asumirlo sin concesiones, es ya una lección de valentía y autenticidad poéticas ejemplares. Por eso puede hablarse también de su verbo viril, que no es otro que la virilidad de la luz, del fuego del espíritu: árbol igneo, zarza encendida, lira ardiente y viviente... Su poesía,

la de un destino, un verbo, una conciencia solares, en la más profunda tradición martiana, y, como por añadidura, en la del antiguo linaje de esa fuerza, energía terrígena hispánica —telúrica, maternal, almada, propia de la poesía española. De ahí ese peso de sus materias poéticas desnudas en la luz de la intemperie, de la aridez castellana o de lo desértico —no voluptuoso— andaluz, tan ligado a lo desértico cristiano, mas también a lo salino, la intemperie marina insular, donde el fuego se transfigura en la delicada espiritualidad de la brisa salobre del mar, o en la brisa seca entre las palmas del campo cubano. De ahí, entonces también, la conjunción de esa como severidad espiritual de su conocimiento poético —hurañez, austeridad, parquedad—, pero que, como todo tesoro de estoica pobreza, lanza sus enceguedores destellos —lúcidos, en este sentido— sobre la realidad, con esa otra zona de intrínseca piedad, de alegría dolorosa, de nostálgica belleza —y este es su lado almado en coexistencia con la vigilancia del espíritu—, que puede resolverse en cariño, sonrisa, brisa eterna cubana.

VIII. FINA GARCÍA MARRUZ: EL CONOCIMIENTO ENCARNADO

Si la impresión preponderante en la obra ensayística de Cintio Vitier es la de la lúcida mirada de la poesía sobre la realidad, en la de Fina García Marruz es también la poesía la que está siempre mirando pero confundida con la realidad, esto es, como un *conocimiento encarnado*.¹

En su breve, pero significativa obra crítica y ensayística anterior a 1959 pueden reconocerse, con una notable concentración, muchos de los contenidos y maneras expresivas que caracterizan a la crítica y ensayística origenistas. No sólo la calidad de su prosa revela enseguida a uno de nuestros mayores escritores, sino que, concurrentemente, su intensidad expresiva, su fulgurante penetración crítica —donde lo analítico y lo imaginal se entreveran inextricablemente—, su funcional erudición, y la *marca* filosófica que le es inherente a su pensamiento, permiten reconocer a una escritora que, aunando en su discurso, sin posibilidad de dualismo, lo abstracto y lo singular, detenta un coherente *pensamiento poético* sólo semejante acaso, dentro del ámbito de nuestra lengua, a la prosa eminentemente filosófica, pero también poética, de la coetánea pensadora española María Zambrano.

Podrían señalarse otras fuentes —José Martí, Miguel de Unamuno—; otros contactos —Charles du Bos, Lezama Lima—; así como una fuente más general que compromete a todo su pensamiento: el pensamiento cristiano y católico —los textos

bíblicos, Plotino, San Agustín, Pascal, la mística poética y teológica—; y, sin embargo, a partir de su ensayo «José Martí», publicado en la revista *Lyceum* en 1952,² será difícil encontrar una presencia más entrañable y creadoramente incorporada a su pensamiento que la de Martí, la cual se irá haciendo cada vez más evidente en su obra posterior a 1959.

Su discurso crítico y ensayístico —amén del peculiarísimo sesgo estilístico que le es consustancial— soportará la conjunción de dos características muy generales sólo en apariencia contradictorias: por un lado, encarnará al pensamiento más ortodoxamente católico del Grupo Orígenes y, por otro, ello no será óbice para que pueda realizar algunas de sus más penetrantes lecturas críticas.

El cuerpo de esta obra se configura en lo fundamental alrededor de los siguientes trabajos: tres reseñas críticas —de predominante tono ensayístico—, «Notas sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo» —*Orígenes*, 1946—; «Del furtivo destierro», sobre el poemario homónimo de Octavio Smith —*Orígenes*, 1947—; y «Notas para un libro sobre Cervantes» —*Orígenes*, 1949—, este último sobre el libro de Mirta Aguirre, *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra* (1948). Asimismo escribió tres importantes ensayos: una indagación teórica sobre la poesía, «Lo Exterior en la Poesía» —*Orígenes*, 1947—; y sendos ensayos sobre José Martí y Ramón Gómez de la Serna.³

La primera constante de su pensamiento que aparece en su reseña sobre el poemario *Espacios métricos* de Silvina Ocampo, es aquella que constituirá una recurrente indagación sobre la esencia del menester poético. Dice allí:

Sólo metafóricamente podemos decir que la poesía es lo inefable. Poesía es siempre lo que se habla, lo que se ha podido decir de lo indecible. Pero la poesía pone ser allí donde la crítica puede sólo señalar cualidades, de aquí que podamos hablar de lo poético que es un libro,

1 Para profundizar más en los contenidos de este ensayo, así como en la poesía de F.G.M., puede consultarse el libro de Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, 239 pp., Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990.

2 García Marruz, Fina: «José Martí», en *Lyceum*, VIII (30): 5-41, La Habana, mayo 1952.

3 Sus ensayos sobre Ramón Gómez de la Serna fueron recogidos en su *Hablar de la poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986.

de la medida en que lo es, pero no sustituir su lectura hablando de la poesía misma.

Vislumbres como este conformarán, en «Lo Exterior en la Poesía», el centro de sus consideraciones. Aquí, la crítica aborda directamente su objeto de estudio: una nueva concepción de la poesía que tratará de superar tanto la *objetividad* de los clásicos como la *subjetividad* de los románticos, pues ambas instancias constituirán, para García Marruz, el envés y el revés de una misma limitación, es decir, se trataba en ambas de «lo exterior-conocido», y lo que ella buscará será «lo exterior-desconocido», esto es, una *solución unitiva*,⁴ opuesta a todo dualismo; un conocimiento de lo desconocido a partir de lo conocido, lo que ella llama «una nueva objetividad» o «una exterioridad mucho más profunda». Pero esta nueva exterioridad, fundamentada en una concepción religiosa, trascendente, de la realidad, implicará entonces un conocimiento poético de lo particular, sí, pero desde el reconocimiento de que sus esencias serán siempre trascendentes, por donde terminará preconizando una dialéctica de conocimiento entre el sujeto y el objeto, donde tanto Dios —como trascendencia suma— como el hombre —como ser trascendente— constituirán a la vez el objeto y el sujeto del conocimiento poético, ya que ellos encarnarán entonces «dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos», expresa; y enfatizará: «He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos». Así, concluirá que «el centro mismo de toda búsqueda poética [es]: descubrir la *liturgia de lo real*, la realidad pero en su extremo de mayor visibilidad, que es también el de su escape eterno», es decir, ese punto coincidente entre lo conocido y lo desconocido, entre lo cercano y lo lejano, entre lo inmanente y lo trascendente.

Ahora bien, es acaso en sus «Notas para un libro sobre Cervantes», donde se explicitan mejor algunos de los contenidos de su pensamiento. Aquí vuelve García Marruz a insis-

tir en la diferenciación entre el conocimiento filosófico y el poético, o entre el conocimiento científico, conceptual, analítico, y el conocimiento imaginal. Ello le sirve para abordar un importantísimo problema estético de su tiempo, el de la poesía pura —a través del cual se intentó, por un lado, deslindar la poesía de todo aquello que fuera ajeno a su naturaleza, pero a la vez se intentaba entonces definirla de una u otra manera, lo que ya suponía en cierto modo una contradicción. Es decir, al pretenderse definir la esencia de la poesía se caía en el error de tratar de separar esa esencia de «aquello en que encarna», esto es, de la realidad, por donde veía García Marruz el «defecto principal» de la estética purista de un Henri Bremond, representante de la llamada variante religiosa de la poesía pura. Tampoco —como sucede también con Lezama y Vitier— estaría de acuerdo con la absolutización de la variante atea o racional de un Paul Valéry, por ejemplo. Y es que ella parte de una concepción *católica* de la poesía, que asume que «el misterio de la poesía es el misterio de la encarnación, misterio cristiano por excelencia, el del verbo que se hace carne». Situada en esta perspectiva esencial, se opondrá a toda interpretación, según ella, excesivamente irracionalista o racionalista del fenómeno poético. Ella buscará un centro dialéctico, no sus extremos, si bien para ella, en última instancia, el centro de toda realidad será trascendente. Mas lo importante es constatar que según esta estética trascendentalista —que ayuda muy prístinamente a comprender mejor la estética origenista— el conocimiento poético es fundamentalmente el conocimiento de lo particular, perspectiva que, aunque con una ascendencia religiosa, concretamente católica, y detentadora de una filiación teológica, dentro del ámbito del neotomismo, idealista objetiva, o sencillamente tomista, significaba una superación de la estética surrealista y de la estética purista —y de todo formalismo—, por un lado, y, por otro, frente a las manifestaciones estrechas del sociologismo o del materialismo vulgar, representaba asimismo, aun desde una perspectiva religiosa, una postura cognoscitiva mucho más dialéctica, flexible y activa. Incluso la estética simbolista, retomada en lo esencial por el

4 Puede consultarse al respecto el ensayo de Jorge Luis Arcos: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, Ed. Academia, La Habana, 1990.

origenismo, deberá soportar también una adecuación a la ontología religiosa predominante en su pensamiento. En última instancia —y ello a la postre es lo más importante—, encarnaba una posición mucho más fiel a la especificidad de la poesía, al asumir su carácter unitario entre lo singular y lo universal. Es en este sentido como debe comprenderse su demoledora crítica a la absolutización de «lo social» en el arte —del llamado «mensaje»—, propia de aquel tiempo, donde predominó una determinada «poesía social» que unilateralizó y empobreció a la postre la propia función social del arte, al desconocer sus otras funciones o al olvidar la especificidad de la naturaleza de la poesía.

Otra constante de su pensamiento desarrollada aquí será el carácter simbólico del arte, en este caso a propósito del realismo cervantino —que luego desenvolverá en su ensayo sobre José Martí. Dicho carácter, por ejemplo, se pone de manifiesto en su forma más transparente en la siguiente comparación que realiza entre el Cid y el Quijote; dice:

Pero hay otras razones que determinan la universalidad del símbolo heroico en el Quijote y que nos lo hacen mil veces más conmovedor que el Cid. Las cosas que le suceden al Cid pueden ser favorables o adversas, pero están siempre a su medida. El Cid se propone cosas posibles —no importa que sean difíciles— y conocidas. Don Quijote se propone lo imposible y lo desconocido, y cuando él vence no agota por eso su sed de desconocido, y cuando es vencido no lo derrota por eso lo imposible.

Otro aspecto importante de la ensayística de García Marruz, imposible de desarrollar pero tampoco de soslayar aquí —aspecto también presente en la ensayística de Lezama y Viñer— es el vasto mundo de referencias culturales que porta, es decir, todo un orbe cultural esencial y creadoramente incorporado y que funciona dentro de su discurso con una notable naturalidad, a la vez que lo dota de una riqueza de matices, de una variedad de perspectivas de asedio, casi imposibles de encontrar en la crítica y en la ensayística

cubanas posteriores a José Martí. Si a esto se suma la capacidad para situarse casi siempre en el centro cordial del objeto de la crítica, es decir, en la comprensión —por participación cognoscitiva— de lo esencial de ese objeto, independientemente del carácter negativo o afirmativo del juicio, aunque sin excluir a este por supuesto, ello distinguirá también a su proceder crítico de las manifestaciones meramente impresionistas, positivistas —ya formalistas o sociologistas— tan extendidas dentro de la crítica cubana de entonces.

Acaso el ejemplo arquetípico de la ensayística de García Marruz —junto a su «Elogio de Ramón»— sea el ensayo ya aludido, «José Martí», el cual, al no haberse publicado de nuevo, resulta poco conocido, no obstante encarnar uno de los mejores ejemplos de exégesis de la obra martiana.

En dicho ensayo se concentran todas las virtudes de la prosa y todas las cualidades del pensamiento de García Marruz. Su vastísima serie de ensayos posteriores sobre Martí tienen aquí su origen y su centro fecundadores. Incluso, en el resto de su obra crítica y ensayística puede comprobarse muy a menudo la incorporación a su pensamiento de contenidos que tienen en ese estudio su manifestación inaugural, amén de que muchas de sus dilucidaciones críticas en torno a la obra y pensamiento martianos no han podido ser superadas. Pero, más allá de ellas, conviene detenerse en aquellas que la escritora ha asimilado como parte de su propio pensamiento: su dialéctica e integradora concepción del realismo en el arte; su concepción simbólica de la realidad; la valoración de los sentidos como «eterna fuente de poesía»; lo que ella llama «la independencia del tema frente al misterio de la mirada», como ejemplo de una de las anticipaciones martianas —que la poetisa hará también suya— a la estética contemporánea. Asimismo aparece aquí el tema de lo cubano —de tanta resonancia en su obra posterior a 1959—;⁵ así como otros contenidos, como el sentido de la *acción*, del *sacrificio*, del

⁵ Consultese: Jorge Luis Arcoos: «Para una poética de lo cubano», en *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, ed. cit.

sufrimiento, del límite, de la libertad o de la obediencia a una forma, todos ellos relacionados con el estilo martiano.

Pero lo que más interesa destacar en este ensayo es el sentido profundo de *rescate y profecía* que este contiene en aquel contexto histórico concreto —recuérdese que fue escrito en 1951 y publicado en 1952. Atendiendo a este hecho, precede al importantísimo texto profético de Lezama, «Secularidad de José Martí». ⁶ Repárese en su primer párrafo:

Desde niños nos envuelve, nos rodea, no en la tristeza del homenaje oficial, en la cita del político frío, o en el tributo inevitable del articulista de turno, sino en cada momento en que hemos podido entrever, en su oscura y fragmentaria ráfaga, el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma. Él solo es nuestra entera sustancia nacional y universal. Y allí donde en la medida de nuestras fuerzas participemos de ella, tendremos que encontrarnos con aquél que la realizó plenamente, y que en la abundancia de su corazón y el sacrificio de su vida dio con la naturalidad virginal del hombre.

Pero, además, expresa que «cada cubano ve en él, un poco, su propio secreto»; que «contiene nuestra imagen intacta a la luz de una fe perdida»; que «si estuviera entre nosotros todo sería distinto»; que en él «la libertad no fue cosa distinta del sacrificio»; que «es el conjurador popular de todos nuestros males, el último reducto de nuestra confianza»; que es esa «voz vehemente [...], en que las palabras *Cuba, cubano* tenían todo el orgullo y la confianza en nuestra naturaleza que ahora nos falta». Estos juicios, emitidos en plena república neocolonial, rabasan el alcance ontológico de lo cubano al que a veces se ha querido constreñir la significación de la poética de lo cubano en el Grupo Orígenes, otorgándole, además, una operante dimensión histórica. No por casualidad su ensayo culmina con esta sugerente conminación:

6 Lezama Lima, José: «Secularidad de José Martí», en *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

Sí, ante el espectáculo posterior de la República, volvámonos a estos pobres héroes, estos fundadores silenciosos. Volvámonos a aquél que le escribió un día a su pequeña María Mantilla, con aquel acento casi escolar de ternura que nunca nadie ha tenido después: «Tú, cada vez que veas la noche oscura, o el sol nublado, piensa en mi».

La crítica y la ensayística posterior de Fina García Marruz continuará en lo esencial las pautas tanto expresivas como temáticas de su obra anterior a 1959, si bien aumentará notablemente en cantidad y su pensamiento conocerá asimismo de su sucesivo enriquecimiento. Ello se observa, por ejemplo, en sus indagaciones martianas. A partir de su ya comentado ensayo sobre José Martí, publicado en la revista *Lyceum* en 1952, la autora desarrollará una vasta labor de investigación de la obra del Apóstol —recogida parcialmente en el libro compartido con Cintio Vitier, *Temas martianos* (1969)—, ⁷ donde abordará prácticamente todas las facetas de Martí como escritor: su poesía, su prosa poemática, su teatro, su novela *Amistad funesta*, su libro para niños *La Edad de Oro*, su epistolario, y su labor crítica. Pero esta constante aproximación al pensamiento martiano estará presidida siempre por la comprensión previa de su poética, de la participación en su visión integral del universo, de ahí que en cada uno de estos ensayos, además del tema específico tratado, la crítica ofrezca siempre una imagen sustancial, abarcadora, relacionadora, de José Martí. Es por ello también que se puede afirmar que para un estudio de la poética de García Marruz se hace imprescindible estudiar su incorporación de facetas esenciales del pensamiento martiano. Si frente a otras críticas se tiene la provechosa impresión de recibir importantes pero, hasta cierto punto, parciales cualidades de la obra y pensamiento de Martí, con las críticas de García Marruz se siente que se recibe la imagen viva, dinámica, unitiva de Martí. Sucede un inusual fenómeno de identificación y de

7 García Marruz, Fina y Cintio Vitier: *Temas martianos*, Departamento Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969.

consustanciación profundas, lo que explica que sus dilucidaciones martianas no se limiten a estos ensayos y que en muchos otros aparezcan diferentes referencias a su obra y a su pensamiento casi siempre con un valor paradigmático. Por ejemplo, sería imposible comprender el sentido de la crítica y la poética de lo cubano en García Marruz si se obvia al respecto la decisiva ascendencia martiana.

Por otro lado, la autora ha realizado una importante labor como investigadora de la literatura cubana, de la que son muestras sus estudios sobre Domingo Delmonte, Manuel de Zequeira, Manuel Justo de Rubalcava, Juana Borrero, así como su prólogo a *Flor oculta de poesía cubana (Siglos XVIII y XIX)* (1978),⁸ donde puede apreciarse la constante presencia de Martí, así como significativos contenidos de su poética de lo cubano.

La autora ha continuado cultivando la crítica literaria con esa lucidez crítica y esa extraordinaria sensibilidad para la poesía que le son características, de las que son ejemplos notables su estudio sobre *Dador* de José Lezama Lima, y su crítica sobre Eliseo Diego, «Ese breve domingo de la forma»; asimismo resaltan sus ensayos sobre temas tan disímiles entre sí como «Alicia y el país de la danza» —importante también para la comprensión de algunas facetas de su poética de lo cubano—, «Cantinflas» —que tiene su antecedente en las digresiones que sobre Charles Chaplin había realizado en su ensayo sobre Ramón Gómez de la Serna—, y su estudio sobre la reciente poesía nicaragüense, entre otros muchos ejemplos.⁹

Pero acaso las muestras más importantes de su obra crítica —tanto por su considerable extensión, que en ella siempre es sinónimo de sobreabundancia de dones críticos, como por la penetración casi total de su objeto de estudio— son sus

8 García Marruz, Fina: «Prólogo» a *Flor oculta de poesía cubana (Siglos XVIII y XIX)*, Ed. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1978. Los ensayos anteriormente citados aparecen en su *Hablar de la poesía*, ed. cit.

9 Los ensayos citados fueron publicados en: «Por *Dador* de José Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón, Casa de las Américas, La Habana, 1970; «Ese breve domingo de la forma» y «Alicia en el país de la danza», en *Hablar de la poesía*, ed. cit.; «Cantinflas», en *Cine cubano*, y su ensayo sobre la poesía nicaragüense en la revista *Nicarahuac*.

ensayos: «Bécquer o la leve bruma», «Sor Juana Inés de la Cruz», «Juan Ramón Jiménez» y «La poesía es un caracol nocturno», este último a propósito del libro *Imagen y posibilidad*, de José Lezama Lima.¹⁰ Habría que agregar aquí su ya mencionado estudio sobre Juana Borrero, donde la autora realiza importantes aportes para el análisis del modernismo en Cuba, al relacionar la obra de la Borrero con la de Martí y Casal.

En estos ensayos se pone de manifiesto la notable percepción crítica de García Marruz, su capacidad para ver siempre más allá de las apariencias, así como su innato poder de religación entre diferentes instancias del conocimiento de su objeto de estudio. En ellos, también, se devela —como sucede concretamente en algunas páginas sobre Juana Borrero o Lezama Lima— su don para conmover profundamente al lector y hacerlo participar entrañablemente con lo leído. Ellos solos bastarían para justificar la validez lógica e histórica de una crítica poética, creadora o de participación que —junto a la de Lezama Lima pero sobre todo a la de Vitier— ha desarrollado dentro de la crítica cubana García Marruz. Ella continúa la modalidad esencial del ejercicio del criterio martiano, porque la belleza impresionista de su prosa —o, mejor, su intensa expresividad—, antes que un mero ornato, funciona como un eficaz medio de conocimiento del objeto; porque lo imaginario actúa entonces como medio idóneo de participación cognoscitiva allí donde lo analítico-conceptual no puede agotar la aprehensión integral del objeto; y porque le interesa siempre más que la negación o la alabanza dogmáticas, la comprensión de su objeto; es decir, la autora tratará siempre —siguiendo en esto acaso al método general de un Leo Spitzer— de participar en el centro significacional del objeto, descifrar su proyecto creador, aprehender las constantes

10 Los ensayos citados fueron publicados en: «Bécquer o la leve bruma» y «Sor Juana Inés de la Cruz», en *Hablar de la poesía*, ed. cit.; «Juan Ramón Jiménez», en *Sin nombre*, XII (3), San Juan de Puerto Rico, abril-junio 1982; y «La poesía es un caracol nocturno», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Colección Espiral, Francia, 1984.

de su pensamiento poético, de su cosmovisión creadora, para entonces acceder directamente al núcleo más general de las problemáticas estéticas, filosóficas, religiosas o éticas que este porta. En este sentido su crítica encarnará un pensamiento que, sin dejar de ser fiel a su objeto, por la índole generalizadora, relacionadora, de su perspectiva crítica, resulta muy coherente en sus contenidos, por lo que no es difícil colegir entonces el suyo. Sin dudas que producto de esta visible recurrencia ideotemática, y por la persistencia de los valores expresivos de su prosa, su crítica y ensayística detentan un estilo característico, tan reconocible y funcional como su propio pensamiento poético.

Junto a la erudición histórico-cultural, junto al imprescindible conocimiento filológico, la crítica de García Marruz suele orientarse hacia una aprehensión cognoscitiva donde lo filosófico y lo poético se entrecruzan, acaso en la mejor tradición del pensamiento español, que tuvo en la obra de María Zambrano a una de sus exponentes más significativas, sólo que si la pensadora española pone el énfasis preferente en la filosofía, la ensayista cubana lo sitúa en la poesía. Además de Martí, pudieran señalarse, dentro del ámbito de nuestra lengua, otras presencias, pero no hay dudas que sobresale su predilección por la crítica ejercida por los propios poetas, como las realizadas por Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Lezama Lima o Cintio Vitier, entre otros. Así, afirmamos —sin prolongar el señalamiento de fuentes provenientes de otros ámbitos lingüístico culturales— que lo característico de su percepción crítica viene dado —además de por las dotes excepcionales para la captación de lo poético— por partir siempre de una perspectiva unitaria en el conocimiento poético de la realidad. Repárese en cómo, en sus ensayos sobre Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Sor Juana Inés de la Cruz o Juana Borrero, es esta la perspectiva central de su discurso crítico, que, en otro orden conceptual no es sino la de la *encarnación*.

No por casualidad en su ensayo «Hablar de la poesía»,¹¹ equivalente en importancia teórica a «Lo Exterior en la Poe-

sía», la autora devela clara y esencialmente las constantes de su pensamiento poético, expuestas aquí incluso como juicios estéticos generales, ofreciendo una verdadera cosmovisión poética de la realidad. Baste citar algunos de sus juicios para tener una idea aproximadamente fiel a su pensamiento.

Aquel «exterior-desconocido», de su ensayo «Lo Exterior en la Poesía», es nombrado ahora como «una dimensión nueva de lo conocido, o acaso [...] una dimensión desconocida de lo evidente», como proyección esencial del menester poético. Es decir, que la poesía revela el centro trascendente de la realidad, pero siempre a partir del mundo de lo particular, para ser fiel así a su concepto cristiano de la encarnación, pero también, en otro sentido concurrente, al sentido religioso, afirmativo, unitario, de la poesía. De ahí que, como Martí: suponga una suerte de filosofía de la relación y asuma el carácter simbólico de toda realidad. Dice: la poesía «Estaba a la vez cerca y lejos», es decir, siempre la sitúa en ese punto coincidente de lejanía y cercanía, de immanencia y trascendencia, que era para la poetisa lo Exterior. Esta concepción central de su pensamiento la lleva a formar su dialéctica e integradora concepción del realismo: «El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea». Asimismo insistirá siempre en la condición esencial, trascendente, de la poesía, que para ella nunca podrá ser ni un mero medio ni un fin: «La poesía no es el reino del *deber ser* sino del *ser*», expresa. De ahí que sea tan evidente en su obra la identificación de la poesía con el pensamiento, esto es, que asuma a la poesía como una forma específica de conocimiento, como un pensamiento poético. Es por ello que se aparta de la concepción de la poesía como *literatura*, y se acerca a la idea de la poesía como una suerte de religión o concepción del mundo, pero no con un sentido estrechamente teológico, sino, acaso, como Lezama, como una forma de aprehensión unitaria del universo. Por eso, al afirmar que la poesía no es «de ninguna manera un reino autónomo», apunta, también

11 Publicado inicialmente en *Unión*, (1): 4-9, La Habana, marzo, 1970, y

posteriormente en el libro homónimo ya citado.

como Lezama, a la existencia de un *ethos* en la creación, y habla de las «verdaderas relaciones, acaso más misteriosas, de la moral y la poesía»; recuerda que para Martí «conmover [...] es moralizar», porque cree, como aquel, en el conocimiento poético como equivalente del conocimiento amoroso, y en la crítica como una obra de amor; arguye que «La poesía quizás sea la moral venidera»; que «La Naturaleza es fuente de inspiración moral permanente»; y anuncia esa poesía de lo natural, de lo diario, de lo trivial, esa poesía incluso de quienes no escriben poesía. En fin, sentencia que «La belleza, o lo es todo, o sería la misma cosa que la injusticia», por donde ahonda su confianza en que la poesía incluya, en su carácter siempre unitivo, a la belleza, al bien, a la justicia, a la verdad y al amor.

Estos juicios estéticos, explícitos e implícitos en su ensayo «Hablar de la poesía», pero presentes de una u otra manera, junto a otros muchos, en toda su obra crítica y ensayística y, por supuesto, en su propia poesía, permiten reconocer la existencia en la obra de García Marruz de un pensamiento poético en extremo coherente y significativo. Es indudable que, independientemente de la filiación filosófica o religiosa de la que parten muchos de sus juicios, su importancia creadora es de las más sobresalientes dentro de la poesía cubana, sobre todo por encarnar a un pensamiento expresado siempre desde la propia poesía: un conocimiento encarnado.

IX. EL CALLADO FRENESÍ DE ELISEO DIEGO

Calificado por Lezama como «uno de los más opulentamente sobrios destinos poéticos que hemos tenido»,¹ Eliseo Diego aporta a nuestra poesía una de sus obras más importantes: *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), cuya calidad ha hecho que sea reconocida como una de las muestras poéticas más espléndidas del idioma. Para Cintio Vitier —acaso su mejor crítico—² es además «el poeta que había salvado el mito de la patria».³

Si José Lezama Lima había lanzado el mito de la insularidad cubana, convencido de la necesidad de la creación «del mito que nos falta», decía, y se planteaba igualmente la creación de una «teleología insular», y que, frente a la desintegración de la conciencia nacional, había que «ir ya entregando las formas superadoras de esa desintegración», convencido de que «un país frustrado en lo esencial político,

1 Lezama Lima, José: «Un día del ceremonial», en *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

2 Cintio Vitier ha estudiado la obra de Eliseo Diego en: «Divertimentos de Eliseo Diego», en *Revista Cubana*, 24 (277): 5, La Habana, noviembre 22, 1946; «Eliseo Diego», en *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Antología y notas de C.V., Ediciones Orígenes, La Habana, 1948, pp. 147-148; «En la Calzada de Jesús del Monte», en *Orígenes*, 6 (21): 53-59, La Habana, Primavera 1949 y en *Crítica sucesiva*, Ediciones Unión, La Habana, 1971, pp.217-229; *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, Santa Clara, 1958, pp.423-437; Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, pp.501-517; y en «Los libros de Eliseo», en *Crítica sucesiva*, ed. cit., pp.447-451. Recientemente apareció, antologada y prologada por Enrique Sainz, una compilación de una parte importante de la crítica sobre la obra de E.D., en *Acerca de Eliseo Diego*, Letras Cubanas, La Habana, 1991.

3 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit.

puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza», que arranquen «de las fuentes mismas de la creación», de «la actitud ética que se deriva de lo bello alcanzado», por lo que, insiste, «había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa»,⁴ Eliseo Diego, en el mismo año que Lezama hace estos últimos planteamientos, publica *En la Calzada de Jesús del Monte*, libro donde el poeta realiza una verdadera integración de numerosos contenidos, valores de la *cubanidad*; recupera y fija poéticamente la imagen mítica de la Isla, y desenvuelve como un fresco donde accede al conocimiento y develación de las materias, los objetos, las costumbres, los personajes, de un pasado que por obra y gracia de su mirada poética adquiere el rango de una verdadera tradición; tradición que mitifica, es decir, intemporaliza, para salvarla para la memoria de la patria e impedir su caducidad. Simultáneamente a esa vuelta a los orígenes, el poeta tratará de fijar en imágenes perdurables lo que Vitier ha dado en llamar «el mito criollo de la República de raíz patriarcal»,⁵ ligado entrañablemente al mito de su infancia —como puede apreciarse en el poema «El sitio donde tan bien se está»— por lo que, a la vez que explaya aquel mito, nos comunica, según palabras de Vitier, «como el testimonio de la caída del alma de la patria».⁶ Dice el poeta:

*Tendría que ver
cómo mi padre lo decía:
la República.*

4 Las citas precedentes de José Lezama Lima han sido tomadas de: Vitier, Cintio: «De las cartas que me escribió Lezama», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Espiral /Fundamentos, España, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, pp.277-290; Lezama Lima, José: «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., pp.194-197.

5 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, p.506.

6 Vitier, Cintio: *Ese sol del mundo moral*, Siglo XXI, México, 1975, p.157.

*En el tranvía amarillo
la República, era,
lleno el pecho, como
decir la suave,
amplia, sagrada
mujer que le dio hijos.*

*En el café morado:
la República, luego
de cierta pausa, como
quien pone su bastón
de granadillo, su alma,
su ofrendada justicia,
sobre la mesa fría.*

*Como si fuese una materia,
el alma, la camisa,
las dos manos,
una parte cualquiera
de su vida.*

*Yo, que no sé
decirlo: la República.⁷*

La cualidad compensatoria, salvadora, de la memoria poética para Eliseo Diego, hace que Vitier lo nombre «El heredero»,⁸ es decir, quien *recibe* pero también *revela* y *afirma* el sentido oculto de toda una tradición. De esta manera su poesía resolverá el dilema entre lo nacional y lo universal, al ofrecernos una obra que no se detendrá en la mera descripción o en la escueta enunciación de determinados valores culturales, sino que penetrará en su existencia más profunda, para hacerlos vivir de nuevo a través de la poesía. Como expresa Vitier: «Eliseo Diego testimonia [...] una realidad que se pierde para la vida y se gana para la

7 Consúltense el juicio de Fina García Marruz sobre este poema en «Ese breve domingo de la forma», en *Hablar de la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p.400.

8 Vitier, Cintio: «En la Calzada de Jesús del Monte», ob.cit., p.53.

poesía».⁹ Dice el poeta: *Si dejo de soñar quien nos abriga entonces, / si dejo de pensar este sueño / con qué lengua dirán / este inventó edades si nadie ya las habrá nunca.*¹⁰ Pero la poesía, a la cual Eliseo Diego concibe como «una forma de conocimiento. La única que tiene el hombre para atrapar el fenómeno de la vida en su integridad»,¹¹ es también entonces una de las formas de expresar nuestra realidad nacional, la cual, al no ser limitada por una mirada pintoresquista, folklorista o superficialmente costumbrista —como reconociera en aquellos años muy oportunamente Alejo Carpentier—,¹² al no expresar las cosas de la realidad, sino —como le gustaba decir a Mirta Aguirre— la realidad de las cosas, pudo entonces superar los dualismos y las limitaciones en que se debatían o qué soportaban las anteriores corrientes poéticas cubanas, y acceder así a la universalidad de sus símbolos.

Ese afán por salvar y recrear determinadas realidades a través de la memoria creadora, va a condicionar en cierto sentido la forma que adquieren sus apropiaciones poéticas, y va a ayudar a conformar, en definitiva, todo un estilo. Ya Fina García Marruz ha destacado el carácter «entrañable»¹³ que asume la *forma* en la poesía de Eliseo Diego, para aludir a su condición no de mero medio o fin, sino a la colaboración activa que realiza para expresar las esencias de la realidad: su intensa plasticidad, el incesante animismo a que somete a los objetos, la certera adjetivación que más que calificar, sustantiva, al decir de Vitier,¹⁴ unidos a la recurrente hiperbolización de la realidad, hacen que su poesía, amén de poseer un léxico sobriamente culterano, una cierta tendencia parnasiana y, en general, una morosa delectación por las formas, no quede en mero barroquismo ornamental o regusto sensitivo;

antes bien, su proverbial perfección servirá para acoger algo así como el hieratismo de lo pétreo, la resistencia de lo arquitectónico, para constituirse, en fin, en un espacio suficiente. Por eso apunta Vitier que «la significación más trascendente que lo anima [es] la de sistematizar —casi diría, amurallarnos— dentro de la memoria y el espacio del mundo».¹⁵ Son construcciones espaciales que quieren desafiar y resistir la erosión implacable del tiempo —así sea con la calidad de las ruinas— desde su opulenta arquitectura verbal. Comienza así el poema inicial del libro, «El primer discurso»:

*En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte
donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo*

Ese henchimiento, esa animación de las cosas, le confieren a esta poesía como una «misteriosa distancia interior que hace del tiempo un espacio del espíritu», como advierte Vitier.¹⁶ Porque Eliseo Diego reveló, para ganancia de nuestra sensibilidad poética, una *nueva materialidad*, es decir, las materias poéticas, las cosas de la realidad más inmediata, visible y manifiesta, sin dejar de ser intensamente ellas mismas, cobran como un exceso de sustancia y de sentido primordiales. Por eso su poesía a la vez que es encarnación, conocimiento directo de las cosas, inextricable confusión con el mundo de lo particular, de las realidades más concretas, porta asimismo su consustancial trascendencia, que es a lo que alude Vitier cuando señala que «La hinchazón de la materia memoriosa rompe los límites de la materia definida»,¹⁷ o Lezama cuando afirma: «evocaba la casa como un arca de la alianza fluyendo en la eternidad».¹⁸

Hay, en este sentido, cierta reminiscencia pitagórica en la poesía de Eliseo Diego. Cuando Vitier señala el propósito del poeta «de cuajar un *organismo retórico* cerrado y perdurable»,¹⁹ y abunda sobre su «trabajo de sosegar y, en el más

9 Vitier, Cintio: «Eliseo Diego», en *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, ed. cit., p. 357.

10 Diego, Eliseo: «El segundo discurso: aquí un momento», en *En la Calzada de Jesús del Monte*, Ucar García, La Habana, 1947.

11 Bianchi, Ciro: «Eliseo Diego, artesano del oscuro esplendor», en *Las palabras del otro*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, p. 113.

12 Carpentier, Alejo: «Otras opiniones», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 317.

13 García Marruz, Fina: «Ese breve domingo de la forma», ob. cit.

14 Vitier, Cintio: «En la Calzada de Jesús del Monte», ob. cit., p. 55.

15 *Ibidem*, p. 58.

16 Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana 1902-1952*, Ministerio de Educación, La Habana, 1952, p. 357.

17 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit., p. 503.

18 Lezama Lima, José: «Un día del ceremonial», ob. cit.

19 Vitier, Cintio: «En la Calzada de Jesús del Monte», ob. cit., p. 54.

profundo sentido, espaciar *nuestra poesía*»,²⁰ indica cómo las materias de la más inmediata realidad, al pasar al orbe ávido y retórico de su poesía, son *ordenadas* para conformar un ámbito resistente al paso del tiempo, al sucedáneo de la nada, el olvido, y así salvarlas de su caducidad, de su disolución en el caos. Es, en efecto, un afán de perfección y extensión frente al caos, una suerte de *horror vacui*. Así, las cosas, aisladas por la memoria creadora del poeta y como rescatadas de un pasado arquetípico, se sitúan en «esa frontera de caos», o, frente a este, como «la forma razonable del frenesí», es decir, ese frenesí que parecen detentar las cosas mismas y que es embriado por la medida de una cadencia, de un ritmo lentamente paladeable, como tratando de alcanzar la hieratez del número, la armonía frente al caos, en redivivo linaje pitagórico. De ahí también esa lentitud en la observación, ese moroso zureo sobre la realidad, como para que las cosas —a través de su imaginación, del sueño, de su memoria creadoras— emerjan de los orígenes, del pasado, como criaturas definitivas, como un «paisaje dibujándose con lentitud».²¹

Es que en este libro, presidido por la sentencia calderoniana: «Que toda la vida es sueño», estará traspasado por la capacidad cognoscitiva de la memoria; memoria que no será simplemente añorante, retrospectiva, sino, como se ha afirmado ya con anterioridad, una memoria creadora, donde recordar es conocer, pero también soñar, y soñar es imaginar, es decir, re-crear o mejor: *imaginizar*, captar en imágenes la realidad de las cosas. *Luego de la primera muerte, señores, las imágenes*, dice Eliseo Diego en un verso de «El segundo discurso: aquí un momento», uno de los poemas centrales del libro. Pero esas imágenes son las imágenes creadoras del sueño:

*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*

O, como expresa en otro poema primigenio del libro, «Voy a nombrar las cosas»:

*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.*

Poema donde revela acaso su poética más transparente: su poética de la memoria creadora, aliada del mito. Aunque es conveniente señalar que la poética de Eliseo Diego siempre será una poética implícita, pues a diferencia del pensamiento poético de Lezama, explícito incluso en su propia poesía, el de Eliseo Diego, *ciego de entrañable realidad*, como expresa en un verso, estará hasta tal punto confundido con las cosas mismas, será tan indisoluble esa religión, y tan vasta su extensión dentro del mundo de las apariencias, de las cosas reales y tangibles, que no es raro que el poeta defienda fervientemente que «La poesía es una encarnación», esto es, dice: «una penetración de la realidad, como una suerte de encarnación, en el sentido religioso de la palabra».²² Y de ahí la preeminencia, ya aludida, de los *sentidos* en su poesía; si bien se debe insistir en su consustancial trascendencia, esa que le hace reparar en la *extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad*, e intuir una profunda armonía astral, motivo muy reiterado en toda su poesía.

La crítica ha estudiado diversas facetas de esta poesía, como Fina García Marruz la «cortesía»²³ inherente a su perspectiva poética; o como Vitier el tema del *imposible* y el de la *pobreza*; tema, este último, consustancial a Orígenes,

22 Santí, Enrico Mario: «Entrevista con el grupo "Orígenes"», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*, ed. cit., pp. 178-179.

23 García Marruz, Fina: «Ese breve domingo de la forma», ob. cit.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

pero que en la poesía de Eliseo Diego adquiere una sostenida presencia, la cual es asumida, digamos, como una *pobreza espléndida*: *Y más me conmovía atender a estas gentes, a su belleza extrañísima y pobre*, dice el poeta en el segundo poema de la sección «V»; presencia, tema, que puede apreciarse también en «El segundo discurso: aquí un momento», «Los portales, la noche», en «X», entre otros. Asimismo, Vitier ha estudiado el sentido del «polvo», la «penumbra» y la «piedra» en su poesía, tópicos sintetizados por el propio poeta —y obsérvese aquí, además, el tema de la pobreza— en el siguiente texto:

Y la Calzada de Jesús del Monte estaba hecha, aquel día cuando ascendí, por la contemplación de la miseria, a ver la pobreza de mi lugar naciendo; estaba hecha de tres materias diferentes: la piedra de sus columnas, la penumbra del Paso de Agua Dulce y el polvo que acumulaban sus portales.

Uno de los discernimientos críticos más importantes hechos sobre su poesía es la diferenciación apreciada por Vitier²⁴ entre los estilos de lo criollo y de lo cubano, como dos formas de revelarse nuestra cubanía; y, especialmente, la presencia de un estilo de lo criollo, concebido también como una resistencia, un estilo frente a la muerte, sintetizado acaso en su poema antológico «La quinta», para Vitier «un poema de memorable plenitud en la penetración de los sabores de lo criollo como interior, penumbra, costumbre, habla, ornamento y, en una palabra, estilo frente a la muerte».²⁵

Su segundo libro de versos, *Por los extraños pueblos* (1958), es una suerte de derivación del anterior, aunque de hecho, como ha observado Enrique Saínz, quien es citado por el propio poeta: «todos los libros escritos por mí están como en germen en el primero, *En la Calzada de Jesús en el Monte* [...] —lo cual es cierto, agrega Saínz— tanto para el desen-

volvimiento de los temas como para la experimentación de las formas».²⁶ No obstante, a pesar de las predominantes comunidades entre ambos, pueden apreciarse algunas diferencias; diferencias que se harán más ostensibles, de acuerdo a la evolución del poeta, en sus libros posteriores.

Su mejor crítico repara enseguida en una importante diferencia o, mejor, en una intensificación: «No se ha escrito en Cuba ningún libro de versos tan encarnizada y excluyentemente dedicado a la fijación, como él mismo dice, de "los colores y sombras de mi patria"».²⁷ En general sucede eso: se intensifican contenidos y características ya presentes en su primer libro. Por ejemplo, se apreciará un acercamiento todavía más directo a la realidad. Sus estensos y opulentos discursos ceden el lugar a poemas más breves, y abundan los sonetos, cuartetas y esas impecables décimas donde el poeta logra una asombrosa perfección.

En este libro, junto a la persistencia del estilo de lo criollo, irrumpe también el de lo cubano en «La cañada» y «Bajo los astros». En general disminuye la adjetivación, aparece cierto regodeo lúdrico, cierta *alegría*, porque la poderosa angustia omnipresente en el tono del primer libro, parece esconderse aquí tras sus numerosas y plásticas estampas y retratos. Incluso la memoria a veces es simplemente la memoria añorante, el clásico *ubi sunt*, tal como aparece en «Las ropas» o en «Se acabaron las fiestas».

Es esta, no obstante, una poesía ávida, menesterosa de dones, que hace desfilar los objetos como tesoros que esplenden fugazmente dentro de la hurañez y pobreza de la realidad. Porque el poeta parte siempre del sentimiento de su pobreza actual, de su intemperie, de la agobiadora y angustiosa pesadumbre de la temporalidad, para entonces, una vez asumido ese vacío, emprender el viaje —el sueño— de la memoria. Pero este origen, ese pasado no se devela nunca del todo, porque conserva siempre su lejanía, su consustancial misterio. De ahí que los objetos que el poeta quiere salvar del olvido

24 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit.
25 *Ibidem*, p. 505.

26 Papastamatiu, Basilia: «¿Dónde está la poesía? Entrevista a Eliseo Diego», en *Revolución y cultura*, (80): 49, La Habana, abril 1989.
27 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit., p.512.

adquieran, bañados por las aguas del sueño creador de la memoria, cierta textura onírica, cierta demencia, tal vez porque están vistos, como apreciara Vitier, a través de esa «misteriosa distancia interior que hace del tiempo un espacio del espíritu». Además, la realidad develada por el poeta parece a veces ostentar como una extrañeza, un imposible, un misterio intraspasable, como aquellas nubes que se perdían *suaves, dementes, calladas*. O cuando en el poema «La riqueza», luego de enumerar los cuantiosos objetos que alberga un almacén, concluye sentenciando: *la riqueza insaciable / del minucioso mundo que nos ciega*. Las cosas pueden mostrar un envés luminoso y un revés oscuro imprevisible. Por eso en su poema «Afuera», cuando describe el advenimiento del crepúsculo, confiesa: *Y consuela de pronto / estar adentro, a salvo / de todo en la costumbre*. Es que tras la apariencia leve, sonriente, matinal de las realidades descritas, existe como una amenaza latente, una fuerza exterior —muchas veces objetivada en el avance de la noche, o en el aire frío—; así, en el poema «La mesa», dice el poeta en las dos primeras estrofas:

*La mesa, la inocente
criatura reposada y cándida
extiende su silencio
entre la luz, en oro duerme.*

*Allí la hora
es la madera, la nocturna;
es el color gastado,
la superficie de la mesa cándida.*

Pero de pronto irrumpe *lo otro* en la última estrofa:

*Sopla el frío en el árbol,
cambia la luz, el tiempo,
y otra criatura tiembla
con callado pavor entre la sombra.*

Aquí, si la madera de la mesa, que ya pertenece a un ámbito humano, cerrado, está resguardada; la madera del árbol, que soporta la intemperie, sufre los rigores de la noche y el frío,

los cuales se intuye que pueden eludir a pavorosas realidades indecibles.

Si desde *La Calzada de Jesús del Monte* se observa en la poesía de Diego la presencia de lo conversacional, si bien dentro del tono solemne que caracteriza a este libro, en *Por los extraños pueblos* ya puede apreciarse su presencia más libre, más desenfadada —aunque sin eludir nunca su acento lírico—, y más cercana a las realidades inmediatas, por donde su poesía en cierto modo se constituye en antecedente —como también la de García Marruz, Vitier y Florit— de la predominante poesía conversacional cubana de las décadas del sesenta y setenta.

Eliseo Diego, acaso uno de los poetas cubanos mejor dotado para captar eso que Vitier llama en su libro *La luz del imposible*: «la vivencia de lo desconocido», ese misterio que parece emanar las cosas mismas desde su aislada y desnuda materialidad, es también el poeta que nos enseñó a ver de nuevo y mejor los objetos menudos, la luz y la sombra, las realidades físicas, las costumbres de las familias cubanas, todo un estilo de vida, los personajes acaso olvidados de los pueblos de la patria... Como dice en su prólogo a este libro, la poesía, para él, «es el acto de atender en toda su pureza», pero atender para «nombrar las cosas», «para dar testimonio». Ya reparó Lezama en «uno de los versos de más misterio y raíz poética que ofrece nuestra poesía»: ²⁸ *Porque quién vio jamás las cosas que yo amo*. Citemos entonces para finalizar un fragmento de su prólogo a *Por los extraños pueblos* para apreciar la conversión de ese verso en una verdadera poética:

No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio. A lo que Dios me dio en herencia he atendido tan intensamente como pude; a los colores y sombras de mi patria; a las costumbres de sus familias; a la manera en que se dicen las cosas; y a las cosas mismas —oscuras a veces y a veces leves. Conmigo se han de acabar estas formas de ver, de escuchar, de sonreír, porque son únicas en cada hombre; y como

28 Lezama Lima, José: «Un día del ceremonial», ob. cit.

ninguna de nuestras obras es eterna, o siquiera perfecta, sé que les dejo a lo más un aviso, una invitación a estarse atentos.²⁹

X. OCTAVIO SMITH: POETA DE LAS RUINAS

El único libro publicado por Octavio Smith antes de 1959, *Del furtivo destierro* (1946), resalta, desde su solitario esplendor, dentro de la poesía cubana. Smith, poseedor de una delicada sensibilidad, de un arrasador sentimiento que traspasa todas sus materias poéticas, tipo de sensibilidad que Vitier ha identificado, dentro de nuestra tradición lírica, con aquel *temblor* que el crítico había detectado en la poesía de Luisa Pérez de Zambrana.¹

Ese sentimiento, sin embargo, es desplegado a través de una mirada que parece envolver toda la realidad y dotarla de una fascinación, de un aura como de realeza, de un antiguo esplendor perdido y recobrado por la memoria. De ahí esa profusa y característica adjetivación sobre la cual la crítica tanto ha insistido.

Dos de sus poemas, «Del linaje disperso» y «Casa marina», constituyen, a la vez que lo central de su expresión, dos textos antológicos de nuestra poesía. Dentro de la poesía trascendentalista, la obra de Smith encarna la más indiscernible religación entre lo poético y lo religioso. Asimismo, dentro de la poética de la memoria, acentúa el linaje bíblico, de paraíso perdido, de sus apropiaciones poéticas. Y también, dentro de la poética de lo cubano, es muy singular su peculiar visión de lo insular: *Inmerso en isla extática y hialina*, dice en «Casa marina», égloga marina que Vitier ha sabido aprehender como lo más característico de esta poesía junto a «el

29 Diego, Eliseo: «Prólogo» a *Por los extraños pueblos*, en *Nombrar las cosas*, Bolsilibros Unión, La Habana, 1973, p.108.

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

misterio del temblor insular» —siempre hondamente expresado, nunca explícito— en «Del linaje disperso». ² Aquella *nostalgia de toda realeza perdida*, aflora, confundida con la nostalgia de lo insular, en su «Casa marina»: *Casa marina, reino de sal rielante tuve / y destronado fui mientras dormía*. Así, en la poesía de Octavio Smith se puede apreciar, resueltos desde su independiente originalidad creadora y expresados con una gran intensidad, muchos de los contenidos y actitudes poéticas que caracterizaron señaladamente a la segunda promoción origenista. ³

La obra lírica publicada por Smith después de 1959 se compone de dos poemarios, *Estos barrios* (1966) y *Crónicas* (1974), así como un breve libro de narraciones de acendrado aliento poético, *Andanzas* (1987). En 1981 apareció una edición de toda su poesía —pues incluye *Del furtivo destierro*—, con el título: *Lejos de la casa marina*. Ahora bien, esta poesía plantea el problema de su ubicación temporal, pues se conoce que casi la totalidad, por ejemplo, de los textos que conforman *Crónicas* fueron escritos en las décadas del cuarenta y cincuenta. De ahí que se haga difícil precisar una evolución, de cualquier índole, en su poesía, tanta es la persistencia estilística y temática que ella porta.

El ámbito marino como imagen de lo fabuloso, de una esencial lejanía, su intemperie; el bosque, también como imagen fabulosa de una plenitud perdida; los paisajes cotidianos del hombre, traspasados por una leve luz que les confiere la calidad de sueños, que el poeta intenta salvar del devenir implacable del tiempo; y ese mismo mundo de lo perecedero mostrado en su «magnífica miseria», en su condición de *ruinas*, son, acaso, las cuatro constantes más visibles de su poesía.

En *Estos barrios* se aprecia una poesía poderosamente impresionista —de sensibilidad en cierto modo afín a la de

2 *Ibidem*, p. 521.

3 Denominación de Cintio Vitier en su antología *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948, retomada por Roberto Fernández Retamar en su *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

Eliseo Diego— que muestra las delicadas impresiones que se desprenden de su morosa delectación ante el paisaje; paisaje, en este caso, urbano, aprehendido siempre dentro de una escala hecha a la medida del hombre, es decir, las realidades físicas son entrañablemente humanizadas —es constante la personificación—, por donde se establece una indiscernible religación entre todos los órdenes de lo real. En el fondo, el paisaje es traspasado por una mirada unitiva, nupcial, de sensible y omnipresente religiosidad. Como ha advertido Fernández Retamar: «El sentido religioso de esta poesía en su totalidad no está dado tan sólo por la presencia de poemas específicamente dedicados a temas religiosos. La actitud toda del poeta, su modo de concebir la poesía, denuncian tal religiosidad». ⁴ Pero esa estrecha convivencia es develada siempre en este libro con un rostro matinal, casi siempre ajena a todo visible conflicto o, cuando más, siempre mediada por la lentitud de su mirada: *Acogidos apenas, casi / inadvertidos, / paseamos / despacio la mirada que se torna / risueña y a la vez menesterosa*, dice en el poema 3 de «Exteriores y parques»; mirada que suele irradiar como una leve melancolía, como si los paisajes iluminados por su mirada —sus visiones— portaran ellos mismos una inextricable lejanía. Sucede como el alumbramiento de un animadísimo retablo, pero donde después tendrá que correrse lentamente un telón definitivo. Sus imágenes, entonces, se nutren de un aire como de fabula, de redivivio o posible paraíso. Es por eso que su poesía centúa, como en Diego y García Marruz, esa «imaginación del sentimiento», propia de una memoria creadora que tiende a intemporalizar sus visiones, que señalara Vitier en ambos poetas. ⁵

Su acendrado manejo de la palabra, la sabia intensificación de sus posibilidades expresivas —precisa, «ávida», «suntuosa», adjetivación; peculiar comunidad lexical, conformadora de ambientes de recurrentes valores connotativos; profusa e

Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, ed. cit.

Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, pp. 357 y 376.

intencional policromía—, hacen que pueda reconocerse enseguida la reciedumbre de un estilo, el cual pudiera caracterizarse por una mirada acusadamente manierista que, a fuerza de desplegarse a través de un tono monacorde, traspasa a la realidad de un velo donde las cosas son vistas a la vez cercanas y lejanas, como insufladas de una condición onírica o fantasmal. Dice, por ejemplo, en el texto 3 de «Interiores»:

*Ella puede anudarse los cabellos
y parecernos una fuente
sagrada. Luego apoya
la frente en el cristal, mirando,
sin ver, los álamos, la lluvia,
que ciegamente nos aborda
su salvaje destierro, su realeza.*

Pero la intensa estilización de su lenguaje poético no produce nunca la impresión de una mera delectación esteticista, puesto que una de sus virtudes es que siempre, de las realidades descritas, se desprende con naturalidad un profundo sentido espiritual, como puede comprobarse en el texto 4 de «Interiores»:

*Fluyen los testimonios del espejo
y del lecho risueña eternidad.
La transparencia es el deseo
de resumir todo en un signo.
A ratos danza el cortinaje
sus fiestas de solitario,
a ratos sabemos que no es poco
lo que ha prevalecido.*

Se indicaba anteriormente esa condición como de retablo, escenario, propia de esta poesía, y es que ella, incluso, se organiza como una escena donde van irrumpiendo diferentes voces y visiones, como si ante ciertos poemas estuviéramos, los lectores, en una estancia oscura y fueran desfilando ante nuestros ojos distintas estampas, como ocurre en el poema «El viudo, su hija, la visitante, los retratos», el cual soporta incluso una evidente progresión dramática; o escucháramos

como fragmentarias conversaciones, como sucede con el diálogo entre Jeane y Ana en el poema 7 de «Interiores». Es como si todo ocurriera en un sueño o, más exactamente, en el retablo alusinado de su memoria, en la vasta soledad de su mente. Esta vocación escénica.⁶ de su sensibilidad poética se hace más explícita en el poema «Acción», donde inicialmente se describe la escenografía en la que luego irrumpirán los diferentes sujetos líricos.

A veces sorprenden las hondas preguntas de su poesía, lo cual es uno de los medios más eficaces de desplegarse su conocimiento poético; inquiere una voz en el poema 2 de «Exteriores y parques»: *¿Cómo sabemos que una hora / culmina? ¿Por qué / la perfección es la quietud que danza?*; o en el poema 2 de «Faroles»: *¿Quién devuelve lo que hay de espectadora / como al descuido, desafiante / sin saberlo, en la sonrisa / remota de la infancia?* Otras veces son sus respuestas: *La transparencia es el deseo de resumir todo en un signo*; o como expresa al final de su poema 4 de «Exteriores y parques»: *Creíamos que amar era la súplica, / pero es la certidumbre, la respuesta.*

Tiene la poesía de Smith cierto aliento rilkeano, cuando irradia, a veces, desde la inmediatez de sus materias poéticas como un orbe mayor de resonancias que las proyectan hacia una dimensión trascendente; en el poema 1, de «Portales», pregunta: *¿Y no es figura / de esa dulce esperanza este reposo / con que ella oculta qué recibe y dona / silenciosa en su sitio, como fuente?* Ya señalaba Vitier que esta poesía «se distingue por la adjetivación profusa, febril, casi diríamos devorante [...] y por la tendencia a convertir las experiencias inmediatas en un deslumbramiento de asociaciones fabulosas», y agrega: «caracteres ambos que a veces, por acumulación, diluyen excesivamente los contornos y las intuiciones reales de su poesía».⁷ Pero, además de estas características, tanta es también su tensión lírica, su densidad conceptual, su regusto culterano, su léxico escogidísimo —que recuerda a Boti—,

6 Consultese: Revista *Albur*, Número Especial, Año IV, mayo de 1992.
7 Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ed. cit., p. 368.

que puede no resultar fácil su lectura, demandando del lector una semejante tensión creadora. Es muy significativo que esta poesía haya estimulado una recepción dentro de la crítica que se distingue por su variedad de matices, y que, incluso, las mejores críticas participen también de una cualidad poética —Vitier, García Marruz, Francisco de Oráa, Enrique Saíenz.⁸

Acaso una de las más fieles descripciones de su actitud poética es mostrada en el poema 2, de «Espíritu», cuando expresa:

*Para ser basta que renovemos
una hospitalidad tranquila*

[...]

*Yo soy no más aquel que hospeda.
¿Qué fuente es esta que me escoge
y en mí remonta silenciosa?*

*Yo simplemente he alzado el rostro
para en nombre de todo
esperar la respuesta*

En el primer poema de *Crónicas*, «Elegido», aparecen dos instancias que convivirán en muchos textos de este libro y, en general, en toda la poesía de Smith: *el bosque*, ámbito de lo fabuloso, imagen lejana, casi soñada, como un recuerdo, de una plenitud perdida, y *lo desértico*, como imagen de lo reservado, lo intacto, lo perfecto —«danza inmóvil», «pregunta que muere sin hacerse»—, que es aprehendido por el poeta como una intemperie planetaria, lunar, un espacio vacío, es decir, *lo que espera*. En «Memorias» se insiste en lo fabuloso —*cuando el Duende del Alto Espino vendrá y mi antepasado / taciturno servía los dientes de una estrella*—, como también en «Andanzas de Pablo Azimo».

8 Consúltense: Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ed. cit. y *Lo cubano en la poesía*, ed. cit.; Fina García Marruz: «Del furtivo destierro», en *Orígenes*, 4 (14): 41-44, La Habana, Verano 1947; Francisco de Oráa: «Estos barrios», en *Unión*, 5(3): 170-172, La Habana, jul.-sep. 1966; y Enrique Saíenz: «Octavio Smith: ensayo de aproximación», en *Letras Cubanas*, 2 (8): 83-94, La Habana, abr.-jun. 1988 y «Las crónicas de Octavio Smith», en *Unión*, 13 (3): 185-187, La Habana, jul.-sep. 1974, entre otros.

El poeta muestra en este libro, luego de la intimidad, los interiores, los adentros, de los paisajes de *Estos barrios*, las afueras, los bosques, los desiertos, la intemperie, para lo cual, incluso, emplea un lenguaje más fluido, menos selectivo, a veces cercano a la prosa, aunque también más vulnerable. Así, en «Sabana», Smith capta algunas esencias de lo cubano —«viento mineral y cristalino», «la alucinación serena de las cañas», los «matojos que el viento reseca cristalino»—, aquella *intemperie* tan bien descrita por Vitier en *Lo cubano en la poesía*; *intemperie* o *lejanía del ser* que encuentra como un espejo en el paisaje: *Salgo a mirar la lejanía / porque nada me espera allá tampoco*.

Hay dos constantes en este libro: lo marino, como imagen de la lejanía, y el bosque, las maderas, como plenitud de lo fabuloso o reliquia. En «El altillo de maderamen claro» —otra entrada de lo maravilloso—, diríase que se trata de recobrar una sensibilidad, una temporalidad, una mirada, pasadas, acaso el momento del llamado «descubrimiento». En «El lento furor», torna la lejanía del ser, su entrañable intemperie: *Pero lentas las barcas se obstinan remotísimas o es la extraña intemperie que sumerge y divide*, donde ya comienza esta poesía a desplazarse hacia una visión dolorosa de la realidad. Irrumpe también lo onírico:

*Bajo los toscos plátanos de mi patio la luna
semejante a los labios manchados por un cántico,
semejante a la estatua voraz en que me sueño
ceñido de fulgente locura mortecina.*

Ante lo intacto, sufre el poeta la fluencia del devenir: *¿Qué voy a resguardar mientras el humo, / disponiendo frío sus estratos / por el bajo cielo blanquecino, se calla nada más, y permanece?* Este conflicto se hace más explícito en «Lluvia en septiembre», donde aparece desenvuelta la imagen del devenir: *Mundo flechado por la muerte*, ante el cual el poeta asume una actitud pasiva: *así me abstengo de enjuiciar, asisto / grave y como pensando en otra cosa*. Sin embargo, aunque Smith casi siempre esconde su afectividad detrás de un regio lenguaje —*De tu verbo al acecho del sentido / del vendaval*

del Verbo por quien ardo / bajo moradas joyas sumergido, concluye su poema «Mar de la tarde», ejemplo de serena belleza encubriendo al deseo—, a veces aquella aparece en toda su desnudez, denunciando aquel *temblor* que señalará Vitier en *Lo cubano en la poesía*, como uno de los rasgos característicos de su sensibilidad. Culmina así su poema «Homenaje»:

[...] *conmovedoramente*
lo lejos de oro suave al contemplar.
La belleza heridora e inocente.
No bastarán las lágrimas del mar.

Esa rara sensibilidad que hace de Smith uno de los más extraños poetas cubanos, es apresada a veces por el mismo poeta en versos como estos: *La noche es clara y estás solo. / Luces la joya más antigua: / la fiesta a que no somos convidados* —«Imagen para un poeta nuestro del XIX»—, donde el poeta se muestra como el testigo aislado de la fluencia incesante del tiempo. Ya reparaba Enrique Sainz, en contraste con sus reiteradas imágenes del *reposo*, añorada perfección, nostalgia de un paraíso perdido, en que: «Una ausencia, un eterno fluir de lo presente, un deseo radicalmente imposible, reaparecen a lo largo de este libro».⁹ Asimismo, Vitier, había señalado que «una mirada cuya intuición básica es el desgarramiento sigiloso, por la caída inmemorial, de un reino incorruptible: fábula o paraíso. Y sin duda es ese tácito amargor lo que el poeta, presintiendo el texto virginal del mundo, constata melancólico y maravillado en la gloria de las cosas».¹⁰ Juicio que permite abordar el último cuaderno de *Crónicas*, «Las amables ruinas».

En este último cuaderno se accede a una suerte de síntesis de su visión poética de la realidad. En «Queda una limpidez», dice el poeta:

Queda una limpidez amiga y vulnerable
como la sonrisa de quien convalece

[...]

Recuerdo la pasión, las arpas
errantes de un extraño bosque
la ciudad en blanco alucinado
grabada sobre fondo gris pizarra

Queda un fresco desorden de fragmentos
queda
la tarde pristina en sus plazas.

El poeta, inmerso entre las ruinas, con *la sonrisa de quien convalece*, y *apartando los colgajos / cristalinos por tristemente fieles* —dice en «No sé, no sabré nunca», y repárese en la lentitud del gesto, en su tristeza indecible—, ofrece su testimonio, huesped solitario entre las ruinas, pues siente, incluso con fruición, *esa manera de acoger / que tiene el dulce vidrio de estas ruinas* —confiesa en «Estos, dolor, que ves ahora». Y comprendemos entonces que el poeta ha estado cantando su melancólica fascinación por lo perecedero; ha estado mostrando los destellos de lo efímero, el viento lejano, húmedo, salobre —que, como advirtió García Marruz, es también el viento del espíritu— soplando sobre todas las cosas, el tesoro que son las ruinas de lo real, las crónicas de esa pobreza espléndida, aquella «magnífica miseria», las *amables ruinas, los restos dispersos y astillados, / destellando confusos si los hiere / la luz de la tarde renacida*, con la triste alegría de quien vislumbra una realidad mayor, cercana y lejana a la vez, perdida y deseada, donde —siendo fiel a su apropiación religiosa del mundo— *el Padre [está] paseándose a lo lejos / por el jardín en el atardecer...*, verso con que culmina su poesía.

9 Sainz, Enrique: «Estos barrios», ob. cit.

10 Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ed. cit., p. 368.

XI. GASTÓN BAQUERO O LA POESÍA EN EL JARDÍN DE LA MUERTE

1

En años recientes, el mundo de habla hispana ha conocido la publicación de *Poemas invisibles* (1991) y de una antología personal¹ del poeta cubano radicado en Madrid, Gastón Baquero (1916), quien ha sido reconocido como *el mejor poeta vivo en España*. Pero más allá de la justeza o exactitud de esta denominación, lo cierto es que el poeta que participó junto a José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Virgilio Piñera y otros poetas cubanos, en el ya legendario Grupo Orígenes —sobre todo a través de las revistas *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1943) y *Poeta* (1942-1943)—, es sin lugar a dudas uno de los mejores poetas de la lengua. En las páginas que siguen se intentará una caracterización general de su obra poética.

2

La poesía de Gastón Baquero publicada en Cuba,² sin tender, como la de Lezama, hacia la expresión metapoética de un sistema, estará sustentada por un implícito aunque intenso apresamiento poético. En su ensayo «Los enemigos del poeta» —publicado en la revista *Poeta* en 1942— Baquero

expondrá una concepción de la poesía semejante en algunos aspectos generales a la de Lezama, cuando expresa que el apresamiento del ser de la poesía «es punto menos que un alto imposible, un absurdo glorioso».³ No obstante, la densidad especulativa y, sobre todo, esa forma a veces brusca, antime-lódica de la poesía lezamiana, contrastará con el fluir melódico de las formas poéticas de Baquero.

Su poesía, además, no hará tampoco tan evidente su ruptura con la tradición poética inmediatamente anterior, y continuará desenvolviéndose, en alguna medida, a través de la expresión de temas gratos, por ejemplo, a la poesía pura, como se aprecia en su «Soneto a la rosa»,⁴ o en la presencia del insistente tema de la muerte, así como a través de la aprehensión de la infancia como paraíso perdido —*es el pasado intacto en que perdura / el cielo de mi infancia destruida*, dice en «Sonetos a las palomas de mi madre»—; o, en casi simétrica oposición con el territorio vespéral, inocente, de la infancia, propio de cierta poesía pura, su mirada se proyecta también hacia la futuridad desconocida de la muerte, como puede apreciarse en «Sintiendo mi fantasma venidero». Pero se debe insistir en que todas estas recreaciones de la tradición poética estarán permeadas ya por su comunidad con la proyección general de la poesía origenista o trascendentalista,⁵ y porque, además, es muy acusada en ella su apertura o religación afectiva con la realidad. La poesía de Baquero acentúa asimismo la función cognoscitiva del menester poético y, como también sucede en los demás poetas origenistas, revela un profundo conocimiento e incorporación creadora de la tradición poética española, amén de la de otras lenguas.

En el que puede considerarse como uno de sus textos poéticos más significativos, «Palabras en la arena escritas por

1 Baquero, Gastón: *Poemas invisibles*, 61p., Editorial Verbum, Madrid, 1991.

2 Baquero, Gastón: *Poemas*, Ediciones «Clavileño», La Habana, 1942 y *Saúl sobre la espada*, Ediciones «Clavileño», La Habana, 1942.

3 Baquero, Gastón: «Los enemigos del poeta», en *Poeta*, (1): 5-6, La Habana, noviembre, 1942.

4 En lo sucesivo todas las referencias a poemas de Baquero se remiten a su libro *Magias e invenciones*, 257p., Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1984.

5 Se utiliza la denominación empleada por Roberto Fernández Retamar en su libro *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones «Orígenes», La Habana, 1954.

un inocente» —donde se revela la contradicción señalada por Vitier entre el sentimiento y la creación, así como el «mito de la inocencia, ligado siempre a la imagen mítica de la Isla», o «la metafísica de la irresponsabilidad»,⁶ la cual contrasta con el optimismo trascendente lezamiano—, Baquero ofrece una de las confesiones poéticas más sobrecogedoras de la poesía cubana, a la cual sitúa, tanto por la intensidad de su sentimiento como por las amplias fuentes y referencias culturales que integra, en un altísimo grado de universalidad, acaso porque asume allí «uno de los rasgos más tenaces de lo cubano como actitud ante las cosas», juicio donde alude Vitier a la presencia de la *intrascendencia* como misterio.⁷

A todo lo largo del poema, pero explícitamente en su inicio —*mi alma no sabe otra cosa que estar viva. / Va y viene entre los hombres respirando y existiendo*—, está presente un sentimiento de confusión o religación con la realidad, que permite sustentar toda una actitud y concepción de la poesía y, sobre todo, del poeta, cuyos orígenes y prolongación atraviesan toda la cultura poética universal. En este sentido son concurrentes las imágenes del poeta-niño, del poeta-inocente —*inocente de ser inocente*, expresa como ejemplo del mito de la irresponsabilidad considerado por Vitier—, del poeta-ciego, y, en general del poeta inmerso en la temporalidad —*Voy de alucinación en alucinación como llevado por los pies del tiempo*—; asimismo es muy reveladora en este sentido la analogía del tiempo con la arena, a la orilla de un mar donde el poeta, el niño, el inocente, escribe y sueña.

Por otro lado, la presencia de una causalidad poética ajena al poema incluso —*Escribo en la arena la palabra horizonte / Y unas mujeres altas vienen a reposar en ella. / Dialogan sonrientes y se esfuman tranquilas. / Yo no puedo seguir las, el sueño me detiene, ellas van por mis brazos / Buscando el camino tormentoso de mi corazón*—, proviene en última instancia de su concepción trascendente de la poesía, donde aparecen implícitas las ideas del *entusiasmo* poético —*Com-*

prendo y sigo garabateando en la arena, / Como un niño inocente que hace lo que le dictan desde el cielo—; de lo incondicionado poético —*es la vida la que me sueña a mí*—; y del misterio o desconocido poéticos, propios de la tradición de la poesía romántica y cristiana. En esta última dirección es notable la ascendencia religiosa de su pensamiento poético, por donde pueden establecerse las siguientes oposiciones: lo anti-literario —*Yo no sé escribir*— y la asunción del misterio cristiano de la encarnación —*Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios*—; valoración escéptica del sentido de la vida, a través de la idea del hombre-actor, vida-espectáculo, muy vinculada a otra idea subyacente: la pérdida del paraíso y la concepción de la vida como pecado, y, en contraste, su convicción de encontrar todo sentido —y misterio— en el Dios cristiano: *Y dice las palabras que lee sobre los cielos, las palabras que se le ocurren, a sabiendas de que en Dios tienen sentido.*

Muy importante será la valoración del sueño como medio de conocimiento poético —*Vuelve, vuelve a soñar, inventa las precisas realidades*—, perspectiva esencial en el poema. El sueño poético será entonces la vía para acceder a una temporalidad ubicua —para Baquero, posibilidad de la trascendencia poética—, como la única oposición que se le puede hacer a la muerte a través de la poesía.

Esa lectura profundamente humanista, creadora, de la tradición cultural, puede apreciarse también en otro importante texto suyo: «Saul sobre la espada», donde Baquero despliega precisamente el tema de la muerte asumido dentro del ámbito de lo trascendente religioso, como también manifestará en otros poemas, conformando lo que puede denominarse como una verdadera *poética de la muerte*, acaso el tema central de toda su poesía. *La muerte es el soldado / perpetuo del Señor*, dice Baquero en el repetido verso de «El caballero, el diablo y la muerte».

Por otra parte, Vitier define «el tema central de su poesía» como «el sueño de las formas»; dice el poeta en «Preludio para una máscara»: *No soy en este instante sino cuerpo un invitado / Al baile que las formas culminan con la muerte; o,*

6 Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, Santa Clara, 1958, p.420.

7 *Ibidem*, p. 421.

expresa también Vitier, como «El tema de la muerte como vía del sueño de las formas».⁸

Es apreciable 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»—, 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.¹⁰ Mas ese incesante tránsito sólo es alterado por su entrañable rebelión contra la muerte; rebelión que, aunque de estirpe unamuniana, no se resuelve al cabo como resistencia, sino como necesaria reintegración, como plenitud incluso —*Cada muerto es de nuevo / la plenitud del mundo*, dice el poeta en «El caballero, el diablo y la muerte»—, pues, para Baquero, no habrá resistencia posible frente a la muerte, ya que aquel tránsito hacia lo oscuro germinativo debe acaecer ineluctablemente. De ahí que en su poesía se aprecie una intensa vivencia de lo desconocido y una visión de la muerte como fluencia onírica dentro de la vida, es decir, se asume a la muerte como una *presencia* dentro de la vida.

Será alrededor de estos temas que la poesía inicial de Baquero configurará sus principales preocupaciones y actitudes trascendentes, las cuales persistirán en su obra posterior; preocupaciones y actitudes que son, a partir de entonces, traspassadas por una mirada de matinal hermosura, a través de la cual el poeta parece cumplir con su mayor deseo, es decir, con aquellas *Ascenciones serenas hacia el pecho de un astro*, de su poema «Octubre», o con aquella confesión de su «Pre-ludio para una máscara»: *Yo no quiero morirme ni mañana ni nunca. / Sólo quiero volverme el fruto de otra estrella.*

8 *Ibidem*, pp. 410 y 416.

9 *Ibidem*, p. 410.

10 *Ibidem*, p. 411.

Como es conocido, Gastón Baquero —quien desde 1944 se separó del Grupo Orígenes para dedicarse a la actividad periodística, predominantemente cultural, sobre todo desde las páginas del *Diario de la Marina*— abandonó su país en 1959 y se radicó en Madrid por evidentes motivos políticos, aunque también es conveniente precisar que el poeta ha mantenido su poesía ajena a cualquier manifestación política y sumida dentro del ámbito de las preocupaciones trascendentes y de los temas de vocación universal de su obra escrita en Cuba.

En 1984 apareció en Madrid *Magias e invenciones*,¹¹ libro donde reúne casi toda su poesía, que es acompañada por un prefacio del autor titulado «Al final del camino», donde expone su pensamiento poético, y por un soneto, «Retrato», que culmina con unos versos que pueden sintetizar el sentido profundo de toda su poesía: *Sólo quiere una cosa, sólo una: / descubrir el sendero que lo lleve / a hundirse para siempre en las estrellas.*

Su obra lírica anterior a 1959 es recogida allí bajo el título de «Poemas de otro tiempo» 1937-1947, pero aquel libro contiene, además de «Memorial de un testigo», publicado en Madrid en 1966, otros cuadernos parcialmente inéditos: «Treintaidós magias e invenciones», «Variaciones antillanas sobre temas de Mallarmé», «Humoresque», «De "Poemas escritos en España"» y «Poemas africanos» —este último formado por versiones de poemas de autores africanos, con el objetivo de hacerlos contrastar con la llamada poesía negra, y que el autor dedicó a Lydia Cabrera.

«Memorial de un testigo» es, en mi opinión, el poemario más importante y el que mantiene vínculos estilísticos e ideotemáticos más directos con su poesía anterior. Es muy significativo que la crítica española lo considere «un acontecimiento en el ámbito de la poesía española», y que, por ejemplo, el poeta español Francisco Brines exprese que «es

11 Baquero, Gastón: *Magias e invenciones*, ed. cit.

uno de los mejores libros publicados en España en todo el período que va de la guerra a nuestros días». ¹²

El poema que da título al libro indica una insistente recurrencia temática a su poesía anterior a 1959: la intemporalidad, ubicuidad, y lo perdurable de lo percedero, a través de un testigo, el poeta, y un espacio, la poesía, porque dice, *siempre habrá un testigo que verá convertirse en columna de humo / lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre renaciendo*. El texto, a través de una fácil y explícita retórica literaria, expone sin embargo la proyección trascendente de su pensamiento poético. Mas, en los poemas siguientes, el poeta recupera el tono solemne característico de su poesía origenista. Irrumpe, por ejemplo, en «Rapsodia para el baile flamenco», su conocida poética de la muerte, también desplegada en «Homenaje a Jean Cocteau» y «El sol y los niños, y además la muerte», este último de una dramática visualidad. En el primero el poeta expresa acaso el centro de su pensamiento poético:

*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.*

En otros poemas, «Canción sobre el nombre de Irene» y «Plenitud de la manzana», reaparece su tema de *lo oscuro germinativo*, y, en «El mendigo en la noche vienesa», otro tema afin al pensamiento poético origenista: la pobreza, la cual dota a su poesía de un poderoso humanismo de raíz ética. Durante todo el poemario, además, se hace explícita su religiosidad, acaso intensificada entonces; tal es el caso de sus poemas «Cuando los niños hacen un muñeco de nieve» y «Palabras de Paolo al hechicero», este último, además, de sobrecogedora confesión homosexual. Esos dos textos, junto a «Magnolias para Betina», «El viento en Trieste decía» y «Nocturno luminoso», constituyen, a mi juicio, los poemas más logrados del libro, resaltando, entre todos, «El viento en Trieste decía», de una sugerencia y un misterio indecibles. Dentro de la tradición temática de la poesía pura, pero liberándose de ella a su vez, se desenvuelve su poema «Discurso de la rosa en Villalba», donde acaece *la contemplación de la belleza efímera*. Y como una continuación de «palabras en la arena escritas por un inocente», sobresale un texto primigenio, «Silente compañero», el más confesional del libro.

En sus cuadernos posteriores la poesía de Baquero acoge un tono más desenfadado, formas más libres, y su discurso parece desenvolverse más espontáneamente, menos vigilado por su retórica anterior. De algún modo esta poesía debió conocer la influencia, si bien no determinante, de la norma poética conversacional o coloquial, característica, dentro del ámbito del idioma, de las décadas del sesenta y setenta, si bien esa misma apertura contrasta a veces con la perfección y tal vez la perdurabilidad de su poesía anterior, de una arquitectura verbal más resistente. No obstante, estos poemas revelan una significativa evolución en el poeta, que parece necesitar menos de las formas cerradas y de la perfección formal —como antes, acaso para expresar mediatamente sus angustias existenciales y sus preocupaciones trascendentes—, al asumir, afirmativamente, la vitalidad y plenitud de la existencia percedera. Es como si el poeta accediera a una estrenada libertad, y se complaciera, incluso, en la sensoriedad de la belleza, como sucede en «La fiesta del fauno», poema de

12 Contraportada de *Magias e invenciones*, ed. cit.

matinal hermosura; asimismo, en «Aparición», sucede la contemplación de la armonía. En «Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas», como el *sol* del poema, el poeta *vive tan sólo de lo luminoso y lo diáfano*. Y en «El hombre habla de sus vidas anteriores», la presencia de un discurso segismundeano no impide la preeminencia de su belleza. Es como si el poeta hiciera de la lengua una patria, y revelara siempre, con una serena belleza, una plenitud matinal, e incluso una alegría trascendente, como es el caso del poema «Pavana para el Emperador». Es, en general, una poesía alabanciosa, donde, dentro del ámbito de lo cubano, el poeta recupera a la Isla desde la lejanía, y la Isla se le entrega como un territorio paladeable a través de una memoria de sensualidad eglógica, de una belleza intemporal, salvada de su caducidad. Vale recordar en este sentido un juicio que emitió María Zambrano en «La Cuba secreta»:

[...] lo cierto es que la poesía comienza —de ser por la angustia— 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 obscuro sentido ante esa riqueza de la «fysis» en su despertar. Bastarían 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 substancia 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 [...]¹³

En «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto» —poema de una intensa visualidad cinematográfica—, sorprende la materialidad de sus imágenes, o la materialidad del tiempo. En el fondo hay una mirada inocente, intemporal, pues sólo un poeta inocente puede captar de esa manera *lo eterno en lo fugaz*, la belleza de las cosas perecederas, la fascinación de su sensoriedad. Pero, como se evidencia en

sus poemas «Coloquial para una elegía» y «Primavera», por ejemplo, esa nueva mirada es en el fondo la mirada de la pobreza: porque la humildad y la inocencia en el mirar, son las únicas vías —parece decirnos el poeta— que pueden alabar los dones de la realidad, como si la mirada del pobre fuera la única capaz de ver el tesoro de la realidad: espléndido lo pobre, áurea pobreza. Por eso se detiene, en «Coloquial para una elegía», en *el misterio del pedazo de pan sobre la mesa*, y por eso, en «Primavera», el poeta es *al mismo tiempo príncipe y mendigo*.

Baquero, poeta que como el niño, el silente compañero de toda su poesía *se inclina sobre el centro del misterio*, y confiesa humildemente: «Creí estar haciendo una poesía de la inteligencia, y me salió un poemario del desconcierto y de la confusión de un hombre cualquiera ante el enigma del mundo», y también: «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». ¹⁴ Detengamos por un instante a Baquero:

*llevando de la mano a este niño, silente compañero,
o soñándole a Dios el sueño de llevar de la mano a un
niño,
antes de que deje de ser ángel,
para que pueda con el arcano de sus ojos
iluminarnos el jardín de la muerte.*

4

En 1991 Gastón Baquero dio a conocer *Poemas invisibles*. El libro está presidido por un ámbito diáfano, al menos, que *insular*: desde el título de su primer cuaderno, «Isla de Verdeor», que recuerda las imágenes del purismo sensual de su juventud; los propios versos del poema de Eugenio Florit «A, ante, con, para, según, sobre Gastón Baquero»; hasta, sobre

13 Zambrano, María: «La Cuba secreta», en *Orígenes*, IV (20): 63-69, La Habana, invierno de 1948.

14 Baquero, Gastón: «Al final del camino», Prefacio a su libro *Magias e invenciones*, ed. cit.

todo, la dedicatoria, expresamente concebida para quienes escriben poesía «dentro de la Isla» y «fuera de ella», y haciendo constar «El orgullo común por la poesía nuestra de antaño». Más adelante es más explícito cuando exclama: «¡Gran pena es que ya no nos reconozcamos, que no sepamos nada los unos de los otros, siendo como somos hijos de un mismo espíritu, nacidos de aquel Padre Numinoso, arca sagrada de la poesía!»... Como en Florit, en algunos poemas escritos en los Estados Unidos, se hace evidente en Baquero, acaso por primera vez tan nítidamente, la expresión de su desgarramiento de su patria, aunque también su esperanza unitiva, por la Poesía, y, *martianamente*, en sus «pinos nuevos».

Parejamente a esa fe en la poesía, en unas palabras preliminares, «Explico», vuelve el poeta a rondar lo que he llamado su poética de la muerte, asumida aquí como su rebelión contra «la Nada». Precisamente la idea que aventura sobre la Poesía: «connubio del Enigma y de la Nada», sitúa el conflicto entre el afán trascendente, el misterio, y la presencia no menos misteriosa, aunque existencialmente desoladora, de la muerte. Pervive siempre en Baquero, como prueba del acendramiento y persistencia de lo central de su pensamiento poético, aquella actitud vital que ya en 1958 recordara Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, cuando aquel le confesara en la intemperie y sobreabundancia de la juventud: «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»,¹⁵ aunque prevalezca también ahora, como precisaba también Vitier, su unamunesca rebelión contra la muerte.

Pudiera parecer algo excesivamente solemne hacer prece-der con estas ideas a un libro, al menos en apariencia, tan natural y desenfadadamente escrito, casi como jugando, podría alguien suscribir, sin embargo, creo que es necesario porque fija el revés profundo de su envés transparente y

matinal. Podría agregarse, incluso, a los comentarios de Vitier, que en Baquero ha existido siempre como una veta escéptica, existencialista —o acaso no otra cosa que un alerta, lúcido, natural *sentido común* por debajo de sus impulsos trascendentes— que median su visión de la existencia. Ejemplo de ello es el poema inaugural del libro, «El viajero», imagen del peregrino esencial: *Silbar en la oscuridad para vencer el miedo es lo que nos queda. / No creais que me haya dejado, jamás, distraer por la apariencia / de la luz: desde pequeño supe que la luz no existe, que es / tan solo uno de los disfraces de las tinieblas, / porque sólo hay tinieblas para el hombre*. Esta veta, agregó, como *virgiliana*, le hace sentenciar sobrecogedoramente: «inútil todo, inútil». Así, como en Virgilio Piñera, el poeta devela, aunque sea subliminalmente, la desamparada, vulnerable sensibilidad de su sujeto lírico, de su *persona*: *Lleno de miedo pero abroquelado en el castillo / de escucharme silbar, compruebo todos los días / que es sólo noche cerrada e irrompible la que nos rodea; / percibo el desdén de la Creación por nosotros, la orfandad del planeta / en la siniestra llanura del universo, la soledad / absoluta de este puntito de polvo que tan importante creemos...* Y a continuación se impone un relativismo o agnosticismo radical, como consecuencia de un nihilismo que linda, en el otro extremo de la trascendencia, con una severa *frivolidad*, porque le hace apiadarse también *de la pavorosa soledad / de la tierra en el Cosmos*.

Como una objetivación *entrañable* de este discurso ontológico, intemporal, en el segundo texto del libro irrumpe uno de los poemas más esenciales escritos por un cubano; texto que hasta cierto punto complejiza todavía más su propia estética lúdica y relativista: «Con Vallejo en París —mientras llueve». Si es cierto que cada persona es una máscara, que es o puede ser varias personas, o que cada entraña puede mostrarse indistintamente a través de rostros diferentes, aquí, me atrevería afirmar que emerge su entraña y su rostro más esenciales, su esencia y su apariencia más inextricablemente religadas. Se asiste, pues, a una especie de visión, de sobrepasamiento y de despojamiento radicales, en un poema que

15 Vitier, Cintio: ob. cit.

parece dictado por el *pathos* telúrico, ancestral, del hombre «americano», y más: de la menesterosa, sufrida, criatura universal, del *pobre* esencial que todo hombre lleva en sí.

Aparte de aquel primer poema diríase que programático de su credo estético y vitalista, y de este segundo, genésico, primigenio, el resto del poemario se orienta hacia otras zonas de manifestación de su sensibilidad. El libro, como *Magias e invenciones*, está ordenado cronológicamente al revés que la natural sucesión temporal, por lo que de esta manera su último texto, «Ciervo en la muerte» —dentro del barroquismo sensual y mitopéutico de sus primeros poemas originistas— está fechado en 1939.

El tercer poema del cuaderno «Isla de Verdeoro»: «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana», cuyo tema es la estancia de Federico García Lorca en La Habana, es un poema de alegría sensual, de voluptuoso sincretismo, égloga erótica de una Habana exterior, emotiva y pintoresca, que puede recordar las objetivaciones poéticas de la poesía llamada afrocubana, aunque aquí, por supuesto, ya no se persiguen los objetivos de aquella, porque lo que predomina es la recreación, por la memoria poética, de un paisaje, de un ámbito que le devuelve al poeta un tiempo ya pasado pero dable de revivir a través de eso que ha llamado Vitier «la imaginación del sentimiento». Con este poema, además, se inicia una serie de ensoñaciones lúdicas, de caprichosas analogías, de un poderoso vitalismo, como se aprecia también en «Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia», o en el redivivo purismo, de profundo substrato simbólico y afectivo, de los exóticos, misteriosos, hieráticos leopardos de «Invitación a Kenia». En general, en todos estos poemas —«Aproximación a Venus», «Oscar Wilde dicta en Montmartre a Toulouse-Lautrec la receta del cocktail bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt», «Luigia Palzalli mira de solsayo a su amante, y sonrío» y «Epitafio para María Kodama»— continúa desenvolviéndose esa graciosa frivolidad, ese regusto por la desmistificación, por objetivaciones poéticas *en libertad*, que, extremando las correspondencias, pueden recordar el tono y

la sensibilidad de cierto primer *rubendarismo*, o del contemporáneo *postmodernismo*, ambos finiseculares.

Del cuaderno siguiente, «Moneditas halladas en el último rincón del chaleco», compuesto por cuatro textos escritos en 1959 y 1960, destaca «Pequeña elegía por Rafael Marquina», tal vez porque el poeta se acerca de nuevo a su tema esencial, a su «jardín de la muerte», a la muerte como simple tránsito, de reminiscencia platónica, hacia una suerte de limbo o, como nombra en su poema sobre Federico García Lorca, ese trascendente *banquete* en el «Cielo Mayor de la Poesía». Concluye así este texto —imagen con que prefiero cerrar este ensayo—:

5

La muerte suena a Dios. —
Y yo regreso a mi libro, al rincón silencioso:
ya he pensado por instantes en ti, y muy lejos
te he dicho adiós moviendo lentamente la mano,
con ese signo que parece avivar un pequeño fuego,
o avisar al que parte que quedamos aquí,
y que pronto iremos
a continuar en lo alto la plática amistosa,
la lectura de un poema,
y la delicada misión de darnos compañía los humanos.

ÍNDICE

- Prefacio / 7
- I. José Lezama Lima a través de *Paradiso* / 9
 - II. Lezama. El sueño de una doctrina / 38
 - III. *Fragmentos a su imán*: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima / 66
 - IV. Orígenes de una correspondencia. Lezama y José Rodríguez Feo / 75
 - V. María Zambrano y la Cuba secreta / 80
 - VI. Cintio Vitier: el tiempo ético / 97
 - VII. La extrañeza de lo real. Poesía de Cintio Vitier / 118
 - VIII. Fina García Marruz: el conocimiento encarnado / 148
 - IX. El callado frenesí de Eliseo Diego / 161
 - X. Octavio Smith: poeta de las ruinas / 173
 - XI. Gastón Baquero o la poesía en el jardín de la muerte / 182

«tu piel de palomas, de arenas, de lirios...»). Ya Juan Ramón había echado de menos en Neruda estas vastas enumeraciones de palabras intercambiables sin eje diamantino, fijador. Como dijo Gómez de la Serna, al menos el cubismo quiso edificar, salvar algo del derrumbe. Había en el surrealismo algo irresponsable que acabó por irritar la natural austeridad de Vallejo, no obstante haber ido a París, como buen dariano, «con el espíritu abierto a *todas* las revelaciones». Acabó por ver a aquellos dadaístas y surrealistas que se reunían en el café «La Rotonde» dictando excomuniones, como a «sátrapas absurdos del azar». Le molestó su gusto por el escándalo, por «epatar al burgués» en teatros que sólo podían pagar ellos. En un principio admiró, como todos, el refrescante aire humorístico de Dadá, en medio de tanta estupidez guerrerista, pero pronto le vio las entrañas frías a su reiterada reversibilidad: «Yo soy un idiota, y ustedes que me aplauden, otros», «No ser dadaístas es ser también Dadá», etc., cuyo influjo denunció en su artículo «El dadaísmo político».

El surrealismo había heredado la tendencia al «collage» en que al menos el cubismo había plantado su botella de vino, entre fragmentos de periódicos y estatuas decapitadas. No, el cubismo fue otra cosa, y por eso prendió más en el Vallejo de *Trilce* por esa superior sobriedad que volvía una verde manzana de Cezanne o el recio conjunto de un poblado español, parientes del espinazo de la cordillera andina. La Guerra Civil española haría el saldo trágico del que no quedó más que el caballo espantado del Guernica y el grito inaudible de las madres.

Tan alegre saludador de todos los *Ismos* como Gómez de la Serna no pudo menos que acabar refiriéndose a lo que llamó «los trágicos removedores de la inconciencia española», que empezaron pidiendo unamunianamente «una gran barbaridad» que sacudiese la modorra de los casinos, y aca-

baron encontrándose con una realidad mucho más energúmica que todas sus previsiones. Y otro tanto pasó con los surrealistas, cuando a los teóricos del sueño-vigilia llegó la guerra real, rebasando todos los absurdos imaginables, uno a uno tuvieron que emprender el camino del exilio.

El humanismo vallejiano se revolvió contra tanta experimentación y juego con la palabra: «Si un albañil se cae de su andamio y ya no almuerza...» cómo seguir hablando «del tropo, la metáfora», cómo poder leer después a André Bréton. La preocupación social de los surrealistas fue episódica, con algunas excepciones, como la de un Robert Desnos, el amigo de Carpentier, que fue consecuente hasta el fin.

Lezama escribiría su «Balada surrealista», pero no se hacen baladas sino a algo que para nosotros ha dejado de ser vivo y actuante. Sólo vimos en su poema la leve reverencia a un arte de época (aunque todo gran arte lo es) que había dejado ya de interesarle.

Cuando *Orígenes*, ya todos estábamos cansados de los bigotes puestos a la Gioconda y otras fáciles transgresiones. La vanguardia se identificó demasiado con lo «joven».

Nada más melancólico por eso que un vanguardista viejo. Madurar les parece académico, acaso lo es. Entre nosotros, cuando la *Revista de Avance*, que añadía a su título el número cambiante del año, fue diferente, ya que se volcó más en la lucha política que en la literaria o generacional. Tuvimos vanguardia, pero no vanguardismo, no irreverencia gratuita. Se lo impedía la devoción al padre Martí. Lo que establecía también un enlace con los origenistas —aunque sólo se cita la polémica con Mañach—, que siempre se sintieron tan cerca de figuras como la de Rubén Martínez Villena, por citar sólo un ejemplo.

El surrealismo no envejecía bien. Heredero del espíritu de ruptura de la Reforma, tuvo siempre una simpatía de familia por todo lo cortante: mesa quirúrgica del Conde del

Otro Mundo, tijeras de Tristán Tzará, aguja hipodérmica del Drago Domínguez, el canario volcánico, clavada, ay, en una esfera, entre mujeres desmontables y máquinas electrossexuales, *Ready made* del excepcional Duchamp y sus «objetos encontrados», sacados de contexto, bisturí hiriendo el ojo de la primera escena de *El perro andaluz* del binomio Buñuel-Dalí.

No es raro que la genuina gracia andaluza de Lorca, de entrañas tan felices en el fondo, aunque fuera a dar al trágico absurdo de su infeliz destino, acabara por apartarse del círculo del Dalí adolescente de su hermosa Oda. Sus alegres títeres de cachiporra, los canteros granadinos de la casa materna, tenían poco que ver con el teatro del absurdo y la crueldad del ojo dañado en que terminó la tertulia de los surrealistas canarios que, medio bebidos, en banal disputa, acabaron por destrozarse de un botellazo el ojo de un contertulio inocente en un verdadero episodio de humor negro, ya que la víctima declaró después del incidente que quedó definitivamente curado de un complejo o pesadilla en que siempre se veía con el ojo reventado. También él era freudiano, lo que puede tener a veces alguna ventaja.

Lorca fue muy querido por los origenistas. Lezama lo escuchó en su visita a La Habana en el 30. Hay huellas en él en su poesía inédita anterior al *Narciso*. Nosotros éramos aún niños cuando su visita, pero ya cuando la Guerra Civil española nos trajo aquel maravilloso exilio, su nombre era venerado por nosotros. Lorca, todo instinto y duende, temió siempre, como un niño, lo que se ve en sus dramas, el lado trágico de la luna, que es aquel en que ya no juega con el pandero del oso ni deja bailar a Preciosa con el aire. En su *Poeta en Nueva York* hay mucho surrealismo, pero tocado por esa gracia trágica andaluza que siempre acaba por rescatarlo.

Lezama no podía compartir el sumergimiento onírico del surrealismo en el subconciente ya que procedía del «Yo

me llamo conciencia» de Martí al que parece responder antifonalmente Darío con su «toda la gloria y toda la eternidad están en ella». Estábamos más cerca de lo de Juan Ramón, que definió la poesía como «lo espontáneo sometido a lo conciente», o de la pitagórica «música y razón» martianas. Razón, no racionalismo.

El surrealismo nos impresionaba como un racionalismo vuelto del revés, Martí explicaba la gracia mozartina como una necesaria reacción a lo que llama «la pesada atmósfera racional» del 18. Recordemos que Lezama, ya desde *Espuela de Plata*, en su «Razón que sea» escribiría:

Contra el desgano inconcluso y las ninfas que se retuercen semidespiertas en la marea del subconciente, Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano.

Compás de la razón y silenciosa pausa de música, la conciencia no abarca sólo lo que puede conocer sino lo que aún no conoce. Para Lezama lo más negativo que se podía decir de un poeta era que no tenía «inconnu», que no tenía desconocido. Pero esto no podía buscarlo en la escritura automática, ya que un acto automático es todo lo contrario de un acto libre, en que nuestra voluntad se pone al servicio de un misterio mayor que la sobrepasa. No podía obtenerlo por el clandestino buceo en esos espacios profundos en que los contornos parecen deshacerse y por los que circulan una flora y fauna abisales en que no ha aparecido aún el rumor de la palabra humana. Para el orfismo de Lezama, el «descenso a los ínferos» era sólo el paso sacramental necesario a todo rescate, a toda resurrección. Siempre citaría entre sus pasajes preferidos de la *Eneida* aquel en que la madre de Odiseo le dice: «Hijo, álzate de nuevo a la luz.» Nuestros dioses tutelares eran otros. No los destructores de «la sagra-

da Ilión». No eran los parricidas de sus progenitores (la vanguardia fue siempre parricida). No era Edipo sino «el piadoso Eneas» cargando en el hombro a su padre para salvarlo de la ciudad incendiada.

Darío, antes de llamar a Verlaine «maestro mágico» lo llama «Padre». Y es algo que diferencia a nuestro posmodernismo del *postmodernism*, ya que lo que Onís estudió como «reacción al modernismo» resulta, en verdad, derivado de él: todos los caracteres con que caracteriza a esta «reacción»: la «vuelta a la sencillez» estaba ya en el autor de los *Versos Sencillos*, y en el mejor Rubén, como el prosaísmo en los *Libres*, o la ironía sentimental en el autor de la «Epístola» a la señora de Lugones. Coronel Urtecho, después de la inevitable iconoclastia juvenil de su poema a Darío, en que se ríe de él un poco, acabó reconociéndolo como maestro y saludando su retrato junto al de Sandino en la revolución nicaragüense. Una cosa es la obligación que tiene un creador joven de no repetir a sus predecesores y otra muy diferente la de romper la necesaria continuidad sin la que no hay cultura posible. Martí fue a «la guerra necesaria» contra la voluntad de sus progenitores, pero no sin antes pedirle a la madre su bendición. Lezama habló de ir donde «nuestras madres ya no nos siguen, ay», pero ve toda su obra como la necesidad de compensación que tuvo que buscar a la muerte prematura de su padre, como todo el sentido de nuestra historia en la necesidad de llenar el vacío de la muerte de Martí. Creo que incluso necesitó crear todo su sistema poético para poder insertar en él —no con un sentido de pasado, sino de futuridad— a Martí.

El *postmodernism*, por el contrario, halla su expresión paradigmática en el texto de Jim Harrison (matar al padre, profanar la madre). Parten de una situación del todo edípica. Pero Lezama, que decía con más gravedad que candor, que no se explicaba por qué nuestras madres no estaban en nues-

tras antologías, no podía sentirse a gusto entre los parricidas. Teníamos padres, teníamos el Seminario de San Carlos, y nos aburría Freud. De aquí que, a través de ese otro *alter ego* suyo que más que Cemí fue Licario, reiterase: «Non Edipus, non Edipus...».

El surrealismo quiso ser a la vez pre-lógico y científico. Razón tenía Huidobro cuando dijo que si antes los poetas se sentían anticipadores de la ciencia, «pararrayos celestes», ahora se conformaban con ser los hijos de Freud.

Todavía Martí decía, no sin orgullo, que el evolucionismo estaba ya en las «metáforas zoológicas» de Ovidio, Darwin en el *Paracelsus* de Browning y en las emersonianas «spires of form».

El surrealismo había nacido de la representación flamenca de la caída de los réprobos en el Infierno (el viejo Brueghel, el Bosco, el Jardín de las Delicias), pero no podían pintar tan bien el Infierno porque ya no creían en él. Habían roto las escalas, tuvieron que centralizar su visión. Otro era el caso de los viejos maestros flamencos o italianos. Nada más bello que esos ángeles serenísimos que lancean a los rebeldes en un lienzo de Frau Floris, con algo de esa bella tristeza de los tiempos lentos de Mozart.

No osaríamos juzgar los valores plásticos de un Dalí o un Magritte, pero es que incursionan sin cesar en lo literario, de ahí que si, como pintura, pueden resultar excelentes, sus metáforas poéticas nos parecen obvias, hechas con superposición de elementos —la de la realidad «vela» y la realidad «reloj» en los relojes derretidos de Dalí, sin alcanzar a crear una realidad nueva. Su novedad es composicional, como si no pudieran sugerir la relación de dos objetos sino cortándole a alguno la cabeza e insertándola en el otro. Así la metáfora «águila»-«montaña» en un cuadro de Magritte, su magnificación de un objeto situándolo fuera de contexto, sus intencionados títulos, que nos obligan a salir del cua-

dro, lo que no pasa con el rojo de entraña que da un refrán puesto al pie de un grabado de Goya. (Excepcionamos a Chagall, poniendo a volar las vacas sobre los tejados de los amantes.)⁶

Pueril sería desconocer aquellas exposiciones primeras, ilusas y llenas de real novedad, que continuó el exilio surrealista, el famoso triángulo «islas Canarias-México-el Caribe», incluyendo la grande de Nueva York de los 40, en cuya nómina figuraron nombres imperecederos del arte moderno universal. Pero tampoco que pronto todo ello derivó a su sede fatal neoyorkina, en la que anclaría el movimiento que había querido rehuir, con el austero Duchamp, «el gusto artístico» de las masas y que pronto devino comercialización extensiva a las portadas de las revistas, la fotografía «artística», y hasta los diseños de las corbatas o el *Art and decoration*. El sobrio Bréton no le perdonaría nunca al «ávida dollar», como llamó a Dalí, que hubiera reflejado el menos fortuito de los encuentros: el de un movimiento puro y un éxito comercial.

Carpentier, que tan secretos vínculos tuvo con *Orígenes*, sobre todo con el pensamiento de su músico, Julián Orbón, que ocupa en su diario inédito, según nos confesó, unas ochenta páginas, también cuestionó muy pronto su inicial atracción hacia el surrealismo francés, que a su regreso a Cuba y ya influido por este movimiento, encontró, vivo y regocijante, en nuestro medio urbano, como ya lo había encontrado nuestro Samuel Feijóo en el rural. El propio Bréton, Peret, todo el exilio surrealista, se habían asombrado de ver en la «Martinica encantadora de serpientes» o en las divinidades aztecas que lo eran a la vez de la fecundidad y de la muerte, en la pintura de las entrañas volcánicas de

⁶ Véase su entrevista en el número primero de *Orígenes* donde refuta su filiación surrealista.

Tenerife, tan asombrosos contactos con el buscado «tercer punto» en que se pudiesen encontrar el sueño y la vigilia. La América, como cierta España africana de las islas, coincidía con el gran movimiento, y aún lo precedía. Por lo que no es raro que acabara por mortificar a Bréton la tesis de que América era surrealista antes que ellos, ya que después de todo, no puede haber nada más distinto a una estética deliberada, delineada por la inteligencia, que un producto natural en que ella no había tenido igual parte. Claro que todo podía estar dentro del «azar fortuito», pero los «objetos encontrados» suponían a un Duchamp. No era cosa de encontrarlos en cualquier esquina.

Las expediciones etnográficas de Seligman y Phalen tuvieron además la indeseable consecuencia de llevarse piezas importantes del arte pre-hispánico a Europa, para el «Museo del Hombre» —terrible nombre— o para decorar sus lujosos catálogos en los que ya aparecía como objeto para estudiosos lo que había sido un arte y religión del todo vivos.

Los origenistas —cada uno por su cuenta y sin polémica ni manifiesto— nos sentíamos ya muy lejos de los buscados efectos del surrealismo. Lezama prefirió al «azar fortuito» el «azar concurrente» (Martí llamaría al azar «el elemento impuro de la vida»), y aún prefirió hablar de «sorpresa». «Acostúmbrese a su propia sorpresa», nos dijo, porque una sorpresa es «propia» sólo cuando es ese espacio en que se funden lo que no esperábamos con lo que, acaso, estuvimos esperando siempre. «Mi memoria prepara su sorpresa: gamo en el cielo, rocío, llamada.» De nuevo ese «ascendit» que no encontramos nunca en el «aplanamiento» del neo-barroco.

Lezama nos pareció más delirante que todos los surrealistas. Sólo se explicaba una cosa cuando la volvía inexplicable. Convertía una palabra en un objeto, un objeto

Lozanos

en una situación, que sumergía en el agua para luego devolvérmola sin sus ropas de trabajo, ataviada como una novia.

Todo esto no significa ignorar que estos movimientos de vanguardia fueron todos un momento profundo del alma europea, de enorme fecundidad americana, a los que nuestro siglo no podría renunciar. Bastaría un solo verso de Eluard para hacerle más que su epitafio, su final elogio:

Tu cabellera de naranjas sobre el vacío del mundo.

RECEPCIÓN DE RIMBAUD

El tema del surrealismo nos lleva necesariamente a un nombre clave para *Orígenes*, y que merece un aparte: Rimbaud. Porque hubo dos recepciones distintas de Rimbaud: la que hicieron los surrealistas y la que hizo un Claudel, un Jacques Rivière, por motivos obvios, mucho más afín a la nuestra.

Al surrealismo le interesó el «enfant terrible», a Lezama, «el pillete sagrado» al que el «desorden de los sentidos» de la famosa carta sirvió sólo de preámbulo al niño vidente. Los dos propósitos enunciados no sólo no son iguales, sino aún son antitéticos. Una habitación desordenada tiene los mismos elementos que otra en orden. No implica una verdadera «salida» al exterior, como sí lo implica la visión, que es algo que viene de afuera, que nos asalta, no una proyección, ni algo que manejamos nosotros. «¡Hijo! Qué imagen miro —dice Martí— qué llorosa visión rompe la sombra!» Se trata justamente de algo que «rompe» la cerrada relación idealista objeto-sujeto, e irrumpe, como un manantial. «Palmas ¡diamantes!» (Rimbaud). No son las que él mismo llamó sus «alucinaciones simples» (sustitución de estanques por pagodas, etc.) que tanto encantaron a los

surrealistas. El Rimbaud de «A veces veo en el cielo...», el de los barcos embanderados en el júbilo de la mañana, tuvo, para alcanzar esta videncia, que pasar por muchos reales infernos. Es, desde el infierno, que los ve. Cuando nos dice que encontró la belleza amarga, sabemos que nos quiere decir, como cuando, por un sólo instante, tiene de pronto la absoluta visión de la pureza y exclama: «Oh desgarrador infortunio!»

El buen estudiante de Charleville, qué hubiera podido hablar en exámetros griegos o en versos latinos, se trajo de su villa su imponente «Barco ebrio», con algo de ese sombrero-adrede a lo Poe, para demostrar, como demostró, a la bohemia letrada parisina, cómo se podía poner a temblar un idioma. Hugo dictaminó enseguida: «Shakespeare niño.» Empezó la leyenda del «ángel caído», colocado por Verlaine finalmente entre los «poetas malditos».

Nosotros siempre preferimos a lo de «poeta maldito» lo de «místico en estado salvaje». No de otro modo hubiera podido conmovér a cabeza tan tercamente positiva como la de Claudel y llevarlo a los pies del confesionario de Nôtre Dame.

El surrealismo tomó al pie de la letra sus blasfemias, su desprecio por el patriotismo vocinglero, su mala relación con «la mother», sus distorsiones de las palabras más santificadas por la burguesía católica francesa, que había vuelto irreconocible al Cristo peregrino, cuyo paso audaz se siente en tantos pasajes suyos a través del mismo aire que desaloja su huida inefable, pero cuya ñoñificación tenía que asquear a la profunda radicalidad de su espíritu. En su frase «Hay que ser absolutamente moderno», lo que menos se oyó fue el «absolutamente».

Hay que ser algo recio de oído (Bréton confiesa que lo era) para confundir con un ateísmo decimonónico al que dedicó sus *Iluminaciones* «Al espíritu de los pobres y a un

muy alto clero». Cierta vanguardia iconoclasta sólo percibió el bajo.

No puede extrañar que los miembros mayoritariamente católicos de *Orígenes* se sintieran profundamente conmovidos con el que se firmaba «el desalmado Arthur» y sin duda tuvo más alma que aquellos que se lo creyeron. No pudimos tomar al pie de la letra su «No soy cristiano. Soy de la raza de los que cantan en el suplicio» porque los únicos que cantaron en el suplicio fueron los cristianos—o los que los precedieron: como los tres donceles babilónicos cantando en el fuego— Ignacio, el de Antioquía, que fue camino del circo diciendo que sería al fin molido «como trigo de Dios», o la doncella María, que intuyó desde el principio, en todo privilegio un misterio de dolor, y entonó el gran canto del *Magnificat*.

La relación Rimbaud-Verlaine fue distinta para «el satánico doctor», el «lastimoso hermano», que para el amante del «desorden de los sentidos». La radical pureza de Rimbaud carece de la idea de «pecado» que hace oscilar siempre a Verlaine entre la dulzura carolingia de «La bonne chanson» y la estrepitosa caída en los placeres prohibidos. El niño vidente está en un plano casi científico. Su experimentación de la palabra requería de *todas* las experiencias. Jugó al descenso a los infiernos sin guía virgiliano. Y lo que empezó por aventura literaria acabó por una de las más terribles batallas espirituales por las que puede pasar un alma. Él mismo diría que el combate espiritual deja huellas más crueles que las de las batallas de los hombres. Hay un retrato terrible suyo, que quizás corresponda a su decisión («Abandono Europa»), en que nos mira con una rara expresión de perfidia, la boca lastimosamente herida por un rictus en que sólo se siente un indescriptible asco.

Los patéticos esfuerzos del matrimonio Berrichon por devolverlo a la respetabilidad burguesa no debieran confundirse con el sobrecogedor testimonio de su hermana Isabel

de los últimos días del mutilado de una pierna, del niño vidente del hospital de Marsella, que daría una última orden al invisible Capitán del navío a punto de zarpar.

Orígenes hizo una lectura distinta del que había recorrido el periplo de Dante: Infierno-Paradiso.

El genial adolescente que a los diecisiete años ya había dejado dos textos imperecederos de esta doble videncia, no diría sin ironía lo de «Bella gloria de artista y narrador perdida!», ya que su capacidad de «despegue», latente en todo lo que había escrito, es la misma que lo llevó a abandonar el destino de la letra, y su exploración de las posibilidades de la palabra había ya terminado. «Ha de ser el fin del mundo, si avanzamos.»

La imagen de Rimbaud de Lezama, como la de Cintio, no dividía en dos estancias la del joven del cabello arremolinado del lienzo de Fantih Latour, que aparece junto a Verlaine y otros poetas, y el que en la foto africana de Harar se ve con la piel quemada por el implacable sol de los desiertos. Las dos formaban parte del destino de su poesía y su persona inseparables. En sus cartas, reanuda la relación con la madre, que prefiere a su hijo comerciante en pieles, con el dinero bien apretado a su cinturón de cuero, tratando con el rey bárbaro Menelik, que al muchacho que le llegó deshecho de sus amistades parisinas. En estas cartas africanas llega a expresar el humilde deseo de tener un hijo que llegue a ser ingeniero. Pide instrumentos de trabajo. Allí raya su nombre donde no iba a ser alcanzado por el ojo humano. Allí su definitiva alquimia del Verbo. Toda la iconoclastia, toda la «rebelión menor» letrada, que necesitó para dejarnos su sobrecogedor testimonio, palidece ante el pasaje de su «cuaderno de condenado» que nos conmovió más profundamente:

¡Yo! ¡Yo que me he dicho mago o ángel, que me he dispensado de toda moral, vuelvo a la tierra con un

deber que buscar, y la realidad rugosa que abrazar.
¡Campesino!

Cómo podíamos no recordar aquí, frente a esta «rugosa» realidad, al que quiso hallar también la «rugosa» lengua del Génesis, al que dejó atrás tan bella gloria de escritor para entregar su «Callo, y entiendo», para volverse a la tierra con un deber que cumplir, al que terminaría su última arenga pidiendo ayudarse con todos los palos del monte para llegar a «la capital del crimen».

Henos aquí frente a la singular violencia de Rimbaud, de una palabra cuya raíz está en el sacrificio, cuya fuerza proviene sólo de su capacidad para trascenderla. ¿Será el amor a esta palabra lo que nuestra María Zambrano descubriría en Lezama al verle a su poesía una raíz también de sacrificio? Henos aquí, también, frente a la clave de la singular atracción que sintió Darío por estos «raros» del *fin de siglo* francés, con su deseo de desfondar la palabra, si era preciso, para llegar al fondo de lo desconocido, y encontrar lo nuevo, lo que había del otro lado de lo visible. ¿Será porque, a pesar de todo, no pudo llegar Baudelaire con su voluptuoso círculo cerrado de correspondencias, a ese fondo, que no podía ser sino «el fin del mundo», por lo que Rimbaud dijo que en él la forma, por demasiado artística, era todavía «mezquina»?

El que se había armado «contra la justicia», odiado «como bestia feroz, toda alegría», asumido «la risa del idiota», emprende la más difícil aventura, «Basta de palabras». «En marcha.» Rimbaud llega al corazón «ámbar y spunk». Circeto de los altos hielos, marcha por el desierto, vuelto piedra de fundación.

«Visto lo justo. Conocido lo bastante. Oh rumores y visiones! *Partida* en la afección y el ruido *nuevos.*»

Entre nosotros, ¿cómo receptionamos todo esto? Virgilio traduce su «Barco ebrio» que debió tener para él un lugar preferencial, ya que corresponde a su primera etapa de «enfant terrible» parisino. El barco-símbolo, que da tumbo, sin destino visible, que casi no deja ver al otro, al barquito tristísimo, que el niño echa a volar en el estanque, como un *papillon* de mayo.

Lezama, por el contrario, ve en su palabra la alegría de un desembarco, «el nacimiento del que llega, solo confiado al niño, al alba, y el niño cayendo en lo oscuro del bosque».

«Tenía que llegar a la casa africana como finalidad en el desierto.»

Queremos destacar la profunda americanidad de esta lectura. Ya Martí había puesto en el libro dedicado a su hijo, el nombre de Jacob, el del sueño sobre la piedra, el de la escala uniendo lo visible y lo invisible, el nombre de Ismael, el fundador de un pueblo en el desierto. Para Lezama, «la marcha por el desierto» es la condición para su «entrar en la ciudad».

«Y a la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades.»

Recordemos que esta expresión, «entrar en la ciudad», sólo le vuelve a Lezama en momentos de gran exaltación ante un cumplimento, como cuando ve, en el homenaje a Julián, a nuestro músico, «como flautista adolescente del rey David, entrando en la ciudad». De Martí diría siempre con tristeza: «el héroe que no pudo entrar en la ciudad».

Ya, desde sus primeras páginas en *Verbum*, habla de «la ciudad dignificada», que llegará a ser a la vez la ciudad carnal que decía Péguy y la de la lejanía tibetana, la Orplid, la ciudad de las estalactitas.

María Zambrano diría que Lezama fue de su ciudad como Sócrates de Atenas o Santo Tomás de Aquino. Sus «pensamientos» son «en la Habana», como lo son sus

«tratados». No por la pueril vanidad de privilegiar una región del país sobre otras, sino por verla como reunión de todas ellas: cada provincia dio así su poeta a la revista en que pudieron reunirse. Ve los momentos de mayor integración de la cultura europea en aquellos en que, como la coral bachiana, representaban «la solemne entrada del bosque en la ciudad». De nuevo estamos ante la situación macbethiana del asalto a la que llamara Martí «la capital del crimen». O sea, a la búsqueda de un espacio nuevo, más que de una historia vuelta ciclos fatales de nacimiento y muerte. Y ya salimos de las alucinaciones simples para entrar en terrenos de videncia, para llegar a José Martí.

MARTÍ EN EL SISTEMA POÉTICO

Pude haber llamado a este trabajo «Martí en Lezama». Su habitual ironía pareciera que se paraba en seco sólo al pronunciar su nombre. Recuerdo que, acercándose el año del Centenario, le pregunté que cuándo nos iba a dar ese ensayo suyo que todos esperábamos sobre Martí. Me respondió: «Todavía, debo esperar.» ¿Qué tenía que esperar, el que se atrevió con todos los temas? Era evidente que no se trataba de un impedimento literario. Recuerdo el modo especial como citaba esta frase de uno de sus apuntes: «Tengo miedo de morirme antes de haber sufrido bastante», y la respuesta que dio un anciano mambí al que le preguntaron si entendía los discursos de Martí: «No entendíamos todo lo que decía, pero al oírlo, queríamos morir por él.» Se refería a su permanencia «indescifrada», al texto del *Diario de Campaña* como a un texto indescifrable. Pero no en el sentido de que pudiera ser descifrado al modo de un filólogo, como hizo Dámaso Alonso con las referencias

mitológicas de las *Soledades* gongorinas. Necesitaba descifrarlo a la luz de nuestro destino, insertarlo en una historia mayor de la que no parecía tener aún todas las claves. Sentía que en realidad no podíamos venir «después de Martí», como vimos que ya había sentido Darío la misma imposibilidad de vernos, como aseguraba el milenio, «después de Cristo». Esto fue algo que sintió todo *Orígenes*: de ahí el «Martí futuro» de Cintio, la resistencia que los dos tuvimos a verlo como un «demócrata revolucionario» al estilo europeo, de insertarlo en el pasado. De ahí lo de Lezama de «Influencias en busca de...», o su «tradición por futuridad». Cuando llegó el año del Centenario, todo esto empezó a clarificarse. Fue justamente este año el de su «Secularidad de Martí», un texto breve, de media página, pero en que está tan claro este sentimiento de «impulsión histórica» tan excepcional en el tono frecuente que tenían las exégesis martianas.

Fue justamente en este año en que publicaría en *Orígenes*, todavía como cuento, su *Oppiano Licario*. No podíamos imaginar nosotros, cuando nos lo dedicó, que allí estaba la prefiguración de su propia muerte y del mundo que *Orígenes* quiso ayudar a configurar.

Es el momento en que cuestionaría, angustiado, el sentido de su obra y de su vida. El momento en que la madre de Licario comunica a su hermana sus temores acerca del hijo, y si, cuando ella muriese, iría a parar a una casa de huéspedes donde sus «mágicas elucubraciones» fueran burla de la vecinería o comentario de letrados, que acabarían tomándolo por un «Aladino de la filología» o «una víctima de la alta cultura», sin verle «ese misterio que nosotras supimos respetar».

Es una de las páginas más dolorosas de Lezama, tan poco amigo de confesiones personales. No es casual que sea el momento en que la figura de Licario empezaría a cobrar

para él una especial fuerza.⁷ Licario había asistido a la agoría de su padre. Es el momento en que siente que tiene que ordenar su caos. Sólo encuentro un momento semejante en la novelística europea en la necesidad que tuvo Herman Hesse en su *Juego de abalorios* de crear un personaje que fuera más allá de las infinitas asociaciones posibles de temas culturales formando un circuito cerrado, y que sería el de Joseph Knecht, que significa «José, el servidor», hermano lejano de Martí que se llamó «el servidor más apasionado que puedan tener los hombres».

Recuerdo que una vez que hablábamos de Martí me dijo, empalideciendo ligeramente: «A veces, quisiéramos ir más allá de él», más que como quien confiesa una tentación como quien comprueba su fe en lo imposible. Pero sabía que no podía ir más allá de él. Creo que escribió su *Sistema poético* para resolver este imposible.

Observa Thomas Mann que el hebreo del *Antiguo Testamento* siempre veía en cada situación social o personal, la imagen, aún velada, de otra u otras posteriores en que su sentido se iría clarificando: así, la historia de José y sus hermanos prefigura la de Cristo. De modo parecido, va Lezama recorriendo aquellos momentos del pasado cultural o histórico que le pueden servir para descifrar el sentido de una vida en que halló la nuestra su mayor plenitud. Sólo de esta búsqueda podría resultar la coherencia poética de su propio *Sistema*. Se vuelve a Anfión, al canto capaz de levantar los muros de la ciudad, a Anfiareo, herido en la ba-

⁷ Hay contactos evidentes entre la poética de los *Versos Sencillos*, en que se analogan dos órdenes, el de la naturaleza y el del espíritu, y que son —como ya señalábamos en nuestros *Temas martianos*— en realidad décimas truncas a las que se le hubiera suprimido el enlace de los versos cinco y sexto, para sugerir un enlace invisible, trascendente, y lo que Lezama llama en Licario la búsqueda de un tercer «análogo desconocido».

talla, pero protegido por los dioses en las profundidades de la tierra, a Aquiles, *hybris* de hombre y dios, que tiene que morir joven, persiguiendo la «maligna estrella del Can», el guardador de la región sombría. Se vuelve a «todo ordenamiento poético de la desmesura», que fue lo más lejos que pudo llegar el griego antes de la Mediación. Ya Simone Weil, como antes María Zambrano, no por azar dos nombres tan caros a *Orígenes*, habían hecho exploración semejante al estudiar las prefiguraciones cristianas del mundo griego.

Trata de encontrar claves en las *Cartas de Relación del Descubridor a los Reyes*, primer acercamiento a lo nuestro americano, que ve fallido por partir de comparaciones de frutos y árboles con los europeos y no de verdaderas epifanías. Se vuelve a «Toda la noche oyeron pasar pájaros», a la visión del ramo de fuego cayendo en el mar como un bárbaro pentecostés. Se fija en la anotación del Almirante sobre el cabello de las indias: «seda de caballo». Ya se acerca el misterio de fuerza y dulzura aliadas en la palabra y en la brasa de sus ojos. Se vuelve a las «irritadas vultúridas» de las sentencias contrarias: la que busca la perfección en el reposo (Aristóteles) y la «dinamía pascaliana». El organizador de «la guerra necesaria» tampoco contrapone sino persigue con ella un fin solidario (morir también «por la honra de España», que no podía vivir sino «dentro de la honra universal», y por «el honor, ya dudoso y lastimado» del Norte). Se remonta a *El Libro de los Muertos* egipcio. Ve a la luz de estos ritos religiosos la ofrenda de alimentos que recibe a su paso por los montes, camino de la muerte. Busca en el *Libro de los Macabeos*, «donde sólo se relata la historia de los reyes». («Me siento a veces —no se me ría, —escribe Martí a Mercado— como un rey salvaje.») ¿A dónde busca ahora, que habla del libro-talismán, el Enquiridión, y del Uno Monarca, que nos deja como el campesino que no entendía lo que le decían? Pero lo seguimos,

porque lo sabemos el portador de la flecha que apunta más lejos y hace vibrar el árbol del que cae el grano de oro. Ya ha encontrado «la metáfora que participa». Ya puede acercarse a nuestro humilde *Espejo de paciencia* que le había parecido un título sin libro, ya puede acercarse al que Martí no pudo escribir, «El concepto de la vida», porque lo escribió con su propia sangre. Ya puede sentir que nos acompaña «el misterio que nos sobrepasa», «el hombrecito del abrigo enorme» de los hielos nortefíos, llegado a la Isla para siempre, en quien ve la fortaleza de la ceiba recorrida por el colibrí.

Entre sus poemas inéditos encontramos, con emoción, uno dedicado a su muerte, «La casa del *alibi*», que es la casa, nos explica, donde la imaginación engendra el sucedido. No deja de ser curioso que en tanto que Borges ve el centro del *Quijote* en el Alonso Quijano que enloquece en medio de una biblioteca, para Lezama es su centro el momento en que el Caballero y su escudero entran en la Casa de los Duques, o sea, el momento maravilloso en que empieza a habitar su imagen. Los Duques querían sólo divertirse con el juego, pero al ver entrar al Caballero y su escudero, les parecen cazadores. «Son gente de altanería», comentan.

El pasaje nos lleva a hacer algunas consideraciones sobre este tema del juego y el Poder, que diferencia tanto a los reformadores de los críticos.

También Quevedo fustigaría el juego —el de los garitos y el de los palacios—, lo que acaso explique, mejor que la rivalidad literaria, su rechazo a todo juego metafórico, su antigongorismo, lo que todavía hoy se llama «el aspecto lúdico del lenguaje». De ahí la combustión de su palabra-tizón, vuelta pura materia de verbo. De Quevedo diría también Borges, como supremo elogio: «Más que un hombre, es una

dilatada literatura.» No parece conmoerlo demasiado su «Un nuevo corazón, un hombre nuevo, / ha menester, Señor, el alma mía...». Entre nosotros, lo que es bien claro en la poesía de Eliseo, lo que más nos conmovió fue precisamente el hombre. Vallejo, en su entrañable canto a la España popular, lo llamaría «ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» y Martí diría de él que «los que hoy vivimos, en su lengua hablamos».

Y esta lengua fue la de un reformador, no la de un crítico. De Octavio Paz es la justa observación de que si, en otro tiempo la crítica fue la búsqueda de la verdad, hoy la verdad es la crítica. La llama, y lo es, el «mito moderno».

Pero una crítica se vuelve «mito» cuando lejos de transformar el campo que censura, contribuye al prestigio que le falta al poder denunciarlo, convirtiéndose así, paradójicamente, en su sustento más sólido. El reformador, en cambio, corre un doble riesgo: ser mal visto por el poder al que defiende —que, si justo, espera incondicionalidad, y si injusto, la impone— y por sus enemigos, que lo ven como a su cómplice. Y así, mientras Quevedo, que quiso ayudar al Rey mostrándole los vicios de fuera y dentro de la Corte, pasó un tercio de su vida o perseguido o en cárceles, el crítico a la moderna pasea su rebeldía como una bandera en un medio —como el de las democracias de alma imperial— lo suficientemente astuto para no temer una crítica que no sólo no «mina» nada en la base, sino que ayuda a su «imago» de país libre.

Los gobernantes españoles no sabían que tenían en los autonomistas a sus mejores políticos. La Iglesia persiguió como a «herejes» a algunos que lo eran de veras pero también a otros que sólo eran aquellos «heterodoxos» que al cabo hacen adelantar a la ortodoxia verdadera. De haberlo sabido, los primeros todavía estarían en el poder, y la se-

gunda no habría perdido, con la entrada de la edad moderna, tantos espacios de credibilidad.

El campo competitivo de la modernidad, que por algo ama tanto el deporte, prefiere con astucia a los críticos sobre los reformadores, ya que los primeros no modifican nada en la base y dejan el campo tan libre como el espacio en que juegan dos boxeadores que al cabo se dan la mano. El juego tiene referentes políticos (Martí habló de «los púgiles» de la política norteamericana), referentes económicos (libre juego de los mercados) y, desde luego, literarios (polémicas entre las escuelas). Nuestra vanguardia empezó en las revistas de deportes.

Martí, venido de una colonia, no pudo menos que admirar aquellos «halls» en que discutían ateos, budistas o pentecostales, y en que participaban lo mismo un hirsuto anarquista que un juez de condado. Esta virtud de la tolerancia, en sí misma admirable, debía imitarse en los medios no sajones, pero con la sola condición de no amparar ni las «zonas de tolerancia» ni las miserias intolerables. El ciudadano medio de una democracia moderna tiene la sincera convicción de que realmente vive en una democracia —que ya, desde la griega hasta la que fundó la guerra de independencia norteamericana pudo convivir con su población esclava, sin mengua de su intocable prestigio. No importa que las estadísticas sobre la miseria o muerte de su población más indefensa den aullidos. ¿Quién lee estadísticas? Ya Martí dijo que debería dárseles aire de novela, y alguna vez se referiría, con ironía rara en él, a «la exquisita sensibilidad mercantil norteamericana». Ella sabe que una idea, como un producto, «vende», aunque esté averiado, si cuenta con la difusión publicitaria suficiente. Ello puede explicar que haya convencido, a nivel mundial, de

las excelencias de un sistema que no se cansa de denunciar a diario, en sus propias películas y medios difusivos, sin dejar de contar lo psicológicamente cómodo de estar contra una política de la que se es económicamente beneficiario. El ciudadano medio de esas democracias siempre preferirá, a un «latino» barbado, un rasurado presidente, con aire de tenista, de buen muchacho, o a un «honesto» padre de familia, aunque haya hecho arder en un minuto a todos los niños de Hiroshima. Y véase una de las más inesperadas consecuencias, no siempre positivas, del poder de la «imago» que decía Lezama en el curso de la historia.

La tesis de la a-politicidad de *Orígenes* no resiste el menor examen. La crítica lezamiana de las Señales se ejerció sólo sobre aquella farsa política que hablando en nombre de la «pluralidad de partidos» y de la «libre prensa», jamás alteró las condiciones paupérrimas de la mayoría de la población y mucho menos impidió la «tutela» democrática del poderoso vecino norteño. Las dos habían conducido a la creciente «desintegración» del país de que nos habla. A la llegada de la Revolución, la situación se invirtió: partiendo de un poder que permanecía inamovible en la cúspide, empezaron los «cambios» radicales que demandaba el país, basados en dos esenciales postulados martianos: la opción por «los pobres de la tierra» —hospitales y escuelas para todos— y la independencia del país de esta «tutela» del Norte que no había dejado de amparar dictaduras sangrientas en toda la América.

Ello explica que, no compartiendo ninguno de los origenistas la ideología marxista, se sumaran a la Revolución que sólo la implantó a partir del rechazo estadounidense a lo que de tal modo, por primera vez, afectaba sus intereses económicos. La excusa del «materialismo ateo»

era inaceptable: tampoco habían ayudado a la «república» de Martí⁸ en que el decoro de todos habría de entrar en un equilibrio con el decoro de cada uno,⁹ o sea de Martí, que no era ciertamente ni «ateo» ni marxista. A la llegada de la Revolución, sus poetas —con la sola excepción de Gastón, ya desde un principio voluntariamente separado de la revista— se sumaron a ella. Unos, como el propio Rodríguez Feo, a la Campaña de Alfabetización. Otros, como Piñera, escribiendo en su órgano periodístico, y no sólo artículos firmados, sino editoriales sin firma. Lezama, que fue Director de Publicaciones, sería él mismo publicado *in extenso*, y

⁸ Ya Martí en los artículos que escribió para *La Nación* de Buenos Aires, sobre la Conferencia Panamericana del 89, recuerda cómo, desde los tiempos de Jefferson, soñaron los fundadores de la república norteamericana con apoderarse de Cuba, y en carta a Gonzalo de Quesada de este año hace esta increíble profecía: «Sobre nuestra tierra, Gonzalo, hay otro plan más tenebroso que lo que hasta ahora conocemos y es el inicio de forzar la Isla, de precipitarla, a la guerra, para tener pretexto de intervenir en ella, y con el crédito de mediador y de garantizador quedarse con ella. Cosa más cobarde no hay en los anales de los tiempos libres. Ni maldad más fría.» (*Ob. cit.*, t. 6, p. 128.)

⁹ Este equilibrio es la base central de su discurso «Con todos y para el bien de todos». (*Ob. cit.*, t. 4, p. 270.) Como indica la intencionada reiteración del término *todos*, la «república moral» martiana se aleja de un totalitarismo sin rostro individual en virtud de ese equilibrio que propone entre «el bien de todos» y el respeto al «pensar por sí» de cada uno, que a su vez se diferencia de todo egoísmo individualista no sólo a través del tercer término («el hábito de trabajar») que impide el parasitismo o posibilidad de explotación, sino en esta relación que ha de tener en todo momento con el bien del conjunto. Este punto esencial del pensamiento martiano, posible aporte original americano al socialismo europeo, y meta aún ideal a la que habría cada vez más de acercarse el pensamiento cubano, social y antimperialista de la Revolución, es el que el núcleo católico de *Orígenes* vio siempre como contenido aún futuro de este pensamiento. Podría casi decirse que Lezama, más bien que incorporarse a la Revolución, incorporó a la Revolución el martiano «pensar por sí» de su propio *Sistema poético*.

no obstante ser católico, compartió con Guillén la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, de la que fue Vice-presidente. Así que no sólo se sumaron, sino aceptaron cargos de dirección en la cultura que jamás antes quisieron aceptar, y aun hicieron tareas más humildes que nunca hubieron pensado realizar antes, como la de incorporación a los cortes de caña y cultivo del café que inspiraran a Cintio su «Suite para un trabajo productivo». Ello también explica que, ni aun cuando algunos nos cuestionamos la importación de métodos educativos ajenos a la gran tradición pedagógica cubana o la intransigencia con credos diferentes, y fuéramos objeto —y no sólo Lezama ni Piñera— de marginación evidente, no se decidiera la mayoría a abandonar el país.

Los que han querido poner una fecha a esa adhesión olvidan que una cosa es la adhesión a principios, irrenunciables para cualquier martiano, que atañen a la existencia misma de la nación como tal y otra el rechazo a situaciones coyunturales que pueden y deben ser objeto de una ulterior reforma —y la celebración de este aniversario, inimaginable en otras décadas, es buen ejemplo de ello. Olvidan que la conducta, no siempre justificable históricamente de la propia Iglesia, nos había ayudado a diferenciar estos principios de situaciones no basadas en ellos y no podían hacernos perder la fe en tan difícil proceso que no podía, en treinta años, lograr lo que veinte siglos de cristianismo no habían logrado. Las revoluciones —ya lo sabía el propio Martí, que sufrió en ella incomprendimientos y marginamientos— «no huelen a clavellinas», dijo.

Era de esperar que fuera aprovechado afuera este «silenciamiento» de Lezama —que desafortunadamente vino a ser rectificado sólo unos meses antes de morir—, por los mismos que desde *Lunes de Revolución* iniciaron contra él y contra los origenistas tan tenaz campaña divisionista, con

virtiéndose en «defensores» indeseables suyos. No son raros estos súbitos cambios que sobre todo últimamente, hemos visto en algunos que, cuando tuvieron el deber de ser críticos, se mostraron sospechosamente incondicionales, y ahora que el criminal bloqueo y la soledad de Cuba pudieran ser única excusa de incondicionalidad, se han vuelto sospechosamente críticos.

Lezama se quejaría, con toda razón, en las cartas a su hermana, de que se lo publicase en todas partes menos en Cuba; él, que había escrito las cosas más enormes que jamás se dijeron de ninguna revolución: «Mostramos la mayor cantidad de luz que puede mostrar un pueblo hoy sobre la Tierra.»

Los que insisten en volver sobre esta situación, afortunadamente superada, para poner una fecha a ésta u otras declaraciones semejantes, confundiendo su anterior rechazo a la baja política electorera con «la política, que es la Patria!», como escribió Martí contra los que se jactaban de ser «a-políticos», no parecen discernir esta clara diferencia. En el primer caso se trata de la adhesión que compartió toda *Orígenes*, a principios tan irrenunciables para cualquier martiano como esta atención primaria a las necesidades de la población mayoritariamente pobre del país y, sobre todo, a su política exterior antimperialista —término al que ya hacen asco, por repetido, los que no se cansan de ver repetidas las situaciones que lo justifican. Principio martiano que resplandece, inequívoco, en su patética carta última a Mercado: «Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso.»

En el segundo, se trata del rechazo, también por todo *Orígenes* compartido, a la tradicional miopía burocrática en materia de cultura que sufren los sistemas que se han visto primordialmente ocupados en defenderse, y que, por cierto, no aqueja sólo a los socialistas: la tuvieron los monárquicos victorianos que encarcelaron a Wilde, tanto como

los vecinos demócratas que prohibieron por «inmoral» las extraordinarias *Hojas de yerba* de Whitman.

Por todo ello, no puede parecer rara la preferencia de *Orígenes* por los reformadores internos, que tratan de abrir espacios cada vez mayores de libertad dentro del cuerpo de que forman parte, sobre los «críticos», que pretenden hablar desde un «topos Uraño» inexistente. Su preferencia por figuras como la de Santa Teresa o San Juan de la Cruz en lo religioso, que —a diferencia de la ruptura que llevó a cabo la crítica luterana— trataron de reformar desde adentro, no sin sufrir por ello un doble riesgo, pero sin herir la unidad de la Iglesia, o por los reformadores en lo político, como Quevedo, que por algo recibió tal elogio de Vallejo y de Martí. Reiteramos que es sólo a partir de este *versus uni* martiano —unidad inquebrantable de fines, diversidad de modos— como puede entenderse la verdadera posición de *Orígenes*. Ya antes había dicho Darío esto que parece aprendido en el granero donde Rimbaud aprendió historia: «He comprendido la inanidad de la crítica.» Y Martí, como siempre, dejándonos, sin saberlo, la forma mejor de conjurar la crítica no participativa, el mito moderno de una crítica ejercida al margen imposible de toda «contaminación», con su definitivo: «Amar: he ahí la crítica.»

Cuando una vez oí decir a Lezama con tristeza, glosando una conocida canción popular cubana,¹⁰ «Sé que no hice ir a mi caballo por el camino real», me di cuenta que pensaba en la muerte de Martí. Con razón ha dicho el joven estudioso Gustavo Pita que si a la generación anterior a la suya lo que más la imantó fue la vida de Martí, a Lezama —lo que podría decirse de casi todos los origenistas— lo que más le interrogó fue su muerte.

¹⁰ Es el son que tiene el estribillo: «Pica, pica mi caballo/ que está a la puerta/ por el camino real.»

No tenía el recurso del relampagueante Rubén Martínez Villena cuando, en su polémica con Mañach, le dijo: «Yo desprecio mis versos, los olvido, me importan tan poco como a la mayoría de nuestros escritores les importa la justicia social», ya que ello mantenía en el fondo la vieja escisión entre cultura y vida, que desde un principio, y con tanta fuerza quiso rechazar, suponía el abandono del campo de la palabra por el de la acción, cuyos secretos nexos quiso encontrar. Creo que estaba mucho más cerca de la sorpresiva proclamación final de Martí: «Verso, o nos condenan juntos/ o nos salvamos los dos.»

No era lo suyo tampoco compartir lo de Darío a quien, ya antes, al conocer su caída en Dos Ríos, le había sobrecogido que tan deslumbrante órgano verbal, capaz de todos los registros, que aquel que hubiera podido hablar «como Odín, delante de los Reyes», hubiera preferido morir en un rincón de monte, «entre el negro Guillermon y el general Martínez Campos». Es de recordar, sin embargo, que Lezama, al parecer tan poco dariano, recordaría este imponente treno que dedicara Darío a Martí en *La Nación* de Buenos Aires, y que dijera que fueron estas palabras suyas la verdadera respuesta que tuvo la pregunta que hizo el general español ante su cadáver expuesto y a la que entonces sólo respondió un silencio de muerte: «¿Quiere alguien hablar ante el cadáver de José Martí?», como si el eco agrandado de esa pregunta, atravesando las sierras orientales llegase a la América enmudecida, llegase a su principal cantor. No podía, sin embargo, compartir su angustiada pregunta: «Maestro, ¿qué has hecho?», ya que justamente es de esa muerte de la única que cree posible extraer no sólo toda una poética, sino derivar una compañía única para la marcha.

No podía hacer tampoco suya la tesis europea del «artista comprometido». Había un solo compromiso y éste era igual para todos los hombres. Tan revolucionario es Vallejo

cantando a la guerra civil como a su andina y dulce Rita. El deber de un poeta—decía Vallejo—, no es hacerse encarcelar, sino crear «con un heroísmo tácito y silencioso», las nebulosas de los nuevos sistemas políticos, que es lo más parecido que he encontrado a lo de «los nuevos actos naciéndo» de Lezama. Recordemos que sólo encontraba «poética» una generación cuando se veía confirmada por una realidad posterior. Creo que cuando Lezama dijo que no había para él honor mayor que el de haber participado, con riesgo de muerte, en la manifestación anti-machadista del 30, dijo su verdad de hombre. Pero creo que el verdadero aporte revolucionario de Lezama, la contribución que pudo hacer con su personal oficio de escritor, fue el haber visto en la «imago» la misma fuerza operante que la semilla y haber puesto a Martí como el imposible que aún tenemos entre todos que realizar:

Extraña es la bienaventuranza, dice el santo con voz baritonal, que es cosa increada, y será siempre inagotable, pero tiene su propia naturaleza que lo hace cosa creada. Oh cuerpo antecedente y consiguiente!

Pasaje el más emocionante de su *Sistema*, en que el Santo parece responder a todas las insinuaciones del Maligno:

¡Bendito sea Dios, que hizo que la semilla no fuera segregada de lo que era el todo en acto. Bendito sea Dios, que resguarda el todo en potencia, haciendo de cada corpúsculo una volante esfera de creación!

Ya puede José Cemí, que unió en su nombre el de José interpretador de los sueños y el del humilde cemí con que

nuestros pobres indios hablaban con los dioses, el dios de las semillas que cantara Sor Juana, volver la poesía infinita posibilidad. Ya puede descifrar la muerte de Martí, como el sumergimiento de la semilla en espera de una nueva resurrección histórica. No importan sus sumergimientos o alzamientos provisionales. Es sólo un movimiento de libertad el que hará de la revolución «la última de las eras imaginarias». Lo ve, conduciendo su cabalgadura «con el armonium de su mano breve».

«Amarró su caballo en el tronco de cuerpo y aceite, y penetró en la casa.»

EL FINAL DE *ORÍGENES*

Más allá de las causas anecdóticas, de todos conocidas, que dieron fin a la revista, había en ello fuerzas latentes contrarias que tenían que acelerar su fin. Estas fuerzas empezaron a manifestarse incluso antes de su aparición, desde la posición de Virgilio en *Poeta*, donde, fiel a la tendencia necrológica de la vanguardia, daba a poetas todavía vivos por muertos o dormidos, como seguiría después de su desaparición, con el libro de García Vega y otros ataques, en que más bien se mezclaron viejos resentimientos literarios con nuevos odios políticos, con el intermedio de *Ciclón*, cuyos agresivos planteamientos no se debieron a Rodríguez Feo —que dirigió dos números de *Orígenes* después de la ruptura, que en nada se diferencian de los anteriores— sino a la influencia de su nuevo co-director.

Estas diferencias entre los que procedían del espíritu integrador del modernismo y los que procedían de la vanguardia, no tenían por qué haber dado fin a la revista. Las dos corrientes son *Orígenes*. Es falso que *Ciclón* acogiera a poetas que no hubieran tenido cabida en la revista.

Escardó que nos llamaba, sin serlo, sus «maestros», adoraba a Lezama, que le puso en las manos a Vallejo. En cuanto a los otros, de no haber habido ruptura, hubieran podido colaborar, ya que la revista hubiera acogido a los discípulos de Virgilio del mismo modo que antes había acogido a su maestro.

Lezama siempre acababa por reconciliarse con sus enemigos. Parecía tener cosido al pecho lo de Pascal, que gustaba de citar: «Reconciliación total y dulce.» En su cuarto de trabajo aparecía su sonriente mascarilla junto al grabado en que fruncía el entrecejo el recionero cordobés, aconsejados por la barca de los siete sabios chinos que aparecía en otra de las repisas de su estante.

Del incidente Juan Ramón-Guillén-Aleixandre —que hizo venir abajo «el taller renacentista» de *Orígenes* como llamaba quijotesca mente Lezama a sus músicos, pintores y poetas, imaginando la salida de cada número con la alegría de la vecinería cuando sale el pan, siendo lo cierto que no recibió sino la más cerrada indiferencia o los más soeces insultos— preferiríamos no tener que hablar: ya se ha comentado y aclarado casi todo, y creo que se le ha dedicado más atención de la que merece.

Sólo quisiéramos añadir —por la relación que guarda con dos temas aquí tratados: el de la palabra y el Verbo, y la confrontación modernismo-vanguardia— dos simples reflexiones.

La primera se refiere a las reacciones, tanto de Guillén como de Juan Ramón, ante una crítica al parecer sólo de índole literaria. El primero, al confundir el rechazo de Juan Ramón a la poesía profesoral con una crítica al hecho de que se ganara la vida dando clases —ya que profesor, lo había sido el mismo Juan Ramón; maestros, Vallejo, Martí, la Mistral, y algunos de los propios origenistas, que no vieron tampoco alusión en lo de los «poetas profesores», pro-

vocándole que acusase a trabajador tan incansable como Juan Ramón, de «parásito» de su mujer. El segundo, al leer el aforismo de Aleixandre: «Poesía *esquisita* —es verdad que le puso esa *ese* inequívoca— es poesía mutilada», que pro- vocaría, a su vez, su terrible respuesta. Todo el prestigio de Juan Ramón, y hasta de *Orígenes*, se venía al suelo ante el reproche: «Pero él no habló de su cuerpo!» Era sólo un juicio literario. Y aquí es donde veo el asunto. La criatura his- pánica, a diferencia de la sajona, siente cuando le «tocan» su palabra, que lo hieren en cuerpo y alma. Creo que fue lo que los dos sintieron. Así, mientras la polémica Chesterton- Shaw los divirtió primero a ellos, y luego a todo el público londinense, la polémica entre los nuestros sacó reales gotas de sangre.

Siempre dijo Juan Ramón, que a los jóvenes había que estimularlos, con los maduros ser exigente, y con los viejos, implacable. Creo que vio en Guillén un joven maestro, y por eso le exigió mucho. Pero con nadie fue más implacable que consigo mismo.

Somos testigos —pues Lezama fue a casa para decir- noslo— que recibió consternado estas páginas de Juan Ra- món. *Orígenes* nunca había respondido, sino con princi- pios, a ataques de esta índole y recibió bastantes. Nos dijo que pensaba escribirle, pidiéndole otra colaboración, ya que se trataba nada menos que del número dedicado al Centenario de Martí, lo cual hizo. Pero Juan Ramón con- testó, implacable: en *Orígenes* había sido atacado, y tenía el derecho de que en *Orígenes* saliera su respuesta. Esto fue lo que nos pareció «correctísimo»: la publicación, no el texto. Con los tres habíamos tenido, y seguimos tenien- do, las mejores relaciones. Todavía seguimos sin compren- der por qué Guillén, que pudo haberle contestado en una revista española, escogió la juanramoniana *Orígenes* para su disputa.

El escándalo estalló. La modorra letrada se reavivó sin- tiéndose en pleno Siglo de Oro —invectivas de Lope, Góngora, Quevedo!—, descansando de su admiración al suponer que los grandes eran también pequeños.

En cuanto a Rodríguez Feo, es bien probable que con la prisa del viaje a España y la confianza que siempre había tenido en el juicio de Lezama, no revisara con cuidado, por esta única vez, los materiales entregados. Fue sólo a su re- greso cuando midió la enormidad de que apareciesen insult- ados en su revista poetas que lo acababan de tratar tan gentilmente. No tenía otro recurso que decir que no había visto los materiales, lo que acaso fue también cierto. Pero Lezama aseguró en carta a Juan Ramón que sí se los había mostrado, y ahora pretendía de él una retractación. Noso- tros creímos a Lezama, que no tenía entre sus defectos el de mentir, ya que es el único que atenta contra la palabra, y que le hubiera sobrado su segundo argumento: rechazar a un príncipe de la poesía como Juan Ramón era tan ridículo como rechazar a Góngora o a Garcilaso. La historia poste- rior es bien conocida: Lezama presentaba una línea de pen- samiento y creación anteriores a la revista y no lo íbamos a abandonar cuando además no tenía las posibilidades econó- micas con las que iba a contar el otro *Orígenes*.

Más que volver a la minimez de este asunto, quisiéramos abordarlo desde otra perspectiva, que sí nos concierne.

Juan Ramón procedía del modernismo, adoraba a Darío, en tanto la nueva generación española ya respondía a una vanguardia, que tendió siempre al cuestionamiento de la generación anterior. Vemos esto a la luz de la división del ultraísmo español en dos ramas: la que abrazaba a América —línea Larrea-Vallejo— y la eurocentrista, que tan pronto olvidó las conferencias —a que habían asistido con fervor los jóvenes poetas españoles— de Huidobro en Madrid, quien ya antes había sido finalmente rechazado por *Nord-Sud*

—en cuyo cuerpo de redactores aparecía como «Mr. Vincent» Huidobro— al pretender, originales en mano, que su modesto «creacionismo» tuviera algo que ver con el gran cubismo francés, lo que dejó al caballero americano bastante lastimado. Creo que en el incidente de Juan Ramón con los «nuevos» hay un tardío eco de la vieja confrontación modernismo-vanguardia, aunque no fuera su detonador.

Finalmente nos queda considerar el deseo, al que ya aludimos, de Virgilio Piñera y de García Vega, de ser una especie de anti-*Orígenes*, no obstante haber formado los dos parte tan irrenunciable de ella. Trataremos de explicarnos, con algún humor, las causas de este rechazo.

Virgilio nos recuerda a esos chicos que hay en todas las familias que no se parecen ni al padre ni a la madre. El «aire de familia», no obstante, se precisa, imprecisable. Ciertamente modo de «absolutizar» una circunstancia, como cuando afirma: «Todo es triste» —no que «esto» lo sea, como pudiera decir un existencialista, sino que *todo* lo es. Como todo satírico, era en el fondo un moralista. Lezama siente la soledad como posible centro de irradiación; a la isla, rodeada de luz por todas partes, Virgilio vuelve su soledad aislamiento («la maldita circunstancia del agua por todas partes»), un poco dentro del *huit clos* sartreano. Tiene la necesidad que fue común a tanta vanguardia europea, al teatro del absurdo, al polaco Gombrowicz (a quien tradujo) o a Ionesco (al que dicen se anticipó), de suprimir toda salida —tema también del cine de Buñuel—, y remitirse a una pesadilla circular. Uno continúa la gallarda tradición pensante de nuestro XIX (la escolita del Cerro, Luz). El otro llama a su pueblo «tan joven». Pero no éramos tan jóvenes, y desde luego, sabíamos definir. Virgilio nos dejó con su «Isla en peso» una sensación de ingravidez histórica, de isla caribeña que pudiera ser inglesa o martiniquense, a lo Aimé Césaire. No reconocimos al cubanísimo gran poeta de

«Vida de Flora» —que Cintio incluyó entre las mejores poesías cubanas— en esta isla diferente. Y crítica, entre nosotros, es imperdonable agravio.

A Cintio no le perdonaría nunca su crítica de *Poesía y prosa*, y en ocasión del prólogo que hiciera a su edición de la obra poética de Ballagas, atribuyó a ridícula pudibundez de católico, el no haberse referido —como haría la crítica europea con un Gide o un Wilde— al problema de la homosexualidad —que ni da ni quita categoría poética—, que no es un tema explícito en su obra —lo que no es el caso de Gide o de Wilde—, y que, sobre todo, el mismo Virgilio no había tratado al escribir antes sobre Ballagas.¹¹

Recuerdo a Virgilio, en la biblioteca universitaria, cierta mañana en que, al vernos pasar, levantó la cabeza para comunicarnos su asombro ante la novela naturalista francesa, lo que no ayudaba mucho, ya que *Naná* es el punto geográficamente más distante de la «infinita posibilidad». A él lo seducía el teatro que llevaba una situación cotidiana, por repetición, aumento y humor negro, hasta el grotesco. A nosotros nos seducía, por el contrario, ese momento en que una cotidianidad es visitada por la gracia, como en el teatro, sin efectismo, de modesta luz cubana, de nuestro Octavio Smith, o aquel otro en que un hecho excepcional de dolor, se convierte en un misterio de gloria, como en la Juana de Arco en la hoguera, que, con el texto de Claudel y música de Honneguer, fue representado junto a la Catedral en una de las noches más memorables de La Habana de aquellos años. Imposible que esto pudiera acabar bien.

No juzgo aquí la enorme calidad de su teatro —bastara su *Electra Garrigó* o su *Aire frío* para darle el lugar que en él merece: trato de explicarme un poco las razones que ha-

¹¹ Ver Virgilio Piñera: «Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía», en *Espuela de Plata*, No. 11, agosto de 1941, pp. 16-19.

cían difícil nuestra coincidencia, y contribuyeron al fin del propósito unitivo de *Orígenes*.

Lo de García Vega era distinto.¹² No lo imaginamos escribiendo, como hizo Virgilio cuando Girón, un poema «A los muertos de la patria». Virgilio sufrió mucho, pero tenía una raíz cubana no tocada por las fuerzas de la negación, que le permitieron resistir y morir sin dejar el país.

Y decimos que lo de García Vega fue un caso bien distinto, ya que jamás recibió una lastimadura. A nosotros nos gustó mucho siempre su poesía —ahí está la fervorosa crítica de Cintio, en *Lo cubano en la poesía*—, sin contar la de Lezama, en la que sentenciaba: «Apollinaire, no Bréton.» De *Orígenes* no había recibido sino plácemes y estímulos. Aunque niega a los origenistas hasta el sentido de la amistad —en *Orígenes*, un culto— parece olvidar que el mismo Rodríguez Feo cuenta que cuando pretendió amedrentar a Lezama con suprimirlo de la revista, advir-

¹² 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 acaso 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 infórtunado 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.

tió —«no sin admiración», confiesa— que su lealtad a Juan Ramón era para él «más importante que todas las revistas del mundo».

Creo que incluso la novela y poesía de otros origenistas no se mostraron insensibles a ese lado «ralo» que García Vega llama «pobretón» de «el destartalo cubano»; a lo que nos negamos aún es a convertirlo en esencia nacional. Después del 59, estaba incluso contento —ya que era el único de nosotros radicalmente ateo— con el giro anti-religioso que había tomado el país. Fue sólo al abandonarlo, por causas, por cierto, no políticas —aunque luego devinieran, como pasa siempre, cuestionamiento político— y empezó a alejarse de su influencia, que empezó a malentender situaciones, como las que describe Lezama en *Paradiso*, y a ver en la cena de Doña Augusta, por ejemplo, una ridícula añoranza de la «grandeza perdida».

Es cierto que Lezama tuvo siempre añoranza de esos grandes momentos de la cultura europea en que era posible que un Federico II pidiese al organista Juan Sebastián Bach que le hiciera unas variaciones a un tema suyo de flauta, o que Goethe se interesara por las noticias que le traía de América su amigo Humboldt, tanto más cuanto en el precario y muy elemental medió nuestro toda «cosa de belleza» no merecía sino la indiferencia o la burla, y tenía que ver, desde su inmóvil sillón de asmático, convertirse la ya dañada república de «generales y doctores» en la de sargentos y analfabetos con poder, vejando a diario a la isla. Mucho de este sentimiento se siente en su «Garcilaso», callada y dolorosamente. El «tono» de la vida nacional, sus costumbres y hasta su modo de hablar, había «bajado» considerablemente, a poco tiempo de una generación que, aunque ya descreída, todavía no había perdido en algunas de sus capas urbanas o campesinas, cierto respeto solemne a lo grande. Es este respeto, mezclado en Lezama a su inevitable dosis de ironía, el que aparece en

el recuerdo infantil de estos pasajes de *Paradiso* en los que lo que se añora no es una «grandeza» perdida, sino un estilo perdido, visible en el modo de preparar un sencillo pero refinado plato de la cocina criolla, o de situar, con malicia cubana, al visitante más denso en un lugar aparentemente de honor que resultaba el estratégico recurso para más bien alejarlo y que se ocupara de los pequeños.

No, Lorenzo, el verdadero tema de *Orígenes* no fue «la grandeza perdida» sino «la pobreza irradiante».

García Vega echaba de menos en Lezama una mayor «autocrítica», lo que sin duda hubiera dado en él una mala página. Lo primero que le oyó decir Cintio, de pasada, al salir del teatro donde estaba con Virgilio, fue esta curiosa advertencia: «Virgilio, nunca digas Bonifacio.» Parece que él le hablaba de Byrne, pero, de todos modos, no dejó de darnos una clave: algunos nombres le parecían ridículos, algunos temas, no podían exigírsele.

Ni Virgilio ni García Vega comprendieron que Lezama no podía partir de la idea de «represión» —que hasta el escolar más sencillo sabe ya que crea neurosis— porque partía de la gran tradición griega y veterotestamentaria (Job, los Proverbios) de la «medida», como salud de cuerpo y alma, del «límite» como compañía alborozada de la fundación del mundo. Cuando una vez le pregunté: «¿Qué día nació usted, Lezama?», me contestó: «El día en que fundaron el mundo.» Sacudía la palabra «complejo» como la ceniza molesta del tabaco cuando le caía sobre la camisa. Es verdad que solía citar, cuando era invitado a alguna infrecuente cena opulenta: «Cada columna del Templo de la Sabiduría me dice: excédete», pero no lo decía como quien vence una represión sino como quien sazona una cordura que más bien ayuda a la firmeza clásica del edificio, como la caprichosa hoja de acanto que corona una columna corintia.

Creo que a Virgilio, como a García Vega, les hubiera convenido repasar aquellas palabras que pone en boca del padre de Fronesis:

Los padres nos pasamos la vida ocultando o domesticando nuestros demonios, y después, con una arrogancia más banal de la que ellos creen tener, nuestros hijos entreabren delante de nosotros los mismos demonios como si fueran paraguas.

García Vega, en mucho mayor medida que Virgilio, careció de las claves que le hubieran permitido conocer mejor el mundo de *Orígenes*. Aunque cronológicamente era el menor, su infancia, tan penetrada de la poesía y ambiente anti-machadista de su Jagüey natal, lo ancló en estos años, marcándolo con el típico «desencanto» republicano. Su pupila era un poco la de Carrión, la de Loveira, y aún antes, la del Meza de *Mi tío el empleado*, cuya edición prologó y en quien cuesta tanto trabajo ver un contemporáneo de Martí: parece que hablaran de dos Cubas distintas. En la crítica favorable que hizo Martí a la novela, se aprecia, por momentos, ese abismo en que la repulsión ante el grotesco colonial no aparece jamás paliada por una ternura cubana, sino vuelta carcajada y juego de naipes.

Hay en sus *Espirales del cuje* —novela que los origenistas recibieron con alegría y homenajes, ya que nos sacaba del círculo vicioso del averiado costumbrismo rural— un pasaje delicioso, en el que recuerda que, de niño, disfrazado con sombrero grande de guano y espejuelos de carey, gritaba a una vieja que vivía a finales del pueblo

todo lo que se me ocurriera en mi delirio infantil, insultos, frases inconexas, fragmentos absurdos de discursos...

hasta que ella, en el colmo de la indignación, pero con ese acierto intuitivo del apodo popular, le gritaba a su vez: «¡Machado!»

Esto, nos dice, «marcaba el límite del paroxismo. Era la catarsis».

Su reiteración del término «rencor» no creo que tenga, sin embargo, motivaciones literarias. Procede, creemos, de su rechazo a las prácticas obligatorias de misa y comunión diaria que conoció en la escuela, y que, por obligatorias le impidieron interiorizarlas libremente, o llegar al misterio de fe que las sustenta. Así ve siempre todo «misterio» como ocultación o hipocresía, sin alcanzar a entender en él ese punto en que lo oscuro y lo claro se funden como en el alba del ser. Y esto fue típico de los años 30, en que la falta de una auténtica formación religiosa provino, paradójicamente, de aquellos grandes y afamados planteles católicos, en los que los jóvenes vieron diferencias sociales que no hubieran sentido en las aulas modestas de El Salvador de Luz, o en las de San Pablo de Mendive, y que los apartó definitivamente de la fe, o más bien le dio una forma revolucionaria.

Pero acaso en lo que muestra menos sensibilidad filológica es con la palabra «ceremonial», tan usada por Lezama, y con tal especial sentido —como había pasado con la «cortesanía». García Vega no parece percibir el matiz irónico con que siempre decía esto porque la ironía de Lezama no era la de Tallet. No era el «choteo» del desencanto republicano estudiado por Mañach, ni la disolvente sátira política. Cuando nos decía «y la tercera parte se llama “Curso délfico propiamente dicho”», ya esto último era del todo irónico. Lo difícilmente captable de esa ironía es que se ejercía sobre un fondo de fervor. Porque cuando hablaba así de su Curso Délfico, como cuando se refería al «ceremonial» de nuestras bodas y bautizos familiares, había que conocerlo muy bien para saber que ironizaba sobre

cosas que para él eran absolutamente entrañables. Vega no podía comprenderlo porque participaba de la sensibilidad año 30 para la caricatura, género bidimensional. Así nos pone muñecos huecos de carnaval sobre nuestras cabezas, y después asegura que estaban huecas realmente. Porque el cubano, que aún no había perdido la fe en su país, era más solemne y «ceremonial» que el que vino después, el del desencanto republicano, pero también más creador, y éste fue otro aspecto que escapó del todo a la visión de Vega, ya invadida del todo por el sentimiento, en parte verdadero, de una grande y fraudulenta sustitución. Creo que Lezama lo ayudó mucho a salir de su cerrado vanguardismo y escribir con un tono que, alejado ya de este influjo, su incomprendible rencor le hará difícil reencontrar. Pero creemos en lo imposible.

Y ahora quisiera, por una única vez, aclarar algo.

Las hipérboles rabelesianas de ciertos pasajes de *Paradiso* —que García Vega ha difundido la tontez de decir que no leí, porque me lo prohibieron en la casa— las vimos sencillamente como enormes y carcajeantes burlas a la crudeza que las prefiere, ocultando esa leve, asqueada displancia, que las vuelve el plano bajo imprescindible para afinicar la ascendente escala, el cántico de los números, del diálogo de Fronesis y Cemí. Lo que una lectura natural tiene que prohibirnos es regodearnos en ellos con sobresaltos de escolar sorprendido por el superior jesuita. Ni taparlos con la mano, ni esgrimirlos como banderas. Ni persecución ni reinado. Ni pretexto para humillar ni rebajador descoco. Nada podrá separarnos de considerar la hombría más que problema sexual, problema moral, hombría de bien, ciudadanía y decoro de lo simplemente humano. El juez supone al reo. El hombrismo al hembrismo. El racismo blanco al racismo negro. Gómez de la Serna, en su genial *Libro mudo* exclama: «Oh, que escampe al fin! *Besar la tierra.*» Y Juan

Ramón, abría su *Segunda Antología* con este deseable sueño: «Se paraba la rueda de la noche.»

Estamos rodeados de demasiada real amenaza destructora, queriendo que desaparezcamos de la Tierra, y desaparecer también a la Tierra, para permitirnos el lujo de seguir jugando a las destrucciones letradas. Martí creyó que de la etimología de la palabra universo, *versus uni*, unidad inquebrantable de fines, diversidad de modos, se podía extraer una filosofía, una estética y hasta un partido revolucionario. Y dijo de los cubanos separados, de un lado y de otro: «Nos celamos, en vez de abrir vía juntos.» Nuestra humilde y grande Cleva Solís lo sintió así, a su modo, cuando dijo que «nuestra rebeldía ha de ser otra, de alto vuelo en la noche».

Basta repasar sólo un año de la revista para ver esta línea de pensamiento cubano en que una gran diversidad de modos expresivos está centrada en lo que Lezama llamó nuestra «fiera selección», que ya desde el Padre Caballero no había confundido con la horizontalidad igualadora del eclecticismo su filosofía «electiva», siempre puesta al servicio de un eje vertical de valores, de una unidad.

Textos como el de Lydia Cabrera sobre el sincretismo religioso, cubano y africano, aparecieron en la revista que a un tiempo dio acogida al mejor pensamiento crítico y poético norteamericano que le fue accesible a través de Rodríguez Feo, en cuyo honor hay que decir que los recibió sin el menor asomo de colonizado. El propio Wallace Stevens, en carta que mucho lo honra también, fue el primero en decirle que no se podía olvidar, al hacerlo, la primordial defensa de «la identidad de Cuba», y del «genio de su país».

Jamás enfrentó *Orígenes* tampoco «la joven América» frente a «la caduca Europa». América era más vieja que Europa, y Moctezuma tan imperial como Carlos V. Los siete sabios chinos de la barca de Lezama entraron con sus decires y pensares, el Tao, Lao Tsé, el niño-anciano, dialo-

gando con Quetzalcoalt, con el Señor de la Casa del Alba. Allí los poetas franceses, tan amados también por Darío, y la entrañable España: «Ortega, el americano», María Zambrano, Bergamín, Juan Ramón, «el andaluz universal». Allí Reyes, otro integrador, leyendo a su Homero en Cuernavaca. Sólo se polemizó tácitamente con los que querían dividirnos en elitistas y amantes del pueblo. Sólo se rechazó, con ese u otro nombre, toda rencorosa «negritud». En *Paradiso* se ve aún mejor por dónde iban las preferencias de Lezama: la sabiduría del *taita* africano, la terneza de la «mamita» negra.

Ya Guy Pérez Cisneros, desde el primer número de *Orígenes*, a propósito de Portocarrero, hablaría de una «cultura atlántica», en la que se reunían —ya lo estaban por la sangre— tres continentes.

Este deseo de una totalidad reaparece aún en escritores nuestros que, como Borges, sin duda responde a otros influjos menos latinos. Borges imagina un objeto mágico, el Aleph, en el que también estaba reflejado *todo*. Con su gusto por el cuento policial sajón, le dio un aire clandestino, lo sitúa en un suburbio de Buenos Aires, no sin antes dejarnos algunas posibles claves detectivescas. El protagonista, que lo encuentra por azar, va en busca de una joven que con el apellido argentino de Viterbo —¿vida a verbo fundida?— lleva el nombre, caro al Dante, de Beatriz, siempre a la entrada de todo paraíso perdido. No hubiera estado mal que Beatriz lo sacase de su reiterada confusión entre la eternidad —pesadilla para los efímeros— y la *vida* eterna. Lo único que no aparece en el espejo mágico del señor de los jardines que se bifurcan es esto tan simple: un nacimiento.

El cuento aparecería junto a otros con esta cita del *Eclesiastés*: «Nada hay nuevo bajo el sol.» Es la misma «Vanidad de vanidades» que resuena en esa otra reducción del todo que es la frase martiana «Toda la gloria del mundo

cabe en un grano de maíz». Pero de pronto nos fijamos que no es quizás lo mismo que dice el Eclesiástico: no dice que toda la gloria sea nada, dice que ella puede reducirse a un grano de maíz. Lo que nos recuerda lo que se dijo del Reino de los Cielos, superior imagen de la gloria, y es que era a semejanza de un grano de mostaza, que siendo su semilla la más pequeña de todas, era la que podía crecer con hermosura mayor y dar albergue a todo un pueblo de pájaros. Lezama vio a Darío «con la final bondad de un dios del maíz». Pertenecíamos a la cultura americana del maíz. ¿Pensó José Cemí la final necesidad de volvernos a la humildad, si queremos, como fuera dicho a Nicodemo, volver a nacer *todos de nuevo*?

Llegada la hora del recuento no podemos menos que concluir: *Orígenes* no se sobrevivió. Terminó cuando tenía que terminar. Empezaba para el país un nuevo tiempo histórico, esto que oscura y lúcidamente intuyó María en su excepcional ensayo «La Cuba secreta». El «taller» —término con que Lezama sustituyó juguetonamente el de Parnaso— ya menos «renacentista», de *Orígenes*, continuó, bajo otra forma, trabajando. Sus pintores, pintando, sus poetas volcándose en nuevos ensayos, investigaciones, poemas, mientras simultáneamente se situaban en las diversas tareas que necesitaba el país. Rolando Escardó, el primero de los poetas jóvenes revolucionarios, internándose en las labores de la Ciénega de Zapata, cuyas obras dirigió con sanchesca y pintoresca justicia.

No creo que la finalidad de Lezama —que hubiera reducido los pecados capitales a dos: la incapacidad para admirar algo mayor y la holgazanería creadora— fuera sacar indefinidamente números y más números de *Orígenes*. Sin duda, le hubiera gustado prolongarla unos años más, pero, a tiempos nuevos, modos nuevos. Cuando le preguntaron, ya desaparecida la revista, qué pensaba sobre ella, después

de referirse al papel que a su juicio había tenido en el momento negativo en que surgió, terminó con sencillez: «Creo que cumplimos.» Y lo dijo sin rencor.

HACIA UNA REEVALUACIÓN DEL MODERNISMO

¿Cómo podríamos explicarnos la ubicación de escritores tan recientes como Vallejo o Lezama en el modernismo, cuando ya a Martí le parecía en su tiempo esta palabra cosa vieja, cosa que olía, nos dice, «a polvos de arroz»? Creo que la celebración de este cincuentenario de *Orígenes* nos obliga a hacer una reflexión sobre la doble fuente que le dio nacimiento a esta expresión «nueva» americana, desafortunadamente comprendida en una palabra que sólo sugiere un «ismo» más, es decir, algo que no sólo tiene que prescribir pasado cierto tiempo, sino que espera serlo, ya que su carácter transitorio es lo que vuelve justamente «moderno». Intentemos iniciar esta reflexión.

La relativamente reciente valoración crítica de los profesores Manuel Pedro González e Iván Schulman —que halla antecedentes en la de Max Henríquez Ureña y Federico de Onís— y que le ha finalmente dado a Martí la dimensión que le corresponde en el inicio del modernismo, debió haber obligado a toda una reevaluación de los caracteres anteriores dados a este movimiento que, sin embargo, no se hizo. Así, lo del «nihilismo poético» o «estética del lujo y de la muerte» (tesis de Octavio Paz), que sin duda podía convenir a muchos de sus poetas, como al Casal de «Ansias de aniquilarme sólo siento», no era igualmente válido para el poeta de «Los pobres de la tierra» o el creador de un partido revolucionario.

Ya va siendo hora de ver que los creadores «nuevos» americanos, no tenidos como «modernistas», en realidad

lo son. «¿Gabriela, la maestra rural, una modernista?» «Huidobro, creador de una escuela nueva, Vallejo, todo el ultraísmo que vino después, ya cancelada toda esa historia de cisnes y duquesas?», cabría preguntarse. Pero ¿no llamó la Mistral a Martí «el maestro más ostensible en mi obra»? ¿No llamó Vallejo a Darío «el cósmico»? ¿No fue Rubén el «indio aymara» que dio el consejo de «crear» a Huidobro? Y Lezama, ¿también entonces, un modernista?, podrían objetar. ¿Pero no fue Martí el eje espiritual de todo el pensamiento de Lezama? «Pero la vanguardia reaccionó contra el modernismo.» Podrían seguir objetando. Sí, hasta que descubrieron, desde luego, los más lúcidos, que venían de él.

«No hay por qué retorcerte el cuello, cisne intelectual», diría Juan Ramón a Florit. Los cisnes, «ilustres como Júpiter», en cuyo cuello escribió Rubén su protesta antimperialista, tiene hoy más que decirnos que el búho, ave de Minerva, aunque el gran Unamuno se le pareciera tanto. Hoy nos parece González Martínez de menos potencial «nuevo» que Darío, y la vanguardia posterior tuvo sus raíces ya en él.

El mismo Onís, que sacó el movimiento de sus estrechos límites cronológicos para extenderlo a un siglo, a toda una época, que es aún la nuestra, encuentra que Martí «fue más lejos que el modernismo», con lo que lo reubica en los límites anteriores, sin acaso ver que este ir «más lejos», más allá, fue su común secreto.

Juan Ramón enfrentaría la naturalidad de Martí —a quien ve «más fino, más secreto, más nacional y más universal»— como a «ente muy distinto a su contemporáneo Julián del Casal», poeta de medallones siglo-de-oro, máscaras y «japonerías».

Pero no, querido Juan Ramón, el modernismo no fue un exotismo sino una nueva naturalidad, en que se aliaron

lo natural y lo exquisito. Martí vio muy bien el «frío» de Casal, sus versos «tristes y joyantes». Donde otros se fijaron en su exotismo, él vio lo que debió haber sufrido alma tan refinada como la suya al ver entregada a la espesa realidad colonial española «aquel país de sus entrañas». «América lo ama/ por fino y por sincero.» Los dos fueron el modernismo.

No creemos, como asegura Onís, que el modernismo entró en España con Darío y con Juan Ramón salió de él. De ser así, no se comprendería el papel que jugó la presencia de Juan Ramón en Puerto Rico, en Argentina y, sobre todo, entre nosotros, que veníamos de un pensamiento en el que no se puede dar un paso sin encontrarnos con Darío o con Martí. El tan citado poema en que Juan Ramón recorre el proceso de su poesía («Vino primero pura,/ vestida de inocencia,/ y la amé como un niño») no permite identificar al modernismo con «los ropajes falsos» de que se sobrevistió y la hicieron «odiarla, sin saberlo», para volver de nuevo a la «poesía desnuda, mía ya para siempre!». ¿Pues no contó este movimiento con el amor a la «sencillez» del autor de los *Versos Sencillos*, con su deseo de llevar la poesía de nuevo a «las formas llanas y sinceras»? ¿No resplandece este mismo deseo en el Darío de «Phocás, el campesino» o del poema a Francisca Sánchez?

Es verdad que hubo mucho de «ropajes falsos» en cierta línea desviada del modernismo, aunque Juan Ramón no tuviera por ello que ir ni a Darío ni a Martí, ya que los tres bebieron de esa fuente común anterior que fue la poesía popular española.

De todo este equívoco es más bien culpable el tardío discernimiento crítico acerca de las fuentes verdaderas del modernismo y la frase de Rubén «el movimiento que me tocó iniciar...» que parecía no contar con Martí. Pero Juan Ramón, que habló mucho con Darío de Martí, da testimo-

nio de que nunca ocultó la deuda con el que llamaba siempre Maestro. Lo que no quita ni que él fuera el Maestro ni que Darío fuera el iniciador. Ya que lo que se leyó e imitó en toda la América no fue el *Ismaelillo*, publicado años antes, sino *Azul*. Martí apenas envió a unos pocos amigos su «tierno librillo», y siempre «avergonzado» de que se lo tuviera sólo por «poeta en versos» antes de demostrar que era también «poeta en actos». Es sólo al estudiar retrospectivamente su obra que fue visto el alcance de esa deuda que sus contemporáneos no pudieron advertir. Es verdad que si se conocía la proteica prosa de sus crónicas, publicadas en periódicos tan difundidos como *La Nación* de Buenos Aires, entre otros veinte más que las copiaban, pero hacía falta un genio como Darío para ver, como vio, en esa prosa —todavía ni siquiera a su muerte en el 95 conocía bien su verso— la posibilidad de una nueva dimensión de la poesía que sólo él realmente difundió.

Esa precedencia incluso va más allá de lo cronológico, ya que si esos textos venezolanos suyos en los que como ha dicho Manuel González Pedro, está ya toda la estética del modernismo, se hubieran publicado *después*, seguiría siendo Martí, por fundir las dos líneas ética y estética del modernismo, aquel que nos permite discernir la línea mayor y primera de su pensamiento rector.

Este primer equívoco ha sido el causante de todos los otros. El crítico español Díaz Plaja, que tan excepcional justicia literaria hace a Martí, en su libro *Modernismo frente a 98* opone los dos movimientos, el americano al español, el primero, sólo una estética, sólo una ética el segundo, desaprovechando el dato que él mismo da, de la filiación krausista de los profesores de la Institución Libre de Enseñanza, que influyó tanto en el 98, ya que Martí había pasado por el krausismo. Otro nexo podría ser la valoración final que hizo Unamuno de Darío —después de su rechazo

inicial— y del propio Martí, cuyos *Versos Libres*, que admiró y se hacía leer, dejaron tan visible huella en su «Cristo de Velázquez».

Y éste otro vínculo más: la vuelta a un cristianismo puro —desasido ya de toda institucionalización—, que obraría también en nuestros «heterodoxos» modernistas, como el sacerdote y poeta Tristán de Jesús Medina, y que va a reaparecer en el «Dios-conciencia» del Juan Ramón de *Animal de fondo* como en el Unamuno de los poemas a Cristo muerto y de *La agonía del cristianismo*.

Hemos sostenido que la teología americana de la liberación, que tiene fuentes teóricas en la teología europea, es la última manifestación del modernismo.

El 98 fue un año importantísimo para entender este nexo. Fue el año de la pérdida de la última de las colonias, el fin del imperialismo español y el comienzo del imperialismo económico americano. Fue cuando los pensadores españoles empezaron a interiorizar, a repensar, su propia historia, a redescubrir su propio paisaje. De su influjo va a arrancar la poesía moderna española. Y ya la guerra civil iría a ser el reencuentro de España y América. Martí en el «Manifiesto de Montecristi» diría: «Los cubanos empezamos la guerra, y los cubanos y españoles la terminaremos.» En la guerra hispano-americana fueron vencidos los dos. En la Guerra Civil española, se sumarían por miles los americanos y cubanos que fueron a morir junto a los españoles por lo que Martí llamó «la república moral».

Ella nos trajo ese maravilloso exilio que completó este reencuentro: nos trajo a Juan Ramón, a Menéndez Pidal, a Xirau, a Salinas, a Cernuda, a Gaos, a María Zambrano.

Nos acompañaron sus grandes muertos, Federico, Miguel Hernández, el gran texto de Vallejo. En La Habana, la llegada de la partitura del *Retablo* de Falla, que nuestro Julián Orbón pasaba febrilmente al piano y a su voz en no-

ches inolvidables, coronaba este encuentro con su «Viva, viva la andante caballería, sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra!».

El modernismo americano ni fue sólo literario ni fue sólo americano. No fue (tesis de Ángel Rama) la «incorporación violenta y tardía» a la modernidad, ya que no sólo tuvo otro origen sino creyó en otro destino. Quiso asimilar, no ser asimilado. La voluntad de incorporarse a la ciencia y progreso modernos, había empezado ya entre nosotros con el Seminario de San Carlos. Tuvo raíces propias que faltaron a la «modernidad» propugnada por Sarmiento. Basta leer la crónica de Martí sobre el venezolano Bonalde, en la que se ve tan clara su anticipación a la estética modernista, texto en que analiza la crisis de la modernidad europea en que, destruidos los viejos credos políticos y religiosos, no se habían creado aún otros nuevos, para ver hasta qué punto el deseo bolivariano de «juntar en un haz» a todos los pueblos nuestros de América, parece extenderse sobre la humanidad toda, dirigirse ya a un destino solidario, trascender incluso el enfrentamiento entre las dos modernidades, para terminar con palabras que nos recuerdan el *Himno a la Alegría* de Schiller, cuando «*todos los hombres*¹³ puestos de pie sobre la tierra», es decir, vencidas todas las anteriores esclavitudes, externas e internas, se calentaran «a la llama saludable del frío de estos tiempos dolorosos», demandando «a la vida su secreto».

Véase a qué lindes llegó nuestro «movimiento de libertad», que, al decir de Martí, «es orden magna de caballería». Véase cómo más bien trata de concientizar a esas grandes urbes modernas al recordarle a ese «inmenso hombre pálido» que «vestido de negro», enlutado por irredimidas pobreza, se había sentado «en todos los hogares», puesto «su mano trémula» en todos los nacimientos.¹⁴

¹³ Las palabras en cursivas son mías. La cita en *ob. cit.*, t. 7, p. 238.

¹⁴ *Ob. cit.*, t. 7, p. 294.

Larrea descubriría el nexo de esta página («Qué golpeo en el cerebro! Qué demandar lo que no viene!») con el poema inicial de *Los heraldos negros* de Vallejo y sus «golpes fuertes» a la vida.

Véase cómo se trata de un pensamiento que quiso ir más allá de la «originalidad literaria» y aún de la «libertad política» para llegar hasta la «libertad espiritual», que vuelve ese ensayo casi un texto sobre la resurrección. («La vida humana sería una invención repugnante y bárbara si estuviera limitada a la vida aquí en la tierra.») Véase cómo este ir «más allá» incluso del modernismo fue nuestro modernismo.

¿Y cómo resuena todo esto en *Orígenes*, y especialmente en el pensamiento de Lezama? Ya vimos hasta qué punto su *Sistema poético* le fue deudor. Cómo se vuelve a sus dos fuentes cubanas: Martí y Casal, al que dedicaría su espléndido poema, y con quien compartió ese «eros de la lejanía» que refleja en la reiterada imagen de «la chispa errante de sus ojos verdes».

En su crónica sobre Whitman, Martí precisaría que «no de rimillas se trata» sino de lo que llama, con términos ya más bien antropológicos, una nueva «era» del hombre.¹⁵ También Lezama nos habla en términos de «eras», que acaso debieran llamarse «imaginísticas», ya que su fundamento no es la imaginación sino la imagen. Y tampoco las concibió como sucesión infinita de eras posibles, sino que vio a la poesía como «infinita posibilidad» puesta al servicio de un definitivo «cambiar la vida» que haría de la sola y única revolución, que se manifiesta a través de alzamientos y sumergimientos sucesivos, la «última de las eras imaginarias», el comienzo de un nuevo y universal nacimiento.

¹⁵ «El poeta Walt Whitman», en *ob. cit.*, t. 13, p. 140.

Antes de llegar a tan deseable «solución unitiva» se aprecia, por el contrario, cada vez más ahondada, la diferencia entre una modernidad, europea o sajona, que en las grandes urbes industrializadas adelanta con el juego de tesis y antítesis de la historia, en la que solamente cree, y esta gran esperanza americana —«orbe nuevo» y no nuevas urbes; que se abriera por primera vez, con el Renacimiento, y descubrimiento de un «mundo nuevo» esperanza a la larga fallida— de salir de este giro circular y rehallar un nuevo *espacio* para el hombre. Es curioso que la poesía misma de Juan Ramón, al alejarse de la experiencia europea, dejara atrás sus sucesivos «instantes» extasiados, para hallar, con su experiencia americana, la inspiración distinta de su gran poema «Espacio», tema que reaparece, en otra forma, en la idea de Lezama del «espacio gnóstico» americano.

Equilibrio, dariana armonía, entrada en «el corazón de la noche». Unión de contrarios, como el del arco y la lira clásicos, Grecia americana, tan presente en todos nuestros modernistas.

Ya Lezama, desde su inicial ensayo sobre Garcilaso, preludiaba esta «extensión» que no vuelve antitéticas a la «poesía oscura» y la «poesía clara». Diálogo de los amantes «en cuya noche un ruiseñor había/ que era alondra de luz en la mañana». Tema por cierto éste que trataría Gastón en el único poema que publicó en *Orígenes* «Canta la alondra en las puertas del cielo», tan cerca de la alondra que el Dante sitúa también en el Paraíso, «contenta de la última melodía que la sacia!».

Y creo que esta relación de nuevo con el universo de Dante nos lleva a una lectura distinta de los pasajes de *Paradiso* que tienen que ver con el acto creador, o sea, de nuevo el *versus uni* martiano, que convierte el sólo acto creador en un tránsito de lo Uno a lo diverso para volver luego de lo diverso a lo Uno y que refleja su «Vengo del Sol, y al

Sol voy». Ello no permite confundir a la poesía, que es creación, con un movimiento regresivo, anterior a ella. En el pensamiento de José Cemí —que no hay por qué confundir con el de Fronesis o el de Foción— el hecho de que la poesía —no los poemas que escribimos— se identifique con aquella inocencia anterior a la división de hombre y mujer, de que disfruta el niño, y que está en el sueño virginal de María a quien el Espíritu cubre con su sombra para dar a luz una vida *nueva*, el hecho de que la relacione con aquella concepción del hombre que en algunas tribus primitivas, como la de los escitas o los idumeos, parecían conservar la confusa memoria de una distinta paternogénesis, volviendo el nacimiento fruto desprendido del árbol anterior a la culpa, no permite identificar, como lo hemos visto sostener algunas veces, con los puntos de vista de Fronesis o de Foción su verdadera posición frente al debatido tema de una homosexualidad que, de ser así explicada, ni siquiera necesitaría de una justificación, al pertenecer a esta «era imaginaria» anterior a la misma elección moral. Más allá de la irisación con que se complace en los diversos puntos de vista de sus amigos, su posición se clarifica solamente a la luz de la visión tomista del cuerpo glorioso, o sea, a la luz del tema de la resurrección, de la que escaparía este tardío animal anterior, incluso si inocente de pecado.

Pues de lo que se trata sobre todo para Lezama es de este destino común, del que nos dice que no habrá allí hombre ni mujer, pero al que ellos se dirigen: no es lo mismo ir hacia este Sol indual que regresar a un Uno anterior a toda diversidad creadora. La creación poética puede estar más cerca de esta «era imaginaria», común al niño, pero de ninguna manera identificarse solamente con la imposibilidad del nacimiento mismo.

La bifurcación entre modernidad y modernismo no deja de presentar puntos comunes.

La atracción que sintió Darío —y luego Juan Ramón—, que repite, como antes Martí, el mismo periplo francés —norte y sur americano— por los poetas del *fin de siglo* francés, que irían también a atraer tanto a los poetas de *Orígenes*, parte de esta misma desesperada búsqueda de ir «más allá» de la letra: «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo», decía ya Rubén; parte de lo creador del Verbo, que sólo halló su alquimia verdadera en Rimbaud. Ya el Vallejo de las crónicas europeas clamaba: «El Verbo está vacío!» «El Verbo está vacío!» Y hablaba Martí de un nuevo Génesis, nacido del llanto de la madre por el hijo muerto, capaz de engendrarlo así de nuevo.

Si después de la modernidad no podía venir sino la posmodernidad, no sé qué podrá ya haber después de este *postmodernism*, que, con alguna coherencia, ha acabado por negar la fe histórica que lo engendró y ha decretado el fin de la historia y de las utopías.

Ya Spengler había anunciado esta «decadencia de Occidente», en la que los únicos que no creímos fuimos los americanos, con su intento de volver regresivamente la historia naturaleza, y a las sociedades humanas, ciclos fatales de nacimiento, desarrollo y muerte.

No quedaba sino el juego de homologar las culturas entre sí en que ha ido volviendo su estudio y nutre sus infinitas cátedras. Nuestra poesía americana al colgar de «un árbol marchito» la «muceta de doctor», se volvía hacia el goethiano «verde es el árbol de oro de la vida». ¿No será —se pregunta Martí en un apunte— el personaje Wagner del *Fausto* símbolo de «la ciencia sin el Espíritu, que es el revelador...»? lo que nos remite al actual riesgo en que ella nos ha puesto de hacer desaparecer la vida misma de la Tierra.

Octavio Paz, aunque de linaje dariano, parece acercarse a la modernidad europea con su idea de las «vueltas ci-

clicas», su sustitución de la religión por la magia y de las dos por la poesía de los orígenes. Pero de Sor Juana es la sentencia: «Es una espiral, no un círculo, la armonía», esa palabra tan signada por Darío.

Con la humildad que nos funda, preguntaríamos a los mítomanos del «eterno retorno»: ¿cómo es posible que «retorne» una cosa que no ha sucedido nunca, que es la llegada de la justicia? Porque hay sólo una cosa realmente *nueva* —y el resto es literatura, padre y maestro mágico Verlaine. Sólo hay algo que no ha sucedido jamás antes y es que los pobres sean al fin colmados de bienes, y los hartos despedidos vacíos. Sólo por esto fue que se llamó al anuncio de María «la buena *nueva*». Fue lo que cantó el *Magnificat*. El día en que al fin amanezcamos, como diría Vallejo, «desayunados todos».

Merejowsky, el biógrafo de Leonardo, dijo que Israel oyó algo que no habían oído antes ni Grecia ni el Egipto: «Él viene!» Si se tratara de un profeta más, del anuncio de una futura bienaventuranza, no hubiera sido nunca Cristo crucificado. Pero lo que se anunció fue que «Él viene!», que «ya» llegó la hora, y ante este «ya» la Sinagoga y el Imperio, siempre bien llevados, temblaron.

Esto fue lo que oyó también Darío, en ese poema que todos leímos tan mal, acaso por su excesivo énfasis rítmico, que es la «Marcha Triunfal», «Ya viene!». Fue lo que oyó también Martí, cuando en la crónica neoyorkina sobre el desfile de los trabajadores que llama significativamente «La procesión moderna», reitera la frase con el mismo verbo mesiánico: «Ya viene!»¹⁶

Orígenes se mostró deudora de los dos en esta espera de un advenimiento, en que se fundían la justicia histórica y

¹⁶ Esta coincidencia ha sido ya señalada por Schulman y Manuel Pedro González en sus estudios sobre el modernismo.

la trascendente, y cuando ya no estaba de moda en ninguna de las corrientes de la vanguardia europea, tuvo el modesto coraje de entonar su «Credo in unum Deum» en un medio social y político en que ello no podía acarrearle sino la indiferencia o el desprecio.

Si después de la modernidad no podía venir sino el *postmodernism* que ella engendró —y que nos quieren exportar, aquí donde no tuvimos modernidad y mucho menos podemos tener posmodernidad— después de nuestro distinto modernismo no podía venir otro movimiento, según el uso, un neo-romanticismo, un neo-clasicismo, o un neo-barroco, porque su deseo de «lo nuevo» tenía otras fuentes y su experiencia de la palabra había tocado esos límites. Lo único que podía venir era la justicia a la que llamara Vallejo «la única cultura verdadera». Y mientras aún no haya advenido «el Reino que estaba para mí», mientras exista todavía «la gran pena del mundo» no podemos dar por terminado nuestro único y grande «movimiento de libertad».

Con él nos vino un nuevo sentimiento de la Naturaleza, escrita con mayúscula, y que desde luego, nada tiene que ver con el estado del «buen salvaje», anterior a la convención histórica, roussoniano, ya que, por el contrario, la supone, y aún no cree accesible la «armonía» universal en que debe reinsertarse antes de haber curado la grieta inmemorial de la injusticia.

Cierta crítica literaria moderna, que ha vuelto todo sentimiento natural de amor al Creador o a nuestros progenitores, complejo edípico, en libres interpretaciones del freudismo, gusta de volver la famosa «vuelta al Padre» pura psicosis, digna de ser estudiada y, acaso, remediada. Su lectura del *Paradiso* lezamiano se vuelve a esta luz verdadero festín. ¿Tendría alguna vez que ser psicoanalizado el psicoanálisis? No perdamos el respeto a su territorio científi-

co, extendiéndolo del campo de la enfermedad al de la salud, y mucho menos, ay, al del arte.

No es posible que el destino de un movimiento que hizo de su «musa traviesa» un niño, de una poética centrada en el único acto puro como llamó Lezama al nacimiento, haga de lo que tantas veces llamó, ironizándolos, sus «alegres disparates» tanta imposibilidad de volver a la verdadera sencillez —que no excluye la complejidad sino la supone—, cuando el autor de tan reveladora página como la que tituló «Complejo y complicado» nos dejó ya indicadas para siempre sus preferencias.

A Nicodemo, al que vino «de noche» a traer la alabanza de la mirra y la miel, fue al que comunicó Cristo, en su inmortal diálogo, la necesidad de «volver a nacer de nuevo en el Espíritu».

Lo que nos recuerda que si en el opulento Norte se celebra la Navidad como un hecho ya consumado, en nuestros países pobres de América festejamos más bien la Nochebuena, sus vísperas, la Navidad como un hecho aún no llegado. El poeta Pellicer canta al niño que «va a nacer» en «el valle de México». Sor Juana pone a cantar junto a su cuna al niño negro o al indiecito niño, en su lengua náhuatl o en su idioma roto. Y ya vimos que así como Darío no siente que veníamos «después de Cristo», como asegura el milenio, sino que estamos antes de su verdadero nacimiento, que es «hacia Belén» hacia donde nos encaminamos, Lezama tampoco puede menos que sentir en el hombre que representó entre nosotros la mayor plenitud humana, en Martí, más que una figura de nuestro pasado, alguien al que también tendría que encaminarse nuestra historia.

Concluimos que una sola línea de continuidad une a nuestros creadores americanos mayores con nuestro gran movimiento fundador. Es así que las tres características que le señalamos reaparecen en Lezama: la vocación de

integralidad en su «estado de concurrencia» poética, la espera de un advenimiento, en la espera de la resurrección histórica de José Martí, y la poética del Verbo, en su alianza con un destino ya trascendente: «Mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado.»

Nuestro modernismo fue, sencillamente, un nuevo humanismo. El hecho de que Rubén hubiera dicho «Yo sólo soy un hombre de arte» no debiera haber llevado a oír sólo lo del «arte» y no lo del martiano y anterior «Yo soy un hombre». No le quedó otro remedio a Darío que aclarar a los que lo creían —como le pasaría después a Lezama— un «esteticista», esto, definitivo: «Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra.» Y Lezama parece defenderse del mismo equívoco cuando en el prólogo de *Orígenes* aclara que «las fundamentales cosas que nos interesan» no sólo «parten del hombre» sino que «van hacia él».

UN COMIENZO PARA TERMINAR

Permítasenos terminar, lezamianamente, con un comienzo. El del primer acercamiento que tuvimos mi hermana y yo con Lezama. He contado otra vez las circunstancias que lo rodearon y de las que guardo tan viva memoria.

Ella había ido a la librería Minerva de Obispo para comprar un libro que quería regalar a Eliseo, a punto de regresar de un cayo, solitaria propiedad de su familia de Santiago. «—¿Tiene usted *La mujer pobre* de León Bloy?» El librero Fermín, medio sordo, le hizo repetir el nombre. Pronunciándolo esta vez literalmente le gritó: «¡León Bloy, León Bloy!» Alguien, en un extremo oscuro, alzó la vista del libro que hojeaba hacia rato y se acercó, divertido, con sonrisa cómplice. Era Lezama. Ya se iba ella a ir cuando recordó su dedicación de *Enemigo Rumor*: «conociéndolas sin conocerlas y

deseoso de su conocimiento y amistad». Deseosa siempre de traerme alguna alegre noticia, se aventuró. «A Eliseo le ha gustado mucho su artículo sobre los *Divertimentos*.» Había sido «una alegría para todos», subrayó. «¿Sí?» Le quitó el libro de la mano: «Permítame regalárselo.»

Estuvieron toda la tarde juntos. Era una de esas tardes de verano último que se ponen, al ir cayendo, un poco frías por la lluvia pertinaz, en las cuales uno siente que no se ha puesto la ropa justa, porque se salió con sol fuerte, pero en que ese mismo desajuste, enfriando deliciosamente los brazos, nos mueve a alguna acción desacostumbrada y como a ser rectificado por algún leve exceso. Desde entonces, para mí, que simplemente oía lo que ella, con las ropas todavía semimojadas, me contaba, alegre, y que no estuve con ellos, una tarde algo oscura, en las librerías de Obispo, la sensación de inicio, de frescor, de lluvia, forman como un lugar en que me parece que he estado y al que me gustaría volver. ¡Qué encanto tuvo para mí ese simple encuentro! Lo recuerdo en una de mis *Antiguas melodías*. Él quería escoger algún tema propicio para hablar «con aquella mu-chacha que leía a Rilke», pero iba viendo, agradablemente sorprendido, que el tema importante no era necesario, que la conversación fluía, deliciosa, hecha de nadas fragantes, rodeada de la frescura de la llovizna y el oscuro de la tarde. Y fue entonces que preguntó, añorante, como un botánico que fuera sorprendido por una especie nueva de hojas: «¿Ustedes son como una familia, no?»

Recordé, al oír por primera vez a mi hermana imitar su peculiar entonación anhelante de asmático, que parecía al final interrogar, aquella carta que me enviara Ballagás en que me decía que se sentía al visitarnos por primera vez en casa como si tuviera que hablar ante el cuadro de los hermanos Bronté. Hay que descontar esa inocente debilidad suya de mostrarse siempre un poco asustado, pero lo recordé porque creo

que tampoco pensaba en un inexistente influjo literario sino en una atmósfera familiar llenando nuestras vidas con su solo hálito, que cerraba sus puertas al viento y al vacío golpeando fuerte afuera, y en la que el cuadro que se pinta o la novela que se empieza son sólo el altivo rastro de una fuerza más vasta conduciendo no sabían a qué otro punto distante.

El que quería asustarse con una atmósfera a lo Bronté había tenido parecido género de sorpresa que aquel coterráneo suyo, Virgilio, que nos visitaba, carpeta bajo el brazo, con la esperanza de encontrar allí un salón literario, de veladas ironías y citas recordables de lecturas francesas, donde pudiera sentirse un poco proustiano, y que miraba después, decepcionado, la bandejita de dulces de Remedios, con irritado ceño. Lezama después confesaría que había pasado más de una vez por nuestra casa de Neptuno, viendo los altos encendidos, con deseos de entrar. ¿Cómo eran las conversaciones que allí teníamos? Su pregunta a mi hermana era ahora como una respuesta.

En verdad, el que a su vez vivía tan penetrado de un ambiente familiar formado tanto de vivos como de ausentes, estaba más cerca que Ballagas o Virgilio de nuestra propia modesta casa de la Habana del centro, en que ni siquiera eramos por entonces del todo conscientes que estaba pasando por ella tamaña corriente de poesía, donde primero se oyeron la Calzada de Eliseo, la «Casa Marina» de Octavio, el «Yo te amo ciudad» de Gastón, tantos otros poemas. Nosotros no teníamos ambición literaria. Hacíamos *Clavileño* casi sin ocuparnos de enviárselo a nadie. Hallábamos en la poesía misma como un sitio invulnerable salvado a todos los riesgos porque veíamos amenazado al país. Recuerdo que Agustín, el más malhumorado de todos por la creciente norteamericanización del país, decía aludiendo al letrado que aparecía en una de sus vallas de anuncios: «Son como las pinturas "Sherwin and William": "Cubren el mundo"!»

Pero todavía apartaba, con Cintio, Eliseo y Octavio, los muebles de la sala para jugar sin romper algún jarrón. Lezama era otra cosa. Tenía otros amigos con quienes compartía una cultura mayor, revistas en que proponía renovar el medio y se hablaba de «dignificación de la ciudad». Él sí tenía el decoro de una ambición, el impulso de hacer «algo de veras grande». Y si la generación anterior le había enseñado la definitiva inutilidad de querer influir en una política mediocre que a la larga destruía el modesto don propio, sabía que podía ser el trabajador secreto, invisible, de una casa para todos, cuyas leyes no podrían alterar ni la banalidad ni el capricho. Su noble capacidad para insistir en medio del vacío circundante contaba más con los heroicos muertos que con los «vivos» de la política baja y sus enriquecidos personeros, corrompiendo a diario a una juvenilia cada vez más desencantada, olvidada de sus raíces, socavada por los mellizos de la frustración y la ausencia de sentido. Buscaba, como un pez ciego, en lo oscuro, descender de nuevo las escalinatas, llegar al lugar del origen, para allí encontrar, detenido junto a su cabalgadura, a «el hombrecito del abrigo enorme» del destierro neoyorkino, el hombre desembarcando en la isla, alentándolo con su «Yo sé», «Yo he visto en la noche oscura», «Yo soy».

«But to have done instead of not doing, this is not vanity», decía Ezra Pound en uno de sus Cantos, pero haber cogido en el aire una tradición viviente, o de un fino ojo anciano la inconquistable llama

This is not vanity

No era el simple quehacer poético lo que lo había acercado a nosotros. Él era el Constructor, el que quería recoger del aire una tradición viva. Con su olfato romano para todo lo que en apariencia se cerraba dentro de un vacío pero po-