

César o la poesía de la historia

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

CAVAFIS

DENTRO DE LA POESÍA CUBANA CONTEMPORÁNEA LOS tres libros de la ciudad¹, del poeta cubano César López, ocupan un lugar muy singular. Escritos en —y referidos a— tres tiempos muy diferentes, abarcan toda la época de la Revolución, desde sus vísperas hasta el momento actual, y constituyen un profundo y desgarrado testimonio de la relación entre la Poesía y la Historia, o «la sofocante historia», como precisa el poeta.

Centrados físicamente en su ciudad natal, Santiago de Cuba, se adueñan, sobre todo a partir del segundo libro, de un espacio mayor, pues aunque no se pierde nunca la referencia a aquella ciudad, ella se extiende a menudo, simbólicamente, a toda la isla: «*la ciudad ha borrado límites, fronteras*», advierte. Los tres libros pudieran estar presididos por esta sentencia suya: «*Oh ciudad, ya ves como no es simple instalarte en la historia*». Ésa su poesía de la historia se desenvuelve a través de la transfiguración poética de la

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

ciudad: «*No se trata / de la poesía, sino de la ciudad. / No se busca la ciudad, se encuentra la poesía*», expresa el poeta. Es por eso que la singularidad aludida se desenvuelve a contrapelo de uno de sus temas recurrentes: la historia de la Revolución cubana, porque el poeta no pierde nunca la perspectiva poética de la realidad. La poesía no se convierte, pues, en sierva de la historia, sino que se nutre de ella. Y sin embargo, no existe en el panorama poético de la época de la Revolución otro conjunto orgánico de poemas que haya pretendido ofrecer una imagen de ese proceso, desde sus vísperas hasta la actualidad, de manera que ilustran casi medio siglo de reflexión poética sobre la historia insular.

El tiempo histórico transcurre unido a los avatares de la flecha psicológica del tiempo, de ahí la preeminencia del tiempo del poeta, que no es otro que el tiempo reminiscente de su memoria creadora. El primer libro, escrito en su juventud, es el más proclive a la anécdota, a la recreación de tiempos, ambientes, sucesos, personajes incluso. Tiene, empero, algo de víspera, de la confusión sagrada de todo origen, a pesar de ser una evocación: «*¡Oh noche y la ciudad! ¿Quién eres, qué dueño tienes que te obliga, / te atolondra y oculta tu futuro?*» Los hechos pasados —el tiempo de su infancia y adolescencia (décadas del cuarenta y cincuenta)— no socavan el presente de su escritura —primeros años de la década del sesenta. De ahí la cierta mitificación apreciada por Virgilio Piñera, aunque ella se cumpla con rigor tropológico sobre todo en un texto, el espléndido poema sobre los ángeles. Mitificación de una ciudad, mitificación de su infancia, mitificación de los orígenes, eterno tema de la poesía. La recreación llega a ser casi naturalista, por lo que su mirada, en este sentido, está más cerca de un poema de Piñera, «*Vida de Flora*», que de otro importante antecedente de este libro, *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), de Eliseo Diego, que, a su vez, en el ámbito del idioma, guarda un notable parentesco con *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. Prevalen las pequeñas historias, casi clandestinas, marginales, en un ambiente como de secreto, acaso porque «*es / el descubrimiento de las cosas que sólo miran los extraños*», que a menudo introducen como una jerarquización, más amplia que la tradicional, de los sucesos históricos significativos. Revela, así, otra historia, secreta o marginal, con profunda y renovadora perspectiva testimonial. Es a lo que alude el poeta cuando expresa: «*...y entrar y perdernos / en el tiempo de la ciudad secreta!*». El tema legendario de la piedra, de los muros, de la ruina, de los paisajes humanos, se perfila mejor en el segundo libro: «*La construcción dolorosa de los muros*» de la ciudad, unido al tema de la sangre. Ámbito y destino humanos, como es el antiguo tema de la *polis*, de las *res publica*. De ahí su convicción de que «*un destino es terrible en su belleza*». Así como su visión trágica de la historia y de la vida, de estirpe unamuniana. Por eso su recurrente duda escéptica: *La fe que no duda es fe muerta*.

En el segundo libro, alcanzada ya la madurez, ya no hay vísperas sino un minucioso presente, ni la cierta intemporalidad propia del mito, sino sobre todo reflexión más que recreación: lo particular cede a lo general. No predomina la evocación (aunque de hecho todo poema lo sea siempre), a pesar de contener algunas elegías, como en la sección «*Galerías*», de mayor explicitud

histórica que el resto. Importan más los temas que las anécdotas. Pero la reflexión sobre ellos es ardua, es amarga, acaso porque coincide con su presente escritural y vivencial, y porque irrumpe trágica, agónicamente la Historia. Aunque las historias particulares ceden a menudo a los temas colectivos de la historia de la Revolución, salvo en la sección aludida, en el poemario se cumple una suerte de interiorización poética de la Historia, o una poesía de la Historia, pero poesía como pensamiento, reflexión, anagnórisis. En este sentido este libro es un ejemplo de la madurez alcanzada por la poesía cubana dentro del canon conversacional. Esa poesía de la historia, profunda, crítica, se expresó también en la poesía de Roberto Fernández Retamar, del Cintio Vitier de *Testimonios*, de Heberto Padilla, de Guillermo Rodríguez Rivera y de Raúl Rivero, en cada uno con diferente y personal expresión. Pero, como es conocido, su zona más crítica, más polémica, fue coartada por el negativo contexto político e ideológico para la expresión cultural que prevaleció sobre todo en la década del setenta, también llamada «década oscura», que interrumpió la evolución natural del conversacionalismo. No es casual, pues, que el *Segundo libro de la ciudad*, ya escrito en 1969, no se publique en Cuba hasta 1989. Es un libro paradigmático por diversas razones, pero fundamentalmente como un ejemplo de objetividad poética, esto es, porque ilustra la manera que tiene la poesía de objetivar, de percibir la Historia, de asumir su intelección profunda, no separada nunca de la Vida. No hay que confundir la verdad histórica —tan relativa siempre en su consustancial abstracción— con la verdad poética, siempre singular, vivencial, siempre auténtica por desgarrada y polémica que resulte. El poeta apresa la historia en el centro de su devenir, cuyo eje es la contradicción, la paradoja. No quiere ello decir que el poeta no tome partido. Precisamente lo aleccionador, lo notable de este libro, es que no se puede dudar de que el poeta toma partido por la Revolución, en su sentido etimológico de transformación profunda, lo que no significa que exprese la perspectiva de partido político alguno. Aunque pueda hacerlo, ello no sería nunca lo más significativo: lección que no aprendieron otros colegas suyos. Es en este sentido que la verdad poética se diferencia también de la verdad política. La verdad poética es siempre consecuente consigo misma, aun cuando recree la verdad histórica. La poesía de la historia, pues, trata de aprehender el ser contradictorio pero esencial de la realidad, no su deber ser, no éste o aquel ángulo de su ser, sino su centro vivo, múltiple, abierto, desgarrado siempre. Ésa es su extraña plenitud. Ni afirmación ni negación unilaterales, sino ese difícil punto de encuentro contradictorio que es imagen de la cruz: centro vivo, doloroso, desgarrado siempre, singular y general a la vez. De ahí el tema de la sangre: «*Cuando con sangre escribe hay una obligación que a todos mueve*», que expresa, además, un mandato ético, una ética poética, que sí le es consustancial a la Poesía. Y porque la historia es tránsito, proceso, devenir incesantes, el poeta, ahito de temporalidad, quiere apresar, siempre, en un punto determinado, en un instante fijo del devenir, la atemporalidad de lo temporal, lo trascendente de lo perecedero. Y ese punto es su vida, su verdadera vida, su vivencia más entrañable. Ésa es la historia verdadera, como diría

María Zambrano, no su historia apócrifa. Ésa es también la visión histórica que preconizaba José Lezama Lima en contraposición del mero sentido histórico. No es de extrañar pues que en este libro convivan la esperanza con la desesperanza, el envés con el revés, lo luminoso con lo oscuro, incluso el pasado con el presente y el imprevisible futuro. Asimismo, parece decirnos el poeta, no hay nunca una historia. Hay una historia de lo que fue junto a una historia de lo que pudo haber sido; hay una historia de lo que es junto a otra historia de lo que se quiere que sea. Todos esos tiempos simultáneos, contradictorios, conforman el tiempo poético, muy diferente entonces también del tiempo histórico, no así de la aludida visión histórica lezamiana, que es siempre el tiempo de la poesía encarnando en la historia, ya sea en acto o proféticamente. ¿Hay alguna duda de que los tres libros de la ciudad expresan esa encarnación de la Poesía en la Historia? Sólo que esa encarnación no es nunca el fin de la historia, ni mucho menos el Paraíso. Una cosa es la fundación de la ciudad y otra bien distinta su morada, nos advierte el poeta. La fundación es un acto, la morada una procesión.

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

Es aquí donde la cosmovisión poética de César López se aproxima a la narratividad propia de la prosa, del discurso narrativo, según los conocidos postulados teóricos de Bajtin (por cierto, también sería pertinente hacer un estudio de la carnavalización de la realidad en su poesía, concretamente de la

ciudad en estos tres libros). El propio estilo empleado por el poeta —largos versículos, prosaísmo, tono conversacional, extensión sintagmática propia del discurso narrativo, presencia de una suerte de narrador en tercera persona (donde a menudo el sujeto lírico asume la perspectiva de la ciudad), implica la preeminencia de una poeticidad más épica que lírica. Es cierto que en el tercer libro la tercera persona da paso a la segunda persona del singular, como el propio poeta expone y problematiza: «y *ese / dirigirte a ti mismo en la segunda persona del singular / cuando en realidad no es ni siquiera un recurso / literario o retórico, sino el miedo, / el parálítico pánico que te impide / llamarte por tu nombre y decir yo, yo, yo. / Como Walt Whitman o José Martí*». Porque aún ésta crea una sintomática distancia ante el yo subsumido de la primera persona. Ese desdoblamiento del sujeto lírico también está predeterminado por el superobjeto que persigue el poeta con su poesía de la historia: garantiza la preeminencia de una objetividad poética que le permita desenvolver su perspectiva múltiple, proteica, a la vez singular y general tanto de su historia personal como de la historia de la ciudad —o del país a través de ella. La tragicidad inherente al proceso de percepción de la realidad —de la Historia y de su historia, o de otras historias particulares— asumido por el poeta encuentra su mayor tensión en el *Tercer libro de la ciudad*, donde va a predominar, por sobre la perspectiva de la ciudad, la más individual del sujeto lírico. Si en el primer libro el poeta juzga al viajero, a través de la mirada de la ciudad, en el tercero es el viajero mismo el foco de atención del poeta. Ya el viajero y la ciudad son una misma cosa: sus destinos confluyen dramáticamente. Es cuando irrumpe la segunda persona, cuando acaece una suerte de diálogo del poeta consigo mismo. El poeta vuelve incluso al principio de su historia, y su memoria, desencantada de la Historia, quiere aferrarse a la primera, quiere salvar su historia particular. La reflexión evocadora, que predomina siempre, se hace más íntima, y se confunde inextricablemente con una profunda y sostenida anagnórisis.

La propia imagen del viajero, enunciada desde el primer libro, cobra ahora toda su plural dimensión, de alcance incluso universal. La historia es infierno, purgatorio y paraíso pero a la vez, parece sugerirnos el poeta. Esquemáticamente puedo especular que para el poeta la historia siempre es infierno; su modo de vivirla un purgatorio o una procesión, y su modo de soñarla su única posibilidad para entrever un paraíso (de ahí, acaso, la recurrencia de las evocaciones de su niñez y adolescencia en el tercer libro). Allá, en aquel tiempo, se guardaba la promesa, lo que pudo ser y no fue, la promesa de la verdadera historia que, como el paraíso o «*la verdadera Revolución*», será siempre una víspera o una profecía. Si el colofón del *Primer libro de la ciudad* enuncia a «*la verdadera Revolución*», ante la que el poeta decide callarse, suspender su discurso —«*por ahora*», dice—, el colofón del segundo, que es el de su imposible y trágica vivencia temporal, denuncia su dialéctica, contradictoria, paradójica, afirmación de la sentencia quevediana: «*Ayer se fue; mañana no ha llegado; / Hoy se está yendo sin parar un punto...*». Ya el colofón del tercer libro, con versos de Vicente Aleixandre, ilustran un profundo testimonio de vida: «*No grites. Mis cristales ligeros acerco hasta mis ojos / y veo al poniente rosa. ¡Una*

bella ruina! / Aún hay patria. Soñemos. Con mis plumas doradas yo embellezco este viento...»

Una arista de su discurso poético es su filiación casaliana —y modernista— como poeta de la ciudad, más que de la naturaleza, donde no deja de apreciarse también la impronta del autor de *La isla en peso*. En cierto sentido es César López un poeta del reverso, aunque de un reverso contradictorio: ama la ciudad que injuria, ama «*la ciudad en ruinas*», ama y describe el ángulo oscuro de la ciudad, sus historias ocultas, lo que recuerda los versos martianos, aludidos en alguna ocasión: «*Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche —¿o son una las dos?*» La ciudad, la *polis*, como espacio, paisaje humano, existencial, como espacio-tiempo de la historia, como infierno-purgatorio-paraíso. La ciudad naturalista, donde el poeta funciona como cronista, testigo minucioso tanto de la Historia como de sus pequeñas historias, oscuras, clandestinas, marginales, por donde la historia se dramatiza, se convierte en persona. Ciudad donde las referencias infernales prevalecen. En algún momento la nombra «*la ciudad doliente*». Y el poeta, como el eterno viajero, cumple su procesión por la ciudad doliente: «*El viaje como aventura peregrina*», dice. Y la ciudad es «*reciente, / y a la vez eterna*». Hay, pues, dos referencias, dos fuentes nutricias esenciales: Cavafis y Dante. De Cavafis, el tema del viaje, la búsqueda de la ciudad, de antiguo linaje odiseico. De Dante, el tema más profundo, el tema del descenso al infierno, de linaje órfico. Viaje carnal y simbólico, histórico y existencial, pero donde también puede vislumbrarse, como en el de Dante, «*la inmensidad de su cielo estrellado*». Viaje de conocimiento. Viaje de cumplimiento de un destino. De Casal, la ciudad como reverso, donde «*Ni siquiera hay hastío*», como una suerte de negación de la negación. La ciudad, en fin, donde «*Alguien pudiera inventarse un paraíso. Imposible*», concluye el poeta. En realidad, sus tres libros de la ciudad son como la historia, la fábula del viajero siempre en busca de una ciudad mítica, íntima y lejana a la vez, pero donde lo relevante es el proceso mismo de la búsqueda. Esa búsqueda incesante se ve acentuada estilísticamente por la índole de su discurso poético: discurso que hace de la ambigüedad un recurso importantísimo. Discurso que llega a expresarse como contradiscurso, a menudo varado, interrumpido, roto, que se realiza des-realizándose. Un discurso que enuncia, como dice el poeta, «*Una pregunta que queda sin respuesta*». Porque lo que importa es el viaje, la búsqueda, las preguntas, la incertidumbre. Las referencias son numerosas: «*La falsedad del verso*», «*la voz desafinada*», «*el poeta intenta tararear, mas desentona*», «*Desentona en el canto, pero insiste*». Imposibilidad del canto, la alabanza. Expresión profunda del caos. Por eso, él mismo expresa: «*sólo le queda al viajero / recordar, jugar con la memoria / en la inseguridad de los archivos y los testimonios*», o «*Mezcla de planos de tiempos imprecisos / va formando la historia o el poema / de la ciudad que aguarda como siempre ha aguardado / su triunfo o su fracaso*», o «*revela la inseguridad de la poesía, / del poema, del poeta y del complicado / andamiaje que has montado en el tiempo y en el espacio*». Mas ese contradiscurso o discurso del caos, de la incertidumbre, es mediado por una sentimentalidad salvadora, de honda filiación rubendariana —lo que acentúa la profunda filiación modernista, ya

adelantada. De ahí la pertinencia de muchas de sus intertextualidades (tanto musicales como literarias) o citas, que muchas veces irrumpen en su discurso, para suspenderlo, para desviarlo, para dejar en vilo la ambigüedad, o, como es el caso que me interesa ahora destacar, para acentuar significativamente un tiempo lírico: «Como en medio de un desierto me puse a clamar; / y miré al sol como muerto / y me eché a llorar», o la referencia virgiliana: «*Todo es triste*»; o con la que termina el último poema de su *Tercer libro de la ciudad*:

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

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



Un vaso de agua puede tumbar un edificio (1999)