

JORGE LUIS ARCOS

La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia

RESUMEN. El presente ensayo, "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia", intenta ofrecer una imagen lo más general posible de aquellas constantes ideotemáticas más significativas del pensamiento poético del autor, a saber: lo cosmogónico, lo material, lo femenino, del viaje, lo autoparódico. El ensayo, además, trata de clarificar en su introducción algunas problemáticas en torno a su ubicación dentro de la literatura contemporánea, a su ascendencia estética, a su estilo y a su controvertida recepción crítica.

1

La continuidad que establece la poesía de Raúl Hernández Novás con la tradición mitopoética, fabuladora de una zona de la poesía cubana postvanguardista —Lezama Lima, Samuel Feijóo, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Octavio Smith, Eliseo Diego—, amén de otras fuentes universales —señaladamente la poesía de linaje simbolista—, así como con todo menester poético donde la imagen alcance preeminencia textual, problematiza el esquema crítico que tiende a situar a esta poesía dentro de la renovación —cambio— que se opera en la poesía cubana en la década del ochenta. En todo caso su obra se constituye en un necesario puente entre aquella tradición, sus manifestaciones no predominantes durante décadas del sesenta y setenta, y una vertiente de la poesía que comienza a publicarse en la década del ochenta —Emilio Armas, Jorge Iglesias, Luis Alvarez, Efraín Rodríguez Santana, Roberberto Méndez... Repárese en que estos son poetas que se manifiestan tardíamente, es decir, no en su primera juventud y sí, por lo general, luego de haber accedido a una formación —ya sea universitaria o autodidacta, o ambas cosas— acendradamente culta, lo cual es el caso también de Hernández Novás.

Por otro lado, la primacía del canon de la llamada poesía conversacional, debió influir en la publicación tardía de algunos de estos poetas, porque si bien es cierto que la publicación —y de hecho la irrupción— de la poesía de Hernández Novás sucede en la década del ochenta: *Da Capo* (1982), *Enigma de las aguas* (1983), *Embajador en el horizonte* (1984), *Al más cercano amigo* (1987), la fecha de creación de algunos de estos poemarios se remonta a la década del setenta y aún a la anterior: *Enigma de las aguas*, 1967-1971, *Embajador en el horizonte 1790-1979*. *Da capo* —obtuvo primera mención en el concurso de la UNEAC en 1978— y *Al más cercano amigo* —que también obtuvo igual distinción en 1981.¹

Otra razón que refuerza lo hasta ahora dicho y que hace pensar en una intensa práctica poética —un desconocido periodo de aprendizaje y maduración— durante la década del sesenta, lo aporta el hecho de que su poemario con fecha de creación más antigua —coincidente con sus años de formación universitaria—, *Enigma de las aguas*, 1967-1971, comienza con un poema, "Aguas", de un coherente y profundo pensamiento poético, texto decisivo para la intelección de toda su poesía posterior, para la fijación de algunas características primordiales de ese pensamiento y estilo poéticos, así como para la conformación incluso de una *poética*.

Otro problema que plantea esta poesía y que ha propiciado algunos equívocos es el de su controvertida recepción. Ello se debe a varias razones. Una de ellas es la insuficiencia y/o ausencia de críticas.² Esa insuficiencia la demuestra el hecho de que la emparente —junto a una gran zona de la poesía de la década del ochenta— con la poesía origenista, con una vertiente intimista o, incluso, se la denomine como "anticuada".

Es cierto que su poesía expresa una continuidad con los contenidos mitopoéticos y fabuladores de una zona de la poesía origenista —Lezama Lima, Gastón Baquero, Octavio Smith, el Eliseo Diego de *En la Calzada de Jesús del Monte*, el Virgilio Piñera de "La isla en peso" y de "Las furias"— y el Samuel Feijóo de *Camarada celeste*, *Faz y Beth-el*. Incluso habría que valorar también su proximidad a un poeta como Francisco de Oráa, porque, a diferencia con los poetas antes señalados —todos católicos, con la excepción de Piñera, quien además abandona rápidamente la tendencia poética aludida—, es con la poesía de Oráa con la que establece una comunidad muy importante: la de configurar lo que puede reconocerse como una *poética materialista*³ —aunque en ambos, por supuesto, de distinto modo—, es decir, si bien

los poetas de Orígenes han sido calificados como "trascendentalistas" (Fernández Retamar, 1954), tanto Oráa como Hernández Novás pudieran calificarse como "materialistas", en el caso de este último, inclusive, como portador de un "materialismo poético trascendente" —Oráa. "inmanente". No es menos cierto que el trascendentalismo origenista aportó a nuestra poesía la revelación de una nueva materialidad, sólo que si bien las materias de su poesía estaban traspasadas por una ontología religiosa, y la asunción del sentido de la encarnación cristiana impedía que ese trascendentalismo se independizara de las materias de la inmediata realidad —pues más bien su superobjetivo poético era el de su conocimiento, aunque por supuesto en un nivel esencial, pero fundándose y nutriéndose de lo particular—, en el caso de la poesía de Oráa pero fundamentalmente en la de Hernández Novás, su discurso poético, incorporando el mundo material iluminado por los origenistas pero también el de toda la tradición poética cubana anterior, señaladamente el mundo material, imaginal de José Martí y algunos motivos fundamentales de la poesía pura —y se obvia insistir aquí en la presencia de la tradición simbolista, Baudelaire, Keats, Rimbaud, Rilke, Mallarmé, Saint John Perse, Paul Valéry, T.S.Eliot...—, ofrece sin embargo una cosmovisión poética *enfáticamente* materialista, es decir alejada de toda ontología religiosa que busca toda trascendencia en la propia materialidad del mundo, incluyendo con un alto grado de significación a la misma conciencia de lo material, lo que ya conduce el asunto al ámbito de la epistemología poética al ámbito del pensar, de la razón, de la *gnosis* poéticas. Es por ello que en una crítica anterior se hacía hincapié en la singularidad de la poesía de Hernández Novás, dentro de la poesía cubana, como portadora de una poética materialista y dialéctica (Arcos, 1989). No significa esto que cualquier poeta que detente como ideología una concepción materialista y dialéctica de la realidad la exprese necesariamente en su obra, sino que Hernández Novás hace de esa expresión el rasgo general más importante de su poesía, toda vez que acentúa, recrea, problematiza, asume poéticamente las consecuencias que se derivan de una irrestricta asunción de una cosmovisión poética donde la aprehensión materialista y dialéctica de la realidad alcanza un alto nivel de significación de manera que modela y caracteriza a su pensamiento poético.

Asimismo la incorporación y recreación de la tradición poética universal y nacional emparenta a su poesía con la perspectiva creadora origenista, si bien, como es obvio, ello no tiene por qué conducir a establecer mecánicas identidades. Lo que si es posible establecer una

diferencia con otras líneas poéticas. Ya se adelantó que, amén de sus ostensibles comunidades, se distingue de la poesía origenista o trascendentalista por su diferente concepción del mundo —trascendentalismo religioso el de Orígenes, trascendentalismo materialista el de Hernández Novás—; con respecto a la poesía pura —de la que incorpora importantes motivos, como también hizo Orígenes—; su diferencia radica en la búsqueda de un conocimiento poético de la realidad, a la vez que no es ajena a una ya explícita, ya soterrada, afectividad o sentimentalidad que detenta cierto *pathos* romántico. La comunidad se establece a partir de la común ascendencia que sobre ambas modalidades poéticas tiene la tradición simbolista. Esta última tiene mucho que ver con la concepción poética de Hernández Novás, en el sentido de que enfrenta al hecho poético con la relativa autonomía que le es inherente —lo cual fue acaso la mayor absolutización del purismo. Concurrentemente, la preeminencia en su poesía de la imagen simbólica y afectiva, implica otro problema: el de su recepción, el de su controvertido hermetismo, es decir “controvertido” porque no es un defecto, una limitación, una unilateralidad formalista o esteticista, ni siquiera un propósito, sino una característica intrínseca, una necesidad incluso, coherente con el linaje de su pensar y estilo poéticos.

Cuando se aludía a su *pathos* romántico, a la afectividad o sentimentalidad de su expresión poética, como rasgo distintivo de su tono y estilo poéticos —lo que acaso puede conducir al error crítico de calificar como “intimista” su poesía, a no ser que se aluda a la intimidad de la materia, en los profusos e intensos procesos materiales que ella muestra, o a la vastedad del mundo material, de las imágenes materiales que ella incorpora a su intimidad, y que subjetiviza—; cuando se aludía a ese *pathos* romántico, pues, se aludía más bien —y más allá de los motivos poéticos que pueden remitir a la estética romántico-simbolista— a su vocación confesional —actitud ésta, también, alejada por supuesto de todo purismo. Dicha vertiente confesional emparenta esta poesía con una tendencia poética que comenzó a manifestarse dentro de la segunda promoción de Orígenes: su veta conversacional, y que también se hizo evidente en Eugenio Florit y en Samuel Feijóo —incluso en el Gastón Baquero posterior. Sin obviar al intimismo y al neorromanticismo de entonces, esa vocación confesional establece su comunidad con la poesía conversacional de las décadas del sesenta y setenta —tendencias acentuada también en Cintio Vitier, Fina García Marruz y Virgilio Piñera, y presente incluso en *Fragmentos a su imán* (1977), de Lezama Lima, pero que es consustancial asimismo a

la poesía de Francisco de Oráa, para no referirnos a aquellos poetas en quienes lo conversacional a través de sus diferentes modalidades, encarna la actitud y estilo primordiales.

De la suma no mecánica, sino más bien de la integración creadora de toda esta compleja ascendencia y concurrencia poéticas, se deriva la contemporaneidad de la poesía de Hernández Novás, su aporte creador, originario —no original ni origenista—, el cual se nutre también de otros procedimientos, por ejemplo de la intertextualidad filmica, musical literaria, como ha apreciado Cintio Vitier (1983), incluso de intertextualidad oral, propia de lo conversacional; tendencia de su discurso poético que se orienta hacia la asunción de lo poético en un plano integrador, cosmovisivo, donde también están presentes referencias históricas, políticas, éticas, filosóficas y religiosas. Es decir, por un lado, el mundo material, visualizado en su devenir ontológico nutrido de imágenes primigenias, genésicas: luz, agua, aire y tierra, mundo dialéctico, imágenes simbólicamente recreadas y relacionadas entre sí. Por otro, el mundo material en su devenir social, sobre todo axiológico y existencial: la problematización de la conciencia de lo material.

Además, lo que aporta Raúl Hernández Novás a nuestra poesía es la índole de su *mirada*, una mirada despojada de todo idealismo, espiritualismo, trascendentalismo y religiosidad y, a la par, afincada en una compleja y profunda asunción de lo material. No por ello, sin embargo, su poesía deja de asumir ese idealismo legítimo que le es inherente a todo proceso de conocimiento de la realidad y, sobre todo, al conocimiento poético —como aventura en lo desconocido. Desde este punto de vista cabría valorar también una poderosa espiritualidad materialista en su poesía, o su ingente afán por trascender la realidad aparente o las apariencias de lo real, así como la búsqueda de una trascendencia en el hombre o en el acto poético, o, asimismo, de una religiosidad entendida como religación —*religare*—, dialéctica comunión de todos los órdenes de lo real —tanto de lo visible como de lo invisible, de lo conocido como de lo desconocido. Se hace esta digresión para no conducir el inicial deslinde hacia una valoración vulgar o simplista de su conciencia de lo material, y para darle todo su legítimo alcance a dicha materialidad, pues precisamente esta poesía puede verse expuesta, por su densidad imaginal y conceptual, a ser aprehendida —también entonces no sólo simplista sino equivocadamente— como ejemplo de cualquiera de aquellas vertientes cosmovisivas, sobre todo por el espejismo de la comunidad que ella mantiene con determinada tradición literaria —en el plano del lenguaje poético sobre todo,

aunque también en la elección de determinados temas o en la utilización de motivos semejantes.

Con relación a su estilo —que frecuenta con acierto e intensidad expresivas el soneto de linaje conceptista, y que a menudo se ciñe a un verso blanco endecasilábico que recuerda al martiano—, este se desenvuelve, predominantemente, a través de versos blancos de medida irregular, con frecuencia en largos versículos, donde puede explayarse mejor su acusada urdimbre imaginal sus complejas construcciones sintácticas, sus incesantes preguntas o condicionales, sus significativas elipsis, sus reiteraciones, sus alteraciones de los tiempos verbales, sus enumeraciones simbólicas y, en general, la sobreabundancia de recursos expresivos y tropológicos. Ahora bien, acaso uno de los rasgos estilísticos más generales de su poesía lo sea la *reiteración*. Dicha reiteración, propia de la extensión sintagmática y nutrida por los correspondientes mitemas, le confiere a su discurso lírico, al estilo de su pensamiento poético, una concentración significacional y/o simbólica, que lo singularizan. Por ejemplo, de la mano de su densa urdimbre imaginal, de su tendencia hacia la utilización de las imágenes simbólica y afectiva, su universo imaginal tiende a concentrarse mucho a partir de la reiteración en distintos poemas, o en series continuas de ellos, y en diferentes contextos poemáticos, de los mismos motivos —que ya pueden ser simples palabras de rango conceptual, arquetípico: árbol, lluvia, viento, mar, bosque, parque, estatua, payaso, rey; o sintagmas: la niña en el centro del bosque, la estatua en el centro del parque el hombre frente al mar; o ideas poéticas más complejas: la mirada a través del velo del amnios; la vuelta al seno materno; el dualismo entre el mar y la tierra, o dentro del propio hombre o entre su pasado y su presente, es decir la distancia entre el presente del sujeto lírico y la memoria de su infancia o de un pasado remoto o simplemente irrecuperable o irrepetible: la incompletez del ser humano dentro de la materialidad del mundo; o su idea más general: la existencia misma de lo material.

Pero esta concentración y reiteración, a menudo, lejos de facilitar una inmediata o progresiva comprensión de los textos, a través del desciframiento o intelección previas del sentido básico de cualquiera de las instancias anteriormente señaladas, la complejiza, porque no necesariamente al volverse a utilizar esos motivos, estos conservan intacta su irradiación semántica o evocan semejantes connotaciones simbólicas o afectivas, por lo que será siempre necesario tener muy en cuenta el ambiente dentro del cual funcionan. No obstante, en la

medida en que se aprehendan esos motivos con referencia a su nivel mayor de generalidad, es decir, a su participación dentro de construcciones ideotemáticas mayores, de alcance cosmovisivo, su relativa inmanencia se apropiará de un sentido y se despojará de su primera impresión de anarquía simbólica o afectiva, pues es conveniente aclarar que esta poesía no tendrá nada que ver con la imagen mágica del surrealismo. Todo esto no implica que la comunicación se haga siempre transparente. No es ese su objetivo, por lo demás, puesto que precisamente uno de los conflictos significacionales mayores que detenta internamente su mundo poético será el de los límites que padece el poeta para poder aprehender el centro, la esencia, la unidad —la fuente— primordiales de la realidad por lo que su poesía, incluso formalmente, también expresará dicha problemática, la cual pudiera abordarse a través del tópico de la unidad-fragmentación de lo real. Aquellos motivos, además, al referir a referentes materiales muy generales, dentro de un discurso donde la anécdota casi no existe o, en todo caso se ofrece ya fabulada, como abstracción arquetípica, lo mismo que su afectividad o sentimentalidad confesionales, hacen que se mediatice mucho su expresión, tal vez con la intención de salvar lo inmanente de su caducidad, de lo efímero de su existencia material, buscándose una cierta atemporalidad de lo material. es decir, un reino donde más que la anécdota, la vivencia concreta, importen más los procesos materiales que ellas acarrearán para la imaginación, memoria y conciencia del poeta; cuando no encarnan, precisamente, más allá de toda anécdota o vivencia particulares, la *visión* de esos procesos materiales el objetivo primordial de su poesía. En este sentido puede hablarse de la presencia de imágenes visionarias en la obra de Hernández Novás, dentro de un linaje martiano y lezamiano, y dentro de una herencia simbolista.

Estas llamadas imágenes visionarias se desenvuelven o se concretan a partir de una dimensión no habitual de la conciencia, porque poseen a la vez un alto nivel de abstracción y un poderoso valor connotativo. A veces, incluso, sus poemas pueden ser visualizados como un incesante movimiento imaginal de procesos materiales, es decir, como se puede aprehender un fragmento de la propia vida en movimiento y transformación —y aquí sería pertinente considerar el peso que tiene lo cinematográfico o las progresiones musicales en su forma de aprehender la realidad en el poema—, de ahí que se insista en caracterizar su pensamiento poético a través de la asunción de una poética de la materia o de lo material.

Si se suma a todo esto la densidad intertextual, el peso de la referencia culta, la incorporación creadora de la tradición literaria, la inmanencia de la imagen afectiva y las barrocas construcciones simbólicas —que ciertamente revelan a un poeta con una intensa capacidad de aprehensión poética de la realidad, y capaz de suscitara asociaciones y percepciones mentales no comunes—, y, en general, la sobreabundancia tropológica, se comprende mejor la complejidad de su recepción y el verdadero sentido de su aparente hermetismo, es decir, en realidad, profundización en el conocimiento poético de la realidad. Su estilo produce a veces —por la recurrencia y concentración ya aludidas cierta impresión de monotonía, o de hecho lo es, con el sentido de que ello forma parte de su fisonomía estilística; es, podría decirse, la expresión de su *marca* estilística. Y ya se sabe que, en poetas de esta índole —Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, por ejemplo—, la no participación en su universo simbólico, puede conducir a tornar opaca la comunicación.

Pero, además, esa llamada compleja urdimbre imaginal que ase-
 día desde diversos ángulos o por recurrencia, acumulación y concentración la expresión de una idea o de un sentimiento, conspira para que su poesía produzca a veces un efecto barroco. A veces esa sobreabundancia, ese exceso imaginal, se hace tan recurrente, tan invasor, tan envolvente, que paraliza, como un efecto hipnótico, es decir, detiene o suspende toda capacidad de intelección lógica, o media en la posibilidad de aprehensión, incluso impresionista, de los poemas. Sólo en los *Versos libres* de José Martí, en ciertos poemas de Octavio Smith, y en la poesía de Lezama Lima, la poesía cubana había conocido tanto derroche imaginal, y había sido tan intensa, morosa y profundamente recreada, la materialidad de la creación.

Por otra parte, un estudio temático de su poesía tendría que realizar, previamente, una difícil y compleja labor de abstracción, y luego sólo quedarían algunas constantes muy generales, como son por ejemplo, las siguientes: el tema *cosmogónico* —presente, sobre todo, en el poema "Aguas", de *Enigma de las aguas*, y algunos otros del mismo libro que le sirven de complemento porque recrean aspectos o líneas temáticas que se desprenden del tema básico, o en otros poemarios, pero participando ya de otras preocupaciones temáticas, con cierta independencia de su fuente original; el tema de lo *maternal*, ya sea tratado en sí mismo o relacionado con su deseo de reintegrarse al seno materno, como una suerte de orfismo maternal, tema de vastas connotaciones, y que tiene su primera muestra importante en "Muerte de

un payaso", de *Enigma de las aguas*, pero que también es factible de ser interpretado como un viaje —un regreso o una participación— hacia un mundo esencial, unitario, primordial, o un anegamiento, en lo material: el tema mismo de *lo material* —que es, propiamente, como ya se ha adelantado, más que un tema, una poética, el cual o la cual, unas veces más explícitamente, otras menos, traspasa de algún modo toda su poesía. Como una derivación de su preocupación cosmogónica y de su poética de lo material, pueden abstraerse como temas diversos *procesos o imágenes o visiones materiales*: los vinculados a *lo líquido*: mar, agua, lluvia, frío; o *lo pétreo*: el recurrente motivo de la estatua; o la tierra: la tierra misma, y sobre todo el *árbol*, lo arbóreo el bosque, y el fruto, la semilla, o el barco; *lo ígneo*: la luz, y *lo aéreo*: el viento. Otro tema vastísimo sería el conformado por una especie de principio de *lo femenino*: tema proteico, de una intensa carga simbólica, imagen de lo maternal, de lo material, de la naturaleza, del agua o de la tierra, pero que es personificado a menudo a través de las imágenes de la madre, la amada, la amiga o la niña, que a veces es simplemente "ella". El tema *del viaje*, que atraviesa toda su poesía, es otro centro significacional importante. Viaje como proceso de conocimiento, como orfismo materno o material, como búsqueda de la unidad primordial, disolución de todo dualismo o fragmentación, o como reminiscencia creadora. En efecto, una parte importante de su poesía discurre a través de incesantes aventuras o viajes ontológicos: "Capitán es el viento", de *Enigma de las aguas*: "Raga de la tarde" y "Embajador en el horizonte", de *Embajador en el horizonte*; los cuatro cuadernos que conforma *Da capo*; "Muerte del agua", de *Al más cercano amigo*; o, por ejemplo, el poema "Recuerdo", de *Animal civil*. Viajes o aventuras ontológicas donde al sujeto lírico le acaecen temporalidades arquetípicas: nacimiento —rota la fuente, el velo del amnios, pérdida de la unidad maternal, comienzo del exilio, naufragio, el propio proceso de la vida y la muerte—; pérdida de la infancia; pérdida de la adolescencia —muy ligadas estas dos pérdidas a vivencias esenciales, irrecuperables, a su vez vinculadas o expresadas a través de la pérdida de la niña, la amiga, la amada, más su propia pérdida como niño, amigo, amante—; el viaje cognoscitivo que significa el tránsito por la niñez y la adolescencia, donde sucede el conocimiento de la amistad, el amor, la muerte, y la autoconciencia de lo perdido; el viaje en suma del mundo de la maternidad al mundo de la orfandad; las nociones mismas de temporalidad y materialidad; el enigma de lo femenino. Muy vinculado a todo lo anterior estaría el viaje de la me-

moria —intento de recuperar, actualizar lo perdido: lo pristino, el origen, la unidad o lo esencial; memoria relacionada a su vez con la memoria poética, la actividad cognoscitiva de la poesía: memoria como conocimiento reminiscente ante las pérdidas, las ausencias, la constatación de límites —en el pasado, en el presente o en el futuro—, las presencias conocidas o desconocidas, las búsquedas, las preguntas del ser.

Existe otro tema muy general pero muy importante: el de la incompletez del ser humano inmerso en la materialidad del universo, tema cósmico de donde se deriva el tema de la trascendencia de la conciencia y de la materialidad del mundo. Este último tema aparece expuesto frecuentemente a través de la problemática existencial del hombre como criatura dual, escindida —sujeto y objeto a la vez del conocimiento—, ligada y a la vez separada de la unidad primordial —es decir de una percepción unitaria, totalizadora del universo, o de un absoluto anegamiento, confusión o religación con el mismo, ambas posibilidades problematizadas por la propia existencia de la conciencia—, de la materialidad esencial y trascendente de la realidad. Es con relación a este último tema como aparece con más frecuencia la intimidad del sujeto lírico: intimidad sufrida, desgarrada, consciente de sus límites, de su dolorosa incompletez, y de su irreparable muerte —muerte a veces vista como un proceso de sucesivas pérdidas a la vez que como un proceso de conocimiento. Es como si el poeta encarnara la imagen de un dios que hubiera perdido sus poderes demiúrgicos pero que conservara la entonces intolerable sabiduría de la creación; y fuera a la vez consciente de los límites de su participación activa en la realidad, expresada esta última problemática a través de las antinomias: contemplación-participación, estatismo-movilidad, lo cual vuelve a acentuar la función que tiene la noción de *viaje* —pero más que viaje físico, viaje simbólico: viaje entonces de la conciencia, la imaginación, la memoria poéticas... No obstante la proeminencia de tópicos negativos en esta poesía, ellos no alcanzan a cuestionar la aceptación y afirmación esenciales de la trascendencia de lo material, trascendencia de la que el hombre es a la postre parte, testigo, conciencia.

Un último tema posible es el vinculado a la problemática propiamente histórica, es decir la que porta una cosmovisión de profundo contenido humanista, progresista y revolucionario. Por un lado, la noción de patria, y, por otro, la noción más amplia, histórico-social de lo material. Ejemplos de estas dos nociones se encuentran en "Cantata. 1978-1979", de *Embajador en el horizonte*; de la primera, es una

muestra "Suite para una ausencia", de *Al más cercano amigo*, la sección "VI" del mismo libro, o, uno de sus ejemplos más logrados, "El sol en la nieve", de *Animal civil*; de la segunda, la impresionante "Oda a Camilo Torres", de *Enigma de las aguas*, o "Sobre el nido del cuco", "Orbita" y "Los ríos de la mañana", de *Animal civil*. Sin embargo, en su conjunto, no es esta vertiente la más lograda expresivamente dentro de su obra, no obstante que poemas como "Oda a Camilo Torres" y "Sobre el nido del cuco" puedan considerarse entre los mejores exponentes de este tipo de poesía dentro de la historia de la lírica cubana.

2

Una vez fijadas estas temáticas generales sería conveniente ofrecer una muestra comentada de algunos de sus ejemplos más sobresalientes, sin pretender agotar aquí su estudio. Contentémonos, pues, con repasar algunos de los textos o momentos poemáticos donde esos temas se explicitan, para configurar siquiera una imagen general de su pensamiento poético, no así de su estilo, el cual necesitaría de un estudio específico de más ardua dedicación, imposible de intentar en estas páginas.

Lo cosmogónico

"Cayendo entre las manos, como el mapa arañado del mar", dice el verso inaugural del poema cosmogónico "Aguas", con el cual se inicia su primer libro, *Enigma de las aguas*, y toda su poesía. Ese primer verso, como "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo", del poema de José Lezama Lima, "Muerte de Narciso", sitúa enseguida la poesía de Hernández Novás dentro de una problemática ontológica. Ya, desde el propio título del poemario y del poema mismo, así como desde la cita bíblica, genésica, que lo antecede: "Y dijo Dios: haya una expansión en medio de las aguas, que separe las aguas de las aguas", se prefigura lo que será no sólo el tema de la serie de cinco textos que conforman el poema, sino el sentido de todo su pensamiento poético, pues esta poesía se plantea desde el inicio su cosmovisión, tal y como la filosofía puede definirse, en un nivel de máxima gene-

ralidad, de acuerdo a cómo se plantee y responda lo que se conoce como su problema fundamental. Como se aprecia en el poema, el poeta parte de una cosmovisión materialista del mundo, y, por ende, de un universo sin dios. De ahí la búsqueda angustiada de un principio creador, porque el agua —el mar—, materia primigenia, parece haber perdido aquella mítica condición genésica, principio creador de un cosmos, y haber devenido caos, azar. Así lo observa Cintio Vitier (1983) cuando califica ese mar como “espejo de ese demiurgo que no es encarnación del destino sino del azar”, o cuando lo ve como “ejemplo del azaroso tiempo devorador y circular”, “aguas caóticas del azar y de la nada”, como se desprende del sentido de todo el poema y exactamente de sus versos finales: “A la orilla del mar sentado y ciego / el infinito Azar los hilos mueve”, imagen de un Cronos, de una paternidad caótica, frente al principio maternal, informe, que constituye el mar, lo que recuerda el fragmento “52” de Heráclito (Farré, 1959): “El tiempo es un niño que juega con los dados; el reino es de un niño”. Una lectura interesante de este poema pudiera hacerse a la luz de su confrontación con “Palabras en la arena escritas por un inocente”, de Gastón Baquero.

Esa búsqueda angustiada, presente desde el primer verso, se reitera: “¿Pero ¿cómo pueden los ojos / buscar lo que ha huído para siempre?”. De ahí que en el primer texto del poema se sucedan las nociones negativas de lo creador, expresadas a través de incesantes preguntas. No obstante el poema comporta una afirmación de ese universo caótico:

*Pues si mis manos crean, las del mar ciegas revuelven lo increado
como lanzado un dado*

de arcilla a mi rostro de alfarero.

Y el universo, como padre cegado por sus hijos

marcha dando tumbos hacia ninguna parte

y de cada caída nace un mundo.

Así es mejor... A pesar de la montaña ciega.

A pesar de la ceguera del abismo, a pesar de la soledad.

Y aunque más angustia se resuma en los ojos.

Porque, a pesar del caos, del vacío, del aparente sin sentido de ese universo dominado por el azar, se intuye que hay un sentido,

una oculta legalidad —“Qué tesoros quieren guardar las manos”, “Nada al final del hilo y sin embargo / danza la luz y el títere se mueve”, “y de cada caída nace un mundo”—, mas es como si la medida de ese sentido se hubiera perdido o fuera excesiva para la intelección del hombre. Presupuesto que reitera al final del segundo texto, uno de los fragmentos de apertura cósmica más sobrecogedores de la poesía cubana —y que recuerda a algunas salidas cósmicas, rilkeanas o mar-tianas, de Feijóo:

*Nada sino los ojos nadando en el espacio
 la nada infinitamente engendrando
 el caos resolviéndose en mundos
 los mundos hundiéndose en el caos
 Todo
 El turbio caracol que impulsa las mareas
 el árbol que devuelve las miradas
 la bestia del furor y la bestia de sangre que se levanta en las
 venas
 y bestia oscura también en las venas de la tierra
 las estrellas que horadan el mar con sus pupilas
 el soberbio cielo cargado de preguntas
 la soledad del hombre y las manos vacías
 la alegría y la angustia de estar vivo
 el rumor de los espacios vacíos y el rumor de los mundos
 creándose
 todo reconoce al azar por infinito Padre.*

Al principio del tercer texto ya se introduce lo que será un tema recurrente en su pensamiento poético: la antimonía mar-tierra: “Y entonces, a veces, llueve, y el mar afirma su presencia / como arrojando puentes de agua sobre el mundo”; lo cual se desarrolla más en el cuarto texto, fundamental para todo su pensamiento poético, porque sitúa ya la imagen del hombre inmerso en la materialidad del universo. La imagen del hombre como náufrago, de la vida como naufragio, del nacimiento como “comienzo del exilio”. Hombre, conciencia material, que tiene el conocimiento de una plenitud perdida, que para el poeta radica en lo informe de la materia, el caos originario, imagen de la unidad primordial, principio a la vez creador y caótico

de todo lo que existe, como portador de una legalidad que en todo caso incluye pero rebasa al hombre, a su conciencia. De ahí el nostálgico discurso del náufrago, que se reconoce perdido, fragmentado dentro de una totalidad mayor, inabarcable; de ahí su añoranza por reintegrarse a la unidad:

*Y conocía que no era uno y que su ser no se resumía en su
cuerpo
sino que se repartía en los lugares y los seres frecuentados y
todo se unía a él por invisibles hilos.*

Y de ahí también las imágenes rilkeanas del títere —presentes en el primer texto— y del payaso, actor —en el cuarto—:

*El solitario hombre siente como un payaso lo irrisorio de su papel
como si un cuerpo de antiguo actor penetrara en su cuerpo
como si una mano lo empujara adonde siempre huyen las fronte-
ras del mar
como si sólo existiera un hombre frente al mar como un casco
carcomido
que sintiese crecer sobre sus miembros un hilo tejido por
arañas del tiempo.*

A partir de esta suerte de introducción cosmogónica, toda su poesía discurrirá gobernada por estas constantes: el hombre, su conciencia que, a la vez que ofrece el testimonio de la trascendencia de la materia, reconoce la incompletez de la conciencia y lo inabarcable de esa plenitud que trasciende al propio hombre, el cual, en todo caso, sólo puede constatar lo que lo rebasa, o sus límites, a través de un doloroso proceso de conocimiento. Esta problemática existencial —tan poderosa en toda su poesía—, vinculada a la problemática propiamente material de la creación, hacen de esta poesía uno de los testimonios poéticos de alcance cosmovisivo más importante de la poesía cubana. Es por ello que la reiteración de esta perspectiva de conocimiento a lo largo de toda su obra poética, así como el desarrollo de sus múltiples conse-

cuencias para el hombre, permiten reconocer la existencia de una poética, que hemos denominado como una poética de lo material.

En este universo sin dios, el poeta, mediante una reminiscencia creadora, intuye una legalidad, una cosmogonía, pero es una cosmogonía que lo rebasa. Es como si su conciencia, su sentimiento incluso, añoraran un cosmos, y constataran un caos; clamaran por una unidad, y comprobaran una sistemática fragmentación. Pero existe sin embargo una soterrada batalla de ese náufrago —el hombre— con lo desconocido; un afán prometeico por penetrar los secretos del mar, hacerse uno con él, participar de su oculto poder y sentido. De esta manera, esta poesía, que comienza por la búsqueda de un principio creador o la búsqueda del sentido de la creación, crea, despliega sus propios mitos, sólo que lo hace desde una cosmovisión materialista, en lo cual radica el aporte más decisivo, más general, más creador de la poesía de Hernández Novás.

En poemas posteriores del mismo libro se prolongan las consecuencias de toda esta problemática. Por ejemplo, en "La orilla del mar", se constata la existencia de un velo, una irreconstruible distancia temporal entre el origen genésico de todo y el presente, por eso expresa:

*ya no puede el mar llegar en su carro
como los embajadores, y decir: Sean
las manos de los niños y los más dulces frutos.
Los rostros del viento. Y caigan como frutos
entre las nuevas espigas que el viejo siembra.
No lo puede decir, lo prohíbe
la tela de la araña y el ala frágil del ave.
Se lo prohíbe la ley del cielo y su propio llanto
en que irremediabilmente una ciudad cae disuelta.
Y he aquí por qué tantos hombres
frente al mar. Y he aquí por qué
las manos de los niños escalan el árbol de la lluvia
para luego caer, llorando, a igual distancia
del fruto evadido.*

En "Endecha del barco ebrio", por ejemplo, se reitera lo mismo. Comienza así el poema: "Honrado el ser ante la cruel distancia". Y hacia su final, se fija el deseo de "Abolir la feroz separación / quiero

en la luz, y la frontera amarga / de todo, en que ese mar barco no puede / ser, que a un viaje se preste sin orillas, / y el barco resbalar tan sólo deba / sobre la faz del caos". Para enseguida señalar la menesterosidad de la conciencia humana: "Alma mía / llama sola que embriaga su pequeña / existencia con luz de mariposas, / ola quemada y débil, alma mía. / La que feroz escucha lo innombrable". El poema culmina con el deseo de la unidad: "Mar y barco en tu seno sean el mudo / dialogar de la tierra con el árbol". Y en otro texto, "La mujer de diamante", aparece, ya, lo que será una constante de su poesía, un principio femenino de la creación, al cual nombra como "madre", "amada mía". Principio femenino que también comporta en su seno "la unidad inefable".

Lo material

Ese universo sin dios, ese universo material y, por ende, constituido por las materias primigenias que —como ya se ha adelantado— serán esenciales en su discurso lírico, al ser aprehendidas como intensos procesos materiales dentro de los que se inserta incluso la propia conciencia de lo material, sustentará la conformación de lo que se ha llamado aquí como una poética de lo material. En "Cantata", de *Embajador en el horizonte*, sobresale al respecto el poema "Las cuatro palomas, como las cuatro direcciones del Universo". Independientemente del reconocimiento de una legalidad cósmica —legalidad que implica incluso una extensión axiológica de lo material: "Y las palomas blancas y justicieras (...) Proclaman la dicha, la paz, la justicia y la bondad del Universo"—, vale aislar aquí la enunciación de su poética materialista, donde lo material se confunde con un principio maternal, creador, a través del importante motivo de la *fuelle*:

*Y por qué una fuente? El agua es la hondura del ser,
el elemento primigenio donde Tales se baña
matinalmente. El elemento necesario
que hay que repartir como el pan.*

*Y qué cosa más sencilla y más necesaria
a todos los hombres? Y ellas beben sin hacerse daño, proclamando
la excelencia de la paz y la justicia del Universo.*

Mas la fuente es también el rio en que se baña Heráclito,

*donde todo cambia y nada es eterno, salvo la propia fuente.
La fuente es también la matriz, el amnios, el lugar fecundo.
La fuente se rompió, se acabó o empieza la infancia del mundo.
La fuente rota y siempre nueva como la virgen que ha de parir.*

Pero será en sus últimos dos libros —*Al más cercano amigo* y *Animal civil*— donde se enunciará más explícita y profusamente dicha poética. En algunos sonetos del cuaderno “Al más cercano amigo” se abordarán importantes contenidos; por ejemplo, en “Como una flor”, el poeta reafirma su confianza en la materialidad del mundo, que comporta su propia trascendencia: “Y seré eterno, y por la hundida arteria / de mi heredad circularé sereno, / y mi alma morirá, no mi materia”. En “Fuente” retoma este importante motivo pero tratado ahora dentro de una escala menor, no cósmica, sino relacionada con la propia vida del hombre, es decir con su muerte, porque en este caso la fuente —“La fuente se rompió...”— se ofrece en su connotación negativa dentro de la poética afirmativa, cósmica de la que es parte. En el soneto “Lo real” es muy explícito cuando expresa:

*No espero otro horizonte que el humano
ni otro lugar que el de tu entraña, pleno:
no espero paz, sino perpetua guerra.
Espero, sí, ser átomo en tu mano,
reintegrarme a las aguas de tu seno
y renacer en árbol de la tierra.*

En “Ella vence”, se afirma la belleza trascendente de la materia versus la temporalidad efímera de los procesos materiales que ella comporta en su seno. Y en “Eres la realidad” aparece de nuevo el deseo de anegamiento en lo material: “Déjame arder bajo tus cielos, hasta / que tus aguas, Amor, cubran mi orgullo”, a la vez que su convicción de la incompletez de lo humano dentro de la escala cósmica de lo material: “el hombre es apenas un murmullo / del concierto total, no te contrasta”.

En su importante texto “Muerte del agua” se expone, como en *Da capo*, el problema del conocimiento, de la conciencia problemática de lo material. Aquí puede citarse el fragmento “36” de Heráclito que

puede servirle de legendario antecedente: "Porque es muerte para las almas el convertirse en agua, y muerte para el agua el convertirse en tierra. Pero el agua procede de la tierra; y del agua, el alma", o, en otro sentido, el fragmento "54": "La armonía no manifiesta es superior a la manifiesta", o el "123": "La naturaleza aprecia el ocultarse" (Farré, 1959), entre otros muchos posibles de considerar. El poema "VI", de "Muerte del agua", puede servir como un ejemplo nítido de su poética materialista y *dialéctica*, también con lejana fuente heracliteana:

Yo sé
 si no viviéramos seríamos eternos
 Yo sé
 el grave abismo está en la cima
 la luz de las estrellas en el polvo
 Yo sé
 la Tierra alumbra al sol
 Somos nosotros los que no sabemos
 ver los milagros:
 siempre
 la virgen parirá
 encanecerá el niño.

Asimismo el "VII" ilustra la fusión de lo material: agua —lluvia— y tierra...: "Pero viene la tierra / al encuentro de todo, como una madre, / su regazo al encuentro de la lluvia". En el soneto "Eterno diálogo", del cuaderno "Al más cercano amigo", esa fusión cósmica de lo material, es vista desde la perspectiva de la muerte —tema frecuente de su poesía—, pero siempre como un accidente dentro de un proceso mayor: "Oigo la discusión de la materia, / eterno diálogo consigo misma", o cuando se refiere aquí a "la muerte en que se aplacan los contrarios".

En otros poemas, estos de *Animal civil*, también se enuncia ya implícita, ya explícitamente esa poética de lo material, pero adueñándose de otras connotaciones. Por ejemplo, en "Ciudad de arena, hueso" se cuestiona a la belleza efímera, exterior, aparental, de lo material, contrastándola con la entraña, el "rostro" de la materia, "que misteriosamente / sobrevive"; en "Recuerdo" se desenvuelve una elegía de una

esencial materialidad —conciencia— perdida; en “Sólo he venido” se asiste a una suerte de deificación de lo material, de proyección mítica, cosmogónica; en “Amiga muerta” se nombra a la muerte, a la materia ya sin conciencia, como sustento de la vida, o como el alimento, la energía invisible de lo visible; de “Espejo” se desprende una esencial confianza en la unidad material del mundo; en “Orbita” se deja leer: “Realidad esencia de mis huesos”... Pero acaso el poema más importante de este libro para el tema que aquí nos ocupa sea “Carne del mundo” —poema que recuerda semejantes ahondamientos de Martí, e incluso de John Donne—; por ejemplo, para constatar lo que se ha llamado, a propósito de la cosmovisión poética de Hernández Novás, su trascendentalismo poético materialista con el trascendentalismo poético religioso propio de Orígenes, tal vez pudiera leerse este texto y compararlo con otro de Fina García Marruz, “Ya viene el grave otoño”, de *Visitaciones*. Aquel poema, además, tiene un importante antecedente en los dos textos que conforman “El cráneo azteca”, de *Enigma de las aguas*, donde aparecen algunas ideas ya valoradas: los incesantes procesos materiales, el sumergimiento o anegamiento en lo material, su peculiar imagen de lo trascendente: “Ser eterno es no ser, es contemplar / roto por tierra el árbol de mis huesos”, la insuficiencia de lo humano dentro del vasto universo material: “Los cristales del mar, del cielo y de la tierra / hieren nuestra carne, como cobrando un fruto. / Yo recorro mi cárcel de viento y de horizonte / cargado con sus nombres como un réprobo”, idea que aparece también en “Dichoso árbol”, de reminiscencia dariana, del mismo libro: “Nosotros vivimos con brazos más débiles que el tiempo”.

Lo maternal

Como se ha apreciado ya en algunos ejemplos, este tema aparece a menudo vinculado a su poética de lo material, diríase que es una de sus manifestaciones singulares. Desde las aguas maternas, genésicas —aunque caóticas— del poema cosmogónico “Aguas”, hasta su visión cósmica de la *fuelle* como matriz universal de lo material. Mas su irrupción explícita, arquetípica, ocurre en “Muerte de un payaso”, de *Enigma de las aguas*, primera manifestación del descendimiento órfico:

*Madre era la oscuridad lo que deseaba
 mi paso se hundía en la piel de la noche
 y yo era feliz
 No vale oscuridad sin mano de madre
 En este sueño temeroso un castillo fabricaron tus manos con
 caricias
 era el vientre de la noche lo que yo deseaba
 mi madre la noche bajo cuyas estrellas ofrezco este espectáculo
 sin sentido
 no veía que como un hijo pródigo
 funámbulo sobre un hilo regresaba al ciego padre abismo.*

Aunque el orfismo materno —o material— aparecerá con posterioridad en variados y numerosos momentos poemáticos, aquí devela su raíz más entrañable, al desenvolverse vinculado a su noción de la vida como tránsito —viaje hacia la muerte—, exilio, desgarramiento, alejamiento de la unidad primordial; la vida —la persona— como máscara, representación, simulacro de una vida más esencial, idea esta última de cierta forma también presente en “La mujer de diamante” —“unidad inefable”—, principio femenino, amada, madre, sublimación de un principio material, unitivo; imagen también *del viaje*...: “Danos el mapa de tus manos para encontrar tu rumbo / Oh madre danos la estrella de tu cuerpo”.

En *Embajador en el horizonte*, retorna la imagen maternal, protectora, así como su deseo de reintegración: “voy penetrando en su aliento trabajoso, / descendiendo profundo por mis ojos, y al final del camino / me está esperando mi madre”, en “Hay alguien que cuenta mis pasos, en su casa de hielo”. En el poema inmediatamente siguiente, “Ella miró los altos flamboyanes incendiarse”, la imagen es, por ejemplo, la de la madre-patria... Otra de sus manifestaciones importantes ocurre en la recreación del misterio de la maternidad en “Ya tus ojos cambian lentamente de color”, vinculado tanto al principio de lo femenino —“Eres lo femenino que crece con los días”—, como al de la creación: “Yo no puedo. Me está vedado tu reino / y la nostalgia de la creación es el mío”. Pero su discurso más importante sucede cuando el poeta recrea su estancia tras el velo del amnios, como imagen de una plenitud perdida, así como su afán de reintegración:

*Todavía me acuerdo. Yo era libre entonces.
 Tras el velo del amnios buscaba conchas perdidas,
 asistía a un sordo desfile en una playa ignorada,
 navegaba sin límite, acariciando el horizonte,
 mis ojos aún no abiertos a la luz.
 Allí tui pez y pájaro y caballo.
 Surqué mares de agua femenina,
 tersos cielos sin tempestades,
 praderas de más gozo que un descubrimiento.*

*Oh Cuerpo, Cuerpo, en tu seno otra vez he de entrar.
 Y ¿qué otra cosa hace el hombre que se equivoca de vientre
 y a través del amor quiere poblar un cuerpo?*

Esta idea también se reitera como imagen de su deseo de anegamiento en lo material, en "Debes de ser una blanca llanura tendida", lo que encuentra una espléndida muestra poética en el soneto "XV" del cuaderno "Raga de la tarde", que culmina con la confianza de que "en tu vientre sin fin me haré pequeño". En *Da capo*, en el cuaderno de igual título, reaparece el tema:

*Mejor sería la noche, las estrellas contempladas desde un
 vientre,
 la mudez en los ojos de aquel que interroga,
 que interroga y mira sin mirar,
 desde el velo del amnios
 tan misteriosamente.*

Asimismo, en "Isolda", regresa su imposible deseo de reconciliación con el seno materno —"Una mujer, una mujer que ve la lluvia"— o de su anegamiento en lo material-maternal —"Llegas desde tu zona vegetal"—; aquí se funden el principio femenino, lo material y lo maternal:

*¿puedo entrar a tu reino?
 Quiero morir anegado, quiero*

*morir bajo grandes lluvias, danzar y adormecerme
en el agua que viene de tus ojos
cuando la tarde cae como una estatua despeñada
y el recuerdo construye otra vez tu presencia.*

En "Junto a ti viaja la niña que fuiste", aparece una imagen muy reiterada y simbólica de su poesía: "una niña que el bosque rodea", la niña "en el centro del parque", la pérdida de la infancia: "Ya no podré entrar a tu reino infantil", "...la fuente se rompió. / Rota la fuente, cómo regresar..."

Pero sin dudas donde este vasto tema alcanza su expresión más profusa y variada es en *Al más cercano amigo*. Ya se ha anticipado, en los poemas "Fuente", "Lo real" y "Muerte del agua", la presencia de la fuente materna, de la materia maternal y del agua como materia materna, respectivamente. Pero el tema aparece, además, explícita y recurrentemente en "La madre" —la muerte como imagen maternal—: "Muerte, tú eres la madre insatisfecha / que soñó que en su vientre yo me hundía / y desde entonces mi camino acecha"; toda la sección "IV" de los sonetos de "Al más cercano amigo": "Para alabarte" —alabanza de lo materno genérico—, "La erosión" —muerte de su madre—, "Cuando no tenga" —pérdida del amparo materno—, y los textos arquetípicos del orfismo: "Si yo pudiera" y "Como Jonás".

Lo femenino

Lo que se ha denominado como un principio de lo femenino que atraviesa todo su pensamiento poético, aparece desde su primer libro, *Enigma de las aguas*, tal y como se ha podido apreciar en las aguas maternas de "Aguas", en el orfismo materno de "Muerte de un payaso" o en la conjunción de madre, mujer y amada, en "Mujer de diamante". De manera general este principio aparece como imagen de lo material —imagen activa, creadora— y se singulariza asimismo en lo materno, mas a menudo se muestra genéricamente como lo femenino: ella, la mujer, la amante, la niña... Su actividad funciona como un pivote de símbolos, una suerte de nudo que encarna un principio unitivo para la imaginación y la memoria poéticas; es asimismo un principio libre, es decir imagen de un reino, una plenitud vedada al hombre; es, además, proteico, pues se apropia de las más variadas imá-

genes materiales, frecuentemente personificadas, a la vez que asume sucesivas metamorfosis o transfiguraciones simbólicas; no es un principio erótico, como en Darío o Martí; y su sensoriedad —no puede hablarse propiamente de sensualidad— es más bien ontológica.

Sería imposible tratar de desentrañar aquí sus múltiples implicaciones cosmovisivas, sus numerosas fijaciones estilísticas, las variadas funciones que cumple de acuerdo a los diferentes contextos poemáticos donde actúa; no obstante, es posible aprehenderlo en sus relaciones, concatenaciones más generales, al menos para que se pueda apreciar su recurrencia y presencia como soportes ideotemáticos y estructurales de su pensamiento y estilo poéticos.

En *Enigma de las aguas*, como un desgajamiento del poema "Aguas", este principio se muestra predominantemente dentro de un ámbito líquido, marino, así la estatua marina de "El herido de punta de ausencia" y "Mecanismo de la memoria"; así, aunque ya no dentro de un ámbito marino, en "Judy Collins" y "Estatua de los recuerdos". En "Ciudadano del mar" aparece como "ella", "blanca amada", "ballena blanca" —asimismo como imagen del agua, de la amada, en "Mariana de mi juventud"—, motivos que se prolongan en "No hallo las indicaciones": "blanca llanura", "Blanca estepa". "La mujer de diamante" reaparece en "El cráneo azteca, I": "Mujer de diamante / en cuyo cuerpo el hombre busca dejar una semilla", y en su continuación, "II":

*Blanca amada, te reconozco en todo:
en los árboles fríos de la noche,
en las estrellas, claras como frutos,
en las nubes, tu atroz alternativa.*

Esta inclinación a transfundir el principio femenino en imágenes materiales se reitera en "La pobre luz", y en "Poemas a la lluvia", donde aparece como la "Lluvia Madre". Pero, también, en el resto del libro, es calificado como la "reina", en "Heliadas", "la niña de las palomas", en "Tengo en mi voz", la "estrella", "la dueña de los corazones", en "Le hablaré de mis años", "la trapecionista, la mujer del cielo", en "Capitán es el viento", o la misteriosa "bella del bosque durmiente", en el poema de igual título.

En *Embajador en el horizonte*, adquiere una connotación histórica como en "Ella miró los altos flamboyanes incendiarse" y "A través de los días, luchando con el tiempo, con la ruda", donde lo femenino se confunde con la patria, con una mujer que oficia dentro de un espacio y un tiempo épicos. En "Estás sola como un último aliento" y en "Debes de ser una blanca llanura tendida", lo femenino se muestra en su esencia genérica, visto a través de una intensa recreación simbólica, "al pie de femenina geografía". Las connotaciones simbólicas se acentúan, con valor arquetípico, en el poema "Como una niña perdida en el bosque", donde lo femenino es referido como "niña perdida en el bosque", "estatua en medio del bosque", "pequeña reina danzante" o, de nuevo dentro de ámbito marino, como "Mi solitaria niña, / eres un barco a la deriva". Pero acaso los ejemplos expresivos más complejos, por su inmensa carga simbólica, y por su intensa actividad cognoscitiva, se encuentran en su libro *Da capo*, en el cuaderno "Isolda". La actividad a que se aludía es fácil de constatar en un poema como "Una mujer, una mujer que ve la lluvia" —actividad que contrasta a menudo con la pasividad del yo poético. Es en este texto, y en "Llegas desde tu zona vegetal" y "Junto a ti viaja la niña que fuiste", donde las llamadas imágenes visionarias de su poesía alcanzan una gran intensidad expresiva. Incluso, pudiera afirmarse que estos dos últimos poemas encarnan la única equivalencia que guarda el mundo femenino, antropomórfico y simbólico de la novela *Jardín*, de Dulce María Loynaz, dentro de la poesía cubana. Dice el poeta en "Llegas desde tu zona vegetal":

*Llegas desde tu zona vegetal
a complicar las líneas del agua, los sabores
grabados en la mano de la infancia. Habitas
ese limbo amarillo entre recuerdo y presencia.
Tu recuerdo viaja desde el horizonte,
impulsado por el aire de abiertos mares, te trae,
blanca y azul, habitando el viento,
el viento que te habita en la región arbórea de tu pelo*

*Tu reino vegetal movido por el aire,
raíces enterradas y ramas que caminan por el cielo,
tu reino de flores gigantescas de estatura de niña,*

*tu reino de sombríos minerales, de aires evaporados,
de aromas que construyen una casa. . .*

O en "Junto a ti viaja la niña que fuiste":

*Junto a ti viaja la niña que fuiste,
presencia invisible, sombra más breve que tu cuerpo,
cosida a ti, sombra de pies ligeros,
presencia diminuta atada a las raíces.
no eres tú, es algo que arrastras y te rodea como una brisa
torpe,
torpe, infantil, que avanza cayendo a tierra y levantándose
como una planta, avanza y retrocede, mil años,
cuando eras sólo una semilla, una niña que el bosque rodea.
Fortaleza del bosque, que dio su soplo a tus ojos,
bosque cerrado, bosque cerrado,
venas y ramas protectoras, agua que cuenta
una historia, viajando por dentro hasta
la raíz de los ojos como la savia.*

En *Al más cercano amigo*, en el poema "IX" de "Muerte del agua", el poeta ofrece un nítido ejemplo de la actividad del principio femenino en contraposición a la pasividad del yo lírico. Asimismo, reaparece 'Isolda', en el último texto, "X", bello poema donde el poeta, al fin, se anega en el reino líquido, arbóreo, vegetal, femenino, de Isolda:

*Dale al bosque la joya de tu vestido,
dale al agua una muerte reposada.*

*Me inclinaré hacia el río
como el árbol cargado de frutos,
y sobre el rostro de las aguas beberé mi destino.*

Del viaje

La noción del viaje encarna uno de los tópicos más extendidos dentro de la cultura universal, de ahí que esté asociado a una vasta carga simbólica. En la poesía de Hernández Novás, como ya se anticipó, al viaje por Jung como búsqueda de la madre o viceversa, como el viaje asume características. Es interesante el simbolismo atribuido huida —o distanciamiento, pudiera agregarse. Creemos que en su poesía están presentes las dos nociones, una afirmativa y otra negativa: deseo de reintegrarse al seno materno, sublimación de su estancia mítica tras del velo del amnios, la primera; vida como movimiento que lo aleja de la unidad primordial o maternal, o muerte como anegamiento o reconciliación con dicha unidad, la segunda, aunque desde el último punto vista también la muerte pueda comprenderse desde una perspectiva afirmativa. Por otro lado, durante el viaje o tránsito por la vida, persiste ese principio en la memoria, como un estado intermedio de memoria y deseo, que se reconoce como provisorio: "Calla tus manos, no hagas que me anegue / en tu mudo lenguaje y mies sombría, / cierra tu abismo mientras, todavía / sereno, el barco entre las olas juegue", expresa en su soneto "XV", de "Raga de la tarde".

Asimismo las imágenes visionarias presentes en su poesía actúan como equivalentes del acto de viajar, como por ejemplo a través del mar o del viento —dos de las materias primigenias más recurrentes dentro de su poesía, ambas, por cierto, desde una perspectiva simbólica, imágenes de elementos pasivos, receptivos, maternos. Muchos de sus poemas pueden ser comprendidos como imágenes, recreaciones de una *geografía visionaria*, según la terminología simbólica —geografía, por cierto, que en una ocasión el propio poeta denomina como "femenina". Así, sus viajes deben ser comprendidos como viajes simbólicos, visionarios, poéticos: viajes de una memoria y una imaginación creadoras.

No hay que insistir en que su explícito afán de reintegrarse al seno materno tiene su correlato órfico, sólo que este símbolo parece estar invertido, es decir, si el descendimiento órfico significa un descenso a los "infernos", "los profundos", según María Zambrano, en la poesía de Hernández Novás ese descendimiento, más que a los infiernos, se dirige hacia el paraíso: noche estrellada, noche materna, o caos informe, primigenio, pero sublimado como plenitud. Desde este punto de vista, es la vida en la tierra la que constituye como una suerte de tránsito infernal: "El viento de materia que me impele —sobre

el agua falaz mi ruta escrita— / me desgarrar. Un actor soy, que se agita / como un triste bufón, como un pelele”, dice en su soneto “La madre”, de *Al más cercano amigo*. Otra perspectiva, la que proviene del mito de Odiseo, emparenta el descenso a los infiernos con el reencuentro con su madre —como es recurrente en el orfismo lezamiano. Otra, más cercana a la noción del viaje simbólico como evolución o transformación, halla su antecedente en la peregrinación dantesca, que tiene como uno de sus fines el encuentro con la Dama, la amada, Beatriz, en el Paraíso. Asimismo, este viaje o descenso a los “inferos”, visto como acceso a una plenitud perdida, puede simbolizar, según Cirlot (1969:471) “el descenso al inconciente, la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser, en lo cósmico y en lo psicológico, necesaria para poder llegar a las cimas paradisiacas”, y ya se ha apreciado cómo la estancia tras del velo del amnios, recreada en uno de los ejemplos poéticos transcritos en el tópico *Lo maternal*, cumple con estas características generales, tal y como, en Lezama, la penetración en el *tokonoma* o el acceso a la Orplid. Sólo que, según se ha indicado en la cosmovisión de Hernández Novás, sus símbolos deben ser comprendidos dentro de su poética de lo material. Otra carga semántica importante, que puede complementar su simbología del viaje, es la conciencia en cierto modo culpable, su afán purgativo, aspectos estos que se analizarán en el tópico siguiente sobre la presencia de lo autoperódico en su pensamiento poético. No hay que insistir tampoco en que su recurrente deseo de anegamiento en lo material, desde un punto de vista simbólico, equivale al retorno no al seno materno. Tampoco en que sus numerosas visiones de viajes marinos —barco-barca— tienen también su correlato simbólico con relación al viaje hacia el seno materno, y que el barco y la barca cumplen también con este simbolismo. Repárese, por ejemplo, en la presencia de la ballena blanca, del vientre y del mítico Jonás, en su poesía. No obstante, en cada poeta esta simbología suele revestir características singulares, por lo que, independientemente de las comunidades evidentes que establece el pensamiento poético de Hernández Novás con esta ascendencia simbólica vale detenerse en algunos ejemplos de cómo se verifica en su poesía la recreación del viaje.

Una primera, pero importantísima singularidad del sujeto lírico o viajero poético de Hernández Novás, es que este sujeto suele encarnar a un antihéroe con relación al clásico héroe mítico.

Por ejemplo, el naufrago de su poema “Aguas”, no añora salvarse, sino reintegrarse al mar, a las aguas primordiales. Y el barco de

numerosos poemas de *Enigma de las aguas*, suele encarnar la imagen de la imposible unidad entre la tierra y el mar. Asimismo, la imagen del hombre frente al mar, sugiere también esta imposibilidad como un exilado y a padecer una errancia intolerable; de aquí se desprenden entonces las numerosas imágenes del hombre como actor, títere, payaso, tonto, pelele, bufón, rey destronado... En "Raga de la tarde", de *Embajador en el horizonte*, con reminiscencia calderoniana, se hace evidente aquella significación en su primer texto: "Dolorosa palabra del que nace / y parte, y ya no más tendrá un asilo"; y más adelante: "Pero más triste aún, más dolorosa, / la del que en la mañana sólo encuentra / las ruinas del amor, rendida prosa". Es muy significativo el sintagma "las ruinas del amor", con un valor más peyorativo que el del propio desamparo del tránsito por la vida, por su implícita referencia a la pérdida de un principio femenino. En el texto "II", su antihéroe es presentado durmiendo "sólo en el tenaz camino / de sangre", antes de concluir: "El desierto camino nos gobierna". En el tercer texto continúa esta visión negativa: "Me iré muriendo..." / Sigue, azul camino, / que yo en tu costa abandonado quedo". Toda la atmósfera de esta serie de textos indica un tiempo adverso: "Me das el tiempo que fletó sus naves / hacia claros países que he perdido. / Me das su ruta de recuerdos graves, / su extraño son de irse, su gemido". Y podrían multiplicarse los ejemplos con este sentido, como en "XIV", por ejemplo: "Insomne, caminando sin medida", para terminar la serie con la invocación maternal —"GV".

*Espera, Madre, que a tus puertas llegue
manso y desnudo como el primer día,
que el sol que mis niñeces conocía
a mi frente otra vez su brillo entregue.*

*Calla tus manos, no hagas que me anegue
en tu mudo lenguaje y mies sombría,
cierra tu abismo mientras, todavía
sereno, el barco entre las olas juegue.*

*No me hables más en el idioma hirsuto
de la clava el dardo en nuestro sueño,
de la que cobra sin sazón el fruto.
y en graves lápidas arruga el ceño.*

*Como un rey mago, pues, venga tu luto,
y en tu vientre sin fin me haré pequeño.*

Otra vertiente del viaje lo es el viaje de la memoria, la recreación de sus recuerdos, como puede observarse en "Melodía de Apu", de *Embajador en el horizonte*, pero, sin duda, el viaje por antonomasia, el viaje simbólico, sucede en el cuaderno que da título al libro, "Embajador en el horizonte", presidido por un fragmento dialéctico heracliteano —que acentúa la idea del viaje como transformación interna—: "Nombre del arco: vida; obra del arco: muerte". En sentido general son constantes sus alusiones a una geografía visionaria acentuadamente femenina, así, en el texto "II", "El mar tiene caricias de madre"; en el "III", expresa: "Creo en su ausencia como forma de mujer..."; en el "IV", dice de su antihéroe: "No fuiste como un árbol / que subiendo al cielo anhela morir. / Ni como la mujer y la flor que rompen / su crisálida y se abren al amor / anhelando morir"; o las alusiones maternas, en el "VIII" y en el "XI"; todo lo cual se hace muy explícito en el "XI", es decir su geografía visionaria femenina: "Allí / las llanuras tienen olas como la noche / la noche tiene las estrellas del vientre de la madre / rumor de tienda plantada en el desierto", y, más adelante: "Mira / allí la luz y la noche tiene un solo rostro de madre / que viene a acariciarnos en el último / instante en que abrimos los ojos sobre la tierra...", Y aquí aparece también un deseo esencial, siempre ligado a su noción de viaje —y que se reiterará en poemas posteriores—: "Hacia allí querías volver", por donde el viaje se desenvuelve como un regreso. En el texto "XII", el tránsito, el viaje por la vida, acaece como resultado de un engañoso mandato de un rey —"el rey era sólo un niño"—, para al final comprender que el viaje verdadero era el viaje interior: "Porque él murió y cerró sus ojos / así / como si en la ruta llegara hasta el fin de sí mismo / como si quisiera alumbrarse / el corazón como un camino". Esa camino que, en el poema "XIII", es "como una mujer dormida".

Por otra parte, toda esta serie de poemas insisten en la adquisición dolorosa de una sabiduría existencial, y no en un viaje con una finalidad expresa, una meta, pues lo importante son las transformaciones interiores, de ahí que en el último texto, "XV", se concluya: "Llegó a la cima del paraíso, / y nadie lo esperaba / Claro en el manto de su sombra, / volvió la espalda".

Otro viaje arquetípico preside al libro *Da capo*, desde su primer cuaderno, "Hacia país inaccesible", donde vuelve a desplegarse otra geografía visionaria, simbólica, otro "viaje incógnito" —"IX"—. El cuaderno se inicia con un poema pórtico: "Ya no basta la vida, hay

que viajar / (...) un viaje está soñando en lo remoto, / un viaje está esperando antiguamente". Son interesantes aquí algunos poemas o momentos poemáticos, como el texto "VI", donde se hace transparente la noción del viajero como antihéroe mítico ante el mito de la bella durmiente del bosque —mito que, por cierto, el poeta también aborda en *Enigma de las aguas*, en "La bella del bosque durmiente"—. En el texto "VI" se refiere al "bosque / cuyo corazón es una niña dormida", acentuando el simbolismo femenino del centro del bosque, principio materno y femenino, mas aquí se invertirá la fábula: "A la bella que duerme no despertemos", porque "no eres el caballero, sino el ciego cantor que lo acompaña", es decir ¿el poeta?, para quien es más importante que "quede su corazón hilando en el silencio, / y ella sea una historia, / la leyenda que sueña / y en el umbral de tus ojos recobra su vestido, su reino". Por otro lado, hay dos momentos en que se alude al viaje como vía purgativa: en "VII", por ejemplo: "Ve, / quizás haya una ínsula de perdón para tí / en el blanco país que no perdona"; o en el "XI": "¿me perdonas el ser?, ¿el triste manchón eterno?", muy ligado esto al destino del poeta: "¿me crearás si nombro una estrella, un claro árbol?". Pero la alusión más expresa al sentido del viaje se encuentra en el poema "IX": "Termina / Termina el viaje que ardía en la memoria". Es decir, viaje de la memoria, actividad visionaria de la poesía:

*La luz que crea los recuerdos, y pierde las imágenes
que no podremos recobrar.*

*¿Quién dice, entonces
que no has partido, que*

nunca has partido, que siempre

cruzaron las imágenes sobre tu rostro inmóvil

que alababa

extrañadamente? Y los mares te poblaban,

trayéndote noticias

de cielos extranjeros y tú, sonriendo,

agradecías.

Termina el viaje, y es un anillo, un horizonte roto

lo que las olas devuelven, tocando el desengaño,

y encuentras

a aquel que fuiste, frente al mar, tan pequeño

*que sólo puede contener todos sus gestos viejos y sus islas.
Regresas,
cuando el naufragio ha cortado los hilos, la ruta
pierde en tu corazón, y ya no puedes descansar.*

*Un naufragio
que alienta antiguamente, un perfume
no recobrado, un jardín olvidado por la luz
y todo lo que pierde su resuello y descansa en la costa que no
duerme te dice
que el viaje no termina.*

La imagen del testigo inmóvil, que viaja sin desplazamiento físico, que viaja a través de las sucesivas visiones de los incesantes procesos materiales que se despliegan ante sus ojos, está presente en los poemas del cuaderno "Conversaciones": "Hay un hombre feliz..." y "Tú no deseas nada...", donde se describe el conflicto movimiento (de la material) —contemplación (de la conciencia), es decir la actividad, esta última, propia de la conciencia. Y de nuevo la conciencia culpable: "No, yo no soy bueno, lo he sabido esta noche, / tal vez lo supe, pero la sal volando, pero el inmenso orgullo. / Yo no soy nadie, nunca lo supe / como ahora que el tiempo gotea, trazando estor surcos de piedra / sobre mi rostro inmóvil". Es en este sentido de relativa o dialéctica actividad contemplativa como funcionan a veces las proteicas y polisignificativas imágenes del árbol y de la estatua.

La certidumbre de la relativa insuficiencia de la conciencia para aprehender la esencia de lo material —como que es sujeto y objeto a la vez del conocimiento— se expresan dramáticamente en el poema "Tú amas la luz que toca las manos de un niño" —y no se olvide la noción de viaje como proceso de conocimiento y por ende, también, de autoconocimiento— como se exploya insuperablemente en su final:

*¿Podré aprender, prender, aprehender tu trajes de colegio
y aquella ambición secreta que ya le roía? Pues si pudiera
si pudiera saber exactamente un ser
humano, oler su esencia humana,
entonces lo sería. Pero no soy aquél que arranca
los frutos más altos del árbol. No soy aquél a quien podrías
ver como un camino.*

(Verme sería hablar con un bandido enmascarado.)

*Pero no soy, y perdóname las alegrías, las hojas
innumerables que han caído entre estas
hojas escritas y los pensamientos.*

*Pero no soy. He llegado muy tarde y debo irme,
no sin antes dejarte este recuerdo dibujado.*

Pues nadie soy yo sino fábula que invento.

La noción del viaje interior también se desarrolla en "Da capo", cuaderno presidido por una significativa cita de Pedro Gimferrer: "Puede haber sido". Tiene este poemario verdaderos poemas antológicos para nuestra poesía, como el "VI", donde se cuestiona de nuevo la imposibilidad, más bien la irrecorrible distancia entre el deseo y su posibilidad o consumación. Sin embargo, en el "VII" a esta idea se agrega otra que complejiza la noción de regreso —visto este como negación del cúmulo de vida recorrido—, para afirmarse en cambio el viaje incesante de la conciencia: "Y bien, después de todo (...) / Yo quisiera volver (...) / y empezar otra vez", donde está implícito su "Acepto" o como diría Fina García Marruz "El sí nupcial al dolor".

En el cuaderno siguiente, "Isolda", se destaca la imagen del poeta, en "Alguien dirá...", ante la visión que huye: "Alguien / hablará de la luz, alabancioso, / sin ver la esquina del mendigo deslumbrado, quien / sufre la luz / que lo enciende y lo borra", por donde se afirma la función trascendente de la poesía. Pero donde la noción del viaje interior, propio de la contemplación y conocimiento poéticos, se hace más explícita es en el último texto, "En la nave arqueada, sobre las tranquilas...". Luego de desplegar a través de diferentes visiones las posibilidades creadoras de la imagen poética, se accede a la esencia de este poder, a la descripción de la noción misma de viaje:

*Es grato ver, tullido, un cielo nuevo,
ilusiones de movimiento en el horizonte inerte,
Pensar que se viaja cuando se está fijo
como un navío en el ojo que cierra el horizonte.*

En sus dos poemarios posteriores se insistirá, en diversas ocasiones, en las posibilidades trascendentes de la conciencia, la memoria y

la imaginación poéticas como nociones afines a viajes cognoscitivos. De *Al más cercano amigo* pudiera extraerse este verso de su soneto "Aquellos ojos verdes": "De esas memorias mis castillos hago", como esencia de esta actitud. También en el texto "VIII", de "Muerte del agua", se cuestionan los límites de la memoria a través de la imagen del mar como dios del olvido, a donde el poeta desea intentar el "gran viaje", aunque reconoce su imposibilidad por el dualismo intrínseco que padece, a diferencia del mar, reino de lo "individuo". En el último texto de "Muerte del agua" —"X"— regresa la conciencia del límite: "Isolda, mucho he viajado, los días / venían a mi encuentro, mucho / he viajado inválido, de modo / que no puedo reconocer los árboles, la luz de los días sobre las hojas, / el sol entre las manos como un fruto / que al madurar sobre la tierra dice / cómo pasa el camino en las espaldas", por donde se muestra de nuevo el conflicto entre la unidad esencial y la fragmentación fenoménica.

En varios poemas de *Animal civil*, es recurrente el simbólico y, por ende, misterioso motivo de la *estatua*, muy vinculada a la noción de centro inmóvil, estático, o detención temporal o suspensión del ser, pero que, más allá de toda delectación parnasiana o fijación purista, encarna un símbolo tanto de los límites como de la actividad de la contemplación poética frente al movimiento de las formas, los procesos materiales de la creación. Pero, como ya se ha advertido, este motivo, como el del *árbol* —muy susceptibles de relacionar por su complejidad y extensión significacional dentro de toda su poesía, como verdadero leitmotiv de su pensamiento y estilo poéticos—, es imposible de abordar aquí en profundidad, pues necesitaría para ello de un estudio particular.

De *Animal civil* pueden aislarse algunos ejemplos de memoria poética, como el texto "Como las olas en descanso", o el segundo de los poemas titulado "Recuerdo", donde se muestra su confianza, su afirmación de la memoria poética a través del apresamiento de un verdadero desfile de visiones, tal y como sucede también en "Regiones de luz", o en "Amiga muerta", donde se afirma la sustantividad, la materialidad de una memoria creadora.

Mas el poema acaso más importante de este libro, y uno de los más perdurables de su poesía, lo constituye "Sobre el nido del cuco". Sin entrar a considerar el alcance cosmovisivo del texto —al que se ha aludido en una crítica anterior (Arcos, 1989)—, este importante poema puede servir para comprobar la coherencia de un pensamiento y estilo poéticos que recurren a su propio mundo de símbolos para ex-

presar las más variadas ideas. Así, aparecen, en sucesivas visiones, "la estatua inmóvil"; el mar "donde viaja la barca de los locos"; "el barco y la ballena blanca"; la paternidad ausente: "por qué padres nos has dejado solos en esta barca de los locos / que no sé gobernar"; el rey o "el monarca / tras la noche vacía de sus bodas"; el mundo infantil y la autoparodia: "poniéndonos el rabo vergonzoso y las orejas del indecible burro / sin dar con la pelota redonda como el mundo en el vacío estadio"; la extensa visión del mundo como escenario, representación —de expresa intertextualidad con una de las *Elegias de Duino*, de Rilke—: el "retablo vacío", "una escena el carnaval del mundo", "ángel y marioneta en el jardín del sueño", "El tablado vacío seguiría aplaudiendo / las luces se apagaron me quedo sin embargo / siempre hay algo que ver"; del viaje, "el viaje vacío de los locos / en el hueco oscuro del árbol que cruje", "el camino del árbol"; "es una estepa blanca ¿se da cuenta?"; lo femenino, "muñeca de la nieve como blanca mujer"; "el parque vacío donde la tarde abruma los hombros de la estatua"; otra autoparodia, "la sangre cálida del tonto en la colina"... Y precisamente estas alusiones a lo autoparódico serán motivo de atención en el tópico siguiente.

Lo autoparódico

Como un desprendimiento de la cosmovisión de su poema "Aguas", donde se fija la imagen del hombre dentro de un universo material que lo incluye y a la vez lo rebasa: pérdida de la unidad primordial; dualismo entre el mar —como fuente, matriz maternal, unitiva— y la tierra —lugar de exilio, escenario existencial, viaje, camino, peregrinación—; vida como naufragio; deseo de reconciliación, descendimiento, viaje, anegamiento en lo material-maternal; paternidad caótica de la creación, etc.; en fin, insuficiencia, límites de la conciencia de lo material que el hombre —el poeta— reconoce, acepta, afirma, como parte de un todo, pero que siente, padece desgarradoramente —autoconciencia del movimiento dialéctico, temporal, de la vida y la muerte—, es como se puede comprender la recurrente presencia de lo autoparódico dentro de la cosmovisión poética de Hernández Novás. Como en Chaplin, la autoparodia no encarna una noción negativa de lo humano, sino más bien una afirmación de la vulnerable —trágica— pero por ello misma intensa humanidad. Así, lo que a primera vista puede parecer una escéptica cosmovisión de linaje quevediano, devie-

ne una afirmación de una consecuente visión materialista y dialéctica del mundo, detentadora de un profundo humanismo y no exenta sino integradora de conflictos, contradicciones, límites, carencias, que conforman la misma urdimbre de la existencia de la conciencia de lo real.

Así se debe comprender el afán unitivo del "Robinsón", del naufrago que reconoce que "nacer fue entonces el comienzo del exilio", y el importante pasaje, ya transcrito al inicio de este estudio, del "solitario hombre", del "payaso", frente al mar, imágenes que se reiteran en "Muerte de un payaso": "Sobre la tierra tenía una cabaña / una pobre carpa una tienda en el desierto / y yo mismo grité un día hasta cuándo / hasta cuándo este ridículo oficio / este hilo por el aire esta máscara cruel", o como expresa allí también: "Sólo ante el mar el juglar ofrece su última función / torpe volatinero y prestidigitador..." Sólo que aquel soporte cosmovisivo de índole afirmativa no elude asumir una intensa, esencialmente conflictiva, trágica, carga existencial que le confieren al destino del hombre toda su legítima humanidad. En uno de sus últimos poemas, de *Animal civil*, "Recuerdo", "III", persiste esta imaginización:

*el mago hurta el equilibrio, el payaso ha caído
en su pequeño balde a fin de ahogarse
y responder al mar con un saludo pleno
de un agua turbia y de una ausencia leve como el serrín baldío
de la última función sobre los duros empedrados*

A partir de estos presupuestos básicos, son numerosos los ejemplos de la presencia de lo autoparódico en su poesía, los cuales aparecerán y se desenvolverán en los más variados contextos poemáticos y a través de diferentes imágenes. En el propio libro *Enigma de las aguas*, puede confrontarse al respecto un importante poema que funciona como sustrato ideotemático de lo que después aparecerá como autoparodia: "No cantéis la canción de la muñeca", donde irrumpe además su imagen ya desgarrada, ya trágica, ya nostálgica, ya sublimada, del mundo infantil. Véase este fragmento:

*feliz aquel que nunca tuvo infancia
feliz aquel que nunca fue un juguete olvidado*

*feliz aquel que nunca fue un payaso burlado
yo iba a ser astrónomo tantas cosas iba yo a ser
feliz aquel que nunca iba a ser marinero*

En *Embajador en el horizonte*, como parte del cuaderno "Cantata", se encuentra acaso el ejemplo poético arquetípico de lo autoparódico, "Quién será sino el tonto que en la agria colina", el cual está antecedido por un fragmento de la canción de *The Beatles*, "The Fool on the Hill". Por su importancia significacional se hace necesario transcribirlo completo.

*Quien será sino el tonto que en la agria colina
miraba el sol poniente como viejo achacoso,
miraba el sol muriente como un rey destronado,
el tonto que miraba girar el mundo,
guardando en su rostro las huellas de la noche.
Quien será sino el tonto de siempre atraído por el mar,
aquel que en el mar feroz dejó su nombre.
Quien sino el tonto que lloraba
y lloraba por el mar, las flores, las muchachas, la esbelta luna
sonriendo.*

*Sobre la colina está solo and nobody seems to like him,
pero él ve el mundo moverse a su alrededor,
el sol rebotar como una pelota roja
en el horizonte. El sol tragado por el mar, frío entre los peces.
Quien será sino aquel que ya no mira,
no oye, no palpa, absorto, esas tierras australes, esos frutos,
las viñas de la realidad, airoso manto.
El que ve la noche descender como un cuerpo
inapresable, el que siente la luna caer sobre sus hombros
como una tela delicada, aquel que en la marisma
jugaba a rey, a payaso, a rey, a oscuro caballo.
Absorto, solo, en la colina, gritando
como loco, bajo los pájaros que emigran
señalando un carcomido rumbo. Yo,
el loco, el tonto que siempre he sido, girando en la burla,
torpe bufón de florida pirueta, riendo,
con dientes podridos, la realidad inapresable*

*como implacable cuerpo, a nuestro lado, descansando entre las
 hierbas
 brotadas de los muertos, entre sonrisas de nocturnas flores.
 Quién seré, Dios mío, sino el loco tonto, el oso bronco, el joro-
 bado, torpe,
 botón bailando, reuniendo rumbos entre sus brazos, flores
 para una mujer que no existe, quien mira al sol dormirse cual
 tembloroso viejo
 y al mundo girar en burla alrededor de sus hombros destronados.*

Aparte de la explicitéz de lo autoperódico, ello sucede vinculado a ideas y proyecciones esenciales de su cosmovisión: el hombre —el poeta— ante el espectáculo de la creación: “y lloraba por el mar, las flores, las muchachas, la esbelta luna sonriendo”. Mas la tragicidad deviene cuando se constata “un cuerpo inapresable”, “la realidad inapresable / como implacable cuerpo, a nuestro lado”, que denota los límites —la distancia cognoscitiva entre el sujeto y el objeto— de la aprehensión por parte de la conciencia humana de la realidad material. Este imposible, esta limitada participación, aparecen también —como ya se ha comprobado— vinculadas a su deseo de reintegrarse a la unidad material y maternal y a la misma imposibilidad, como se pudo apreciar en el poema del propio cuaderno “Ya tus ojos cambian lentamente de color”, o como se despliega desgarradoramente en “Una canción oída en la infancia”:

*Estoy en el baile extraño, no quepo
 en su risa, en su torbellino, busco el ojo de la tormenta,
 el instante de calma, no quepo
 entre sus manos, entre sus miles de pies que pisotean
 un recuerdo, un manto de rey olvidado. He crecido. Estoy en la
 extraña fiesta. Me aplastaron la infancia, me rompieron
 el juguete, el hilo que viene de un pasado universo, y aquellos
 que más me acariciaban cortaron el hilo, partieron
 la varita de cristal, aplastaron las hojas. Me cortaron la infancia
 me segaron
 las manos que nada buscan, después de una estatua
 ciega, alzada en medio del parque helado. Qué
 quieren que diga, en medio de la fiesta,*

*para salir, para escapar, sólo quiero estar en el parque
con la pelota antigua, el proscrito, jugando
al otro, al rey, al bufón, les diré que llegué
de un mundo raro, y no estoy, nunca
estaré si me llaman.*

Muy ligado a su conflictiva idea de la vida como viaje, en el cuaderno "Raga de la tarde", texto "IV", vuelve a aparecer el tópico de la fiesta —de evidente intertextualidad martiana—, como imagen de la vida que le es negada, "la extraña fiesta a que no fui invitado", no por casualidad alusiva a una escena de *La Quimera del Oro* de Charles Chaplin, quien aparece en el poema como el "Hombrecito del bastón", y a través de una imagen que luego retomará en "Embajador en el horizonte"; "El pensamiento que en tu espalda anida / abre un marino espacio desolado". En el soneto "XII", de "Raga de la tarde", el sujeto lírico reconoce "la maldición de ser un torpe / individuo y esta vergüenza / de ser". En el viaje ontológico, simbólico, de "Embajador en el horizonte", se reiteran los tópicos ya vistos, tal en "II":

*Qué ancho dominio el de vivir en muerte
La muerte de un juguete abandonado
la soledad del niño que hemos sido
un país donde nadie te conozca.
Por eso así has venido. Y te dormiste
donde caen los últimos disfraces
donde el rey se desnuda en el payaso
y el payaso en el hombre.*

Aquí reaparece la idea de la persona como máscara, disfraz: el deseo de la vida como "viaje incógnito", clandestino, pero, sobre todo, está implícita la noción de una esencia humana revestida por imágenes aparenciales, y la búsqueda de esa esencia, como también se muestra en el texto "V", donde se trata, por vía afirmativa y negativa, de acceder a esa esencia oculta:

*Un hombre no es lo que dejan sobre el mar
como una ofrenda*

*y que cantando crece en sus raíces.
 Ni el vestido de gracia ni la ceniza
 que el río arrastra ni aquello
 que llevan al sepulcro
 ni el distras
 con que un día se ha de vestir su muerte.*

El sobrecogedor poema "XI", del cuaderno "Hacia país inaccesible", de *Da capo*, vuelve esa extraña conciencia de culpa, como si la deificación de lo material y el reconocimiento de su relativa y controvertida participación en la realidad implicaran una actividad dudosa, por limitada, cuestionándose implícitamente la función y el enlace del verbo poético como medio de denotación y conocimiento de la realidad —que ya se vio que reconoce en última instancia como "inapresable": "¿me perdonas el ser?, ¿el triste manchón eterno? / ¿me creerás si nombre una estrella, un claro árbol?". Su deseo de anegamiento, participación en la realidad material, y la conciencia de su radical imposibilidad, se muestran en el poema "Tú amas el lago de otro rostro, la voz de otro rostro", del cuaderno "Conversaciones": "Si pudieras disolver tu diamante y estar en todo y ser el aire / que rodea a un niño infinitamente y sólo oyes lejanos vagidos. / nuestro diamante hurano, mi diamante, el reino impenetrable". La conciencia de ese "extraño infortunio" se muestra en la "conversación" siguiente, "Antes yo era una montaña: la enorme respiración del mar: un vuelo", donde se recuerda y añora una plenitud perdida, a la vez que se constata un presente ya fragmentado: "Yo quería ser rey. Somos dos voces contra cuatro paredes". El sujeto lírico habla desde una carencia ontológica: "Ustedes, los que están en la vida...", en "El oro de las conversaciones...", o se sabe excluido: "¿Dónde me dejaréis, cojo y sin sueño / y sin tiempo para entrar en el paraíso...", al que alude también en "A la sombra de una estéril nube", como "el perdido reino".

En el poema ya analizado anteriormente, "Hay un hombre feliz...", el conflicto se hace explícito al describir al hombre "inmóvil", "sentado", que sólo puede *mirar* "las cosas de dulce transparencia / Y su desdicha viene de no poder tocarlas, de no poder tocar..." Así, en "Terminó, los árboles contados, vistas las tardes, los paisajes", se insiste en las personificaciones paródicas: "y allí yace el tonto, también el payaso y el oso del payaso, / el niño, el feo y el malo y aquél que un día intentó el amor". De aquí se desprende esa sentimentalidad,

ese *pathos* de linaje romántico que se señalaba como esencial de su pensamiento, estilo, tono líricos, y, concurrentemente, el mayor conflicto que detenta su poesía, al revelar, tan patética e intensamente —lo cual hace pensar en similares ahondamientos de Quevedo, Martí, Unamuno y Vallejo— la tragicidad existencial del hombre, precisamente por ser el portador de una singularidad que lo diferencia del resto de las formas materiales: la conciencia, la autoconciencia del sujeto que se sabe a la vez objeto, conciencia, conocimiento doloroso, simbolizado por ese deseo, constitutivo de lo humano, radicalmente imposible:

*No la sal del mar, fuego en el agua, sed
en el agua, invisible
pájaro en el viento.*

*Ni la sal de la tierra, luz sepultada,
profeta muerto que prepara un sabor
Sino una sal que una vez he probado
y que nunca volveré a probar.*

Este último tópico deviene esencial para comprender el sentido de su recurrente autoparodia, y para acceder al mismo centro de su pensamiento poético, esto es, a la relación de conocimiento que establece con la realidad. Por un lado, lo explícitamente autoparódico, por otro las incesantes preguntas que revelan diferentes carencias, o las condicionales que denotan imposibles deseos, o futuros añorados no cumplidos o afirmaciones sentenciosas de implícita negatividad, procedimientos, todos, que pueden constatarse, por ejemplo, en el último fragmento —ya transcrito con anterioridad— de su poema "Tú amas la luz que toca las manos de un niño", texto este esencial para comprender la importante problematicidad existencial de su pensamiento poético: "Pues si pudiera, / si pudiera saber exactamente un ser / humano, oler su esencia humana..." Desde esta misma perspectiva puede leerse y comprenderse su cuaderno "Da capo", como ya se ha tenido ocasión de constatar en el tópico *Del viaje*, en este mismo ensayo. Sólo que aquí se añade un nuevo conflicto a los ya analizados, otro imposible: el amor carnal, cuestionado *filosóficamente* por su sin sentido para alcanzar la unidad primordial. Este conflicto nos retrotrae a su importante poema "Carne del mundo", de *Animal civil*, cuando el sujeto lírico expresa:

¿Y el amor cansado?

¿Y el amor?

Dos estrellas que combaten.

*Dos estrellas sus límites golpean
sin poder transtundirse en una sola
luz, o en la primigenia nebulosa.*

*Dos estrellas hambrientas que golpean
como badajo de campana el sordo
recinto de la carne.*

Dos estrellas

*Ya no pueden ser una llamada.
amada en el amado transformada*

*¿Por qué golpean si ya nunca el uno
podrá más ser el otro y ya se alejan.
después de la batalla, más cansados
que apagados guerreros?*

La misma idea está implícita en su alusión, por contraste, a la, para el poeta, vía unitiva del retorno al seno materno: "Oh Cuerpo, Cuerpo en tu seno otra vez he de entrar / Y ¿qué otra cosa hace el hombre que se equivoca de vientre / y a través del amor quiere poblar un cuerpo?", de su poema ya citado "Ya tus ojos cambian lentamente de color". Así, en "Da capo", en su texto "III", subtítulo "(canción)", este tipo de amor —o de vía unitiva— es cuestionado por la misma forma de progresión, crecientemente elíptica, de sus primeros versos:

Qué dulce es la boca que amorosamente con besos ardientes

Qué dulce es la boca que amorosamente

Que dulce es

Es

Más adelante es más explícito cuando afirma:

Dulce es amar, pero más dulce no haber amado nunca.

Y más dulce la boca cuando cae a la tierra

Y más dulce la de aquella que nunca

Idea afín a la presente en "Oda a una urna griega", de John Keats, donde este expresa: "Las melodías oídas son dulces, pero las que no se oyen / Son más dulces"; afín, en última instancia, porque en ambas ideas está de algún modo implícita la certidumbre de una realidad esencial tras de la apariencia de lo real. Y esta cosmovisión, de linaje heracliteano, pero, si así se prefiere, fruto de una cosmovisión materialista y dialéctica, en el caso de Hernández Novás recorre todo su pensamiento, como está, por ejemplo, desarrollada en su importante poema "Muerte del agua", de *Al más cercano amigo*; realidad esencial entrevista aquí en la imagen de un rostro sobre las aguas, rostro que está a la vez cerca y lejos, es decir, en el fondo, inapresable: "Alguien quiere beber. / El rostro huye", dice en su texto "I". En el segundo texto a lo irrecuperable e irrepetible de ese conocimiento esencial que singulariza a la conciencia humana: "Yo quería / a través de tu rostro amar el reino / que por una vez sola nos es dado". Lo cual nos conduce, de nuevo, a "Da capo", cuando en el texto "II" el poeta añora: "y si me fuera dado / por una vez más, aquella sal que en el mar no se encuentra", *sal del sufrimiento* que le hace enseguida desear la otra realidad, para él, más esencial, la "que interroga y mira sin mirar, / desde el velo del amnios / tan misteriosamente".

Ahora bien, tal y como se comprobó en el tópico *Del viaje*, esta conciencia de la insuficiencia de lo humano inmerso en la materialidad trascendente del universo, no excluye la afirmación de esa misma trascendencia, lo que constituye, en última instancia, la esencia afirmativa de su poética de lo material. De ahí que resuene tan afirmativamente —como pudiera igualmente resonar el "obedezcó" cristiano— el "Acepto" final de su poema "Acepto esta ola, la intuición enorme", del cuaderno "Conversaciones", de *Da capo*.

Acaso ahora pueda comprenderse mejor el sentido de sus incesantes autoparodias, que se reiteran también en *Al más cercano amigo*, cuando, por ejemplo, en su poema "Tiembra la luz", confiesa: "me he negado a vivir, tanto en la loma", a la vez que afirma su auténtica función, la de la participación a través del verbo poético, cuando alude allí, afirmativamente, a "él agua de mi canto, soñada", o en "Eso eres tú", donde también confiesa: "Tú alientas en el fondo, yo te escribo". Así, pues, dejemos al poeta ante la imagen de la realidad esencial que pasa, como expresa el primer verso de su poema "IX", de "Muerte del agua": "Como una barca cruza mis ojos tu figura" —y repárese en que en el universo simbólico la barca, según Bachelard, "es la cuna recobrada (y el claustro materno)", y que también "hay

una asimilación entre barca y cuerpo" (Cirlot, 1969:106). En este mismo poema se precisa este simbolismo al concretarse la imagen de la "amada", principio espiritualizado de lo femenino, como se precisa también allí: "Eres la dama angelicada / desprendida de los antiguos libros de horas". Pero ¿quién canta en este poema? ¿Quién es sino el poeta, el ser, la conciencia también creadora y trascendente que afirma:

*Yo no soy nadie,
yo no soy nadie, apenas niño entre tus pasos*

*Yo soy el pobre que te busca, yo soy el torpe
torpe don nadie que ha sabido de tu presencia*

Yo soy aquel, soy el mendigo que te sigue

*Yo fui el payaso que oficiaba sus misas tontas
y cuya risa recogía mi angustia parca.*

*Yo fui, yo soy el botón triste tenaz tarsante
que ve pasar entre las olas de las ciudades
la transparencia de tu cuerpo, como una barca.*

Dejemos, pues, al poeta, como él quiere y expresa en "Si un tiempo amado", de *Al más cercano amigo*:

*Cuándo me harás capitular, lo ignoro.
¿Cuándo esta guerra que mi amor no quiso,
lágrima, agudo espejo del narciso,
domará mi frontera poro a poro
para dejarme ante las puertas de oro
que vedan tu imposible paraíso?*

La materia, entonces, para el poeta, ¿será un umbral o un "imposible paraíso"?

NOTAS

- ¹ Los poemarios de Raúl Hernández Novás son los siguientes: Hernández Novás, R. (1982): *Da capo* (Primera Mención, Concurso UNEAC, 1978). Ediciones Unión, 95 pp.
- (1983): *Enigma de las aguas* (Premio, Concurso "13 de Marzo", 1982) Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, La Habana, 96 pp.
- (1984): *Embajador en el horizonte*. Colección Espiral, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 106 pp.
- (1987): *Al más cercano amigo* (Primera Mención, Concurso UNEAC, 1981) Colección Espiral, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 89 pp.
- (1987): *Animal civil* (Premio UNEAC, 1985). Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 110 pp.
- Estando concluido este estudio, las Ediciones Unión, en su colección Contemporáneos, publicó otro poemario de Hernández Novás: *Sonetos a Gelsomina*, 1991, 111 pp.

- ² Una de las críticas más justas e interesantes que ha merecido la obra poética de Hernández Novás, fue escrita por Vitalina Alfonso, a saber: Alfonso, V. (1986): Un estudio temático de *Embajador en el horizonte*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, (2): 193-202, octubre-diciembre. Otra, la constituye el prólogo de Cintio Vitier a *Enigma de las aguas*, citado en REFERENCIAS.
- ³ Además de la pertinencia del término por sí mismo, de cierta manera esta denominación quiere responder a una pregunta que hace Cintio Vitier en el prólogo aludido: "¿Habrán finalmente una sola ciencia, en la que estará incluida la poesía, con una física de la memoria, una matemática de la esperanza, o bien una poética de la materia? ¿Se fundirán alguna vez lo que Pascal llamó el espíritu de fineza y el espíritu de geometría" (1983:5) —el subrayado es nuestro.

REFERENCIAS

- Alfonso, V. (1986): Un estudio temático de *Embajador en el horizonte*, *Letras Cubanas*, La Habana, (2):193-202, oct.-dic.
- Arcos, J. L. (1989): "Animal civil, o la poesía siempre naciendo", *Universidad de La Habana*, (236):256-261, sep.-dic.
- Farré, L. (1959): *Heráclito (Exposición y Fragmentos)*, Biblioteca de Iniciación Filosófica, Editorial Aguilar, Buenos Aires, 174 pp.
- Cirlot, J. E. (1959): *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 495 pp.
- Fernández Retamar, R. (1954): *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. Ediciones Orígenes, La Habana, 130 pp.
- Vitier, C. (1983): "Prólogo", en R. Hernández Novás *Enigma de las aguas*, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, La Habana, pp. 5-8.