

Juez y parte I

Meditraiciones

Jesús David Curbelo



Edición: Tupac Pinilla / Edición web: Yasmín S. Portales

Edición electrónica: José René Roig

Diseño de cubierta: Yaima Linares

© Jesús David Curbelo, 2004

© Sobre la presente edición:

Editorial CubaLiteraria, 2004

ISBN: 959-263-010-0

**Editorial Electrónica CubaLiteraria: Instituto Cubano del Libro,
Palacio del Segundo Cabo, O'Reilly n. 4, esq. a Tacón, Habana Vieja,
Ciudad de La Habana, Cuba**

*Para Susana,
que gozó y padeció cada párrafo
hasta el límite y sin cansarse*

Agradecimientos

A Susana Haug, Tupac Pinilla, Enrique Saínz, Virgilio López Lemus, Jorge Luis Arcos, Arturo Arango, Obdulio Fenelo y Aida Bahr, personas sin cuya paciencia y buena voluntad hubiera sido imposible terminar este libro.

Índice

Causas y Azares	6
Al pan, vino, y viceversa	8
Viaje al final de la poesía	14
A la escuela hay que llegar puntual	19
En su lugar, la poesía	25
Donde se define qué cosa sea un poeta (notable)	34
Pensar la poesía	39
Poesía y lenguaje.....	52
La maldición de las palabras	69
Sound & song.....	80
La mirada de Calíope.....	96
Las travesuras de Erato	110
El exilio y el reino	133
Casta de malditos	156
Y Dios creó a la mujer	178
Con el diablo en el cuerpo	199
¿Después de Babel?	222
¿Y dónde está Rimbaud?	260
Euterpe y Salamanca	296
Todo modo	322
Entrando (casi) en materia	380

Causas y Azares

La idea de este libro surgió gracias a una propuesta de la editorial electrónica *CubaLiteraria*, que me invitó, hacia fines del 2002, a escribir una columna quincenal de crítica sobre la poesía cubana contemporánea. Después de haber entregado varias colaboraciones, me percaté de que el proyecto podía ser aún más ambicioso, y comencé a acariciar la idea de un verdadero tomo de «ensayos» alrededor de la poesía. Así, me lancé a indagar en algunos temas para mí imprescindibles al abordar el estudio de cualquier lírica, y traté de comparar los resultados artísticos de los altos modelos de la literatura universal con aquellos alcanzados por los autores cubanos. Esto complicó las cosas, el texto comenzó a crecer y se ha ido convirtiendo en tres volúmenes independientes, aunque unidos por el mismo fin: un punto de vista acerca de la poesía nacional desde sus orígenes hasta la fecha.

Jesús David Curbelo

En este primer volumen, *Meditraiciones*, pretendo trazar una serie de coordenadas conceptuales que permitan enfocar la historia de nuestra lírica a la luz de una tradición (universal, por supuesto) con la que necesariamente tuvo y tiene que interactuar mientras aspire a ser amplia y fuerte. *Limbos*, el segundo ejemplar, recogerá aspectos tanto literarios como sociológicos sin los cuales es difícil entender la evolución de nuestro medio poético y la metamorfosis de la propia poesía. Y *Experiencias crípticas*, el último de la tríada, compilará estudios particulares acerca de numerosos poetas cubanos del siglo xx, desde Rolando Escardó hasta los más recientes autores que considero notables.

Los textos que leerán a continuación son, en esencia, los mismos que publiqué en *CubaLiteraria* durante poco más de un año. Poseen, solo, leves variaciones para conseguir que conformen el corpus de un libro. No obstante, mantienen su principal característica: estar escritos a medio camino entre la prisa del periodismo y la reflexión del ensayo. No sé si eso es malo o peor, lo único que me consta es que fue cuanto estuvo a mi alcance. Y, en verdad, os digo que fue bien arduo.

Jesús David Curbelo
enero de 2004

Al pan, vino, y viceversa

Lo pensé bien antes de acometer la empresa de ponerme escribir algunas notas críticas sobre la poesía cubana de hoy. Es un verdadero compromiso arriesgarse a emitir opiniones acerca de un fenómeno cada vez más amplio y difícil de valorar como un todo. Porque, en buena ley, ¿qué es la poesía cubana actual? ¿Dónde comienza? ¿Cuáles son sus características? ¿Qué autores podrían considerarse realmente representativos? ¿Cuántos es preciso redescubrir? En fin, que he aceptado introducirme en un laberinto tremendo, máxime si se tiene en cuenta que no me considero un crítico profesional.

Ni amateur. Mis ejercicios críticos anteriores no pasan de ásperas lecturas, de comentarios verbales alrededor de tal tendencia, autor o libro en particular, y, las menos de las veces, de alguna que otra reseña casi por encargo sobre el último poemario de un amigo. No es noticia. Sucede igual con la mayoría de los

críticos profesionales. O sea, con aquellos que firman las notas aparecidas en nuestras publicaciones periódicas. Pues si algo lastra a la crítica de poesía en Cuba es su falta de sistematicidad.

Nuestros grandes críticos de poesía (Cintio, Fina, Retamar, Friol) apenas se ocupan del fenómeno presente, al menos no como lo hicieran en *Lo cubano en la poesía* o en *La poesía contemporánea en Cuba*, por citar solo dos ejemplos. Los otros críticos que poseen, a mi juicio, un pensamiento organizado y una prosa feliz (Luis Álvarez, Enrique Saíenz, Jorge Luis Arcos, Virgilio López Lemus) han optado por estudiar figuras cimeras (Guillén, Piñera, Cintio, Fina, Lezama, Feijóo), antes que adentrarse, de modo habitual, en el mar proceloso de la poesía que corre. Y afirmo esto, pues, aunque Arcos y López Lemus han ejercido su opinión crítica desde la elaboración de sendas antologías de la lírica nacional (*Las palabras son islas*, Letras Cubanas, 1999, y *Doscientos años de poesía cubana*, Abril, 1999), el propio López Lemus publicó un volumen crítico acerca de la llamada generación del Cincuenta (*Palabras del trasfondo*, Letras Cubanas, 1988) y Enrique Saíenz se acercó a diversos aspectos del asunto, ya fuese en prólogos, comentarios o reseñas en *CubaLiteraria*, ninguno de ellos ha asumido el reto de un viaje exegético más o menos integrador y constante por los disímiles vericuetos de la poesía cubana coetánea.

El resto de los críticos para mí atendibles (Víctor Fowler, Antonio José Ponte, Rafael Almanza) están más en la cuerda de la provocación (y lo indico en el sentido de provocar el movimiento de ideas, que tanta falta hace, por cierto) que en la de una crítica literaria propiamente dicha y, para colmo, no siempre publican sus textos en el país. La mayoría de los demás, ya lo dije: cuatro párrafos laudatorios, llenos de lugares comunes, que anuncian al libro en cuestión como una inevitable “voz peculiar dentro del conjunto de la poesía cubana contemporánea”.

Pero nada de conceptualización, de querer desbrozar un poco la maraña. Obvio: a río revuelto, ganancia de pecadores (no es una errata, viene de pecar). Con la ausencia de jerarquización es fácil seguir pasando gato por liebre y adjudicándole el título de poeta a cuanto entusiasta pergeñe unos versos y alcance a publicarlos. Cosa que, de paso, se hace menos complicada si no hay quien juzgue, y trate de hacerlo bien. No por gusto descubrimos los catálogos de nuestras casas editoriales plagados de los mismos nombres en múltiples colecciones y, lo que es aún más triste, vemos nuestras librerías atestadas de los mismos libros que el lector rehúsa haciendo gala de un instinto natural que vaya usted a saber de dónde salió. Aunque, desde luego, las casas editoriales no sienten ningún tipo de presión porque, insisto, aquí todo el mundo es bueno.

Otro tanto sucede con los dispositivos editoriales de provincia. O peor, ya que los autores en verdad interesantes, por un asunto sociológico, buscan colocar sus libros en Unión, Letras Cubanas, Oriente, Abril, y solo entregan en el terruño, por lo general, los materiales rescatados en la clásica limpia de gaveta. Lo que coloca a esos editores ante la disyuntiva de buscar soluciones salomónicas (panoramas de la poesía provincial con los tres o cuatro textos publicables de cada “autor”, colecciones de consuelo para los poetas municipales, etc.), o ceder a la avalancha de manuscritos y legitimar como poesía conjuntos de versos borrachos de retórica al uso (o al desuso, pero retórica al fin y al cabo), cuando no francos bodrios sin pies ni cabeza.

Y, no obstante, son reseñados en algunas revistas literarias por colegas de provincia deseosos de hacer carrera como críticos. Porque, claro, los enjuiciadores profesionales únicamente consideran atendibles los volúmenes aparecidos bajo el sello de Unión y Letras Cubanas (revísese, por mera curiosidad, la lista de los premios de la crítica en los últimos cinco años). Así, autores como Carlos Galindo, Lourdes González, Roberto Manzano, Ricardo Riverón, Ronel González, Jorge Luis Mederos, Yamil Díaz y Carlos Esquivel, entre otros, que han publicado el grueso de sus poemarios en ediciones provinciales, tienen escasa oportunidad de ser apreciados en su justa dimensión y ser promovidos, entonces, a lo que pudiéramos llamar el alto circuito de las ediciones de poesía.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Alto circuito que promueve mal, incluso, a ciertos autores reconocidos del país. ¿Dónde están las antologías personales de Roberto Méndez, Sigfredo Ariel, Carlos Augusto Alfonso o Arístides Vega, todos acreedores de prestigiosos premios nacionales e internacionales, y que han visto salir sus cuadernos a salto de mata entre esta y aquella oportunidad? ¿Dónde está la obra reunida de Roberto Friol, de Lina de Feria, de Delfín Prats, de Ángel Escobar? ¿O de los mismos Carlos Galindo, Lourdes González o Roberto Manzano?

Todo esto, sin duda, se revierte contra el funcionamiento de la crítica, y nos adentramos en el cuento de nunca acabar. Excepto que alguien se decida a quemar las naves. Es mi caso. No ansío hacerlo mejor que equis o ye, sino hacerlo. Y provocar (pues también me encanta eso de la provocación), si es posible, que las publicaciones cubanas creen sus propias columnas con críticos responsables que me ayuden, si no a desenmascarar la cizaña (algo un poco incómodo), por lo menos a señalar el trigo. O quizá, para bien de la poesía, me impidan seguir enturbiando el panorama con mis consideraciones y/o mis versos.

Precisamente, quise titular esta indagación Juez y parte, porque sospecho que es seria mi vocación de poeta, y resulta harto fatigoso creerse dentro de algo y, a la vez, emitir juicios sobre ello (por favor, no asustarse: lo mismo ocurre con muchos examinadores profesionales). Y como dice el refrán:

el que juzga, procede. O, a lo mejor con más justicia: el que hace (aplica, o intenta aplicar, en mi caso) la ley, hace (por supuesto) la trampa y, por consiguiente, la conoce mejor y sabe cómo conjurarla. Entonces, iniciemos esta aventura conjunta con el buen ánimo de que el presunto juez intentará sortear las trampas (incluidas las de la fe) y proponerles la mejor parte. De cualquier modo, no juzguéis el todo por la parte, ni viceversa.

Viaje al final de la poesía

Si antes insinué que las editoriales llevaban gran responsabilidad en la llamada crisis de la crítica de poesía en Cuba, ahora lo afirmo con todas las letras. Y lo hago desde un razonamiento: ¿acaso el editor no es, a un tiempo, el primer lector y crítico de un original que habrá de convertirse en libro? Del trabajo de un editor para seleccionar qué y cuándo publicar depende, después, el surgimiento de esa fase oral de la crítica (por desgracia tan abundante) que valida o invalida desde el comentario cáustico o el cliché interpretativo, pero siempre al amparo de la sombra de ese monstruo llamado voz popular. Depende, también, la opinión del crítico que escribirá su reseña en tal o más cual publicación. Y depende, por último, la elección del comprador que llevará o rechazará el volumen a despecho de rumores y monsergas aburridas sobre sujetos líricos o figuras de preceptiva con nombres de enfermedades.

Yo, que desde hace varios años me desempeño profesionalmente como editor, sé que es un proceso difícil. No es placentero tronchar el sueño de alguien que nos entrega su manojito de versos paupérrimos con el candor de creer que revoluciona la literatura universal. Tampoco es fácil explicarle a un autor con cierto nombre (aunque nunca quede muy claro por qué lo tiene) que su poemario no reúne las condiciones elementales para ser publicado. Y más doloroso aún resulta acceder a fabricar un libro que sabemos malo en virtud de cabildeos y compromisos extraliterarios de diversa índole. A la postre, siempre paga el lector. O mejor: paga la editorial cuando este no paga. O sea, cuando decide no comprar el libro.

Es muy común escuchar, en boca de editores, publicistas, y hasta críticos, el *slogan*: la poesía no se vende. Mas, nos hemos detenido a preguntar cuál es la poesía que no se vende. O por el contrario, cuál es la que se vende y por qué. Resulta cierto que buena parte de los lectores medios prefieren la poesía amorosa, y no siempre la mejor. Pero esos mismos lectores, me consta, también asimilan la buena: el Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (que es pan caliente cada vez que se imprime en cualquiera de las variantes posibles), el de *En el corazón de un poeta* (esa selección hecha con tan buen gusto por Esteban Llorach), el Bécquer de las *Rimas*, el Salinas de *Razón de amor* y *La voz a ti debida*, el Martí y el Guillén de los poemas de amor. Y por ahí,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

sospecho, podrían llegar al Catulo de los versos a Lesbia, al Dante de *La vida nueva*, al Petrarca del *Cancionero*, al John Donne de *Canciones y sonetos*, al Shakespeare de los *Sonetos*, o al Paul Celan de *Amapola y memoria*, y habrían caído, de lleno, en la flor y nata de la poesía de todos los tiempos.

Ahora bien, ¿dónde están esos libros, al menos en ediciones con prólogos agudos, cronologías precisas y traducciones más o menos confiables? ¿Y dónde están Baudelaire, Rilke, Valéry, Lorca, Machado, Unamuno, Cernuda, Aleixandre, Góngora, Quevedo, Fray Luis de León, San Juan, Santa Teresa, que ya han sido editados aquí con excelente acogida de público? Por no hablar de ilustres desconocidos como Trakl, Pessoa, Frost, Sandburg, Masters, Pasolini, Char, Michaux, Léopold Sédar Senghor. Y me asalta una duda: si no difundimos la poesía que sí se lee, con la cual podríamos educar el gusto mediante el proyecto titánico de alcanzar una cultura general integral y preparar así el camino para la asunción de la poesía más reciente (a veces cargada de un afán intelectual de difícil elucidación para el consumidor común), ¿cómo podemos difundir la que ya sabemos que no se lee por mayores esfuerzos que hagamos con tal de conseguirlo?

Porque una cosa queda clara: el escepticismo del lector no radica muchas veces en los precios de los libros, sino en su contenido. Puede ser engorroso pagar siete pesos

por un libro de poemas de un autor novel en la colección Pinos Nuevos (probablemente, como ya apunté, lleno de sobresaltos formales de difícil digestión), si en el estante de al lado tenemos (teníamos, creo que ya se agotaron) a Yeats, Auden o Hughes (poetas todos de difícil intelección, por cierto) por el razonable precio de cinco pesos en la colección Mitos Poesía. La diferencia monetaria es de dos pesos, lo cual no me parece determinante. Lo que sí lo es, a mi juicio, es el peso de la buena literatura. Esa sensación extraña que deja en uno haber leído un poema conmovedor, auténtico, ya sea desde y para el intelecto, la emoción, la sensibilidad, o el espíritu. Es decir, sostengo de firme que mientras no hagamos (editores, promotores y críticos) una propuesta decente y bien fundamentada de la poesía cubana que en verdad proponemos leer, no conseguiremos vencer la incredulidad del receptor y mucho menos educarlo en la apreciación de la verdadera poesía.

Y aquí caeríamos en una interrogante digna de un curso de estética: ¿qué es la verdadera poesía? Según el Duque de Rivas: pensar alto, sentir hondo y hablar claro. Según Valéry: la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas. Según Heidegger: un diálogo que indaga en el Otro. Según Celan: algo inmaterial y, a la vez, terrestre y planetario, un poco circular, que retorna a sí mismo a través de los polos, haciendo intersecciones

Juez y Parte I (Meditraiciones)

y divergencias, es decir, un meridiano. Según mi modesto entender, todo eso y, encima, un equilibrio entre la verdad y la belleza, si acaso no consideramos con Schelling y con Hegel que ambas sean una y la misma cosa. Busquemos, pues, de consuno, las múltiples verdades y las disímiles bellezas de la poesía cubana actual con la certeza de que el error, si lo hubiere, no es más que un nuevo punto de partida para ese viaje interminable de encontrar(nos) siempre al principio, que es el fin, de La Poesía.

A la escuela hay que llegar puntual

Es curioso, pero de cierta forma podría aseverarse que la historia de la poesía cubana es la historia del poder editorial. Y del poder de las «capillas», de las «piñas», en el desenvolvimiento de la vida literaria de la nación. Y no es algo privativo de la segunda mitad del siglo xx: ya Domingo del Monte nos había inoculado el mito del gurú que cultivarían después, con mayor o menor acierto, Julián del Casal, Regino Boti, Juan Marinello, Jorge Mañach, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Samuel Feijóo, Rolando Escardó, y otros, hasta los días que corren. La mayoría de esas facciones contaron en su momento con publicaciones (periódicas o en forma de libro) desde las que fijaron sus preceptos y los hicieron cumplir con puño más bien de hierro, sin dejar títere con cabeza entre sus opositores estéticos. Luego, con la concentración de las empresas editoriales en manos del Estado, y el arribo a los puestos claves del engranaje (léase direcciones

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de casas editoras y revistas) de miembros comprometidos con una u otra generación, vemos las sutiles reformas en los catálogos y las aperturas y clausuras en las páginas de las revistas.¹ De forma paralela, opera a su vez la influencia de la capilla: formación de arquetipos, entronización de autores, construcción de quimeras literarias. Y como la crítica de poesía en Cuba es bastante pobre para oponerse a esos estados de opinión —la más fuerte está, por lo general, vinculada a alguna de las piñas—, nos encontramos ante premios, libros, reseñas y reconocimientos que, en buena ley, jamás debieron de existir, y ante delirantes recopilaciones de poesía cubana a las que haré referencia en una nota posterior.²

Nuestra poesía, desde sus orígenes hasta la fecha, ha estado signada por este mito (no olvidemos que ya Silvestre de Balboa tenía su grupito en el Puerto Príncipe colonial donde surgió la poesía cubana),³ y esta fábula, al parecer, ha forjado en la mente de los poetas nacionales la idea de que hace falta, una falta perentoria, formar parte de alguna generación o, como mínimo, de alguna escuela literaria. Así, vemos constantemente autores que dicen: «Yo pertenezco a tal casta» con la misma arrogancia que si dijeran: «Yo soy el autor de la *Divina Comedia*» (aunque dudo que el Dante cayera en esos leves vacíos conceptuales); o, lo que es más triste, a jóvenes poetas que, portando sus manuscritos bajo el brazo, corretean por los salones de hoy a la caza de algún

maestro que legitime sus versos y los haga miembros de la hornada de los ultranovísimos o la de los posalgunacosasinimportancia. Lástima de conducta porque, si nos asomamos apenas a la historia de la literatura universal, podemos percatarnos de que los escritores realmente importantes son aquellos que desbordan el cuadro sinóptico que contiene las quince características de tal o más cual generación y se elevan como herederos de la mejor tradición y profetas de las innovaciones por venir. Es decir, los que ignoran olímpicamente los cánones al uso y luchan con denuedo por instaurar sus propios cánones, cimentados, es obvio, en un profundo pensamiento poético y en la inevitable renovación formal que el mismo trae aparejada.

No obstante, es muy posible que tal insistencia en la puntualidad escolar no se deba solo a la miopía de algunos creadores, sino a la mala costumbre de buena parte de la crítica de poesía (y literaria en sentido general) de apelar al método generacional como única vía para desentrañar los intrínquilis del proceso creativo de una literatura. De hecho, nuestros principales estudios literarios descansan sobre tal método y transmiten la idea de que la literatura puede investigarse, únicamente, desde esa perspectiva. Al extremo, digamos, de que sé que algunos académicos han ignorado autores en sus tratados por el simple hecho de que no nacieron en la fecha propicia o no comenzaron a publicar hasta diez o veinte años después que el resto de sus colegas de formación.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Encima, debo hacer notar que la mayor parte de los críticos de poesía en nuestra historia literaria son los propios poetas, comprometidos con las posturas estéticas de una promoción (la suya, o la de sus guías espirituales) y acérrimos enemigos de las actitudes de otras promociones, a las que no vacilan en denostar utilizando todos los métodos a su alcance. Por eso, cuando una generación arriba al poder editorial, o a un estamento intermedio del mismo, no demora en dictar sus normas (de modo general mediante la publicación de una «antología» donde aparecen los jefes de escuela y los prosélitos menos relevantes pero cuantificables numéricamente) y, luego, en hacerlas cumplir con un celo rayano en la locura. De esa manera, muchos jóvenes escritores, que no poseen siquiera la sospecha de qué cosa es un derrotero estético, caen en la trampa de imitar al poeta de moda, al consentido por críticos y jurados; mientras que otros, más claros de su papel como actantes de un cuerpo literario vivo y en desarrollo, son puestos fuera de juego (premios, antologías, reseñas en la prensa, viajes al extranjero, edición de sus poemarios) por quienes ven en ellos un peligro, la amenaza de un cisma que resquebrajará sus escuelitas de café con leche. Y, mediante la existencia de una de estas variantes, o de ambas a la vez, vemos cómo se convierte en retórica lo que apenas

ha alcanzado el estado de búsqueda inquietante y nos quieren pasar gato por liebre al menor descuido.

Y es doloroso, en verdad, que un país en el que han nacido algunos de los más altos poetas de la lengua (Heredia, Martí, Guillén, Florit, Lezama, Eliseo) proliferen todavía tantos libros de poemas de tres al cuarto en los que no hay una gota de pensamiento, de sensibilidad ni de pericia lingüística. Y más doloroso, todavía, resulta que esos libros y «autores» reciban el beneplácito de la crítica y el silencio cómplice de los pobres lectores que los sufren.

Yo voy a tratar de decir las cosas por lo que creo es su nombre. Pero después, porque ahora —y por favor, guárdenme el secreto— me he enterado de que están preparando una antología de poetas con trastornos cardiovasculares, la cual, sin duda, inaugurará la escuela poscardiópata en la poesía cubana, y voy corriendo a ver al antólogo para darle mis textos, no vaya a ser que intente dejarme fuera. Un día les cuento ese cuento.

Notas:

1 Hubiera sido interesante constatar esta especulación con títulos de libros, ensayos y artículos, pero era un trabajo que rebasaba los intereses de este volumen, aparte de ser una titánica tarea para cualquier investigador levemente responsable

2 Por esa causa, desecharé la historia de los premios literarios en cualesquiera de sus variantes. Es usual en Cuba creer que los premios definen algo en la literatura. Aparte de dinero y facilidades de publicación —que es bastante desde el punto

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de vista pragmático, pero nada si pensamos en la trascendencia—, no creo que sirvan para otra cosa que para azuzar la acción de las capillas y el ego de los beneficiados con los galardones.

³ Sobre el disparate de que el *Espejo de paciencia* es una superchería de Domingo del Monte y comparsa, mejor no hablar. Decir solamente, parafraseando a Voltaire, que si acaso el *Espejo...* no existiera hubiésemos tenido que inventarlo, y si lo inventó Del Monte (cosa que dudo dadas sus escasas dotes como poeta, y las aún menos generosas de la mayoría de sus acólitos), bienvenido sea, pero como mito fundacional, no como pretexto de tres o cuatro «investigadores» que quizá un día intenten probar que «En el teocalli de Cholula» es un texto apócrifo o que los poemas de Martí recientemente aparecidos los escribieron Cintio y Fina en los corredores del Centro de Estudios Martianos.

En su lugar, la poesía

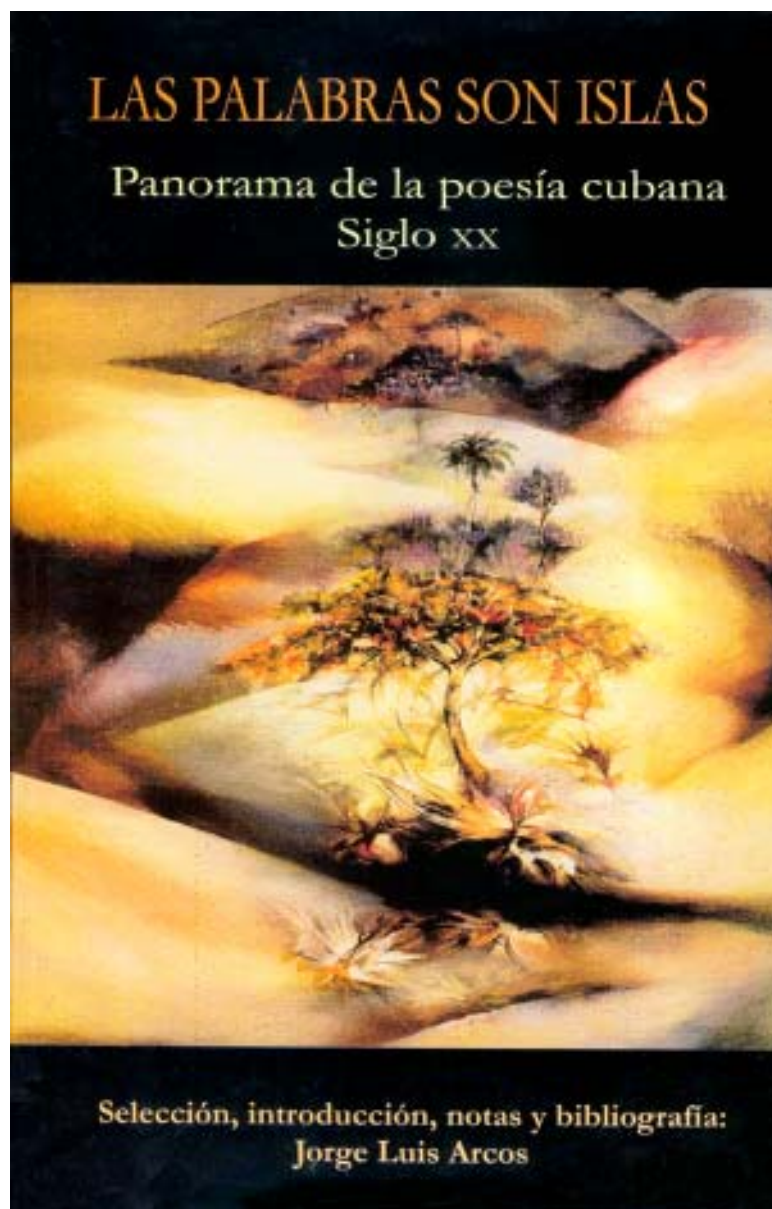
Ya he insinuado mi animadversión contra las antologías. Tal animadversión es severa, mas no infundada. Tiene su génesis en la saturación, en el exceso de “antologías” que han entorpecido la historia y apreciación de la poesía cubana durante los últimos años. Hacer antologías se ha convertido en una moda, y en un modo (de concebirlas y de vivir). En teoría, se supone que una antología sea la selección rigurosa de poemas realmente valiosos de la literatura de un país, una región, un movimiento, o un autor. Pues no. Ha dado en denominarse antología a cuanto panorama, muestrario o intentona promocional se conciba, sin el menor asomo de respeto por la semántica. Supongo que esto obedece a la quizá demasiado prolongada dificultad para usar cual tribuna estética las páginas de diarios y revistas, tanto como a la imperiosa demanda de publicidad de cada nueva generación, inevitablemente acompañada de la idea

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de que en ella cristaliza la evolución de la lírica nacional. De todo he visto en tales conjuntos (me resisto, de modo definitivo, a llamarles antologías): desde guías telefónicas con versos donde los escritores se convierten en padres del(de los) poema(s) que va(n) de uno a otro libro sin dar señales de la evolución del “elegido” ni de la perspicacia de los “antologadores”, hasta volúmenes que entrañan loables empeños en los planos publicitario, histórico, teórico, sociológico y crítico, pero fracasan en lo que debiera ser su propósito principal: la calidad literaria (el mérito literario siempre es un riesgo, pues no alcanza con la suma de una serie de obras buenas, e incluso excelentes según la norma del día, para garantizar la perdurabilidad y la eficacia poética del mañana).

No obstante, tales muestrarios hacen falta; hasta podría decirse, parodiando a Monterroso, que las antologías resultan iguales a las mujeres y las traducciones: muchas salen malas, pero son muy necesarias. Ahora, bromas aparte, me complace dejar por escrito que, entre las múltiples compilaciones de poesía cubana de los últimos años, estimo como la más fructífera *Las palabras son islas*, de Jorge Luis Arcos, publicada por la Editorial Letras Cubanas en 1999. A pesar de las discutibles inclusiones y las ausencias lamentables (cosa de la cual no queda exenta ninguna labor de este tipo),¹ no vacilo en proclamarla como el mejor acercamiento, por el estudio introductorio, los textos recopilados y la bibliografía referida,

Jesús David Curbelo



a la poesía cubana del siglo anterior. Y creo que se distingue, ante todo, porque no pretende ser una antología, sino una referencia incitante al transcurrir de la poesía nacional en el siglo xx, a lo que el compilador entiende que son algunas de sus voces más notorias.

El otro intento a mi juicio notable es el volumen *Doscientos años de poesía cubana*, compilado por Virgilio López Lemus, y publicado por la casa editora Abril en

1999. Este es un libro más ambicioso que el anterior, pues pretende, de cierto modo, continuar la tradición de José María Chacón y Calvo, Rafael Esténger y Cintio Vitier, de proponernos lo mejor de la poesía nacional a lo largo de toda su evolución. En la poesía del siglo xix es de lamentar la ausencia de Juana Borrero, una de las voces más interesantes de la lírica

Juez y Parte I (Meditraiciones)

cubana a pesar de su rápido paso por nuestra literatura. En el xx, me parece arriesgada la inclusión de un poeta como Gustavo Sánchez Galarraga y la exclusión de otro como José Ángel Buesa que, quizá en una cuerda un tanto similar, obtuvo, a mi entender, mejores resultados literarios. Por último, creo que hay dos ausencias sensibles; la primera: Roberto Friol, uno de los autores de voz más auténtica dentro de la poesía cubana; la segunda: aunque la antología llega hasta los autores nacidos en 1940, no aparece José Kozer, probablemente el poeta cubano más atractivo de la segunda mitad del siglo (los otros podrían ser Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar).

De modo general, los compendios de poesía descansan en tres formas primordiales de concepción: los generacionales, los temáticos y los que presentan movimientos o grupos. Las compilaciones de corte generacional suelen ser ferozmente injustas, al punto que si un autor no cumple los cánones de tal o más cual generación, queda fuera del conjunto por su incapacidad para ser adaptado a las normas, cuando, en verdad, los grandes autores son aquellos que transgreden las pautas, ya que saben, o intuyen, que pertenecer a una promoción no da ningún prestigio literario *per se* y es solo una forma de presentarse a la línea de arrancada para esa gran maratón que es la literatura. Sin duda el paradigma de este tipo de selección es *La generación de los años 50*, de Luis Suardíaz y David Chericián, con prólogo de Eduardo López Morales, que viera

la luz por Letras Cubanas en 1984. Para mi gusto, este libro adolece, en primer término, de un excesivo afán de politización de la literatura, e incluye un conjunto de mártires como Raúl Gómez García, Frank País, y otros, que si bien corresponden cronológicamente al grupo seleccionado, no son ni por asomo poetas, sino jóvenes que, en el fragor de su participación en la historia del país, escribieron algunos versos de auténtico patriotismo, pero de dudoso valor literario. Incluye, además, otros autores de cuestionable interés como Luis Pavón, José Martínez Matos, Otto Fernández, Alberto Rocasolano, Adolfo Suárez, el propio prologuista Eduardo López Morales, e incluso el antólogo David Chericián; mientras faltan tres poetas capitales de esa promoción, el ya mentado Roberto Friol, y los residentes en Estados Unidos Lourdes Casal y Heberto Padilla.

Las recopilaciones basadas en las tendencias y los movimientos son retóricas, porque dentro de un movimiento o tendencia suele haber una, dos, o tres grandes voces, algunos autores atendibles y una aluvión de figurantes que buscan ponerse a tono tratando de aplicar las poéticas al uso. Además, salvo contadas excepciones (los poetas de Orígenes y algunos coloquialistas como Rolando Escardó, Luis Suardíaz y Rafael Alcides), los textos descollantes de los poetas cubanos del pasado siglo no están dentro del cultivo de las corrientes con que los han etiquetado la crítica o los programas de estudio;

Juez y Parte I (Meditraiciones)

por ejemplo: la mayor poesía de Regino Pedroso no es, ni por asomo, la de corte vanguardista, sino la recogida en *El ciruelo de Yuan Pei Fu*; como tampoco lo es la poesía negrista de Nicolás Guillén (al menos yo elijo los textos de *El son entero* y de las *Elegías*), ni las respectivas poesías “nuevas” de Emilio Ballagas, Mariano Brull y Eugenio Florit, quienes alcanzan sus más altas cotas en el neoclasisismo de acendrado temblor religioso el primero, en la rara espiritualidad de *Solo de rosa*, el segundo, y en el tono confesional y conversacionalista de sus últimos poemas, el tercero. Y estoy hablando de cinco poetas muy reconocidos dentro de la historia de la poesía cubana, pero hay más: el Francisco de Oraá culminante no es conversacional (tampoco lo son, en sus zonas más potables, Roberto Friol o Luis Marré), ni es típicamente coloquial el Luis Rogelio Noguerras superior, por citar algunos casos. De todas maneras, estas selecciones no son las más abundantes, aunque a menudo se confundan las pretensiones erróneas de las muestras generacionales con la búsqueda de uniformidad característica en los inventarios de movimientos o tendencias.

En cuanto a las compilaciones temáticas, son monocordes y tendenciosas a más no poder, pues muchas veces los textos se agrupan utilizando como pretexto un tema que ni siquiera soporta tantos poemas como los recogidos en el volumen en cuestión (pensemos en libros como los de Samuel Feijoó *Colección de poetas de la ciudad*

de Camagüey, Camagüey, 1958;² *La décima culta en Cuba*, La Habana, 1963; y *Sonetos en Cuba*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1964; donde la coyunda geográfica, en el primer caso, y la estrófica, en el segundo y el tercero, obligan al compilador a concesiones en la calidad que conspiran contra su misma labor); y otras obedecen a motivos que servirían mejor para una campaña propagandística de corte político, sociológico o sicológico, pero que son insostenibles desde el punto de vista literario.

Sin embargo, seguimos haciendo estos libros, presentándole al mundo (¿de verdad se los presentamos al mundo, o solo jugamos a que lo hacemos?) múltiples enlatados de poesía cubana, para contribuir a consolidar la imagen de que la literatura en Cuba sufrió un proceso de estancamiento luego del triunfo revolucionario, debido a las férreas normativas estéticas que rigieron en algún momento por los diversos errores cometidos en la política cultural. Como si ya no tuviésemos bastante con los ataques de la prensa enemiga y de los sectores más furibundos de la intelectualidad que vive fuera del país. ¿Hasta cuándo hemos de esperar que algún profesor norteamericano, español, francés, o italiano —contra los cuales no tengo nada, por supuesto— venga a explicarnos quiénes son nuestros grandes autores y cómo se hace una verdadera antología con lo mejor de nuestra lírica? ¿Quién va a ocuparse de decirnos: estos son los auténticos poetas (o poemas) cubanos, incluso

Juez y Parte I (Meditraiciones)

corriendo el riesgo de pifiar? ¿Cuándo vamos a darnos cuenta de que la solidez de una poesía (de una literatura, porque lo de la narrativa también es vergonzoso) no se demuestra con grupos de poetas de equívoco mérito, sino publicando y promoviendo a los verdaderos valores de primera línea que conforman su médula? A la larga, estoy seguro de que una recopilación de ese tipo siempre será agradecida por los lectores actuales y futuros, y sobre todo por los críticos y especialistas que encontrarán un poco de luz en esa selva oscura. Ya es hora de empezar a reescribir la historia de nuestra poesía, de hacer bajar a algunos de los pedestales que han alcanzado con trapi-sondas muchas veces extraliterarias y de poner un grupo de cosas en su lugar. En primer término, la propia poesía.

Notas:

¹ Las ausencias más lamentables son, para mí, Enrique Loynaz, Yoel Mesa, Roberto Manzano, Lourdes González, Rafael Almanza, Frank Abel Dopico, Nelson Simón, Manuel Sosa y Ronel González, todos poetas con la suficiente fuerza y —lo más importante— con la suficiente voz propia como para no ser desechados en un panorama de la lírica nacional durante el siglo xx. Entre las inclusiones discutibles me atrevería a señalar a Fernando Lles, Raquel Carrió, Mirta Yáñez y Excilia Saldaña; teniendo en cuenta que, aunque las tres últimas son notables personalidades de nuestras letras en el ensayo, la narrativa y la literatura para niños, la calidad de los poemas incluidos en *Las palabras son islas* desmerece bastante del resto de los textos compendiados.

² Por desgracia, la asonada editorial de las provincias nos ha colocado ante numerosos libros de este tipo, y hoy casi todas las editoriales provinciales han publicado, o tienen en preparación, un panorama con sus poetas más importantes

o, en el peor de los casos, con todos aquellos que cultivan —o creen que lo hacen— el género en el territorio. Vale la pena alertar sobre el peligro de esta conducta, y recordar a quienes animan u organizan estas selecciones que el verdadero sentido de la “masificación” del arte consiste en multiplicar los consumidores, pero no los productores, porque esto conduciría a un proceso de vulgarización que atenta contra la esencia del propio arte.

Donde se define qué cosa sea un poeta (notable)

He leído muchas veces que la poesía no se aprecia solo en sus cúspides, sino, además, en los autores menores que conforman esa suerte de caldo de cultivo donde crecen los más altos. Es cierto. La literatura, como la ciencia, funciona por acumulación de datos; un autor realiza un leve hallazgo, un segundo, otro, y así hasta la aparición del talento que, agrupando todos los descubrimientos anteriores con el suyo propio, revoluciona el pensamiento literario de la época. Y, ya se sabe, al existir una revolución conceptual se precisa, casi como una ley, de una revolución formal que acoja las nacientes ideas en formas nuevas, o renovadas.

Baste citar dos ejemplos: Dante Alighieri y William Shakespeare. ¿Qué son hoy Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Guido Guinizzelli o Giacomo da Lentini, aparte de nombres

en la bibliografía pasiva sobre Dante? ¿Quién que no sea un verdadero especialista en literatura italiana, conoce sus versos? ¿Qué son, por su parte, Robert Greene, Christopher Marlowe o Ben Jonson? ¿Quién que no se dedique de lleno a la filología en lengua inglesa ha leído su teatro o su poesía? ¿Por qué? Pues porque Dante y Shakespeare eran poetas grandes, mientras que los otros, a pesar de sus aportes a la historia de la literatura, eran autores de segundo orden, cimientos sobre los cuales se alzaron los reformadores, macerándolos en el matraz de la revolución conceptual antedicha y apropiándose como cuervos (esto lo dijo Eliot de John Donne) de todo cuanto brillara a su alrededor, mas con tanta fuerza y originalidad que lo hicieron pasar por propio.

Sería prudente diferenciar entre literatura y vida literaria. Para ello me acojo a la cómoda división que establece el poeta y ensayista Roberto Manzano entre vida literaria (los avatares de las publicaciones, los premios, los chismes, las guerritas entre tal y más cual escuela, tendencia o grupo) y literatura (la obra trascendente que permanece en la historia literaria de un país o de una lengua). Esta salvedad metodológica, junto a otras que vendrán, hará más fácil un lenguaje común y, por tanto, el intento de comprensión en un terreno colmado de categorías científicas y análisis estadísticos que, a mi juicio, complican en exceso las cosas.¹ E insisto en ello porque

Juez y Parte I (Meditraiciones)

creo que la crítica de poesía en Cuba se ha detenido en exceso en las peripecias de la vida literaria, contribuyendo en buena medida a su empobrecimiento, y ha perdido el norte de la verdadera literatura, que va más allá del premio tal, de la antología más cual y de los editores de acá y acullá. Por eso, a veces, no sabemos bien quién es quién y nos vemos forzados a creer lo que nos dicen, o nos proponen, los dictados de la moda, de la poética al uso, mientras los poetas notables nos pasan por el lado y no atinamos a reconocerlos.

Ahora bien, ¿qué cosa es un poeta notable, si es que puede puntualizarse exactamente? ¿Cómo llegar a la conclusión de que unos sí y los otros no? Por supuesto que para responder esta interrogante en toda su magnitud sería preciso un ensayo pletórico de ideas profundas y sazonado de ejemplos, y no es posible en estas escasas líneas. Así que, para abreviar, daré mi opinión personal y, por si fuera poco, sintetizada. Para mí, un gran poeta se define, entre muchos otros, por tres aspectos básicos: un pensamiento elevado en el orden estético, una sensibilidad especial para captar los más sutiles matices (de la vida y de la literatura) y una sapiencia para volcar ese pensamiento y esa sensibilidad en un lenguaje que pueda manejar a su antojo, o al menos darnos la impresión de que lo hace.

El primer signo inequívoco de la profundidad conceptual de un autor es ver cómo intenta superar su propio

pensamiento de un libro al otro, huyéndole a los clichés de la moda literaria o el oportunismo político, y al aplauso preconcebido de la crítica y hasta del público lector. Es decir, lo que muchos críticos un tanto miopes denominan actualización del discurso, sin acabar de entender que la opción discursiva, escritural, no es más que una elección conceptual, puesto que la cómoda división contenido-forma solamente se verifica en el ámbito metodológico, pero nunca en el ejercicio de la literatura. El rasgo primordial de su sensibilidad es moverse en los temas más amplios: el Ser, el tiempo, la guerra, el amor, la muerte, la familia, la patria, la religión, la historia, la política, el erotismo, la propia poesía, y hacerlo desde los más diversos tonos, ya sea el entrañable de la elegía, ya el eufórico de la oda, ya el zumbón y afilado de la sátira y el epigrama, ya el conmovedor de la canción y el madrigal. Y la señal más clara de su pericia lingüística es saber encontrar un equilibrio entre los arquetipos de la tradición y la pujanza vivificante y renovadora del habla popular, cosa que le permite, a la vez, romper y restaurar los cánones y alzar a categoría de literatura las peculiaridades idiomáticas de un país, una región o un sector poblacional (ahí tenemos los ejemplos de Dante con el toscano, de Du Bellay con el francés del siglo XVI o, más recientes, de Masters con el inglés del medio oeste, de Lorca con el caló, del judío Paul Celan eligiendo

Juez y Parte I (Meditraiciones)

la lengua del enemigo para expresarse, o de Bukowski y su insistencia en la jerga marginal del lumpen estadounidense).

Visto así, cabría preguntarse: ¿quiénes son los poetas notables cubanos? En el *xix* todo está claro: Heredia, la Avellaneda, Casal y Martí. En la primera mitad del *xx*, todavía queda algo de claridad: Boti, Poveda, Guillén, Pedroso, Ballagas, Brull, Florit, Dulce María, Piñera, Baquero, Lezama, Eliseo, Cintio, Fina y Feijóo. ¿Y después? La respuesta a esta pregunta es la base sobre la cual surgió este volumen, y si hago una lista ahora, aparte de buscarme más enemigos gratuitos, echo a perder el *suspense*, la espera del próximo texto y, finalmente, desgracio la dramaturgia del libro como un todo. Por lo tanto, prefiero enfocarlo de otro modo: primero, tratar un grupo de temas imprescindibles para apreciar la poesía (el lenguaje, las traducciones, el ensayo, la universidad, la promoción) y, después, cuando ya tengamos un idioma más o menos habitual, emprenderla con la “disección” de algunos autores a mi entender imprescindibles en la historia de nuestra poesía. Si están de acuerdo, nos vemos en la próxima aventura.

Notas:

¹ Me gustaría aclarar que aprecio sobremanera la crítica científica, pero la original; es decir, aquella en que el aparato de categorías y las resemantizaciones pertinentes y necesarias no se tragan los procesos de análisis y el buen discurrir de la prosa y el pensamiento (a la postre, escribir bien es el resultado de pensar bien, ¿no?).

Pensar la poesía

Quizá este título comentario pudiese levantar sospechas en unos y sembrar alarmas en otros demasiado comprometidos con la idea de que la poesía es inspiración o dictado divino, de que los poetas nacen y los oradores se fundan. Estoy de acuerdo, solo que parcialmente. Esas posturas de acendrado romanticismo, al menos en el caso cubano, casi siempre encubren una pobreza conceptual que, al final, engendra también la indigencia formal que muchas veces debemos tolerarle a nuestros autores. En verdad, si leemos con detenimiento en la historia de la poesía universal, constataremos que los grandes poetas fueron, a su vez, profundos pensadores, hombres (y mujeres) muy al tanto de la evolución histórica de las letras, y también de los procesos sociales, políticos, ideológicos y filosóficos de su tiempo. No para hacer literatura de compromiso,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

ni para entonar alabanzas al poder imperante (cosas de las que algunos no se privaron y resultaron, a la postre, en detrimento de su obra), sino simplemente para buscar su sitio en el universo.

Creo que de eso se trata. El poema puede ser un acto de inspiración, un arrebató del espíritu; la poética es, sin falta, una elección cimentada en el conocimiento más sólido posible de ese mapa de posibilidades y caminos que ofrece el desarrollo de la propia poesía. Y aunque no todos los grandes autores hayan dejado por escrito un sistema poético (expresión dudosa cuando apunta hacia la fórmula y no hacia la dialéctica), todos sí tuvieron que detenerse a descubrir el *qué* para poder arribar al *cómo* que todavía hoy muchos confunden con la literatura. De seguro no estoy revelando ningún secreto al afirmar que del equilibrio entre el *qué* y el *cómo* nace la verdadera literatura; de sobra sabemos que únicamente los valores filosóficos, éticos, cognoscitivos de una obra no determinan su validez; como tampoco la determinan, por separado, las peripecias formales *a priori*, apuntaladas en el simple deseo de ser *diferentes*.

La diferencia, claro está, en una de las características de la revolución literaria, pero sospecho que no se asienta en la ruptura iconoclasta, en el experimento *per se*, sino en la superación de la tradición, en la relectura de los cánones, en la búsqueda de los senderos inexplorados cuya indagación conduzca a nuevas preguntas capitales, ya sean ontológicas o estéticas,

o ambas, como suele suceder por lo general. O sea, estoy diciendo con todas sus letras que la revolución literaria no ocurre por accidente, o por la voluntad personal de un conjunto de autores que deciden *innovar* los procedimientos artísticos; ocurre, al cabo, como resultado de un proceso de exploración consciente que va acumulando cualidades parciales (aportes aquí y allá) hasta que se produce el gran salto hacia un pensamiento nuevo y una nueva forma de expresarlo.

Miremos, otra vez, en la historia de la poesía. Dante, quizá el paradigma de los poetas, comienza su producción lírica con un librito en apariencia insignificante y plagado de influencias provenientes de los maestros del *dolce stil nuovo* (Cavalcanti y Guinizzelli, sobre todo). Los estudios literarios insisten en que la *Vita Nuova* es un libro de formación, que señala la entrada de su autor al mundo de la poesía. A mí me gusta verlo como una novela que tiene algunos pasajes escritos en verso. No rebato para nada la sentencia de que es un experimento lírico basado en la emoción, pero posee una búsqueda psicológica en las interioridades del autor-narrador (el propio Dante), un reconocimiento de sí a través de la escritura, que le confieren el valor de antecedente ilustre de las grandes novelas psicológicas de Richardson. Además, el empleo de la memoria como impulso inicial, como energía motriz del acto creativo cual forma de apresar el tiempo perdido, es una de las ganancias mayores

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de la literatura y la fuente de otros monstruos como Cervantes, Proust y Musil, por ejemplo. Eso para no hablar del niño que cuenta sus descubrimientos, terribles, por cierto, al entrar en el mundo de los adultos: intrigas, celos, bajas pasiones, burlas, van desfilando ante los ojos del lector y, a la vez, siendo trascendidas con mano maestra por la pureza de las abstracciones que Dante logra concretar en los textos, ya sean sonetos, canciones, baladas, o los fragmentos didascálicos o narrativos escritos en prosa. Esta vieja usanza tomada de Boecio (*De consolatione philosophiae*) y de los *razós* del cancionero provenzal, dio paso a la conceptualización de otro texto del mismo Dante: *Il convivio* y, de ahí, a muchísimos volúmenes hasta hoy (pienso con agrado en *A night among the horses*, de Djuna Barnes, y *Poesía y prosa*, de Virgilio Piñera). Pero lo más importante, supongo, es el valor que Dante confiere a la figura de la mujer. Más allá de la tontería de considerarla un ente sexual, una diana donde acertar o errar con las pasiones y los sentimientos, el vate menor de treinta años consigue indicarnos que la mujer es la experiencia ejemplar del conocimiento de Dios: beldad, filosofía y teología nos brindan a la mujer como representación absoluta fuera de la historia, como permanencia misma de la idea del amor. Esta trinidad, desde luego, no alcanzaría su cúspide hasta la composición de la *Divina Comedia*, donde dijo lo que nadie había dicho —ni ha vuelto a decir— de mujer alguna por bella y divina que esta fuese.

Il convivio fue un intento del Dante de mostrar a sus contemporáneos un poco de aquello que tanto gustaban: las sutilezas filosóficas. Al principio proyectaba escribir quince libros, en poesía y prosa, donde la segunda sirviera como comentario a la primera; lo dejó poco después de abandonar la redacción del *De vulgari eloquentia* (un tratado en latín para alabar las virtudes de la lengua vulgar), quizá considerándolos fallidos ambos desde el punto de vista literario, quizá entusiasmado con los aciertos presentes en los cantos iniciales del *Inferno*. *El banquete* quedó a la altura del cuarto libro. Resulta una obra divulgativa, didáctica, pero tiene una particularidad esencial: es una indagación en el público descifrador, un atisbo de creación de un moderno sustrato cultural listo para recibir el mensaje de la labor literaria. Un verdadero hallazgo en el campo de la sociología de la literatura, ¿verdad? Para ese fin, era preciso emplear una lengua viva, creciente, que estuviera al alcance de todos los italianos (presuntos lectores del producto) y, como el latín ya constituía un coto privativo de doctores y literatos exquisitos y elitistas, no quedaba otra opción que el empleo del vulgar (ya fuera el alto, el medio, y hasta el bajo) con tal de cumplir aquellos vastos fines. Y de consumir, a un tiempo, un cometido cismático: resquebrajar las bases de expresión lingüística de un pensamiento que Dante creía anquilosado en algunas de sus exposiciones fundamentales, el pensamiento escolástico medieval.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Influido por la *Summa theologiae*, de Tomás de Aquino, las *Etymologiae*, de Isidoro de Sevilla, las *Consolatione*, de Boecio, los comentarios tomistas a la *Ética* y la *Política* de Aristóteles, el *De amicitia*, de Cicerón, la obra moral de Séneca el Joven, las *Confesiones*, de San Agustín, y el aristotelismo de Alberto Magno, *Il convivio* trascendió, sobre todas las cosas, como un compendio sobre la ética y la retórica, es decir, sobre la ciencia de las costumbres y el arte de la persuasión. En este aspecto hay también un fuerte componente subversivo: Dante polemiza con Aristóteles y los escolásticos, pues expone la teoría de que la ética es superior a la metafísica. Si bien colocaba a la teología en el Empíreo, en el cielo inmediato inferior, el cristalino, ponía a la ética, y solo en tercer lugar se ocupaba de mencionar a la metafísica. Con este orden, el florentino apunta la importancia de la vida terrenal del hombre, lo que llevaría a su grado cimero en *De monarchia*, dividiendo con claridad los derroteros hacia los que la criatura humana debería de encaminar sus acciones: la vida eterna, la salvación del alma a través de la fe, y la misión sobre la tierra, determinada por el uso del libre albedrío, ajustando los actos a una línea moral trazada por la razón. ¿Cómo no habrían de acusarlo de herejía después de su muerte, condenar a la hoguera *De monarchia* en 1329, y ponerlo en el Índice en 1554, si Dante arremete contra Aristóteles y Santo Tomás, los dos padres

de la filosofía escolástica? Todavía en pleno siglo xx, Gilson alertaba sobre el peligro que representó para el pensamiento tomista esta teoría del ilustre poeta y prosista devenido filósofo, político y hasta teórico de la literatura.

Pero el gran sacrilegio de *El banquete* reside, a mi juicio, en anunciar lo que vendría después en el resto de la producción dantesca: la responsabilidad del escritor de decir la verdad (su verdad), aunque deba pagar por ella el más alto precio. Dante no era propiamente un noble, ni un burgués, ni un güelfo, ni un gibelino, ni un militar, ni un clérigo. Fue un poeta. Y lo supo siempre. Y supo que no podía ceder a la tentación del poder, la política, el compromiso clasista o partidista, porque eso le obligaría a hacer concesiones, a doblar la cerviz ante algún amo que, como sucede con los amos, no estuviese de acuerdo con las ideas de su servidor.

Ahora bien, pese a tantas sediciones conceptuales y formales, *Il convivio*, de cierta manera, fracasó: Dante no se limitó a enunciar la necesidad de una nueva lengua, sino que quiso implantarla unificando lo más dinámico del latín con todos los dialectos de aquella Italia que, como político, pretendía reunificar. No lo consiguió. No alcanzó a crear una nueva lengua, porque nadie, por genial que sea, puede crear una lengua *in vitro* desde la intimidad de su gabinete, o desde las múltiples posadas que le depare el exilio, puesto que la lengua evoluciona al margen de su reflejo literario y, aunque

Juez y Parte I (Meditraiciones)

la literatura la acoja, la acune, la asiente y hasta la impulse en muchas oportunidades, nunca la podrá fundar. Quizá, por esa causa, Dante abandonó *El banquete* y se metió de lleno en la composición de la *Comedia* que, a la postre, sí fue un verdadero monumento lingüístico porque fijó el dialecto toscano como lengua literaria y consiguió que, luego, debido a su excelsitud artística en el manejo de la norma y del habla, la tradición fuera erigiendo dicho dialecto como lengua nacional de la Italia unificada.

Fue en el *Trattatello in laude di Dante*, de Giovanni Boccaccio, donde primero se utilizó el adjetivo divina aplicado al texto que Dante nombró solo *Commedia*. No obstante, no apareció como título de la obra hasta 1555, cuando Ludovico Dolce la publicó en Venecia. A partir de entonces todos la llaman de esa manera. Con justicia. Es divina. Pero no solo porque hable de la salvación del alma mediante la fe, sino porque las excelencias literarias que su autor consigue al concertar, a través de la poesía, la unión entre todos los aspectos del saber con sus convicciones civiles, filosóficas, morales y religiosas, nos dan un equilibrio entre razón y fe, entre cultura y sentimiento, entre cielo y tierra, entre vida y muerte, entre lo absoluto y lo relativo, que pocos poetas habían alcanzado antes y pocos alcanzaron después de él.

Dante se cree el profeta de Dios, investido con la misión de indicar los elementos que han corrompido al mundo de los hombres y proponer el remedio para conducirlo de retorno a la pureza originaria.

Si bien, en la práctica, el proyecto político que defendía era utópico, logró escribirlo como los ángeles, diciéndole al mismo público italiano que había pretendido educar desde las páginas de *Il convivio*, que la verdad estaba en aquel viaje de purificación



que él celebrara entre el Viernes Santo del 7 de abril y el día 14 del propio mes del 1300. La idea del viaje como experiencia, como búsqueda de perfección, como medio para medir la virtud moral, estaba ya presente desde la Antigüedad. Dante se nutre, sin dudas, de Homero, de la *Eneida*, de las *Metamorfosis*, de Ovidio, de los *Diálogos*, de Gregorio Magno, de la

Legenda aurea, de Jacobo de Vorágine, y hasta del *Isra*, cuento acerca del viaje nocturno de Mahoma a los reinos de Dios; sin olvidar, claro, el *Tesoretto*, de su maestro Brunetto Latini, uno de los personajes más importantes y conmovedores del Infierno.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Y con todas estas fuentes e influencias y su experiencia vital, Dante cuenta, en primera persona, su itinerario personal hacia la salvación, que para él consiste en contemplar, limpio de pecado, el misterio de la Trinidad y la encarnación de Dios.

Pero el hálito divino no exonera a la *Divina Comedia* de un fuerte aliento humano, de un realismo casi brutal en algunas de sus zonas. Erich Auerbach lo explica con claridad en su ensayo “Farinata y Cavalcante”, incluido en el volumen *Mimesis*, que fuera publicado en Cuba por Arte y Literatura en 1986. Quizá fuera demasiado el rencor del poeta, quizá demasiada su necesidad de ejemplificar el deterioro de las costumbres, de las virtudes, de la sociedad; lo cierto es que no pudo librarse de su mala leche (libre arbitrio) y colocar en el Infierno a sus acérrimos enemigos, a todos los sujetos deplorables que, según él, conspiraban contra la felicidad terrenal. Este es, asimismo, otro de sus grandes méritos artísticos: darle un rostro elevado a la mugre, formar también con ella la argamasa de una obra maestra. Mario Benedetti ha dicho en alguna parte, creo que refiriéndose a Onetti, que un libro que trate con demasiadas miserias está destinado a convertirse en una faena cumbre o en una bazofia. Comparto el punto. Y sé que Dante lo sabía, o lo supo a medida que se arriesgaba a darle cabida en la arquitectura de su catedral a los sufrimientos y a los placeres, a la lujuria y a la sapiencia, a la traición y a la teología. Y eso lo obtuvo poniendo en práctica el empleo de un lenguaje

variadísimo, que quería conjugar la grandeza clásica de Virgilio con las expresiones populares caras al toscano medieval, y decirlas en este último para bien de las masas lectoras y de la futura lengua italiana. Tal multiplicidad le permitió, además, improvisar variantes rítmicas que luego serían escuela y molde para el resto de los poetas de su lengua y muchos de los del resto del mundo.

Claro, hemos estado tomando como modelo a quien es, probablemente, el poeta más alto de la humanidad. Y aunque Paz señalara muchos casos en que el olmo produjo peras, es mejor no tentar la suerte ni presionar demasiado al olmo. Los escasos tres siglos de historia de nuestra poesía nacional nos obligan a ser un poco más conservadores y parcos con los ejemplos. No obstante, sí es una verdad comprobable la estrecha relación que existe entre poesía de elevadas cotas y pensamiento profundo. Nuestro primer gran poeta, José María Heredia, fue, sin duda, el ensayista más notable de la lengua en la primera mitad del XIX, y su reflexión abarcó temas tan disímiles como la novela psicológica y la histórica, la poesía romántica, el teatro y la crítica literaria, dando muestras, en casi todas las oportunidades, de una agudeza y una claridad meridianas a la hora de elucidar los vericuetos del arte más avanzado y sacar provecho de estas consideraciones para enfrentar la propia obra. Similar conducta siguió José

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Martí, sobre cuya importancia como pensador sería redundante insistir aquí; baste con apuntar que hizo, en lengua española, aportes similares a los que realizaran Rimbaud a la francesa y Whitman a la inglesa; o sea: poner en los versos más modernos a su alcance las angustias de un espíritu que crecía al ritmo de la civilización.

Durante el siglo xx también se cumple la regularidad. Boti y Poveda abundaron en el estudio de la poesía y de la realidad cultural y social de su época. Emilio Ballagas escribió sagaces ensayos acerca del arte y de su propia experiencia como poeta. Nicolás Guillén culminó el que es, acaso, el experimento lingüístico más notable de nuestra poesía: aprovechar las enseñanzas del género musical cubano por antonomasia y erigir sobre ellas el andamiaje de una poesía integradora de diversos órdenes sociales, raciales, éticos y estéticos. José Lezama Lima y Cintio Vitier organizaron para nosotros —y para ellos, por supuesto— la arquitectura de la poesía nacional desde sus orígenes hasta mediados del siglo xx, y sacaron de esa relectura la fuerza necesaria para inaugurar una revolución cultural como pocas en el idioma castellano. Roberto Fernández Retamar concentró en su obra ensayística una meditación sobre la realidad latinoamericana que incluye el plano ideopolítico, el social y el literario, en el cual expuso, por si fuera poco, una teoría acertada en muchísimas de sus insinuaciones. Y para cerrar el listado valga señalar que, entre los poetas

más sobresalientes de la segunda mitad del xx, se destacan asimismo aquellos con una mayor claridad de pensamiento (Raúl Hernández Novás, Jorge Luis Arcos, Roberto Manzano, Rafael Almanza, Emilio García Montiel, Antonio José Ponte, Rolando Sánchez Mejías y Omar Pérez, por solo citar algunos de los más relevantes), los que, de una u otra forma, han llevado a su escritura los resultados de la interpretación y reinterpretación conceptual de su lugar en el mundo, ya sea a través del análisis de la poesía, ya sea a través de la asunción y recontextualización de las corrientes últimas de la filosofía o los estudios literarios, históricos y culturales.

Imagino que este periplo sirva en verdad como ejemplo acerca de la importancia de pensar la poesía y nos permita, tras intentar digerir sus enseñanzas, echar una mirada más reflexiva a nuestros propios tanteos literarios, en pos no ya de escribir como Dante (cosa que nadie ha hecho ni hará), ni tampoco como ninguno de los autores cubanos mencionados, sino al menos de intentarlo, lo cual es suficiente si se aborda con seriedad. Y basta de historia. Retirémonos a escribir (¿o acaso sería mejor decir: a leer y a meditar?).

Poesía y lenguaje

Es una verdad de Perogrullo, al menos para mí, que detrás de cada gran poeta se esconde un gran lingüista. Basten para demostrarlo los ejemplos de la obra del Dante que expuse en el acápite anterior. Dante, como Shakespeare, Donne, Milton, Ronsard, Quevedo, Góngora, y otros, trabajó duro en el afán de encontrar nuevos moldes expresivos para formas nuevas del pensamiento poético (y del pensamiento en general). Esta característica que, por supuesto, prosiguió hasta nuestros días (recordemos a Baudelaire, Rimbaud, Darío, Whitman, Martí, Valéry, Eliot, Vallejo, Paz, Lezama), no le fue ajena a Joachim du Bellay, poeta francés del siglo XIV, autor del que es, a mi juicio, el tratado más revelador de la pericia lingüística de un poeta: *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, cuyos presupuestos fundamentales me gustaría exponer aquí a manera de noticia

sobre la antigüedad de ciertas ideas que a veces creemos estar inventando desde nuestra cándida postura posmoderna.

Du Bellay nació en Liré, pequeña ciudad de la región de Anjeo,



en 1522. Oriundo de una descendencia célebre por sus militares y diplomáticos, tuvo una infancia difícil como huérfa-no repudiado por su tutor, y pasó sus primeros años en la casa de campo de la estirpe paterna, en contacto con la naturaleza, sin gran actividad intelectual. Desde pequeño soñó con vincularse a la carrera de las armas, bajo la conducción de su primo Guillaume

de Langey, pero la temprana muerte de su padre frustró dichos planes; entonces la familia decidió acercarlo al orden eclesiástico, con la ayuda de otro primo, el cardenal Jean du Bellay, abad de París y diplomático célebre de su época. Para prepararse para tal servicio, el joven Du Bellay fue enviado a estudiar derecho

Juez y Parte I (Meditraiciones)

a la Facultad de Poitiers, hacia 1545. En ella aprendió latín, conoció al erudito Muret, y a los poetas neolatinos Salmon Macrin y Jacques Peletier du Mans, que ejercieron notable influencia en sus ideas, luego expresadas en el libro que nos ocupa. A finales del año 1547, intimó con Pierre de Ronsard, y lo siguió a París, al colegio de Coqueret, donde pretendía ilustrarse en la poesía y llevar una vida dedicada a las musas.

En el colegio de Coqueret se instruyó en el italiano y, junto a Ronsard, Pontus de Tyard, Jean-Antoine de Baïf, Guillaume Desautels, Etienne Jodelle y Jean de La Péruse, formó el grupo conocido como La Brigada que, a instancias de su maestro Jean Dorat, se afanó en el conocimiento de los grandes modelos griegos y latinos (Homero, Hesíodo, Píndaro, Horacio, Virgilio, Catulo, Propertio, Tibulo, Ovidio), los cuales tradujeron y comentaron, firmes en la idea de conferir a la poesía francesa una altura equivalente a la alcanzada por aquellos autores. Los alentaba el ejemplo de los italianos (Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariosto, Bembo), a quienes admiraban como artistas sobre todo por el hecho de haber sabido, inspirados en el ejemplo de los antiguos, dotar a su lengua de una literatura. Unos años más tarde, La Brigada se convirtió en La Pléyade bajo el influjo de Ronsard que fue, sin duda, el jefe de esa escuela y el más admirado de sus miembros.

En julio de 1548 apareció el volumen *El arte poética*, de Thomas Sibilet, que desarrollaba algunas de las ideas defendidas por esta

tropa de jóvenes: nobleza de la poesía y superioridad de los géneros antiguos sobre los de la Edad Media; pero que proponía como modelos a los *modernos* Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais, Antoine Héroët y Maurice Scève, y los colocaba, incluso, en sitio similar al de los antecesores greco-latinos. La nueva escuela decidió replicar esa infamia y confió a Joachim du Bellay la redacción de un manifiesto que expusiera las doctrinas esenciales del grupo y sirviera para hacer frente al texto de Sibilet y a la confusión que podía crear entre las incipientes letras transpirenaicas. Así surgió *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, libro señero en la literatura gala debido a su carácter programático y, a la vez, moderno y universal.

Como indicaba su título, La Pléyade pretendía, en primer lugar, defender a la lengua francesa contra sus detractores y, en segundo término, ilustrarla, hacerla tomar la elevación de una gran literatura, a imagen y semejanza de los clásicos, como habían hecho sus vecinos italianos. Para ello proponían mejorar la lengua para que pudiese expresar, igual que el latín, las más altas inspiraciones. Du Bellay argumentaba que el latín, en sus orígenes, también había sido un idioma pobre, pero que los romanos lograron ennoblecerlo tomando ejemplo de los griegos; así pues, si los autores franceses se animaban a escribir en francés, indudablemente este se enriquecería y los literatos serían recompensados, puesto que era punto menos

que imposible equipararse a los clásicos escribiendo en griego o en latín, y se precisaba obtener la inmortalidad en la lengua nacional, que si ya valía para *traducir* a los antiguos no podía menos que servir, a su vez, para expresar ideas y sentimientos nuevos.

Bajo estos razonamientos, expuso algunas formas de enriquecer la lengua, ya fuera utilizando las palabras presentes, ya fuera creando dicciones nuevas de acuerdo con sus necesidades de expresión. Entre las ya existentes, recomendaba el empleo de las viejas voces en desuso, el empréstito de las expresiones provenientes de los dialectos provinciales (el picardo, el valón, el gascón, el normando) que, como era sabido, también descendían del latín y, por tanto, eran «hermanos» del francés, y, por último, el uso de las palabras técnicas pertenecientes al mundo de los oficios, hasta entonces preteridas del lenguaje literario. Con respecto a las nuevas palabras, señalaba Du Bellay la necesidad de tener la sabiduría y el coraje de inventar los términos necesarios para modernizar el francés. Aquí sugiere diversos modos: adjetivos o sustantivos en aposición, adverbio más adjetivo o participio, y verbo más complemento directo; formuló, además, la exigencia de crear vocablos formados por derivación, imitando de modo

consciente la evolución espontánea del lenguaje y, finalmente, llamó a sus contemporáneos a fijarse con más detenimiento en las palabras surgidas del griego y del latín.

Pero no bastaba, según el joven poeta, con engrandecer la lengua; era necesario, asimismo, realzar el estilo con el empleo de los giros, las figuras retóricas (principalmente las perífrasis, los epítetos y las metáforas) y, sobre todas las cosas, hacerse a la idea de alcanzar un acabado oficio poético. Es curioso el énfasis con que Du Bellay planteó este asunto del oficio poético, amparado en tres puntos fundamentales: la necesidad del trabajo, la versificación y el cultivo de los grandes géneros. Según el angevino, el verdadero poeta equipara el trabajo con el «furor divino», busca la inspiración en sus lecturas, medita en silencio, corrige infatigablemente aquello que escribe y escucha sin falta el consejo de amigos y mentores. Para él, la versificación era un oficio, y, como tal, exigía el conocimiento de sus leyes y una laboriosa iniciación en el arte de los versos; predicaba que la rima debía ser rica, pero que jamás debía sacrificarse el sentido de un verso en pos de la excelencia de la rima; insistía también en que era inexcusable rimar por el oído y no, como aún hoy suelen hacerlo muchos «autores», por los ojos o los dedos. De esto se desprende su insistencia en respetar el sentido musical de la poesía, basándose en la imprescindible armonía que debe estar presente tanto en el verso como en la estrofa.

Hacia el final de la *Defensa...*, Du Bellay disertó acerca de la traducción. Como era de esperar, condenó la manera practicada por los discípulos de Marot y elogiada por Sibilet, o sea, aquella donde se dan a conocer al lector las ideas del modelo, pero se renuncia a las gracias del estilo y a los giros originales que forjan la belleza de una obra poética. Retomando casi literalmente los preceptos de Quintiliano, el redactor de este manifiesto alabó las bondades de la imitación, a la que definió como el difícil arte de seguir las virtudes de un autor hasta el punto de casi convertirse en él; de este modo, según Du Bellay, hicieron los latinos con los griegos, los imitaron tan bien que se transformaron en ellos, los devoraron y, luego de tenerlos excelentemente digeridos, los convirtieron en su sangre y en su alimento. De aquí deviene su teoría de la nutrición, que reza más o menos que un poeta sustentado por obras antiguas, llega a hacerlas tan suyas que los pensamientos, los sentimientos y los modos de expresión quedan tan impregnados en él que acuden de manera espontánea a su pluma durante el proceso de su propia inspiración. Esta doctrina predicada por Du Bellay y sus correligionarios de La Pléyade, predominó durante mucho tiempo en las letras de Francia; a pesar de la feroz oposición que autores como François de Malherbe y Nicolas Boileau hicieran a estos pronunciamientos, todos los historiadores coinciden en afirmar

que, gracias a La Pléyade, surgieron las grandes obras maestras del clasicismo, tan felizmente inspiradas en el arte antiguo.

Magistral, ¿verdad? Pero si a esto le sumamos que Du Bellay fue un poeta que mantuvo su trabajo en una constante evolución, huyéndole a los caminos trillados, y que sus versos aún hoy pueden ser leídos con el encanto de los textos acabados de escribir (sobre todo su colección *Regrets*, donde alcanzó la unión de la sátira y el lirismo dentro del molde del soneto, cosa que constituye la gran originalidad de Du Bellay y su principal aporte a la poesía universal), no vacilaremos en afirmar que consiguió algo que escasos autores logran: poner en los metros más clásicos y aparentemente tradicionales las angustias primordiales del espíritu contemporáneo y, con ese toque *humanode* perdurabilidad, hacerlas llegar hasta nosotros para recordarnos que son, también, nuestras angustias.

Ahora bien, en la poesía cubana no hay ningún caso tan explícito de intervención teórica de un poeta en el lenguaje. Sí los hay, no obstante, de manera práctica (que, como ya sabemos, necesita de una anterior conceptualización, aunque esta no adquiriera cuerpo programático ni quede explicitada por escrito), y me gustaría referirme de dos de ellos en particular: Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *el Cucalambé*, en el siglo XIX, y Nicolás Guillén en el XX.

El Cucalambé recibe y comparte una tradición empeñada en la cubanización de la poesía. Francisco Pobeda y José Fornaris habían hecho ingentes intentos por fijar un lenguaje

Juez y Parte I (Meditraiciones)

criollo que identificara nuestra lírica, mas no pudieron pasar, a mi juicio, de epidérmicos logros en el plano semántico, sin ahondar para nada en ese aspecto humano que apunté párrafos atrás. Domingo del Monte y sus acólitos se preocuparon, asimismo, por la parte temática; pero ya vimos en el Dante (que era el Dante, señores) cómo es imposible que funcione la literatura de laboratorio, mucho menos si la impulsa un afán ideológico que sea capaz de sacrificar el arte a la filosofía o a la política. El Cucalambé, sin embargo, no se dejó deslumbrar por ninguna de las posiciones y alcanzó a escribir una poesía notable por su arraigo en lo popular (tanto en lo referente a las tradiciones como al lenguaje), uno de los factores definitivos en el impulso de cualquier evolución literaria. Aparte de contribuir a fijar la décima como estrofa por antonomasia de la poesía popular cubana (un aporte atendible, sin duda), Nápoles Fajardo insertó en la décima —y en otras formas que con fortuna cultivó, como el romance y el soneto— lo mejor de su herencia clásica (los griegos, fray Luis de León, Quevedo) y lo más novedoso del habla nacional (los nombres criollos que identificaban la flora, la fauna, los aperos de labranza, las vestimentas, las comidas, las bebidas, y muchos otros aspectos del ser cubano), para legarnos un testimonio riquísimo de nuestra vida y nuestra idiosincracia.

Nicolás Guillén, a su vez, llevó a cabo uno de los aportes consustanciales de nuestra poesía: darle carácter de literatura al son cubano. Este, desde luego, fue un proceso gradual que sería hartamente difícil analizar en tan breve espacio. Me limitaré, entonces, a un corto y accidentado viaje de provocación a través de la obra del poeta camagüeyano, deteniéndome exclusivamente en sus indagaciones lingüísticas. *Cerebro y corazón* es lo que pudiéramos denominar un libro-cantera donde Guillén ensayó con sus posibilidades expresivas aún inmaduras y, no satisfecho, optó por engavetarlo. Ya a la altura de 1973, siendo un autor reconocido y habiendo dado a la luz buena parte de su obra más trascendental, la aparición del volumen en su poesía completa constituyó un acto de agudeza: permitir la entrada al laboratorio y enseñar cómo estaban allí desde antaño muchas inquietudes temáticas posteriormente desarrolladas y cómo —y esta creo que es la ganancia fundamental de *Cerebro y corazón*— aparecía en él un rejuego de versificación vinculado al modernismo (y aquí no debemos pasar por alto el detalle de que el modernismo fue en su momento una profunda revolución en la poesía hispanoamericana, sobre todo en lo que respecta al manejo del idioma), que denotaba una evidente indagación en los resortes más hondos de la lengua española en busca de nuevos derroteros.

Sospecho que tras esas indagaciones, tras la lectura inevitable de las ganancias de Boti y Poveda, y gracias a la cercanía

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de Rubén Martínez Villena, a juicio de la crítica la figura más notable del posmodernismo cubano, Guillén estaba listo para el leve salto de su aventura posmodernista. Los sonetos titulados «Al margen de mis libros de estudio», aparecidos en el primer número de la revista *Alma Mater*, son un claro modelo de esta filiación. En ellos encontramos dos características afines a tal corriente, sobre todo en América, y en específico en Cuba: el tono conversacional desenfadado y el empleo de la actitud irónica o humorística. Recordemos, como referentes, los poemas «Confesión treinteña» y «Elegía diferente», de José Zacarías Tallet, «Casino tropical», de Federico de Ibarzábal, y «Canción del sainete póstumo», del propio Martínez Villena. No obstante, la voracidad intelectual del joven poeta reclamaba más, y se lanzó por los rumbos de la vanguardia. Estimo prudente detenerme en un comentario que hace tiempo me obsesiona: la mayor parte de los poetas que conforman la nómina oficial de la poesía de vanguardia en Cuba (Brull, Ballagas, Florit, Pedroso, Navarro Luna, Guillén), alcanzaron sus mejores momentos expresivos fuera de los cánones tradicionales del vanguardismo (y pensemos rápidamente en el Brull de *Solo de rosa*, en el Ballagas de *Cielo en rehenes*, en el Florit de *Asonante final*, en el Pedroso de *El ciruelo de Yuan Pei Fu*, en el Navarro de *Elegía a Doña Martina* y en el Guillén de las *Elegías*),¹ lo cual mueve en mí la sospecha de que la entronización un tanto

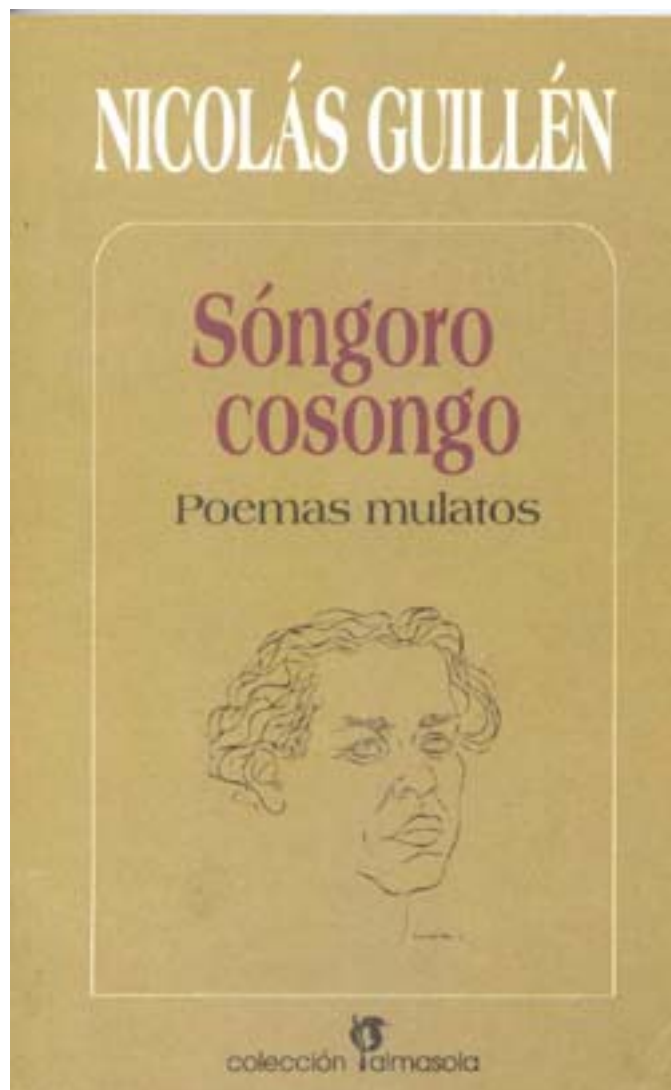
tardía de la retórica vanguardista en América, y por consiguiente en Cuba, trajo aparejada una necesidad de decantación que se hizo realidad en la producción de los poetas más revolucionarios del continente (Vallejo, Borges, Neruda, Guillén, Florit, Gorostiza) aun antes de que esa misma retórica fuese abandonada por las hordas epigonales que siempre sobran para poner proa a la aniquilación de los hallazgos de la posvanguardia. De este modo, sostengo que en la actitud vanguardista del Guillén autor de poemas como «La nueva musa» y «Elegía moderna del motivo cursi», subyace una intención subversiva contra la vanguardia misma por encima del afán a un tiempo imitativo e indagador que intenta orientarse hacia nuevas conquistas. Posiblemente, el colofón de la mencionada postura sea la aparición, en 1930, de *Motivos de son*.

Es importante hacer una precisión con respecto al asunto de la poesía negra: cuando Guillén da a la publicidad sus poemas, muy pocos literatos —con excepción tal vez de Claude McKay y Langston Hughes— se ocupaban del asunto, que comenzó a ganar fuerza un tanto después, unas veces por intermedio de poetas blancos como Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet o Ramón Guirao (interesados la mayoría en las peculiaridades fónicas del habla afro-latina y, mal que le pese a algunos, en un pintoresquismo caricaturesco y burlón) y, de modo mucho más auténtico, en la expresión

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de algunos escritores negros antillanos (Jacques Roumain, Aimé Césaire) o africanos (Léopold Sédar Senghor), que buscaban legitimar el discurso del hombre negro dentro de la fundamentalmente blanca literatura occidental. El investigador Amauri Francisco Gutiérrez, luego de un cuidadoso análisis lingüístico del texto guilleano, plantea: «Los poemas desde un punto de vista lingüístico no son más que la manera como Guillén escuchó la oralidad de su época y, a esto, lo único que se puede añadir es que esa manera trata de imitar la variante cubana del español y no otra».² Idea que complementa la ya esbozada por Regino Boti acerca de la cubanía del conjunto en virtud del empleo de las experimentaciones con el son.

El hallazgo del son, sin embargo, tiene una nota más alta en su siguiente volumen: *Sóngoro cosongo* (1931). Los poemas se despojan del énfasis fonético de los *Motivos de son* y asumen no solo su dignidad de «mulatos», sino además el color cubano y, sobre todo, el sonido cubano, genuino equilibrio entre el verso clásico español y la musicalidad rítmica afro-cubana, como el que apreciamos en «Canto negro», «Rumba» o «Pregón». Aparece, también, una preocupación social evidente: los personajes del solar habitan el país (y hasta abandonan el país en busca de un futuro promisorio en los Estados Unidos), y se anuncian en «Llegada» con toda la propiedad de quienes se saben partícipes por derecho natural en el gran río de la identidad de una nación. Africano y español,



Santa Bárbara y Shangó, mestizaje y transculturación cubanos son, asimismo, una intuitiva respuesta del autor al africanismo a ultranza que animó posturas como las de León Laleu o Marcus Garvey. Guillén sienta las bases sobre las que se erigirá buena parte de su obra posterior (el trabajo con los resortes musicales del son, la asunción de la multirracialidad como un fenómeno típico de la cultura latinoamericana, la preocupación social, aún incipiente en *Sóngoro cosongo*, y la pre-

sencia cada vez más fuerte de los factores populares).

En el 1937 ocurren dos hechos significativos en la vida y la obra de Guillén: viaja a España al Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura y se afilia definitivamente al Partido Comunista. En aquel país enfrenta la dura situación de la guerra civil, y su aguzada sensibilidad, alerta como de costumbre a la menor pulsación de la realidad que engendre poesía, lo induce a componer un nuevo cuaderno:

Juez y Parte I (Meditraiciones)

España. Poema en cuatro angustias y una esperanza. Que más que conjunto es, en esencia, un poema elegíaco dividido en cinco partes: las cuatro angustias y la voz esperanzada. Partes en las cuales se verifica otro interesante experimento conceptual y formal: el poeta sabe que la politización de su canto se universaliza, pues ha salido de la realidad cubana, caribeña, para ocuparse de uno de los asuntos acuciantes de la política del momento, el destino de la República española en su lucha con la facción de la ultraderecha franquista, y esto le hace prescindir absolutamente de su arma más eficaz, el son, y regresar a la búsqueda de sonoridades universales contemporáneas para un problema universal contemporáneo. Por eso se apoya en un verso castellano donde priman endecasílabos, alejandrinos, heptasílabos, pentasílabos y, especialmente en la «Angustia cuarta», el fragmento donde canta a Lorca, octosílabos asonantados muy próximos al romancero del andaluz. Duro ejercicio este de posponer una ganancia archiprobada, incluso en el tratamiento del tema político, e indagar en una especie de retorno a la tradición porque la tradición ofrece, quizá, un espectro más amplio de lectores para este poema en el que es determinante, amén de la belleza literaria, la intención extraliteraria: defender con todos los argumentos al alcance de la mano la posible extensión del socialismo por el ámbito europeo y universal. Esta polifonía, este incipiente arsenal

socio-literario, terminará por enriquecer la obra posterior de Guillén, y alcanzará sus cotas más altas en poemas como «Elegía a Jesús Menéndez» o «Elegía camagüeyana» y en libros completos como *Tengo* o *La paloma de vuelo popular* y, sobre todo, en sus más llamativos «experimentos»: *El gran zoo* y *El diario que a diario*.³

En fin, soy monotemático: pensar, leer, perseguir sin tozudez preconcebida la renovación del lenguaje, son características inherentes al espíritu de los poetas mayores. Y no lo digo yo, sino esa maestra inexorable que es la historia de la literatura. Sugiero, para entrar un poco en materia, que cada cual cultive algo su huerta y se haga la pregunta de rigor: «¿Sospecho siquiera de qué se trata?» Las respuestas sinceras nos privarían, a críticos y lectores en general, de muchísimos esfuerzos baldíos tratando de hallar poesía donde no hay más que palabras o, en el peor de los casos, palabras masacradas. Sería prudente recordar al Jorge Guillén de *Lenguaje y poesía*, que nos advirtió: «Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema». O sea, que hablar no es ser poeta, ni siquiera cuando se habla en verso, o en perverso. Así pues, quitémonos voluntariamente las máscaras y que cese el carnaval. Aunque, mirándolo mejor, quizá no haga falta; si lo analizamos a fondo, los poetas notables y los farsantes se diferencian en una sola cosa: escriben.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Notas:

¹ De alguna manera, esto se cumple también con muchos poetas hispano-americanos. Salvo Vicente Huidobro, quizá, el resto de los vanguardistas alcanza su máximo esplendor poético en libros pertenecientes a otras corrientes: Vallejo en los *Poemas humanos*, Neruda en *Canto general*, Borges en *Elogio de la sombra*, etc.

² Amauri Francisco Gutiérrez: *Acerca de lo negro y la africanía en la lengua literaria de Motivos de son*, Ediciones Vitral, Pinar del Río, 2001, p. 50.

³ Estas ideas acerca de la obra de Nicolás Guillén aparecen, ampliamente abordadas, en mi ensayo: «Nicolás Guillén: visión de un adelantado», publicado en la revista *Antenas*, no. 8, CPLL de Camagüey, mayo-diciembre, 2002.

La maldición de las palabras

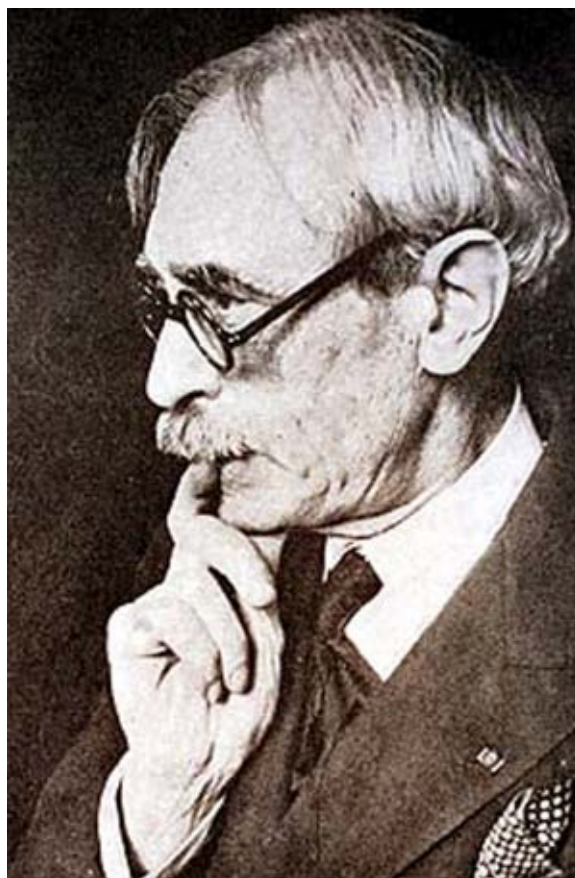
En la primera de sus sátiras llegadas hasta nosotros, se quejaba el poeta latino Persio de la vacuidad de las modas literarias, de cómo muchos de sus contemporáneos eran dados a imitar los modelos triunfantes, con la ambición de destacar y convertirse en objeto de lectura. Esa es una actitud tan vieja como la literatura: la entronización de la retórica. Se podría decir, parafraseando a Cioran, que los movimientos literarios empiezan por un conflicto con la retórica y terminan por apoyarse en ella.¹ Tal es, por lo general, su propensión. Con la salvedad de los grandes autores que, como ya hemos venido apuntando, insisten cada vez en una suerte de improvisación que los coloca a contrapelo de las hordas epigonales. Pero, por ley natural, las escuelas se componen de uno o dos grandes poetas y de un grupo de seguidores que, ya sea por incapacidad o por oportunismo, imitan las pautas de los primeros

Juez y Parte I (Meditraiciones)

sin atinar a desviarse un ápice de la senda prescrita, lo que muchas veces hace difícil discernir quiénes son los maestros y quiénes los epígonos, al menos mientras no pasen algunos años y el tiempo decante el grano de la broza.

Ese estado inicial de confusión obedece, entre otras muchas causas, a la vanidad exacerbada, a la fatua creencia de que la condición de poeta acarrea honores y beneficios que van desde la participación real en la vida política hasta un ir y venir de francachelas y enredos sentimentales propicios para sazonar la presunta biografía (o autobiografía, si hubiera que elegir), y hacer del autor un mito no por sus virtudes artísticas sino por sus habilidades para el salón y las bambalinas. Y florece la retórica, pues nada es mejor para enmascarar la ausencia de pensamiento que la profusión de las palabras.

Aunque no siempre. Uno de los mayores poetas del siglo xx, el francés Paul Valéry fue, al mismo tiempo, un autor de palabra profusa y un clarísimo pensador desde y sobre la poesía. En algún momento, había preconizado: «La fuerza de dobligar el verbo común para



finés imprevistos sin romper las ‘formas consagradas’, la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y, sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte».² Y defendió esos conceptos con una práctica artística que arrojó frutos como «El cementerio marino», «La joven parca», «La hilandera», «Helena», «La serpiente», «Salmo sobre una voz» o «Como en la orilla del mar», donde la defensa de un método para la creación, de consuno con el manejo de las formas clásicas (el soneto, y hasta una variante muy peculiar de la décima), el excesivo cuidado de las leyes filológicas y los usos particulares de helenismos y latinismos, y de arcaísmos a la usanza de Ronsard o Du Bellay, se convirtieron en una respuesta feroz, en un bastión de resistencia contra las vanguardias³ que salpicaron a la poesía del siglo anterior. No obstante esa defensa, digamos heroica, de los postulados ancestrales de la poesía, la obra de Valéry fue menos imitada en principio que la de algunos vanguardistas (Eliot, Pound, Lorca, Neruda, Vallejo),⁴ quizá porque en ella había una postura desacralizadora del hálito romántico que no se avenía demasiado con los intereses fundamentales de la manada epigonal.

A la postre, empero, también el método Valéry se trastocó en moda, y muchos imitadores trataron, infructuosamente,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de aplicar el pensamiento matemático a la escritura de poesía, con muy escasos progresos según sabemos y, sobre todas las cosas, sin el coraje de enmudecer por casi veinte años para reaparecer como el ave fénix, desde las cenizas de la propia poesía. Porque esa tal vez sea la gran paradoja de Valéry: proponerle al mundo una poesía «fabricada» con palabras y, al unísono, haber luchado toda su vida contra la fascinación de las palabras que no encerraran el «conocimiento y la conciencia que nace»,⁵ o sea, el movimiento del Uno y del Universo a través de las ideas.

En Cuba, por desgracia, no hemos tenido un Valéry. José Martí, nuestro poeta mayor sin discusión, fue, como él, un hombre de palabra profusa y pensamiento elevado, pero jamás apeló al método para la poesía, porque la concibió como un remanso intelectual y emocional, como un fragmento integrante de un superobjetivo mayor: el destino de su patria, el viaje de su pueblo hacia la libertad política y espiritual. En ese altar sacrificó Martí su expresión lírica, hizo el silencio del mártir, pero no el del esteta. Sin embargo, sus apenas tres colecciones de versos son un aporte significativo a la poesía en lengua española y lo mejor en el devenir de la poesía nacional.⁶ Otro de nuestros poetas quizá parangonables con Valéry, José Lezama Lima, a pesar de ser progenitor de todo un sistema poético sustentado en la imagen, no tuvo, a mi juicio, la audacia de hacer silencio en algunas oportunidades, y así su también pródiga palabra y su sin duda

excepcional pensamiento se resienten en ocasiones, como las cataratas que tanto le emocionaban, del exceso torrencial de palabras que se llevan a ellas mismas hacia el abismo de la retórica (unas veces dentro de su propia obra, otras como anzuelo para futuras generaciones de redescubridores).

Desde muy joven he sospechado que la ausencia de valor para hacer silencio es el principal problema de los poetas cubanos. No sé si los gobierna el ego o la escasez de pensamiento; aunque más bien creo que lo primero es, sin duda, consecuencia de lo segundo, pues, de no serlo, ¿cómo algunos se atreverían a decirnos que es poesía eso que escriben (y publican), y hasta a reclamar por ello los mayores merecimientos sociales e intelectuales? De ahí, supongo, el exceso de retórica que ha invadido nuestra poesía casi desde sus orígenes.

Pero como este espacio es breve para hacer la historia y, además, como la historia es por lo general la expresión del poder (el mío, en este caso, es el limitado poder de quien expone sin cortapisas aquello que piensa), me limitaré a enumerar algunos ejemplos altamente típicos de la entronización retórica alrededor de la obra de un autor. El primero, Julián del Casal. Pocos escritores en este país han tenido la saga de imitadores baldíos del insiliado habanero. Su postura decadentista, matizada con aires de Baudelaire, renovadora en tanto enfrentamiento esteticista a un romanticismo del peor gusto, y retadora

Juez y Parte I (Meditraiciones)

en su apariencia exótica, era el caldo de cultivo propicio para logreros y seudopoetas. Por eso, cuanto en Casal había sido novedad, anticipación a la ola modernista, cayó entre las garras de sus seguidores y nos trajo la archiconocida crisis que padeció la poesía cubana en las primeras décadas del siglo xx.⁷

El segundo caso es el de José Ángel Buesa. Obviamente, Buesa no está, ni por asomo, a la altura poética de Julián del Casal; fue demasiado prolífico, y casi nunca sus poemas rebasan los límites de un neorromanticismo ramplón, que apela a los tópicos más corrientes en pos de la aceptación de los lectores. Eso sí, Buesa tenía un asombroso dominio del verso español, una gracia para la rima y el metro que desaprovechó tras de la notoriedad fácil y la remuneración abundante (aunque algunos textos suyos como el soneto «Yo vi la noche...», sean piezas memorables de nuestra poesía del pasado siglo). Esta soltura le ganó muchos adeptos e imitadores, aún hoy innumerables, no solo entre los «aprendices» adolescentes que en el entusiasmo de cualquier pasión se autotitulan poetas y pergeñan variopintos «versitos» para el objeto de su enamoramiento, sino, además, entre otros que nos amenazan con pretensiones más serias y en cuyos textos resuenan, todavía, los ecos del peor Buesa.

Probablemente el ejemplo más revelador de un poeta mal imitado sea, ya lo dije, el de José Lezama Lima. Esto se debe, en primer término, a la fascinación de su verbo. Son pocos

los lectores profundos que no han sido hechizados por el misterio de Lezama, por su «cetrería de metáforas» que se encadenan para ofrecernos una visión otra de un universo otro, o mejor, interpretado de una manera otra: a través de la fuerza de la imagen. Con esta magia Lezama cautivó enseguida a los jóvenes poetas que le rodeaban en la década del cuarenta (Cintio, Fina, Eliseo, y demás origenistas), ejerciendo sobre ellos un maestrazgo que, si bien no implicó copia, sí trazó un determinado canon para apreciar y cultivar la poesía. En otros autores del grupo (Gaztelu, Baquero, Smith, el Piñera de *Las furias*) fue más visible, a escala formal, la impronta lezamiana, aunque en virtud de las dotes personales de estos como poetas, en unos derivó hacia el abierto rechazo estético (Piñera) y en otros hacia una decantación que dio paso a sus voces propias (Baquero, Gaztelu, etc.). Y, por supuesto, desplegó su influjo en algunos poetas de la siguiente promoción como Roberto Fernández Retamar, Cleve Solís o Pedro de Oraá, quienes más tarde, en busca de sus personales derroteros estéticos, indagaron en otras zonas, abiertamente conversacionalistas, en el caso de Retamar, y menos «trascendentalistas», más intimistas, en los de Cleve y Pedro de Oraá.

El segundo motivo de la imitación a Lezama responde, según creo, a la lucha contra otra retórica: la pertinaz presencia del coloquialismo en la poesía cubana entre los años sesenta

y los ochenta.⁸ Desde luego que esta ha sido la retórica más larga de nuestra expresión poética, pues duró —como forma casi exclusiva de entender y escribir la poesía, al menos de modo oficial, es decir, respaldada por publicaciones, premios y normativas ideopolíticas de todo tipo— cerca de veinte años, abarcando a autores de varias promociones (los de la llamada generación del cincuenta y los de la generación de *El Caimán Barbudo* en sus dos hornadas). Adoptado por unos como forma esencial de expresión (Escardó, Alcides, Alfonso, Suardíaz) y por otros, como ya apunté, cual búsqueda de cotos individuales (Retamar, Fayad, Baragaño, Branly, Pablo Armando), el coloquialismo fue prácticamente mayoritario en los autores de esta generación. Si a eso le añadimos que los tonos conversacionales de Eliseo Diego y Fina García Marruz se hicieron más abiertos, que Samuel Feijóo sufrió el peso de Escardó en su *Faz*, y que hasta el hermético Lezama comulgó con la variante conversacional en muchos poemas de *Fragmentos a su imán*, no podemos vacilar en la afirmación de que la corriente coloquial predominó de modo casi absoluto. Con escasas salvedades (Wichy Noguerras, Lina de Feria, Nancy Morejón, Delfín Prats),⁹ el mismo panorama se aprecia en los poetas siguientes en orden cronológico, con el agravante de una más férrea programatización ideopolítica, que los condujo a adentrarse sin retorno en el laberinto de una retórica epigonal donde primaba el aspecto sociológico de la literatura

y había una insuficiencia total de indagación ontológica o metafísica, signos poco menos que insoslayables de la alta poesía.

Ante este cuadro, un movimiento pendular hacia la obra de Lezama era muy de esperar. Y comenzó a producirse, con una diferencia de escasos años, en autores de diversas promociones: Raúl Hernández Novás, Roberto Méndez, Heriberto Hernández y Pedro Llanes, entre otros. Luego, estos poetas, casi todos devotos de la palabra ornamentada y de cierto hermetismo conceptual, comenzaron, a su vez, a generar «discípulos», encandilados por el éxito de crítica y público¹⁰ que obtenían los antedichos autores. En ese momento, nuestra siempre medio miope crítica de poesía, optó por llamar neorigenista, o neolezamiano, a cuanto transgrediera un poco las fronteras del conversacionalismo lírico y el posconversacionalismo,¹¹ y le dio el espaldarazo semántico-crítico a lo que era ya casi una pandemia. De ahí que muchos de nuestros jóvenes versificadores supongan que es de buen gusto —y da notoriedad, al menos pública— enjaezar sus versos con infinitas series de imágenes sustentadas en el imperio de la palabra, con lo cual obtienen, en la mayoría de los lances, una especie de caricatura que parece algo así como un remedo de Lezama escrito por un negrito catedrático de alguna pieza teatral de Bartolomé Crespo y Borbón.

En fin que, como dijo Cintio Vitier sobre la Avellaneda, la poesía no solo se hace con palabras, sino que con palabras también

Juez y Parte I (Meditraiciones)

se deshace;¹² y esa es una lección que está ahí, flagrante, para ser asimilada por las subsiguientes promociones de poetas cubanos. O dicho de otro modo: la poesía no es el arte de sumar palabras, sino más bien de quitarlas, lo mismo que un escultor desbasta el bloque de mármol (la lengua española) hasta obtener de él la imagen que soñó (el poema). Entonces, hagamos un severo ejercicio de humildad y aprendamos a prescindir de las palabras por las palabras, a ver si podemos augurar, con Florit, que «tal vez el Paraíso sea el reino absoluto del silencio».

Notas:

¹ La frase de Cioran reza: «... las verdades empiezan por un conflicto con la policía y terminan por apoyar se en ella...»

² Ver Paul Valéry: «Sobre *El cementerio marino*» en *El cementerio marino*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, pp.17-18.

³ Muchas veces, estos «experimentos» de las vanguardias, sobre todo en manos de los epígonos, cayeron en excesos casi risibles por su carencia de sentido del límite. Aunque la mayoría de ellos han sido olvidados por su falta de profundidad conceptual, aún algunos zapadores literarios intentan desenterrar aquellas minas a ver si, por casualidad, la explosión provoca algún beneficio en sus carreras públicas de poetas.

⁴ Esta idea la esboza Luis Rutiaga en el «Prólogo» a *El cementario marino (antología)*, Grupo Editorial Tomo, México D.F., 2002, p. 13.

⁵ Cf. Gustave Cohen: «Ensayo de explicación de *El cementerio marino*» en *El cementerio marino*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, p. 141.

⁶ Me refiero, por supuesto, solamente a sus tres colecciones fundamentales: *Ismaelillo*, *Versos libres* y *Versos sencillos*.

⁷ Virgilio López Lemus, en el prólogo a *Doscientos años de poesía cubana* (Abril, 1999), esboza una idea interesante acerca de la discutible mediocridad de la poesía del período. López Lemus habla del clima favorable para la recepción y apreciación de la poesía, de la fundación de varias revistas literarias, de las visitas al país de algunas cúspides de la poesía de la lengua, etc., y prefiere emplear la frase «lapso transicional», en vez de «estancamiento». De acuerdo. No niego para nada el desarrollo (visto sobre todo como caldo de cultivo propicio para el fomento de la renovación a punto de producirse con Acosta, Boti y Poveda), pero sostengo la afirmación de que no hay en ese período grandes voces que puedan hacerle justicia a las condiciones de la vida literaria.

⁸ Debo aclarar que empleo —y emplearé— los términos conversacionalismo y coloquialismo en el mismo sentido que Virgilio López Lemus; es decir, el conversacionalismo como un *tono* existente en la poesía cubana casi desde su nacimiento, y el coloquialismo como una *corriente* que cobra auge a principios de la década del 60 y se mantiene vigente como norma poética hasta bien entrados los 80.

⁹ Es bueno aclarar que no trato aquí de los autores de la diáspora, fenómeno que valdría la pena enfocar por separado, debido a las diferencias conceptuales y contextuales que animan a muchos de sus autores más interesantes como José Kozer o Amando Fernández.

¹⁰ Me refiero, y es casi una perogrullada insistir en ello, a un público entrenado para leer poesía, compuesto en su mayor parte por los propios poetas, los aspirantes a ello, críticos, editores y profesores de literatura en las diferentes esferas de la enseñanza (preferiblemente universitaria).

¹¹ Ambas categorías pertenecen a Jorge Luis Arcos, y las explica extensa y ejemplarmente en «Las palabras son islas», prólogo a su panorama homónimo de la poesía cubana del siglo xx, publicado por Letras Cubanas en 1999.

¹² No comparto del todo la expresión de Vitier, pues si bien es cierto que la Avellaneda trasluce a veces un excesivo academicismo, y su poesía se resiente de cierta falta de sinceridad emocional, también debemos reconocer, como han hecho Regino Boti y Salvador Arias, sus aportes en materia de metrolibrismo y el anuncio de determinados aires modernistas en su producción poética, entre otras virtudes.

Sound & song

«Los filósofos buscan la verdad; los poetas, el sonido de la verdad», sentenció Demócrito de Abdera, casi en los orígenes del pensamiento occidental. La frase, bien que peyorativa, tuvo una virtud capital: sirvió para deslindar, desde entonces, la línea que divide filosofía y poesía en tanto expresiones diferentes del pensamiento. Esa línea es la música. La lírica, sabemos, fue concebida para ser cantada y, luego, aunque desapareció —por lo común— el acompañamiento musical y se pasó a la recitación, sí se mantuvo la cualidad de hacer descansar en el ritmo, y a veces en la métrica, el peso de las ideas. Muchos autores, entonces, intentaron sus rupturas del canon en una aparente revuelta formal que era solamente el resultado de sus indagaciones conceptuales. He dicho —y hasta creo haberlo demostrado con los ejemplos de Dante, Du Bellay y Valéry— que el arribo de un nuevo pensamiento poético

entraña el advenimiento de nuevas (o redescubiertas, o recontextualizadas) formas expresivas. Y afirmaría más: sospecho que la manifestación *última* de cualquier revolución en la comunicación poética está estrechamente vinculada con una revolución en el *sonido* de la poesía.

Pongamos un ejemplo. En el siglo xvi la poesía inglesa entró en el Renacimiento gracias a las obras de Philip Sidney y Edmund Spenser. El primero introdujo, en su libro *Atrophel y Stella*, el soneto, el estilo metafórico de influencia italiana, la amada platónica y el ideal caballeresco del amor cortés; el segundo intentó elevar la literatura nacional inglesa a la altura de las antiguas literaturas griega y romana,¹ y escribió *La reina de las hadas*, un poema épico recreado a partir de elementos heredados de los ciclos artúricos y de la épica medieval, en el cual alababa las virtudes del perfecto caballero y el arquetipo de feminidad personificado en la reina Isabel. Esta poesía mostró un estilo exuberante que se apoyaba en versos melódicos, una sensual imaginería y el uso deliberado de vocablos antiguos, evocadores del pasado legendario (sobre todo en Spenser, que ya había llevado a cabo un intento similar en su primer libro *El calendario de los pastores*).

El siguiente gran poeta inglés, John Donne, halló ante sí ese panorama y, creyendo insuficientes los hallazgos de Sidney y Spenser para expresar su nueva sensibilidad, se dio a la tarea

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de adecuarlos a sus necesidades por el camino de una excesiva metaforización, de un complejo proceso de conceptualización que mezclaba el pensamiento científico renacentista (constantes referencias a la astronomía, la fisiología, los descubrimientos geográficos y los términos económicos), con el típico pensamiento medieval (reiteradas alusiones a la alquimia, la hechicería y las leyendas populares de aparecidos, tumbas abiertas y personajes mitológicos), y que descansaba sobre el *wit* (el ingenio, la agudeza) para crear un deslumbrante efecto en sus destinatarios.

Estas características hicieron que, a escala formal, los poemas de John Donne resultaran una rara mixtura de hermetismo y lenguaje coloquial (siempre tan sospechoso para la poesía académica), por lo cual gozaban de una muy peculiar musicalidad que los hacía extraños a la percepción tradicionalista de lectores y críticos. Una de las mayores pifias del eminente censor inglés Samuel Johnson radicó, precisamente, en malinterpretar la música de los textos de Donne; decía, entre otras lindezas, que los poetas «metafísicos» (sambenito con el que bautizó a Donne, Andrew Marvell, Henry Vaughan, George Herbert, y algunos más) trataban de ingeniárselas para hacer gala de su erudición y su ingeniosidad, pero que nada había de relevante en sus escritos, los cuales soportaban muy bien la prueba de medirlos con los dedos, mas no así con los oídos,

puesto que sonaban de modo horrendo. Muchos años después, T. S. Eliot tendría que enmendarle la plana al Dr. Johnson, aclarándole a los nuevos receptores de la poesía de Donne que allí donde el severo Samuel apreciaba ausencia de armonía, sonaba, en verdad, una música muy sutil, nacida del gran aporte de Donne a la poesía inglesa: la aproximación a la flexibilidad rítmica del lenguaje hablado y a los requerimientos del sentido y la emoción por encima de las exigencias musicales de la herencia clásica anterior a él.

No por gusto John Donne (al igual que Góngora en la lengua española) fue redescubierto por un grupo de poetas anglófonos que buscaban violentar el canon que les antecedió y dar paso a una música nueva, es decir, al naciente resultado formal de otra profunda revolución poética: la vanguardia. Esos poetas eran —¡vaya tontería!— T. S. Eliot, Ezra Pound y William Butler Yeats, los tres caudillos de la renovación poética anglosajona en el siglo xx. El secreto estriba, sin duda, en que el modelo del siglo xvii les enseñaba una lección imprescindible de la cual hemos venido hablando en estos artículos: la amalgama de la tradición con el experimento² o, en algunos casos, el sondeo basado en una relectura de la tradición que abriera la posibilidad de la revolución.

Por ese camino de indagar en(con) el sonido discurrió buena parte de la poesía inglesa posterior a ellos. Quizá el ejemplo

Juez y Parte I (Meditraiciones)

más notorio lo constituya el galés Dylan Thomas, cuyas metáforas frondosas proponían una tenaz reinterpretación del valor ontológico de la poesía, destinada a preguntar(se) sobre el sitio del ser en el Ser. Curiosamente, Thomas fue un autor que gozó de notable éxito en vida, y lo consiguió por la difusión de sus textos a través de un medio auditivo: la radio. Quienes hayan escuchado grabaciones en la voz de Thomas entenderán el porqué de enunciados como aquel que afirma: «El sonido de las palabras es lo importante». Y, en efecto, buscó hasta la saciedad en las sonoridades del idioma inglés³ y les extrajo una armonía diferente con que expresar sus angustias acerca del sexo, la muerte, el pecado, la religión y la redención y que parecieran temas frescos, recién inventados por él. Thomas, que a la sazón se desempeñaba como crítico literario, escribió el siguiente comentario, del cual me permito citar un amplio fragmento debido a su importancia para este artículo:

(...) *La muerte del oído* sería un buen título para un libro sobre la situación de la poesía moderna (...) Esta «carencia de oído», este envilecimiento de una arte que depende principalmente de la unión musical de las vocales y las consonantes, podría explicarse hablando de los efectos de nuestra ruidosa y mecánica civilización sobre el delicado mecanismo del oído humano. Pero la razón es más profunda. Demasiada poesía actual

resulta plana, monótona, impresa sobre la página: una amalgama blanquinegra de palabras creadas por inteligencias convencidas de que un poema debe, única y exclusivamente, *entrar por los ojos*.⁴

La recensión parece hecha ayer por la tarde y referirse a la más reciente poesía cubana. Porque, en verdad, buena parte de ella, si la escrutamos bajo los presupuestos de Thomas, *suen*a horrible. Y si nos ponemos majaderos y conservadores y la evaluamos desde el punto de vista del manejo idiomático, peor. Muchas veces tengo la impresión de estar leyendo malas traducciones de poesía inglesa, norteamericana, o francesa, pero no algo escrito (compuesto) por un hablante nativo de la lengua española. Hecho harto lamentable si convenimos en que las grandes revelaciones y revoluciones de la poesía cubana —como las de cualquiera otra que se respete— han sido, en su manifestación formal, revelaciones y revoluciones *en el sonido*.

Ahí tenemos la obra de José Martí. Su primer libro, el *Ismaelillo*, adopta una curiosa manera de llegar al lector: mediante la asunción de las formas estróficas tradicionales (romances heptasilábicos y pentasilábicos) y con el tono de las nanas infantiles. Ya sabemos por Augier y otros del contenido simbólico del poemario (Ismael, hijo de Agar y Abraham, desterrado y dirigido a fundar pueblos en el desierto), de lo que representó

conceptualmente para la poesía nueva de la América Latina, y sabemos también, por el oído, de la excelsa musicalidad de sus versos que logran introducir en metros de arte menor temas tan exigentes desde el punto de vista ontológico como la angustia, la muerte, la libertad, el amor, la lujuria, sin hacer concesiones de ningún tipo y sin perder, jamás, la galanura del estilo. Así, el poeta vinculaba las peripecias de su vida sentimental, íntima, con su labor política: el *Ismaelillo* no es, ni por asomo, un libro escrito *únicamente* para el hijo de Martí, sino un libro fundacional en el que pudieran crecer y educarse los nuevos cubanos (proyecto que se complementa con *La Edad de Oro*) y, a la vez, una rotunda respuesta estética a la anemia que atacaba por esos días a la lírica hispanoamericana.

Con los *Versos libres* Martí entra en otra dimensión poética. Aquellos endecasílabos «hirsutos» arrasaban, de lleno, con el pesado neoclasicismo de Manuel José Quintana y comparsa, y con la exuberancia a veces vacía de Espronceda o Zorrilla, para volver de cierto modo al arretrato existencial del mejor Heredia e inaugurar para la lengua la modernidad de una poesía que se sustentaba, por una parte, en el examen gnoseológico de un mundo cambiante (lo hicieron también Rimbaud, Whitman, los pintores impresionistas) y, por el otro, en la hiriente, despiadada musicalidad del progreso capitalista. Menos eufórico que Whitman ante el sonido del florecimiento, menos atormentado

que Rimbaud por la asfixia de un mundo en decadencia, menos epidérmico que los impresionistas en su visión vertiginosa de la realidad, Martí mantuvo el metro clásico español y le insufló la aspereza existencial, el contrapunto en los acentos, que convierten este cuaderno en un experimento solo comparable, en el terreno propiamente musical, con las pesquisas de Béla Bartók.

Los *Versos sencillos* constituyen otra lección magistral del empleo del sonido en la renovación poética. Martí, sin publicar todavía los «versos libres», continúa la línea de superarse a sí mismo, y se decanta por la vuelta a los orígenes, a la copla, a la redondilla y a la cuarteta (Fina ha señalado con acierto que los *Versos sencillos* son décimas a las cuales les faltan los versos de enlace), para fundir su pensamiento en el crisol del lenguaje popular, en el nervio rejuvenecedor que este significa para la lengua. Lógicamente, consiguió una música inconfundible, personalísima, y pronta a fijarse, tras su aparente sencillez, en la memoria y el folclore de su pueblo (aquí me atrevería a afirmar que Martí, cual todos los grandes poetas, consideraba su pueblo, en este sentido, a toda la humanidad).

Otro paradigma en el hallazgo sonoro dentro de nuestra lírica, es Nicolás Guillén, que logró lo que pocos: fusionar sus versos (típicamente españoles en su esencia) con el género por antonomasia de la música cubana, y fusionar, además, en ellos,

todas sus angustias de tipo social, político y ético, sin perder el ansia de superarse, asimismo, de una colección a otra, como ya apunté en un análisis anterior. Por haberlo hecho, no voy a demorarme ahora en la labor poética de Guillén, solo insistiré en el aspecto de que su poesía es una de las que mejor *suenan* dentro del conjunto hispanoamericano (y universal), y que, como la de Martí, se hace entrañable al lector, al oyente, que no puede escapar de su hechizo rítmico y melódico.⁵

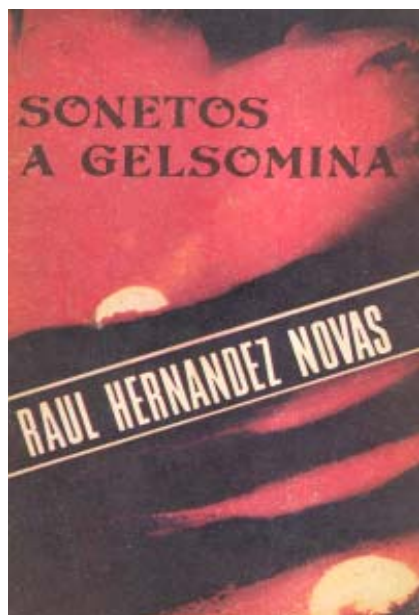
En una dirección tal vez opuesta operaron las indagaciones de José Lezama Lima, «el ingenuo culpable», al decir de Reynaldo González. Lezama trajo definitivamente a nuestra poesía la instauración de un sonido *distinto*, de una música *otra*, que no radicaba solo en el respeto, con variaciones, de la norma castellana y cubana, sino además en una mezcla polifónica donde se escuchaban, de fondo, los ecos de Mallarmé (no por gusto musicalizado por Debussy) y de Claudel (no por gusto musicalizado por Milhaud) en el concierto barroco donde ya sonaban Eliot, Valéry y Saint-John Perse. En el largo ejercicio literario de Lezama hemos de adentrarnos como quien viaja a través de vasos comunicantes, y descubrir los nexos, los fragmentos que son la poesía, el ensayo, la novela, el cuento, para ese imán con que el músico de Trocadero luchaba por volver a los orígenes. Si miramos con atención en su obra, hallaremos con frecuencia el tema

de la música, lo mismo en títulos de poemas («Aislada ópera», «Rapsodia para el mulo», «Telón lento para arias breves») que en el contenido de estos, tal como hace en «El coche musical», dedicado a Raimundo Valenzuela, maestro del danzón y la guaracha, dos de nuestros más renombrados géneros dentro de la música popular.

Después, vino el coloquialismo. En el artículo anterior abundé sobre el asunto. No obstante, me gustaría hacer algunas añadiduras de carácter musical, sonoro. A mi entender, estos poetas tuvieron en las manos la posibilidad de revolucionar la poesía en lengua española mediante una preponderancia del verso libre y del redescubrimiento (ya lo había hecho Donne, y lo repitieron Frost y e. e. cummings) de la ductilidad rítmica del lenguaje coloquial, que permite obtener los más variados registros y matices para abrir nuevas rutas estéticas. Pero no la supieron aprovechar. Salvo contadas excepciones (Escardó, Retamar, Fayad, Díaz Martínez), muchos cayeron en la trampa del prosaísmo, de la poesía deslavazada y previsible (cantos de alabanza a la sociedad en construcción, etc.),⁶ y desaprovecharon una herencia que había apuntado notablemente en ese sentido en algunos versos de Poveda, ciertas zonas de Fina y Eliseo y, sobre todo, en la particular poesía escrita por Virgilio Piñera, uno de los autores ejemplares de la literatura cubana en lo referente a voluntad de transgresión y rigor lingüístico en su escritura.⁷

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Entre los poetas que se dieron a conocer (la mayoría de modo oral en tertulias, peñas, talleres y eventos literarios) a fines de la década del setenta, están tres de los que mejor han *sonado* en los últimos años. Me refiero a Raúl Hernández Novás, Roberto Manzano y Ángel Escobar. Como les dedicaré comentarios particulares, no quiero extenderme demasiado en este momento. Hernández Novás es uno de los poetas imprescindibles en la poesía cubana del siglo xx; las razones, otros críticos las han señalado antes,⁸ aunque me complace repetirlas, aun a



riesgo de parecer tautológico: la pluralidad de registros temáticos y formales en que se movió, siempre con la preocupación lingüística consustancial a todos los grandes poetas: captar la angustia existencial inherente al espíritu de su época y tratar de expresarla mediante un verso clásico abierto a la ruptura que se obtiene al reinterpretar la tradición. La música de Novás, ni hablar; basta con leerlo

en cualesquiera de sus cuerdas, lo mismo en «Sobre el nido del cuco» que en los *Sonetos a Gelsomina*.⁹

Vinculado en principio a la corriente que la crítica ha denominado «tojosismo», Roberto Manzano inicia¹⁰ un reencuentro con la tierra, con el campo cubano donde transcurrió su infancia

y se formó, al margen de escuelas, ideologías y políticas, su primera noción de nacionalidad; recupera la nostalgia para una literatura centrada en el valor sociológico de la anécdota y en la inmediatez de un discurso ¿impuesto? por las circunstancias históricas, y nos propone una visión pueril —y auténtica como solo puede serlo en los niños— de la patria, la historia y la propia poesía.¹¹ Después, esa obra ha ido creciendo en profundidad filosófica, en indagación ontológica y en el empleo de un español clásico en su esencia, pero que incorpora como una constante de renovación la flexibilidad semántica y rítmica del lenguaje popular. En cuanto a música, consúltense los poemarios *Canto a la sabana*, *Puerta al camino*, *El hombre cotidiano*, *Tablillas de barro*, *Tablillas de barro II*, *Transfiguraciones* y *El racimo y la estrella*, y se sabrá de qué estoy hablando, pues en ellos el autor *suen*a sinfónicamente, como lo hacen los grandes poetas.

Ángel Escobar es, a todas luces, un poeta del oído. Desde *Viejas palabras de uso*, su primer libro, estaba proponiendo una renovación del lenguaje, pero entendida a través del acto de escuchar, digerir, y luego devolver al otro, al interlocutor, la acústica de la existencia en una intervención dialógica de fina penetración en el drama ontológico del individuo desde tiempos inmemoriales. ¿Quién soy? ¿Quién eres? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos? ¿Para qué? ¿Hasta cuándo? son las preguntas

Juez y Parte I (Meditraiciones)

que se(nos) hace Escobar de modo perenne. Quizá el ejemplo señero, en ese sentido, sea su poemario *La vía pública*, donde el poeta transcribe lo que oye el sujeto lírico en su deambular por una ciudad que bien puede ser la ciudad interior de un hombre habitado por muchos otros que, cual él, rumian a diario la angustia de ser. Igual que en los textos de Novás y Manzano, podemos encontrar en los de Escobar una voz, un sonido, una marca que los distingue dentro de la lírica cubana contemporánea.

Dije más arriba, y no lo olvido, que la poesía cubana de hoy, sobre todo la escrita por los autores entre los veinte y los cuarenta años, suena horrible. Baste consultar al azar los libros publicados por las casas editoras nacionales, en cuyos catálogos siempre aparecen varios cuadernos de versos con escasa fortuna. Barrunto que esto sea un síntoma del empobrecimiento retórico-lingüístico a que aludí en mi comentario anterior. El rechazo al coloquialismo acérrimo fue tan profundo que influyó, incluso, en la manera de leer que asumieron los jóvenes poetas. Hubo un regreso a Lezama y a Eliseo no solo a escala tropológica, sino también en la salmodia de la propia lectura. Nada peligroso si no fuera por la falta de límite. Era música, mas no era auténtica; no era el sonido personal de los escritores nacientes. Y muchos no supieron dar con el tono, creándose una coral monocorde de escaso interés para el auditorio. Si alguien lo duda, lo invito a una leída

colectiva de esas que se estilan en los eventos de poetas. Hay un premio en especie para quien sobreviva al quinto poema.

Claro, siempre quedan autores con un *sonido* menos impersonal, y voy a enunciar algunos de los que estimo atendibles en las dos o tres últimas promociones: Ramón Fernández Larrea, Agustín Labrada, Emilio García Montiel, Antonio José Ponte, Reynaldo García Blanco, Odette Alonso, Nelson Simón, Damaris Calderón, José Manuel Espino, Sigfredo Ariel, Carlos Augusto Alfonso, Laura Ruiz, Alessandra Molina, Carlos Esquivel, Francis Sánchez, Norge Espinosa, Yamil Díaz, Ronel González, Israel Domínguez, José Félix León, Aymara Aymerich y Liudmila Quincoses. La lista, bastante larga, no implica que todos sean poetas convocados a revolucionar la poesía cubana y colocarse a la altura de un Martí o un Lezama, sino que son los que, desde el punto de vista *sonoro*, ofrecen mejores credenciales para dar el salto. Hay otra zona de nuestra poesía que, aunque *suenas distinto*, se ha adentrado en indagaciones interesantes con la desarticulación del lenguaje y la desautomatización de los mecanismos tradicionales de percepción del género. De este grupo, me emocionan intelectualmente los hallazgos de Omar Pérez, Juan Carlos Flores e Ismael González Castañer.

Y basta. Un día prometí no hacer listas por lo peligroso que eso resultaría para el futuro de mi columna (¿vertebral?); pero, como buen cubano, no alcancé a cumplir mi promesa.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Eso sí, puedo asegurar que justificaré de la a hasta la zeta la inclusión de cada uno de estos nombres.¹² Lo más probable es que me equivoque. El tiempo, como dicen, ha de ser juez. Y parte, faltaría más.

Notas:

¹ Ya habíamos visto pareja intención en Ronsard y Du Bellay, a imitación de los italianos Dante, Petrarca, etc.

² Me complace apuntar que empleo la palabra experimento en el sentido de búsqueda, tanteo, tentativa, pero sospe

cho bastante de la expresión «poesía experimental», pues creo haber asimilado de la lectura de los clásicos que la verdadera poesía es *siempre* un experimento, una necesidad de concilio entre filosofía, música y sintaxis. Razón por la cual resulta redundante incorporar el adjetivo en cuestión, ya que la mayoría de las veces se refiere a una voluntad de ser distinto *a priori* que, también creo haberlo aprendido en los clásicos, es barrida por el peso de La Literatura.

³ Se cuenta que repetía una y otra vez en voz alta sus versos, pues tenía la clara conciencia de que se aprecian mejor cuando son leídos así.

⁴ Citado por George Tremlett en *Dylan Thomas*, Circe Ediciones, Barcelona, 1996. Por cierto, el subrayado no es mío; el volumen de Tremlett no especifica si es suyo o de Dylan Thomas. No obstante, lo suscribo.

⁵ No es noticia recalcar aquí que José Martí y Nicolás Guillén son, sin disputa, los dos poetas cubanos cuyas obras más se han musicalizado. Me arriesgaría a decir que son, probablemente, los dos poetas hispanoamericanos más y mejor musicalizados.

⁶ Las relaciones entre poesía y sociología, tan fuertes en nuestra historia literaria, serán motivo de un próximo ensayo.

⁷ Es curioso, pero Virgilio Piñera es nuestro mejor dramaturgo, un cuentista impresionante, un novelista delicioso, un crítico altamente sagaz y, por si no bastara, un poeta diferente, sobre todo en el *sonido* de sus versos.

⁸ Consultar a Jorge Luis Arcos en *Las palabras son islas*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1999, p. XL.

⁹ Aunque no sea para nada un dato definitorio, es bueno recordar que Novás fue un melómano, un profundo conocedor en materia musical.

¹⁰ La literatura cubana es habanocentrista no solo en el hecho de que son los autores habaneros (o residentes en La Habana) los que más oportunidades tienen para publicar sus libros, sino, además, en que la crítica solamente se fija, por lo general, en dichos autores. Así, a Roberto Manzano le costó veinte años publicar su primer poemario, y muchas de las ganancias de su poesía les fueron adjudicadas a otros autores con menor rango que eran, de cierto modo, una especie de epígonos suyos.

¹¹ La narrativa cubana había tenido una búsqueda similar en *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas, que prosiguió luego con *Un rey en el jardín*, de Senel Paz, y muchos otros textos donde la mirada del niño se convirtió en la piedra de toque.

¹² Aunque omití nombres como los de Reina María Rodríguez, José Pérez Olivares, Efraín Rodríguez Santana, Jorge Luis Arcos y Rafael Almanza, cuyas respectivas obras poéticas descuellan, también, por su *sonido*, por la presencia de una *voz*, a mi entender ya madura, en los comentarios particulares que conformarán el volumen *Experiencias crípticas*, abundaré en esas y otras consideraciones.

La mirada de Calíope

Casi desde sus inicios, la poesía ha desempeñado una función social, doctrinaria y política, centrada en las diversas relaciones que llega a fundar con el poder, ya sea político, militar, religioso, o ideológico, si acaso todos no convergen en la misma cosa. Por eso, no es raro que al estudiar el vínculo poesía-poder, estemos desentrañando, además, algunos de los vericuetos históricos de la propia poesía. Esto obedece, sospecho, a la recíproca necesidad que sufren ambos polos. El poder necesita de la poesía, en primer término, para consolidar un linaje histórico-artístico que muchas veces es endeble cuando no irreal en absoluto, y en segundo orden, para fomentar programas educativos destinados al mejoramiento espiritual y cognoscitivo del ciudadano, fachada que, por lo general, oculta el germen de la primera necesidad: nutrir al poder con sólidas razones para su perdurabilidad. La poesía,

por su parte, precisa del poder como alimento. ¿O hay mayor fuente de conflictos existenciales, de angustia metafísica, que el vínculo con una fuerza casi siempre omnipotente y omnipresente que obliga a vivir con o contra ella?

Cuando la poesía (¿el poeta?) elige estar a favor, colaborar con el proyecto sociopolítico, entramos en el terreno de la epopeya, del canto de alabanza fundacional, afirmador de los valores esenciales que interesan al poder. Esta conducta, obviamente, redundará en un apoyo consciente del poder a la difusión de la épica, e incluye el reconocimiento público del poeta y las prebendas que de ello se desprenden. Cuando la poesía elige estar en contra, es posible que se decante por la lírica —o por la poesía dramática— como modo de expresión más o menos áspero de angustias en apariencia apolíticas, o que lo haga por la sátira, en un flagrante desafío a la autoridad imperante. En el primero de los casos, suele ocurrir un raro proceso de hermetismo, donde aparecen símbolos, códigos más bien esotéricos que sirven para cuestionar el poder, o la franca ausencia de politización expresada en tendencias «escapistas»; en el segundo, el poder acostumbra a ripostar con una censura feroz y las puniciones alcanzan grados a veces surrealistas, en dependencia de si la forma de gobierno es democrática o autocrática.

El más socorrido de los ejemplos de poesía épica a favor de un diseño predeterminado por el poder, es la obra del latino

Virgilio. La *Eneida* incorpora un ideal político, es un poema *en verdad* al servicio de la política de Augusto, que era un estadista lo suficientemente sagaz como para entender que solo una literatura *auténtica* podía dar lustre a su gobierno, y que esa literatura, para ser de veras auténtica, requería ser *libre dentro de su ámbito*.¹ O sea, que era un poco inútil obligar a los poetas a que entonasen las loas del imperio —o del emperador— a tontas y locas, puesto que la caricatura resultante de ese empeño jamás sembraría en las masas una verdadera admiración por el gobierno ni por el gobernante. Por tal causa, Augusto dejó a sus poetas expresarse «libremente» acerca del poder y de la gloria y obtuvo, a cambio, un monumento como la *Eneida*, sin dudas una epopeya nacional de buena ley porque, para decirlo con Luisa Campuzano, encarna el ideal nacional romano.² Es decir, cree a pie juntillas que Augusto representa la mejor opción para el destino histórico y político del país, puesto que ha logrado la paz después de largos años de guerras intestinas entre las diversas facciones de poder (Sila y Mario, César y Pompeyo, Marco Antonio y el propio Octavio), y presenta, además, un propósito de reconstrucción basado en el desarrollo de la agricultura, el derecho, las artes, las letras y el rescate de las costumbres religiosas más caras al pueblo romano. Mejor, imposible.

Otro notable ejemplo de poesía épica lo constituye el *Orlando furioso*, del italiano Ludovico Ariosto. En el texto, a pesar de ser una suerte de tributo a la familia Este —a la sazón

protectora del poeta—, representada por Rugiero, legendario fundador de la Casa de Este, el autor nos desplaza hacia un plano mitológico-literario en el que se le confiere mayor importancia a la literatura en sí misma que a los fines encomiásticos que él y los otros poetas de su tiempo estaban forzados a respetar.³ Ese sendero de subversión, ya recorrido por el Dante en el viaje al Infierno, alcanzó quizá su máxima expresión en una epopeya atípica como *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, pieza en la que descuella el valor de los héroes indígenas Caupolicán y Lautaro, por encima de la cruzada conquistadora de Felipe II. Muchas polémicas han girado alrededor de este aspecto; unos arguyen que la obra bien podría considerarse, por tal detalle, un texto indigenista; otros alegan que solo exacerbando el valor y la eficacia militar de los enemigos lograría Ercilla glorificar la gesta española y colocar a su líder, el rey, en el sitio de honor que acostumbra a donarle la épica a los máximos personajes del poder terrestre. Lo cierto es, de cualquier manera, que Ercilla encumbró a los caciques araucanos y que su poema épico se convirtió en el primero de su especie en las letras americanas, dejando una imagen poco edificante del gobierno español y sus representantes militares y religiosos en la ocupación de América.

Por camino parecido, aunque debido a razones diversas, discurrió la vida del primer texto literario cubano,

el *Espejo de paciencia*, considerado por muchos una pieza épica. Felipe Pichardo Moya, uno de nuestros principales estudiosos del *Espejo...*, indica las influencias que este posee del *Orlando furioso*, de *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, de *La Araucana*, y de las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos, sobre todo en el carácter más de crónica rimada que de poema que presentan los dos últimos. Como vemos, un listado de subversivos de marca mayor. Pero, ¿dónde está la subversión en *Espejo de paciencia*? Sencillo: en la existencia misma del poema. La Cuba de esa fecha no tenía ni una historia interesante desde el punto de vista épico, ni una tradición al estilo del *Popol Vuh* o los *Anales de los cakchiqueles*, ni cantares de gesta de corte popular como la *Canción de Roldán* o el *Cantar de Mío Cid*, ni literatos cultos que consiguieran la fijación de un canon a partir de la historia o los cantares de gesta. Estos argumentos, unidos al peculiar manejo del lenguaje en la obra (más cercano y familiar que el de sus coetáneos españoles, que ha hecho a algunos apuntar una temprana cubanización del habla), han conducido a varios estudiosos a dar por cierta la teoría de que el *Espejo...* es una broma literaria de Domingo del Monte y su grupo, ávidos de corporeizar un conjunto de ideas acerca de lo que debía ser el origen la literatura en una colonia donde se fortalecía, a diario, el sentimiento nacionalista. Ya expliqué antes

que no comparto ese punto de vista: el texto es demasiado bueno —a pesar de sus limitaciones— para haber sido escrito por Del Monte y compañía, poetas muy discretos todos. Pienso que es simplemente la expresión de una circunstancia histórica: un país que vivía del contrabando a despecho de ordenanzas dictadas por la corona para evitarlo, no podía menos que comenzar su historia literaria con un texto que reafirmara el derecho de los habitantes de la isla a sostener negociaciones apacibles con los filibusteros del Caribe y a defenderse de ellos como de la peste si se propasaban de la raya, cosa que sucede en los hechos relatados en el *Espejo de paciencia*.

La dudosa epicidad del poema, en tanto afirmación laudatoria del poder, fue una constante que se mantuvo a lo largo del período colonial. La poesía cubana no podía arrojar poemas épicos porque los poetas cubanos no estaban dispuestos a ensalzar al régimen español ni a colaborar con el proyecto socio-político que la metrópoli proponía a la colonia, porque era un proyecto falto de grandeza, coartador de las libertades esenciales del individuo y, ya lo vimos en Augusto, daría como resultado una épica endeble en su forma y humillante en su concepto. Se eligió, entonces, el camino de la lírica y, en ocasiones contadas, el de la poesía dramática. Pero con un marcado acento sociologizante que, aunque entendido por muchos como una virtud, a mi entender empobreció

Juez y Parte I (Meditraiciones)

buena parte de la producción de nuestros más notables autores, pues limitó su expresión —y el análisis posterior de ella— a una poesía relacionada con el pensamiento libertario que desde el siglo XVIII rondaba las mejores cabezas americanas. Así, el exceso de sociologización lastra la lírica de Heredia, la dramática de la Avellaneda, Milanés y Joaquín Lorenzo Luaces, los textos siboneyistas de Fornaris y El Cucalambé y la poesía de contingencia de los autores recopilados en *Los poetas de la guerra*; mientras que el defecto de ella se sintió en el tono menor de cierta expresión germanizante (un Heine a veces mal leído a través de Gustavo Adolfo Bécquer) que cultivaran Diego Vicente Tejera, Enrique José Varona, los hermanos Sellén y Mercedes Matamoros, sobre todo en los *lieder* y las baladas que tan de moda estuvieron a finales del XIX.

Nuestro más formidable hombre político, José Martí, fue asimismo nuestro poeta mayor. No obstante, la lírica de Martí rehuye adentrarse en los vericuetos de la anécdota política y se nutre mejor de la angustia que genera para el ser humano vivir sujeto a los avatares del poder. El canto de libertad presente en los poemas del Apóstol sobrepasa la manida intención de clamar por la libertad política proveniente de la independencia de España, y se vuelca hacia un anhelo mayor: la libertad espiritual del ser para elevarse y trascender, precisamente, los estrechos marcos de un contexto histórico o social determinado.

Su labor guía estuvo encaminada a fundar un pueblo avezado en filosofía, economía, ciencia, técnica, agricultura, deportes, artes, letras; su labor literaria, a proponer un esquema de lectura a dicho pueblo: piénsese en *La Edad de Oro* como plataforma para después enfrentarse a *Ismaelillo*, *Versos libres*, *Versos sencillos*, y a las fabulosas páginas de las escenas norteamericanas o de la crítica literaria y artística, para no insistir en la prosa más pragmática relacionada directamente con su tarea de líder del Partido Revolucionario Cubano.

El cese de la larga tiranía colonial española no liberó a la poesía cubana de su insistencia en la sociología como manera de evitar la épica. Entramos en la República con una frustración cardinal: el antedicho proyecto fundacional de Martí había fracasado después de su muerte, pues era contrario a los intereses de aquellos generales y doctores que, sobrevivientes del huracán, se alzaron con el poder, pagando el consabido precio de entreguismo al Norte revuelto y brutal sobre el que ya habían sido advertidos. Ante esa circunstancia, y ante la ineficacia gubernativa de los disímiles presidentes de los primeros treinta años republicanos, ¿a quién iban a quedarle deseos de entonar loas al poder? Sin embargo, el tema social continúa vigente en buena parte de la obra de Javier Serafín Pichardo, Felipe Pichardo Moya o Agustín Acosta; y se hace mucho más notorio en ciertas zonas de la asonada vanguardista como la poesía social de Regino Pedroso, Manuel Navarro Luna, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén.

En el otro extremo del espectro, aparecen los poetas de Orígenes, adscritos a la divisa de Lezama sobre el país frustrado en lo esencial político y las búsquedas en cotos de mayor realeza. O sea, otra vez la sociología por defecto. Claro que, en el caso de estos autores, existían razones teleológicas y ontológicas. La evidente postura cristiana de la mayoría de ellos, así como su contacto con lo más selecto de la poesía contemporánea (Valéry, Eliot, Perse, Pound, Claudel, Rilke, y otros), los motivaba a indagar en la angustia metafísica del ser más que en la cotidiana mascarada de la política llegada, a esas alturas, a escalas verdaderamente saineteras.

El triunfo de la Revolución en 1959 marca una clara escisión en la historia nacional y, por ende, en la historia de la poesía. «El imposible histórico que tanto había gravitado sobre la conciencia colectiva de la nación, y de tanta repercusión en su poesía, se transforma en plenitud histórica hecha realidad», nos dice Jorge Luis Arcos en el prólogo a su panorama *Las palabras son islas*.⁴ En efecto, el advenimiento de una revolución popular, con un programa democrático de gobierno y ostensibles mejoras para el carácter de la vida del país, no podía menos que entusiasmar a los poetas del momento. Como era de suponer, además, el proceso revolucionario —poder al fin y al cabo— necesitaba afirmarse en el canto de sus bardos en virtud de la antigua y recíproca dependencia a la cual aludimos al inicio de estas líneas. Y, encima, la poesía hispanoamericana

demandaba una renovación que intentase superar el imperio de la palabra impuesto por los autores de la posvanguardia (Paz, Lezama, Aleixandre, Gorostiza) y apropiarse de aquello que ansía toda generación naciente: un estilo, una voz, un modo de entender y hacer la literatura.

Estas razones coadyuvaron al auge de una poesía de tono conversacional, anecdótica, testimonial, ajena casi por completo a las formas estróficas cerradas, y uno de cuyos temas favoritos era, casualmente, la alabanza al proceso histórico-social. Aquí, desde luego, hubo diversas conductas: un poeta como Nicolás Guillén, militante comunista desde la década del treinta, no pudo menos que acoger con entusiasmo y energía el advenimiento del cambio social y ahí están los textos agrupados en *Tengo*, libro que no es, ni por asomo, la *Eneida*, mas en algunos momentos sí trasciende el trasunto circunstancial y se eleva en un verdadero canto a la libertad y el derecho del individuo por buscar un mundo mejor. O Roberto Fernández Retamar, que desde su primer cuaderno, *Elegía como un himno* (1950), trataba el tema heroico, y vuelve a tomarlo en 1959, cuando publica *Vuelta de la antigua esperanza*, para no abandonarlo hasta hoy. O Pablo Armando Fernández, que desatiende los vínculos origenistas presentes en *Salterio y lamentación* y en *Nuevos poemas*, y da a la luz en 1964 el *Libro de los héroes*, comprometido desde el punto de vista artístico con la historia

del movimiento revolucionario. U otros como José Álvarez Baragaño y Fayad Jamís, quienes con *Himno a las milicias* y *Por esta libertad*, respectivamente, dan testimonio de la mutación que produce en ellos el triunfo revolucionario, que los aleja del aura más bien surrealista de sus poemas anteriores y los entronca con la nueva tendencia. O el lamentable caso de un poeta como Félix Pita Rodríguez, ya maduro, que escribe *Las crónicas. Poesía bajo consigna*, textos de barricada sobre Playa Girón que clasifican, sin duda, entre lo peor de la poesía nacional. Por suerte, y debo decirlo porque es un autor que admiro, Pita Rodríguez logró reponerse de este mal momento y publicar libros imprescindibles para nuestras letras como *Las noches* y *Tarot de la poesía*.

Y téngase presente que hablo aquí solamente de algunos de los poetas más notables, los que asumieron esa postura por convicción política (Guillén, Félix Pita), o por una mezcla de esta con las búsquedas estéticas (Retamar, Pablo Armando, Fayad, Baragaño). No deseo mencionar a los oportunistas que al percatarse de cuál era la música arrancaron a bailar con ella de tal manera que capearon los temporales del llamado Quinquenio Gris (donde fueron más o menos anatemizados algunos origenistas, y Pablo Armando, César López, Antón Arrufat, Manuel Díaz Martínez, y otros autores vinculados a los sucesos ocurridos alrededor de Heberto Padilla),⁵ y siguieron incólumes

durante la larga década sicológica que fue de 1968 hasta casi mediados los ochenta, cuando lentamente comenzaron a vislumbrarse las señales de un cambio en la política cultural, y la aventura de sustituir la épica con la prédica dejó de tener sentido para muchos.

Quienes entonces arribaron a las publicaciones (Raúl Hernández Novás, Emilio de Armas, Aramís Quintero, Efraín Rodríguez Santana, Luis Lorente, Reina María Rodríguez, José Pérez Olivares) prefirieron una vuelta al intimismo, al conversacionalismo lírico en ocasiones, o a universos un tanto deudores de las poéticas origenistas —en lo fundamental Lezama y Eliseo. Al mismo tiempo, asomaba una nueva promoción (Ángel Escobar, Ramón Fernández Larrea, Alberto Rodríguez Tosca, Emilio García Montiel), cuya relación con el poder se manifiesta en un muchas veces incisivo cuestionamiento cívico, en «una mirada crítica sobre el acontecer social o que insisten en asuntos tenidos como inconvenientes e inusuales, o en la desautomatización de personajes o temas maltratados por la retórica y los dogmas (los héroes, la historia, la política)». ⁶

En los poetas siguientes existe un palmario deseo por desacralizar los cánones ideológicos de las promociones precedentes y un desapego a la euforia fundacional que animó los versos de la generación del cincuenta o de la primera

Juez y Parte I (Meditraiciones)

hornada de los llamados poetas del Caimán (Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus, Raúl Rivero). Esto, por sí solo, no garantiza la calidad de sus textos, que a veces se resienten por el exceso de explicitación de las posturas éticas y el defecto de consideración de los avatares estéticos; garantía que sí ofrece el equilibrio entre la testificación de una verdad particular (la del poeta en cuestión) y el cuidado de su expresión literaria, que está presente en voces como las de Antonio José Ponte, Reynaldo García Blanco, Odette Alonso, Arístides Vega, Juan Carlos Flores, Omar Pérez, Nelson Simón o Damaris Calderón.

Hoy mismo, que el país sigue atravesando las duras circunstancias históricas y económicas producidas por el derrumbe del campo socialista, el recrudecimiento del embargo económico del gobierno de los Estados Unidos, las crisis del pensamiento de izquierda radical y otras lindezas del «fin de la historia», la relación poesía-poder continúa visible en los textos de los más jóvenes poetas, unas veces palpable en ciertas descargas herméticas cargadas de simbología esotérica para consumo de lectores iniciados, otras en la búsqueda constante de una identidad que parece difuminada entre los fuegos de artificio de la posmodernidad, pero siempre presente como una vía de conocimiento, de dar testimonio acerca del estar y del ser.

Y hasta aquí las consideraciones. La poesía, como el poder, es eterna. Y la eternidad, por fin, comienza... ¿un lunes... como hoy que proso estos (per)versos razonamientos y he vuelto, con todo mi camino, a verme solo? Nada, el eterno retorno: ritmo hesicástico, ¿podemos empezar?

Notas:

¹ Ver Ludwing Bieler: *Historia de la literatura romana*, Editorial Gredos, Madrid, 1971, pp. 177-178. (Los subrayados son míos).

² Luisa Campuzano: «Introducción» a la *Eneida*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1992, p. vi.

³ Consultar el prólogo de Luis Rutiaga a *Orlando furioso*, Grupo Editorial Tomo, México D.F., 2002, pp. 8 y ss.

⁴ Ver *Las palabras son islas*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1999, p. XXXIII.

⁵ Creo innecesario abundar aquí acerca de los pormenores del asunto, pues ha sido contado y comentado por muchos de sus protagonistas en entrevistas, artículos, ensayos y demás. A estas alturas sabemos de sobra cuál fue el resultado de aquella historia.

⁶ Arturo Arango: «En otro lugar la poesía», prólogo a *Los ríos de la mañana*, antología de Norberto Codina publicada por Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1995. La cita en la página 17.

Las travesuras de Erato

Roberto Fernández Retamar ha afirmado que si bien muchos denuestan la literatura política por achacarle escasas calidades literarias, pocos hacen lo mismo con la literatura amorosa, en cuyo nombre se han cometido cuantiosos crímenes de lesa poesía. Es cierto. No obstante, me gustaría romper algunas lanzas a favor de la poesía de amor y de lo que ha significado para la historia de la lírica, amparándome, desde luego, en la obra de sus más destacados cultivadores. La razón es sencilla: mis a veces escasas —y casi siempre torcidas— lecturas, me conducen a la idea de que, hoy, la poesía cubana padece la ausencia de poesía amorosa, al menos de la continuadora de esa tradición subversiva y renovadora que ha signado muchos de los mejores momentos de la poesía universal. Quizá la obsesión de nuestros poetas por la sociología y por la ética les ha impedido apreciar tales sutilezas en la historia de la literatura.

Quizá sea solamente la falta de una formación sistemática, que aglutine lecturas y tanteos culturológicos y alcance a conformar un atisbo de cosmovisión. Quizá sea el enemigo rumor de la posmodernidad con sus propuestas apocalípticas. Quizá, la imposibilidad de vislumbrar nuevos caminos en un tema aparentemente caduco. Quizá, quizá, quizá.

De todas maneras, me gustaría proponer un periplo, como de costumbre. Y créanme que si insisto en cimentar mis afirmaciones con ejemplos de la historia literaria universal, solo lo hago por incapacidad: no encuentro otra forma de orientarme estéticamente como no sea releyendo los accidentes de la cultura e intentando adecuar las viejas lecciones de los maestros a los actuales contextos. Espero sepan disculparme si en ocasiones el método resulta reiterativo o aburrido, o si mi exceso de entusiasmo me conduce a —lo advertí— relecturas disparatadas de la literatura. Ya sabemos que de buenas intenciones no hay mal que dure cien años.

Casi en los mismos orígenes de la lírica, encontramos al primer subversivo: Arquíloco de Paros. Sus poemas de amor por Neobule, hija de Licambes, entrañan un perfecto desafío al orden aristocrático imperante, al cual el poeta no se cansó de cuestionar poniendo en tono de solfa valores sacrosantos como la gloria, el combate, la belleza arquetípica, el galanteo gentil. Su origen popular le hizo fácil la tarea: criticar los paradigmas

de la aristocracia no significaba un problema, sino una forma distinta de entender la realidad y de apreciar la utilidad de la poesía. Arquíloco asentó, además, una idea del amor que ha sido recurrente hasta nuestros días: la del sufrimiento que sobreviene con el ímpetu de una grave enfermedad.¹ De ahí que su influencia haya sido notable, ya sea para afirmarla, ya para rebatirla, en la lírica amorosa —y erótica— que le sucedió. Si a esto añadimos que el poeta eligió el yambo, un metro nacido de la tradición popular, para expresarse, y que lo empleó sin atender demasiado a leyes muy estrictas, sino más bien innovando en el ritmo cuando lo reclamaron sus necesidades expresivas, no vacilaremos en concluir que la revuelta fue absoluta y, por añadidura, fruto de un pensamiento artístico consciente, que atrajo sobre Arquíloco la animadversión y el repudio de algunas de las firmas más notables del orden aristocrático (Heráclito, Píndaro, Critias), sin que ello condujera, al cabo, a mermar un ápice su legado a la posteridad.

Otra revoltosa notable fue la lesbiana Safo, cuyos poemas más conocidos, aquellos donde canta las bondades del amor lésbico, han encantado los oídos de sus lectores de todos los tiempos. Pero la revolución no estriba únicamente en darle autenticidad literaria a una variante amorosa que luego resultaría marginada por los severos cánones del cristianismo y las formaciones sociales, sino en erigirse en una suerte de bastión ante la tormentosa

vida política de la época (cognoscible en parte gracias a los poemas de Alceo, para quien sí constituyó una obcecación), frente a la que opuso la fábula de su vida amorosa, tanto la lésbica como la pasión por Faón que fuera, a la postre, la presumible causa de su suicidio, para insinuarnos un camino hacia la libertad. Su escuela de educación artística, doméstica y amatoria, donde se suponía que habría de convertirse a la adolescente en mujer y a la soltera en casada y dueña de casa,² me parece una respuesta coherente, y amparada por la tradición, al desorden familiar imperante en virtud de las continuas guerras y movilizaciones militares que padecía la sociedad. Loar, entonces, las bondades de esa educación sentimental (que incluía, claro, los gozos y las sombras de la pasión y del sexo), implicaba una afirmación de obvio matiz político, destinada a re-frendar la postura femenina y su papel como sostenedora del hogar por vía del equilibrio, el matrimonio y la procreación. No debemos olvidar que, junto con los encendidos textos lésbicos, existen indicios de que Safo cultivara con asiduidad un tipo de epitalamio costumbrista y de inspiración popular, cuya existencia sirve de apoyo a la idea de una tendencia hacia la salvación del espíritu mediante el rescate del andamiaje familiar. Los poemas sáficos, asimismo, son expresión del lenguaje vernáculo y coloquial, sobre cuyos metros alzó incluso la invención de una estrofa, la sáfica, que es el eje formal de su poesía. Inútil sería reiterar la importancia de Safo y el peso de su influencia en el desarrollo de la poesía.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Más o menos imitada fue por Catulo, una de las grandes figuras de la época ciceroniana, lo mismo en el ambiente de algunos epitalamios que en el empleo por parte del latino de la estrofa sáfica menor, compuesta de tres endecasílabos sáficos seguidos de un edónico. La revolución de Catulo, sin embargo, es de otro cariz, porque Catulo vivió en otro tipo de sociedad, en la cual la vida licenciosa, la ostentación del vicio y la maledicencia eran hábitos corrientes. Por eso los poemas de Catulo no se ocupan de la política, sino de sus preocupaciones personales: la desordenada relación con Lesbia, el desmoronamiento de su posición económica, las simpatías y antipatías estéticas y los encontronazos con personajes políticos como César y Mamurra, pero entendidos también desde una postura privada, la relativa a sus rivalidades con estos en aventuras galantes de diversa índole. Eso sí, Catulo es un continuador de la experiencia de Arquíloco y de Safo en el aspecto subjetivo, en la preponderancia de la individualidad por encima de las convenciones morales y literarias, muy a menudo objeto de aceras críticas y siempre adulteradas por la labor del autor. Al final, el canto egotista de Catulo da inicio a una idea del poeta que se ha mantenido con éxito hasta la fecha: aquel que no desea otra cosa que ser hombre de letras y de mundo, y que defiende esas condiciones aun a costa de su solvencia económica o su posición social. En el aspecto formal, Catulo siguió

también a sus predecesores griegos (aparte de Arquíloco y Safo, podría citarse a Apolonio, Calímaco, Euforión y Filetas, y otros poetas alejandrinos del tiempo de los primeros Ptolomeos), y osciló entre el uso de los términos familiares, populares e incluso groseros que vemos en algunas de sus composiciones amorosas o satíricas, y el manejo de formas más cuidadas en los aspectos gramaticales y estilísticos para sus textos narrativos o sus elegías, aunque sin abandonar jamás el presupuesto de huir por principio de las maneras arcaizantes y de evitar ocuparse más de la perfección de la forma que de la profundidad del pensamiento.

Podríamos hablar extensamente de la influencia de Catulo en la poesía latina y citar a Tibulo, Propercio y Ovidio, en la elegía, o a Marcial y Juvenal en el epigrama, pero prefiero abstenerme. Solo proponer un juego: constatar cómo se manifiesta la postura subversiva a través del empleo de la poesía amorosa en estos evidentes peritos del género. Sigamos viaje hasta mi idolatrado Dante que, como ya apunté, provocó un sismo en la comprensión y escritura de la poesía, buena parte del cual descansa, por cierto, en su imagen del amor.³ Las circunstancias son otras: Dante es un poeta cristiano y canta el amor a Dios por sobre todas las cosas. Para ello se basa en una curiosa interpretación de la figura femenina, a la cual concibe como símbolo de la belleza y la sabiduría, como representación absoluta fuera

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de la historia, como permanencia misma de la idea del amor, como experiencia ejemplar del conocimiento de Dios. Beldad, filosofía y teología conforman la tríada impulsora de la poesía dantesca, cuyo símbolo es Beatriz, una entelequia que permite al poeta adentrarse en el misterio de la Trinidad y en la encarnación de Dios, principio y fin de todo conocimiento. Sobre la forma y el estilo en Dante, abundé en el texto antes citado a pie de página. Ahora quiero solo recalcar el peso que donó el autor a la lengua vernácula, al aliento renovador de ella proveniente.

Es curioso, pero Petrarca, aunque pasó a la historia como un gran poeta de expresión italiana, hizo cuanto estuvo a su alcance por convertirse en un ínclito escritor latino. La literatura le jugó una mala pasada. Para bien nuestro. Petrarca solía llamar *nugae* (naderías) a sus composiciones en lengua vulgar, si bien detrás del aparente desprecio las trabajó hasta la saciedad, como demuestran los más modernos estudios acerca del *Cancionero*.⁴ Seguramente el poeta intuía que allí residían sus principales aportes a la lírica occidental. A saber: el testimonio minucioso de una pasión, la catarata de sentimientos que, como jugando, el poeta vació en las páginas de su cuaderno, y que sirvieron para conformar esa autobiografía en versos que es el *Cancionero*. Las reflexiones sobre el dolor, sobre la fugacidad del tiempo y sobre la voluntad divina para darle un cauce a la vida de los hombres por encima de los anhelos de estos, hacen

de los sonetos y canciones a Laura una pieza imperecedera, a pesar de los preciosismos y figuras retóricas que, sobre todo por el abuso de los epígonos, hoy tendemos a rechazar. Pero hay que entender que Petrarca iba en busca de la imagen, de un modo de representación más que de la cosa representada, y cuando escribo autobiografía, me refiero, obviamente, a una autobiografía imaginaria, falta de autenticidad, que es lo que confiere a Petrarca la otra lectura: esa donde el poeta nos quiere decir que siente una sensación de vacío, una conciencia de que Laura es imagen y no ser, lo que la hace cada vez más poética, más sempiterna en su inaccesibilidad, más sombra y simulacro de la fantasía de ese fingidor que es todo artista. De esa melancolía nació buena parte de la poesía universal. Y lo hizo porque era una nueva melancolía: llena de un soterrado paganismo, débil aún, pero creciente, llamado a borrar la seria angustia teológica y política del Dante y devolverle a la lírica esa polifonía presente en Arquíloco, Anacreonte, Catulo y Ovidio, pluralidad de voces que la hacía menos divina a medida que la despojaba de su aspecto simbólico y doctrinal y, de paso, la sacaba del Medioevo.

Pero hay otro aspecto: si observamos con detenimiento en el *Cancionero*, nos enteramos que al poeta lo conmueven, además de las virtudes de la bella, la carne de la bella: sus ojos, sus trenzas, su boca, su piel. Es verdad que los poemas escritos

Juez y Parte I (Meditraiciones)

para Laura, en su mayor parte, son sutilezas, razonamientos petulantes y melindrosos, cosas que Petrarca *crea*, pero lo que *siente* es absolutamente distinto: el latigazo de los sentidos y las ansiedades y desafueros del amor. Esto lo coloca en una dicotomía terrible: no es tan audaz que pueda rebelarse contra sus creencias, ni tan creyente que logre acallar, a fuerza de fe, la carga erótica de su amor. Y lo deja entrever, o se le escapa, para alcanzar una dimensión humana que ha nutrido, después, a la mejor poesía amorosa ulterior: la polisemia del sentimiento amoroso como modo de entender la divinidad y la propia poesía.

De ello es la poesía mística española el mayor ejemplo. San Juan de la Cruz demostró la eficacia del lenguaje erótico (amatorio) más vehementemente para expresar la experiencia interior de un arrobamiento místico imposible de narrar de otro modo, insinuándonos que la fusión terrenal entre amante y amado es, en esencia, un anticipo, un anuncio de la infalible fusión entre Amante y Amado, que habrá de celebrarse tras las verdaderas nupcias del ser con el Ser. Esta especie de epitalamio en que La Esposa (el alma) y El Esposo (Dios) son convocados y celebrados en el amor feliz,⁵ rebata y reorganiza la tradición del amor como una enfermedad (la *aegritudo amorista* tan cara a Petrarca y sus seguidores), convirtiéndolo en una posibilidad de salvación espiritual, de develamiento de los misterios del existir a través del éxtasis, una vez que el alma se transforma en Dios y ocurre el gran silencio donde,

según Jorge Guillén, «el espíritu calla de tanto como tiene que manifestar», y nos quedamos, solo, con la certeza de haber gozado del Amado en ese amor que se cumple como un todo.⁶ Desde el punto de vista formal, San Juan utiliza la misma lira que fuera profana en Garcilaso y espiritualizada en Fray Luis de León, y que adquiere en sus manos una dimensión mística hasta entonces inusitada, como sucede con la glosa, otra de las formas típicas de los siglos XVI y XVII a la que el carmelita de Fontiveros dotará de nuevas resonancias.⁷

En verdad lamento que la riqueza y extensión del tema deba ser coartado por el espacio, y me vea obligado a pasar por alto tentativas tan interesantes como la de los *Sonetos* de Shakespeare (cuánta experiencia, dulzura y pasión hay en esas cavilaciones sobre el amor, la amistad, la ofensa, la ambición, la mutabilidad, el descaecimiento; cuánta destreza literaria en la mezcla de fuentes e influencias, en el empleo del soneto proveniente de Petrarca y amoldado por Spenser a los moldes expresivos del inglés), o como los poemas amorosos de John Donne, en los cuales el autor alcanza una de las cimas de la poesía universal al conjugar el sentimiento vigoroso y el pensamiento elevado con la aproximación a la flexibilidad rítmica del lenguaje hablado y a los requerimientos de la emoción por encima de las exigencias musicales de la lírica clásica isabelina.⁸ Pero estoy compelido a ser elíptico, a pasar

Juez y Parte I (Meditraiciones)

al vuelo sobre autores, tendencias, movimientos, para ir hilvanando el hilo de mi discurso, y ahora debo saltar al romanticismo.

Con este regresa la mujer a ocupar el primer plano de la literatura. Recordemos la Margarita del *Fausto* de Goethe, o la también Margarita de Dumas, la nueva Eloísa de Rousseau, la Atala de Chateaubriand, la Aurelia de Nerval. Como mismo renacen Dante, Shakespeare y Milton, el romancero español, las sagas del norte de Europa y cualquier poesía de corte nacionalista y popular que sirviera para reavivar los sentimientos patrióticos, porque el romanticismo incluyó, entre los múltiples aspectos de su revolución, un marcado cambio de intereses políticos. (De hecho, algunos de los grandes autores del movimiento como Byron, Petöfi, Pushkin, Lermontov, Leopardi, Manzoni, Espronceda, estuvieron vinculados a revueltas políticas en las que perdieron la vida o por causa de las cuales fueron perseguidos y proscritos). Y, también, la insatisfacción con el mundo contemporáneo y la necesidad de sufrir como *conditio sine qua non* del prototipo de héroe romántico⁹ que, en incontables ocasiones, se confunde con el propio poeta.

Un caso peculiar dentro del romanticismo es la figura del español Gustavo Adolfo Bécquer, casi siempre menospreciado por aquellos que le culpan de una nefasta influencia explicitada en los arrumacos dulzones de los cientos y miles de epígonos

que ha tenido, casi siempre mal leído por quienes prefieren las voces altisonantes de Zorilla o Espronceda o, en el peor de los casos, el didactismo moralizante de Campoamor. Pero Bécquer hizo aportes capitales a la lírica española, y universal, como la entronización del valor de los sueños y, junto con estos, la imposibilidad de transmitir por medio del lenguaje la realidad soñada o «visionada»; razón por la cual la poesía, para él, se aprecia en el toque «natural, breve, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio (...) las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía».¹⁰ Una auténtica revolución en la comprensión de la poesía romántica y, por extensión, de toda la poesía. Formalmente, Bécquer rindió tributo a esa incapacidad del lenguaje y su obra poética denota una continua batalla por domesticar «el rebelde, mezquino idioma», en pos de insinuar un universo, por lo general amoroso, imposible de aprehender en su total magnitud. En él, el sentimiento se hace recuerdo, el recuerdo sueño y, por último, verso, sugestión, con lo que se eleva a la categoría de precursor de la poesía moderna que tiende a una alianza entre la razón y la inspiración.¹¹

Después, el amor volvió a cambiar de signo. El gran iniciador de la poesía contemporánea, Charles Baudelaire, lo dotó de una aureola decadentista, voluptuosa, mórbida, porque

Juez y Parte I (Meditraiciones)

en verdad lo estaba sacrificando ante otro descubrimiento: la urbe moderna como insigne protagonista del hecho poético. No obstante, el amor en la ciudad de Baudelaire no pierde nada de sensualidad y sí gana en un raro misticismo matizado de realismo, de los cuales emana un profundo sentido espiritual. El amor sirve para enfrentar el tedio y la muerte, para que el poeta luche por su salvación mediante la palabra, esta vez con la diferencia de que Baudelaire dignifica la lucidez, el escepticismo, la conciencia de una feroz introspección y de una ironía que lo mueven a desafiar a la ciudad, al monstruo mítico, bajo la divisa de convertir en oro (en poesía) el fango que ella le ha dado. El individualismo, el antigregarismo, alcanzan cimas inusitadas, donde el papel de la mujer como objeto amado se reduce, a ratos, al de compañera necesaria del hombre para enfrentar la caducidad y la muerte, y a ratos se trueca en bestia graciosa o implacable que angustia su existencia. Insisto en que es secundario: la ciudad ha desplazado a la mujer, al objeto del amor, y así se mantendrá en los otros dos grandes reformadores: Rimbaud y Whitman. Para el primero, la urbe simboliza el caos, la necesidad de renovación, de «cambiar la vida» en aras de una libertad individual que permita al poeta elevarse al infinito; en el segundo, se alza en espacio fundacional, con la alegría intrínseca que este conlleva, donde se funde el crisol de una nación. Es comprensible: para

Rimbaud la ciudad era la decadencia, el capitalismo caduco; para Whitman era el origen, la pujanza del imperialismo naciente. Y así, por el sendero del caos, por una parte, y de la euforia, por la otra, entramos en la poesía contemporánea y en una aparente desvalorización del amor como forma de salvación literaria y espiritual.

Me encantaría, aún, aludir a dos experiencias importantes dentro de la poesía amorosa universal: las de Konstantino Kavafis y Paul Celan. El poeta griego se opuso, en su obra, a los tres baluartes de la sociedad burguesa: el cristianismo, el patriotismo y el amor heterosexual.¹² Sus versos paganos evocan y celebran un espacio ficticio donde los tiempos se yuxtaponen y entremezclan para ofrecernos la idea de que pasado mítico y presente sórdido son una y la misma cosa, siempre con la escenografía de otra ciudad, Alejandría, como telón de fondo. Sería interesante adentrarse alguna vez en las características dramáticas de la poesía de Kavafis: el empleo de las máscaras para esconder al sujeto lírico, la polifonía que de esta actitud se deriva y el entorno teatral de esa ciudad plagada de tabernas y bares de mala muerte y de tumbas nobles que sepultan a próceres de la independencia o del placer; pero eso también me está vedado aquí por razones de espacio. Baste decir que la subversión histórica y moral adquiere en este poeta ribetes de franca provocación, encauzada no solo en el libre canto al amor

homosexual, o en su peculiar manejo de una lengua griega desprovista de efusiones sentimentales, de giros retóricos, sino incluso en su propia posición ante el éxito y la crítica, que le abstuvo de publicar la mayoría de sus poemas salvo en reducidas ediciones destinadas al consumo de los amigos íntimos.

El caso Celan igualmente merecería un ensayo. Descendiente de judíos, nacido en un territorio de la actual Ucrania a la sazón perteneciente a Rumania, víctima del holocausto fascista, políglota y traductor del inglés, ruso, francés, italiano y rumano al alemán, lengua que eligió para su expresión poética, Paul Celan le otorgó a la poesía amoratoria una connotación inusitada. Desde su primer poemario reconocido, *Amapola y memoria*, estableció un vínculo entre la oscuridad de su forma poética y el amor como núcleo genesíaco de su poesía. Una gran parte de sus poesías «nocturnas» son poemas de amor, en los cuales existe un nexo indisoluble entre la oscuridad y el amor, entre la destrucción y la ternura, y le confieren a la lírica de Celan un acento dialógico, convirtiéndola tal vez en un conjunto de textos dirigidos a un Tú amado, o tal vez en un discurso que se replica a sí mismo. Esto acentúa la contradicción que marca toda la obra de Celan: Eros no une, sino que lleva a su grado máximo las tensiones entre el Yo y el Tú.¹³ En esta poesía el amor está signado por la muerte de una manera singular,

pues la obsesión de Celan con la incomunicación, con la imposibilidad de sobrevivir al crimen de ser, se manifiesta de continuo, y acentuándose de un volumen al otro, en un lenguaje siempre más áspero, que ofrece cierta resistencia a la comprensión inmediata e invita a leer y releer, a trabajar y ser trabajado por él, hasta familiarizarse con las peripecias semánticas, prosódicas y sintácticas de algunas palabras, frases y giros.¹⁴ Sin duda, tal como afirma la crítica autorizada, es la de Paul Celan la experiencia poética cimera en lengua alemana después de Rainier Maria Rilke y Georg Trakl..¹⁵

Por desgracia, en la poesía cubana no abundan los autores que hayan empleado la poesía amorosa como médula de su poética. Tampoco abundan las poéticas, no ya en la expresión escrita de un sistema al estilo lezamiano, sino ni siquiera al nivel de un pensamiento coherente y manifiesto en la escritura de poesía. Casi por entero, la poesía cubana decimonónica acostumbró a mezclar los temas amorosos con los temas independentistas, y en esa cuerda hallamos páginas importantes como «A Emilia», de José María Heredia, «La fuga de la tórtola», de José Jacinto Milanés, «Hatuey y Guarina», de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, y «Fidelia», de Juan Clemente Zenea, entre otras. Pero nunca el amor como esencia de la revolución poética. Ni siquiera en José Martí, autor de poemas cruciales dentro del tema por su visión de modernidad como son «Amor

de ciudad grande» (a la altura de Baudelaire, Rimbaud y Whitman ante similar fenómeno), «Copa con alas» o «Árbol de mi alma», piezas sueltas dentro de una cosmovisión mayor que ya comenté en otros artículos.

Quisiera destacar, sin embargo, dos figuras: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Mercedes Matamoros. La poetisa camagüeyana, a mi juicio, era alguien con excepcionales capacidades para la versificación, cosa hartamente demostrada por sus aportes a la métrica española en la combinación de metros y ritmos, o por sus anuncios formales del arrebatismo romántico y hasta del exotismo modernista, como señalaran, en su momento, Regino Boti y Salvador Arias; pero, a pesar de ello, su poesía carece de autenticidad sentimental, de esa cuerda autobiográfica vibrante que conmueve e impulsa a la complicidad. Dos de nuestros más sagaces críticos literarios, José Martí y Cintio Vitier, la han desestimado profundamente, quizá debido a sus excesos con la palabra. Y estimo que llevaban razón, aunque no puedo dejar de señalar que cuanto gesto lírico impulsor falta en sus versos está presente en su diario de amor, uno de los fragmentos más originales y revolucionarios de nuestra literatura. Si convenimos en que la poesía se escribe también mediante textos no estrictamente poéticos, estaremos de acuerdo en que estas páginas de la Avellaneda revelan una temperatura y unas provocaciones conceptuales

(tanto literarias como sociales) y formales de alto vuelo dentro del pobre panorama de la lírica amorosa cubana.

La autora cienfueguera resultó una revelación al evolucionar desde sus primeros poemas algo becquerianos (en lo externo, se sobreentiende) hacia los veinte sonetos que configuran *El último amor de Safo*, notable por su manejo de lo erótico-amoroso tomando como referente a una de las más ilustres cultivadoras del tema en todos los tiempos. Aunque no creo que tengan una calidad sostenida a lo largo del volumen, los sonetos de la Matamoros llaman mi atención por su violencia interior, por el desenfado expresivo de algunos pasajes, por la provocación que representaban en la pacata sociedad cubana de su época y porque anuncian, en ciertos gestos y maneras, la fuerza de una poesía posterior escrita por mujeres como Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini y, en determinados períodos, Gabriela Mistral y Dulce María Loynaz.

El siglo xx no fue más generoso. He de referirme solo a tres poetas en cuyas obras, a mi entender, la poesía amorosa desempeña un cometido esencial: Emilio Ballagas, Dulce María Loynaz y Nicolás Guillén. El autor de *Sabor eterno*, al decir de Cintio Vitier, fue víctima con este poemario de una caída teológica, al volverse un poeta romántico, ensimismado, taciturno y enfermizo.¹⁶ Pero ya hemos descubierto que Vitier padeció algunas intolerancias sexuales y raciales que empobrecieron su visión crítica (por ahí andan

también sus opiniones sobre Virgilio Piñera y Nicolás Guillén), y creo que eso ocurrió con Ballagas. Aparte de la pugna generacional que enseña su oreja en los comentarios de Vitier sobre otros autores de la promoción anterior como Mariano Brull o Eugenio Florit. Menudencias. Lo en verdad importante, a mi modo de ver, es que Emilio Ballagas, un autor marcado por el sino angustioso de la perenne renovación, afrontó con entereza la dicotomía existente entre la obvia filiación homoerótica de su poemario y su fe católica, y dio testimonio de su dilema en versos de exquisita factura literaria que descuellan entre los mejores de la lírica hispanoamericana. Si advertimos que, luego, Ballagas iría al rescate de una verdadera trinidad de cubanía (la décima, la Virgen de la Caridad y la figura fundacional y mítica de José Martí) y nos legaría uno de los mayores conjuntos de sonetos de nuestra poesía, plenos de acendrado temblor religioso en el uso de la imagen, convendremos en que estamos en presencia de una de las voces esenciales de Hispanoamérica.

Los *Poemas sin nombre*, de Dulce María, constituyen otra novedad. Una colección de textos en prosa donde el sujeto lírico intenta una aventura de salvación mediante el amor (con visibles ecos de San Juan y Santa Teresa de Jesús), representó una *rara avis* en el conjunto de la poesía cubana. A pesar de la religiosidad de múltiples poetas notables cubanos del siglo xx

(los miembros de Orígenes, y otros) nunca había existido, ni lo hubo después, un cuaderno íntegramente dedicado al diálogo con y al conocimiento de Dios. Si a esto añadimos la calidad literaria de los poemas, la mezcla de lirismo y violencia que trasunta un lenguaje adherido a la más rica norma castellana, siempre vigilante del peso de la metáfora, de la palabra como forma final del descubrimiento de la divinidad, que inscribe este libro entre los pasajes más altos del idioma, reafirmamos la idea de excepción antes expuesta.

Nicolás Guillén publicó en 1964 una de sus mayores colecciones: *Poemas de amor*. La cuerda amorosa estaba presente en Guillén desde los primeros textos de *Cerebro y corazón*, y fue reapareciendo con discreción en *Sóngoro cosongo* y *West Indies Ltd.* (los madrigales) y con mayor intensidad en *El son entero* («Rosa tú, melancólica...», «La tarde pidiendo amor», «Agua del recuerdo» y «Glosa», entre otros), para expresarse de manera definitiva en este cuaderno, en algunas piezas que nada tienen que envidiarle a las grandes voces de la lírica amorosa de la lengua (Garcilaso, Bécquer, Martí, Neruda, Salinas, Paz), como son: «Alta niña de caña y amapola», «Nocturno», «Un poema de amor» y «Piedra de horno». Suma de composiciones en las que Guillén hace gala, una vez más, de su sabiduría conceptual (al elegir un tema arriesgado por lo manido, pero siempre fresco si está sustentado en la original emoción

del hombre ante cada nuevo acto del conocimiento que entraña una relación amorosa), de su exquisita sensibilidad (al decantarse por la evocación, el sueño y el erotismo sugerente e incitador) y de su pericia para el empleo del idioma, aquí sazonado por la selección acertada de un verso a medio camino entre la soltura conversacional y la complejidad metafórica. Pero quizá lo más atractivo sea que esta colección apareció casi junto con *Tengo* que, como insinué en el comentario anterior, es un volumen marcado por el entusiasmo político del ejercicio del poder y se resiente, en buena medida, de la inmediatez coyuntural en muchos de sus textos. Es decir, un poeta con la sagacidad de Nicolás Guillén quiso dejar clara la existencia de una cuerda íntima, amorosa, que sirviera de contrapartida a la voz *engagée* del poemario precedente y ofreciera, quizá, una polisemia interpretativa —y sutilmente subversiva— alrededor de las relaciones poesía-poder-amor.

Lo demás es menos transparente en cuanto al empleo de la subversión que entraña la buena lírica amorosa. Poemas notables en esa dirección aparecen en la obra de Roberto Fernández Retamar («Con las mismas manos»), Pablo Armando Fernández («Suite para Maruja»), y otros autores como Manuel Díaz Martínez, Francisco de Oraá, Carlos Galindo Lena, Luis Rogelio Noguerras, Antón Arrufat, Waldo Leyva, Abilio Estévez, Roberto Manzano, Rafael Almanza, Ángel Escobar,

Emilio García Montiel, Edel Morales y Odette Alonso, mas como escribiré comentarios particulares sobre ellos, allí haré mayores especificaciones. No obstante, insisto en que hemos desaprovechado las fluctuaciones de Eros y eso, en buen español, es una tontería. Amémonos por y a pesar de otras alucinaciones y demos fe de ello con la convicción de estarnos salvando. Pedro Salinas aseguró que la salvación estaba ya en el querer salvarse. Y lo dijo el libro de libros: el amor todo lo puede, todo lo espera. Esperemos en él. Que así sea.

Notas:

¹ Cf. Albin Lesky: *Historia de la literatura griega*, Editorial Gredos, Madrid, 1968, p. 137.

² Ver Aramis Quintero: *Poesía lírica griega*, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1999, p. 54.

³ Ver el ensayo «Pensar la poesía», incluido en esta colección.

⁴ Consultar Ángel Crespo: «Introducción» al *Cancionero*, Ediciones B, Barcelona, 1983.

⁵ Cf. Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, pp. 75-109.

⁶ Ídem., p. 109.

⁷ Ver Miguel de Santiago: «Introducción» a la *Poesía completa* de San Juan de la Cruz, Ediciones 29, Barcelona, pp. 13-14, donde el autor explica minuciosamente la herencia de Garcilaso y Fray Luis que permanece en la poesía de San Juan.

⁸ En el volumen *Limbo*s se recogerán sendos comentarios dedicados a los

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Sonetos de Shakespeare y a la obra poética de John Donne.

⁹ De estas y otras características habla Andrés Couselo en «El eterno novio de toda mujer», prólogo a *Rimas y Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, Instituto del Libro, La Habana, 1970, pp. 7-16.

¹⁰ Citado por Jorge Guillén en «Bécquer o lo inefable soñado», *Poesía y lenguaje*, pp. 113-149. La cita en la página 135.

¹¹ Ídem., pp. 136-137.

¹² Cf. P. Bien, citado por Francisco Rivera en el prólogo a *Cien poemas* de Kavafis, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.

¹³ Sobre estas ideas, consultar a Moshe Kahn: «Introduzione» a *Poesie* de Paul Celan, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1986.

¹⁴ Ver Jean-Pierre Lefebvre: «Préface» a *Choix de poèmes* de Paul Celan, Gallimard, París, 1998, pp. 7-23.

¹⁵ Me refiero, sin duda, a la poesía escrita en alemán en los primeros años del siglo xx. Al hablar del xix habría que incluir la obra lírica de Goethe, Schiller, Hölderlin y Heine.

¹⁶ Los adjetivos los usa Vitier en la nota correspondiente al autor en: *Cinuenta años de poesía cubana*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, p. 206.

El exilio y el reino

No en balde me he atrevido a remedar un título de Albert Camus: creo de firme que el exilio es uno de los temas fundamentales de la poesía, o al menos de la alta poesía. Y eso se debe a la gran dosis de angustia existencial que genera, ofreciendo, así, una posibilidad especial de indagar en los misterios del ser (y del Ser). Habrán podido notar que prefiero referirme casi siempre a la búsqueda ontológica, ya sea mediante el diálogo con el poder, con el amor o sujeto amado, con el lenguaje y la forma, o con cualesquiera de los muchos modos que tiene la poesía para elevarse sobre (o desde) las miserias cotidianas y legarnos un auténtico viaje de purificación espiritual. Por esa causa persevero en ejemplificar con autores y textos que constituyen paradigmas de la pesquisa metafísica y — ¡vaya coincidencia! — agentes integradores del canon (lo de occidental es un poco más dudoso, pues no me siento autorizado

a polemizar con Bloom acerca de canon alguno, aunque tampoco del todo satisfecho con *su* canon),¹ y, luego, intento trenzar estos ejemplos con la historia literaria (poética en este caso) de nuestro país. A mi modo de ver, la comparación con el canon es la forma menos difícil de juzgar las virtudes y limitaciones de la lírica cubana.

En lo referente al tema del exilio en particular, es abundante dentro de nuestra poesía. Y altamente polémico y hasta subversivo enredarse en el análisis de determinados porqués. Pero sería de una inocencia brutal, o de una endeblez crítica notable pasarlo por alto y desechar las disímiles aristas interpretativas que ofrece para una relectura de nuestra epopeya literaria. Asimismo, constituiría un acto de ingenua simplificación reducir la categoría exilio al elemental significado de «expatriación por motivos políticos», dejando de hurgar en otros matices significativos de la misma. Si nos atenemos al principio de que un poeta es *siempre* un exiliado (del Ser, del país, del discurso de los otros, de sí mismo), no podemos menos que convenir en que en el tema del exilio subyace la necesidad de diálogo (con Dios, con el poder político-ideológico, con la humanidad, y hasta consigo mismo en el caso de los más feroces solipsistas, si es que hay alguno) que es el motivo de la poesía, o al menos de la alta poesía. Y a partir de ahí, nos vemos en la obligación de deslindar matices, de atender y tratar de entender las diversas

maneras en que el exilio se desenvuelve estéticamente ante nuestros ojos de lectores.

La primera, por supuesto, es la lectura lineal del exilio en su connotación política. Y nos asalta enseguida un nombre: Ovidio. Sin embargo, estimo que lo mejor de la producción de este poeta se remonta a los libros anteriores al destierro (*Amores*, *Arte de amar* y *Metamorfosis*), quizá ocasionado, según aluden algunos, por su escasa previsión política de contravenir, con el *Arte de amar*, la cruzada moral del omnipotente Augusto. Los textos posteriores a su salida de Roma, a pesar de guardar aún grandes momentos, sobre todo en el agudo reflejo del dolor y la añoranza de la patria perdida, se resienten de cierta monotonía y, en primer lugar, de una retórica que descansa en la repetición de motivos que dieran pie a los antiguos loores, mientras que, en el plano conceptual (y moral) no pasan de ser inconsolables súplicas a amigos y familiares para que intercedan a su favor delante del emperador. Visto así, supongo que el primer exiliado político ilustre fue Dante Alighieri. La deportación constituyó para Dante la eterna fuente de desasosiego que generó una producción literaria subversiva y radical en sus valoraciones acerca del poder y la gloria.

Güelfo por tradición, Dante cambió el rumbo de su destino cuando se decidió a arrostrar la vida pública. Pero hacer aquí la larga y controvertida historia de los avatares políticos de Dante

resultaría estéril. Eso puede hallarse en cualquier libro de historia de la literatura. Lo en verdad importante consiste en entresacar de esa maraña los fundamentos literarios que el exilio donó al autor y cómo estos repercutieron en su obra. Después de ser desterrado, Dante no regresó nunca a Florencia. A partir de 1302 se convirtió en un gibelino converso. Y ya sabemos que los conversos son siempre los simpatizantes acérrimos de la tendencia que han asumido y los más feroces enemigos de la causa abandonada. Dante no fue una excepción. Pero era un hombre honesto, y eso le hizo demasiado amargo el pan ajeno, y mucho más amargas aún las diferencias con sus compañeros de destierro. Un hombre honesto tiene pocas probabilidades de estar a la altura de las exigencias de cualquier partido en pugna con otro. Por tal razón, el poeta devenido político optó por fundar un partido por sí solo, con la particularidad de que, al no tener prosélitos, él mismo resultó ser su único afiliado. Devino en un teórico, en un doctrinario, en un profeta, y se consagró a defender la tesis del Gobierno Universal. Aquí es mejor consultar *De Monarchia* que soportar mis vulgarizaciones al respecto. Baste decir que, desde el punto de vista pragmático de la cosa pública, no sirvió de nada; desde la perspectiva de la literatura, le permitió escribir el más imponente monumento literario de todos los tiempos: la *Divina Comedia*. En él, Dante hace

una sutil subversión política y religiosa, renuncia a los líderes políticos (El Papa y El Emperador) y a los líderes religiosos (San Agustín y Santo Tomás) y se afilia a dos nuevos líderes que, a la postre, son uno: Beatriz enviando a Virgilio en pos del rescate espiritual del sujeto lírico Dante. Es decir, la sabiduría (entendida como una mezcla de filosofía, teología y poesía) guiando al hombre hacia la verdadera libertad.

En la misma dimensión del exilio político, encontramos otra variante: cuando el exiliado no es expulsado geográficamente de su contexto histórico y social, sino que se le confina, mediante los más sofisticados métodos de coerción, a una incómoda censura que lo hace casi invisible dentro del engranaje cultural de su época. Esta modalidad puede subdividirse, a su vez, en dos: la primera, cuando el insiliado es un «claro» opositor del discurso oficial y se precisa silenciarlo bajo cualquier contingencia; la segunda, cuando un antiguo partidario del susodicho discurso descubre las posibles incongruencias existentes y se convierte en una amenaza también silenciable debido a sus señalamientos comprometedores. Tal vez el arquetipo de la primera postura sea el poeta ruso Borís Pasternak; el de la segunda, pudiera ser el checo Jaroslav Seifert. Veamos algunos detalles.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Pasternak era un cubofuturista, un poeta preocupado por las características sonoras del verso, aunque sin privarlo jamás de su sustancia conceptual. Su poesía se caracteriza por una amplia riqueza metafórica, metonímica, plenas de una energía cinética, cual una cadena de imágenes empotradas unas en otras como los fragmentos de un crucigrama, característica que le confiere a sus páginas el aspecto de creaciones en movimiento, en ciertas zonas vecinas del arte pictórico (Klee), en otras del musical (Skriabin), en otras del cinematográfico (Eisenstein). Además, esta complejidad metafórica se imbrica en una sólida base de elementos culturales que van desde las referencias a otras artes como las ya mentadas hasta un sustrato de reminiscencias literarias que recoge lo mejor de la tradición rusa (Tolstoi, Chéjov, Blok) fundido con la alta poesía universal (Donne, Shakespeare) y la filosofía. Pasternak aceptó la revolución pasivamente. Al considerar el comunismo como una árida suma de proyectos y reglas y una retahíla de datos económicos, pensaba que su realización práctica estaría encaminada a reprimir los impulsos individuales y destruir la fantasía del artista. No obstante, son escasas en su poesía las referencias políticas directas y, cuando aparecen, se resuelven en perplejas consideraciones sobre la relación entre las exigencias inflexibles del poder político y la frágil individualidad del creador. Por todo eso, fue acusado de formalismo, de debilidad

ideológica, y estigmatizado, dejándole solo el resquicio de las traducciones literarias como vía de subsistencia. Durante la Segunda Guerra Mundial, al concentrarse hacia otro sitio el interés principal del Estado, Pasternak alcanza a publicar dos poemarios y a vincularse a la vida literaria como crítico (en lo fundamental trabajaba con autores clásicos y no soviéticos). Su fama internacional crece. Pero desde 1946, al agudizarse en la URSS el control ideológico producto de la guerra fría, el poeta vuelve a ser marginado en virtud de las mismas acusaciones. Durante esos años escribe *El doctor Zhivago*, una de las obras maestras de la narrativa del siglo xx, y algunas colecciones de poesía. Sin embargo, no es hasta bien entrados los años ochenta que Borís Pasternak resulta publicado y rehabilitado en la Unión Soviética. Para concluir, me complace destacar que, aun a sabiendas del triste destino de muchos de sus compatriotas, que osciló desde el suicidio (Maiakovski, Esenin, Tsvetáieva), hasta la emigración (Ajmátova, Brodsky), pasando por la encarcelación (Mandelstam), Pasternak mantuvo una actitud de entereza negándose a servir al poder político y a las campañas ideológicas que impulsó en los diversos momentos de la historia soviética. Su obra, un claro ejemplo de dignidad intelectual y rigor estético, le salva de cualquier insana acusación que intente menoscabar su derecho a la posteridad.²

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Jaroslav Seifert, en cambio, sí fue un poeta de origen proletario, vinculado pronto al Partido Comunista checo. En sus primeros libros de versos maneja la poesía proletaria, si bien con un tono muy peculiar que preconiza por momentos la intensidad lírica antes que el mensaje social o ideológico. Luego sobreviene una etapa en la cual cristaliza esa intensidad lírica y su poesía se identifica por la melodiosidad, la sencillez del verso y la sensualidad.³ En 1929 Seifert rompe con el Partido Comunista, después de un viaje a la URSS que le crea determinadas dudas acerca del papel del mismo en los procesos culturales. No obstante, vendrán los tiempos de crisis económica y de la acechanza del fascismo. El poeta, un antifascista convencido y militante, recupera un poco el favor del partido, gracias a sus poemas comprometidos con la causa progresista de la humanidad. Ya a partir de 1950 entra otra vez en divergencias con la política cultural al defender al poeta Frantisek Halas, acusado de subjetivismo. Esta situación se agudiza cuando, en 1956, dicta un discurso en el que criticaba las maniobras del estalinismo en cuanto a dicha política cultural. Sobreviene entonces un silencio de nueve años, agravado por la presencia de una larga dolencia física. Durante esta etapa Seifert hace hincapié en el verso libre y en la importancia cívica de la palabra, al tiempo que se adentra en especulaciones sobre la muerte y la angustia metafísica de la existencia humana. En 1966, es condecorado como Artista Nacional. Entre 1968 y 1970 asume la dirección de la Unión de Escritores Checos,

pero desde ella critica con dureza la posición soviética ante el conflicto de Praga, actitud que volvió a enquistar sus relaciones con el poder político, tornándolas prácticamente insostenibles a partir del año 1977, en que confrontó tantas dificultades para publicar que sus últimos cuadernos de versos y sus memorias aparecieron en un principio en Alemania. Este período se caracteriza también por la meditación ontológica profunda y la preponderancia del verso libre, en ocasiones cercano a la prosa.

Sin duda, esta variante del exilio político, en cualesquiera de sus alternativas, podría sazonarse de modo interminable con nombres como los de Nazim Hikmet, Attila József, Nelly Sachs, León Felipe, Konstanty Ildefons Gałczyński o Juan Gelman, autores sobre los cuales se repiten, de tal o cual manera, las constantes de represión por ausencia de diálogo entre los intereses políticos del gobierno en el poder y las necesidades expresivas del artista honesto que busca la salvación mediante el conocimiento de la verdad, de su verdad, que habrá de conducirlo a la libertad. Pero hay una segunda variedad muy interesante, lo que podríamos llamar el exilio estético: la renuncia del artista a dejarse manipular por los fines de la política o la ideología, y su respuesta abúlica ante tales intereses, gesto que lo conduce a una sublimación de lo estético, unas veces como vía de escape al trasunto de la realidad, otras como

búsqueda de una experiencia artística distinta que se convierta en una nueva realidad posible. Quizá el adalid inaugural de esta tendencia sea el francés Théophile Gautier, padre de la teoría del arte por el arte, según la cual, el artista no tenía ningún compromiso con la ética y, por el contrario, su obligación era alcanzar la perfección en la forma y la expresión. Su obra y sus ideas ejercieron un notable influjo sobre Charles Baudelaire, que a la postre elaboró y propuso, un tanto inspirado en ellas, una nueva visión del poeta y de la poesía. El poeta de Baudelaire está hastiado, perdido en un mundo abyecto y hostil contra el que trata de oponerse a través de una idea distinta de belleza (lo transitorio, lo inusitado, lo fugitivo); su poesía se torna estetizante, y se propone como el único modo de descifrar a los neófitos (mediante la intervención del poeta) los misterios de la existencia y del universo. Baudelaire además incorpora la noción de una inspiración artificial, obtenida por medio de las drogas, que permite al poeta asomarse a los entresijos de la creación, abismos — y esta es una palabra clave dentro de la poética del autor— a otros negados por la deducible inutilidad de la revelación. De este exilio cada vez más profundo nacen los simbolistas, uno de los cuales, Stephan Mallarmé, lleva a su grado sumo el «torremarfilismo» y la postura estetizante del poeta y su labor. Para él, las revelaciones de la poesía eran halladas gracias al cultivo de la palabra. Su obra se aleja de los valores morales

aún latentes en Baudelaire y se adentra en una apuesta mucho más metafísica, donde lo bello desempeña un papel fundamental, y donde la poesía se convierte en una lengua sagrada, digna de los elegidos, únicos llamados a asimilarla en toda su pureza. Por último, Mallarmé descubre el vacío de la página en blanco, tal vez su mayor aporte a la literatura universal, porque equivale a un símbolo del absoluto añorado por el poeta y conduce hacia el silencio como espacio y triunfo ejemplar de la poesía.⁴

La cúspide del exilio estético, a mi entender, aparece en la obra de Arthur Rimbaud. Inspirado en Baudelaire y Mallarmé, el niño prodigio de las Ardenas proclama a gritos que el poeta es un visionario, un elegido que puede competir con la divinidad y adentrarse en los abismos —de nuevo la palabreja— de la creación, de la poesía, para salir de ellos investido con el poder de cambiar la vida. A estas alturas el *spleen* del viejo Charles se ha trocado en auténtico asco del cual desaparecen las voluptuosidades caras al parisino y emerge una sensación de vértigo, de viaje al fondo de lo desconocido, que propugna eliminar lo artístico, lo sensual, e indagar en el misterio a través de la imagen, de la visión de algo exterior al poeta que es, a la vez, su paraíso y su infierno. El sitio donde hay divinidad, pero no hay Dios. Dios, en todo caso, es el propio poeta que se ofrece en holocausto para buscar la redención del género humano. Pero no basta. Y no basta porque el poeta sabe que la única

salida consiste en aceptar que él mismo ha sido atrapado por la enfermedad humana, por la ley del rebaño, como la llama Cintio Vitier,⁵ y que sigue habiendo otro que le dicta las visiones y se mantiene incontaminado en el estercolero de la existencia. Y aquí decide aplicar el más radical de los exilios: el silencio. Aunque no al estilo metafísico y literario de Mallarmé, sino el silencio real, palpable, de la autoaniquilación como remedo de la caída original, como sustentación práctica de que la ceremonia más importante de la poesía es el acto de prescindir. Así, casi a punto de cumplir los veinte años, Rimbaud decide prescindir de la gloria literaria y los oropeles de la farándula, convencido quizá de que si bien resultaba hartó difícil cambiar la vida con la poesía, sí podía cambiar *su* vida arribando antes a la meta de la misma: el silencio. Ahí, supongo, radicaba su último intento de alcanzar la libertad y la salvación probables.

Un ejercicio afín de alteridad, también marcado por un signo de profundo valor estético, lo encontramos en la obra del portugués Fernando Pessoa. Influenciado por el simbolismo y por las lecturas de Schopenhauer y de Nietzsche, se dio a la tarea de introducir en su país las modernas corrientes literarias europeas de vanguardia. Ahora bien, la literatura portuguesa necesitaba una renovación tan radical que Pessoa, ya comprometido con el ideal de modernización, arrostró una tarea hercúlea: crear él solo todo el parnaso portugués de la época.

De este modo dio vida a un grupo de heterónimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis son los mejor conocidos) que representaban distintos modos y formas de entender y escribir la poesía, y a los cuales dotó de biografías, doctrinas y vigorosos corpus poéticos que hacen de este fenómeno algo sin precedentes en la historia de la literatura. Es cierto que los recursos del apócrifo y el heterónimo son tan antiguos como la propia literatura, y que fueron usados, antes y después de Pessoa, por infinidad de autores (los escritores de la *Biblia* y *Las mil y una noches*, Cervantes, Louÿs, Machado, Eliot, Joyce, Eco), pero el poeta portugués lleva hasta el límite el proceso de la otredad y les concede a sus creaciones un grado de independencia artística y de participación activa en la historia literaria que resulta apenas concebible. Es el exilio de la multiplicidad que se vuelve individualidad para tornar a ser múltiple y asentarse en la tradición. Es decir, la salvación a través de la siembra, de la germinación. El diálogo que, ansioso por encontrar interlocutor, lo funda para que funde. Y así hasta el infinito.⁶

Después de esta lección de angustia ontológica, es difícil indagar en otros matices del exilio. Sin embargo, resta todavía una aventura poética, la de Paul Celan, que encierra los que son, a mi juicio, otros dos novedosos modos de entender el exilio: el religioso y el lingüístico. Paul Celan fue un poeta exiliado en todos los órdenes: nació rumano en tierras de la actual

Ucrania, vivió en Rumania y en la URSS, y luego se trasladó a París, para allí fijar residencia y nacionalidad, pese a que eligió el alemán como lengua de expresión literaria a pesar de su ascendencia judía. Una nimiedad. Ahora bien, es significativa la postura religiosa que puede leerse en sus versos: víctima directa del mayor crimen político del siglo xx, el exterminio de los judíos por parte del fascismo alemán, donde perdieron la vida sus padres y él mismo resultó recluido en un campo de trabajos forzados, Celan mantiene una actitud distante ante todo tipo de ortodoxia religiosa (tanto judía como cristiana), haciendo patente su aversión por el monoteísmo y dejando resaltar el tono blasfematorio en buena parte de sus poemas. El poeta se cuestiona la justicia de un dios que, desde su presunta omnipotencia, ha permitido una masacre semejante, acusándolo de impedir la luz del conocimiento. Como ha señalado el ensayista Ludwig Schajowicz, su nihilismo religioso «no consiste en la adoración o el culto a cualquier dios sino en la trágica experiencia de la *ausencia divina*». ⁷ Que se agrava ante el hecho de que la emancipación de Dios implica un sentimiento de orfandad de lo divino que es imposible de tolerar. Un verdadero viaje hacia la Nada emprendido por el Nadie de sus poemas. ⁸

Acerca del exilio lingüístico ya he apuntado algo: no obstante leer, hablar y escribir fluidamente varias lenguas europeas

(hebreo, rumano, ruso, francés, inglés, italiano y portugués, a saber), Celan se decantó por el alemán para escribir sus poemas, al parecer queriendo salvar lo único que, a su modo de ver, podría defenderse de los asesinos: el idioma. A este idioma tradujo, por si fuera poco, buena parte de la mayor poesía universal: Shakespeare, Apollinaire, Dickinson, Rimbaud, Blok, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Esenin, entre otros. Si bien recuperó para él viejas palabras en desuso, en ocasiones cargándolas de nuevos matices de significado, su poesía descansa sobre una continua ruptura de los artificios tradicionales del lenguaje como encarnación de la pérdida irreversible de un mundo y de la destrucción de sus valores; cosas ambas que solo serán reintroducidas, por vía de la nostalgia, en un imperio reeditado por un lenguaje que, desde la libertad de su hermetismo, permita tomar todas las distancias críticas necesarias.⁹ Quizá por ello constituya su lectura una ardua experiencia intelectual que, en apariencia cerrada al diálogo, clama sin cesar por un interlocutor que ayude a la salvación tras penetrar la visible oscuridad de sus orillas.

La poesía cubana, hasta donde puedo colegir, ha estado marcada siempre por la constante del exilio. Nuestro discutido primer texto poético fue, incluso, el producto de la labor de un inmigrante. Pero, en su generalidad, la forma taxativa ha sido la del exilio político.¹⁰ De hecho, nuestro primer gran poeta,

José María Heredia, centra su decir en el acápite «destierro por cuestiones políticas», y del mismo emanar sus primordiales poemas («En el teocalli de Cholula», «Niágara» y —con menores valores, pero un prototipo del tema— el «Himno del desterrado»). La Avellaneda, por su parte, no fue en puridad una exiliada política, aunque en su poesía aparece, con mayor frecuencia de lo que ha señalado tradicionalmente la crítica, una sutil preocupación por el destino del país que consideraba su patria; devino, eso sí, una exiliada geográfica que no perdió jamás el vínculo nacional, ni siquiera en los momentos en que más fuerte fuera su obnubilación con la gloria literaria de su floreciente carrera. Martí, ya lo he dicho, es para mí el más interesante poeta cubano en el orden conceptual, y el que mejores hallazgos realizó en relación con la poesía de su época. Y Martí fue, entre otras muchas cosas, un exiliado. Político, geográfico, pero sobre todo ontológico. Fundar un pueblo sobrepasa la ambición de ostentar el poder político, e inclusive de obtener la independencia para él; se trata de indagar en el ser de ese pueblo para ayudarlo, mediante el conocimiento, a fundirse con el Ser. Toda la obra de Martí, ya sea poética o en prosa, está al servicio de esa esperanza de salvación mediante el crecimiento espiritual, bien que aparente, en su corteza, proceder solo de las diferencias políticas entre él y la corona española o los Estados Unidos de América. Leerla de esa manera

sería reduccionista desde el propio punto de vista político y miope desde el literario, porque estaríamos perdiendo la esencia de un proyecto político-social que hizo de la literatura, de la cultura toda, su piedra angular para alcanzar la libertad (del ser, se sobreentiende).

Cuba ha mostrado, sin embargo, otros tipos de exilio en la poesía. Ahí están el estético y manierista de Julián del Casal, o el existencial de Luisa Pérez de Zambrana, dos personalidades y dos obras de peso capital dentro de nuestra lírica. O el también estetizante exilio de Boti y Poveda, doble quizá si atendemos al detalle de que ambos eran «poetas del interior», una pedestre categoría que todavía hoy sigue golpeando las reputaciones de numerosos autores cubanos. Poveda se acercó, por si fuera poco, al ejercicio de alteridad de Pessoa en sus *Poemetos de Alma Rubens*, claro que muy influenciado por Pierre Louÿs y con menos intensidad intelectual que la del poeta portugués.¹¹ O el exilio geográfico-diplomático de Mariano Brull, que nos trajo de vuelta la más refinada tentativa nacional con respecto a la poesía pura y las mejores traducciones de Valéry al castellano.¹² O los exilios temporales y de marcado carácter cultural de Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar o Pablo Armando Fernández, por citar algunos ejemplos.

Después de 1959 se produce una escisión histórica que repercute, de manera inmediata, en la historia de nuestra literatura.

Me gustaría traer a colación una frase de Jorge Luis Arcos referente al asunto con la que, vaya paradoja, coincido y discrepo al mismo tiempo. Dice el ensayista: «(...) otros (...) emigran, reiniciando así, al principio tímidamente, después con más fuerza, aquella poesía del exilio que tanto abundó en el siglo XIX cubano». ¹³ Coincido en que, en efecto, la emigración potenció una poesía de la añoranza, de la pérdida y de la conquista de nuevos espacios culturales y lingüísticos, pero prefiero nombrarla, con Ambrosio Fornet y otros, poesía de la diáspora, porque para mí *toda* la poesía cubana —y *toda* la poesía, en sentido general— es poesía del exilio. Esa resulta, pues, mi discrepancia: no se reinicia la poesía del exilio, simplemente se continúa con una mayor insistencia en el matiz político. Ya no es sorpresa para nadie el alto índice de emigración que ha existido en el país a partir del triunfo de la Revolución. Emigración política, económica, sentimental, cultural, pero emigración al fin y al cabo. Y tampoco es secreto que, como es lógico suponer, entre tantos emigrados, partieron grandes poetas ya hechos (Acosta, Baquero), otros en crecimiento definitivo (Padilla, Sarduy) y otros que llegarían a serlo (Amando Fernández y, sobre todo, José Kozer, a mi juicio el poeta más notable de la diáspora y uno de los más interesantes en la historia de la poesía hispanoamericana de la actualidad). ¹⁴ Esta particularidad de la emigración

escalonada ha dado lugar al curioso fenómeno de que existan al menos tres maneras de entender la poesía de la diáspora. La primera, llamada poesía de inmigrantes, es aquella en que los autores conservan el idioma natal y los moldes expresivos anteriores; por lo general, se destaca por la nostalgia del país perdido y la añoranza de un regreso bajo otro orden político (aquí podríamos mencionar a Juana Rosa Pita, Belkis Cuza Malé, Heberto Padilla, Eugenio Florit y Reinaldo Arenas). La segunda es la vertiente en que los autores asumen el drama del biculturalismo, pero no se entienden ni cubanos ni norteamericanos,¹⁵ aunque se expresan sobre todo en español (Lourdes Casal, José Kozer, Maya Islas, Emilio Bejel). La tercera, la vertiente de quienes son, a un tiempo, cubanos y norteamericanos, y sacan partido a su doble identidad cultural y lingüística; casi siempre se expresan básicamente en inglés (Gustavo Pérez-Firmat, Achy Obejas).¹⁶

Dentro de la isla también tuvimos algunas versiones del asunto, casi siempre vinculadas a malos manejos de la política cultural. Ahí están los casos de José Lezama Lima, Virgilio Piñera o Dulce María Loynaz, cuyos exilios involuntarios han sido por fin subsanados con creces, pero no por ello pueden ser ignorados como cándidas variaciones tropicales sobre el tema Pasternak. Lo mismo que podrían considerarse variaciones sobre el tema Seifert los silencios indeliberados de Antón

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Arrufat, César López, Manuel Díaz Martínez o Pablo Armando Fernández, durante más de una década. En fin, insisto, la reiteración del modo político-social de entender el exilio en el propio país.

Diferentes proposiciones son escasas. Una de las más reveladoras fue la sostenida por Emilio García Montiel en sus primeros poemarios (*Squeeze play*, *Cartas desde Rusia* y *El encanto perdido de la fidelidad*, recogidos al final en un volumen bajo este último título), en los cuales emplea lo que pudiéramos llamar el exilio estudiantil: la mirada del estudiante que abandona temporalmente su tierra y su cultura y sufre, en el nuevo mundo (por lo general el antiguo bloque socialista de Europa del Este), un encontronazo que desmitifica su visión de la historia y del porvenir.¹⁷ Otra radica en el exilio doméstico que practican poetas como Rafael Alcides, Raúl Luis, Rafael Almanza y Juan Carlos Flores, por ejemplo, que les permite mantenerse al margen de tendencias de moda y capillas literarias, así como de la esclavitud autoimpuesta de la publicación. Un bello ejercicio de prescindencia que los acerca a la liberación de la búsqueda como intento de salvación. Y, por último, la postura de los autores agrupados alrededor del proyecto Diáspora(s), que desde su nombre acusa una voluntad de exilio verificable en sus indagaciones en los procesos de desautomatización de la escritura poética, contentivas de visibles rupturas con la tradición, tanto en el plano del pensamiento como en el del lenguaje, y que apuntan

hacia una contaminación (multigenérica y lingüística) muy saludable como gesto, como actitud de extrañamiento, aunque no por completo visible aún en cuanto a un auténtico corpus literario legado por sus integrantes (salvo, quizá, Rolando Sánchez Mejías, Omar Pérez y Pedro Marqués de Armas).

Y es suficiente (o insuficiente) por ahora. La pertinacia del exilio tiende a tocarse, en las antípodas, con el silencio. Esa es mi música y a ella me acojo. Claro que sin cerrar la posibilidad del diálogo, porque todo exiliado, y yo soy uno, necesita intuir sus interlocutores, aquellos que habrán de conducirlo al Interlocutor con el cual anhela fundirse para que lo funde. Que tal viaje hacia el reino nos sea leve.

Notas:

¹ Al vuelo, me gustaría señalar un desacuerdo: el exceso de escritores de habla inglesa dentro de la conformación del canon (muchos de ellos verdaderos autores de segunda fila, y hasta de tercera) y la ausencia de grandes autores de otras lenguas (Garcilaso, Marot y Martí, entre las altamente notables), a mi modo de ver más determinantes y genesíacos. Y corto aquí, que eso es materia para un ensayo que aparecerá en *Limbo*, y desde el cual pretendo dialogar con *El canon occidental*, de Harold Bloom (Anagrama, Barcelona, 2002).

² Sobre estas y otras ideas acerca del poeta, consultar: *Boris Pasternak. Poesie*, con traducción y prólogo de Angelo Maria Ripellino, Giulio Einaudi editore, Turín, 2001. La introducción de Ripellino de la página v a la xxxi.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

³ Al respecto se comenta en la introducción a: *Poesía* de Jaroslav Seifert, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1987.

⁴ Para una mayor comprensión de estos apuntes, ver: «De los malditos y la Poesía como conjuro evocador», de Leticia Collazo Ramos, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/malditos.html>. Allí la autora analiza también con sagacidad las obras de Verlaine, Lautréamont, Eliot y Pessoa.

⁵ Vitier ha escrito un inteligente prólogo a *Poesía de Rimbaud* (Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1989), el cual, junto a las traducciones que aparecen en el mismo volumen, lo convierten, según creo, en una autoridad atendible para enfrentarse a la poesía de este.

⁶ En su libro *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2002, Harold Bloom hace un curioso análisis de la poesía de Pessoa, leyéndola —de consuno con Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, la principal autoridad en el poeta— desde la influencia de Whitman y los diferentes yoes que animan la obra del norteamericano.

⁷ Ludwig Schajowicz: *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1990. En el capítulo titulado «Lo sagrado en la era del nihilismo», específicamente entre las páginas 21 y 29, aparece el estudio de la poesía de Celan bajo tal óptica. El subrayado pertenece a Schajowicz.

⁸ No debe olvidarse que uno de sus principales libros es *La rosa de Nadie* (1963).

⁹ Consultar al respecto a Jean Bollack: «Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs», en *Revue des Sciences humaines*, no. 223, Lille, 1991, pp. 7-8.

¹⁰ Esto obedece, creo, a que las formas del poder político en Cuba han sido en esencia tres a lo largo de nuestra historia: la Colonia, la República y la Revolución. Como en las tres, de manera más o menos general aunque por causas muy diversas, ha primado el poder centralizado y, además, han sido frecuentes los períodos de crisis económicas, es lógico que haya habido un fuerte exilio por diferencias políticas y razones económicas; fenómeno que no puede dejar de reflejarse en los poetas y en la poesía.

¹¹ En un próximo comentario acerca de la poesía escrita en prosa, ahondaré más en mis consideraciones sobre este libro de José Manuel Poveda.

¹² En otro trabajo posterior sobre la traducción de poesía en Cuba, me detendré en tales textos.

¹³ Ver *Las palabras son islas*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1999, p. xxxiii.

¹⁴ Sobre cómo se comporta el exilio lingüístico y cultural en José Kozér, pienso escribir al referirme al poeta en particular. En ese trabajo aspiro a defender la idea arriba expuesta.

¹⁵ Escribo este gentilicio porque resulta Estados Unidos el país donde reside el mayor número de exiliados cubanos; pero el fenómeno funciona igual para cualquier otro país, cultura e idioma.

¹⁶ Remito a los artículos recogidos en el libro de Ambrosio Fornet *Memorias recobradas* (Capiro, Santa Clara, 2000), donde se manejan ideas muy interesantes acerca de la llamada poesía de la emigración. También sería interesante revisar «La tercera orilla», de Víctor Fowler, aparecido en la revista *Unión*, año VII, no. 18, enero-marzo 1995, pp. 68-73.

¹⁷ José Manuel Prieto hizo una aportación similar a nuestra narrativa, en lo principal con su volumen de cuentos *Nunca antes habías visto el rojo* (Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1996).

Casta de malditos

No voy a referirme exactamente a los autores que Paul Verlaine definiera como poetas malditos en su escandalosa antología de 1884 (Marceline Desbordes-Valmore, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam y él mismo), sino a aquellos que, en busca de un gran vuelta de tuerca, es decir, de adecuar nuevos modos expresivos a la comunicación de nuevas (o renovadas) ideas estéticas, renunciaron al verso y fueron a indagar en la prosa las resonancias de una poesía diferente. Y, dentro de ellos, solo a quienes a mi juicio hayan aportado reales conquistas al pensamiento poético, ya que, como es usual, un buen día el poema en prosa cayó también en manos de epígonos y escritores y fue víctima del exceso de entusiasmo de unos cuantos «subversores» que pretendieron llegar a Roma por el camino más corto.

La historia de la literatura no vacila en reconocer al romántico francés Aloysius Bertrand¹ como el padre de los poemas en prosa. Nacido en Dijon, llevó una existencia corta y desafortunada, donde ni siquiera alcanzó a ver publicada su única obra, *Gaspar de la noche*, que apareció un año después de su muerte gracias al financiamiento de amigos que le admiraban. Este volumen dividido en seis libros fue calificado por el propio autor como «fantasías a la manera de Rembrandt y Callot», y es una suerte de evocación onírica y fantástica de la Edad Media, hecha en un lenguaje cuidado y seductor, rico en imágenes, paisajes y sentimientos al gusto del romanticismo, pero que, pese a la libertad estructural y rítmica que la prosa le confería, no abandona del todo la forma condensada y preciosista de la poesía tradicional en la época. No obstante, *Gaspar de la noche* abrió el sendero para la rebelión de la forma, propuso una contaminación genérica que alcanzaría mayores cotas con sus devotos seguidores Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud, y cuyos ecos llegarían hasta los surrealistas André Breton y René Char y, a través de ellos, hasta una buena parte de la poesía moderna.

De hecho, Baudelaire, en la dedicatoria de su texto *Pequeños poemas en prosa* (también conocido como *El spleen de París*), deja clara la influencia de Bertrand cuando apunta a su interlocutor Arsène Houssaye:

He de hacerle una confesión. Hojeando, por vigésima vez al menos, el famoso *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand (¿no es lícito que llame *famoso* a un libro que conocemos usted, yo y algunos de nuestros amigos?), se me ocurrió la idea de intentar algo similar y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, mejor dicho, de *una* vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extraordinariamente pintoresca.

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días más ambiciosos, con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?²

Baudelaire alude asimismo a la intención de pintar la vida moderna, o mejor, la vida de la ciudad moderna, lo que ya venía haciendo desde *Las flores del mal*. Esta vez acude al expediente del observador, el paseante que recoge impresiones paradójicas con las que va configurando el cuadro

Jesús David Curbelo



(los cuadros) de la urbe capitalista cada vez más asfixiante y angustiosa; metrópoli que sirve, tras el aborreo de su multitud, para una salida del yo hacia esa masa indiferente, hacia esa «muchedumbre solitaria» contra la cual habrá de batirse en pos de la comunicación, del diálogo. No debemos olvi-

dar que en dicha metrópoli se compendian la mayoría de los dramas humanos, cosa que facilita la labor de este paseante dominado por el *spleen*, por la molestia sicológica que causa la angustia de la existencia, por el fastidio de vivir sin esperar nada ni demostrar interés en nada, y que le permite adentrarse en el que es uno de los temas cruciales del autor: extraer la belleza del mal. Es bueno recordar que este camino de indagación moral que entraña una vuelta a la religión, al poder de la oración, a la importancia de la presencia de Dios en los actos humanos, le venía a Baudelaire por línea directa de Swedenborg

y De Maistre, y ejerció una poderosa influencia en su concepto poético, lo mismo que la postura autodestructiva y en perenne conflicto con la realidad que heredara de Edgar Allan Poe, escritor al que admiró con furor y cuya obra tradujo al francés casi a lo largo de toda su vida. No obstante, la crítica autorizada señala como tema central del libro —y creo que lleva razón— la tensión entre lo real y lo ideal que impregna la mayoría de los poemas en prosa, el sentido de contraste entre el convencional y el inadaptado, entre la naturaleza y el artista, entre la frivolidad y la diligencia, entre el ensueño y la realidad, entre lo exquisito y lo vulgar, entre el sufrimiento físico y el síquico, entre el tedio y la emoción de lo naciente, entre la mujer idealizada y la verdadera,³ que hace de los *Pequeños poemas en prosa* una obra abierta en el pensamiento (que rechaza el orden burgués y espera el advenimiento de un nuevo orden más ético, menos pragmático, más cercano a alguna forma de Dios) y el lenguaje (que adquiere los tonos de la crónica, la gacetilla, la crítica, la sátira, las memorias, sin perder un ápice de elegancia y de perfección formal, incluso en la incorporación en apariencia antipoética del diálogo recogido al paso entre la muchedumbre).

Es, sin embargo, con Lautréamont que el mal alcanza la categoría de poética, cuando aparecen *Los cantos de Maldoror*, en 1890, veinte años después de la muerte de su autor, que solo había publicado en 1868 el primero de ellos. El protagonista,

Maldoror, es una suerte de engendro satánico que abjura de Dios y del hombre y se manifiesta en todos los matices de la abominación moral y física. Haciendo gala de un lenguaje violento, enfebrecido, Lautréamont describe episodios delirantes con vampiros, sepultureros, pederastas, animales, y toda suerte de criaturas extrañas, en una alucinante cabalgata erótica, blasfematoria, que anticipa los preceptos de escritura en que luego apoyaría su estética el movimiento surrealista, cuyos principales críticos consideran a Isidore Ducasse como el mayor poeta francés.⁴ Sin llegar a tales extremos, me gustaría destacar, entre sus muchas virtudes, la actitud desacralizadora desde los puntos de vista religioso, ético y estético, materias en las que Lautréamont arremete contra las presuntas verdades acartonadas por la tradición y el miedo, y obliga a un perpetuo cuestionamiento por parte de su interlocutor (el lector). Una de las tesis a mi juicio más sorprendente de *Los cantos de Maldoror* radica en la idea de que la mejor forma para escapar al mal reside en convertirse en animal, en buscar la pureza en su estado primario, limpia del factor humano que conspira por principio a favor de su deterioro.⁵ Otra, también extraordinaria, estriba en la posibilidad de conocer a Dios (un Dios ajeno a la bondad y el perdón, culpable de todos los crímenes y todas las villanías, tan caído como el hombre y como Lucifer) mediante el camino de la carne, del arrebató erótico que termina

siendo, de un modo muy peculiar, arrebató místico, y culmina en una confusión tan estrecha entre Dios y Maldoror-Lautréamont, que se hace difícil distinguir entre Uno y el Otro.⁶

Quisiera, aún, comentar un libro de Lautréamont que sospecho muy citado y poco leído: *Poesías*. Estas son, de igual modo, una colección de poemas en prosa, con la particularidad de haber abandonado el estilo a veces altisonante de *Los cantos...* para concentrarse en una expresión eficaz, ascética, donde prevalece la ironía y hay, en apariencia, un retorno a los senderos del bien, de la moral, de la fe. Sería bueno recordar que *Los cantos de Maldoror* tuvieron un destino fatal: no fueron publicados en su totalidad debido a la violencia de sus concepciones y de su lenguaje, razón por la cual el joven poeta ansioso de éxito y gloria literaria decide cambiar el método y volver a una visión clásica de la literatura que pretende entroncar con Corneille y Racine (para él la cadena del buen sentido) y apostrofa furiosamente a Hugo, a Musset, a Lamartine, a Chateaubriand, a los que tilda de cabezas blandas y pueriles. Sin embargo, insisto en que todo no es más que apariencia, estrategia de comunicación, porque detrás del orden siguen moviéndose, a través de la ironía, del sarcasmo patético de ser bueno, las tentaciones del caos, insinuadas en las frases de Dante, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Pascal

y La Bruyère que va introduciendo, con sutiles variaciones de sentido, a lo largo de su cuaderno. Este es, quizá, uno de los aspectos más notorios de las *Poesías*, las voces de otros que Ducasse va trayendo a colación mediante la intertextualidad (citas manipuladas, referencias, comentarios críticos al pensamiento o la obra), y que demuestran, por una parte, el profundo conocimiento del autor de la literatura y la filosofía y, por otra, su nunca bien escondida ansia subversiva que se torna visible en los comentarios casi infantiles con que juzga a Baudelaire, a Byron, a Lermontov, a Sainte-Beuve, a Goethe, en los que hace gala de una impericia crítica solo comprensible si la observamos tras el prisma de la broma, del exceso que, a fuerza de ridículo, se desdice. Una peculiar manera de aproximarse al silencio la elegida por este extraño jovenzuelo montevideano que todavía hoy estremece de asombro a quienes se acercan a sus páginas, aunque muchos desdeñen sus enseñanzas definitivas para el desarrollo de la poesía en el siglo xx.⁷

El siguiente gran maldito es Arthur Rimbaud, que también termina por elegir el poema en prosa como piedra de toque de su poesía, aunque ya desde sus tempranos textos en versos amenazara con el afán de subversión que alcanzara el clímax en *Una temporada en el infierno* y en las *Iluminaciones*. En el ensayo anterior comenté la poética de Rimbaud; a aquello añadiré que logró limpiar a la modalidad de ciertas cautelas lingüísticas

Juez y Parte I (Meditraiciones)

subyacentes en Baudelaire y Ducasse, y alcanzar una libertad sin precedentes rayana con la arbitrariedad, pero siempre polisémica en virtud de que combina los polos más inusitados del conocimiento (ciencia, tecnología, ocultismo, sapiencia literaria) con las indagaciones menos conservadoras en el lenguaje. Menos intelectual que Baudelaire (quien fuera el más notable crítico de arte en su tiempo, amén de buen traductor y sagaz juez del mundo literario que tanto lo rechazó), menos tremebundo que Lautréamont, el demonio de Charleville los supera en la inteligente manera de proponer la palabra poética como un alud que, a su paso, se va engrosando, alimentándose de cuanto quede a merced de su absorbente caída hacia el abismo (ontológico, por supuesto).

De signo también ontológico es la producción de César Vallejo, otro de los grandes poetas que buscó en el poema en prosa nuevas posibilidades expresivas. Después del raro posmodernismo de *Los heraldos negros* y de la insólita experiencia vanguardista que fue para la poesía hispanoamericana un volumen como *Trilce*, Vallejo opta por las libertades de la prosa para dar cabida en su obra a una nueva forma de entender el mundo: la óptica marxista que acoge al radicarse de modo definitivo en Europa. Aunque, desde luego, sus poemas en prosa son mucho más: hay nostalgia de los Andes, conciencia de culpa por el acto de existir, asunción de la imposibilidad

de comunicarse íntegramente con el otro; angustia ante la inexorabilidad de la muerte y la ausencia de un conocimiento trascendente o metafísico; violento rechazo de las injusticias sociales y la esperanza de un porvenir más justo para el hombre.⁸ Es decir, un nuevo enfoque ideológico que exige, de algún modo, un cambio de enfoque estético que, al final, engendró nuevas mudanzas estilísticas, porque Vallejo volvió a los poemas «tradicionales» con fuerte sostén versológico en el endecasílabo y al verso libre que distingue muchos de los textos de *España, aparta de mí este cáliz*,⁹ bien que sin abandonar la soltura léxica y la audacia tropológica ya consolidadas como beneficios obtenidos del cultivo de la poesía en prosa.

En una dimensión ética fortísima encontramos la poesía de René Char, autor francés vinculado al segundo manifiesto surrealista del que luego abjuró para decantarse por una voz muy personal que combina la indignación ante la injusticia y el encantamiento ante la naturaleza. Sus poemas en prosa, que constituyen el grueso de la obra, se acercan de continuo al aforismo, al pensamiento concentrado a un alto nivel lírico, vertido en un lenguaje de recias imágenes que a menudo dificultan la comprensión del texto. Char, que fue un luchador antifascista y un perenne cuestionador de realidades políticas que no comprendía (el estalinismo, la militarización, la amenaza nuclear), estimaba que el poeta tenía la misión de guiar al resto de los hombres, no solo por la palabra y su manejo para

finés de salvación, sino además por el ejemplo cívico que permitía la credibilidad de su discurso entre los demás, y quizá por dicha causa a veces sentimos en sus composiciones un leve tono moralista que nos advierte sobre el destino del ser humano.

Muchos otros poetas, en determinados momentos, cultivaron con acierto el poema en prosa (Stéphane Mallarmé, Saint-Pol-Roux, Pierre Louÿs, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Djuna Barnes, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Emil Cioran,¹⁰ Alejandra Pizarnik), pero siempre sin sobrepasar, a mi entender, las cimas adonde lo colocaran los antedichos maestros. También, como ya dije, ha sido el pretexto para unos cuantos epígonos que, a la sombra de los éxitos ajenos, han intentado arrimar la brasa a su sardina en busca de notoriedad y vida social; mas prefiero no insistir en ese detalle: el silencio es el juez supremo de lo insignificante. Mejor entremos en nuestra dulce literatura.

Si bien es cierto que la poesía cubana no tiene cultivadores del poema en prosa hasta ya entrado el siglo xx, con la aparición de los *Poemetos de Alma Rubens*, quisiera referirme a dos obras peculiares que, a pesar de no haber sido concebidas originalmente como poesía, sí contienen esa tensión entre el pensamiento y el lenguaje que caracteriza a los mejores ejemplos de poemas en prosa. De la primera, ya hablé páginas

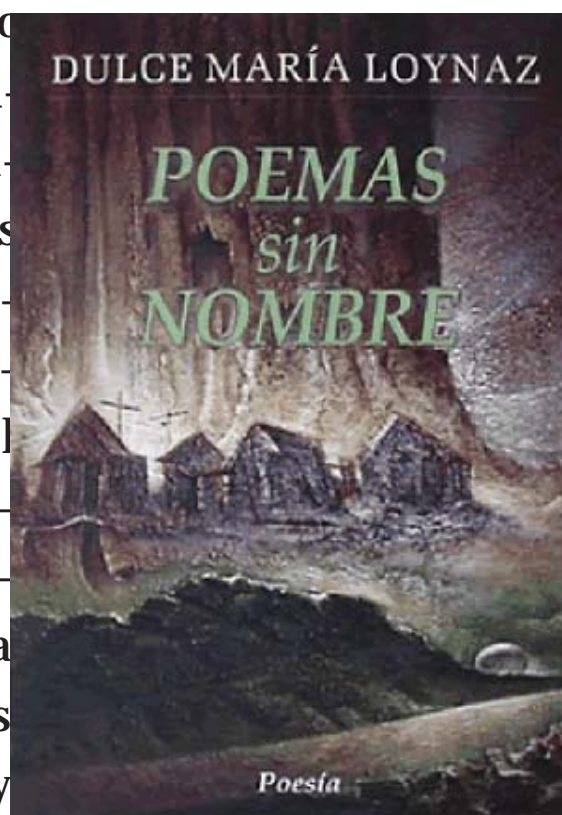
atrás: el *Diario de amor* de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esas cartas unas veces encendidas, otras deprimidas (o deprimentes), oscilan de la lucidez y el pragmatismo al arrebatado romántico y erótico, de lo patético a lo cómico, de lo intelectual a lo emotivo, pero manteniendo siempre una autenticidad sentimental y un manejo exclusivo de la lengua que le confieren una alta temperatura lírica y una dignidad de literatura de ficción inusual para un epistolario. La segunda de esas obras es el *Diario de campaña* de José Martí. Mucho ha comentado la crítica sobre esta idea, y no creo que pueda añadir nada al respecto, solo recordar que ese rescate de la patria física mediante el lenguaje es un ejercicio sin precedente en la literatura nacional, que el poder de síntesis, de evocación, de mística personalísima que tal empleo del idioma significa, convierte a esta pieza en algo irreplicable no ya para el estudio de nuestra poesía, sino para el de nuestra identidad toda.¹¹

Como decía, Poveda es, en puridad, nuestro paladín del poema en prosa. Entre 1912 y 1923 el poeta santiaguero publicó en diversos diarios y revistas del país varias muestras de la producción poética de Alma Rubens, una supuesta autora francesa nacida y radicada en Cuba, aunque ajena por sensibilidad y modos de escritura al devenir de la vida literaria nacional. Resulta clara la intención subversiva de Poveda, que se atreve a crear un personaje al estilo de los heterónimos de Pessoa, dotándolo de biografía, bibliografía y hasta

poética, para a través de él (de ella) incidir de modo escandaloso en el timorato mundo literario cubano, apenas listo para enfrentarse a un decadentismo cercano a las *Canciones de Bilitis*, de Louÿs, y al erotismo misterioso (en incontables ocasiones también de ambiente lésbico) de *Las flores del mal*. Pero hay más: Poveda elige una figura femenina para este experimento, buscando, de manera temprana e intuitiva, una suerte de reivindicación de la voz de la mujer, al poner en ella la dinamita conceptual —y formal— con que pretendía despertar una zona dormida de nuestras letras. Como suele suceder, el intento de Poveda no alcanzó demasiado esplendor, salvo para dos o tres interesados en apoyar un acercamiento radical a la literatura francesa que, en el fondo, no tuvo una línea de continuidad visible hasta el arribo tardío del pensamiento de las vanguardias a Cuba (una palpable demostración del hecho consiste en las escasas ediciones del texto íntegro de los *Poemetos...* hasta la fecha: dos, si no recuerdo mal; una en 1971 en el *Anuario de Literatura y Lingüística*, otra en 1975 en la *Órbita* de José Manuel Poveda).

Del siguiente momento referencial que ocupa el poema en prosa en la historia de la poesía cubana, hablé asimismo en un trabajo anterior. Se trata de los *Poemas sin nombre*, de Dulce María Loynaz. A pesar de que la poetisa lo había ensayado de modo tímido en su poemario precedente, *Juegos de agua*,

todavía estaba muy cercana al ritmo musical del poema en versos; la auténtica ruptura se produce en el primer volumen citado, único por sus características conceptuales (la búsqueda de diálogo con —y el conocimiento de— Dios) y, además, por el manejo de la prosa: un español limpio y macizo que goza con hacer poética la palabra simple, con que esta descubra nuevos órdenes y sentidos para la exploración del universo y



se trascienda a sí misma en su función de facilitadora de la comunicación con la divinidad. Dulce María, sin embargo, siguió buscando en esa dirección: ahí tenemos los *Poemas naufragos*, colección que recoge textos salvados de la destrucción y que, como apunta César López en su prólogo a la *Poesía* de la autora: «plasman en su poética una prosa que se desenvuelve sin negar ninguna de sus posibilidades, ni las líricas ni las narrativas. Relatos, prosas de poeta, crónicas emocionales, evocaciones, introspecciones, memorias. Todo eso y algo más, ejercicio magistral de quien enseña lo que tiene y puede hacerlo en cualidades plenas».¹² O sea, una aventura otra que intenta regresar a ese estado primigenio en que se confunden la

Juez y Parte I (Meditraiciones)

prosa y la poesía en un magma fundacional como el que declaraba encontrar Unamuno en la escritura martiana, una aventura liderada por quien, habiendo manejado a su arbitrio el verso español más tradicional y la prosa más castiza (recuérdese *Un verano en Tenerife*), podía saltar hacia esa dimensión unitiva de los *Poemas náufragos*. Aquí sería prudente recordar, aun a riesgo de parecer tautológico, que Dulce María había intentado, en la narrativa, un experimento igual de único: la novela lírica *Jardín*, que demuestra a las claras su pertinacia en obtener una armonía, un equilibrio, una concentración expresiva entre los en apariencia dispares géneros de la poesía y la prosa.

De espíritu conciliatorio están llenos también los poemas en prosa que Félix Pita Rodríguez recopilara en *Las noches*, un libro escrito entre 1935 y 1945, pero publicado en 1964, tres años después del fatal *Las crónicas. Poesía bajo consigna*, acerca del cual opiné —negativamente— alguna vez. Pita Rodríguez, para mi gusto un exquisito narrador y un poeta conocedor de su oficio (ahí está *Tarot de la poesía* para demostrarlo), quiso fundir el lirismo con la anécdota, la narración, la descripción y el diálogo, incorporándoles elementos psicológicos y, sobre todo, un marcado cariz de escudriñamiento en las poéticas de los personajes que pueblan *Las noches*, un rosario de «últimos instantes» de artistas, poetas, políticos, y otros hombres —y

mujeres— más o menos célebres (Lautréamont, Blake, El Greco, Hölderlin, Modigliani, Piranesi, Uccello, Nostradamus, Nefertiti, Marco Polo, *et. al.*).

Mención especial merecen, en este viaje al poema en prosa, los textos pertenecientes a *Versiones*, de Eliseo Diego. Como en la mayoría de sus páginas, el tema central es la presencia inexorable de la muerte, en esta oportunidad versionada tras el tiempo, la indiferencia, el juego, las pequeñas cosas que amortiguan la angustia del individuo que se sabe un ser para la defunción, un perseguidor de paraísos perdidos que intenta rescatar una y otra vez mediante la persistencia de la memoria.¹³ *Versiones* debe ser, posiblemente, el poemario de Eliseo donde mejor se aprecie la lucidez del hombre ante la extinción material, el horror aparente de que no haya después ningún alivio, sino solo el páramo de la incomunicación entre las almas, y digo aparente porque esa misma asistencia del juego, de la repetición armónica de reglas y pasos, nos induce a creer que, en efecto, puede haber un bálsamo ontológico cuando vuelvan a repartirse las cartas, solo hace falta fe..., y barajar.

Luego, numerosos poetas cubanos han cultivado la modalidad. Como quiera que habré de tratar algunos de ellos en análisis particulares, me conformo ahora con enunciarlos y afirmar que obtuvieron dignos resultados en el manejo del poema en prosa, en su mayoría buscando superar la gastada norma

Juez y Parte I (Meditraiciones)

impuesta por el coloquialismo, y hacerlo desde la perspectiva de un modo expresivo que, sin renunciar a los giros conversacionales, permitiera una fabulación que transgrediera lo anecdótico y se elevara en busca de mayores indagaciones; estos autores son Fayad Jamís, Carlos Galindo Lena, Cleve Solís, Luis Marré, Antón Arrufat y Aramis Quintero, entre otros.

Quisiera comentar, antes del fin, la obra de dos autores con interesantes sondeos desde el poema en prosa: Abilio Estévez y Reina María Rodríguez. El primero, uno de nuestros fundamentales dramaturgos, devenido más tarde narrador de éxito (entre la crítica y el público, lo cual es bastante raro en los tiempos que corren), publicó en 1989 un curioso poemario titulado *Manual de las tentaciones*,¹⁴ donde acude al recurso de proponer la tentación no como el camino del mal, sino como otra posibilidad para acceder a la ventura, a la ocasión de ejercer el conocimiento



como experimento, al margen de una verdad austera, cerrada sobre sí misma, que conduzca irremisiblemente al bien. Según mi apreciación, este es el gran libro cubano del deseo, del apetito insa-

ciable como elemento desacralizador de la tiranía objetiva que es la vida diaria con sus componendas y sus estados de opinión, de la alteridad como forma de escabullirse al alboroto continuo que es la realidad, más real si no sabemos aderezarla con nuestras inquietantes —y disfrutables— tentaciones. Al mismo tiempo, Abilio nos conduce a una relectura íntima de lo que es para él nuestra mejor poesía: Heredia, Zenea, Milanés y Martí, en el xix, y Lezama y Piñera en el xx, aceptados todos no en su grandeza literaria, sino en las pequeñas del miedo a la muerte y el ansia de resurrección, en el imperativo del deseo como oportunidad de prolongar la angustia que no cesa, que quizá solo sea conjurada con nuevas tentaciones, y así hasta el infinito.

Reina María, por su parte, comenzó a tantear el poema en prosa desde las páginas de *En la arena de Padua*, libro donde empezara a exorcizarse de sí misma para buscar la salida hacia un discurso más conceptual desde el punto de vista filosófico (más intelectual, si convenimos en que la poesía de sus primeros cuadernos era mucho más emotiva o sentimental), más cercano a una tropologización audaz que investigara los diferentes resortes del lenguaje literario, pero también los del lenguaje popular, el pragmático, el científico, como vía de solución a un vacío comunicativo imposible de llenar mediante la escritura tradicional de poesía. Ese abarcar

Juez y Parte I (Meditraiciones)

diversas zonas de la realidad a través del empleo de diversos discursos, o de un discurso matizado con diversos niveles de intelección, se hizo mayor en su siguiente poemario, *Páramos*, que marca para mí la verdadera ruptura entre ambas etapas de su producción, porque aquí ha subido el grado de contaminación y la autora se acerca a la narrativa, con el consiguiente manejo distinto de los aspectos psicológico y lingüístico del discurso. Esta actitud alcanza su clímax —hasta la fecha— en el volumen *...te daré de comer como a los pájaros...*, en el cual Reina María introduce fragmentos de diarios, comentarios críticos, notas de lectura, viñetas, y hasta una disposición tipográfica a dos columnas que convida a leer (sentir) el texto como un organismo vivo, con leyes específicas y diferentes de las que rigen por lo general a los materiales literarios, lo cual provoca una extrañeza, un distanciamiento que hace menos cómplice la comunicación al desautomatizarla, pero al mismo tiempo la autentifica porque ofrece una especie de radiografía de la autobiografía que, si creemos haberla desentrañado, nos acerca al posible drama personal de la autora y su angustia ante el discurso como recurso de salvación (ontológica, *of course again*).

En los últimos autores cubanos también abunda el poema en prosa, solo que muchas veces cargado de retórica, o

sin acabar de pagar las cuentas pendientes con el poema en verso (párrafos contruidos en endecasílabos, alejandrinos, o cualquier otro metro similar), lo que me induce a pensar que existe en ellos una voluntad de modas y modos antes que una real necesidad de elección expresiva que se haya decantado de una exigencia conceptual profunda. Aclaro, eso sí, que me han llamado la atención los poemas en prosa de *Cuaderno de Aliosha*, de Roberto Méndez, *Cabezas*, de Pedro Marqués de Armas, y *Distintos modos de cavar un túnel*, de Juan Carlos Flores, pero que como hablaré de sus autores en comentarios individuales no voy a extenderme mucho aquí; del primero, me gusta el tono de humildad confesional, el sabor nupcial (nupcias del alma con Dios, claro) de sus especulaciones; de los otros dos, la voluntad de domeñar el vacío escritural y reincidir en la propuesta de activar el diálogo con el otro (el Otro, al cabo) desde maneras que huyen del tópico.

Y es todo por hoy, que esta prosa mía —nada poética pero sí de prisa— puede inducirme al error de creer que entiendo algo. Por suerte, no comprendo nada y toda esta algazara no es otra cosa que un intento de discernir. O sea, que he venido a plantear quizá las mismas preguntas, pero aguardo que me respondan con inéditas revelaciones. ¿Fácil, verdad? ¿Y?

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Notas:

¹ En el volumen de Alejo Carpentier *Letra y solfa. Literatura. Autores*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1997, aparece una crónica dedicada al 150 aniversario del autor, pp. 261-262.

² Ver *Obras selectas* de Charles Baudelaire, Edimat Libros S.A., Madrid, 2000, p. 251. La traducción y las notas preliminares a cargo de Enrique López Castellón, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid.

³ Ver op. cit., «Lectura ética de *Pequeños poemas en prosa*», pp. 201-250.

⁴ A él se debe la archiconocida frase acerca de la belleza del encuentro casual entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones, que hiciera las delicias de Breton y toda la escuela surrealista.

⁵ Esta idea será desarrollada por Rilke hasta el punto de sugerir, en su progresivo anticristianismo, que el animal, en su inocencia primigenia, avanza junto a Dios en la eternidad. Este asunto de la visión de Dios, una verdadera constante en la obra de Rilke, lo explica muy bien Enrique Saínz en el prólogo a *Poesía* de Rainer Maria Rilke, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1979, pp. 7-50.

⁶ Consultar a Maurice Blanchot: «La experiencia de Lautréamont» en *Lautréamont y Sade*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1990, pp. 67-261. Este voluminoso ensayo es, hasta donde sé, el texto más esclarecedor sobre la obra y la poética del conde de Lautréamont.

⁷ Por cierto, Lautréamont es otro de los grandes ausentes de las listas canónicas de Harold Bloom en su ya citado libro *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2002.

⁸ Estas características, entre otras, las enumera José Olivio Jiménez en la nota introductoria a los poemas de Vallejo en su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 112-113.

⁹ El mejor estudio que conozco de la poesía de Vallejo es «Vida de un poeta», escrito por Raúl Hernández Novás como prólogo a la *Poesía completa* de César Vallejo, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1988, pp. xxvii-cxxiv.

¹⁰ Aunque Cioran es considerado un filósofo, un moralista, en ciertos libros

como *Silogismos de la amargura* (1952) puede apreciarse una tirantez entre pensamiento y lenguaje que induce a apoyar la tesis de que tales silogismos bien pudieran ser entendidos como un cuaderno de poemas en prosa.

¹¹ Me complace recomendar la lectura de un trabajo de José Kozer al respecto, aparecido en la revista *Unión*, No. 47, julio-septiembre, 2002, pp. 46-47.

¹² César López: «Proyecto para una lectura demorada», en *Poesía* de Dulce María Loynaz, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, pp. v-xix. La cita en la página xviii.

¹³ Sobre esta idea, consultar a Enrique Saíenz: «Introducción» a la *Poesía* de Eliseo Diego, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983, pp. 5-22. La idea en la página 15. Saíenz prologó igualmente la última edición de la *Obra poética* del autor, Ediciones Unión-Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2001.

¹⁴ Este libro apareció posteriormente por Tusquets bajo el título *Manual de tentaciones*, pero creo que es, en lo esencial, el mismo texto con variaciones que no alteran los puntos de vista arriba emitidos.

Y Dios creó a la mujer

La redacción de este ensayo sobre la poesía escrita por mujeres se me ha hecho, en verdad, un tanto difícil, debido al intento de sortear cualquier estéril polémica acerca de las marcas de género y, por añadidura, todo atisbo de penetración en el llamado problema de las minorías. Para ser franco, debo decir que no creo en el carácter axiológico de los procesos extraliterarios para jerarquizar la literatura, aunque no puedo negar el peso que poseen en la actual exégesis literaria, dispuesta a descentralizar los círculos de poder a favor de la exposición (y con demasiada frecuencia la imposición) de las manifestaciones marginales. O sea, que estimo infructífero buscar el valor literario de una obra en el sexo, la raza, la preferencia sexual, o la condición político-ideológica de su autor, así como en el tratamiento exclusivo de esos temas (léase feminismo, machismo, conflicto étnico, homosexualidad o controversia

política, entre otros). Para mí, la literatura la definen la profundidad del pensamiento, la sensibilidad heterogénea y alerta, el tratamiento del lenguaje y el texto resultante de esta mezcla.

Ahora bien, no vaya a inferirse de esto que desdeño los logros de la crítica marxista y su marcado interés en los avatares ideo-clasistas del texto, o la crítica científica y sus categorías casi esotéricas, o la propia visión ocultista de la literatura. De ningún modo. Con casi todos los baldes puede extraerse agua del pozo. Pero la calidad del agua (su salubridad, su pureza) no la determina ningún envase. Depende del manantial. Y es de esa alfaguara que ha logrado arrasar con prejuicios sexuales y esquemas centralizados de poder gracias a la violencia de su caudal, que quiero dejar testimonio en estas líneas. Sobre todo, por su insoslayable cariz revolucionario, sin el cual quizá no hubiera alcanzado a sobrevivir en entornos siempre signados por el dominio masculino y el previsible escepticismo que tal preponderancia entraña para con las hembras.

El primer ejemplo de mujer poeta, es casi tan antiguo como la literatura: Safo. Acerca de su poesía, y de la importancia que reviste para la historia del género, hablé en el trabajo titulado «Las travesuras de Erato»; no obstante, sería bueno insistir en la labor de resistencia que ella y su círculo ejercieron en la idea del sostenimiento social a través de la arquitectura familiar

con la mujer como eje. Por lo que podemos inferir de los poemas de Alceo, la aristocracia lesbiana de entonces «amaba la grandiosidad y se complacía en exhibirla en el deporte hípico y la hospitalidad».¹ Fue un período de fuertes luchas políticas entre diversos aspirantes a tiranos que se derrocaban los unos a los otros mediante interminables guerras intestinas en las que los hombres desempeñaban el papel de protagonistas, y en las que Alceo mismo se involucró al extremo de erigirlas en el tema central de su poesía. Por el contrario, Safo, aun cuando se viera mezclada en tales contiendas debido a su origen noble, salta las vicisitudes de la política para elevarse hacia ese limbo intemporal y mucho más agradecido que es el amor. El resultado no puede ser más rotundo: la lírica de Alceo no evidencia ni grandes innovaciones en la versificación, ni notable empleo del lenguaje popular, tan determinante (como espero haber demostrado en apuntes anteriores) para que un ejercicio poético venza el anquilosamiento de la norma y admita la irrigación de las nuevas palabras que son, a la postre, las contentivas de las nuevas ideas; la lírica de Safo, por su parte, se afianza «en el más desnudo lenguaje vernáculo y coloquial, y de esa extrema sencillez brota la mayor sinceridad, la más inobjetable verdad artística»,² además de influir de modo sobresaliente en la versificación al crear hasta una estrofa que ha pasado a la posteridad como estrofa sáfica. Una menudencia: solo sagacidad

propedéutica para sanear el espíritu femenino —y el familiar por añadidura— y, encima, inteligencia literaria para elegir una cosmovisión revolucionaria que, como debía suceder, fuera expresada en las formas más audaces posibles.

El siguiente modelo ejemplar a que deseo referirme es la autora francesa Louise Labé, una de las primeras en abogar



por el libre derecho de la mujer a ejercer la creación literaria. Nacida aproximadamente en el 1526, Louise Labé vive en un siglo que se inicia con la vigorosa poesía de Clément Marot (con quien se rumora sostuviera amores tormentosos en su juventud) y finaliza con la obra de Pierre Ronsard, uno de los más altos poetas franceses de todos los tiempos.³ Es este también el siglo

de los dos grandes fundadores de la prosa francesa: el novelista François Rabelais y el ensayista Michel de Montaigne, y el siglo de la Reforma, iniciada por Lutero y proseguida por Calvino, la cual trajo por consecuencia furibundas guerras religiosas y el decaimiento de la autoridad real, hasta caer en la célebre noche de San Bartolomé, una de las más sangrientas

Juez y Parte I (Meditraiciones)

masacres registradas en la historia de Francia. Antes, sin embargo, el reinado de Francisco I, y la influencia de su hermana Margarita de Navarra (autora del *Heptamerón*, pieza fundamental de la narrativa gala), habían creado un clima cultural propicio para el advenimiento de las mejores ideas artísticas y literarias del Renacimiento italiano. En ese ambiente se educó Louise Labé, que aprendió latín, italiano, español, música, y hasta el manejo de las armas, al punto de participar en torneos e incluso en verdaderas batallas a las que se vio abocada por seguir a uno de sus numerosos amantes. Pero no es en esencia la vida un tanto licenciosa de la autora lo que me importa, sino la calidad de su poesía. Ella fue la creadora de uno de los primeros salones literarios franceses, visitado, entre otros, por Maurice Scève (uno de los poetas fundamentales de la escuela lyonesa, ciudad donde vivía Louise) y Jacques Pelletier du Mans, Antoine de Baïf y Pontus de Tyard (integrantes del grupo La Pléyade, acerca del cual comenté al hablar de Joachim du Bellay). Este salón fue una trinchera del mejor pensamiento literario de la época, y le permitió a la Bella Cordelera (sobrenombre con el que la tildaran por su matrimonio con un tolerante cordelero de mucho mayor edad, que puso su fortuna al servicio de los caprichos intelectuales de su esposa) ampliar su visión del mundo y de la literatura. El resultado: una obra breve e intensa como pocas, que oscila

alrededor de un tema central: el alma encantada ante la idea de un amor perfecto y la imposibilidad de su existencia real, donde los ecos de Platón y Petrarca se van haciendo imperceptibles, y termina por imponerse una avalancha de sinceridad rayana en la impudicia y dicha en un francés atrevido e indagador, pleno de búsquedas formales que convierten su obra, hoy, en una de las más contemporáneas entre todos los autores del período.⁴

En esa era, durante la cual el protestantismo se extendía por Europa, fue de importancia capital para el catolicismo español la faena reformadora de Santa Teresa de Jesús. Pese a cuanta oposición pudo haber entre sus superiores de la iglesia, esta mujer alcanzó a fundar la Orden de las Carmelitas Descalzas (una vertiente de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo, con la que consiguió rescatar el cumplimiento estricto de las originarias y severas reglas de la misma), así como diversas casas religiosas para mujeres y para hombres. Pero no solo eso. Santa Teresa dejó por escrito algunos de los trozos más relevantes de la prosa española, tales como su autobiografía espiritual *Camino de perfección* y *Las moradas* (o *Castillo interior*), una suerte de testimonio de su vida contemplativa. Sin embargo, quisiera referirme brevemente a su producción poética, a veces minimizada por la historiografía literaria en virtud de dos razones de sólida excusa: la monumentalidad de su obra prosística

y la existencia de la poesía mística de su compatriota y correligionario San Juan de la Cruz, de quien ya hice mención en «Las travesuras de Erato». Si bien la poesía de Santa Teresa no alcanza las cimas de excelencia propias del carmelita de Fontiveros, sería injusto pasar por alto sus virtudes en este recuento. Al igual que San Juan, Santa Teresa canta a la fusión de la Amada (el alma) con el Amante (Dios), y lo hace desde una perspectiva que, al menos a mí, me resulta muy interesante: apelando en esencia al verso de honda raíz popular: letrillas, coplas, quintillas, etc., en las que la autora, como al desgaire, anima una religiosidad natural, nada didáctica, nada especulativa, nada dogmática, en las que resuenan, de modo armónico, las múltiples voces del pueblo español que busca a Dios y en Él se encuentra. Una aventura dialógica nada desdeñable si coincidimos en el aserto de que estos poemas nacieron como un alegre complemento a su vida religiosa y a su labor de prosista original.

También dentro del catolicismo, pero con un matiz muy diferente surge, en el siglo XVII, la figura de Sor Juana Inés de la Cruz. Acerca de esta personalidad han escrito mucho y bien algunos de los más insignes ensayistas de la lengua (Marcelino Menéndez y Pelayo, José Gaos, Alfonso Reyes, Octavio Paz) y, asimismo, dos de las más significativas ensayistas de la literatura cubana (Mirta Aguirre y Fina García Marruz),⁵ razón que me obliga a ser breve evitando resultar tautológico. Debo recordar,

eso sí, su precoz avidez de conocimiento, que la hizo despuntar dentro del virreinato de la Nueva España en calidad de parigual con los sabios doctores de la etapa; esta pasión, al cabo, me parece determinante en su elección monacal, quizá la mejor pensada como vía para dedicarse al estudio, si tenemos presente que la alternativa era entre el matrimonio y el convento. Nada incomprensible es, pues, que esta mujer, dotada como pocos para la versificación, y con una profundidad abisal de pensamiento, suscitara la retahíla de envidias y murmuraciones que dieron origen al enredo producido por la publicación de la *Carta atenagórica* (preclara impugnación de la monja al jesuita portugués Antonio Vieyra), la reacción del obispo Fernández de Santa Cruz y la posterior réplica de Sor Juana conocida como *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* que, al entender de algunos, trajo aparejado un proceso persecutorio dentro del seno eclesiástico que condujo al silencio literario de la autora. Otros estudiosos muy autorizados (Méndez Placarte y Adolfo Junco, sobre todo) discrepan de la antedicha afirmación y sostienen que hay en este silencio una alta dosis de humildad religiosa y una crisis ascética en busca del diálogo definitivo con la divinidad, a lo mejor enturbiado antes por la vanidad del ejercicio literario. Personalmente, creo que hay un poco de ambas posturas; si Sor Juana en sus primeros años había identificado a Dios con la sabiduría, bien podría haber entendido luego que su apetito cognoscitivo entraba en una paradójica relación con la total

Juez y Parte I (Meditraiciones)

dejadez de asuntos mundanos que puede entrañar la práctica religiosa, y decidido ser en Dios desde la contingencia de la entrega absoluta a los demás, en primer término a Dios mismo. Ahora bien, debo detenerme además en la excelencia de sus versos, ya sean los sonetos amorosos de fina sensibilidad y ardiente y a la vez sosegado rumor erótico, en las rotundidades conceptistas de *Primero sueño*, o las quintillas, décimas, cuartetas y villancicos, donde laten, al igual que en Santa Teresa, los impulsos vivificadores de la lengua americana diferenciándose paulatinamente de la metrópoli lingüística española. Y por último, deseo hacer notar que, tanto en su actitud intelectual como en el testimonio escrito de ella, Sor Juana defendió siempre con denuedo y brillantez el sagrado derecho femenino a expresarse con libertad acerca de los temas universales y, encima, nos legó una lección de entereza y buen tino al identificarse, hacia el final de su vida, con el silencio como término definitivo de la poesía. De Emily Dickinson también se ha escrito en abundancia, y nadie vacila en clasificarla como una poeta de dotes excepcionales. Suscribo casi en su totalidad la idea de Harold Bloom de

que (...) exceptuando a Shakespeare, Dickinson manifiesta más originalidad cognitiva que ningún otro poeta occidental desde Dante. Su rival más próximo podría ser Blake, que también lo

reconceptualizó todo por sí mismo. Pero Blake fue un sistemático creador de mitos, y su sistema ayuda a organizar sus especulaciones. Dickinson lo repensó todo por sí misma, pero escribió meditaciones líricas en lugar de obras teatrales o epopeyas mitopoyéticas. Shakespeare tiene cientos de personajes, y Blake docenas de lo que él denominó Formas Gigantes. Dickinson se atuvo al *yo* al tiempo que practicaba un arte de singular economía.⁶

Efectivamente. Si algo me ha sorprendido siempre en la obra de Dickinson es su capacidad de prescindencia. Apenas cumplidos los treinta se retiró de la vida pública y se dedicó a transcribir los poemas que la convertirían en la más alta expresión de la lengua inglesa en el XIX. De ellos, a lo sumo publicó una decena en vida, y tuvieron que ser luego recopilados por fieles amigos que se ocuparon de darlos a la imprenta, aunque privándolos de los peculiares guiones que entrecortan su ritmo y les ofrecen una polisemia única hasta el momento.⁷ Porque Dickinson se atuvo, sobre todo, a inventar y reinventar el lenguaje, dándole un tratamiento elíptico, sugerente, resemantizador, que nos obliga a aprender *su* idioma particular para leerla con verdadera fruición. Una cualidad, por supuesto, exclusiva de los grandes poetas. Amén de que, como

Juez y Parte I (Meditraiciones)

apunta Bloom, el uso de los blancos, de las alteraciones rítmicas y de rima, de esa peculiar manera de economizar hasta el silencio, no son más que la afirmación artística de un pensamiento revolucionario hasta la autodestrucción, ontológico a rajatabla en su búsqueda eterna de lo incognoscible, o de lo cognoscible que no se alcanza a decir (enunciado de algún modo heredero de los presupuestos de Gorgias, que son, a mi juicio, de una asombrosa modernidad en cuanto al pensamiento conceptualista) por la insuficiencia de la lengua normal para confirmar esencias que la sobrepasan. Así lo demuestran sus temas fundamentales: el amor, la muerte, la soledad, la resurrección y su obsesión por buscar, como ella misma afirmara, otra manera de ver en la oscuridad. Herencia que transmitió a sus dos mayores discípulos entre los monstruos poéticos del xx: Wallace Stevens y Paul Celan, quien fuera, encima, un notable traductor de sus versos al idioma alemán.

Aquí me siento tentado a seguir adentrándome en la poesía escrita por mujeres a lo largo del siglo xx, y a acometer algunas consideraciones sobre otras individualidades cimeras, pero sé que debo enmendarme y conducir el hilo de mi entusiasmo lector hacia la poesía cubana, pretexto inicial para estas medit(r)a(i)ciones alrededor del caracol nocturno. Lo intentaré. Pero antes permítanme al menos proponer un pequeño mapa de mis malas lecturas que me encantaría compartir con

ustedes; es decir: confesarles cuáles son las poetisas que, aparte de las ya enunciadas, considero imprescindibles en la conformación de mi desorden como consumidor de poesía. En primer término, y para estar a tono con el desbarajuste, una autora del XIX: Elizabeth Barrett Browning; luego, sin jerarquías ni orden cronológico: Djuna Barnes, Gabriela Mistral, Ana Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath, Anne Sexton, Wislawa Szymborska y Alejandra Pizarnik. Las demás, las dejo a vuestra guisa.

En Cuba, a pesar del acusado machismo que nos golpea tanto en la vida como en el análisis literario, hemos contado, desde el XIX hasta la fecha, con la aparición de grandes nombres femeninos en la historia de la poesía. Muchos de ellos marcando instantes señeros dentro de la misma, no solo en el contexto nacional o latinoamericano, sino en el ámbito hispanoamericano y universal. Tal es el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de quien he aseverado páginas atrás que su obra poética se resiente de cierta falta de autenticidad sentimental (para mi exigencia recompensada con creces en las páginas de su *Diario de amor*, como tuve a bien aclarar con amplitud); pero ese escollo no me impide apreciar la monumentalidad de su producción, donde descuellan aciertos conceptuales y formales propios del modernismo y el posmodernismo, y una riqueza y amplitud en el manejo del verso que la eleva

Juez y Parte I (Meditraiciones)

muy por encima de sus contemporáneos españoles (Quintana, Gallegos, Lista) y la convierte, sin dudas, en la voz primera del tránsito hispanoamericano del neoclasicismo al romanticismo. La Avellaneda, además, fue una audaz dramaturga y una novelista sin parangón dentro del género en su época, gracias al tratamiento de temas controvertidos casi siempre vinculados al papel de la mujer en la sociedad y a su derecho a la expresión artística. Finalmente, la Avellaneda vertió al idioma español buena parte de la mejor producción del romanticismo europeo (Hugo, Byron, Lamartine) con una sagacidad de traductora pocas veces repetida en nuestra lírica y, por si no bastara, fundó una revista literaria, *Álbum cubano de lo bueno y de lo bello*, dedicada a publicar materias de interés para y sobre la mujer, en la cual colaboraron algunos de los intelectuales más destacados de la etapa.

Luisa Pérez de Zambrana resulta, para mí, la otra notabilidad femenina del XIX cubano. Su vida estuvo signada por la presencia constante de la muerte, al perder de manera sucesiva a su esposo y a sus cinco hijos. De este hecho lamentable nacen poemas como «La vuelta al bosque», «Dolor supremo», «Martirio», «Mar de tinieblas», «La noche de los sepulcros», y otros donde, al decir de José Lezama Lima, «alcanza nuestra literatura unos acentos muy profundos en la expresión del dolor universal».⁸ El tono personalísimo de su poesía (en apariencia ausente de influencias

de ningún tipo), expresiva como pocas de la angustia existencial del hombre ante la muerte, así como el garbo y la sencillez con que desgrana sus versos de una dolorosa intensidad, la ubican por derecho propio entre las mayores voces de la lírica hispanoamericana, aunque todavía algunos escépticos no la hayan reconocido como tal.⁹

Juana Borrero es un caso asombroso de precocidad en la madurez poética. En los apenas dieciocho años que vivió, alcanzó a escribir poemas de una misteriosa sugerencia, de una plasticidad y una perfección formal realmente alucinantes, que hacen de ella una figura mitológica para nuestras letras. Su poesía fue tan intensa como breve, tan apasionada como profunda, tan erótica como espiritual, legándonos una paradoja que, quizá, aún no hayamos comprendido del todo en su cabal hondura. Tocada por la gracia del genio, no hay mayor homenaje para la poesía de Juana Borrero que leerla una y otra vez acariciando la fugacidad quevediana, aquella que permanece y dura en el carácter fugitivo de lo que Cintio Vitier ha llamado «el testamento del imposible».¹⁰

Acerca de Mercedes Matamoros abundé en el ya socorrido artículo «Las travesuras de Erato», donde aludía al desenfado expresivo de *El último amor de Safo*, que se me hace más atractivo por el contraste que establece el desembarazo erótico con el molde en apariencia férreo del soneto. Sé que para muchos

Juez y Parte I (Meditraiciones)

críticos de poesía en Cuba, la obra de la Matamoros no sobrepasa la ñoñería formal envejecida del romanticismo tardío, mientras que para otros, como Lezama, su principal valor estriba —punto de vista que comparto en lo referente a que es un mérito— en que esta poesía anuncia cierto tipo de lírica femenina «donde la mujer expresa la más secreta voz de sus instintos, renunciamentos, apetencias, frustraciones»;¹¹ no obstante, sigue asombrándome su afán desacralizador en un medio marcado por la medianía conceptual y formal, terreno en el que estos sonetos, transidos de un extraño coloquialismo, auguran igualmente los aires renovadores que luego soplarían en Boti, Poveda y Agustín Acosta.

Para el estudio de la poesía femenina durante el siglo xx no creo que exista mejor material que el libro *Álbum de poetisas cubanas*, con inventario e introducción de Mirta Yañez (Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2002). Incluso me atrevería a asegurar, teniendo en cuenta la acuciosa investigación que enseña el prólogo y el dominio del campo de que hace gala la autora, que este es un texto imprescindible para el conocimiento de toda la poesía escrita por mujeres en Cuba. Aparte de analizar el fenómeno desde sus orígenes y de mantener un cuidadoso equilibrio entre realidad sicosocial y análisis literario, nos muestra un detallado panorama histórico y bibliográfico que allana cualquier acercamiento posterior. En aras de ganar tiempo y espacio, remito a la lectura de los fragmentos dedicados a una escritora peculiarísima de nuestra literatura:

María Villar Buceta,¹² según mi apreciación el verdadero punto de giro entre las creadoras decimonónicas y la modernidad literaria que se haría patente en las mayores voces del pasado siglo.

Mirta Yañez nos propone un listado de poetisas que son, a su entender, definitivas en el período: Dulce María Loynaz, Serafina Nuñez, Carilda Oliver Labra, Fina García Marruz, Rafaela Chacón Nardi, Cleve Solís, Georgina Herrera, Nancy Morejón, Lina de Feria, Mirta Yañez, Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Caridad Atencio, Odette Alonso, Damaris Calderón y María Elena Hernández. Correcto. Mas sin dejar de reconocer las cualidades existentes en la producción de casi todas ellas, preferiría hacer dos precisiones: la primera, destacar aquellas que estimo verdaderamente culminantes en virtud de su profundo pensamiento poético, su aguzada sensibilidad y las ganancias lingüísticas que han exhibido a lo largo de su aventura escritural; la segunda, añadir a ese registro los nombres (unos ya mencionados en notas al pie, otros ausentes en absoluto) de aquellas que hoy pueden ser consideradas como continuadoras de esta fértil cosecha.

En el primer grupo, sin falta, distingo a Dulce María Loynaz, Fina García Marruz, Lina de Feria y Reina María Rodríguez. Como quiera que de las Marías, la Dulce y la Reina, he apuntado las cualidades fundamentales en trabajos anteriores, he de concentrarme

ahora en Fina y Lina de Feria (portada). La característica que primero me provocó en Fina García Marruz (sitio) fue la existencia en ella de una poética (algo rarísimo en Cuba, lo mismo entre los hombres que entre las mujeres), explicitada no solo en su extensa e intensa obra en verso, sino también en los múltiples ensayos y artículos críticos que conforman una suerte de vasos comunicantes con su poesía, y que muestran el interés de Fina por aclarar y aclararse los vericuetos del conocimiento poético mediante el diálogo incesante con los demás y con ella misma. Son todos textos de una sagacidad intuitiva que rebasa la mera exégesis literaria para indagar en el misterio del ser, preocupación cimera entre las que acosan a la autora. Según Jorge Luis Arcos, sin discusión su principal comentarista, esta poesía cuenta con tres líneas temáticas fundamentales: lo cubano, la memoria y lo expresamente católico,¹³ aunque anota que esta generalización no debe entenderse más que como las aristas visibles de su poética, de continuo enriquecida por la antedicha inquietud ontológica, que la lleva a moverse en una amplia gama de registros. Esa capacidad la hace sumamente interesante entre los poetas de «la familia de Orígenes», porque sin traicionar nunca su postura católica ortodoxa, Fina no cesa de proponernos la poesía como discernimiento de la realidad y, por extensión, del Ser, y lo hace con igual soltura desde los libérrimos sonetos (demostrándonos que la perfección

de la forma debe supeditarse siempre a la necesidad expresiva), desde el versículo de fuerte componente conversacional, o desde el casi epigramático poema breve que encontramos en *Crédito de Charlot*, o en *Nociones elementales, y algunas elegías*. Por ese camino, arriba asimismo a textos donde la indagación histórica es el eje primordial y se intensifica el estilo de la pobreza, una suerte de humilde desaliño literario que le confiere a sus versos la cualidad de prescindir de la clásica belleza en busca de verdades inherentes al crecimiento espiritual.

Lina de Feria, por su parte, llamó mucho mi atención siempre por su obstinada —y lúcida— resistencia a los moldes consustanciales al coloquialismo, que fuera la *conditio sine qua non* para juzgar la validez de la poesía en muchos de sus coetáneos, y que pudieran resumirse en el empleo de lo anecdótico, lo explícito y el humor irónico como únicas vías posibles para abordar la realidad. Desde su primer cuaderno, *Casa que no existía*, Lina se aparta de ellos (no así de las ganancias del tono conversacional tan arraigado en la lírica cubana, al que nunca ha renunciado por completo) y opta por una escritura cercana al flujo automático de conciencia, a veces de ardua intelección, colmada de recursos tropológicos intrincados que, en un momento inicial, simulan una actitud hermética. Sin embargo, una lectura cuidadosa nos revela su voluntad de ahondamiento en las interioridades del ser desde la perspectiva de la angustia,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de la búsqueda agónica de una identidad enriquecida por y enriquecedora de la experiencia espiritual que nace del crecimiento a través del dolor; o sea, una vez más el aliento ontológico que tanto agradezco a la hora de enfrentarme a la lectura de un poema o de una obra poética en su conjunto.

Para la segunda precisión, y como aspiro a escribir comentarios individuales sobre cada una de ellas, me atenderé a citar los nombres de las autoras más recientes que empiezo a estimar ineludibles para la comprensión de esa hidra de Lerna que es la poesía cubana. Estas son, a mi discreto entender: Lourdes González, Soleida Ríos, Teresa Melo, Sonia Díaz Corrales, Laura Ruiz, Alessandra Molina, Luidmila Quincoses y Aymara Aymerich.¹⁴ Todas, de uno u otro modo, han publicado hasta la fecha libros que confirman o dejan adivinar la legitimidad de mi aseveración de que la poesía genuina, sin distinción de sexo, raza, o preferencia sexo-política, obedece a la profundidad de pensamiento, a la sensibilidad múltiple y a la pericia para transcribir en palabras las imágenes que torturan y liberan el espíritu. Y reincido en la mención de la futilidad del tópico sexual porque estoy seguro —aunque mi afirmación pudiera aparentar una jactancia de mala teología— de que Dios creó a la mujer no de una costilla de Adán, sino de la mónada misma de su Ser, para que fuera, amén de Padre, Hijo y Espíritu Santo, Eva: la Madre: el origen de la caída que es, en última instancia, el primer paso hacia la salvación.

Notas:

¹ Cf. Albin Lesky: *Historia de la literatura griega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 155-156.

² Ver Aramís Quintero: *Poesía lírica griega*, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1999, p. 54.

³ En buena ley, el último poeta francés notable en el siglo es Agrippa d'Aubigné, mas como a mi juicio no alcanza el esplendor de Ronsard, preferí ejemplificar con el segundo.

⁴ A pesar de que esta obra gozó de múltiples ediciones en vida de la autora, resulta curioso constatar que solo en 1966 la poesía de Louise Labé entró a formar parte de los textos escolares dentro de la enseñanza francesa, cosa que la convierte en una ilustre desconocida para muchísimos lectores. Si la suerte me acompaña, espero poder poner en español durante el próximo año —por primera vez para Cuba— el núcleo fundamental de su poesía: veinticuatro sonetos, tres elegías y algunos poemas que le son atribuidos, con razón a mi modo de ver. Desde ahora, ando a la caza del editor perdido. Si alguien sabe de él, le ruego información.

⁵ Ver Mirta Aguirre: «Juana de Asbaje», «*El divino Narciso*» y «Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz», en *Estudios literarios*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, pp. 199-341. Consultar también Fina García Marruz: «Sor Juana Inés de la Cruz», en *Hablar de la poesía*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1986, pp.139-217.

⁶ Harold Bloom: «Emily Dickinson: espacios en blanco, transportes, lo oscuro», en *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 304-322. La cita en la página 304.

⁷ La edición completa de su poesía, con la puntuación y estilo tipográfico originales, no se publicó hasta 1960 (en inglés, por supuesto). En Cuba acaba de aparecer *La dama en la colina*, con traducción y prólogo de Ramiro Fuentes Álamo, Ácana, Camagüey, 2002, volumen que recoge una buena cantidad de los principales poemas de la Dickinson. Antes habían visto la luz *De todas las almas creadas*, con traducción de Edelmis Anoceto, Sed de Belleza, Santa Clara, 1998 (breve recopilación de quince textos) y alrededor de una veintena de versiones de la Dra. Beatriz Maggi en «Emily Dickinson la infalible», del libro *La voz de la escritura*, Letras Cubanas, La Habana, 1998.

⁸ José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, tomo II, p. 183.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

⁹ Sería interesante consultar a Cintio Vitier en «Poetas cubanos del siglo XIX (Semblanzas)», aparecido en *Crítica sucesiva*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1988, pp. 279-342, específicamente el acápite «La obediente», dedicado a Luisa Pérez de Zambrana, pp. 324-328.

¹⁰ En el libro citado con anterioridad, entre las páginas 331 y 335, aparece el epígrafe «La imposible», donde Vitier analiza la obra lírica de Juana Borrero. La cita en la página 335.

¹¹ José Lezama Lima: Op. cit., Tomo III, p. 530.

¹² Ver op. cit., pp. 23-24.

¹³ Cf. Jorge Luis Arcos: En torno a la obra poética de Fina García Marruz (Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990) y «Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz» en Antología poética (Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1997).

¹⁴ La joven camagüeyana Legna Rodríguez es un curioso caso de precocidad literaria. Su primer poemario para adultos, *Querida lluvia* (Ácana, Camagüey, 2002), apunta en un sentido muy promisorio por la paradoja entre la edad de la autora y la profundidad con que acomete el enfrentamiento a los avatares del crecimiento físico y espiritual, haciendo uso de un lenguaje desenfadado y subversor. Y basta por ahora, que uno de los grandes problemas de los críticos de poesía en Cuba —del cual hablaré en próximas páginas— es haberse pasado la vida jugando a descubrir nuestro Rimbaud; cosa inútil por dos razones: la primera, Rimbaud es único, irrepetible; la segunda: ¿qué podríamos hacer con él (o ella)?

Con el diablo en el cuerpo

La necesidad de ser diferentes es una cualidad que, en principio, ostentan casi todos los poetas. Y no me refiero a las majaderías biográficas que pueden devenir leyenda y son tan apreciadas por algunos al extremo de convertirlas en el eje de sus vidas, sino a la urgencia por distinguirse de sus padres literarios y proponerle al mundo una nueva manera de ver, entender y escribir la poesía. Aunque, en buena ley, esta cualidad se cumple de modo cabal únicamente en los grandes autores, mientras que otros (los mejor dotados entre los insoslayables y los prescindibles) se limitan a la heroica tarea de hacer aportes parciales, de pasar la antorcha que después, en la mano del genio, o del talento altísimo, hará afirmar a los críticos e historiadores que se produjo una revolución en la poesía.

La desproporción estriba en el hecho de que la mayoría de los poetas se creen superdotados para el ejercicio de la poesía, y son incapaces de reconocer sus propias limitaciones; o dicho

en otras palabras, se sienten llamados a ser los protagonistas de la revuelta que habrá de impulsar el género hacia el estadio siguiente. Y, al parecer obnubilados con su cimera importancia, optan siempre por el camino más corto: la poesía experimental, aquella que es distinta a como dé lugar, que se alza sobre una plataforma estética nihilista y causa en lectores y críticos la sensación de estupor que les crea el temor de estarse perdiendo algo.

En «Song & sound» abordé de pasada el asunto, pero ahora quiero enfatizar en ello. Allí decía que «sospecho bastante de la expresión ‘poesía experimental’, pues creo haber asimilado de la lectura de los clásicos que la verdadera poesía es *siempre* un experimento, una necesidad de concilio entre filosofía, música y sintaxis. Razón por la cual resulta redundante incorporar el adjetivo en cuestión, ya que la mayoría de las veces se refiere a una voluntad de ser distinto *a priori* que, también creo haberlo aprendido en los clásicos, es barrida por el peso de La Literatura». Así, prefiero nombrarla poesía de la ruptura, por la peculiaridad de que ataca, de modo más o menos inevitable, toda estética anterior, con la finalidad de proponerse, primero, cual otra manera de ver el asunto y, al final, como la única de las maneras posibles.

Es bueno rememorar lo fácil que se instaura la retórica, fenómeno ya comentado en los textos «A la escuela hay que llegar

puntual» y «La maldición de las palabras». Y estas nuevas corrientes se hacen retóricas con gran prisa, debido a que escasean en ellas las obras sólidas, el auténtico corpus literario, pues por lo general descansan sobre manifiestos estéticos que pueden resultar sumamente audaces y renovadores en tanto impulso, mas casi nunca encuentran respaldo en la ejecución artística. Al mismo tiempo, la escuela dicta normas de estricto cumplimiento que atentan contra cualquier atisbo de rebelión, o es tan cambiante que no permite a sus alumnos tomar conciencia de las enseñanzas y las dejan perder entre el resto de los fuegos artificiales que componen sus «poéticas», lo cual veremos más adelante, en nuestro asiduo viaje por ciertas zonas de la historia literaria occidental.

Aunque antes quisiera recordar que hay otra forma de ruptura: aquella que se afianza en una vuelta a la tradición, en buscar en los abuelos (y los tíos) la enseñanza que no pueden legar los padres. Este proceder suele entrañar las revoluciones más atendibles por el sencillo detalle de que no desdeña los aportes anteriores, los que conforman la cadena evolutiva de la poesía, y lleva a los autores que la practican a sumar hallazgos y no a proscribirlos en aras de una originalidad a ultranza que, a la postre, casi nunca resulta tan original. Y digo esto porque sospecho, luego de mucha observación y relectura de las diversas poéticas de rompimiento, que la mayoría se lanza

directamente a modificar la forma, ignorando la sensibilidad y el pensamiento, cuando, por el contrario, las grandes sublevaciones (Dante, Du Bellay, Donne, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Pessoa, Valéry, Celan, Thomas, y otros que hemos interpretado a lo largo de este libro) se robustecen al remover primero las ideas y los gustos y, a consecuencia de ello, las formas de expresión.

De algunos sediciosos me encantaría abundar aquí. En primer término, Michel de Nostradamus. En su libro *Aguas tributarias*, el ensayista Virgilio López Lemus dedica un capítulo a este raro astrólogo francés¹ que empleó la poesía para profetizar acerca del fin del mundo. He de limitarme, en buena medida, a seguir las ideas de Virgilio (eso, desde luego, no me convierte en Dante) acerca de este singular personaje de la cultura europea. Las *Centurias* o *Profecías* son un conjunto de cuartetos (en honor a la verdad, son serventesios) donde Nostradamus recoge y augura los principales hechos de la historia universal desde su época hasta el apocalipsis, por él presagiado para el año 3797 de nuestra era. Nada más ajeno a mi interés que adentrarme en las verdades presentes o no en los vaticinios de Nostradamus.² Quiero solo señalar el pormenor de que en él se nos ofrece la postura del vidente que luego rescatarían Blake o Rimbaud (por parecidos senderos transitarían después otros autores notables como Yeats o Emily Dickinson); mediante esta actitud el poeta se convierte en un

intermediario que facilita al no favorecido con el don la posibilidad de acceder a la reminiscencia, de origen divino por lo general, y comenzar el abrupto camino del conocimiento. Porque ese, y no otro, es el fin de las *Profecías*: el conocimiento (del mundo, de la historia, de la filosofía, del hombre) a través de la adivinación, del acertijo que consiste en desentrañar los mensajes de Nostradamus, dispersos entre las largas tiradas de versos desordenados cronológicamente, a los cuales debe arribarse mediante el empleo de claves a veces tan esotéricas como los versos mismos. Y esa pudiera ser la otra peculiaridad: el manejo de un lenguaje que recurre a la premisa del hermetismo y enmascara la comunicación detrás de continuas referencias intertextuales (sí, eso: intertextuales) a las menos ortodoxas materias (política, geografía, astrología, historia, religión, anatomía, *et.al.*) que el lector común pudiera asociar con la poesía; este lenguaje, además, es un francés medio, todavía no acabado de fijar poéticamente por Du Bellay y Ronsard, y en él encontramos, junto a los antedichos términos técnicos (que terminaran preconizando los autores de La Pléyade como camino para la modernización del idioma en la poesía), palabras arcaizantes del latín vulgar y, ojo con esto, neologismos que el mismo Nostradamus creó ante la necesidad de nombrar realidades aún innominadas en su momento. Visto así, un innovador en el pensamiento, la sensibilidad y el lenguaje, Michel

de Nostradamus, pudiera ser entendido un atendible autor poético a la par que un adivino apocalíptico.³

También de carácter profético fue buena parte de la poesía de otro visionario: William Blake. Admirador de Milton y de Dante,⁴ Blake compuso algunos de los textos mayores de la poesía inglesa de todos los tiempos, como *Cantos de inocencia*, *Cantos de experiencia*, *El libro de Urizén* y *El viajero mental*. Según cuenta Alejo Carpentier,⁵ el ensayista Denis Saurat reveló la influencia que en Blake ejerciera el pensamiento de los gnósticos, muy especialmente las ideas del maniqueísmo, que le confieren la dualidad en el enfoque cosmogónico que marca su creación (inocencia-experiencia, infancia-adulthood, Bien-Mal, Dios-Demonio), tanto en las primeras poesías de los cantos como en los *Libros proféticos*. En esta segunda parte, Blake elabora una mitología personal, con sus propios arquetipos y símbolos, que le sirven para caotizar y remover los cimientos sociales y políticos de la sociedad civil al uso (denuncia la tiranía política, la religiosa, la sexual), y abogar por un nuevo tipo de inocencia, la del espíritu humano triunfante sobre la razón, que sirva para erigir las sociedades futuras. Es curioso asimismo el hecho de cómo Blake emplea, en sus poemarios iniciales, una métrica y una rima impecables, prefiriendo dirigir la insurrección hacia el plano del pensamiento, máxime en *Cantos de experiencia*, en que

su mirada poco complaciente resalta aún más debido a ese fondo musical, en apariencia equilibrado, que acompaña a las visiones. En los libros proféticos, sin embargo, Blake se decanta por un verso libre que le permita una mayor soltura expresiva, más a tono con su cosmovisión particular y renovadora, plena de gigantes empeñados en la construcción del ser que, incluso con sus muchas imperfecciones, habrá de constituir su faena cumbre: el hombre en su eterna lucha por crecer espiritualmente en un universo regido por un Dios a primera vista justo, pero en el cual subyace un enigma a descifrar: la existencia —y muchas veces la preponderancia— del mal.

Lo mismo que Blake, Baudelaire y Rimbaud, Guillaume Apollinaire fue un desbrozador de sendas literarias. Su labor crítica en las artes plásticas, en específico el volumen *Los pintores cubistas*, refleja un claro interés por sintetizar la poesía y las artes visuales, impregnándolas ambas de un fuerte hálito de novedad, de vanguardia. Su poemario *Alcoholes* (1913) contribuyó a darle notoriedad como poeta, y muchos le confieren envergadura de obra maestra, destacando los poemas «Zona», «La canción del mal amado», «Mayo», «Otoño», «Noche renana», o «El emigrado de Landor Road», entre las piezas más sobresalientes del conjunto. Este es un libro en el que Apollinaire oscila entre el verso rimado (tradicional en la forma y subversivo en el tema) y el versículo whitmaniano, donde intenta recoger el temblor de la ciudad actual y su importancia

Juez y Parte I (Meditraiciones)

en un cambio de la vida y, por consiguiente, de la poesía. En *Caligramas* (1918), Apollinaire propone la invención de una forma nueva (aunque en esencia entronca con la vieja tradición de los ideogramas), en la cual los versos adopten gráficamente la forma de su contenido (un chorro de agua, una paloma, la torre Eiffel, una cabeza), y establece una búsqueda consciente que aúna los mecanismos de la poesía con los de la investigación científica, con los adelantos tecnológicos de la vida moderna y su posible repercusión en la esfera individual. En ese sentido, y en el de proponer una perpetua transformación de las artes y la literatura, Apollinaire ha sido considerado un precursor, un maestro de los movimientos literarios de vanguardia. Personalmente, me complace aclarar que, sobre todas las cosas, Apollinaire era un gran escritor, porque supo (en sus poemarios, en su teatro, o en sus delirantes novelas eróticas) ajustarse al espíritu de los nuevos tiempos, empujarlos incluso más allá de ellos mismos, y, a la vez, legarnos un monumento que no se resiente hoy de las vacuidades de la moda de entonces (¡ah, la retórica!) y puede ser leído como un ejemplo de lucidez intelectual en medio de la tempestad de lo novedoso.

Cosa que, por desgracia, no puede afirmarse de todos los ismos y sus autores. ¿Quién recuerda ahora, de pronto, poemas del unanimista Jules Romains o de su precursor Émile Verhaeren?⁶ ¿Quién podría citar, sin equivocarse, versos de los surrealistas

Robert Desnos o Philippe Soupault? ¿Quién conoce pasajes de algunos jefes de escuela como Filippo Marinetti, Tristan Tzara o el propio André Breton, que valga la pena tener en cuenta dentro de una antología poética? Difícil, ¿verdad? Y todo, sospecho, porque la vanguardia, en su totalidad, y cada ismo de modo particular, fueron presas de una gestualidad, de un afán transgresor que los minimizó a escala de impulso para empeños posteriores y les arrebató las mayores posibilidades de resultado artístico dentro de la tendencia misma.

Es fácil de entender. El futurismo, signado por el movimiento, por la velocidad, no podía generar producto literario de carácter perdurable (hasta sus principales aportaciones se mantienen en el plano de las artes plásticas), a excepción del *Manifiesto futurista*, que sobrevive en calidad de plataforma (siempre con el marcado signo político consustancial a las vanguardias y, me atrevería a afirmar, a todas las vertientes de la poesía de la ruptura), de programa que se estrella contra su propio dogmatismo para encasillar la creación. Algo similar le ocurre al dadaísmo (que, por suerte, tenía un signo político inverso, más bien hacia la izquierda), cuyo perenne veredicto de muerte a la retórica, algo que debía ser la esencia del arte si comportara la sagacidad suficiente e hiciera florecer al arte en sí, terminó por aniquilarlo al confundirlo con la retórica misma. También el dadaísmo es hoy un gesto,

las pocas páginas de un documento donde Tzara se encuentra siempre muy simpático y nos ofrece la fórmula para crear poemas que, me asalta la suspicacia, más de un poeta cubano de estos días se ha tomado en serio. Para mal, desde luego, porque la auténtica lección del dadaísmo, aquella que nos advierte acerca del peligro de la perdurabilidad banal de una literatura huera y anquilosada, no ha sido entendida casi nunca por los diversos movimientos literarios que le sucedieron, y mucho menos por nuestros autores contemporáneos.

El caso del surrealismo posee matices diferentes. Según mi gusto, era mucho más sólida su plataforma socio-política, su intento de conciliar la libertad individual (Freud) con la libertad social (Marx), y también mucho más artística su exploración en el universo onírico y su propuesta del automatismo síquico puro como método para la creación literaria. Solo que lo lastró la militancia excesiva dentro de los cánones de la escuela, la tiranía de una retórica que no perdonaba liviandades conceptuales y denostaba a cualquier apóstata tentativo o confeso. Al cabo, se desgajaron de él sus dos autores fundamentales entre los fundadores, el poeta Paul Eluard —quien evolucionó hacia formas más personales de expresión que transitaron desde los versos políticos de *Poesía y verdad* (1942) y *En el rendez-vous alemán* (1944), hasta un sereno lirismo coloquial patente en poemarios como *Cuerpo memorable* (1947) o *El Fénix* (1951)— y el novelista

Louis Aragon —que se decantó por una literatura más comprometida desde el punto de vista político, algo que el surrealismo tampoco logró alcanzar cuando se le volvieron irreconciliables Marx y Freud—; y también disintieron otros escritores llegados después, como René Char o Henri Michaux (para mí, los mejores poetas vinculados directamente con el movimiento). Era de suponer. A pesar de las lanzas que Aragon rompiese en *Tratado de estilo* (1928) con la intención de exponer los intrínquilis del automatismo, este contenía un alto componente mecánico, que podía conducir con facilidad por el camino contrario a la expresión artística, y tal fue la barrera contra la que chocaron las agudas inteligencias de Eluard, Char, Michaux y Aragon mismo, hasta el punto de prescindir del método y de la corriente. Eso sí, es innegable la importancia del surrealismo como elemento para desintoxicar la conciencia artística, y es indiscutible, igual, la forma en que marcó a los principales autores latinoamericanos del siglo xx (Neruda, Vallejo, Paz, Lezama, Borges), hasta el punto de constituir el motor impulsor del pensamiento artístico y literario en muchos de ellos.⁷

Pero antes de adentrarme en las peculiaridades de la vanguardia americana, es preciso hacer breve referencia a otro movimiento altamente revolucionario, sin cuya enunciación sería imposible comprender lo que pasó después: el modernismo. Este motín literario en toda regla puede ser reconocido como el primero en verdad americano, debido a que reformó

las influencias europeas y norteamericanas (Baudelaire, Rimbaud, Whitman), las mezcló con el afán modernizador del nuevo mundo, y las lanzó de vuelta al viejo continente consiguiendo, por primera vez en la historia de la literatura, que los ojos de este se centraran en América.⁸ En el plano conceptual buscaban una renovación de la sensibilidad que superase los moldes del romanticismo y diera pie a nuevas interpretaciones cosmogónicas y sociopolíticas, en tanto el hombre americano usaba su derecho a la independencia y a la construcción de estructuras sociales diferentes de la todavía metrópoli cultural española. En este sentido, el paradigma sería la producción literaria de José Martí. En el aspecto formal, el modernismo proponía un retorno a Grecia y Roma, entrevistas por los ojos de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, a los clásicos españoles de los siglos de oro (Quevedo, Góngora, Lope), una renovación lexical, rítmica, que iba desde el pretendido rescate del hexámetro (Darío o Asunción Silva) hasta una suerte de manierismo métrico que terminó por ser lo más extendido. Como ya se sabe, la retórica lo hizo un movimiento largo, en el que incluso el llamado posmodernismo (González Martínez, Barba Jacob, López Velarde, Tablada, «El Tuerto» López) no pudo liberarse del peso de la tradición y tuvo que pagar la cuenta de afrancesamiento y superficial escapismo exotista con que fue juzgado el modernismo, a pesar de que en su auténtica raíz

hubiese sido —al igual que los posmodernistas antes citados— un pronunciamiento sincrético, expresivo del profundo conflicto del hombre hispanoamericano.⁹ Mas ya conocemos qué clase de lima es la retórica cuando se ensaña con la literatura.

En medio del desarrollo de tamaña confusión, y de forma paralela con la evolución de las vanguardias europeas, comienzan a manifestarse los atisbos de la vanguardia en América. Darío, que todavía era una suerte de líder espiritual de la intelectualidad latinoamericana, vio aparecer con recelo el futurismo y lo fustigó con dureza.¹⁰ Borges renegó del ultraísmo al que se acogiera en Madrid bajo el influjo de Rafael Cansinos-Assens y terminó decantándose por una poesía más personal y menos efímera. Floreció en México el estridentismo, bajo la égida de Manuel Maples Arce, en Puerto Rico el euforismo (Luis Palés Matos) y el atalayismo (Soto Vélez), y en Argentina el martinfierrismo (Oliverio Girondo, Macedonio Fernández), amén de otros ismos menores y fulgurantes en el panorama literario del momento.¹¹ Pero la vanguardia latinoamericana tampoco tuvo grandes libros, con excepción de *Altazor*, de Vicente Huidobro, y *Trilce*, de César Vallejo;¹² el primero, fundador del creacionismo, cuya propuesta teórica elaboró hasta convertirlo en la más llamativa de las modalidades vanguardistas hispanoamericanas; el segundo, un poeta que venía desde la impronta posmodernista de su libro *Los heraldos negros* y encontró en *Trilce* el camino para una experimentación sin tregua que no

dejaría jamás de alimentar su expresión. En su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, José Olivio Jiménez apunta que estos dos cuadernos ya contienen los nuevos ingredientes que pueden ser considerados arquetípicos de lo contemporáneo: el irracionalismo y la desrealización, y se apoya en una cita de Octavio Paz que reza: «La poesía moderna depende de estos dos elementos: es una poesía antipoética porque su lenguaje es el de la urbe cosmopolita, en el que se mezclan todos los idiomas y dialectos, del *slang* al sánscrito; es una poesía difícil porque ha reinventado la metáfora y el concepto barrocos». ¹³ O sea, que los libros fundamentales de la vanguardia estaban rebasando la retórica vanguardista para irse adelante en el tiempo (eran dos grandes poetas, en suma) y recordarnos la archiconocida lección: la revolución formal no es más que el reflejo de la revolución conceptual. ¹⁴

La vanguardia cubana no fue menos infeliz; es decir, la vanguardia estrechamente entendida como tal. Los poemas de *Surco* y *Pulso y honda*, de Manuel Navarro Luna, o de *Nosotros*, de Regino Pedroso, pueden ser considerados lo mejor dentro de esa línea en la poesía cubana, aunque para mi gusto no pasan de nobles intentos por despercudir la lírica nacional dotándola de un hálito moderno (hilos telegráficos, máquinas, exaltación al trabajo, etc.) que no funcionó, en Navarro Luna por el excesivo énfasis declamatorio que se deja entrever tras

la nota vanguardista, como si aún quedaran deudas con la musicalidad posmodernista de sus versos iniciales, y en Pedroso casi por idénticas razones (el retintín parnasiano del a mi juicio superior *La ruta de Bagdad*), a pesar de sus mayores dotes como poeta. Dotes que, al cabo, condujeron la poesía de Pedroso hacia la línea reflexiva y ontológica de *El cielo de Yuan Pei Fu*, mientras que Navarro Luna no pudo rebasar la euforia versológica salvo en contadas excepciones (las décimas a Doña Martina, por ejemplo).

De otro poeta gustoso del experimento, Nicolás Guillén, escribí largamente en «Poesía y lenguaje». Él encarnó, sin duda, lo mejor de la tendencia social (*West Indies Ltd.*, *Cantos para soldados y sones para turistas* y las *Elegías*), así como el verdadero cantor de lo negro y lo mestizo en Cuba. También hice referencia allí al gran hallazgo de fundir poesía y son y a lo que ello representó no solo para nuestra historia literaria sino para toda la expresión poética hispanoamericana. De igual modo, en el artículo «Las travesuras de Erato» apunté algunas ideas acerca de la experimentación en Emilio Ballagas, que osciló de la búsqueda purista patente en *Júbilo y fuga* hacia la profunda dimensión metafísica de *Cielo en rehenes*, pasando por la indagación social, la negrista, o los encendidos poemas amorios de *Sabor eterno*. Ballagas, a lo largo de su producción, demostró además que era uno de los mayores cultivadores de algunas

Juez y Parte I (Meditraiciones)

formas estróficas clásicas (el soneto y la décima), luego retomadas con insistencia por los poetas cubanos que comenzarían a publicar alrededor de 1990 (Pedro Llanes, Heriberto Hernández, Ronel González, José Manuel Espino, Nelson Simon, Yamil Díaz y Francis Sánchez ostentan los mayores aciertos en este terreno, según infiero).

Mariano Brull es uno de los revoltosos que merecería capítulo aparte. Su pesquisa en la llamada poesía pura fue una vía de salida ante la iconoclasia y el furor vanguardistas. No debemos olvidar que Valéry, su padre espiritual, había acudido al expediente de las formas tradicionales en pos de un mismo objetivo. Brull venía en realidad de una estirpe intimista cara al posmodernismo, desde cuya óptica había enfocado los textos de su primer volumen, *La casa del silencio*. Ya en este cuaderno apuntaba Brull hacia un propósito de fusión entre la emoción y la inteligencia y hacia la belleza de rango intelectual que después marcarían una gran zona de su obra. A partir de *Poemas en menguante*, nos dice Emilio de Armas en su prólogo a *Poesía* de Mariano Brull (Letras Cubanas, 1983), aparece el juego verbal, acompañado de una apelación a la sensibilidad infantil que buscaba encauzarse hacia la pureza esencial que el abate Brémond había prescrito. Pureza, por demás, inalcanzable, al menos de modo consciente, cosa que el mismo Brull insinúa en más de una ocasión en sus diversos libros. Después,

en apariencia, la lírica de Brull se coloca en un recinto cerrado: la simbología metafísica (rosa, cristal, estatua, rocío) que marca la fuga hacia la nada en que, al decir de los críticos, el creador se consume girando sobre sí mismo. Sin embargo, en *Solo de rosa* lleva esta angustia hacia una espiritualidad que rebasa la concepción intemporal de la belleza que hasta entonces manejaba, y nos propone la idea del deterioro provocado por el antes y el después del tiempo, aquello que precede a la conciencia de la belleza y aquello que la sucede, donde renace la pasión por conquistarla, mediante la imagen, en ese antes en que existía en tanto promesa. Esa angustia metafísica irá reconcentrándose en su poemario siguiente, *Tiempo en pena*, y alcanzará sus máximas resonancias en *Nada más que...*, el último libro de Brull, en el cual apreciamos una victoria de la nada, un testimonio de la vacuidad, expresada en una escisión entre el sí y el no ontológicos en que sale vencedor el no, quizá como nunca antes lo había hecho en nuestra poesía.

A Eugenio Florit, otro de los líricos cubanos signado por la maldición (¿la bendición?) de la búsqueda, quisiera referirme brevemente. Las décimas de *Trópico* trajeron un nuevo aliento al cultivo de la estrofa en Cuba y constituyeron un camino más para evadir la esterilidad de la vanguardia. A renglón seguido, *Doble acento* incorporó la dicotomía surrealismo-purismo y comenzó a superar el neogongorismo

de las antedichas décimas. Pero aún no había llegado al instante de su definición mejor, que tendría su principio en los textos de *Conversación a mi padre* y *Asonante final*, ambos anunciadores del conversacionalismo que marcaría la lírica hispana posterior, en muchas ocasiones con ribetes de única tendencia. La culminación de ese instante, sin embargo, yo la aprecio en los libros de su última etapa, *Momentos*, *A pesar de todo* y *Hasta luego*, en los que Florit hurga en una vocación minimalista, con tendencia al silencio como fin esencial de la poesía, lección que los autores cubanos han pasado por alto sin atender las señales que ya emitieran Rimbaud, Dickinson, Ungaretti, Celan, y algunos otros grandes reformadores, casi siempre ajenos al rigor de la horda.

Acaso nuestro último revolucionario individual fuera José Lezama Lima, a quien he hecho referencia en otros trabajos de este libro, y sobre cuya producción literaria se ha escrito lo suficiente en los años que corren como para no insistir demasiado en él. Desde *Muerte de Narciso* (una auténtica sedición del sonido y el léxico, procedentes de una manera diferente de concebir la literatura) hasta *Fragmentos a su imán* (un tomo donde el conversacionalismo ambiente dejó su huella sin llegar a lastrarlo), Lezama no cejó en el empeño de conocer, a través de la imagen, ese reino infinito que es la poesía, ni tampoco dejó de sorprendernos con sus asociaciones tropológicas

dignas del mejor surrealismo y plenas de acordes hechiceros para los oídos —y los ojos y las plumas y las computadoras— de una pléyade de poetas nacidos después de 1955 (de este fenómeno comenté en el ya mencionado trabajo «La maldición de las palabras»). Y dije acaso, porque sería criminal olvidarse de Virgilio Piñera, un apóstata incontenible que dotó a la poesía cubana de una de sus voces más auténticas durante el pasado siglo. A partir de *La isla en peso*, su segundo cuaderno, y hasta *Una broma colosal*, la producción poética de Piñera gozó de un inmanente sentido de la provocación, de una necesidad de existir a contrapelo del origenismo, el conversacionalismo adocenado, o el coloquialismo complaciente y apologético que le sucedió. Textos como «La isla en peso», «Vida de Flora», «Los muertos de la Patria», «Testamento», y otros, dan fe de esa hazaña implacable que consistió en hacer de la ironía, el sarcasmo, el absurdo, lo grotesco, un arma para sobrevivir entre «los nuevos demonios y ángeles» que no entendieron, al menos enseguida, su «lenguaje cifrado». Esa sobrevivencia y ese lenguaje han alentado después, sin ir más allá del aliento hasta ahora, a algunos jóvenes poetas que han procurado desmarcarse de las diversas retóricas que los ahogan.

Porque a continuación se impuso la retórica. Se impusieron los manifiestos o las antologías, o ambos. Si echamos un vistazo a la historia de nuestra lírica, entrevista al calor de las generaciones

y promociones, obtenemos la constatación de que la gran mayoría de ellas posee una tendenciosa recopilación de poesía desde cuyas páginas anuncia que ahora sí, que lo de antes es pan comido, letra muerta. Como en los buenos tiempos de la vanguardia. Veamos el catálogo, por pura broma: la generación de los años cincuenta tiene, entre otras, *Poesía joven de Cuba* y *La generación de los años 50*; la promoción del Caimán, *Punto de partida* y *Nuevos poetas*; los siguientes, *Usted es la culpable* y, de algún modo, *Los ríos de la mañana*, en la que aparecen autores que ya estaban en las propuestas de los poetas del ochenta, *Retrato de grupo* y *De transparencia en transparencia*; los pertenecientes a los noventa, poseen *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* y *Los parques*; en tanto las féminas cuentan con *Álbum de poetisas cubanas* y los defensores a todo trance de la poesía de la ruptura con *Memorias de la clase muerta*; lo cual me impele a imaginar que los presumiblemente agrupados en la promoción del dos mil estén fraguando en algún sitio una «antología» en cuyo proemio nos juren que con ellos cristaliza el devenir de la lírica en Cuba, pues todo lo anterior queda en el terreno de los aportes parciales y todo lo posterior en el de las repeticiones baldías.

Y ya vimos al inicio que el manifiesto (y la «antología», que en nuestros medios equivale a un manifiesto con más páginas y menos ideas) permanece en el campo de la gestualidad,

del impulso, del golpe iconoclasta (como han sido hasta hoy el llamado neorigenismo contra el coloquialismo, o la postura de los autores incluidos en *Memorias de la clase muerta* contra la poesía autobiográfica, sentimental, emotiva e intelectual precedente) que sacude el panorama literario de una lengua, un continente, un país, pero que se vuelve pasto de profesores, críticos e historiadores si no viene acompañado por un pensamiento teórico sólido en el cual se cimente y — esto es lo visceral— por un cuerpo visible de textos que hagan realidad artística los tal vez brillantes susurros del diablo que bullen en la proclama. Y, dicho sea en honor a la verdad, estimo que son pocos los poetas nacidos después del cuarenta con la fuerza fáustica indispensable para aspirar al sambenito de autores primigenios, aquellos que conjugan en su más alta expresión el pensamiento poético integrador, la sensibilidad atenta y la facultad de inaugurar (o redescubrir desde ángulos novedosos) los lenguajes propicios para su expresión. ¿La lista? Sí, la hay, pero vendrá en los ejercicios crípticos que habrán de terminar, en el tercer volumen, estas meditraiciones donde hace mucho rato dejé de considerarme parte para tratar de no ser juez, sino acusado acosado por sus demonios. Que no me dejan vivir. Ni morir. Ahora les ha dado por creerse entendidos en materia de poesía. Habrase visto petulancia, ¿eh?

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Notas:

¹ Virgilio López Lemus: *Aguas tributarias*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2003.

² Con este fin, consultar los apuntes del Dr. Klaus Bergman en «Temas, claves y cronología», «Profecías cumplidas» y «El fin de los tiempos» ensayos introductorios al texto *Las profecías de Nostradamus*, Edimat Libros, Madrid, 1999. Los ensayos citados entre las páginas 9 y 147. En este libro aparecen, en edición bilingüe, las diez centurias (conjuntos de cien serventesios cada una) legadas a la posteridad por Nostradamus.

³ A la larga, podrían ser tomados también por adivinos apocalípticos los autores modernos que especulan sobre el fin de la historia, de la literatura, y etc.; máxime si tomamos en cuenta que, en casi todos, la propuesta de supervivencia se estipula a través del lenguaje.

⁴ Para la animación de cuyas obras esbozó múltiples dibujos —así como para la ilustración de sus propios libros— que, debido a la rareza de su estilo y a la agresividad de sus concepciones, pasaron inadvertidos hasta que fueron redescubiertos por Dante Gabriel Rossetti y Algernon Charles Swinburne en pleno siglo XIX.

⁵ Ver *Letra y solfa. Literatura. Autores*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1997, pp. 177-178.

⁶ Sería interesante, a pesar de todo, que se leyeran con cautela libros como *La vie unanime* (1908) y *Premier livre de Prières* (1909), del primero, y *Les villes tentaculaires* (1895), del segundo.

⁷ Para un panorama de las vanguardias europeas en sentido general, consultar a Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ediciones Unión, Colección Arte y Sociedad, Ciudad de La Habana, 1967.

⁸ Hasta entonces, las grandes figuras de la literatura americana habían sido consideradas excepciones discutibles (Heredia), o, en el peor de los casos, notoriedades pertenecientes a la literatura española (Sor Juana, la Avellaneda).

⁹ Contra la acusación de afrancesamiento se pueden citar a Machado, Unamuno y Juan Ramón Jiménez, exponentes de la veta hispánica del modernismo, tanto como la prosa de Martí o Gutiérrez Nájera lo habían sido entre los tildados de precursores.

¹⁰ Darío puso en tela de juicio a Marinetti, cuestionándole la dudosa novedad del término «futurismo», según él ya empleado por el poeta catalán Gabriel Alomar, y preguntándose si ciertos principios como el culto a la velocidad, a la energía y a los deportes no estaban ya en Homero y en Píndaro.

¹¹ También Palés Matos, Gironde y Fernández evolucionaron hacia formas más auténticas en el desarrollo posterior de su poesía.

¹² Para estudiar la vanguardia en América Latina, ver a Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

¹³ José Olivio Jiménez: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 12.

¹⁴ Sería saludable leer a Virgilio López Lemus: «Poesía: los nuevos códigos y soportes» en *Trabajadores*, Año XXVIII, No. 40, 21 de septiembre de 1998, p. 10. Aquí el crítico hace un análisis del movimiento conocido como poesía concreta brasileña, una curiosa manifestación de poesía de la ruptura.

¿Después de Babel?¹

«Los escritores hacen las literaturas nacionales; los traductores, la universal», ha afirmado alguien con no poca razón, teniendo en cuenta las peculiaridades expresivas de cada lengua y la casi imposibilidad de verter esos matices a otros idiomas, contentivos de otras idiosincrasias, de otras culturas; faena que afrontan los traductores literarios con una temeridad digna de encomio debido a las fuertes críticas que, por principio, acompañan su siempre discutible labor. Más discutible aún si se trata de poesía, disciplina lo suficientemente polisémica en la expresión original como para atormentar con multitud de inconvenientes conceptuales y formales a quien intente reproducirla en los nuevos moldes de otra habla particular. De ahí el eterno dilema sobre la traducción de poesía, su necesidad, su peligro, sus desaciertos, problema acerca del cual, y de su acción en la historia del pensamiento poético y en la propia escritura de poesía, anhelo indagar en este comentario.

Si nos atenemos a la versión bíblica de la diferenciación de las lenguas, nos encontramos frente al primer pecado capital: la soberbia. Jehová, molesto por la pretensión con que los descendientes de Noé hablaban de alcanzar el cielo, decidió confundir sus lenguajes, haciendo imposible que se entendieran y lograsen concluir la torre erigida en la llanura de Sinar. Ejemplar castigo que impulsó al género humano hacia una incomunicación que vetaba la contingencia futura de impugnar la autoridad divina, pues primero debían dedicarse al humilde ejercicio de encontrar un idioma común para llevar a buen término sus conspiraciones. Hasta hoy, ha sido un imposible solo paliado con el subterfugio de la traducción, esos retazos del todo que a veces hacen más ardua la búsqueda porque le añaden mayor oscuridad a un misterio ya bastante oscuro de por sí.

La soberbia, por su parte, es tal vez el motor impulsor del poeta —esa necesidad de renombrar las cosas, proponiendo o imponiendo a los otros un habla individual, irrepetible—, y encierra el mayor desafío posible a la divinidad, puesto que pretende suplantarla o, en el mejor de los casos, enmendarle la plana detrás de los embrollos convenientes a la adoración que se trueca en diálogo, en controversia. Sospecho que el tema Dios y sus variantes (mito-, teo-, onto-, y hasta sicológicas) abarca un alto índice de la poesía universal, si acaso no su totalidad, en última instancia, ya que el agnosticismo y el ateísmo

no son, a la postre, más que *otras maneras* de preocuparse por Dios. A causa de este doble acto de soberbia, el poeta debe pagar una cuota mayor de incomprensión, no limitada solo al hecho de que jamás alcance a ratificar sus profecías o sus baladronadas, sino, además, sazonada con la agravante de que nunca tales auspicios o bravatas podrán ser comprendidos *del todo* por *toda* la humanidad, pues la aventura egorreductora de tener que ser traducido para poder ser leído en otras lenguas coloca de antemano al poeta —y al traductor— en la perspectiva humana de anómala omnisciencia (o anómala pretensión de omnisciencia) que es el eje de la literatura.

Así, más que una urgencia comunicadora, la traducción se convierte en una forma de saneamiento espiritual, tanto para el traductor² como para el autor (cuyo ego sufre el golpe de la presunta adulteración que sobreviene del adulterio, de la promiscuidad con otra cultura, con otra lengua), e incluso para la comunidad que la recibe y se hace beneficiaria de una manera diferente de mirar el mundo y la disyuntiva de existir. Ahora bien, si el traductor es también poeta, cosa harto frecuente, la purga se intensifica: se hace más agónico el conflicto y más dudoso el resultado (no desde el punto de vista literario, lo cual puede ser verificado en los planos cultural y lingüístico, sino desde el punto de vista ontológico, como emergencia de diálogo con lo divino para buscar y buscarse). Aunque también

se torna más deleitoso el balbuceo inaugural que acompaña al poeta, que siempre habrá de ser —o creerse— una suerte de traductor, de elegido para exponer a la vista, al oído, al gusto de los otros, los mundos por él apenas entrevistados en el abismo de la caída. Doble ahora, el balbuceo, porque el poeta-traductor traduce (retraduce) lo que alguien (un poeta-traductor que le antecedió) intentara retraducir de otras retraduccionen visibles en el largo camino de postas que es la literatura.

En el orden cultural, no hace falta insistir demasiado. La traducción de poesía resulta imprescindible para oxigenar las diversas literaturas nacionales con el pensar y el hacer novedosos provenientes de otras lenguas. El poeta-traductor,³ de seguro una inteligencia literaria atendida, capta el aviso desde su especial sensibilidad y vierte a su lengua, a su cultura, a su idiosincrasia, las búsquedas y hallazgos del autor original, de algún modo fecundo para el devenir de la historia literaria en que se desenvuelve el poeta-traductor. Este proceso no se cumple tan solo con los autores contemporáneos y sus descubrimientos (a veces difíciles en el acápite mercado-derechos de autor), sino también con los llamados clásicos, cuyas continuas traducciones recontextualizan su obra, a la par que traen a la posteridad esas lecciones que son, precisamente, la causa de las actuales reinterpretaciones: la pesquisa en el secreto de la trascendencia. Por eso no es noticia que sigan siendo traducidos los líricos griegos (Safo, Alceo, Píndaro, Anacreonte, y otros),

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Catulo, Lucrecio, Horacio, Virgilio, Propercio, Ovidio, Persio, Dante, Petrarca, Ronsard, Du Bellay, Chaucer, Spenser, Shakespeare, Donne, Ariosto, Milton, y etc., junto a los adalides de las nuevas, aunque a veces baldías, revoluciones poéticas. El poeta-traductor, al cabo, traduce a *su* lengua, incluso en ocasiones a su idiolecto, facilitando de tal modo que los «clásicos» entronquen de manera natural con la tradición cultural donde están los lectores del traductor, para terminar universalizando al autor, haciéndolo asequible en cada nueva civilización a la cual sea vertido, y enriqueciéndolo con las nuevas resonancias poéticas que en ella —y desde ella— adquiera.⁴

Es en el plano lingüístico donde se verifica por fin esta dicotomía. Resulta utópico pasar un texto de una lengua a otra y conservar el equilibrio de sus componentes léxicos, morfológicos, fonéticos y sintácticos. El secreto estriba, al parecer, en sustituir la creación primigenia por una segunda construcción en la cual se modifican casi todos los valores, pues corresponden desde ese momento a los de la lengua meta, pero donde se ha trabajado con ferocidad por conservar *el sentido* del original. De ahí que al enfrentarnos a una traducción nos encontremos, en verdad, ante dos obras, que podrían y deberían ser estudiadas por separado, o de manera simultánea, mas sin crearnos la ilusión de que una *es* la otra. Por eso la dificultad de emprender un estudio literario *real* (yo incluiría los adjetivos *serio* y *sensato*)

auxiliándose de traducciones, lo cual obliga, entre distintas cosas, a las ediciones bilingües, uno de los pocos sitios donde se reconoce la presencia de dos textos diferentes y paralelos que ensayan el lance de pasar por el mismo en una curiosa variante de otredad. Solo que la literatura no se hace —por fortuna— exclusivamente para críticos y estudiosos, sino para los lectores, y la traducción constituye una parte importante de la actividad literaria; en cierto modo, debido al interés de muchos escritores por traducir (es asimismo una suerte de aprendizaje, de turismo intelectual en las intimidades de otros autores), pero también porque aquello que sí conserva una versión vale la pena que sea divulgado por las múltiples razones que hemos venido esbozando.⁵ Entonces se precisa, según algunos, un profundo conocimiento de ambas lenguas (la de partida y la de llegada) para arriesgarse a traducir poesía, y así poder resolver las incógnitas que habrán de presentarse a lo largo del trabajo; yo, que entiendo la literatura como un flujo de ideas impulsoras para el espíritu, en las cuales juega un papel fundamental el lenguaje, su belleza y novedad, me atrevo a sostener que lo en verdad imprescindible es aprehender el espíritu del texto original y, luego, con un exquisito dominio de la lengua meta, poner en este idioma aquel espíritu, si acaso se puede, con cuanta sutileza lingüística y cuanta belleza literaria sea el traductor capaz de reproducir en el poema de llegada.⁶

Probablemente, una de las primeras doctrinas coherentes acerca de la traducción literaria la escribiese el poeta francés Joachim du Bellay, en su tratado *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, y fue comentada en el artículo «Poesía y lenguaje». Antes que volver sobre ella, quisiera referirme de modo breve a algunos célebres traductores de poesía mencionados en los manuales de historia literaria. El griego Livio Andrónico, por ejemplo, tradujo al latín la *Odisea* e hizo representar, además, algunas obras suyas imitadas de los antiguos modelos de esta lengua, actitud que trazó una especie de pauta en el devenir de la literatura occidental: copiar a los autores hasta casi convertirse en ellos, como defendiera el retórico Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias*, brillante tratado que contiene una serie de juicios célebres sobre los principales escritores griegos y latinos. Este precepto condicionó buena parte de la conducta cultural de Europa durante la primera Edad Media, cuando el saber se concentró en los monasterios donde se copiaban y comentaban los textos clásicos y se entronizaba el latín como única lengua capaz de recoger las bondades del griego e incluso superarlo en belleza y utilidad.⁷ Esta postura hizo crisis con la aparición de tres libros en la Alta Edad Media: el *Romance de la Rosa*, la *Comedia* y los *Cuentos de Canterbury*, en los que el influjo clásico se vertebra con las incipientes tradiciones nacionales y arroja verdaderos monumentos en las lenguas vernáculas.

Y es precisamente Geoffrey Chaucer, el primer gran poeta inglés, un notable traductor cuya labor en ese campo se revirtiera en provecho de su obra personal. Sus primeros atisbos poéticos fueron imitaciones de la lírica francesa, hasta que viajó a Italia en misión diplomática y conoció las propuestas intelectuales de Dante y de Boccaccio, que le propulsaron a intentar algo similar con la lengua y la literatura inglesas; así, auxiliándose de su conocimiento del francés y el italiano —y de las relecturas que a través de estos idiomas y sus autores había hecho del mundo grecolatino—, Chaucer dio comienzo a una traducción del *Romance de la Rosa*, y con posterioridad escribió varios singulares poemas como *El libro de la duquesa*, *La casa de la fama*, o *El parlamento de los pájaros*, hasta llegar a su magna creación: los *Cuentos de Canterbury*. Inspirados en el *Decamerón*, los *Cuentos...* relatan, en verso, las peripecias de un grupo de peregrinos que se dirigen a la tumba de Santo Tomás Becket, a los cuales Chaucer se une y, para contrarrestar las penalidades del viaje, participa con ellos en la narración de historias del más variado jaez y desde las más disímiles perspectivas. Este es, supongo, el mérito principal de Chaucer: aglutinar diversos tipos (el caballero, el escudero, la priora, la monja, el bulero, la comadre de Bath, etc.) y hacerlos hablar en sus respectivos matices del inglés, para que expresaran en ellos sus sicologías individuales. Aparte de este microcosmo de la sociedad inglesa, la otra brillante aportación de Chaucer radica

Juez y Parte I (Meditraiciones)

en la romería como medio de reunión. Los personajes de Boccaccio permanecen encerrados en el palacete de las afueras de Florencia (es muy probable que se trate, incluso, de la propia villa del autor en Certaldo), mientras que los de Chaucer se desplazan en el paisaje, van cambiando de ámbito en tanto caminan hacia la catedral de Canterbury, detalle que coadyuva a crear el clima de movimiento que Chaucer enfatiza con el empleo de numerosos géneros literarios (vidas de santos, relatos de amor cortés, cuentos alegóricos, y otras mezclas propias de su cosecha), y que lo convierte en el precursor no solo de la poesía sino también de la novela y el cuento ingleses, dejando sentir una marcada influencia posterior en Spenser, Shakespeare, Dryden, e incluso en la figura de Eliot.⁸

Otro poeta mayor y traductor de mérito fue el español fray Luis de León, prestigioso hebraísta y políglota que dominaba el griego, el latín, el caldeo y el italiano, quien tradujo el *Antiguo Testamento*, así como textos clásicos griegos y romanos y otros de escritores italianos contemporáneos. La Inquisición lo encarceló durante cuatro años a causa de sus disputas teológicas con los líderes de la orden de los dominicos, acusándolo de que prefería el texto hebreo de la Biblia al latino de la Vulgata —texto oficial de la Iglesia, al cual fray Luis recomendó ciertas mejoras en la traducción— y, además, de haber transcrito al castellano, es decir, a una lengua vulgar, el *Cantar de los Cantares*, de Salomón.⁹ Resalta asimismo, dentro

de la producción de fray Luis, el ascendiente que ejerciera el archiconocido *Beatus ille*, de Horacio, elogio de la vida campestre que el vate de Cuenca imitara en su «Canción de la vida solitaria», uno de los puntos más altos de su lírica y un canto sosegado a las virtudes de la meditación y el regocijo con el simple suceder, y que traza una línea que regresa a Virgilio, a Solón, a Epicuro, conjugándolos con las bondades de la ética y el espíritu cristianos que le eran consustanciales.

Charles Baudelaire creía, con Swedenborg, que la labor poética estriba en traducir las señales del más allá espiritual que rodea al universo visible, como puede constatarse en el siguiente fragmento de *Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos*:

Ahora bien, ¿qué es un poeta (tomo la palabra en su acepción más amplia) sino un traductor, un descifrador? En los poetas excelentes no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta a la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos están tomados del inagotable fondo de la *universal analogía*, y no pueden haber sido tomados en otra parte.¹⁰

Y encima, a principios de su carrera literaria, comenzó a traducir a Edgar Allan Poe, labor que desempeñó entre 1848 y 1857, hasta diez años antes de su muerte. Al visible efecto que el norteamericano ejerció sobre él se debe, quizá, buena parte de la resolución que lo condujo a explorar el poema en prosa después de haber traducido y comentado los tensos relatos de Poe. Tal vez le hechizó, también, el equilibrio de conjunto que ofrece la obra del autor de «El cuervo» si se la aprecia como un sistema de vasos comunicantes que van de la poesía al cuento y al ensayo para volver a la poesía. Pero sin duda el influjo principal del americano reviste una índole conceptual: la oposición de Poe a una sociedad mercantil y materialista, ligada con su talante autodestructor y pendenciero, y con una ética pascaliana afín al convencimiento en la perversidad natural del hombre. La poética del mal, su voluptuosidad, conduce al hombre a la caída, al vértigo ante el abismo, otra de las ingentes constantes en Baudelaire. A este vértigo ante los abismos (principalmente el del número y el del sueño), el francés opone el trabajo artístico, la búsqueda de la belleza, aun de la belleza que es la nobelleza, como probable ejercicio del bien, de la salvación. Este platonismo mixturado con neoplatonismo le viene igual de las continuas lecturas, traducciones y exégesis de Poe, feroz agresor del canon clásico y de la visión academicista de la belleza, motivos frecuentes tanto en la poesía de Baudelaire como en sus lúcidas críticas de arte.¹¹ Aunque, desde luego, Baudelaire es mucho

más que la influencia de Poe —y aquí remito a la lectura de los artículos «Las travesuras de Erato», «El exilio y el reino» y «Casta de malditos», donde ahondo en otros aspectos de la lírica baudelaireana—, en él podemos apreciar con claridad la importancia de la traducción en el arraigo y la madurez de un pensamiento poético, en esta oportunidad desde la búsqueda e identificación de un padre espiritual.

Quizá el autor contemporáneo más marcado por su trabajo como traductor sea el norteamericano Ezra Pound, cuya admiración por las lenguas romances le condujo a trasladar al inglés, siendo aún muy joven, las baladas y sonetos del italiano Guido Cavalcanti, y con ello dio rienda suelta a una vocación irreductible que dejó huellas notables en su obra poética. En 1926 recopiló lo fundamental de su poesía anterior a los *Cantos*, considerado la cúspide de su producción. Este libro lo tituló *Personae*, en latín, aduciendo que se refería al acto de sonar a través de una máscara del yo en cada poema, actitud que continuó con largas series de traducciones que no fueron, al decir de Pound, más que otras máscaras mejor elaboradas. En *Personae* aparece compilado *Catay*, volumen de 1915, que entraña un indagador método de interpretar la traducción. En 1913 Pound había trabado conocimiento con la viuda de Ernest Fenollosa, quien publicara hacia 1911, tras la muerte de su esposo, el estudio legado por este bajo el título *Epochs of Chinese and Japanese Art*. La viuda, poco inclinada a lidiar con académicos,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

encontró en Pound el candidato idóneo para ocuparse de la edición de los manuscritos de su marido, los cuales quería ver no como estudios filológicos sino como literatura de ficción. El cartapacio incluía poemas chinos y piezas del teatro Noh japonés que, por conducto de Pound, influyeron notablemente en la serie *Cuatro obras para baile*, de William Butler Yeats (por esa época el norteamericano era secretario particular del irlandés). Pound daría a la luz, con posterioridad, los volúmenes *Certain Noble Plays of Japan* (con firma de Ernest Fenollosa, edición a cargo de Pound y prólogo de Yeats) y «*Noh*» or *Acomplishment* (bajo la firma de Fenollosa y la suya); pero antes entregó *Catay*, donde trabajó sobre los originales que Fenollosa había obtenido de las transcripciones de los profesores japoneses de poesía china Mori y Ariga. Estos textos entroncaron perfectamente con las ideas estéticas de Pound, debido a su interés en aunar el lenguaje y la imagen, así como al hecho de que le permitían colocarse nuevas máscaras detrás de las cuales recrear un mundo remoto valiéndose de un lenguaje lleno de esplendor. Al aparecer *Catay* se produjo un acercamiento a la poesía china, hasta entonces poco conocida en Occidente por falta de un intérprete capaz de establecer el diálogo entre ambas tradiciones, papel que desempeñó con gusto nuestro devoto de las máscaras. Años más tarde, Pound escribió *Langue d'Oc* (también

incluido en *Personae*), breve cuaderno dedicado a versiones e imitaciones de la poesía provenzal, que continuaba la línea abierta en *Poemas de Lustra*, en que presenta, examina y se identifica con el bardo provenzal Bertram de Borm, específicamente en el texto «Cerca de Perigod». En el antedicho *Langue d'Oc* aparecen recreaciones de Girart Bornello, Guilhem de Peitieu, Cerclamón y Vergier, y en la primera impresión incluyó también una de Arnaut Daniel que eliminó en ediciones posteriores.¹² Por último, tenemos el caso de *Homenaje a Sexto Propercio*, de 1917, sección final de *Personae*. *The Collected Poems of Ezra Pound*,¹³ en la cual Pound juega con las elegías de Propercio, retoma su espíritu más que su letra y las vierte libérrimamente al inglés, tratando siempre de convertirlas en poemas modernos, donde se rompieran de forma paulatina los límites entre la prosa y el verso, ya fuese a nivel rítmico o lingüístico. Este experimento recibió acres críticas de encumbrados personajes como Thomas Hardy o Robert Graves (que llegó casi a la perversidad en sus comentarios), quienes no entendieron un ápice de la broma: Pound estaba hermanándose con el poeta latino, con su desdeñosa postura ante el dinero, la guerra, los honores, el imperio; estaba reasumiendo su anticonformismo, su modo de mirar pasado y presente y realidad y mitología como una y la misma cosa; estaba conectando ambos mundos de un lenguaje cáustico e irónico sin dejar

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de ser lírico, para ofrecernos un fabuloso fresco pleno de la maestría conceptual y estilística que alcanzaría sus mayores cotas en los *Cantos*, otra inmensa aventura de reencarnaciones y máscaras del maestro de Idaho.¹⁴

Aunque muchos poetas altos han sido notables traductores (Stefan Gerge, Pasternak, Quasimodo, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Octavio Paz, Haroldo de Campos), no puedo dejarme asaltar por mis deseos y explayarme en sus enfoques particulares del asunto, puesto que todavía no he arribado al centro del problema: la traducción de poesía en la literatura cubana. No obstante, necesito hablar algo sobre Paul Celan y su experiencia como traductor, debido al peso que posee este género dentro de su concepción de la poesía. Como ya he comentado en páginas anteriores, Celan manejaba con soltura varias lenguas (alemán, rumano, ruso, hebreo, francés, inglés, italiano y portugués), y esa facilidad le sirvió para abordar una de las labores de traducción más constantes y sólidas del siglo xx. Celan estudió de modo indistinto en una escuela primaria alemana, otra hebrea y otra rumana; luego empezó la universidad en Francia, pero regresó a su país y terminó sus estudios de ruso en Czernowitz, a la sazón territorio ruso-ucraniano; más tarde trabajó como lector-traductor para la casa editorial El libro ruso, de Bucarest, para quienes tradujo al rumano, siendo todavía muy joven, páginas de Chéjov, Lérmontov y Simónov.

La situación política que no compartía le obliga a marcharse clandestinamente a Viena, capital que luego abandona para radicarse de forma definitiva en París, ciudad en la que obtiene su licenciatura en alemán y en la que prosigue su vocación de traductor. Del francés vertió al alemán, a lo largo de su vida, a Cocteau, Apollinaire, Yvan Goll, Cioran, Rimbaud, Valéry, Michaux y Supervielle, entre otros. Del ruso, a Blok, Mandelstam y Esenin. Del inglés, a Shakespeare y Dickinson. Del italiano, a Ungaretti. Del portugués, a Pessoa. Una verdadera galería de autores de primera línea, con la excepción de Goll, cuyas traducciones, además, le trajeron el disgusto de verse acusado de plagio por la viuda, situación que le afectó sobremanera desde el punto de vista síquico, en virtud de la fuerza con que esta manejó la campaña difamatoria.¹⁵ La simple ojeada a la nómina nos pone en contacto con una línea innovadora, propensa a la ruptura, a la búsqueda de otras voces, de otros ámbitos por los cuales hacer discurrir los caminos de la poesía. Nada raro: Celan mismo buscaba, y sus traslaciones no son otra cosa que el norte de la brújula, la retroalimentación nutricia que le llevó a conceptualizar la traducción como «un diálogo que camina», definición que no dudó en hacer extensiva a su propia poesía, ansiosa por derribar los arquetipos de la comunicación y proponer nuevas riveras —y riberas— para compartirla. De hecho, entre las pocas lecturas que Celan ejecutaba en público, tenían

Juez y Parte I (Meditraiciones)

un sitio preferente las de traducciones, eventos que preparaba con una meticulosidad exclusiva, las dotaba de un sentido, de una intención que abarcaba al autor, los textos, el entorno, la lectura misma, aprovechando al máximo esa oportunidad única de dialogar con el diálogo, de caminar junto con él en la peregrinación por el ser y el universo.¹⁶

A estas alturas, me alegra poder decir que, en el tema que nos ocupa, Cuba ha sido una verdadera potencia. Me arriesgaría incluso con la hipótesis de que la fuerza fundacional de la poesía cubana durante el xix y la primera mitad del xx dentro de la literatura hispanoamericana, mucho le debe a la sagacidad y pericia de sus traductores, enfrascados en la dura lucha de traer a nuestra lengua lo mejor y más novedoso de la poesía clásica y contemporánea, y al efecto que esta savia ejerció en el árbol de la lírica cubana. Si añadimos el rasgo de que nuestros mayores traductores de poesía han coincidido de modo general con los poetas notables, constataremos que no hubo casualidad, sino la voluntad de formación e información imprescindible para el cultivo espiritual de un pueblo. Es importante no perder de vista la relevancia de las tertulias literarias encabezadas por Domingo del Monte y José de la Luz y Caballero (traductores ellos mismos), dos figuras cuyo conocimiento, afán divulgativo y vocación de servicio al enriquecimiento espiritual de su país, les llevó a nuclear alrededor suyo a lo mejor del panorama nacional

y vincularse con pensadores y artistas de Europa y Estados Unidos. A esta labor quizá fortuita, mas ininterrumpida, se sumaron los principales diarios y revistas literarias, en su papel de vehículos para la expresión de la inteligencia literaria nacional,¹⁷ asentando una tradición que, con altibajos y deslindes necesarios, se ha mantenido hasta la fecha.

Nuestro primer gran poeta, José María Heredia, fue también nuestro primer traductor sobresaliente. Aparte de algunos clásicos latinos entre los que descuellan Horacio y Virgilio (a quienes tradujo siendo todavía niño), volcó al español a Goethe, Lamartine, Byron, Foscolo, el falso Ossian, Campbell, es decir, a sus contemporáneos portadores de las nuevas ideas que movieron la literatura del momento, a los cuales promulgó y comentó en una prosa concisa e indagadora que exploró también los senderos de la historia, la política, la novela y el teatro.¹⁸ El impulso romántico y patriótico de muchos de estos autores permeó, para bien, la lírica de Heredia, deudora en algunas zonas del estiramiento neoclásico que estas influencias contribuyeron a descongelar, aunque la dicotomía coexistente en él entre el neoclasicismo y el romanticismo, en varias ocasiones le hizo emitir valoraciones un tanto conservadoras acerca de Byron, o preferir ciertos escritores neoclásicos de segundo orden antes que los adalides de la poesía francesa (Hugo, De Vigny) que conocía. Sin embargo, estas liviandades

Juez y Parte I (Meditraiciones)

no empañan el mérito de este cubano cuya empresa como traductor y promotor lo convirtieron en uno de los guías espirituales de la intelectualidad latinoamericana.

Zenea, por su parte, sí centró sus esfuerzos en autores coetáneos: Leopardi, Longfellow, Tennyson, Lamartine, Musset, quienes hicieron sentir su ascendiente sobre los versos del cubano, aunque sin lastrar su fina sensibilidad y su exquisito manejo del idioma. También, tomándolos quizá del francés, vertió al castellano, por vez primera, al poeta polaco Adam Mickiewicz.¹⁹ José Agustín Quintero, poeta incluido en la compilación *El laúd del desterrado*, calificado por Lezama como «uno de los mejores poetas cubanos de su época»,²⁰ fue asimismo traductor de Tennyson y Longfellow, pero además de Emerson y Schiller. Los hermanos Francisco y Antonio Sellén, incluidos en la antología *Arpas amigas*, igual trajeron al español la obra de poetas europeos relevantes. Antonio tradujo a Byron, y publicó las colecciones *Joyas del norte de Europa* (donde agrupaba suecos, daneses y alemanes) y *Ecos del Sena* (una muestra del romanticismo francés). Francisco, mejor dotado como lírico, realizó la primera versión de Heine al español, titulada *Intermezzo lírico*; luego dio a la luz *Ecos del Rhin*, con numerosos textos alemanes, y más tarde tradujo a Byron y a varios novelistas desde el inglés.²¹ Lezama, en su *Antología de la poesía cubana*, comenta la influencia de Heine en la poesía de Francisco Sellén, marcada

por temas como el panteísmo, la preexistencia, lo errante, las incessantes mutaciones, el pesimismo.²² Y en 1885 dieron a la luz, en forma inaugural para el español, el poema épico *Conrado Wallenrod*, de Mickiewicz, con versión de Antonio y prólogo de Francisco.²³ Diego Vicente Tejera nos legó asimismo buenas traducciones del romanticismo europeo (Goethe, Schiller, Hugo, Leopardi), de donde parece provenir el gusto por la balada nórdica y el *lied* alemán, tan recurrentes a lo largo de su producción; sin embargo, su aporte fundamental en este terreno estriba en las recreaciones que efectuara —primeras en español— de los textos del húngaro Sándor Petöfi, las cuales anexó a la tercera edición de sus *Poesías* bajo el rótulo de «Cantos magiares». Estas piezas no fueron traducidas directamente del húngaro, sino que Tejera se sirvió de las transcripciones francesas hechas por Marceline Desbordes-Valmore y François Coppée, y todo indica que Tejera se acercó a ellas más que por su estilo literario por sus valores patrióticos, afines en buena medida con la actividad política que el cubano desplegara durante su vida. Valiosas resultaron, del mismo modo, las aportaciones de Domingo del Monte (Vincenzo Monti),²⁴ José Fornaris (variados poetas ingleses y franceses), Rafael María de Mendive (*Melodías irlandesas*, de Thomas Moore, sin duda muy a tono con la sensibilidad y el gusto literario del creador de «La gota de rocío»), Mercedes Matamoros (Byron, Moore, Chénier, Schiller, Goethe) y de otros que harían demasiado extensa esta síntesis.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Ya cerrando el siglo se destacan las versiones que hiciera Julián del Casal de pasajes de Catulle Mendès, Théophile Gautier, François Coppée, José María de Heredia (parnasianos y compañía, sin excepción), pero, sobre todo, las que publicara en varias revistas habaneras de los *Pequeños poemas en prosa*, de Baudelaire, poeta que se convirtió en animador de



cierta zona de su cosmovisión esteticista e inconforme y de quien escogió, por si fuera poco, la parcela más revolucionaria de su obra para proponerla a los lectores cubanos. Y, por supuesto, la figura mayor de nuestra literatura, José Martí, que fue un curioso traductor. Aunque los pormenores de este aspecto de su creación los aborda con rigor Lourdes Arencibia en su libro

El traductor Martí (Ediciones Hermanos Loynaz, Pinar del Río, 2000), que abunda en el tema desde una amplia perspectiva que incluye antecedentes, proyecto cultural y sociopolítico, periodismo, edición y traducción propiamente dicha, quisiera recordar algunas de sus principales virtudes.

La primera, proponer una teoría de la traducción como una forma de transpensar de un idioma al otro, de «impensar» al autor que se traduce (él lo hacía con Hugo en ese instante) hasta adentrarse en su idiolecto, en su idioma, para después vaciarlo al idioma meta que será, a la postre, el idiolecto del traductor. La segunda virtud, la lista selecta de poetas que trajo al español: Hesíodo, Anacreonte, Horacio, Moore, Emerson, Longfellow, Poe, Heine (esto solo en poesía, porque tradujo además novelas y artículos varios sobre asuntos diversos), como remarcando la visión pedagógica del crecimiento espiritual de su patria mediante la consolidación de su acervo cultural. La tercera, el diálogo sostenido con estos y otros escritores que leyó en sus lenguas originales y que se revirtió en una de las faenas críticas más altas del idioma castellano, gracias a la solidez de sus juicios y a la agudeza dialéctica con que indagaba en el ayer, el hoy y el mañana de la literatura. La cuarta, el beneficio que acarreó a su obra poética el contacto íntimo con muchos de los grandes nombres de la lírica universal; de hecho, son visibles en los versos de Martí las influencias de Emerson, Longfellow, Heine y otros. La quinta cualidad descansa en la preocupación profesional por el oficio de traductor, que fue desde luchar por sus derechos de autor hasta pretender elaborar un diccionario de voces autóctonas latinoamericanas y caribeñas que facilitasen el trabajo a los traductores

del continente. En fin, un verdadero ejercicio de fundación cimentado en lo mejor del pensamiento cubano que le precedió y deseoso de alcanzar al que habría de sucederle.

Durante el siglo xx continuó el vínculo de los poetas con la traducción. Poveda (Baudelaire, De Regnier, Louÿs, Stuart Merrill, D'Annunzio, y otras versiones que, en aciaga determinación para la cultura cubana, su esposa incineró), Varona (Anacreonte), y otros, asumieron la traslación y difusión de autores extranjeros, destacándose en esto revistas como *Cuba contemporánea*, *Avance*, y el suplemento literario del *Diario de la Marina*, sobre todo en la etapa en que fue dirigido por José Antonio Fernández de Castro, cuando difundió a los escritores del incipiente estado soviético (Blok, Babel, Fedin, Maiakovski, Pilniak), si bien es cierto que no directamente del ruso, pero sí entre los primeros países de habla española. En 1920 apareció en Londres (Oxford University Press) un curioso tomo, *Sones de la lira inglesa*, fruto del trabajo de Gabriel de Zéndegui, raro traductor amigo y crítico literario de Martí que, según Cintio Vitier, consiguió, con el texto antedicho, «la joya principal de los traductores cubanos del siglo xix, precioso libro de poesía y pensamiento poético, cuya Introducción brevísima es la página de un maestro».²⁵ Enrique José Varona se dirigió a De Zéndegui en los siguientes términos, comentando *Sones de la lira inglesa*: «Usted reúne a su maestría en el manejo de nuestra lengua, el dominio del inglés y lo que vale mucho más, gusto delicadísimo y amor

a la poesía».²⁶ Emilio Ballagas y Eugenio Florit, como era de esperar en tan larga tradición de poetas-traductores, obtuvieron prestigio en el terreno. Ballagas trasladó al español a Ronsard, Keats, Yeats y Hopkins, entre otros. Mientras que Florit se destacó, sobre todo, en la versión de diversos poetas de expresión inglesa que incluyó en su *Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (1955), y que oscilan desde Eliot o Auden hasta Edna St. Vincent Millay. De igual manera, Florit vertió textos españoles al inglés, experiencia un tanto insólita si tenemos en cuenta que casi siempre es preferible traer el material hacia la lengua materna del traductor y no llevarlo desde ella a la extranjera. Esta labor está recopilada en la muestra *Invitation to Spanish Poetry*, que se acompañó de una grabación en la cual el propio Florit y Amelia Agostini leen los poemas.

Ahora bien, la experiencia más sólida, a mi juicio, en el período, es la del camagüeyano Mariano Brull, insigne traductor de Mallarmé y Valéry, dos de los paradigmas de la nueva poesía que se gestaba en Europa e influía con fuerza en el pensamiento poético latinoamericano. En el ascendiente de ambos franceses sobre la obra del cubano, no hace falta insistir. Es hartamente conocida su filiación al Valéry caudillo de la poesía pura y exquisito renovador desde la relectura de la tradición. Bien lo sabía Mariano Brull al emprender la traducción de los dos

poemas cumbres de Paul Valéry: «La joven parca» y «El cementerio marino». El galo había preconizado: «La fuerza de doblegar el verbo común para fines imprevistos sin romper las ‘formas consagradas’, la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y, sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte»;²⁷ y esto, aparte de constituir una de las definiciones más exactas de la poesía (no por gusto Valéry fue matemático), significaba un escollo tremendo a la hora de elaborar, en otras lenguas, versiones de sus textos porque, de cierta manera, desplazaba buena parte del peso de la composición hacia la forma y el sonido, y ¿cómo reproducir en español la música creada por él mediante vocablos que rara vez tienen equivalencias de sonoridad en otros idiomas? Brull, un profundo conocedor de ambas lenguas, eligió, en primer término —y aquí va una demostración de que el camagüeyano no era, ni por asomo, un versificador ocupado únicamente de los aspectos formales de la lírica—, reproducir las imágenes de que están poblados ambos poemas (o sea, las ideas, el espíritu filosófico y estético de Valéry), y luego apresar, mediante el empleo del verso blanco —cualquier traductor sagaz renuncia de antemano a la utopía de alcanzar a la vez la simetría de la rima y la fidelidad poética—, la musicalidad suficiente para equipararla a la excepcional orquestación con que

Paul Valéry concebía sus estrofas. Lo obtuvo, creo, en muchos pasajes. Y ahí radica su mérito. En el caso específico de «El cementerio marino», Brull sustituye el decasílabo francés (cerca de los tercetos del Dante y, de algún modo, al Padre Nuestro) por el endecasílabo español e intenta ir captando, a través de él, el drama metafísico y lírico del texto inaugural, los usos particulares de helenismos y latinismos, los arcaísmos a la usanza de Ronsard o Du Bellay, las sibilancias, las aliteraciones consonánticas y otros pequeños artilugios caros al autor de *Charmes*. Sin ninguna duda, me atrevería a afirmar que, entre las varias traslaciones que conozco de este poema (la de Jorge Guillén, la de Emilio Oribe, la de Néstor Ibarra, la de Alfonso Gutiérrez Hermosillo y la de Rafael Lozano), es esta la que mejor consigue presentarnos a ese poeta del conocimiento y de la conciencia que nace,²⁸ a ese artífice que ha influido, tanto con sus escritos teóricos como con sus experiencias artísticas, en todas las generaciones posteriores a él.

Luego vino el grupo Orígenes. Mucho he alabado en páginas anteriores la proeza organizadora que constituye para nuestras letras el trabajo de Lezama en su *Antología de la poesía cubana*, o el de Vitier en *Cincuenta años de poesía cubana*, *Lo cubano en la poesía* y *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, entre otros valiosos aportes. Este afán se vio redondeado, de igual forma, por una sucesiva labor de traducción que ejecutaran Lezama

Juez y Parte I (Meditraiciones)

(Perse), Rodríguez Feo (Stevens), Cintio (Mallarmé, Rimbaud), Eliseo (Gray, De la Mare)²⁹ y Piñera (Rimbaud), fundamentalmente. La revista *Orígenes* propagó en Cuba lo mejor del pensamiento y la cultura contemporáneos, pasando la antorcha que luego recibió *Ciclón*, el proyecto disidente que terminaría convirtiéndose en otra importante publicación difusora de elevada literatura (por lo general en la cuerda absurdo-violento-escandalosa que fascinaba a Piñera: Sade, Jarry, Grombrowicz, Queneau; aunque incluyera otros célebres autores como Mallarmé, Ungaretti, Quasimodo, Montale, Luzzi, Pasolini, Auden, Blanchot, Seferis, Montherlant) y que descansó, sobre todo, en la gestión intelectual de Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo.

Después de 1959, *Lunes de Revolución* mantuvo esta línea de traducir y extender el conocimiento de escritores no hispanohablantes. Y la prosiguió *Unión*, que dedicó números especiales a las literaturas soviética, búlgara, polaca y rumana, que luego se erigieron en libros, traducidos (ya fuera de modo directo o «poetizando» traslaciones literales), entre otros, por Ángel Augier, José Martínez Matos, Pedro y Francisco de Oraá, David Chericián, Fayad Jamís, Eliseo Diego, Nancy Morejón, Luis Marré, Desiderio Navarro³⁰ y Otto Fernández. En honor a la verdad, tanto estas como otras traducciones aparecidas en el período (las de Pita Rodríguez del vietnamita, que eran

retraducciones del francés o versiones sobre transcripciones), se resienten de un poco escrupuloso manejo de los intereses literarios. Salvo contadas excepciones, consisten en muestrarios de las respectivas Uniones de Escritores de los países de Europa del Este, donde brillan por su ausencia las voces en verdad importantes, en la mayoría de los casos silenciadas por manipulaciones sociopolíticas como las ya analizadas en «El exilio y el reino», en otros supongo que solamente preteridas para que algunos poetas «políticamente correctos» ocupasen su lugar.³¹ En esta etapa, no obstante, sobresalen dos poetas-traductores: Heberto Padilla y Samuel Feijóo. Padilla nos entregó, entre otras, una bella versión de *Anábasis*, de Saint-John Perse, eminente poeta francés que aún aguarda por un esfuerzo integrador que permita a los lectores cubanos enfrentarse con el grueso de su poesía, y, además, unas excelentes traslaciones recopiladas en *Poesía romántica inglesa* (Arte y Literatura, 1979), libro en el que aparecen Blake, Burns, Gray, Scott, Clare, Jones, Hood, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats y Byron. Feijóo, por su parte, tradujo de disímiles lenguas y aglutinó lo mejor de esa labor en el volumen *Festín de poesía* (Arte y Literatura, 1984). Allí encontramos, citando solo a los importantes, textos de los franceses Baudelaire, De Banville, Coppée, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Cros, Stuart Merrill, Moréas, Valéry, Apollinaire, Cendrars, Romain,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Reverdy, Supervielle y Michaux; de los rusos Pushkin, Lérmontov, Blok, Pasternak y Ajmátova; del rumano Lucian Blaga; de los checos Jaroslav Seifert, Frantisek Halas y Vladimir Holan; del alemán Heine; de los anglófonos Keats, Shelley, Stevenson, Wilde, De la Mare, Lawrence, Blake, Poe, Dickinson, Masters, Crane, Lowell, Frost, Sandburg, Williams, cummings, Pound, St. Vincent Millay; amén de variantes de poesía mítica de los indios de Norteamérica, haikús japoneses y poesía folclórica de Mongolia. Este tomo posee incluso un extenso prólogo en el que Feijóo aborda disímiles aspectos del arte de traducir, apoyándose en una selecta nómina de traductores ilustres, con los que «dialoga» de modo interesantísimo, dejando clara una vez más su categoría intelectual de primerísimo nivel y su sentido de la responsabilidad cultural.³²

La usanza de traducir, por fortuna, no se ha extinguido entre los poetas cubanos. Ahí están para probarlo las versiones que Víctor Casaus hiciera de Bertolt Brecht, o las que elaborara David Chericián de T. S. Eliot, aparecidas ambas en forma de libros por la editorial Arte y Literatura. Solo que el llamado período especial arrastró a nuestras editoriales hacia limitaciones de orden material que, algunas veces, se tornaron cortapisas de carácter conceptual e impidieron la materialización de numerosos proyectos dignos de enaltecimiento en este campo. Durante la década del noventa se publicaron, que yo recuerde, las traslaciones de Alberto

Acosta Pérez de los rumanos Eminescu, Arghezi y Blaga; las de Alex Fleites y Manuel Rodríguez Ramos de los brasileños Cecilia Meireles, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes y Carlos Drummond de Andrade, y las de Omar Pérez del galés Dylan Thomas,³³ en tanto sí se difundían en la desaparecida revista *Opción* muchos autores internacionales, aunque casi siempre en versiones fusiladas de publicaciones extranjeras, lo cual conspiraba en contra de los cada vez menos atendidos trujamanes del patio. En la misma década Ediciones Unión dio a la luz, en 1993, en ocasión del Tercer Simposio de Traducción Literaria celebrado ese año, *Los pies de la palabra*, una compilación de Sonia Bravo y Felipe Cunill;³⁴ y en 1998 publicó *Once poetas austríacos*, antología de Marie-Thérèse Kerschbaumer y Gerhard Kofler³⁵ Creo que una dudosa política de selección editorial, más la baja remuneración que por este esfuerzo reciben los traductores, ha ido en detrimento de la aparición de nuevos títulos (a la sazón solo recuerdo en el catálogo de Arte y Literatura, *Poesía lírica griega*, con selección, versiones y notas de Aramís Quintero, *Poemas* de Alexander Pushkin, con traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Sonia Bravo, Alfredo Caballero y Antonio Álvarez Gil; *19 contrarios*, de poesía francesa contemporánea, con traducción de Jorge Yglesias,³⁶ una muestra del austríaco Julian Schutting, traducida por Yglesias y Francisco Díaz Solar; y los *Poemas escogidos*, de John Donne,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

vertidos por mí al español), suceso que incide negativamente, al menos de modo indirecto, en la ya mentada tradición cubana de elevación espiritual.

Entiendo que es un deber de la intelectualidad nacional salir cuanto antes al rescate de esos valores. Me consta que ya editoriales «provinciales» como Ácana y Holguín han dado pasos ciertos en esa dirección. La primera editó el pasado año *La dama en la colina*, selección de la poesía de Emily Dickinson, con traducción y prólogo de Ramiro Fuentes Álamo, y *El peor de la manada*, de Joachim du Bellay, con idénticos créditos para un humilde servidor, también culpable del traslado y la introducción de *La vida nueva*, de Dante Alighieri, que esa casa anuncia para principios del 2004; la segunda, acaba de sacar *Las musas inquietantes*, un extracto de la norteamericana Sylvia Plath, a cargo del poeta Manuel García Verdecia. Me consta también que revistas como *La isla infinita*, *Unión*,³⁷ *Revolución y Cultura*³⁸ y *Antenas*³⁹ desempeñan una consuetudinaria operación en la reconquista de espacios para la traducción y divulgación de la poesía clásica y contemporánea, así como el proyecto Casa de Letras, dirigido por Reina María Rodríguez, que recién acaba de inaugurar una línea editorial donde vieron la luz traducciones de Francisco Díaz Solar (Heinrich Heine: *Enfant perdu y otros poemas*), Ricardo Alberto Pérez (*Cetrería. Once poetas brasileños*)⁴⁰ y Jorge

Miralles (Henri Michaux: *Postes angulares*), y prepara colaboraciones de otros poetas cubanos enfrascados en servir al crecimiento cultural de la nación, como Rodolfo Häsler (una selección de Novalis) y Susana Haug y yo (una recopilación de poemas de William Blake). Sin embargo, no basta. Pudiera pensarse en otras variantes como crear en Arte y Literatura una colección para poesía traducida por poetas, o en aprovechar las vías digitales para darle capacidad a mucho del valioso material que, igual me consta, abruma las gavetas de nuestros mejores traductores. Eso sí, con el suficiente respeto intelectual —que incluye deferencia económica, o sea, buena remuneración— para que puedan estos sentir que de veras ayudan a reunir los fragmentos de ese imán que se quebrara en la lejana Sinar cuando Jehová se disgustó por la soberbia del hombre y quiso negarle el cielo condenándolo a hablar lenguas distintas. Hasta hoy, ha sido un imposible: los poetas, los traductores y los lectores de todo el mundo se confabulan para seguir subiendo hasta el infinito con sus eternas preguntas.

Adenda:

Es importante señalar que, en la redacción final de este trabajo, fueron de suma importancia los señalamientos de algunos colegas traductores que, durante el VII Simposio Internacional

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de Traducción Literaria, celebrado en La Habana, en noviembre de 2003, compartieron conmigo su lectura en forma de ponencia. Vayan pues mis agradecimientos al español Miguel Ángel Vega Cernuda y a los cubanos Olga Sánchez Guevara, Francisco Díaz Solar y Ángel Zuazo López por las precisiones sugeridas.

Notas:

¹ Sin duda, el volumen *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, de George Steiner (segunda edición en español: Fondo de Cultura Económica, 2001), representa el estudio más completo acerca del tema que se haya publicado hasta nuestros días. En sus folios iniciales, Steiner alude al hecho de que cierta vez el texto fue citado a pie de página como imprescindible para analizar los problemas de la traducción literaria y, luego, no volvió a mencionarse durante el resto del trabajo; para curarme en salud, apunto ahora que en *Limbo* debe aparecer un extenso comentario sobre el tratado de Steiner, pero como el presente discurre por otros caminos, me limito a usar su título a modo de referencia intertextual.

² Al respecto me gustaría transcribir la frase de José María Valverde, insigne poeta y traductor español, que reza: «Traducir es una actividad que tiene un gran valor moral, porque es un ejercicio de ascética en dos sentidos: en primer lugar, porque siempre lo hace uno mal —éste es un buen ejercicio para la educación del carácter— y, en segundo lugar, porque hay que olvidarse de uno mismo al traducir». Citada por Salvador Bueno en el ensayo inédito «Antecedentes de la traducción literaria en Cuba».

³ Debo aclarar que me gusta asumir que todo buen traductor de poesía es un poeta, aunque jamás fuese conocido como tal. No obstante, en este artículo insisto en poetas notables que han ejercido la traducción.

⁴ Sobre este particular, me complace traer a colación una idea de Augusto Monterroso acerca de la conveniencia o no de la traducción, y referente al eterno problema de las calidades. Dice el guatemalteco: «En todo caso, es mejor leer a un autor importante mal traducido que no leerlo en absoluto. ¿Qué le va a suceder a Shakespeare si su traductor se salta una palabra difícil? Pero existen los que no lo leen porque alguien les dijo que estaba mal traducido. Y los que esperan aprender bien el francés para leer a Rabelais. Ridículo.

Da igual leerlo en español. No se vale despreciar las traducciones de Chaucer cuando uno apenas puede con el Arcipreste de Hita. Por principio, toda traducción es buena. En cualquier caso, pasa con ellas lo que con las mujeres: de alguna manera son necesarias, aunque no todas sean perfectas». Ver «Sobre la traducción de algunos títulos», en *Fabulaciones y ensayos*, Fondo Editorial Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 2000, pp. 208-213. La cita en la página 209.

⁵ En este párrafo he parafraseado ideas de Felipe Garrido, célebre traductor mexicano, manejadas en su trabajo «Poesía y traducción», presentado en el segundo Coloquio sobre los Problemas de la Traducción Literaria, en octubre de 1983.

⁶ Mi escasa experiencia como traductor de poesía me dice que cada autor obliga al traductor a plegarse a su espíritu, enseñándole cómo verterlo al otro idioma. Esos indicios son los que debe descubrir el traductor mediante la lectura del autor, pero también mediante la familiarización con su época (pensamiento, cultura, historia), hasta el punto de poder penetrarla y reinterpretarla con la mirada contemporánea que le permitirá ofrecer el producto de su trabajo a los lectores que están y que vendrán.

⁷ Como dato curioso, quiero apuntar que, años después, Petrarca libró una batalla un tanto parecida, cuando acometía su cruzada humanista a favor del mundo antiguo. Aparte de algunas torpezas como traducir al latín una novela de Boccaccio, Petrarca cometió otras fechorías intelectuales: apostrofar contra la lengua vulgar y su principal paladín (Dante), criticando duramente su carácter popular. Si bien el móvil ético de Petrarca es comprensible y hasta encomiable (rescatar el valor de los pensadores paganos como antídoto contra la peor escolástica), su aspecto filológico se presta a debate: ¿acaso no sabía leer el erudito las lecciones de esa misma antigüedad que le era tan cara acerca del lenguaje popular y su valor en la renovación de los modelos clásicos? Desde luego, la existencia del *Cancionero* indica el margen de duda que asaltaba al propio Petrarca, que trabajó hasta el fin de su vida en una obra monumental escrita en vulgar, de seguro con la certeza de que ese era el camino hacia la posteridad.

⁸ Apréciase la similitud entre el siguiente pasaje de *Canterbury Tales* y el inicio de *La tierra baldía*. Dice Chaucer:

Whan that April with his showres soote / The droughte of March hath perced to the roote / And bathed every veine in swich licour, / Of which vertu engendred is the flowr... (Cuando ese abril con sus aguaceros sosegó /

Juez y Parte I (Meditraiciones)

lo que la sequía de marzo había afectado hasta la raíz / y bañó cada vena en licor semejante / del que la virtud engendrada es la flor... -la traducción es mía-). Eliot, por su parte, escribe: *April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain...* (Abril es el mes más cruel, engendra / lilas de la tierra muerta, mezcla, / deseo y memoria, remueve / raíces agotadas con lluvias primaverales... -la traducción es de David Cherición-).

⁹ Ver Enrique Saínez: «Prólogo» a *Poesía* de fray Luis de León, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1981, pp. 7-34. Entre las páginas 10 y 13, Saínez ofrece una detallada explicación del proceso seguido contra fray Luis.

¹⁰ Citado por Enrique López Castellón en: *Obras selectas* de Charles Baudelaire, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 207.

¹¹ Sobre la influencia de Poe en Baudelaire, consultar a Enrique López Castellón, op. cit., pp. 218-232.

¹² Como dato complementario, debo añadir que Arnaut Daniel fue llamado por Dante «*il miglior fabbro del parlar materno*» (el mejor artífice de su lengua materna), divisa que, jocosamente, Eliot le endilga al propio Pound en la dedicatoria de *La tierra baldía*. También es conocida la intertextualidad del poema-libro *Miércoles de ceniza* con una notable balada de Cavalcanti. Dice Eliot: *Because I do not hope to turn again*. Cavalcanti había escrito: *Per ch'ì no spero di tornar giamai*. Resulta muy probable que este vínculo Cavalcanti-Eliot obedezca al influjo de Pound, a la divulgación que este hiciera del italiano en lengua inglesa.

¹³ No debe confundirse este libro, una compilación acerca de la cual he venido hablando todo el tiempo, con el texto homónimo aparecido en 1909, del que Pound tomó el título para su poesía reunida anterior a los *Cantos*.

¹⁴ Para leer esta primera zona de la poesía de Pound, recomiendo dos libros: *Personae*, con traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santesteban, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001; y *Poesie*, con edición, traducción y prólogo de G. Singh, Newton & Compton Editori, Roma, 1997.

¹⁵ Si los autores literarios suelen ser personalidades difíciles, nada parece ser comparable a sus viudas. Si alguien duda de esto, pregúntele a un editor cualquiera enfrascado en la tarea de lidiar con una de ellas.

¹⁶ Sobre la influencia ejercida por los autores traducidos en su propia obra, apenas vale la pena insistir. Basta con leer los cuadernos de Celan y comparar las fechas de escritura con las épocas en que iba trasladando a los mismos. Para los interesados en este detalle, propongo dos cronologías, las aparecidas

en Paul Celan: *Choix de poèmes*, traducción y prólogo de Jean-Pierre Lefebvre, Éditions Gallimard, 1998, pp. 285-289; y en Paul Celan: *Poesie*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, pp. 219-220. Para leer la poesía de Celan en español: *Obras completas*, traducción de José Luis Reina Palazón, Trotta, Madrid, 2000.

¹⁷ Por supuesto, me refiero también a las publicaciones que, fuera de Cuba, crearon, dirigieron y animaron muchos de nuestros próceres intelectuales (Heredia, Varela, Martí).

¹⁸ Heredia también tradujo novelas (Walter Scott, Thomas Moore), teatro (Voltaire, Alfieri) e historia (Tytler).

¹⁹ Dato tomado del texto inédito «Traducción de la poesía de Adam Mickiewicz en Cuba en el pasado siglo», de Ángel Zuazo López, leído en el V Simposio de Traducción Literaria, Ciudad de La Habana, 1998. Allí se exponen otros acercamientos de los poetas cubanos a la realidad polaca que, de algún modo, convergía políticamente con la suya.

²⁰ Ver José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, t. III, p. 270.

²¹ Wilkie Collins, Hawthorne y Stevenson, entre otros.

²² José Lezama Lima: op. cit., pp. 355-356.

²³ Ver texto de Zuazo López mencionado en nota 19.

²⁴ Adorable este detalle: cómo Domingo del Monte, cuyas convicciones políticas no fueron, digamos, inamovibles, eligió, precisamente, a un poeta como Vincenzo Monti, notorio por sus veleidades en el campo político, que lo llevaron de enemigo abierto de la Revolución Francesa a admirador y cantor de Napoleón. Por cierto, Monti fue un notable traductor del griego, destacándose por su versión de la *Ilíada* al italiano.

²⁵ Cfr. *Flor oculta de poesía cubana*, escogida y presentada por Cintio Vitier y Fina García Marruz, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1978, p. 299.

²⁶ Citado por Salvador Bueno en el texto acotado en nota 2. Convendría repasar, para mayor información, la entrada Gabriel de Zéndegui en el *Diccionario de la literatura cubana*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, pp. 1119-1120.

²⁷ Ver «Sobre *El cementerio marino*» en *El cementerio marino*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, pp. 17-18.

²⁸ Cf. Gustave Cohen: «Ensayo de explicación de *El cementerio marino*» en op. cit., p. 141.

²⁹ En el caso particular de Eliseo, trabajó además en muchos empeños de traducción posteriores, en ocasiones haciendo versiones al español

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de traslaciones literales realizadas por otros, principalmente de lenguas eslavas que desconocía. Su capacidad literaria salvó de la ruina muchas de ellas, cuya selección se realizó atendiendo a asuntos extraliterarios de múltiple índole y no a calidad literaria o importancia cultural alguna.

³⁰ Aunque solo de manera especial he mencionado en este artículo traducciones que no sean de poesía, no puedo dejar de señalar la excelente empresa cultural desempeñada por Desiderio Navarro, al poner en español, y publicarlo en la revista *Criterios*, buena parte del más avanzado pensamiento cultorológico universal. Es esta una labor de servicio que los intelectuales cubanos (e hispanoparlantes) no podemos menos que aplaudir y apoyar en la medida de nuestras posibilidades, pues entraña el ejemplo último en Cuba de la tradición que aquí venimos analizando.

³¹ Consistiría un soberbio ejercicio de sociología literaria realizar un estudio comparado entre estas antologías y las muestras de poesía cubana que, a su vez, fueron traducidas a tales lenguas. Me atrevo a asegurar que tendríamos más de una desagradable —o risible, según el lance— sorpresa. En fin, marineros somos.

³² La faceta de traductor completa la imagen de un intelectual de marca mayor de nuestra cultura (poeta, narrador, crítico, etnólogo, investigador), tan poco valorado en ocasiones que murió sin obtener el Premio Nacional de Literatura, suceso que debiera ser vergonzoso para quienes en esa época organizaron y manipularon la concesión de tal galardón. Y no quiero cuestionarme con este aserto si Feijóo merecía más la distinción que quienes la obtuvieron entre 1983 y 1992, sino tan solo señalar que no se buscaron variantes como las del 86 (entrega triple a Eliseo, Soler y Portuondo) o el 88 (entrega compartida a Cintio y Dora Alonso) para zanjar lo que hubiera sido un acto de justicia poética y de jerarquización literaria.

³³ Dicho sea de paso, esto pertenece a un libro mayor que contiene más poemas, cuentos, cartas y otros fragmentos de la obra de Thomas que, en octubre de este año cumple exactamente cincuenta años de muerto, fecha que, aparte de aniversario cerrado fácil de conmemorar, significa la liberación de sus derechos de autor. ¡Ojo, editores!

³⁴ *Plaquette* que incluía poemas de Margaret Atwood (Canadá), Vahid Azis (Azerbaiyán), Ignacio Buttita (Sicilia), Williams Carlos Williams (Estados Unidos), Paul Celan (del alemán), Fernando Costa Andrada (Angola), Taras Fediuk (Ucrania), Robinson Jeffers (Estados Unidos), Kenneth Patchen (Estados Unidos), Dmitro Pavlichko (Ucrania), Alexander Pushkin

(Rusia), Tadeusz Rosewicz (Polonia), Jaroslav Seifert (Checoslovaquia) y Natalia Vanhanen (Rusia), vertidos al español por Cunill, Bravo Utrera, Jorge Pomar Montalvo, Francisco Díaz Solar, Pedro de Oraá, Julia Calzadilla, Gustavo Gutiérrez, Luis Marré, Juan Luis Hernández Milián, Antonio Álvarez Gil, Desiderio Navarro y David Chericían.

³⁵ El cual recoge muestras de Hans Carl Artmann, Franz Josef Czernin, Michael Donhauser, Erwin Eizinger, Elfriede Gerstl, Ernst Jandl, Alfred Kolleritsch, Friederike Mayröcker, Heidi Pataki, Evelyn Schlag y Julian Schutting; en este proyecto colaboraron los traductores María Elena Blanco, José Aníbal Campos, Francisco Díaz Solar, Jesús Írsula Peña, Olga Sánchez Guevara y Jorge Yglesias.

³⁶ En este volumen aparecen Anne-Marie Albiach, Jean-François Bory, François Cariès, Michel Deguy, Henry Deluy, Jacques Dupin, Claude Esteban, Emmanuel Hocquard, Bernard Noël, Lionel Ray, Jacques Redá, Jacqueline Risset, Denis Roche, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Claude Royet-Journoud, James Sacré, Jude Stéfan y Jacques-Jean Viton.

³⁷ Destacables resultan las versiones de Philip Larkin por el poeta Antonio José Ponte y las de poetas franceses e italianos por Jorge Yglesias.

³⁸ Descuella aquí la aparición de quince poemas de la polaca Wislawa Szymborska traducidos por Ángel Zuazo López.

³⁹ *Antenas* ha publicado, entre otras, traslaciones de Jorge Ángel Hernández Pérez y Ramiro Fuentes Álamo de los norteamericanos Henry Longfellow y Emily Dickinson, respectivamente.

⁴⁰ Incluye a Mario Quintana, Manoel de Barros, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Paulo Leminski, Wilson Bueno, João Moura Jr., Horácio Costa, Josely Vianna Baptista y Claudio Daniel.

¿Y dónde está Rimbaud?

El ego es el mejor aliado de los poetas y, paradójicamente, su mayor enemigo, pues los impulsa, casi al unísono, hacia la búsqueda incesante de un diálogo con Dios en cualesquiera de sus variantes y hacia el abismo de suplantarlo (a veces nada complaciente) con el monólogo, es decir, con la actitud de convertirse en un dios capaz de predecir el destino del hombre y dictaminar los únicos caminos de la poesía. De ahí que suele confundirse con asiduidad el afán comunicativo (se enmascara o no detrás de las más herméticas experiencias artísticas) con la dictadura estética que parte de anunciarse un iluminado y echar por tierra, en virtud de su escasa importancia, a la poesía anterior, al tiempo que se deja una impronta indeleble en aquella por venir. Para ello, parece obligatorio conjugar tres factores que den fe de que nos hallamos ante un poeta signado para revolucionar la literatura: juventud, iconoclasia y éxito.

Resulta poco menos que aburrido leer y escuchar el aserto de que la poesía es un arte de juventud y que luego de cierta edad decae el vigor, se mella el filo arrebatado de la mirada o se pierde la audacia para adentrarse en temas y formas que traigan nuevos aires al discurso. Me opongo a dicha tesis, porque si bien es cierto que muchos grandes poetas han escrito sus mejores piezas en la temprana juventud, también hay otros que comenzaron «tarde» e iniciaron profundas sublevaciones,¹ mientras que igual existen los niños prodigio que continuaron desarrollando obras siempre en ascenso a lo largo de sus prolongadas vidas.² La juventud, entonces, no tiene nada que ver con un concepto cronológico, sino con un enfoque conceptual que vivifique y renueve las poéticas y escrituras posibles. Y sospecho que la madurez del pensamiento, donde para mí descansa el misterio de ese filósofo-teólogo-historiador-politólogo-profeta-lingüista-músico que pudiera ser el poeta, se consolida con la edad, con el adiestramiento de la inteligencia, con el uso laborioso del talento y no solo con el indiscriminado aprovechamiento de la gracia. Razón por la cual prefiero no medir a los autores por la edad que tenían cuando escribieron, o publicaron, tal libro o poema, sino por la vitalidad que arroje sobre ellos la lectura múltiple de diversas generaciones a través de los años.

La postura iconoclasta, a mi juicio, no resiste el análisis profundo. Ya comenté en «Con el diablo en el cuerpo» mi descontento

básico con los poetas que quieren ser originales *a priori* e ignoran el peso de la tradición. Lo más lamentable es que, de modo general, la ignorancia radica en la negligencia, en la falta de agudeza crítica para releer el pasado y extraer de él los embriones del futuro, y nunca en un gesto intelectual que entrañe auténtico desprecio por lo anquilosado y obsoleto y le oponga una concepción absolutamente nueva que lo aniquile. Hecho imposible en sí mismo, ya que toda revolución literaria descansa en la premisa de los antecedentes, de las influencias, de las búsquedas, y siempre hay un referente que se erige en *una tradición* que debe ser estudiada, asimilada y superada, si se quiere emprender la revuelta por ese camino. Esa es la dialéctica de la literatura, tan antigua como ella misma, y no podrá cambiarla, supongo, el ego de ningún poeta o grupo de ellos, por grande y pujante que pudiera evidenciarse (el ego, o el grupo: el nivel de ambigüedad no altera el producto).

En cuanto al éxito, qué decir. Creo que la necesidad de reconocimiento público ha desgraciado a más de un autor a lo largo de la historia, en unas ocasiones enfermándolos de un triunfalismo que les lleva a hacer concesiones de todo tipo (aunque las realmente deplorables sean sin excepción las literarias), en otras, volviéndolos víctimas de un resentimiento contra la humanidad en pleno, que es incapaz de otorgarle el sitio que él (o ella) supone merecer: a la diestra de Dios. O mejor, con Dios a su diestra.

Lo simpático estriba en que triunfadores y fracasados, devienen esclavos de la crítica, el mercado, las editoriales, los salones, las capillas, y se les aprecia (o desprecia) paseando su ego insatisfecho (los triunfadores nunca tienen bastante; los fracasados jamás obtienen nada) por las diversas literaturas del planeta (a veces ni siquiera llegan a la literatura, o sea, son pasto de corrillos y mediocridades y quedan olvidados apenas abdicen de aburrir en tertulias o florilegios de tal por cual).

Aquí me gustaría abundar en el asunto de la crítica que, bien dice Roberto Manzano, tiene el eterno problema de buscar a Rimbaud en cada nuevo talento que asoma la nariz en el campo literario. Enseguida surgen los descubridores, los tutores del genio, y apuntan las virtudes a las cuales este no podrá renunciar so pena de perder el crédito —y el aplauso— de sus admiradores. Y ya tenemos un frankenstein en toda regla: joven, iconoclasta y exitoso. ¿Cómo convencerlo después de que no era para tanto? ¿Cómo explicarle que entrega el mismo libro una y otra vez? ¿Cómo abrirle los ojos ante el fenómeno de que los críticos también tienen ego y nada es más fácil que apostar por un «incomprendido» para estar a las puertas de la posteridad? O en el peor de los casos, ¿cómo demostrarle que el grueso de los críticos que en el mundo son, han sido y serán, padecen dolencias crónicas: la ceguera, la falta de lecturas, el academicismo, el compromiso político-ideológico, las debilidades carnales o la burda necesidad de comer? Porque, a la postre, ¿quién le pone el cascabel al crítico?

Claro, el principal responsable termina siendo el autor que no alcance a aprender, por la fuerza o de buen grado, su lección personal de humildad. Si cualquier forma de ego hipertrofiado deviene soberbia y, por consiguiente, ira, envidia, pereza, avaricia (y hasta gula y lujuria, sobre todo en los avatares de saraos y francachelas consustanciales a la vida literaria —la palaciega y la *underground*—), bien pudiéramos colegir que hace falta un exorcismo para conjurar tanto pecado, librar al poeta de su propia podredumbre y ayudarlo, mediante el crecimiento espiritual, para que ascienda hacia cotos de mayor realeza. Entonces me atrevo a sugerir el antídoto egorreductor por antonomasia: el silencio. ¿O acaso hay mayor humildad que aprender a callar, deponiendo las zarandajas de la vanidad tras asumir la contradicción que reviste el diálogo sin respuesta aparente? Ya lo decía el primer Wittgenstein en su *Tratado de lógica filosófica*: las paradojas y confusiones de tipo lógico crean la incertidumbre. Y proponía evitarlas por diversos medios, verbigracia, el empleo del meta-discurso (lo que hace él en el *Tratado...*, y muchísimos poetas en sus libros) y, en el caso de no poder expresarse con claridad, callando (este parece un ejercicio demasiado fuerte para ir más allá de la enunciación). Para Wittgenstein, desde luego, solo las proposiciones que representan hechos —las proposiciones de ciencia— eran cognitivamente significativas; las declaraciones éticas y metafísicas no constituían afirmaciones

relevantes. Sendero por el que Carnap y comparsa arribaron a la conclusión de que la filosofía tiene como meta la aclaración del significado, no el descubrimiento de nuevos hechos (el trabajo de la ciencia) o la elaboración de relaciones comprensivas de la realidad (el erróneo objetivo de la metafísica tradicional). Así, llegaron a aseverar que las afirmaciones científicas son afirmaciones objetivas legítimas y que las oraciones metafísicas, religiosas y éticas se hallan vacías de significado. O sea, que aquello no verificable a través de experiencia sensible, no tiene significación, esto es, no existe en tanto objeto de la filosofía (léase estética, poesía, etc.).

Nada que hacer. Si la poesía no existe, o carece de significado, según los maestros del Círculo de Viena y sus seguidores más notables (Austin, Strawson, Quine), ¿qué sentido tiene insistir, volver una y otra vez sobre un discurso incapaz de objetivizarse y servir de acceso al conocimiento? ¿O será que el episodio radica en objetivizar la poesía, privarla de todo componente subjetivo, sentimental, autobiográfico, y reducirla (o ampliarla) al ámbito de lo científico, de lo verificable mediante la experiencia sensible? A menos que en el acápite «experiencia sensible» esté incluida la emoción estética y nos arriesguemos a defender la función gnoseológica del lenguaje artístico. En caso contrario, avanzamos hacia el silencio. Ya sea por el sencillo acto de callar o por la anulación de un lenguaje

Juez y Parte I (Meditraiciones)

que, inservible para transmitir pensamiento (otro pensamiento que no sea el propio lenguaje), conduzca a la muerte de la literatura.³

Lo curioso estriba en que, muchos años antes de Wittgenstein, Carnap, Austin, Strawson, Quine, Foucault, Barthes, Derrida, *et. al.*, un gran número de poetas avizoró que el silencio era el fin último de la poesía, el estado ideal de fusión del ser con el Ser. Y lo que me parece aún mejor: se lanzaron a la conquista del silencio por disímiles vías, quizá con la secreta esperanza de que ese fuera el genuino sonido de la verdad, la ataraxia de Epicuro, el éxtasis de Plotino, o, tal vez, simplemente la mejor manera de admitir su dimensión humana y fundir su voz al río de Heráclito que es la poesía, donde nadie escribe, dice, escucha, lee, entiende, percibe, palpa, disfruta, sufre dos veces el mismo poema, porque ya está siendo otro (el alguien y el poema) en la multiplicidad de otros álguienes y poemas que conforman el Uno y el Universo.

Entre las diversas rutas para arribar al silencio son bien visibles al menos tres: el abandono voluntario de la poesía, el martirologio en cualesquiera de sus vertientes (político, religioso, por amor) y el suicidio. Otras maneras de comparecer, como la muerte temprana o la locura (ambas muy próximas a los líricos de todas las épocas), pudiéramos considerarlas azarosas o, poniéndonos ferozmente metafísicos, una respuesta

al pecado de soberbia con que los implicados desafiaron la cólera divina. De tal manera, prescindiré de adentrarme en las caídas en combate de Manrique y Garcilaso, en la tuberculosis de Keats y Stevenson, las aguas tormentosas de Shelley, el amor de Hölderlin por Suzette Gontard, la decapitación de André Chénier, el fusilamiento de Lorca, o la prisión de Miguel Hernández (estos tres últimos a lo mejor están bastante cercanos a la inmolación política, mas no lo suficiente para entenderlos cual sacrificio de mártir); y me detendré, por el contrario, en aquellos que alcanzaron el silencio por mediación de un acto volitivo, del resultado consciente de sus búsquedas estéticas o existenciales.

El paradigma de la renuncia a la poesía lo constituye Rimbaud: el niño prodigio que entre los doce y los veinte años escribió unos poemas que estremecerían los cimientos de la lírica occidental hasta el colapso y, luego, abandonó la literatura para buscar la libertad de ser normal, algo que le estaba vedado desde su posición de genio, visionario y profeta. En diferentes textos anteriores he comentado el caso Rimbaud, sobre todo al abordar el tema del exilio («El exilio y el reino»), el poema en prosa («Casta de malditos») y la necesidad de ruptura («Con el diablo en el cuerpo»), por lo que remito a ellos para no repetir la tesis del silencio como autoaniquilación, como remedo de la caída original, como holocausto del poeta



que ansía suplir con su entrega la ausencia de Dios. Un ejemplo inmejorable de la dicotomía soberbia-silencio. Y también una avalancha de especulaciones: ¿qué sería de la expresión poética occidental sin los aportes de Rimbaud?, ¿qué hubiera sucedido si el majadero joven no hubiese renunciado por completo a la vida literaria y a la escritura?, ¿acaso aparecerán un día textos inéditos del Rimbaud traficante

en Abisinia?, ¿o terminaremos por enterarnos de buena tinta que no pasó de ser un efebo a quien el enfebrecido Verlaine le redactó, para que las firmara suyas y así lograr mantenerlo a su lado alimentándole la vanidad, unas piezas disparatadas que, vaya contrasentido, fueron infinitamente superiores a los poemas que el viejo Paul escribiera bajo su propio nombre? Un personaje de novela, de La Novela de La Poesía.

Otros, con menos radicalismo, también han intentado la renuncia. Dickinson y Kavafis escudándose en la no publicación,

según ya esboqué en «Y Dios creó a la mujer» y en «Las travesuras de Erato», al analizar la obra de estos dos creadores, respectivamente. Esa terquedad en alejarse del éxito, en jugar sus cartas fuera de la presión del mercado y la crítica, con el poder que confiere la posición del anacoreta, solo esclavo de su fe, que él (ella) siente un acto del más puro amor y se deja conducir (o hace cuanto está a su alcance para ello) hasta el éxtasis, hasta una prescindencia que ya conocía por haberla ensayado desde el inicio. La respuesta a esta humildad (porque no me gustaría leer como infinita arrogancia las reticencias de Dickinson y Kavafis, tan conscientes de su valía que optaron por desechar la opinión del prójimo, sabiéndose de antemano tocados por la gracia) fue la inmortalidad: la lectura sucesiva e imparable de la posteridad y la influencia casi obligada en toda la poesía posterior a ellos. Lo mismo que Rimbaud, aunque en menor escala, quizá porque hubo menos drama en la dejación, que evolucionó paulatinamente hacia el silencio, mas no acaeció cual un terremoto destinado a borrar los vestigios de la farándula y la vanidad con la desaparición absoluta.

Similar había sido el trance de François Villon. Un joven superdotado para las artes y las letras, según algunos doctorado en la Sorbona y protagonista, en su temprana juventud, de prodigios en la vida académica de la época, que decidió, tal vez por una precoz propensión al mal, tal vez por hastío ante tanta

Juez y Parte I (Meditraiciones)

presumible hipocresía y falta de rigor,⁴ explorar el bajo mundo en pos de las vivencias, emociones y percepciones que le estaban negadas desde la cátedra. Asesino, ladrón, pícaro, putaño, beodo, François Villon contribuyó a crear la fábula del poeta maldito tan explotada después en la literatura francesa, por Rimbaud en primer término,⁵ pero su auténtico valor literario reside en los escasos versos que dejó recogidos en *El legado o pequeño testamento*, *El testamento* y algunas otras piezas sueltas entre las que descuella la archiconocida «Balada de los ahorcados». Estas composiciones recogen episodios presuntamente autobiográficos y son un vivo fresco del cambio que trajo consigo el ascenso de la burguesía durante el siglo xv francés; los personajes que pueblan sus baladas y rondeles (prostitutas, artesanas, bandidos, comerciantes, estudiantes y curas pobres, él mismo) enseñan sus miserias con el desparpajo subjetivo y el sentido del humor de quien no tiene nada que perder y sí ganar el *carpe diem*, única forma de sobrevivir en mundo tan injusto.⁶ Y, lo más importante, este muestrario es ofrecido en un lenguaje elíptico, de un fuerte corte popular que, en ocasiones, emplea hasta la germanía buscando pulsar nuevos resortes comunicacionales y, veamos esto, *desautomatizar* la retórica de la poesía cortesana del período (proveniente de Chrétien de Troyes y personificada, quizá, en Charles d'Orléans) para abrir paso, con sus ganancias (subjetividad, humor, prosaísmo y autenticidad a todo trance), a la poesía moderna.⁷

Uno de los pilares del martirologio, en su versión política, es el poeta inglés Lord Byron. Figura peculiar dentro del Romanticismo por el arrebató de sus personajes (de profundo cariz autobiográfico, al punto que se convirtió en un comodín hablar de héroe byroniano y conducta byroniana), un tanto increíbles en su esencia, pero colmados de pasión, de egoísmo, de irreflexión, que se expresan en unos versos donde alterna el sentido irónico, burlón y desengañado con el sabor de la tragedia y de la filosofía pesimista. La vivacidad de su lenguaje, la habilidad del poeta para captar imágenes pictóricas, y cierta apariencia de descuido compositivo, prestan a su poesía un desenfado que parece acusar prisa cuando en verdad entraña facilidad para la versificación. Comenzó muy joven su carrera literaria con el poemario *Horas de ocio* (1807), sobre el cual la crítica emitió algunas opiniones no muy complacientes, provocando la airada respuesta de Byron en la sátira *Bardos ingleses y revisteros escoceses* (1809); de ahí en lo adelante, publicó de modo delirante: *El infiel* y *La novia de Abydos* (1813), *El corsario* y *Lara* (1814), *Melodías hebreas* (1815), *Peregrinaciones de Childe Harold* (1812-1818), *El prisionero de Chillon* (1816), *Manfredo* (1817), *Beppo* (1818), *Mazeppa* (1819), *Don Juan* (1818-1824) y *Visión del Juicio Final* (1821), entre otros dramas en verso, poemas narrativos y textos de corte satírico. O sea, un ego en toda

Juez y Parte I (Meditraiciones)

regla, reforzado por su ardiente participación en la vida política inglesa primero y, finalmente, por la decisión de arrostrar sus penurias físicas e irse a combatir a los turcos en Missolonghi, luchando a favor de la libertad del pueblo griego. Allí murió de fiebre en el año 1824, después de haber donado fuertes sumas de dinero a la causa de la independencia y de ser nombrado comandante en jefe de las fuerzas rebeldes. Un ego de ley, sí, pero un ego que optó por el silencio, obtenido en la acción política, a modo de solución ante la imposibilidad de convertirse en Dios. Una suerte de apuesta para alcanzar la posteridad mediante un último acto en que Don Juan se eleva al pedestal de la libertad, ya no individual sino colectiva, y desde tal cima se inmola en pos de resolver la antinomia poesía-poder.⁸

Menos aparatosa y, desde luego, con mayor énfasis patriótico, puede considerarse la postura del húngaro Sándor Petöfi, otro paladín del movimiento romántico, que fuera, en su conjunto, tan propenso a este tipo de actitud (Lermontov, Leopardi, Manzoni, Espronceda). Petöfi también se dio a conocer muy joven como poeta, y su obra evolucionó enseguida hacia la denuncia de las desigualdades sociales de la Hungría del XIX: apostrofó con dureza a la monarquía y a la aristocracia, y arengó al pueblo con numerosos poemas de guerra, escritos con un estilo claro y directo que inauguró un nuevo período dentro de la literatura de su país. Petöfi murió

en combate, en 1849, en defensa de sus ideales patrióticos y dando fe de su elección frente a la alternativa soberbia-silencio.

Un autor muy cercano a estos matices es el ruso Alexandr Pushkin, también tenido por niño prodigio (a los once años escribió, en francés, su primigenia pieza teatral y varios poemas, y a los quince ya había publicado por primera vez), vinculado de igual manera con el movimiento de emancipación nacional (los decembristas, en este caso) y con la redacción y puesta en circulación de encendidos versos de carácter patriótico y político que, luego de haber terminado sus estudios en el liceo y radicarse en San Petersburgo, le granjearon un primer destierro en el Cáucaso. Allí culmina dos de sus más notables composiciones líricas: *El prisionero del Cáucaso* (1822) y *La fuente de Bajchisarai* (1823), antes de ser confinado en la aldea Mijáilovskoe, donde finaliza el importante poema *Los zíngaros* (1824) y comienza la novela en verso *Evgueni Oneguin* y el drama *Borís Godunov*. Siempre considerado sospechoso por parte del poder político, Pushkin marcha a Moscú en 1826 y, al año siguiente, retorna a San Petersburgo, ciudad en la que insiste con su poesía política y acomete, además, otras empresas literarias (novelas, cuentos, teatro, una revista) y en la cual vive, con escasas interrupciones, hasta su muerte. La obra lírica de Pushkin se caracteriza, aparte de los temas cívicos, por constantes alusiones al tema del amor y al de la poesía como misión.⁹ Este par reviste especial interés

Juez y Parte I (Meditraiciones)

para mi comentario, pues intento sostener la tesis de que el poeta mulato ruso (su abuelo materno era etíope) prefirió la muerte, el silencio, el abandono del arte que tan agradecido le era, antes que ver empañado el amor de Natalia Goncharova y el honor de su familia, razón por la cual compareció al duelo con George Dantés a orillas del Chórnaya, lance en el que resultó gravemente herido el 8 de febrero de 1837, para morir dos días más tarde con la satisfacción de haber hecho frente a los rumores que sus enemigos políticos y literarios lanzaran a la palestra pública para desacreditarlo.

El martirologio por amor, esta vez a la divinidad, es decir, religioso, tiene sus principales exponentes en los poetas místicos, quienes más cerca están del silencio por el detalle de que, al fundirse el alma con Dios, esta asume el silencio del Uno, el misterio inexpressable del nombre, la música del éxtasis. Al contrario del amor-erótico, o amor-pasión, el amor-divino rehuye la palabra, evita repetir una y otra vez los tópicos relativos a la belleza, el deseo, la armonía (que también usa, ya lo hemos visto, en San Juan y en Santa Teresa),¹⁰ y termina concentrándose en el silencio, porque la poesía, para ellos, no es un fin, sino el medio de hallar a Dios, de ser Él y en Él. Una variación aparece en Sor Juana Inés de la Cruz, a cuyo silencio me referí en «Y Dios creó a la mujer», diciendo que la monja mexicana pudo haber apreciado la dicotomía entre su afán de conocimiento y la renuncia que solicita el servicio religioso,

causa que quizá la condujese al silencio como acto de humildad y de contrición por tanta soberbia cognoscitiva (y mundanal) anterior.

El silencio por suicidio (real, que de algún modo ya venía hablando de otros tipos de suicidio, ¿no?) coexiste muy a menudo con la poesía. Larga se hace la lista de poetas suicidas a lo largo de la literatura universal. En muchas oportunidades coincide, incluso, con la demencia, o al menos con la suficiente alteración nerviosa para que esta sea creída la causa del incidente. Confieso que no siento una especial predilección por la psiquiatría en tanto única disciplina para abordar la literatura (y que me perdonen los adictos a Freud, Jung y Lacan), pero no deja de interesarme el aspecto psicológico de la personalidad a la hora de enfrentar la obra de cualquier escritor, y por eso aduciré, en estos comentarios acerca del suicidio, razones que lindan con esta ciencia, la cual desconozco por completo, salvo desde la perspectiva de paciente.

Gérard de Nerval, uno de los mayores poetas franceses, es un ejemplo típico del problema. Célebre desde joven por su versión del *Fausto* de Goethe, fue un incasable viajero (Alemania, Egipto, Italia, Siria, Turquía), un fervoroso practicante de los cultos ocultistas y un huésped asiduo de diversos manicomios de los que entraba y salía sin poder superar sus crisis depresivas y los arrebatos creativos de sus «iluminaciones».

Juez y Parte I (Meditraiciones)

De cierto modo, se adelantó a Rimbaud al afirmar: «El hombre es doble... Siento a dos hombres dentro de mí...», y admitir el peso de las vidas existentes fuera del orbe objetivo y su influencia en el proceso poético. Para Nerval, sobrevivir era crecer en el espíritu, crecer como poeta y así alcanzar la salvación. Él lo consiguió. De una más bien dudosa lírica juvenil evolucionó hacia los fantasmagóricos sonetos de *Las quimeras*, preñados de pesimismo, de duda, pero a la vez modelos en el acápite de enunciar las relaciones entre los mundos reales y los sobrenaturales (algo que influiría notablemente sobre el posterior pensamiento surrealista) y en destacar el papel de los sueños (otra delicia para Breton y sus acólitos) en el conocimiento. Nerval dejó inconclusa la pieza *Aurelia*, una suerte de novela-poema-ensayo, a través de la cual nos propone sus especulaciones sobre los temas antedichos y, además, sobre la muerte, el suicidio y la propia locura. Con la esperanza de haber dicho cuanto podía, y atrapado por la imposibilidad de llegar a decir más, Gérard de Nerval, ya un poeta crecido, perfeccionado hasta el límite luego de *Las quimeras* y *Aurelia*, se ahorcó en París en el año 1855, para fundir con ese gesto el equilibrio de ambos mundos, o quién sabe si para hurgar mediante la confrontación personal en lo que hasta entonces habían sido sus conjeturas. Desde cualquier variante, acudió Nerval al silencio de la experiencia (y a la experiencia del silencio) como testimonio del fin último de la poesía.

La norteamericana Sylvia Plath representa otro polo del asunto:

el silencio entendido a manera de escapatoria, o solución ante la falta de armonía del universo. La bostoniana fue criada en un hogar signado por la dedicación del padre a su trabajo (profesor de Entomología y Lengua Alemana en la Universidad de Boston) y por la consagración de la madre al trabajo del padre. Las altas cotas de exigencia impuestas a la niña, ayudaron al parecer a que desarrollase una incuestionable tendencia hacia la búsqueda de la perfección para todo lo que hacía. Comenzó a escribir poemas precozmente, y a publicarlos en diversas revistas de variada calidad, aunque ya siendo estudiante universitaria sus textos aparecían dentro de las mejores revistas de los Estados Unidos. La temprana pérdida del padre trajo quizá aparejado el peligro de una madre consentidora capaz de allanarle el camino hacia el éxito, al tiempo que mantenía muy altas sus expectativas. En 1953, Sylvia recibió una invitación para trabajar durante un mes (premio a su labor en la revista del colegio) en la conocida publicación neoyorquina *Mademoiselle*, que le permitió el contacto con la gran ciudad y con un sector del mundo editorial norteamericano mientras, por la misma fecha, los Rosenberg eran juzgados y muertos. Durante esa estancia dio señales de cierto desequilibrio nervioso, pero una vez concluida esta temporada, ya de regreso a casa, cuando Sylvia encontró la noticia de que había sido rechazada como alumna de un curso literario y, encima, no pudo seguir un curso

de taquigrafía pensado por su madre para ella, hizo su primer intento suicida, que terminó con la joven poeta internada en varios manicomios, bajo terapia de *electroshocks*.¹¹

Después de superar esta crisis, obtuvo una beca en la Universidad de Cambridge, donde conoció al poeta inglés Ted Hughes, con quien enseguida contrajo matrimonio. Sylvia se convirtió en la esposa, la amante, la agente y hasta la secretaria de Hughes (el que incluso le redactaba listados de temas sobre los cuales ella podría escribir), viéndose inmersa en continuos períodos de fatiga nerviosa, atrapada entre las presiones del hogar, su propia obra literaria, las urgencias financieras y el pésimo carácter de su marido. Durante este lapso (1955-1963), Sylvia produjo su poesía en verdad importante (los textos compilados en *El coloso*, *Ariel*, *Cruzando el agua* y *Árboles de invierno*, todos, salvo el primero, editados póstumamente), marcada por la inconformidad, el rechazo a la autoridad masculina (expresada en las figuras del padre y el marido, especie de contendientes del sujeto lírico en la lucha por la existencia), la belleza de lo maternal, y, sobre todo, la transformación de la vida (femenina) mediante el arte. Escritos en un lenguaje provocativo y violento, maneja símbolos bíblicos, del mundo animal, de la magia negra y de lo fantasmagórico, y sostiene un estilo entre el imaginismo y el neoromanticismo de sello expresionista, lo cual afirma Manuel García Verdecia en su prólogo a la edición cubana de los textos

de Plath.¹² En febrero de 1963, luego de varios meses separada de su marido, asfixiada por la crianza de dos niños pequeños y por el peregrinaje de una región a otra de Inglaterra, buscando paliar los apuros económicos y la angustia creativa, Sylvia Plath se suicidó en Londres, y dejó tras ella una obra peculiarísima que, al ser agrupada y publicada en 1981, obtuvo el codiciado premio Pulitzer en 1982,¹³ para contradecir así la creencia de la autora, quien se suponía incapaz de la excelsitud y no estaba dispuesta a tolerar la humana imperfección de su poesía. ¿Soberbia? ¿Miedo? ¿Decepción? ¿Locura? Solo Dios sabe. Por ahora, prefiero seguir leyendo en su muerte una forma de conjurar el caos, de ofrecer el silencio a cambio de la paz.

En Cuba ha habido pocos poetas radicalmente inclinados al silencio. Por el contrario, a los líricos cubanos les encanta la palabra, la tribuna, la notoriedad, como si la poesía tuviera más de puesta en escena que de acto de contrición. Se hace difícil, entonces, hallar los émulos de Rimbaud en el panorama de estos pocos siglos de historia literaria. Si descontamos los muchos autores del XIX que callaron por asuntos de fuerza mayor (la enfermedad en Heredia y Casal, la pena de muerte en Plácido y Zenea, la locura en Milanés), apenas tenemos, hasta la fecha, dos poetas más o menos vinculados con el abandono de la escritura, otros dos inmersos en el martirologio político, dos más cercanos al martirio por amor, ningún sacrificio de carácter

Juez y Parte I (Meditraiciones)

religioso, y unos cuantos suicidas, a modo de desenlace para los diversos matices del silencio en nuestra poesía.

A mediados del siglo XIX Cuba contó con un acontecimiento peculiar en las letras hispanoamericanas: la presencia de un poeta de origen esclavo que ganó reputación literaria internacional, su propia libertad y, luego, cesó de hacer versos de manera súbita y no volvió a escribirlos jamás. La vida de Juan Francisco Manzano (1797-1854) parece una novela. Nacido en el seno de la familia Manzano y Jústiz de Santa Ana, fue hijo de María del Pilar, una de las esclavas predilectas de la Marquesa, y de un mulato esclavo de la casa, Toribio Castro, famoso por sus habilidades con el arpa. Según la costumbre de la época, el niño llevó los apellidos de sus amos, no el de su padre. Durante su infancia disfrutó ciertos privilegios al lado de la marquesa Jústiz de Santa Ana, cuya inclinación a las artes y bondad natural la hicieron consentir al pequeño celebrándole algunos cumpleaños, permitiéndole que la acompañara a la ópera y dejándole andar y desandar de manera más o menos libre por la casa. Cumplidos los once años, tras la muerte de la Marquesa, Manzano pasó a ser propiedad de una pariente, la marquesa de Prado Ameno, que ensayó con él disímiles variantes de la crueldad rayanas en el sadismo. A pesar de todo, el joven aprendió a leer y escribir y alcanzó a publicar en 1821, bajo garantía, pues solo así podía ser, su primera colección de versos, *Cantos a Lesbía*, hoy desaparecida. Igual fortuna corrió el poemario *Flores pasajeras*, compuesto

hacia 1830, y también buena parte de la producción que apareció de forma esporádica en periódicos de la época. La lectura en la tertulia delmontina de su famoso soneto «Mis treinta años», le granjeó la admiración de Domingo del Monte quien, secundado por Ignacio Valdés Machuca, inició una colecta para comprar su libertad, que obtuvo en 1837. Coincidieron estos hechos con la presencia en Cuba de Richard Madden, abolicionista y superintendente de esclavos libertos en la Isla, a quien Del Monte animó para que tradujera, prologara y publicara en Inglaterra una *Autobiografía* de Manzano (redactada por el poeta un poco a instancias suyas), junto a una muestra de sus mejores poemas. Entre los años 1837 y 1838 colaboró en las revistas *El Aguinaldo Habanero* y *El Álbum*, y en 1842 fue publicada su tragedia en cinco actos, *Zafira*, dedicada a Valdés Machuca. Por un error de los españoles en la interpretación de la denuncia de otro poeta (Plácido), que inculpaba a Domingo del Monte y a Manzano como participantes en la conspiración de La Escalera, este último resultó hecho prisionero y, a pesar de haberse demostrado su inocencia, permaneció un año encarcelado. Después de salir del presidio, Manzano se dedicó por entero a su negocio de dulcería y se apartó de la vida literaria e incluso del acto de escribir.

Mucho han especulado los críticos e historiadores de la literatura cubana acerca del silencio de Manzano. Para José Luciano Franco, su biógrafo, el secreto radica en una protesta del autor contra

las atrocidades sociales a que se había visto sometido en su tránsito desde la esclavitud hasta la condición de trabajador humilde. Puede ser. El negro que soñó con verse libre obtiene la libertad gracias a su talento, mas sigue siendo un paria, un sospechoso, dentro de aquella sociedad ocupada en cosas más prácticas —y siniestras— que la poesía, donde Juan Francisco Manzano poco podía significar.¹⁴ Israel M. Moliner añade la idea de que Manzano jugó el papel de la víctima: promovido por la aristocracia antitratista criolla para desenmascarar los horrores de la esclavitud, devino luego una pieza prescindible en el juego y dejó de prestársele la debida atención por parte de sus «descubridores», hasta que los sucesos de La Escalera convencieron al propio poeta de que era mejor prescindir de la relevancia social y literaria para así poder conservar la libertad y la vida.¹⁵ Fina García Marruz, en su enjundioso ensayo «Del Monte y Manzano»,¹⁶ establece un interesante paralelo entre benefactor y beneficiado y evalúa los sentimientos de gratitud con que el exesclavo siempre aludió a su relación con el encumbrado personaje de la intelectualidad criolla. Para ella, Manzano recibió alguna influencia negativa de su tutor, digamos en relación con el cultivo de la décima (que el joven practicaba con asiduidad: *Cantos a Lesbía*, hasta donde se sabe, estaba compuesto en dicha estrofa), que Del Monte repudiaba al buscar el rescate de la cubanidad a través del romance, pero era tan enorme su agradecimiento que soportó con estoicismo intromisiones en su estro y su voz

(amparadas de continuo en la presunta mala gramática de Manzano, al final mejor poeta que casi todos los integrantes del círculo delmontino), hirientes burlas gratas a los cenáculos y otras lindezas del peor jaez (por ejemplo, la sospechosa pérdida, a manos de Ramón de Palma, de la segunda parte de su *Autobiografía*, que jamás apareció, para desgracia de la literatura nacional), y defendió a Del Monte con ardor durante los interrogatorios policiales del proceso de La Escalera. Pareciera que nunca terminara de pagarle la deuda de haberlo sacado del silencio. Con su lucidez habitual, Fina nos dice, sugerente y conclusiva:

El que sabe hablar, sabe callar, dice una sibilina sentencia del refranero negro. No se sabe qué tuvo en Manzano más dignidad, si su palabra o su silencio. Plácido fue a la muerte haciendo versos, Manzano calló en vida, como si su poesía, nunca palabrera, que siempre da la impresión de salir de un gran silencio, hubiese vuelto a él. Su silencio resulta más pavoroso que todo lo que pudo contar en la segunda parte de su perdida *Autobiografía* y en cierta forma, la equivale, como denuncia última, siendo acaso lo más terrible que nos haya dejado dicho.¹⁷

No cabe duda. Una experiencia sin parangón en las letras cubanas en relación con el silencio. La ulterior está ligada a nuestra esencia en tanto nación: el holocausto fundacional de José Martí. Creo superfluo insistir en las dotes excepcionales del Martí poeta y hasta esbozar un periplo por sus principales colecciones de versos, que van ganando en profundidad de pensamiento y audaces soluciones lingüísticas, según apunté en el trabajo «Sound & song». También me parece reiterativo anotar las virtudes de político que reunía este cubano cabal, al punto de incinerar en el ara de la patria el entorno familiar, la gloria literaria, el amor y otros bienes preciados de los hombres, preocupado en primer término por el destino de su país, presa disputada por la decadente España y los ascendentes Estados Unidos. Aunque sé que es una tesis con incontables opositores, me gusta ver la actitud de Martí cercana a la de Cristo: una redención nacida del sacrificio que ennoblece y obliga, que lanza sus flechas al porvenir con un proyecto para el crecimiento colectivo y la sanación conjunta, donde la palabra queda supeditada al acto y el acto al Ser. De hecho, una vez fracasado su programa político, casi unos días después de que cayera en combate, y más bien olvidadas sus excelencias literarias, José Martí devino símbolo socorrido para politiqueros y versificadores, pero la esencia de su espíritu

no volvió a nuestras letras hasta los textos origenistas —y las décimas de Ballagas—, mientras que su labor emancipadora hubo de esperar hasta 1953 para encontrar una respuesta histórica concreta. A partir de entonces, Martí ha sido una constante en los intereses políticos y literarios de Cuba, donde crece y se multiplica la fuerza impulsora de su verbo y de su acción.¹⁸

Nuestros mártires del amor también son material novelable. Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach se alzan en la literatura cubana como una suerte de émulos de Romeo y Julieta en los que, para variar, la imposibilidad del amor no está en viejas pugnas familiares, sino en la pareja en sí misma, incapacitada para amarse a plenitud por potencias superiores a ella. Juana ha sido el caso más llamativo de precocidad en nuestras letras: a los doce años componía rimas exquisitas que llamaron la atención al dios tutelar de la lírica cubana de la época, Julián del Casal, amigo íntimo de la familia Borrero. Entre la jovencita y el hombre se estableció un vínculo intelectual y emocional muy fuerte, que marcó profundamente a la muchacha y, además, a la poesía que hizo en ese entonces. Casal le escribió el conocido poema «Virgen triste», en cuya última estrofa advierte: *¡Ah! Yo siempre te adoro como un hermano, / no sólo porque todo lo juzgas vano / y la expresión celeste de tu belleza, / sino porque en ti veo ya la tristeza / de los seres que deben morir temprano.* Una premonición del bardo habanero, que quiso

Juez y Parte I (Meditraiciones)

inculcar en Juana su propia desidia esteticista, pero que al fin hizo estallar entre ellos una desavenencia que provocó su alejamiento de la casa, adonde no volvió jamás. Juana cargó con la culpabilidad de no haberlo visto otra vez antes de que muriese. Y decidió guardar la memoria del ser amado, visitar su tumba, languidecer junto a su recuerdo, hasta que leyó *Gemelas*, un librito de versos dado a la luz por los hermanos Federico y Carlos Pío Uhrbach, y sintió que los aires casalianos presentes en los poemas de Carlos Pío estaban hechos para ella. Poco después se conocieron y la conjunción de gustos e ideales, más la mutua veneración por Casal, los unió. Enseguida eran novios a espaldas de Esteban Borrero y, en virtud de las difíciles circunstancias amatorias, cruzaban una febril correspondencia de tres o cuatro cartas al día. En estas misivas Juana exige a su amado un amor vehemente, incontenible, pero espiritual, sin turbiezas corporales que lo reduzcan a niveles pedestres. Un amor para vivirlo en la literatura, no en la vida. Una sublimación final de las paradojas tan gratas al Casal cuya imagen Juana no pudo conjurar. Después, ella partió al exilio, enfermó de fiebre tífica y murió sin volver a encontrarse con Carlos Pío, dictándole a su hermana una «Última rima» que dice:

*Yo he soñado en mis lúgubres noches,
en mis noches tristes de penas y lágrimas,
con un beso de amor imposible*

sin sed y sin fuego, sin fiebre y sin ansias.

*Yo no quiero el deleite que enerva,
el deleite jadeante que abrasa,
y me causan hastío infinito
los labios sensuales que besan y manchan.*

*¡Oh, mi amado!, ¡mi amado imposible!
Mi novio soñado de dulce mirada,
cuando tú con tus labios me beses
bésame sin fuego, sin fiebre y sin ansias.*

*Dame el beso soñado en mis noches,
en mis noches tristes de penas y lágrimas,
que me deje una estrella en los labios
y un tenue perfume de nardo en el alma.*

Carlos Pío, a la sazón en la manigua insurrecta, publicó un poema premonitorio acerca de la muerte de su amada, y la propia, en la misma semana que la muchacha fallecía en Cayo Hueso.¹⁹ Después va a Estados Unidos en misión de guerra, visita la tumba de Juana en repetidas ocasiones, y regresa al campo cubano a morir con patriotismo, a consumir el silencio del amor enmascarado en el silencio del sacrificio político. Un verdadero imposible

Juez y Parte I (Meditraiciones)

que se realiza en el misterio de La Poesía para cerrar, a golpe puro de silencio, nuestro siglo XIX marcado por la muerte, la locura y el exilio.²⁰

El siglo XX no fue más espléndido en número de poetas buscadores del silencio. Tuvimos la renuncia estética de José Zacarías Tallet y el sacrificio político de su entrañable Rubén Martínez Villena, los suicidios de Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás y la propuesta minimalista de Eugenio Florit. Y nada más.²¹ Como si el hecho de que nuestra lírica se fraguara, de algún modo, en unas cataratas, la persiguiese con su estruendo autor tras autor y generación tras generación, hasta hoy. De eso tal vez quiso huir Tallet, un ave rara en Cuba, por su postura y por su poética. Ubicado por Cintio Vitier entre los poetas del prosaísmo y la ironía sentimental, Tallet parece jugar un papel bastante discreto en la evolución de la poesía nacional. Pocos lo mencionan. Menos lo leen, supongo. Sin embargo, el trasfondo irónico, desgarrado, la aparente insustancialidad con que se enfrentó a la nada cubana, al hastío por el fracaso republicano, confieren a sus versos un sabor de novedad muy particular, heredero por vía directa de Jules Laforgue, Luis Carlos López y Porfirio Barba Jacob, y antecesor ilustre de algunos «antipoetas»: Nicanor Parra o Jaime Sabines. *La semilla estéril*, su poemario definidor, anuncia desde el título la vocación de silencio, el ejercicio de mutismo

que vendrá para esa voz cuya materia prima es la realidad, el entorno cotidiano que puede ofrecer poesía entre los menores vericuetos (piénsese en su «Arte poética», por ejemplo) pero que, siempre cambiante, para peor, no valdrá la pena perseguir. Y así fue. Tallet calló pronto, después de haber publicado tarde (1951). El estro cubano enrumbaba por los cauces del hermetismo trascendentalista de Orígenes, para luego dar paso al conversacionalismo de los poetas del cincuenta y, oh sorpresa, Tallet resucitó antes de lo esperado y fue erigido en maestro por los furibundos coloquialistas agrupados bajo el rótulo de primera generación del Caimán (Guillermo Rodríguez Rivera, Wichy Noguerras, Raúl Rivero, y otros), quienes mucho le deben al quijotesco matancero.²² Mas el cuento no acaba ahí: los vínculos poesía-realidad tendidos por Tallet se enseñorearon de buena zona de la lírica cubana y se han mantenido incólumes hasta este mismo instante, amén de que el coloquialismo ha salpicado las más insospechadas poéticas (pienso, exactamente, en el exquisito Vitier de *Lo cubano en la poesía*, donde no evalúa muy alto a Tallet), contaminándolas de su «vulgaridad» y su insistencia en la búsqueda de nuevas resonancias a través del lenguaje popular.²³

Villena, otro prosaísta irónico-sentimental, dotado para el verso como pocos de nuestros vates, eligió la senda martiana. Dedicó a la política, a la lucha contra la tiranía de Machado,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

las escasas fuerzas que le dejaba su enfermedad pulmonar (otra herencia del XIX), y murió tempranamente al servicio de su país, de su pueblo, dejándonos apenas un grupo de textos memorables que anunciaban una voz más definitiva. Florit, por su parte, arribó a la propuesta del silencio después de haber legado una copiosa obra. No obstante, ha de reconocérsele el esfuerzo: según Octavio Paz, para callar es necesario haberse arriesgado a decir. De eso se trata. Florit se arriesgó de continuo en una trayectoria que ya he estudiado en «Con el diablo en el cuerpo», por lo que juzgo innecesario repetir las conclusiones. Escobar y Novás, a su vez, llegaron al suicidio columbrando una solución a la maldición de las palabras, un método para arribar a esos territorios otros del ser que nos están negados desde esta perspectiva. Igual que Nerval., Plath, Celan, y tantos poetas-suicidas, intentaban resolver un jeroglífico, una ecuación cuyos polos eran soberbia y silencio, o miedo y silencio, o inconformidad y silencio, pero siempre silencio. Siempre.

La crítica cubana de poesía, sin embargo, no ha cesado de buscar a Rimbaud, por idénticas razones que la crítica internacional. En el caso de Cuba, por desdicha, la crítica ha sido golpeada por duros avatares sociopolíticos, por una tendenciosidad ideológica y estética de marca mayor, por una constante falta de rigor (científico, literario y estilístico) y de capacidad para la jerarquización, y por un desorden conceptual y formal

en que nunca se sabe bien quiénes son los tirios y quiénes los troyanos y qué diferencia a los (h)unos de los otros. El caos. La sinrazón. Y en mitad de eso, las jóvenes promesas que debutan con libros sui géneris y se ven aupadas, de pronto, al canon (inexistente, impalpable como todo canon que se estatuya por un grupito de contemporáneos entusiastas y mal informados), a la impronta estética, al parnaso de la genialidad. Y no es un vicio reciente, solo que se ha esparcido con denuedo en los últimos años por la creciente cantidad de aspirantes que acuden a la línea de meta con escasos veinte años, un fajo de versos ¿felices? y la necesidad urgente de compartir sus hallazgos. De esta suerte, han sido promovidos, desde hace cuatro décadas, autores muy disímiles: Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Wichy Noguerras, Raúl Rivero, Osvaldo Navarro, Reina María Rodríguez, José Pérez Olivares, Efraín Rodríguez Santana, Osvaldo Sánchez, Ramón Fernández Larrea, Emilio García Montiel, Sigfredo Ariel, Frank Abel Dopico, Norge Espinosa, Luidmila Quincoses, Aymara Aymerich y Javier Marimón, entre muchos otros que mi memoria no puede enumerar. Y ha sido inútil. Ninguno fue, es ni será Rimbaud porque, a pesar de que la mayoría sean poetas muy atendibles y hasta haya algunos que tuvieran sus temporadas en el infierno, ¿dónde están las *Iluminaciones*?, pero, sobre todo, ¿cómo va su romance con el silencio?

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Notas:

¹ Piénsese en los casos de Walt Whitman, Nicolás Guillén o José Lezama Lima, por citar ejemplos hartamente mencionados con anterioridad en estas páginas.

² Blake, Goethe, Hugo, Darío, Yeats, Neruda, Paz, Hughes, se revelaron poetas notables prácticamente desde la adolescencia y continuaron una carrera renovadora hasta la senectud.

³ Ya Foucault nos anunció la muerte del autor en beneficio de las condiciones sociohistóricas, y Barthes la ratificó poniendo de victimarios al sistema inmutable de estructuras básicas que son lengua y cultura, y a la importancia de los detalles estilísticos, en tanto Derrida nos propuso la «lógica paradójica» de la deconstrucción para explicar cómo el texto puede independizarse de su creador y alcanzar un significado por sí mismo.

⁴ Cualquier semejanza con el medio académico contemporáneo es pura coincidencia.

⁵ La diferencia estriba en que Villon se comportó, en verdad, como un lumpen, mientras que Rimbaud, en sus inicios, se limitó a jugar con el mito de la maldición e importunar a amigos, parientes y colegas con sus exabruptos, poses y malacrianzas sin cuento. Esa imagen de Rimbaud, por desgracia, todavía perdura entre los jóvenes poetas y nos obliga a padecer sus petulancias y sus desaguisados, aunque, claro, jamás nos recompensan con «El barco ebrio» o «Mala sangre». Probablemente, el Rimbaud desconocido de Harar y Shoa, estuviese más próximo a Villon en su lucha por la supervivencia.

⁶ Años después el aristócrata Clément Marot intentaba denostar a Villon y se quejaba de su falta de universalidad puesto que, para entender *Le Lais*, decía, hubiese sido menester haber estado en el París del momento y frecuentar los sitios, las cosas y los hombres de los cuales hablaba; luego, sin detenerse en la enconada lucha ideológica contra la burguesía, retornaba a la carga con el precepto de que para hacer obra literaria perdurable no debe tomarse el tema en nada bajo ni particular. Por si fuera poco, Marot increpó, asimismo, el lenguaje de Villon, acusándolo de incorrección y falta de coherencia. La historia de la literatura es implacable en ajustar las cuentas: hoy Marot ha devenido un autor para polillas versadas en literatura francesa, en tanto Villon marca con su obra y su influencia buena parte de la poesía occidental hasta nuestros días.

⁷ Quiero apuntar a pie de página otro caso peculiar: Charles Cros (1842-1888): especie de genio múltiple que, amén de poeta excelente cuya influencia se dejó sentir en Rimbaud, Verlaine y los surrealistas, quienes lo cuentan entre sus precursores, aprendió autodidacta el sánscrito y el hebreo, obtuvo el bachillerato a los catorce años, se anticipó a Edison en la invención del fonógrafo y descubrió un procedimiento para lograr la fotografía en colores. Este pintoresco personaje prefirió la vida bohemia, el alcohol y las drogas, antes que la notoriedad por sus ingenios poético y científico. Publicó en vida un solo libro: *Le coffret de santal* (1873), y póstumamente apareció su otra recopilación de poemas: *Le collier de griffes* (1908). Su poesía resulta un poco difícil de conseguir en español, pero está compilada en francés por Association de Bibliophiles Universels (<http://abu.cnam.fr/>). Esta selección incluye su producción en prosa: textos anfibios que anuncian sin duda las *Iluminaciones*, los *Cantos de Maldoror*, a Apollinaire, y a los surrealistas.

⁸ Aquí me gustaría recomendar la lectura de dos escritos de Enrique Pyñeiro: «Byron» y «Byron juzgado por Goethe», en *Poetas famosos del siglo XIX*, con prólogo y notas de Salvador Bueno, Editorial Pablo de la Torriente, Ciudad de La Habana, 1999. Los textos aludidos están entre las páginas 63 y 85. Un dato curioso: sería bueno consultar a Harold Bloom: «Fausto. Segunda parte, de Goethe: el poema contracanonico», en *El canon occidental*, Anagrama, 2002, pp. 216-248. Allí puede apreciarse, entre las páginas 232 y 233, otra peculiar relectura de la relación Byron-Goethe.

⁹ Recomiendo la lectura de *Poemas* de Alexandr Pushkin, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 2000, y de la revista *Literatura soviética*, no. 463, edición especial dedicada al 150 aniversario de la muerte de Alexandr Pushkin, en la cual se compilan relatos, dramas, novelas cortas, poemas y valiosas opiniones sobre él de otros grandes autores rusos y soviéticos, v. gr., Gógol, Belinski, Herzen, Chernishevski, Dobroliúbov, Turguénev, Dostoievski, Gorki, Ajmátova, Tsvetáeva, Platónov, Símonov y Tvardovski, entre otros.

¹⁰ Para el análisis de San Juan ver el comentario «Las travesuras de Erato»; para el de Santa Teresa., remito al texto «Y Dios creo a la mujer».

¹¹ Esta experiencia, con leves variaciones, la relata en su novela autobiográfica *The Bell Jar* (*La campana de cristal*), aparecida con el seudónimo de Victoria Lewis y publicada por primera vez por William Heinemann, Ltd., Londres, en 1963, poco antes del suicidio de la autora. Entre las varias ediciones españolas, puede consultarse la de Espasa Calpe, Madrid, 1995, con traducción de Elena Rius.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

¹² Sylvia Plath: *Las musas inquietantes*, con selección, traducción y prólogo de Manuel García Verdecia, Ediciones Holguín, 2003. Las ideas aludidas en la página 12.

¹³ En Cuba se vendió recientemente el volumen *Sylvia Plath*, Circe Ediciones, Barcelona, 1998, una biografía escrita por Linda W. Wagner-Martin, cuya lectura arroja bastante luz sobre la figura y la obra de esta curiosa autora norteamericana. Esta misma editorial publicó, también en 1998, el libro de Diane Wood Middlebrook *Anne Sexton*, biografía de otra insigne poeta-suicida de los Estados Unidos cuya influencia liberadora se hizo sentir notablemente en la cosmovisión y el estilo de los últimos poemas de la Plath.

¹⁴ Ver «Juan Francisco Manzano, el poeta esclavo y su tiempo», en *Obras de Juan Francisco Manzano*, Biblioteca Básica de Autores Cubanos, Instituto Cubano del Libro, 1972, pp. 199-227.

¹⁵ En el mismo libro *Obras*, ver el acápite «Manzano: la denuncia del silencio», pp. 227-231.

¹⁶ En *Hablar de la poesía*, Letras Cubanas, 1986, pp. 326-353.

¹⁷ Ver op. cit., pp. 351-352.

¹⁸ Sería buen tema para un ensayo el indagar hasta qué punto el exceso de politización alrededor de la figura de José Martí ha contribuido a un tácito rechazo por ciertos sectores de la joven poesía cubana.

¹⁹ No pude resistirme a la tentación de transcribir el texto del poema que, aunque muy inferior al de Juana, es una muestra de la rara confluencia de estos dos poetas: *La musa, ¡qué triste viene! / Su vestidura enlutada / trae; la faz desencajada / y el cabello blanco tiene. / Cáliz que acíbar contiene / en su boca empurpurada. / La mano fina y helada / entre mis manos detiene. / ¿Por qué semeja una viuda? / ¿Quién a que doliente acuda / le manda loca a gemir? / Ay, un hado cruel la obliga / que sollozando me diga / que presto voy a morir.*

²⁰ Recomendando la lectura del ensayo «Juana Borrero», de Fina García Marruz, en el libro *Poesías y cartas de Juana Borrero*, Arte y Literatura, La Habana, 1978, pp. 13-73. Además, la semblanza incluida por Cintio Vitier en «Poetas cubanos del siglo XIX», en *Crítica cubana*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1988, pp. 331-335. Y, por supuesto, las notas sobre Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach que aparecen en *Antología de la poesía cubana*, de José Lezama Lima, tomo III, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965.

²¹ El curioso René López (1882-1909) fue epidérmico y fugaz como sus barcos en el mar de nuestra poesía. Elegante, decadente, iluminado en ocasiones (en el poema «Canción pueril»), mas no un buscador del silencio, sino alguien que, por accidente, murió demasiado temprano, lo mismo que Rolando Escardó (1925-1960), José A. Baragaño (1932-1962), Roberto Branly (1930-1980) y Luis Rogelio Noguerras (1944-1985).

²² Consultar a Guillermo Rodríguez Rivera: «La poesía de José Zacarías Tallet», en *Ensayos voluntarios*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, pp. 77-100. Este ensayo sirvió de prólogo a la edición de *Poesía y prosa*, donde se recopila el grueso de la obra de Tallet, aparecida por Letras Cubanas en 1979.

²³ Véanse al respecto algunos poemas de Vitier incluidos en el volumen *Nupcias*, sobre todo el titulado «La cola».

Euterpe y Salamanca

«Lo que Natura no da, Salamanca no lo presta», dice un viejo refrán hispánico, en clara alusión al hecho de que la enseñanza, aun siendo superior, no puede suplir al talento, ese don divino que, como los ojos verdes, se tiene o no. La máxima es ingeniosa, aunque no del todo cierta; de sobra sabemos el importante papel de la instrucción en el desarrollo del intelecto, en el impulso y organización de las habilidades inherentes a cualquier disciplina, ya sea científica o humanística. Por eso me gustaría meditar un poco acerca de los vínculos de la poesía con la universidad, o con sus diversos sucedáneos, debido a la trascendencia de estas relaciones en la salud cognoscitiva y espiritual de ambos polos.

Para la lírica, resulta a veces decisivo el aporte de la academia, pues contribuye a crear receptores especializados que manejen con soltura la historia, la teoría y la crítica literarias,

capaces de erigirse en críticos, investigadores o profesores dispuestos a pasar la antorcha de la tradición sobre la cual deben descansar las rupturas posibles. Esta autoridad, muchas veces, se sostiene mediante curiosos focos editoriales con el prestigio suficiente para jerarquizar a los autores que son publicados, o cuyas obras se estudian, comentan y promueven desde ellos. Para la facultad, el beneficio estriba en que la poesía ayuda a revolucionar, a despercudir el pensamiento, pues los poetas suelen llegar antes que filósofos, narradores y cronistas al centro de los problemas históricos, sociales, lingüísticos y ontológicos de las épocas donde viven, y consiguen airear las atmósferas universitarias y disponerlas favorablemente hacia las vanguardias presentes y venideras.

Claro que de forma ideal. En la práctica, la universidad, una variante de poder al fin y al cabo, gusta anquilosarse tras los bastiones de la retórica y el conservadurismo, colocando una barrera entre sus cátedras y el organismo vivo que es la poesía, la cual termina destazada en movimientos, tendencias, épocas históricas, estudios de género, minorías étnicas, sexuales, u otro estereotipo que la acerque más a la política y a la ideología, y la aparte del entramado cognoscible, pero superior a cualquier manera de encasillamiento, que en verdad precisa ser para su enseñanza (desde luego que en su devenir real resulta ingobernable y articulada); si es que acaso la poesía puede enseñarse y no compartirse desde los estrados

Juez y Parte I (Meditraiciones)

donde los profesores debieran contagiar a sus alumnos con la pasión por sentirla, cohabitarla, viajar por sus vericuetos y malos entendidos y dejarse transformar por ella en tanto se transforma.

Insistir en su relevancia para la universidad, y viceversa, sería inoperante, cuando a lo largo de la civilización los adalides han creado siempre escuelas, grupos selectos donde se forjen los sostenedores del conocimiento y el buen gusto, en provecho del bien, la justicia y la belleza, categorías que, desde los griegos, tienden a identificarse con la armonía social y espiritual. Baste recordar a Sócrates, Platón, Arcesilao, Carneades, Aristóteles, Isócrates, Plutarco, Quintiliano, Casiodoro, san Isidoro de Sevilla, Carlomagno, Alfredo el Grande, los Medici, Alfonso el Sabio, Anselmo de Canterbury, Pedro Abelardo, Tomás de Aquino, Petarca, Erasmo, Montaigne, Luis Vives, Lutero, Calvino, san Ignacio de Loyola, Bacon, Descartes, Milton, Locke, Comenio, Rousseau, Pedro el Grande, Alberto Lista, Basedow, Pestalozzi, Fröbel, Herbart, Spencer, Giner de los Ríos, Durkheim, Russell, Dewey, Makarenko y muchos otros próceres con aportaciones claves en el desarrollo de la pedagogía, así como el también largo índice de poetas con notables desempeños en la docencia universitaria, en la cual influyeron gracias a su entereza estética y moral, siempre al servicio del mejoramiento humano (fray Luis de León, Miguel de Unamuno,

Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, Carlos Bousoño y Luis Cernuda, constituyen ejemplos clásicos solo entre los de habla hispana).

Cuba no fue una excepción. Desde épocas tempranas de la colonia, el patriciado deseoso de convertir la factoría en una feraz productora agrícola, abogó de firme por el afianzamiento de la educación, tal y como detalla Antonio Bachiller y Morales en sus *Apuntes...*,¹ hasta conseguir que Su Santidad Inocencio XIII, en bula expedida el 12 de septiembre de 1721, autorizase a los frailes del convento de San Juan de Letrán para crear una universidad, similar a la de Santo Domingo, a la sazón inaugurada el 5 de enero de 1728. Esta casa recogió la tradición de sus ilustres antecedentes, los colegios de San Ambrosio y San Carlos, fundados en 1689 y 1693, respectivamente, así como del seminario conciliar de San Basilio Magno, que viera la luz en 1722. Por razones de fuerza mayor, la Universidad de La Habana nació bajo la égida de un espíritu casi medieval de enseñanza que, enseguida, motivó solicitud de reformas como la introducción de nuevas cátedras que facilitaran el aprendizaje al calor de los progresos ya visibles en otras latitudes.²

El corazón de estas reformas latió desde las aulas del Real Colegio Seminario de San Carlos y San Ambrosio (hechos uno desde 1773), y tuvo una voz principal en la figura de José Agustín Caballero (con el apoyo del obispo Espada y Landa),

Juez y Parte I (Meditraiciones)

que propugnaba la urgencia de una mentalidad científica, capaz de estimular el conocimiento y la aplicación de las ciencias experimentales, y la validación de la razón y de la experiencia práctica por sobre la autoridad histórica de los dogmas religiosos. Esta faena, inspirada en la ética y la filosofía de las modernas corrientes de pensamiento del iluminismo inglés y francés, fue continuada y desarrollada por Félix Varela y secundada por José Antonio Saco y Luz y Caballero, quienes junto a los ya mentados y a Francisco de Arango y Parreño, Felipe Poey y Tomás Romay, representaban lo mejor del pensamiento patrio de la época.³

Después de la secularización de la universidad en 1842, cuando pasó a nombrarse Real y Literaria Universidad de La Habana, se formaron al fin las nuevas cátedras y se impartieron asignaturas como física, química, historia natural, botánica, literatura, geografía, historia y derecho natural y se prestó mayor interés a los cursos literarios. En 1863 se estableció un nuevo plan de materias, fueron segregados de la universidad los estudios secundarios, se instituyeron los institutos de segunda enseñanza en La Habana, Santiago de Cuba, Puerto Príncipe y Matanzas, y se suprimió la Facultad de Filosofía, sustituyéndola por Filosofía y Letras. Durante todo ese tiempo se enseñaron, además, las lenguas clásicas (griego y latín) y algo de sus literaturas.

Cuba contó desde los albores del florecimiento de su nacionalidad con instituciones dispuestas al fomento de la cultura,

las cuales muchas veces suplieron con acierto las deficiencias propias de un programa universitario proveniente de la metrópoli española. Como resalta Aurelio Mitjans en *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*: «En la enseñanza padecimos por defecto del apoyo oficial; fuera de las aulas, por oficiosidad de la acción gubernativa»,⁴ puesto que los esfuerzos particulares por incrementar el cultivo de las letras y las ciencias contaban con la ojeriza del gobierno, agudizada hasta el delirio durante el período del capitán general Tacón. Una de esas asociaciones, la Real Sociedad Patriótica de La Habana (1793), fue la precursora de otras similares, que salpimentaron el gusto criollo por la literatura y ayudaron a su difusión y entendimiento, mediante la fundación de numerosas publicaciones periódicas donde se promovieron y juzgaron las obras de nuestros poetas notables (el *Papel Periódico de La Havana*, *El Regaión de La Havana*, *El Criticón de La Havana*, la *Revista Bimestre Cubana*, y otras).⁵

También lograron instaurarse algunos colegios privados, que ofrecían un visible contraste con el resto de las escuelas del país debido a la calidad de sus claustros y la educación sólida y sin prejuicios que intentaban impartir. Entre los más célebres se hallan el de San Cristóbal o Carraguo (1829), dirigido varios años por José de la Luz y Caballero; La Empresa (1840), de Matanzas, bajo la égida de José Antonio Echeverría, y donde ejercían el magisterio

Juez y Parte I (Meditraiciones)

escritores de la talla de Ramón de Palma y Cirilo Villaverde; El Salvador (1848), animado por José de la Luz y Caballero en La Habana, que gozó la presencia en su profesorado de Juan Clemente Zenea, Enrique Piñeyro y Manuel Sanguily; y el San Pablo (1867), establecido por Rafael María de Mendive, en el que enseñaba Anselmo Suárez y Romero y cursó parte de su aprendizaje José Martí. Como se deduce de estos datos (y muchos más, de más o menos fácil localización en los manuales de historia y literatura, acerca de la pedagogía en el XIX cubano) en todos ellos se ponía de manifiesto un agudo interés nacional por incidir en los destinos de la instrucción y la cultura, haciendo valer el concepto de Luz y Caballero: «Tengamos el magisterio y Cuba será nuestra». ⁶

De hecho, la flor y nata de la sacarocracia y sus ahijados, únicos con posibilidades reales de asistir a dichos centros docentes, se formó en ellos, bajo los preceptos del amor a la patria y a la independencia, virtudes que no vacilaron en defender con las armas durante las luchas libertarias entre 1868 y 1898. El revolucionario por excelencia y a la vez culminación de la literatura nacional, para la cual renovó la poesía, el ensayo y los textos destinados al consumo infantil, José Martí, fue un producto de ese afán. Las ideas patrióticas de Varela acerca de la posibilidad de una nación cubana cimentada en la formación del hombre, del joven y del niño, que luego levantarían

una sociedad libre y justa desde la conciencia colectiva nacida del interior de cada uno de ellos, se impregnaron en el sentir de casi todos los sectores sociales y culturales a través de periódicos, revistas, sociedades, liceos, colegios y todo medio útil para la circulación del rechazo generalizado por el poder colonial, que hizo cuanto estuvo a su alcance para frustrar las lecciones de Varela, Luz y Caballero y otros insignes maestros del pensamiento nativo, oponiéndoles los pesados fardos de la Historia de España y la Historia Sagrada, en pos de agenciarse una educación integrista y despersonalizada de la juventud cubana. Pero era tarde. De Varela y Luz, pasando por Mendive, la antorcha llegó a Martí, y Martí asumió la realización de una república con todos y para el bien de todos a la que dedicó no solo su oficio de escritor y sus iluminaciones de poeta, sino además su fuerza integradora y su carisma de buen pastor de pueblos.⁷

A este peculiar mérito didáctico de Martí he aludido bastante a lo largo de páginas anteriores. Su impronta ha sido tan grande que todavía nos acompaña desde los más diversos ángulos de la política, la ideología, la filosofía, la estética y la literatura. Todos los cubanos tenemos nuestro Martí, incluso los que prefieren prescindir de su apostolado y limitarse, por una parte, a la adoración del mito y a la negación del hombre o, por la otra, a la olímpica ignorancia de ambos. Ninguna de las dos actitudes menoscaba el mensaje, solo

hace más dialéctico un ejercicio de utilidad y de servicio que no ha cesado de manifestarse a lo largo de la historia y la cultura cubanas que le sucedieron.

De esa fuente bebieron, sin cesar, los mejores hijos de la república, aquellos que continuaron la faena modernizadora de la enseñanza buscando, luego de la aparente independencia política de la isla, su emancipación económica y espiritual. Enrique José Varona, activo pensador positivista vinculado al independentismo, director de *Patria* a la muerte de Martí, y símbolo de la pedagogía cubana hasta bien entrado el siglo xx, en virtud de una digna actitud cívica reconocida por las juventudes universitarias, fue quizás el más notorio;⁸ pero también otros poetas como Esteban Borrero, Regino Boti, José Manuel Poveda y Felipe Pichardo Moya desempeñaron convenientes funciones magisteriales a favor del crecimiento cultural armónico del cubano en aras de edificar una patria mejor. Publicaciones periódicas, sociedades culturales y tertulias literarias animaron y frecuentaron estos autores, y en ellas se difundió, como era ya una costumbre del xix, la tradición lírica nacional y, además, el pensamiento poético más revolucionario del momento, ya fuese inglés, norteamericano, francés, o hispanoamericano.

En las primeras décadas del xx, la intelectualidad cubana dio pasos sustanciales en una nueva faceta: la educación superior popular. Desde la centuria anterior, Saturnino Martínez y Manuel

Sellén habían avanzado en esa dirección, ya fuese con la salida del periódico *La Aurora*, con la filiación a Nicolás Azcárate y al Liceo de Guanabacoa, con la insistencia por llevar a los artesanos a la biblioteca nocturna de la Sociedad Económica, con la apertura, en 1866, de una escuela para trabajadores, o con el fomento de la lectura en las tabaquerías. Sector obrero sobre el que José Martí, con su prédica política e ilustrativa a los tabaqueros de Tampa y Cayo Hueso, incidiría de modo notable hacia fines del siglo; lo mismo que Carlos Baliño y Diego Vicente Tejera, prestos ambos a divulgar las recientes ideas socialistas y marxistas entre el incipiente proletariado nacional.

En 1914, Fernando Ortiz⁹ y otros intelectuales, efectuaron el primer intento de fundar una universidad popular, pero esta no se convirtió en real hasta noviembre de 1923, fecha en que Julio Antonio Mella logró inaugurar la Universidad Popular José Martí, luego de arduas discusiones en el Primer Congreso Nacional de Estudiantes, celebrado en el mes anterior. Este proyecto se proponía entregar a la clase trabajadora las armas de la instrucción y la cultura, para que fuesen más capaces de luchar por su emancipación social; a la vez que adentraba a los estudiantes e intelectuales que fungían como profesores en los problemas obreros, y en su manera de abordarlos. A esta útil y profunda iniciativa prestaron apoyo, entre otros, dos notables poetas del período: Rubén Martínez Villena y José Zacarías

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Tallet, asimismo animadores de otras zonas del entorno cultural y sociopolítico del país. Como resulta comprensible por su clara procedencia marxista, la Universidad Popular José Martí insistió en los problemas sociales y políticos, aunque sin descuidar los aspectos culturales de la formación obrera, no obstante enfocarlos a través de un prisma preferentemente ideológico.

El intento siguiente por una enseñanza superior de amplia repercusión general, lo constituyó la Universidad del Aire, encabezada por Jorge Mañach y secundada por valiosos pensadores y artistas cubanos como Luis de Soto, Elías Entralgo, Emeterio Santovenia, Emilio Ballagas, Medardo Vitier y Eugenio Florit, en su primera etapa, finalizada en el año 33, en medio de la inestabilidad general posterior a la caída del gobierno de Gerardo Machado. En su segunda época, la Universidad del Aire, siempre bajo la guía de Jorge Mañach (hasta 1952, en que lo sustituyó Francisco Ichaso, debido a sus largos períodos de estancia en el extranjero),¹⁰ contó con la presencia de Fernando Ortiz, Vicentina Antuña, Cintio Vitier, Camila Henríquez Ureña, Carlos Rafael Rodríguez, Emilio Roig de Leuchsenring y Ángel Augier, entre muchos otros. El objetivo fundamental de esta universidad radicaba en despertar la curiosidad de los oyentes en el tema de la cultura y abarcó un amplio índice de materias que, sin duda, heredaban los presupuestos pedagógicos de Varela, Luz, Mendive,

Martí, Varona y Mella, al proponer a los radioescuchas un espectro envidiable para la superación. Como toda empresa universitaria respetable, este diferenciado empeño generó una serie de cuadernos divulgativos acerca de las más disímiles disciplinas.¹¹ Vale la pena destacar la especial atención al estudio y enjuiciamiento de la poesía que planteó la Universidad del Aire, en un amplio viaje que partiendo de Homero se extendió hasta los poetas contemporáneos internacionales y cubanos, muchas veces de la mano de valiosas figuras del panorama territorial (Manuel Bisbé, Aurelio Boza Masvidal, Juan José Remos, Salvador Salazar, José María Chacón y Calvo) o extranjero (María Zambrano, Andrés Eloy Blanco). Aquí se hace inevitable comentar, aun a despecho de la unidad cronológica del discurso, que durante el período revolucionario se retomó la esencia de esta lección, brillante antecedente del programa radial Universidad Popular del Aire¹² y de la serie televisiva Universidad Para Todos, dos propuestas recientes destinadas a que el pueblo de Cuba tenga amplio acceso a la cultura en sus disímiles manifestaciones y alcance a suplir la lógica imposibilidad de que todos obtengan títulos universitarios.¹³

Ya en la década del cuarenta la enseñanza universitaria alcanzó a otras provincias del país, hasta la fecha obligadas a que sus habitantes cursaran estudios superiores en la capital o fuera de Cuba, con los peligros que esta última variante entrañaba

Juez y Parte I (Meditraiciones)

para el porvenir de la conciencia nacional.¹⁴ El 10 de octubre de 1947 se inaugura la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba, con escuelas de Filosofía y Letras, Pedagogía, Derecho, Ciencias Comerciales e Ingeniería Química Industrial, y los departamentos de Relaciones Culturales y Educación Física; mientras que el mismo día, pero del año siguiente, nace la Universidad Central de Las Villas, en Santa Clara, cuya vida académica comenzó en 1952 con las facultades de Ciencias y Humanidades. Ambas casas presentaron severas irregularidades en el último lustro de la década del cincuenta, período en que la lucha insurreccional contra la tiranía de Batista, y las medidas coercitivas de la dictadura para reprimir el pensamiento y la acción revolucionaria, provocaron mucho desequilibrio social y el cierre transitorio de estas instituciones. No debe olvidarse que en las dos ciudades fue muy intensa la actividad política y militar que aceleró el desplome del batistato.

Apenas se restablece la tarea magisterial en todos los altos centros docentes de la isla que la habían interrumpido, adviene la Reforma Universitaria de 1961, una de las primeras medidas del gobierno revolucionario en busca de un cambio total en las viejas estructuras de la instrucción superior. En ese mismo año se lleva a cabo un verdadero suceso en el campo educacional: la campaña de alfabetización para erradicar el analfabetismo. No cabe duda de que este hecho sin precedentes en la historia

del país sentó las bases para un cambio cultural de primera magnitud, que ya había arrancado en el propio 1959 con la creación de la Imprenta Nacional de Cuba, el ICAIC y la Sinfónica Nacional. Las universidades se sumaron a esta empresa que no ha cesado hasta hoy, pues la educación superior se ha ido extendiendo de forma paulatina hacia variados dominios de la ciencia y las humanidades a través de toda la geografía cubana. Surgieron Institutos Superiores Pedagógicos para la formación del profesorado, Institutos Superiores de Ciencias Médicas, Institutos Superiores de Cultura Física, Institutos Superiores de Arte y disímiles institutos tecnológicos, que han ofrecido, por primera vez, un acceso inusitado a la enseñanza superior.

Ahora bien, dentro del plano específico de la literatura, me gustaría ampliar acerca de la labor efectuada por el poeta Samuel Feijóo desde el Departamento de Relaciones Culturales de la Universidad de Las Villas. A partir de 1958, con la aparición de la revista *Islas*, y de *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier,¹⁵ hasta hoy el esfuerzo más completo por estudiar el devenir de nuestra poesía —mal que le pese a algunos—, Feijóo abrió una brecha que mantendría durante los primeros años de la década del sesenta, entregando a las prensas buena parte de los mejores títulos del acervo cultural cubano. Recuértese que, en esos años, la Universidad Central

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de Las Villas publicó, entre otros, los siguientes libros: *Tratados en La Habana* (Lezama), *Idea de la estilística* (Retamar), *El pan de los muertos* (Labrador), *Teatro* (Carlos Felipe), *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (Ortiz), *Valoraciones* (Medardo Vitier), *José A. Saco. Estudio y bibliografía* (Moreno Fragonal), *Las ráfagas* (Escardó), *Ensayos martianos* (Marinello), *Prosa de prisa* (Guillén), *Papelería* (Retamar) y *Crónicas habaneras* (Casal). Una envidiable diligencia en provecho de la salud espiritual del país desde el afianzamiento de sus raíces culturales.

Aunque no todo fue color de rosa. En otras páginas he apuntado los graves errores en la política cultural que marcaron drásticamente a muchos autores en particular y a la literatura en sentido general. Las decisiones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 dieron al traste con varios logros editoriales y de expresión que, para mayor desgracia, redundaron en otros órdenes del pensamiento y, por supuesto, en la enseñanza de la literatura en los centros universitarios. El silencio involuntario de los «caídos en desgracia» (como Lezama, Vitier, Piñera, Fina, Reynaldo González, César López, Arrufat, Pablo Armando), el éxodo anterior o posterior de importantes autores y/o profesores (Mañach, Baquero, Cabrera Infante, Padilla, Arenas, Sarduy, Benítez Rojo, *et. al.*) y —casi lo peor— la asonada de mediocridad que invadió las publicaciones, los premios y un muy alto porcentaje de la vida literaria, afectó

este filón de las aulas universitarias. Por no hablar del detalle que significó ignorar un tanto la fuerte escuela pedagógica cubana y aplicar los métodos de Makarenko, de algún modo incongruentes con la tradición Varela-Luz-Martí-Mella-Mañach que alimentaba, por encima de la postura coercitiva del maestro y del entorno escolar, la libertad de elección del alumno luego de haber sido invitado a pensar.

Quizá todas esas razones, más las necesidades de una educación tecnológica que ayudara a impulsar el país en el frente productivo, la gradual salida de la docencia de figuras paradigmáticas que fallecieron, pasaron a otros sectores de la cultura o se acogieron a la jubilación (Raimundo Lazo, Camila Henríquez Ureña, Mirta Aguirre, Vicentina Antuña, Roberto Fernández Retamar, José Antonio Portuondo, Salvador Bueno) y las agudas crisis económicas que sacudieron a Cuba en los setenta y los noventa, tienen un peso elemental en algunas carencias que acusa hoy la relación entre Euterpe y Salamanca y que, a mi modesto entender, es preciso erradicar para nuestra mejoría en intelecto y en espíritu.

En primer término, creo que la universidad cubana ha perdido la brújula en cuanto a la relevancia de la poesía en la vida total de la nación y en cuanto a la experiencia de su «enseñanza».¹⁶ Si se revisan los planes de estudio regentes para las facultades de humanidades, podrá comprobarse sin esfuerzo que no

existe una asignatura específica llamada Historia de la Poesía Universal, sino que esta se incluye en el amplio zurrón de la Literatura General, primero, y después en el de otras literaturas como la española, la latinoamericana y la cubana, con los inevitables saltos que eluden —salvo en el caso de contar con profesores excepcionales, que no abundan, por cierto— autores imprescindibles ya no para apreciar la poesía en sí misma, sino la literatura como un todo.¹⁷ Aparte de que, en los poetas estudiados (Dante, Petrarca, San Juan, Manrique, Góngora, Quevedo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Eliot o Unamuno, por citar solo estos), tengo la sospecha de que se insiste demasiado en la bibliografía pasiva y apenas en la lectura de los textos, o al menos eso indica la conversación con ciertos egresados universitarios, capaces de citar casi de memoria opiniones de historiadores, teóricos y críticos literarios famosos (si están de moda, mejor, digamos Bloom, Berman, Butor, Todorov, Kristeva, algo de Bousño), pero escasas veces poemas o simples versos de los propios poetas.

En segundo lugar, puedo atreverme a cuestionar el asunto de cuál preceptiva y cómo se enseña. A lo mejor el derrotero de buena zona de la poesía actual ha conducido a creer que la métrica, el ritmo, la rima, las formas estróficas y las figuras de pensamiento y lenguaje ya no existen. Sostengo la idea de que urge a los profesores e investigadores cubanos dotar a los estudiantes de letras

con el arsenal necesario —actualizado, desde luego— para enfrentarse sin accidentes a los clásicos del idioma (y a los de otras lenguas) y poder apreciar, mediante la observación diacrónica del proceso poético, cómo este ha ido cambiando de signo y por qué.¹⁸ En tal sentido, columbro que las narraciones han corrido mejor suerte (ya sea en la asiduidad con que se imparten en las facultades de letras —en la asignatura formalmente nombrada Teoría y Crítica Literaria— las consideraciones de Barthes, Foucault, Derrida, Genette y otros teóricos del género, ya por la aparición reciente del volumen compendiado por Eduardo Heras León sobre las técnicas narrativas)¹⁹ y han dejado a la poesía en el papel de la pariente pobre que, feúcha y sin gracia, cae de improviso cuando hay visita prominente. Todo eso de la narratología y las técnicas narrativas está perfecto y es de suma utilidad para novelistas, cuentistas, investigadores y tal, mas no de (y en) balde la poesía puede considerarse la madre de las otras disciplinas literarias y, ya lo dice la sabiduría popular, la «pura» (o también la impura en este caso) es sagrada y hay una sola.²⁰

Esa(s) que deben gozar o padecer no solo aquellos aspirantes a poetas que matriculan Filología con la vaga esperanza de aprender los secretos de un arte que es —ese sí como los ojos verdes— de los que te toca o no,²¹ sino también esos futuros críticos, editores, asesores literarios, promotores culturales,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

o simples y necesarios lectores que salen de las aulas cual Arquímedes de la bañera: en cueros vivos (no gritando eureka, ni usando la palanca, que sería harina de otro costal). Amén de tener lagunas (si hay poco interés podríamos hablar de enseñadas y hasta de golfos) en la historia, la teoría y la crítica de la poesía universal, porque conservan un grado tremendo de desinformación sobre el acontecer de la literatura que vive (o sobrevive) más allá de las salas universitarias, esa que hacen (o deshacen, o rehacen) los pobres mortales con que se cruzan en la calle, en la parada del ómnibus o a la entrada de la cinemateca, pues los programas de estudio apenas cubren la primera mitad del siglo pasado. Y ni pensar siquiera en el dominio profundo de otras materias consustanciales a un buen crítico, editor, asesor, promotor o lector (ya lo de macho está fuera de onda por aquello de las marcas de género y las minorías), verbigracia: filosofía, estética, lingüística, gramática, idiomas, antropología, ocultismo, teología, historia. Entonces, ¿cómo aspirar a que muchos de ellos alcancen a cumplir su deber con la utilidad y la dulzura que reclama el destino de la nación? ¿O debemos resignarnos a que no habrá otros críticos-editores-asesores-promotores-lectores como Martí, Varona, Vitier, Retamar, quienes sacaron tiempo de sus múltiples ocupaciones para, incluso, compartir la poesía desde las diferentes cátedras que les tocaron en suerte?

Hasta este momento me he referido al compartimiento de la poesía en las escuelas de letras. Pero qué decir de las de Historia del Arte, Periodismo o enseñanza artística, en las cuales su presencia es tangencial. Para no hablar de los pedagógicos, las facultades de medicina, las de deportes, o las científico-técnicas, sitios en que es casi nula. En Historia del Arte se privilegia la pintura, la arquitectura, el cine, la escultura, la estética, la filosofía, como si, pongamos por caso, Kandinsky, Wright, Bergman, Rodin, Croce y Heidegger no rozaran en sus obras el cenit de la poesía tanto en los niveles formales como en los del pensamiento. Y cómo asumir lo del periodismo, desde el requisito indispensable de que nuestros periodistas conozcan a quienes divulgan en los medios donde laboran, hasta la urgencia de que contacten con la savia del idioma materno amamantada en el crisol de sus grandes poetas. ¿Y lo del pedagógico? ¿Cómo enseñar bien si no es desde y para la poesía, que también es amor y todo lo puede? ¿Y cómo entender de modo cabal el juramento hipocrático sin el auxilio de la salvación por el verso, que puede ser el verbo? ¿Y qué hacer con la armonía del cuerpo si nos falta la del espíritu? Y, en fin, cómo no disfrutar la poesía de las matemáticas, la biotecnología o la computación y sus maneras de mejorar el conocimiento y el devenir del ser.

Un último problema que juzgo oportuno ventilar con rapidez estriba en el aspecto editorial. No voy a ensañarme con

el pormenor, comprensible por el cariz financiero del asunto, de que numerosas universidades del país han perdido la categoría de dispositivos editoriales y de que en aquellas donde todavía esta es conservada reina un alto grado de subutilización de la misma y se emplea en casi todo menos en la difusión del pensamiento científico y cultural que ellas generan.²² ¿Acaso no resulta factible pensar en el sistema Riso de impresión digital, a semejanza del que poseen los centros provinciales del libro en cada una de las provincias, a modo de solución para las necesidades de publicación de tesis doctorales, monografías, investigaciones, conferencias, anuarios, revistas y cualquier tipo de material que arroje tanto el profesorado como la vida universitaria?²³ Pero no era esa la orientación principal del comentario, sino el hecho palpable de que nuestras casas de altos estudios, salvo contadas excepciones (hasta donde sé, las universidades de La Habana, Santa Clara y, próximamente, la de Camagüey), no brindan cursos de edición ni entre las materias en puridad escolares ni mediante la opción de posgrados, diplomados, maestrías y etc. Y ya sabemos que si bien se aprende a castrar haciéndolo, la edición es una especie de arte que reclama, aparte de los conocimientos antes apuntados, rudimentos de gestión y dirección editorial (situación actual del libro y la imprenta en Cuba y en el extranjero, mercadeo, distribución, leyes acerca del derecho de autor, publicidad),

textología, diseño y composición computadorizada, y en tal práctica el resultado visible del aprendizaje es lamentable y costoso.

Por fortuna, la respuesta a muchos de estos interrogantes está en la propia cultura cubana, en la tradición que hemos venido comentando casi desde sus orígenes. Podríamos proponerla en dos sentidos: el primero, que las universidades se abran al diálogo con la literatura viva del país, mediante la presencia permanente en ellas de escritores y poetas que compartan con el alumnado su experiencia de creadores (y aquí sugiero, más que conferencias o mesas redondas en virtud de tal o más cual evento o efeméride, variantes como cursos opcionales, talleres, seminarios, o cualquier otro sistema que se distinga por su continuidad);²⁴ el segundo sentido: aprovechar la existencia de instituciones y organizaciones externas que velan por el crecimiento y desarrollo de la literatura como el Instituto Cubano del Libro, el Centro Nacional de Cultura Comunitaria, la UNEAC, la AHS, los centros y fundaciones culturales (la mayoría con representaciones en las diferentes provincias) y fomentar los vínculos con el claustro y el alumnado en aras del mejor funcionamiento de una red diseñada para operar en toda la pirámide de la literatura (autor-editor-impresor-distribuidor-librero-promotor-receptor-crítico-historiador y teórico literarios-bibliotecario-profesor-alumno-y casi seguro vuelta a empezar) y contribuir a nuestro enriquecimiento como individuos y, por ende, como nación.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Y ya a punto del punto final —por ahora— me place reconocer por escrito el trabajo de varios poetas que a lo largo de estos años han alimentado la tradición de servicio a la cultura nacional y, a despecho de las liviandades de la economía, la política y la indiferencia, han accionado como profesores en algunos de los múltiples centros de educación superior del país.²⁵ Curiosamente, la mayoría coincide con los modelos en el heterogéneo ejercicio de la poesía, el ensayo, la crítica, la edición, la tertulia y la cátedra, en ese afán integrador que acompaña a quienes no vacilan en amar, a una vez, a la casquivana Euterpe y a la juiciosa Salamanca. Para Guillermo Rodríguez Rivera, Jorge Luis Arcos, Virgilio López Lemus, Luis Álvarez Álvarez, Roberto Manzano, Jorge Yglesias, Roberto Méndez, Manuel García Verdecia, Víctor Fowler, Rigoberto Rodríguez Estenza y Luis Rafael, mi gratitud de lector y discípulo, mi complacencia de cubano anhelante por mantener encendida la llama lírica de una isla tan poética que pareciera a su descubridor, al acercarse a sus costas por vez primera, un gran ramo de fuego en el mar.

Notas:

¹ Antonio Bachiller y Morales: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba*, 3 tomos, con introducción de Francisco González del Valle y bibliografía del autor por Vidal Morales, Biblioteca de Autores Cubanos, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1965.

² Ver *Historia de la literatura cubana*, tomo I, Instituto de Literatura y Lingüística, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2002, pp. 9-11.

³ Por cierto, todos provenían del Colegio de San Carlos y San Ambrosio y la mayoría se había graduado en la Universidad de La Habana.

⁴ Aurelio Mitjans: *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, p. 131.

⁵ Para una cabal comprensión de este proceso pueden consultarse los tres títulos citados con anterioridad, así como a Ambrosio Fornet en *El libro en Cuba*, Letras Cubanas, 1994, y el *Diccionario de la literatura cubana*, 2 tomos, Instituto de Literatura y Lingüística, Letras Cubanas, 1980.

⁶ José de la Luz y Caballero: *Aforismos*, aforismo 590, Ed. de la Universidad de La Habana, 1962, p. 368.

⁷ Ver Eduardo Torres-Cuevas y Oscar Loyola Vega: *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la nación*, Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 2001, pp. 168-174.

⁸ Recuérdese que Varona participó en la vida política y cultural cubana desde la colonia, donde se vinculó a las más diversas publicaciones y fue un activo promotor del progreso. En 1900, ocupando el cargo de secretario de Hacienda e Instrucción Pública en el gobierno interventor, comenzó el llamado Plan Varona, una reforma en los estudios universitarios para ponerlos a tono con el moderno pensamiento pedagógico y científico de la época (este plan impulsó los estudios de Medicina, lo mismo que en su momento hicieran Romay y José Agustín Caballero). Sus nexos con la politiquería cubana (fue vicepresidente de la república entre 1913 y 1917) le han granjeado duras críticas en las páginas de nuestra historiografía. No obstante, su labor fue de un inconmensurable valor dentro de la tradición patriótico-pedagógico-poética que analizamos. Para abordar su pensamiento filosófico, consultar a Medardo Vitier en *Las ideas en Cuba/La filosofía en Cuba* (Editorial de Ciencias Sociales, 2002), los diversos artículos de Pablo Guadarrama aparecidos en la revista *Islas* (Universidad Central de Las Villas) entre los años 76-78, y el volumen que publicara este mismo filósofo en coautoría con Edel Tusell: *El pensamiento filosófico de Enrique José Varona*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987. Para estudiar su faceta pedagógica, recomiendo el texto «Enrique José Varona y su labor en pos de la educación en Cuba», de Zenaida Puig, revista *Varona*, no. 11, julio-diciembre, 1983.

⁹ Sobre la labor de Fernando Ortiz en la cultura cubana no es necesario extenderse, baste consultar al respecto su entrada en el *Diccionario de la literatura cubana*, tomo II, pp. 689-694, donde aparece buena parte de la bibliografía fundamental que aborda a tan significativa figura. Me gustaría

Juez y Parte I (Meditraiciones)

añadir al índice el tomo de Ricardo Viñalet *Fernando Ortiz ante las secuelas del 98*, Fundación Fernando Ortiz, 2001, en el que se comentan los años juveniles del llamado tercer descubridor de Cuba y sus encuentros y desencuentros con el pensamiento sociológico italiano (Cesare Lombroso y Enrico Ferri), o con el nuevo pensamiento español (Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Ramiro de Maeztu). Ver, además, la ficha correspondiente en el Diccionario de Autores en *CubaLiteraria*.

¹⁰ Es bueno acotar que, al encontrarse temporalmente en Cuba, Jorge Mañach participaba sin excepción en las transmisiones de la Universidad del Aire.

¹¹ Consultar a Norma Díaz Acosta: *Universidad del Aire (conferencias y cursos)*, Editorial de Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 2001. En este libro se recoge una relación de los cursos ofrecidos por la Universidad del Aire, junto a un índice de los cuadernos por ella publicados a lo largo de su existencia hasta 1959.

¹² Véase Norma Díaz Acosta: op. cit., p. 6.

¹³ ¿Qué sería entonces de la división social del trabajo? ¿Qué, de la capacidad y del ídem?

¹⁴ En *La república de Cuba al través de sus escritores* (segunda edición, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2002), en el trabajo dedicado a la revista *Cuba Contemporánea*, Marcelo Pogolotti menciona un artículo de Julio Villoldo aparecido en el primer número de la publicación, en que se aboga por el desarrollo y la protección del colegio cubano, inspirado en las normas de El Salvador y sazonado con citas de José Martí.

¹⁵ Acerca de este asunto, consultar a Manuel Pedro González: «A propósito de *Lo cubano en la poesía*» en *Notas críticas*, Ediciones Unión, 1969, pp. 236-247.

¹⁶ ¿O acaso no es sintomático que una iniciativa tan inteligente como Universidad Para Todos no cuente, aún, con un curso de Historia de la Poesía? ¿Está eso en consonancia con la tradición de nuestros próceres poetas y educadores?

¹⁷ Me encantaría comprobar, apelando a la sinceridad de los encuestados, si acaso en las carreras de letras se estudia a poetas como Arquíloco de Paros, Safo, Píndaro, Propercio, Persio, Marcial, Juvenal, Cavalcanti, Guinizelli, Villon, Chaucer, Marot, Labé, Ronsard, Du Bellay, D'Aubigné, Spenser, el Shakespeare de los *Sonetos*, Donne, Milton, Ariosto, Tasso, Camões, Blake, el Goethe y el Schiller líricos, Byron, Shelley, Keats, Wordsworth, Coleridge, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny, Pushkin, Leopardi, Dickinson, Apollinaire, Lautréamont,

Eluard, Michaux, Char, Esenin, Pasternak, Ajmátova, Tsvetáieva, Claudel, Pessoa, Valéry, Trakl, Rilke, Pound, Yeats, Lee Masters, Frost, Sandburg, Kavafis, Seferis, Elitis, Campana, Quasimodo, Ungaretti, Montale, Saba, Pavese, Pasolini, Luzzi, Paz, Celan, Perse, Thomas, Sexton, Plath, Hughes, Auden, Sédar Senghor, Williams, Stevens, Ginsberg, Bukowsky. Y ya. Claro, digo estudiarlos, no mentarlos al paso o dejarlos como tarea para cuándo.

¹⁸ El poeta, ensayista, investigador y profesor Virgilio López Lemus me ha comentado hace poco su disposición de aceptar la propuesta que le hiciera la Universidad de La Habana para compilar una suerte de Manual de Preceptiva que agrupe tanto a Navarro Tomás como a Isabel Paraíso, pasando por Gayol, Belic, Bousoño y otras autoridades más modernas en el tema.

¹⁹ *Los desafíos de la ficción*, Centro de formación literaria Onelio Jorge Cardoso, Casa Editora Abril, Ciudad de La Habana, 2001.

²⁰ Aquí bien pudiera rebatirme a mí mismo. ¿Hay poesía o poesías? Remito al volumen *Agua tributarias*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2003, donde Virgilio López Lemus especula con acierto alrededor de esta idea.

²¹ Sin querer pecar de majadero podría apuntar que, según escucho y leo, hay demasiados poetas-filólogos, de esos que sin excepción pedantean en griego y latín, intertextualizan con la cultura clásica y, quizá con mayor frecuencia de lo que pudiera desearse, en verdad tienen poco que ontologizar y existencializar.

²² Esta afirmación no incluye a la editorial Félix Varela, se refiere a los pequeños andamiajes editoriales con que cuentan muchos centros de educación superior de la isla.

²³ Una decisión de esta índole coadyuvaría inclusive a sanear los catálogos de muchas editoriales provinciales, repletos a veces de textos que encajarían mejor en el perfil editorial de una universidad debido a la especificidad de los temas, razón que los vuelve objetables para el público neófito.

²⁴ El ensayista Walfrido Dorta, profesor en la facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, me ha manifestado recientemente el interés de iniciar un proyecto de este carácter con los poetas cubanos.

²⁵ Por desdicha no conozco a todos los poetas cubanos, ni siquiera conozco la ocupación laboral de todos los que conozco. Los que aquí relaciono no son seguramente los únicos. Me excuso de antemano con los que han de faltar. Y les pido colaboración: háganme saber su dulce bigamia. Entretanto, reciban mi sincero agradecimiento.

Todo modo

Según Roman Jakobson, la literatura no debe ser confundida con el sinnúmero de materiales que la crítica literaria tradicional acepta en sus análisis. Dice el teórico: «el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra determinada una obra literaria. En lugar de esto, hasta ahora, los historiadores de la literatura lo que han hecho sobre todo ha sido remedar a la policía que, cuando debe detener a una persona, por si acaso apresa a cualquiera que esté allí, requisa cualquier cosa que esté en el lugar de autos y además a ese señor que pasaba por casualidad por la calle de al lado. Lo mismo sucedía con los historiadores de la literatura, todo les servía para hacer su ensalada: costumbres, sicología, política, filosofía. En vez de ciencia de la literatura nos encontrábamos

con un conglomerado de disciplinas en rudimento. Era como si se hubiese olvidado que cada una de estas categorías tiene su lugar en su correspondiente ciencia, historia de la filosofía, historia de la cultura, sicología, etc., y que estas ciencias, como es lógico, pueden utilizar también los monumentos literarios como documentos imperfectos, de segunda mano».¹

La frase, con la cual no estoy totalmente de acuerdo, sí deja bien clara una cuestión: la exégesis literaria es una ciencia, con objeto de estudio, leyes, categorías y disciplinas que es preciso dominar si se tiene la pretensión de adentrarse en el ejercicio de tales prácticas. Por eso me parece poco serio, a estas alturas, que alguien se autodenomine crítico literario y no posea una noción siquiera de la elemental división dialéctica de la ciencia literaria en historia, teoría y crítica, de la interacción obligatoria entre ellas y de los avances de campos interactuantes como la estética, la sociología y la lingüística, sin cuya comprensión resulta harto difícil acceder a los modernos estudios literarios.

Así, cuando he apuntado con anterioridad el detalle de la indigencia conceptual entre la crítica de poesía en Cuba, me refería a estas y otras carencias que puedo colegir tras la simple lectura de muchos ensayos, artículos, monografías, resúmenes de investigación y reseñas que los autores publican (o intentan hacerlo) sin un ápice de pudor ni de conmiseración. Y no estoy pidiendo —de hecho reclamaría más bien lo contrario— textos

Juez y Parte I (Meditraiciones)

colmados del metalenguaje que, por desgracia y necesidad, ha generado la teoría literaria, o de referencias sin cocinar que avalen el alto índice de lecturas del «crítico», sino la imprescindible digestión de tanta historia y tanta teoría, hasta que con la esencia de ellas se pueda abordar, luego de haberla leído cuidadosamente, cualquier faceta de la poesía nacional.

E insisto en dicho aspecto porque no concibo un crítico que desconozca el abecé de la historia literaria, incluida la historia de la crítica literaria, y no sepa qué aportes hicieron a esta Quintiliano, Horacio, Dante, Petrarca, Du Bellay, Sidney, Johnson, Sainte-Beuve, Baudelaire, Eliot, Pound, Auden, Frye, Bloom, Steiner, Paz; o ignore qué pintan en la estética Platón, Aristóteles, Vico, Lessing, Winckelmann, Fichte, Kant, Hegel, Marx, Engels, Schopenhauer, Nietzsche, Lukács, Benjamin, Croce, James, Dewey, Heidegger, Sartre, Bachelard, Lyotard, Canetti; o que desestime las consideraciones de Escarpit y la escuela de Burdeos acerca del factor público en la apreciación, jerarquización y hasta condicionamiento de la obra literaria. Por no hablar de lingüística y Saussure, Boas, Sapir, Spitzer, el formalismo ruso en sus dos variantes principales (el Círculo Lingüístico de Moscú, con Tomashevski y Jakobson, y la Opoiaz, de San Petersburgo, con Shklovski y Eichenbaum), el formalismo de Tinianov, el Círculo de Praga (el propio Jakobson, Mukarovsky, Trubetzkoy, Martinet), la glosemática de Hjelmslev y la escuela de Copenhague, el behaviorismo de Bloomfield, la gramática

generativo-transformacional de Chomsky, el estructuralismo de Piaget y Eco, y otras decenas de aproximaciones desde el lenguaje al hecho literario. Y eso sin olvidar la importancia de la sicología en el desarrollo de los estudios literarios y remitirnos a Freud, Jung, Lacan, Fromm y el mismo Piaget. O mencionar otros cruciales añadidos a la teoría y la crítica literarias desde Welleck y Warren, Belic y Bousoño hasta Lotman, Moles, Barthes, Butor, Derrida, Genette, Greimas, Todorov, Kristeva, Bajtín, Foucault, y esa barbaridad de autores que lo ponen a uno en duda cuando se sienta, de modo responsable, a pensar en escribir valoraciones críticas sobre la literatura.²

Porque de algo sí tengo la certeza: solo sobre la base de esa tradición, rumiando y reenfocando sus méritos y descabros, es que uno alcanza a formarse un aparato crítico más o menos decente que le permita leer (y releer) la poesía (en este caso específico) con una plataforma más amplia, para poder captar las sutilezas que, a lo largo de su devenir, ha acumulado o desechado, y que dieron paso a los posibles giros o marasmos en su proceso. Pues soy de los que sostiene la tesis de que uno debe leer (y estudiar) el poema dentro del libro, el libro dentro de la obra del escritor, el escritor dentro de su época, la época dentro de la literatura nacional y la literatura nacional dentro de la regional y universal, para así estar en condiciones de aseverar si un poeta tiene o no atractivo para ser calificado como esencial.

Por eso afirmé, casi al inicio, no compartir por completo el aserto de Jakobson. Si mi objeto de estudio es la poesía, y la poesía arrambla con todo al punto que cada día se hace más difícil determinar, como él mismo propusiera, qué es poesía mediante la definición de aquello que no lo es, yo —el crítico— estoy obligado a cargar asimismo con cuanta disciplina o abordaje me haga menos arduo delimitar mi objeto. El grado de subversión conceptual y formal de la poesía contemporánea, incluida su fortísima contaminación genérica y multidisciplinaria, no deja mejor salida, a mi juicio, que armarse, además del arsenal crítico-teórico antedicho, con amplias nociones de filosofía, historia, politología, teología, ocultismo, medicina, deportes, artes, medios de comunicación, y quién sabe cuántas cosas más, porque esa delincuente que perseguimos no vacila en usar esos y otros métodos para enmascararse y andar por el mundo. ¿Cómo si no entender y justipreciar la producción de muchísimos poetas clásicos y contemporáneos? Recordemos, por ejemplo, los vínculos de Eliot con la filosofía, de Vallejo con la anatomía, de Nerval, Baudelaire y Rimbaud con el ocultismo, de Whitman con las prédicas de los cuáqueros, de Donne con las iglesias católica y anglicana, de Bretch y Maiakovski con la política, de Verlaine con la música, etc. Si es para bien, no me pesa parecer un policía. Y ya sabemos el chiste popular con los términos poesía y policía y problema y poema. O sea, que bien

pudiera venir la policía cuando descubrimos el poema o, en su defecto, indagar en el problema para intentar acercarnos a la poesía. Para ello, hace falta, además, que los presuntos críticos se tuteen con la tradición de la crítica literaria nacional. Nada resolvemos con estar sumamente actualizados e informados si somos incapaces de extender esa búsqueda hacia nuestras raíces y extraer de ellas la savia pertinente para indagar en los fenómenos del hoy como una continuidad de los del ayer y un puente hacia los del mañana.

La crítica literaria cubana, desde sus albores, estuvo ligada con fuerza a los avatares de la vida política del país y usó, en lo fundamental, las publicaciones periódicas a modo de vehículo inmediato para expresarse. Quizá las primeras críticas notables sean las de Domingo del Monte y Saco sobre la poesía de José María Heredia. El texto de Del Monte, publicado en *El Revisor Político y Literario*, despertó bajas animadversiones entre los neoclásicos del momento, mas la invectiva mayor provino de una pluma española, la de Ramón de la Sagra, que desde los *Anales de Ciencias, Agricultura, Comercio y Artes*, apostrofó los poemas del joven santiaguero. Saco, en *El Mensajero Semanal*, ripostó con dureza al censor hispano, en una palpable muestra de diversidad en el pensamiento entre peninsulares y criollos. La figura central de este instante es, sin duda, Domingo del Monte, cuya voz se hizo sentir, además,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

desde las tertulias que organizó y condujo durante buen tiempo y a través de las cuales impuso su magisterio y sus ideas acerca de la literatura a los poetas que le rodearon. Sería bueno acotar que estas tertulias, luego devenidas en peñas, talleres, o cualquier otro método que descansa en la dialéctica reunión-lectura-análisis colectivo de textos, también han jugado un papel rector (aunque no siempre favorable) en el desarrollo de la crítica inmediata, oral, que no permanece registrada por escrito pero influye, y hasta determina en ocasiones, sobre el destino de autores y obras.³

En ese primer período (1820-1868) resalta, asimismo, la producción crítica de José María Heredia, aparecida la mayoría en diarios y revistas mejicanos. En ella se aprecia la formación clásica del autor, su gusto por el equilibrio y la buena mano y el cuidado por la elevación del tono. Aunque igual se ve una fina sensibilidad, la expansión de la poética del mismo Heredia y su conocimiento de la poesía contemporánea (valora a Gallego, Quintana, Martínez de la Rosa, Byron, Scott, Campbell, Moore y algunos poetas franceses, en cuya nómina es notoria la presencia de escritores de segundo orden y la ausencia de los verdaderos renovadores del momento: Lamartine, Hugo, Vigny).⁴ Resultan mucho más audaces, para la época, sus concepciones acerca de la novela, a pesar de la rara comprensión del *Quijote* que enseña su «Ensayo sobre la novela».

Eso sí, toda la crítica herediana trasunta una modernidad en el estilo, una agudeza en la observación, muy poco usual entre los escritores de la época, tanto en América como en España.

En la etapa siguiente (1844-1868) se agudiza el rechazo de los cubanos por la autoridad española y la búsqueda de una definición de cubanía. Florecen las sociedades de recreo e instrucción, las tertulias y las publicaciones periódicas. Muy destacables resultan las labores, en este plano, de Rafael María de Mendive, Ramón Zambrana y, principalmente, Nicolás Azcárate en el Liceo de Guanabacoa. Las publicaciones señeras fueron *Revista de La Habana*, dirigida por Mendive, y *Revista Habanera*, fundada por Juan Clemente Zenea. Descuella por esos días en la crítica escrita el entonces juvenil Enrique Piñeyro, junto a dos poetas muy próximos al ideal separatista: Zenea y José Fornaris. Este último defendía la tesis de que para ejercer la crítica se necesitaba un profundo caudal de conocimientos que hiciera de ella un instrumento razonable, justo e imparcial. Su ensayo «¿Será preciso ser poeta para ser crítico?», que viera la luz en *CubaLiteraria*, toca un punto que hasta hoy hemos venido observando en nuestra crítica, donde la mayoría de los enjuiciadores importantes son los propios poetas, con el grado de peligro que dicha característica entraña en cuanto a pasiones personales, ajustes de cuentas estéticas que devienen enemistades y trifulcas chancleteras y, encima, poco

rigor científico en ocasiones. Fornaris respondía que no era imprescindible ser poeta para ser crítico, aunque en el fondo no queda claro por qué.

Zenea fue, como afirma la historiografía literaria cubana, «el más agudo y sistemático de los críticos de este período —con excepción hecha de Enrique Piñeyro.»⁵ Prestaba singular valor al conocimiento teórico de las formas métricas, así como al de *toda* la poesía escrita en el país cual único medio de comparar y poder jerarquizar (el término es mío, Zenea abogaba por «elegir lo mejor»). También propugnaba la valoración conjunta de forma y contenido y la confrontación en torno a las semejanzas y diferencias de nuestra poesía con la realizada en predios foráneos. Y, un detalle a tener en cuenta, se interesó por la relación obra-receptor, aunque su visión, en ese campo, se resintiera al ocuparse tan solo de los entendidos que pudieran hacer una valoración especializada del material recepcionado.⁶

Piñeyro, para variar, no era poeta. Discípulo de Zambrana, apegado al método de Gioberti para entender y juzgar la literatura, no es hasta su viaje a España en 1861 que traba relación con la filosofía de Hegel y el positivismo de Taine. Su labor crítica giró más, en ese instante, alrededor del teatro y la novela, aunque no dejó de señalar el mal gusto imperante en la poesía de la época y la urgencia de una renovación que estuviera a tono con el primer romanticismo. Su aporte fundamental

a la crítica de poesía en Cuba aparece en la etapa posterior (1868-1898): *Poetas famosos del siglo XIX. Sus vidas y sus obras*,⁷ donde evalúa autores de Inglaterra (Shakespeare, Milton, Keats, Shelley, Byron, Wordsworth), España (Espronceda), Italia (Leopardi), Alemania (Goethe, Schiller, Heine) y Francia (Lamartine, Musset y Hugo), desde una perspectiva centrada en la indagación biográfica de los autores y en la puntualización temática de sus obras. En sus colaboraciones para la habanera *Revista Cubana*, en la sección «Notas críticas», Piñeyro insiste en el asunto sociológico de la literatura: calidad de la edición, belleza de las ilustraciones, proporciones de los libros, el posible auge mercantil de algunos temas y géneros, que matizan su crítica de forma novedosa. Muy útil, además, resulta su estudio *Vida y escritos de Juan Clemente Zenea* (París, 1901), recopilado por Cintio Vitier en el segundo tomo de *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*,⁸ para entender diversas gradaciones del polémico autor de «Fidelia».

Todavía en el lapso 1844-1868 cabe destacar la obra *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la isla de Cuba*, de Antonio Bachiller y Morales.⁹ Este copioso estudio abarca el comportamiento de la educación en la isla, las instituciones, los prohombres y la literatura, asentada en un catálogo de libros, folletos y publicaciones periódicas,

que han hecho las delicias de los bibliógrafos cubanos. Bachiller enuncia, también, el desarrollo del pensamiento en Cuba, y toca la economía, la ética, la jurisprudencia, la filosofía, la pedagogía y las ciencias, en un conglomerado que hubiera estremecido a Jakobson. En el terreno estrictamente literario, Bachiller defiende la décima como forma estrófica ideal para la captación de la atmósfera autóctona y de lo popular, y acepta que la búsqueda de modelos en la lírica española sería lo apropiado para mantener la tradición, siguiendo casi a pie juntillas los principios delmontinos en contra de los coetáneos caudillos del buen gusto, más cercanos a las virtudes de la poesía inglesa o francesa, en aras de apartar la lírica cubana de la española. A pesar de estas limitaciones en el campo de la apreciación poética y de las tibiezas informativas y patrióticas que le son imputables al erudito trabajo de Bachiller y Morales, el mismo incentivó un estado de conciencia nacional por encima de la presunta envergadura provincial con que su autor juzgaba a la cultura cubana.

Una de las personalidades cimeras de esa cultura hacia fines del siglo, fue el camagüeyano Enrique José Varona. Autodidacta de formación, se movió en los dominios de la filosofía, la política y la pedagogía de modo admirable hasta bien entrado el siglo xx, y su labor como crítico literario evidenció desde sus comienzos una inclinación por abordar la función

social del arte. Para él, el arte facilita la interrelación humana en el tiempo, enriquece el espíritu y se convierte en la memoria colectiva de un pueblo, haciendo universal la realidad particular de una nación. Incita, pues, a estimular el desarrollo del arte y a defender la independencia del artista, para coadyuvar al alcance de su objetivo superior: apresar el problema humano hasta el punto de hacerlo interesante a otros hombres en otros tiempos. Gustó de aprehender los contrastes entre lo antiguo y lo moderno, lo religioso y lo artístico, lo universal y lo particular, y así los señaló en la obra de Byron, de Heine, y de otros muchos poetas extranjeros y cubanos que criticó. Para él, la crítica debía reconstruir la sociedad en que habitara el enjuiciado, para poder contemplarlo en su exacta dimensión y apreciar mejor su significado. También hizo notables aportaciones en el terreno sociológico de la literatura al reconvenir la intervención del Estado en los asuntos artísticos, ya que esto coarta la libertad imprescindible para el florecimiento del creador; combatió la preeminencia de una religión oficial y proclamó la necesidad de reconocer los derechos sociales de la mujer, eslabón cardinal en la formación de los nuevos individuos.

En esa etapa fungieron como críticos, entre otros, Manuel Sanguily, Manuel de la Cruz, Rafael Montoro, Aurelio Mitjans, Rafael María Merchán, Emilio Bobadilla (*Fray Candil*) y Aniceto Valdivia (*Conde Kostia*).¹⁰ A pesar de no ser el más destacado,

me gustaría abundar un poco en el papel de Mitjans dentro de la crítica académica con su libro *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*,¹¹ un texto insoslayable para comprender nuestra evolución literaria desde los puntos de vista crítico e historiográfico. Parece existir consenso en que fue el trabajo más notable del XIX acerca de nuestra historia literaria, y su principal mérito estriba en que entiende esta como un desarrollo progresivo, donde cada personaje ocupa un lugar de la cadena en la que se establecen diferentes tipos de jerarquías y dependencias, convirtiéndose en referencia para los hombres y las circunstancias por venir.

Como detalle curioso, he de apuntar la presencia de Bobadilla y Valdivia, exponentes de la crítica satírica. Por lo general, no aportaron ideas sustanciales al devenir literario del país, pero se hicieron muy célebres, sobre todo Bobadilla, por la biliosa agresividad con que acometía a las víctimas de sus dictámenes. Bobadilla publicó mucho, y malo, y participó en innumerables polémicas, siendo la más recordada aquella donde ataca a Varona (que lo había juzgado con severidad desde las páginas de la *Revista Cubana*) y que mezcló en el debate los nombres de Manuel de la Cruz y Manuel Sanguily. Aun con las clavijas ajustadas, Bobadilla insistió en ir contra Varona, y admitió su maestría para luego agregar, con mucha coña, que Varona se asemejaba a Menéndez y Pelayo en que todos lo

admiraban pero en verdad muy pocos lo leían. Valdivia, por su parte, se caracterizó por la prolijidad con que mostraba sus fuentes y por un estilo ampuloso y efectista, pleno de cabriolas en el juicio que, al final, no estaban fundamentadas. Ambos críticos enlazan, de algún modo, con el estilo corrosivo y dogmático de la crítica teatral escrita por Buenaventura Pascual Ferrer, en los primeros años de la centuria, para *El Regaño de La Havana*, y alimentan la peregrina idea de que el ingenio, la mordacidad, los ataques personales, los chismes y, en fin, la ventilación pública de los trapos sucios del resentimiento, la envidia, el oportunismo o la mediocridad, pueden cooperar al análisis de la literatura. Aquí pido la policía (de la posteridad) para que se lleve a estos y otros matones literarios que han hecho de la filípica y la maledicencia una forma de abordar (como los piratas) el hecho artístico.

Hacia finales del siglo, sobresale Julián del Casal, otro de nuestros poetas mayores que cultivara la crítica con galanura. Colaboró en múltiples publicaciones de la época (*La Discusión*, *El País*, *La Caricatura*, *El Fígaro*, *La Habana Elegante*) con numerosos textos sobre pintura, teatro y literatura, y son de obligada recordación sus artículos dedicados a Byrne, Fornaris y Darío, cual ejemplos de lo mejor de la vertiente impresionista de la crítica literaria cubana. Cintio Vitier ha subrayado la toma de conciencia modernista, el ataque

Juez y Parte I (Meditraiciones)

frontal que hace Casal a lo académico y lo burgués, su método de partir directamente de la poesía para soñar, ver y pensar la literatura, y la distinción y armonía de su prosa.¹²

El mayor de los poetas cubanos, José Martí, no podía menos que ser un crítico literario excepcional. El proyecto de república a que hemos aludido en páginas anteriores está presente a lo largo de su nutrida producción en prosa, instrumento al servicio de la transmisión de principios que el Apóstol entendía imprescindible para la fundación de una nueva Cuba. Sus discursos, artículos, cartas, crónicas y demás trabajos, se asientan casi siempre en el juicio poético, que les confiere una agudeza intuitiva singular expresada en las rupturas sintácticas, en la transgresión genérica, en la fusión de la ética y la estética, de la filosofía y la pedagogía, de la historia y la religión, para arrojar un producto ejemplar en su espíritu y en su factura. Sus reseñas y artículos dedicados específicamente a la crítica literaria alcanzan tal magnitud que dialogan por lo general con el plano teórico, pues disecciona a los autores enjuiciados (Cecilio Acosta, Calderón de la Barca, Oscar Wilde, Henry Longfellow, Ralph Waldo Emerson, José María Heredia, Julián del Casal, Walt Whitman, Francisco Sellén y Rafael María de Mendive, entre otros) en su tiempo histórico, en su pensamiento artístico, en su ejecución formal, en las fuentes e influencias manejadas y en su importancia dentro de sus respectivas literaturas y dentro de la literatura como un todo. Justo es recordar que la crítica martiana marcó los

derroteros de la que sin duda ha sido, en sus manifestaciones personales y también en conjunto, la aventura crítica más alta de nuestra literatura en el siglo xx: la experiencia de los autores nucleados alrededor de la revista *Orígenes*.

A mediados de la década del diez, se fundan la Sociedad de Conferencias, con Jesús Castellanos y Max Henríquez Ureña a la cabeza, y la Sociedad Filomática, bajo la dirección de José María Chacón y Calvo y Felipe Pichardo Moya. Esta generación de escritores también inaugura su propia revista, *Cuba Contemporánea*, desde donde asumen una labor tanto literaria como política y social. Influidos por el pensamiento de Rodó y las lecturas de Nietzsche y Schopenhauer, muchos se destacan por sus estudios acerca de la novela y sus cultivadores o por el cuestionamiento de la realidad social cubana (en este acápite despunta *El manual del perfecto fulanista* de José Antonio Ramos). Es la época de Fernando Ortiz y su acción investigadora en la antropología, la etnografía, el folclore, la psicología social, la historia patria, la musicología, algo que jamás se había emprendido en Cuba bajo esa perspectiva integradora y que ha sido de una relevancia extraordinaria en los posteriores acercamientos a nuestra cultura desde ópticas tan aparentemente disímiles como la racial, la religiosa o la lingüística. Son los años también en que comienza a gestarse la obra de Medardo Vitier, ensayista clave para entender

el pensamiento cubano en su evolución, plasmada en los libros *Las ideas en Cuba* y *La filosofía en Cuba*;¹³ y de otros historiadores como Manuel Márquez Sterling, Ramiro Guerra y Emilio Roig de Leuchsenring. La crítica literaria de esta promoción, cultivada por Carolina Poncet, Juan José Remos, y otros, tiene su más conocido exponente en José María Chacón y Calvo, que estudió algunas personalidades cimeras de la literatura del siglo anterior (Heredia, Varela, Del Monte, la Avellaneda) y efectuó la realización de una valiosa antología (*Las cien mejores poesías cubanas*) con prólogo y anotaciones particulares para cada autor, hasta hoy de pertinente consulta para estudiosos e investigadores.¹⁴

Sin embargo, creo no exagerar si digo que la mejor crítica de poesía fue escrita, otra vez, por los poetas notables. En esta oportunidad, Regino Boti y José Manuel Poveda. Ambos —junto con Agustín Acosta, aunque este último en menor medida—, acaudillaron la revuelta «provinciana» de la poesía nacional, e intentaron sacarla de su marasmo mediante una revolución estética y estetizante que precisaba, por supuesto, una renovación en la forma de leer y juzgar la literatura. Enrique Saíenz, en su monografía *Trayectoria poética y crítica de Regino Boti*,¹⁵ sondea con profundidad la extensa faena del guantanamero como crítico. Yo me limitaré a recordar dos miradas que hiciera a sendos autores cubanos de momentos históricos y características bien diferentes,

las cuales, por sí solas, bastarían para elogiar la agudeza de Boti y concederle un sitio honorable entre nuestros críticos; me refiero a sus opiniones sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda y Nicolás Guillén. A la Avellaneda le reconoce el mérito de un hallazgo precursor: el metrolibrismo. La variedad métrica de la poetisa, siempre conseguida a una altura formal de primer nivel, y sus búsquedas musicales con el acento rítmico y la mezcla para entonces novedosa de pies y cláusulas, llaman la atención de Boti, que la presenta como predecesora del modernismo y, sobre todo, como una brújula nativa para las exploraciones que, en similar sentido, efectuaron Poveda y él mismo. En el caso de Guillén, desde el propio 1930 en que aparece *Motivos de son*, se alza la voz de Boti en defensa de la cubanía y la originalidad del insólito cuaderno. Advierte con sagacidad el mestizaje racial y cultural presente en el volumen y abre un sendero bastante explotado después por la crítica que le sucedió.

Al crítico Poveda habría que admirarlo por la variedad de literaturas en que se movió con pericia y penetración: la rusa (Chéjov, Gorki), la italiana (Manzoni, Leopardi, Carducci, D'Annunzio), la anglonorteamericana (Poe, Kipling), la alemana (Nietzsche), la latinoamericana (Asunción Silva) y la francesa (Mallarmé y muchos otros); aunque si añadimos que en muchos casos hizo interesantes lecturas como la del *Así hablaba Zaratustra* o la de «El cuervo»,

o que escribió lúcidos ensayos muy cercanos a la poética («La música en el verso», un escudriñamiento en los vínculos de ambas artes que le venía por línea directa de sus amados simbolistas Verlaine, Henri de Régnier o Stuart Merrill, y «El fantasma de la egolatría», donde expone la importancia del ego para la poesía, son a mi entender los mayores ejemplos), no vacilaremos en afirmar que nos hallamos ante uno de los críticos más notables de la literatura nacional. Y para colmo, tanto él como Boti hicieron la crítica con una gallardía en la prosa, digna de la alta tradición decimonónica (con Casal delante, para ellos) que hemos venido comentando.

La etapa consecutiva está marcada por la impronta de la *Revista de Avance*, liderada por cuatro ensayistas de muy diversa índole y filiación ideológica: Jorge Mañach,¹⁶ Juan Marinello, Félix Lizaso y Francisco Ichaso. Esta publicación pretendía fomentar en Cuba el conocimiento de las ideas estéticas y artísticas de la vanguardia y estaba signada por el convulso clima ideopolítico de aquellos años (la Protesta de los Trece, el Grupo Minorista, la fundación del Partido Comunista, la creación de la Universidad Popular José Martí, la Falange de Acción Cubana, el visible fracaso del proyecto político republicano). En sus páginas aparecieron las firmas de notables intelectuales de la izquierda hispanoamericana (Mariátegui, Vallejo, Casanovas) o europea (Russell, Gorki), junto a los nuevos

y viejos pensadores del patio (Varona, Chacón y Calvo, Ortiz, Guerra, Mañach). Ichaso escribió textos críticos sobre españoles clásicos y modernos («Góngora y la nueva poesía», «Lope de Vega, poeta de la vida cotidiana») y Lizaso preparó, de consuno con José Antonio Fernández de Castro, la antología *La poesía moderna en Cuba*,¹⁷ en cuyas notas críticas se hacía un balance del modernismo y el posmodernismo cubanos y se iniciaba el examen de la lírica más reciente. Juan Marinello, afiliado al Partido Comunista, escrutó los rumbos de la nueva poesía en su *Poética. Ensayos en entusiasmo*¹⁸ y llegó a ser una de las máximas autoridades en el estudio del pensamiento y la obra de la figura clave de nuestras letras: José Martí. La influencia de Marinello en la ensayística cubana ha sido indudable casi hasta nuestros días por la riqueza abarcadora de su conceptualización política y literaria, y por una prosa feraz que combina con acierto el vuelo metafórico y el rigor en la observación e interpretación de datos y hechos, siempre con una perspectiva humanista.¹⁹

Por esa época aparecen otros ensayistas de filiación izquierdista, entre los que se hallan críticos de primera magnitud: Raúl Roa (valga recordar su aproximación a la obra de Rubén Martínez Villena), Ángel Augier (biógrafo y exégeta de Guillén y, además, investigador de Casal, Juana Borrero, Martí), Mirta Aguirre (autora del valioso material «En torno a la expresión

Juez y Parte I (Meditraiciones)

poética»²⁰ y de enjundiosos análisis de temas y autores de la cultura cubana y universal: el romanticismo, Vico, Sor Juana, Góngora, López Velarde, Martí, Guillén, recopilada en el tomo *Estudios literarios*)²¹ y José Antonio Portuondo (también historiador y teórico de la poesía, con textos insoslayables como *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, *Concepto de la poesía* y *La historia y las generaciones*).²²

No obstante, otra pareja de poetas vuelve a destacarse como críticos de primera magnitud: Emilio Ballagas y Eugenio Florit. Ballagas publicó disímiles y audaces artículos alrededor de la poesía nueva, la danza y el teatro, entre otros temas, en numerosas revistas (*Avance* y la camagüeyana *Antenas* deben ser las más accesibles hoy), pero tiene dos ensayos capitales por la frescura del pensamiento y la elegancia de la prosa: «Ronsard, ni más ni menos» y «La poesía en mí». ²³ el primero es un esbozo que, tomando a Ronsard como pretexto, revisa la evolución de la poesía francesa desde Villon hasta Valéry y, encima, recontextualiza los aportes de Ronsard y Du Bellay al pensamiento poético francés y universal, al tiempo que se mueve hacia Píndaro, por un extremo, o hacia Juan Ramón Jiménez, por el otro, para explicarnos su propia visión del entramado dialéctico a través del cual progresa la poesía. Pero en el segundo de los textos aludidos va más lejos aún y hace una declaración de poética que algunos incautos han querido identificar

con la incertidumbre y la desorientación estética, cuando en verdad el documento deja bien claros sus presupuestos en cuanto al poeta, la poesía, la misión social del arte y muchas otras consideraciones estéticas que el ensayista Luis Álvarez Álvarez ha rescatado con mano maestra en «Ballagas, desde este fin de siglo»,²⁴ demostrando la claridad de los juicios y la pujante actualidad de la mayoría de ellos, tanto como su importancia en el desarrollo de la lírica cubana.

Florit es otro caso excepcional. Posee una vasta obra ensayística y crítica donde aborda las principales figuras de la poesía universal, con la misma intensidad indagadora que movió buena zona de su obra poética. Son imprescindibles para la comprensión de esta los razonamientos acerca de Góngora, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pablo Neruda, Alfonso Reyes, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Luis Cernuda, José Martí, Nicolás Guillén, Mariano Brull, Evaristo Ribera Chevremont, o su ligadura con la literatura estadounidense a la cual tanto debe la fase final de su propia producción, visible en la curiosa *Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (1955), un verdadero panorama que Florit seleccionó y trajo para su difusión en lengua española. Felizmente, y es algo que me complace anunciar durante la celebración del centenario de su nacimiento, Eugenio Florit será publicado

Juez y Parte I (Meditraiciones)

con amplitud en Cuba, gracias a la compilación que Virgilio López Lemus realizara para una *Órbita* que entregará Ediciones Unión hacia finales de este año. El volumen recoge, por primera vez para los lectores de la isla, una amplia selección de su quehacer lírico y, desde luego, una nutrida muestra de sus ensayos que será, sin duda, el mejor aval para mis afirmaciones presentes.²⁵

Y luego llegó *Orígenes*, revista que surgió después de otros intentos (*Verbum*, *Espuela de plata*, *Clavileño*, *Nadie parecía*), para convertirse, casi con seguridad, en la mejor publicación hispanoamericana de su momento, desde cuyas páginas los autores nucleados alrededor de José Lezama Lima trajeron

a Cuba (y enviaron al mundo desde Cuba) una auténtica renovación en la comprensión y la escritura de la poesía. De hecho, fue en esencia poético el enfoque de *Orígenes*, que comenzó con el rescate del verdadero legado conceptual martiano en la poética y la ética y dio paso a un diálogo enriquecedor con la mejor poesía (y reflexión sobre ella) del mundo occidental.

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



LA HABANA

Primavera

1944

Gracias a esa labor descubrimos o redescubrimos a Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Eliot, Perse, Stevens, Spender, Auden, Góngora, Garcilaso, Quevedo y muchos otros que los origenistas (Lezama, Cintio, Fina, Baquero, Piñera) tradujeron y/o comentaron para bien de nuestro acervo cultural. Lezama retoma la tradición casaliana de erigir a la poesía en piedra de toque para entender y crear la literatura, y sobre esa fe despliega una de las obras críticas más firmes de la historia literaria nacional, que pasea con soltura por Pascal, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, los clásicos españoles de los siglos de oro, Juan Ramón Jiménez (que fuera una suerte de ángel tutelar para Lezama, Cintio y Fina, fundamentalmente, en la misma medida que lo había sido para Florit) y, dentro de la expresión nativa, se destaca por sus acercamientos a Zenea, Casal y Martí. Aparte de esa joya invaluable que es su *Antología de la poesía cubana*,²⁶ donde Lezama agrupa lo principal de nuestra lírica desde sus inicios hasta José Martí, y añade a los textos sus valoraciones biográfico-literarias, amén de una casi siempre generosa referencia bibliográfica, detalles que convierten a esta obra en la vía de acceso más expedita a la lectura de nuestra tradición poética.

También Vitier ha sido un antólogo riguroso y, a la vez, abarcador (mírese en la Bibliografía adjunta la buena cantidad de antologías capitales para nuestra historia literaria

elaboradas por este autor). De entre ellas sobresale, para mi gusto, *Cincuenta años de poesía cubana*, que ofrece un vasto panorama de esas primeras décadas del siglo xx. Resulta curioso constatar cómo la mayoría de los poetas incluidos en esta compilación han soportado los cambios de postura estética que significa la aparición de sucesivas propuestas «canónicas» y se mantienen en el *jet-set* de la poesía nacional que proponen las diversas muestras «antológicas» hasta nuestros días. Pero, sobre todo, Vitier nos ha legado *Lo cubano en la poesía*, volumen quizá discutible en algunos aspectos (enfoques raciales, sexuales, ideológicos, generacionales), mas ejemplar en muchísimos otros que lo elevan, para mí, al rango del mejor acercamiento de conjunto a la historia de la poesía cubana, y lo convierten en lectura imprescindible para poetas, críticos, investigadores, profesores, estudiantes, y etc., tanto para sentir su poderoso influjo como para disentir de él. Y, encima, está el resto de su obra ensayística y crítica (recopilada en los tomos I y III de sus *Obras completas*, que han comenzado a aparecer por la editorial Letras Cubanas y ya alcanzan cuatro volúmenes) en donde descuellan piezas como *Poética*, *La luz del imposible*, *Experiencia de la poesía*, «La crítica literaria y estética en el siglo xix cubano» (prólogo al texto homónimo en tres tomos que se consigna en Bibliografía) y otras que lo tornan un auténtico coloso del género y, acaso, el más importante crítico literario cubano durante la pasada centuria.²⁷

Por desdicha, el grueso de la ensayística de Fina García Marruz permanece aún inédito. No obstante, la ya publicada enseña esa sagacidad intuitiva que rebasa la mera exégesis literaria, a la cual hice referencia en el trabajo «Y Dios creó a la mujer», y que se conjuga con su ejercicio personal de la poesía para indagar en el ser y en el universo. Insisto ahora en la importancia de estudios como los dedicados a Bécquer, sor Juana, Gracián, Quevedo, Juan Ramón o María Zambrano, para entender la impronta hispana en el pensamiento poético de Fina (sobre todo las de Juan Ramón y la Zambrano), aunque igual sugiero los referidos a poetas cubanos (Zequeira, Rubalcava, Manzano, Martí, Lezama, Eliseo, Feijóo, Mirta Aguirre), donde hace aportes capitales no solo a la lectura de las obras particulares de los mismos, sino también a la integración de todos y cada uno de ellos al gran torrente de la poesía cubana y universal.²⁸

También es muy curioso el diálogo del poeta-crítico con los autores que analiza en el caso de Gastón Baquero. Juan Ramón Jiménez, Eliot, Cernuda, Saint-John Perse, Vallejo, Borges, Neruda, Huidobro, Darío, dejan huellas profundas en el pensamiento y la lírica del cubano, junto con Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Apollinaire, Pound, Valéry, Trakl, Thomas, Cocteau y Rilke, entre otros ilustres nombres que Baquero diseccionó en aras de explicar y explicarse

el discurrir de la poesía moderna. Según él mismo apunta, la lectura de estos poetas le enseñó a buscar lo trascendente, a apreciar el misterio del mal, a entender lo poético como acto puro y música pura, a nombrar las cosas, a rehacer a Dios, a proyectar los andamios verbales más estrepitosos, a juzgar el hermetismo creciente, el desconcierto contemporáneo ante el tiempo, el sentimiento ante la muerte, el valor de los símbolos, la reconquista del saber metafísico a través de la poesía y el reencuentro con Dios.²⁹ En fin, las razones gnoseológicas y ontológicas de buena parte de la poesía escrita en todas las épocas de la humanidad, de la cual se declaró heredero y transmisor para bien de esa patria sonora de los frutos en la que vivió y desde la cual alimentó la llama de esa herencia.

El origenista disidente (uno, porque a la postre García Vega igual lo fue) Virgilio Piñera, escribió una interesante crítica de poesía. Resalta dentro de su producción (todavía no recogida en forma de libro, hasta donde sé, lo cual es cosa de lamentar) el ensayo «Ballagas en persona», publicado en *Ciclón* (septiembre, 1955), en el cual Piñera apunta uno de los rasgos característicos de su crítica literaria: la tendencia a situarse en la marginalidad, en la periferia. Este trabajo se acerca a un aspecto hasta entonces tabú en los análisis literarios cubanos: la homosexualidad del autor. Aunque he abundado en otros artículos alrededor de la idea de que no me sirven

demasiado las peculiaridades sexuales, raciales o clasistas de un poeta para juzgar la calidad de su poesía, no es menos cierto que este enfoque contribuía a desalmidonar la pacata tendencia local a enmascarar tales asuntos, sin duda importantes para cualquier autor a la hora de tomar determinadas decisiones de carácter estético. Tanto es así, que ya sabemos hoy cuánto pesó la condición homosexual en la lírica de Ballagas (de hecho, *Sabor eterno* descansa casi en su totalidad en ella), del propio Piñera y de muchos otros autores hasta ahora mismo; cuestión que no los hizo mejores o peores literariamente, pero que es ineluctable a la hora de entender otras parcelas de evidente interés en un poeta: su relación con la infancia, la familia, el amor, la sociedad y Dios, verbigracia. Otros ejemplos loables del Piñera crítico de poesía pueden hallarse en su prólogo a *Libro de Rolando* de Rolando Escardó (Ediciones R., La Habana, 1961) y en algunos comentarios aparecidos en *Lunes de Revolución*.

Esta actitud iconoclasta y provocadora de Piñera puede considerarse el espíritu de *Ciclón*, la revista que animó junto a José Rodríguez Feo (quien ya reclama un estudio integrador de su personalidad como editor-gestor de dos de las mayores publicaciones periódicas del país en el siglo xx y, además, como crítico y promotor literario), inaugurada en 1955 y desaparecida en 1959, cuando cedió el paso a *Lunes de Revolución*. En *Tiempo de Ciclón*,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

de Roberto Pérez León,³⁰ se brinda al lector un pormenorizado panorama de la vida de este órgano, enriquecido con las visiones tanto de sus fundadores y algunos colaboradores asiduos (Antón Arrufat, Luis Marré, Severo Sarduy), como con la de otros prestigiosos intelectuales cubanos (Graziella Pogolotti, José Antonio Portuondo, Ezequiel Vieta, Beatriz Maggi). Sin duda alguna, *Ciclón* desempeñó un papel importante en la difusión de los jóvenes poetas cubanos que por esos años salían a la palestra literaria (Arrufat, Marré, César López, Díaz Martínez, Branly, Escardó, Fayad Jamís), lo mismo que en poner a circular entre nosotros contemporáneos y clásicos españoles (José Hierro, Ricardo Molina, Emilio Prados, Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma), argentinos (Borges, Cortázar, Silvina y Victoria Ocampo, José Bianco, Bioy Casares), italianos (Ungaretti, Montale, Alvaro, Quasimodo, Pasolini, Luzzi), francófonos (Montherlant, Malraux, Sade, Jarry, Blanchot, Queneau) y el polaco Gombrowicz. Y, por sobre todas las cosas, contribuyó a despejar espacios de expresión para temas y autores que hasta la fecha no encontraban cabida en los suplementos literarios nacionales y les brindó la posibilidad de dialogar con la tradición literaria del país (y viceversa); esto redundaría positivamente en la concepción de la crítica literaria, pues ofreció otras perspectivas desde las cuales acercarse a indagar en el otro, en el sujeto interlocutor de cualquier gesto artístico y estético.

En la década del cincuenta nace como crítico otro de los grandes pensadores cubanos del xx: Roberto Fernández Retamar. De su vasta obra ensayística, aparecen relacionados en la bibliografía adjunta los títulos más relevantes cuyo vínculo con la poesía es esencial. De hecho, toda la visión de Retamar, martiano de buena cepa y atento lector de Lezama y Vitier, está permeada por la poesía. Su tesis de grado en la Universidad de La Habana, *La poesía contemporánea en Cuba*, establece un hito imprescindible para comprender la evolución de la lírica en Cuba durante los primeros cincuenta años del siglo anterior. La forma en que Retamar va deslindando generaciones y tendencias, desde los poetas agrupados alrededor de la *Revista de Avance* hasta los «trascendentalistas» de *Orígenes*, constituye una verdadera lección de sagacidad y pericia crítica en un hombre que, por esa fecha, apenas contaba veinticuatro años. De ahí en lo adelante, Retamar iría entregando numerosos textos capitales para la cultura y el pensamiento latinoamericanos, tales como *Calibán* o *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, donde enseña su prestancia en filosofía, sociología, estilística y teoría literaria, entre otras materias. En esencia, adentrarse en la crítica de Retamar resulta siempre un viaje hacia el conocimiento, hacia la percepción de una fuerza integradora que se alimenta de lo mejor de la tradición universal y a ella le suma la herencia patria (sus acercamientos

Juez y Parte I (Meditraiciones)

a Martí y Guillén, primordialmente) para establecer una suerte de equilibrio, de simbiosis nutricia para el espíritu nacional.³¹ Eso, sin machacar en que Retamar cuenta en su haber crítico con la selección de dos «antologías» muy útiles: *Poesía joven de Cuba* (en colaboración con Fayad Jamís),³² el primer signo colectivo de la presencia de un grupo de nuevos poetas, deseosos de buscar derroteros diferentes a la lírica del patio (Jamís, Cleve Solís, Escardó, Marré, Nivaria Tejera, Pablo Armando, Pedro de Oraá, Baragaño y el propio Retamar), que argumenta, desde el prólogo, el carácter generacional de la propuesta y su diversidad estilística, así como una serie de características, digamos, definitorias de la promoción (el prosaísmo, el tono conversacional, la violencia, la efusión sentimental, la preocupación social o política, el desdibujo, la impureza); y, también, *Antología de poetas españoles del siglo xx*,³³ amplia representación de la poesía española desde Unamuno y Machado (Retamar es autor del ensayo «Modernismo, 98, subdesarrollo», un clásico en la evaluación de esta polémica y muy analizada etapa de la cultura de América Latina influyendo sobre el viejo continente) hasta sus contemporáneos Gil de Biedma y Jesús López Pacheco, que nos da una envidiable muestra del fenómeno, incluso bien entrado el siglo.

Con el triunfo revolucionario de 1959 y el desarrollo histórico del proceso social cubano, se produce un giro radical

en muchos aspectos de la literatura cubana. Y la crítica, su reflejo, sufrió las consecuencias. Apunté al inicio que el género siempre anduvo muy cerca de los avatares de la política: en el XIX para marcar las diferencias con la metrópoli, dadas desde el reformismo, el anexionismo y el independentismo; en la primera mitad del XX para cuestionar el fracaso de la guerra de independencia (los hombres de *Cuba Contemporánea*), para expresar el fracaso republicano (Marinello, Roa, etc.), para afirmar la consolidación de un ideal (Mañach), o simplemente para buscar en la experiencia de la poesía los cotos de mayor realeza que reclamaba Lezama a un país frustrado en lo esencial político (esta actitud origenista se mantuvo, en su rechazo a lo oficial, entre los críticos de *Ciclón*).³⁴ En la segunda mitad del siglo, sin embargo, ocurre una auténtica revolución popular que divide en dos la historia del país y, por ende, la historia de la cultura. Pero esta no disuelve los vínculos con la política sino que, por el contrario, los exacerba. El período posterior a la conquista del poder por el Ejército Rebelde trae aparejados una serie de cambios sociopolíticos y económicos que abarcan casi una década y que dan fe del convulso panorama en que se desenvuelven los escritores y críticos del momento.³⁵ El clima ideológico un tanto confuso de los primeros años se encamina con seguridad hacia el afianzamiento del socialismo, la preponderancia del enfoque marxista-leninista y, en el plano cultural, hacia la entronización

del realismo socialista y el empleo de la literatura como un arma de lucha ideopolítica, con lo cual la crítica potencia al máximo su función postulativa y se generan múltiples programatizaciones que inciden, de modo negativo, en la salud de la propia crítica y, a la larga, de la literatura cubana.

Pero antes de analizar estos pormenores, me gustaría hablar someramente de la publicación periódica que continuó la senda de *Ciclón: Lunes de Revolución*. Y aclaro que empleo el verbo continuar en su acepción temporal, porque *Lunes...* no fue, a mi juicio, una continuidad estética de *Ciclón*, aunque en él se nuclearan muchas de las personas que llevaron a cabo la realización de la revista, por la sencilla razón de que a *Ciclón* no le asistía la lección histórica de existir en medio de una transformación de la envergadura que tenía la Revolución, y sus búsquedas e intereses estaban más centrados en la literatura como expresión del individuo, que en los nexos del escritor con la sociedad o las funciones de la literatura en el contexto sociopolítico. *Lunes...*, según no vacilan en afirmar sus propios protagonistas, «no tenía una línea política definida, era ecléctico, reflejaba la anarquía inicial del proceso histórico, hacía un tipo de periodismo literario desacostumbrado en Cuba, agresivo, crítico, que llamaba a las cosas por su nombre»,³⁶ y jugó un papel representativo como promotor de la cultura, pues sus páginas acogieron a poetas, narradores, pintores, caricaturistas, fotógrafos de variadas promociones y fue, en verdad, audaz en aspectos

como el diseño o la resistencia velada a los cánones del realismo socialista y a cualquier dirigismo o verticalización de la expresión artística.

Ahora bien, hay en los anales de *Lunes...* un vergonzoso episodio cuyos intérpretes han querido atenuar tildándolo de excesos verbales debidos a contradicciones generacionales lógicas dentro de la batalla literaria que se libraba: el ataque feroz contra los poetas del grupo Orígenes. Nada más cierto que se trataba de un ajuste de cuentas generacional, de una lucha por el poder editorial,³⁷ pero una crítica tan virulenta (los espíritus de Bobadilla y Valdivia saltarían de gozo en el Más Allá al verse tan bien representados) al catolicismo, el hermetismo y el no compromiso social del escritor, ejercida desde el suplemento de un diario (*Revolución*) que era la voz oficial del gobierno, no podía menos que atraer sobre los rivales literarios nefastas consecuencias políticas provenientes del propio poder (a la sazón inmerso en asuntos más urgentes) y de las masas (que juzgaron anatema gubernamental lo refrendado en las mismas páginas donde los líderes de la Revolución proclamaban sus medidas). No obstante este lunar, creo que ya viene siendo hora de compendiar en volumen los textos críticos y artísticos de *Lunes de Revolución*, para darle a poetas, críticos, investigadores, profesores, alumnos y lectores en general la oportunidad de acceder a esa zona de nuestra historia sociológica de la literatura y justipreciarla como merece en el acontecer de nuestras letras.

Con los lineamientos del Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971, se eleva al máximo la función orientadora de la crítica, que comienza no a tratar de explicar lo escrito, sino a prescribir qué y cómo debía de escribirse en defensa de la Revolución. Sobre este período he comentado en «La maldición de las palabras», «La mirada de Calíope», «El exilio y el reino» y «Euterpe y Salamanca», por lo que ahora solo abundaré en la especificación de que, si bien la exégesis literaria es una ciencia, la literatura es un arte, y no soporta fórmulas que la restrinjan a deber ser ninguno. Es decir, que nada ni nadie puede dosificar el aspecto creación, el cual termina por discurrir con libertad en atención a sus necesidades inherentes, aunque sí se logre controlar el aspecto difusión (edición, promoción, validación) que completa el acto literario, el encuentro obra-receptor. Y esa fue la conducta: se cargó la mano en la imposición de una literatura maniquea, preconizada y preconcebida por una crítica que pretendió hallar en la ideología y la estética marxistas las metodologías para abordar el análisis crítico. Craso error, como ya se encargó de explicar Desiderio Navarro en su ensayo «Premisas y dificultades para una crítica literaria científica», al cual remito para efectuar el deslinde necesario.³⁸ Pero encima, si recordamos que, luego, la filosofía y la estética que tuvieron mejor fortuna (hasta en la academia) fueron las propuestas

por los manuales de Afanásiev, Konstantinov, Koprinarov y otros vulgarizadores de Marx, Engels y Lenin, no podremos menos que coincidir en que las penurias del nominado Quinquenio (o Decenio) Gris, y su incidencia perniciosa en el desarrollo de la literatura nacional, resultaron poco para lo que hubiera podido pasar en materia de mediocridad.³⁹

Aunque esta tendencia dominó la crítica literaria cubana hasta la década del ochenta, cuando comienza a perfilarse un cambio de sentido en la obra de algunos críticos que abordaré en seguida, me gustaría destacar, en el período, la faena de otra pareja de poetas: Samuel Feijóo y Roberto Friol. El segundo, aparte de investigar diversas zonas de nuestra narrativa (Calcagno, Tristán de Jesús Medina) o los textos literarios publicados en el *Papel Periódico de La Havana*, o la obra poética de Rubén Darío, nos legó un enjundioso ensayo sobre Juan Francisco Manzano (consultar Bibliografía) que se erige, junto con el de Fina García Marruz incluido en *Hablar de la poesía*, en la visión más completa y documentada alrededor de esta mítica figura del parnaso nacional. Lamentable resulta, sin duda, que la dedicación y la agudeza críticas de Friol no se hallen reunidas en un libro, privándonos por el momento de una comparecencia a mi entender imprescindible dentro de la mejor tradición de la crítica de poesía en Cuba. Feijóo, a su vez, investigó y comentó muy variados autores en los múltiples tomos de prosa crítica,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

consignados en la bibliografía adjunta, que dio a las prensas entre los años 61 y 86. En ellos se expresa el que considero (siguiendo a Lezama en el prólogo a su *Antología de la poesía cubana*) el filón más apreciable en esta faceta feijosiana: la indagación en las fuentes en apariencia extraliterarias que nutren el nacimiento y la vida de la poesía (tradiciones, leyendas y cuentos populares, y, claro, su soporte: el lenguaje popular). Amén de que Feijóo desplegó una misión como antólogo que lo condujo a compilar florilegios sobre el soneto, la décima, el romance y los cantos a la naturaleza cubana, que divulgó y alentó desde su trinchera en la Universidad de Las Villas, a cuya importancia en el entorno editorial nativo me referí en «Euterpe y Salamanca». Supongo que en el caso de Feijóo también se imponga la necesidad de cribar lo mejor de esas aproximaciones y ofrecerlo a los lectores en un compendio que sería de inestimable valor.

En la década del 80 aparecen las primeras manifestaciones de una paulatina recuperación en la crítica literaria. El volumen *Nuevos críticos cubanos*, preparado por José Prats Sariol, agrupa un amplio grupo de autores que, a partir de entonces, comenzarían a superar, en diversos sentidos, los resultados de los dos lustros precedentes. A primera vista, se aprecia, desde el prefacio de Prats Sariol, una voluntad de, sin renunciar a la filosofía y la estética marxistas y a las tesis del Primer Congreso

del Partido Comunista de Cuba, rescatar lo mejor del acervo crítico nacional y hacerse continuadores del mismo. Con el paso del tiempo, muchos de estos autores fraguaron algunas de las obras más sostenidas y sólidas de la crítica de poesía en Cuba en los últimos veinte años. Bien que, para mi gusto, los esenciales del conjunto, en lo que a enjuiciamiento de la lírica se refiere, sean Enrique Saíenz y Luis Álvarez Álvarez, habría que destacar el papel de Salvador Arias y Sergio Chaple en la bien intencionada, aunque no siempre saludable, puesta en práctica para Cuba de los métodos de la escuela checa de Oldrich Belic y sus análisis sistémicos estructurales, la relevancia de Desiderio Navarro en el conocimiento y comprensión de la ciencia literaria marxista (a su insustituible labor de traductor y promotor hice alusión en «¿Después de Babel?»), a la cual mucho debe nuestra academia y lo mejor de nuestra crítica, a las virtudes parciales de los estudios de Guillermo Rodríguez Rivera o José Prats Sariol (lastrados algunos por el exceso de comprometimiento con la causa coloquialista de su promoción),⁴⁰ a las percepciones de Emilio de Armas acerca de Martí, Casal, o Mariano Brull, y a las enjundiosas muestras de erudición y sagacidad que constituyen las aproximaciones de Raúl Hernández Novás a la historia de nuestra poesía.⁴¹

Enrique Saíenz, profundo conocedor de la lírica clásica y autor de numerosos prólogos a ediciones cubanas de poetas capitales

Juez y Parte I (Meditraiciones)

(Garcilaso, fray Luis, san Juan, santa Teresa, Quevedo, Donne, Rilke), se mueve con soltura y profundidad en los intrínquilos filosóficos, históricos, políticos, teológicos y ontológicos de los escritores que aborda, siempre con la perspectiva de que la literatura es un entramado donde se conjugan estos aspectos y la plena realización lingüística del poema, del volumen y de la obra total, que suele enfocar en su interrelación dialéctica con el resto del acontecer literario. Dueño de una prosa de alta factura, sus ensayos críticos descuellan por el equilibrio conseguido entre el examen conceptual y la belleza formal con que interpreta y explica el desarrollo de las diferentes poéticas o etapas en la producción de los creadores que juzga. Saíenz ha cubierto en su análisis casi toda la historia de la poesía cubana desde Silvestre de Balboa hasta nuestros días, ahondando en personalidades cimeras como Boti, Dulce María, Brull, Eliseo, Fina, Lezama, Piñera, Florit y Cintio Vitier, en quien representa la máxima autoridad hasta donde sé. Iluminadores resultan, también, sus acercamientos a Francisco y Pedro de Oraá, Fayad Jamís o Lina de Feria, lo mismo que su preocupación por indagar en las motivaciones estéticas de jóvenes poetas como Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Rito Ramón Aroche o Caridad Atencio. Digna de encomio es, asimismo, su función como editor de la revista *Unión*, en cuyas páginas ha favorecido el diálogo y la polémica entre distintas

generaciones y tendencias, lo mismo que ha coadyuvado a la difusión en Cuba de múltiples literaturas foráneas.

Luis Álvarez Álvarez, por su parte, es quien mejor ha aglutinado, hasta hoy, los aportes analíticos de la investigación científica contemporánea, en la cual posee un asombroso grado de actualización, con el rigor conceptual del pensamiento crítico y la claridad y gallardía expositivas. Su monografía *Estrofa, imagen, fundación: la oratoria de José Martí*,⁴² no obstante hacer hincapié en esta vertiente del quehacer martiano, aporta lúcidos juicios acerca de su poesía y de la relación lingüística de esta con el énfasis oratorio, de acuerdo con las diferentes variantes métricas del endecasílabo empleadas según el tono del discurso. Aguda es también su reflexión sobre la colección *Polvo de alas de mariposa* y sus vínculos con la poesía española desde Sem Tob hasta Bécquer, a través de quien establece Álvarez la ligadura Heine-Martí, y apunta una ruta menos explorada dentro de la lírica del Apóstol.⁴³ De igual modo, ha recontextualizado a Emilio Ballagas, una de las figuras más discutidas por la crítica cubana que le sucedió (recordemos la sutil reticencia lezamiana en «Gritémosle: ¡Emilio!»,⁴⁴ la excesiva severidad viteriana en *Lo cubano en la poesía* y en la nota correspondiente de *Cincuenta años de poesía cubana*, y la casi en absoluto errónea mirada de Osvaldo Navarro en «Ballagas, ni más ni menos»),⁴⁵ reubicando en el sitio correcto muchas de las principales coordenadas de su pensamiento

poético y de la ejecución práctica del mismo.⁴⁶ Sin embargo, no vacilo en afirmar que donde Álvarez alcanza su mayor hondura es en la aproximación a la poética de Nicolás Guillén, ya que su estudio *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso* revela zonas hasta entonces subvaloradas por la crítica, tales como la presencia e importancia de lo dialógico en las elegías guillenianas («Elegía camagüeyana» y «Elegía a Jesús Menéndez», esencialmente) o los resortes posmodernos de *El gran zoo* (carnavalización, intertextualidad, pluralidad discursiva), al tiempo que indica nuevas aristas en temas como la identidad, la sapiencia métrica y rítmica del poeta y la repercusión de sus búsquedas en el contexto literario cubano, caribeño, latinoamericano y universal.

Hacia fines de los ochenta comienza a manifestarse otra voz crítica primordial para acercarse a nuestra poesía: Virgilio López Lemus. Desde entonces hasta ahora, López Lemus se ha movido al menos en cuatro direcciones bastante abarcadoras: los estudios generacionales, la profundización en poéticas particulares, la investigación crítica de la décima, tanto en su vertiente culta como popular, y la compilación de varias selecciones antológicas de poesía. En la primera faceta, despunta su *Palabras del trasfondo*,⁴⁷ hasta el momento el mejor repaso del coloquialismo cubano, donde revisa antecedentes, desarrollo y continuidad del mismo, y acomete la observación

de sus principales libros y autores, haciendo énfasis en la llamada generación del cincuenta.⁴⁸ En cuanto a las poéticas, sobresale el volumen *Samuel o la abeja*, contentivo de las directrices estéticas de la vasta y polémica poesía de Samuel Feijóo, que López Lemus sigue en su evolución y, algo muy importante, desde la perspectiva interdisciplinaria que la rigió: poesía, prosa de ficción y de indagación, pintura, intercambios con el folclore, y, por encima de todo, una poética de la naturaleza cubana.⁴⁹ La décima, metro consustancial a la poesía cubana casi desde sus orígenes, ha tenido en Virgilio López Lemus a su principal investigador. El volumen *La décima constante* abarca un amplio espectro histórico, vincula el sustrato popular de la estrofa con su inserción en lo mejor de nuestra lírica «culta», y disecciona su cultivo en ambas vertientes, tocando autores como El Cucalambé, Martí, Chanito Isidróo o El Indio Naborí, amén de hurgar en generalidades y particularidades de la décima iberoamericana; panorama que completa el enjundioso *La décima renacentista y barroca*, que glosa la forma estrófica desde sus brotes en el siglo xv español hasta su repercusión en los poetas novohispanos. Ha publicado, además, siete volúmenes de antologías de la poesía cubana del siglo xx en Cuba, Brasil, Italia y España, entre las que *Doscientos años de poesía cubana (1790-1990)*, ya comentada en el artículo «En su lugar, la poesía», constituye la muestra preeminente. Por si no bastara, López Lemus

Juez y Parte I (Meditraiciones)

acaba de sacar a la luz *Aguas tributarias*, que constituye un libro singular dentro de la más reciente ensayística cubana, pues reúne una colección de piezas que descuellan, en primer término, por la novedad del tema: la poesía o los poetas del mundo occidental, esencialmente europeo, vinculados con el ocultismo. El volumen discurre acerca de la poética a modo de introducción al terreno del ocultismo como poesía, para luego recrear el mito de Narciso y figuras como Paracelso, Nostradamus, Madame Blavatsky y Allan Kardec; aclara las relaciones poesía-ocultismo en Nietzsche, Rimbaud y Pessoa, y dialoga con diversos autores como Lezama, Mallarmé, Valle-Inclán, Nerval, Rilke, María Zambrano y Hölderlin, de algún modo cercanos a estos territorios del ser. Escrito en una prosa elegante y, por momentos, juguetona, este texto, al estilo de Montaigne, Erasmo o Bachelard, retoma la concepción del ensayo como un género total, como una suerte de vasos comunicantes para adentrarnos en la Poesía y la Novela del Ser.

Recién comenzada la década de los noventa, Cuba sufrió un colapso económico que repercutió vivamente en su literatura: por harto comprensibles razones financieras, las editoriales redujeron de raíz sus publicaciones en cantidad de títulos, ejemplares y páginas; mientras que las revistas culturales pasaron a una suerte de clandestinidad, debido a su irregular aparición y a la drástica merma de su tamaño. Parecida fortuna corrieron

los suplementos de los periódicos que, durante el segundo lustro de los ochenta, fomentaron la difusión y la crítica a lo largo de todo el país. Porque, vaya paradoja, entre los años 1989 y 1990, el Ministerio de Cultura creó los Centros Provinciales del Libro y la Literatura, con la intención de descentralizar el movimiento editorial, repartiéndolo también hacia las provincias (con sus correspondientes revistas), para facilitar el acceso de los autores no residentes en la capital a las casas editoras. En esencia, ese antecedente de lo que hoy conocemos como el sistema Riso de impresión digital, fracasó (salvo quizá en Santa Clara, Holguín y Pinar del Río, cuyos dispositivos editoriales de entonces trabajaron con tesón hasta convertirse en auténticos sellos), entre otras causas, por la poca preparación de las personas designadas para enfrentar tamaña responsabilidad y la poca seriedad con que asumieron el reto ellos y los órganos de gobierno correspondientes, y, desde el punto de vista objetivo, porque la crisis impidió que se concretaran interesantes proyectos culturales que a la sazón se gestaran.⁵⁰ En esas condiciones, a golpe de peñas, *plaquettes* y revistas salidas a salto de mata, se dio a conocer el grueso de la promoción de poetas del ochenta y la totalidad de la del noventa. Como mismo emergieron los críticos del período, que apenas han publicado, al menos en lo relativo a la poesía, sus críticas en libros.

En esta década se distingue Jorge Luis Arcos (poeta notable, por demás) como el más atendible de entre los críticos

de poesía. Sus indagaciones en Lezama, Fina, o en el concepto de pobreza en el grupo Orígenes, resultan acotaciones capitales a la órbita de estos autores, en la misma medida que su escudriñar en el vínculo con Cuba de la escritora española María Zambrano, cuya influencia fuera decisiva en los años formativos de Fina, Lezama y Cintio. Pero también se ha movido Arcos por Guillén, Florit, Retamar, Rodríguez Rivera, Hernández Novás, Kozer, y muchos otros poetas coetáneos o sucesores suyos. Sus ensayos críticos se distinguen por una aguda percepción de las angustias existenciales, un rebuscar en los demonios interiores de los analizados, una tirante reinterpretación de los enlaces poesía-política-filosofía-religión-teología, y una prosa de fina urdimbre que no desdeña la ironía ni rehuye el comentario cáustico, mas sin perder el enfoque literario y la compostura ética. El Arcos antólogo tiene en su haber el —para mí— mejor panorama de la poesía cubana del xx, completado por un sustancioso prólogo y una muy cabal aproximación bibliográfica (y hasta nominal) al fenómeno. Entre las principales virtudes de *Las palabras son islas*, que igual comenté textos atrás, encuentro el hecho de proponer la lectura de la poesía cubana como un conjunto dialéctico y espiritual, independiente de la circunstancia geográfica o de las ideologías que profesen sus protagonistas. Rescata así *Las palabras...*, de consuno con otros intentos que Arcos tiene a bien remitir en la «Nota preliminar» que lo encabeza,

la comparecencia de la poesía de la diáspora, sin la cual estaría forzosamente incompleto cualquier índice de la poesía cubana. Justo es reconocer que en esta labor, y en la divulgación para Cuba de valiosas experiencias poéticas foráneas, ha cumplido un cometido crucial —ya lo apunté párrafos arriba— la revista *Unión*, la cual dirige.

Como dije antes, los críticos más recientes de poesía apenas han agrupado sus meditaciones, reseñas o notas en forma de libro. O estos han sido publicados fuera de Cuba, impidiendo un mayor acceso a las ideas que mueven y a las lecturas y relecturas que proponen. Entre los pocos que sí lo han hecho, quisiera subrayar al narrador Arturo Arango, por el sentido esclarecedor de sus reincidencias.⁵² En la inaugural de ellas, toca el lazo poesía-Revolución, y registra los diversos matices de los términos nueva sociedad, nueva poesía y nueva poesía social, en tanto esboza una visión de la poesía durante los primeros veinticinco años de la Revolución; mientras que en las segundas reemprende el remover histórico-social y detalla los estertores del realismo socialista como línea predominante en la estética y la poética cubanas, en textos donde siguen vigentes las contradicciones antinómicas del par poesía-poder.⁵³ Roberto Méndez, otro poeta-crítico, tiene al menos dos títulos, *Cifra de la granada* y *Elogio de la noche*, donde se ocupa de la poesía cubana (Ángel Gaztelu y José Martí, respectivamente),

aparte de su valioso ensayo *La dama y el escorpión* (Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000), que aborda las relaciones entre artes plásticas y literatura en el grupo Orígenes y, por supuesto, centra muchos de sus razonamientos en la mirada en esencia poética de los origenistas.⁵⁴ Jorge Ángel Pérez, poeta, narrador e investigador folclórico, cuenta con el tomo *Ensayos raros y de uso*, en el cual, conjugando el análisis semiótico con la intuición lírica, ahonda en las poéticas de Escardó, Retamar, Jamís, Noguerras y algunos poetas de Villa Clara como Carlos Galindo, Félix Luis Viera, Ricardo Riverón, Heriberto Hernández, Arístides Vega, Sigfredo Ariel o Yamil Díaz. Y Roberto Zurbano es autor de *Los estados nacientes*,⁵⁵ quizá el primer cuerpo integrador de los antecedentes, motivaciones y desempeños inaugurales d generación del ochenta.

Entre los que todavía no han reunido libros sobre la poesía (o no los han publicado, o lo han hecho fuera de Cuba), debo acen-
tuar la eficacia de tres autores (poetas todos): Rafael Almanza, Antonio José Ponte y Víctor Fowler. Almanza me parece uno de los mejores lectores de poesía que he conocido, no solo por su sólida formación intelectual, sino además por su exquisita sensibilidad, capaz de hacer profundas y originales apreciaciones; su faena crítica permanece dispersa en publicaciones cubanas y extranjeras, pero vale la pena resaltar sus sondeos en Lezama, Fina, Cintio y Eliseo,⁵⁶ que bastarían para granjearle un sitio

entre los mayores críticos literarios cubanos. Ponte ha publicado *El libro perdido de los origenistas*⁵⁷ y numerosos ensayos en revistas de Cuba y otros países; su desenfado crítico (siempre polémico, cáustico, inquisitivo) y su audacia para mover las ideas y las jerarquías literarias y políticas —en tanto están relacionadas con lo literario—, junto a una prosa que no escatima el sarcasmo o la ironía, pero tampoco pierde la elegancia del decir, lo hacen una voz ineludible de la crítica cubana del género en el cambio de siglos. Víctor Fowler también tiene alma de polemista (hasta donde recuerdo ha participado en tres o cuatro conatos de controversias literarias: una sobre Gramsci, otra con respecto a la narrativa de los novísimos, una tercera referente a la poesía cubana del *xxi*, y otra relativa al libro de Enrique Saíenz que estudia a Virgilio Piñera); pertenece a esa clase de intelectuales que conocen el valor del movimiento perpetuo para la literatura, porque impide que se anquilosen los conceptos, que se den por verdades sacrosantas e inamovibles las consideraciones de los estamentos de poder, bien sea literario, bien político. De ahí que sus aproximaciones a la crítica de poesía entrañen la búsqueda de la diversidad y las propuestas de ruptura, y que le inquieten los fenómenos marginales desde el punto de vista sexual, racial o lingüístico, por enumerar solo tres casos. Por desgracia, sus a veces brillantes reflexiones no descansan siempre en una prosa feliz, quizá debido a la prisa

Juez y Parte I (Meditraiciones)

en la redacción o a la vorágine conceptual que le compele a pasar de una cogitación a otra obviando las pulcritudes de la expresión. Su ejercicio de antólogo puede apreciarse en *Retrato de grupo* (donde colaboró con Carlos Augusto Alfonso, Antonio José Ponte y Emilio García Montiel) y *La eterna danza*; la primera, una propuesta de promoción (la del ochenta) que ya he comentado en otros artículos; la segunda, un viaje por la poesía erótica cubana.

De los más jóvenes críticos de poesía en Cuba, estimo que es Walfrido Dorta el que lo ha hecho con profundidad notable, según evidencian *El testigo y su lámpara*, dedicado a pesquisar en la lírica de Gastón Baquero, y el ensayo «Algunos estados, estaciones, documentos»,⁵⁸ en el que Dorta recorre la poesía cubana de los ochenta y los noventa, haciendo gala de un profundo dominio de algunos de sus territorios (antologías, revistas, prólogos, ensayos, ciertos poemarios), con preferencia por los «experimentales», los que más han influido, según su punto de vista, en la configuración de una cartografía armada «a través de sucesivos deslizamientos, corrimientos oxigenantes hacia la pluralización de los discursos y de las prácticas poéticas».⁵⁹ El resto de los jóvenes enjuiciadores, hasta donde he leído, peca por su fragilidad: unos se han dejado seducir por la verborrea pseudopoética que confunden con la elegancia del idioma, los otros por la indigestión teórica

que los medios académicos han inoculado en sus alumnos.⁶⁰ Ambos extremos, al cabo, se tocan: constituyen un metalenguaje a menudo mucho más críptico que los poemas o autores que pretenden comentar y uno se ve obligado a prescindir de ellos con prisa, y quizá con el temor de ser un necio y estarse perdiendo algo.

Ahora que desde el 2002 Cuba se ha convertido en un país con editoriales tecnológicamente presentables en cada provincia, capaces de producir por lo bajo veinte títulos y dos o tres números de sus revistas al año, urge llamar a capítulo a todos los críticos del país, pues solo al procesar de manera responsable esa cantidad de páginas puede aspirarse a una mediana comprensión del fenómeno. Y no ha ocurrido así. Los artículos y reseñas complacientes y superficiales, lejos de esfumarse, han proliferado: cualquiera tiene un editor, un amigo, un amante, o un admirador que diga (escriba) maravillas de su poemario y, encima, posea el desparpajo de publicarlo. O nos afirman (y lo creemos) que es crítica literaria eso que sale en los periódicos, donde los periodistas confunden nombres, títulos y fechas, sin alegar nada referido a los dislates de concepto. A la vez, escasea la difusión de materiales como monografías, resultados de investigaciones, o tesis de grado que, sin ser en esencia crítica, prestan valiosos servicios a la misma por su concentración de información o los aportes parciales que arrojan sobre determinados temas, pues las universidades y centros de investigación no alcanzan a editarlos y duermen a gaveta suelta hasta sabe Dios

Juez y Parte I (Meditraiciones)

cuándo. Por no mencionar los volúmenes segundo y tercero de la historia de la literatura cubana, ni la premura que corre el actualizar el diccionario de esta con la avalancha de autores acaecida entre 1980 y el 2000.

Y recalco estas diligencias porque solo así podrá separarse el grano de la paja y la crítica de poesía (aunque el sayo sirve igual para otros géneros) volverá a ocupar el sitio donde la pusieron Martí, Varona, Lezama, Vitier, Retamar, y tantos otros que a fuerza de tesón y honestidad limpiaron el camino hacia la(s) verdad(es) de la(s) poesía(s). Esas, afirmo, son las virtudes de un crítico: lecturas, sensibilidad, información, integridad y coraje para arrastrarlo todo y hacer que latan en sus líneas los atisbos de la experiencia humana y las revelaciones de la asistencia divina. De lo contrario, como en la novela de Sciacia cuyo título remedo en el de este trabajo, jamás sabremos quién era el asesino y quién el inocente.

Notas:

¹ Citado por Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ma. edición, Ariel, Barcelona, 2000, p. 246.

² Me atrevo a sugerir algunos títulos decisivos, a mi entender, para la formación «delfica» de un crítico de poesía: *La República*, de Platón; *Poética*, de Aristóteles; *Instituciones oratorias*, de Quintiliano; *El banquete* y *De vulgari eloquentia*, de Dante; *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, de Du Bellay; *Ciencia nueva*, de Vico; *Defensa de la poesía*, de Sydney; *Vidas de los poetas ingleses*, de Johnson; *Críticas y retratos literarios*, de Sainte-Beuve; *Reflexiones sobre algunos de mis*

contemporáneos, Nuevos comentarios sobre Poe y Mi corazón al desnudo, de Baudelaire; *El bosque sagrado y Ensayos críticos*, de Eliot; *Ensayos literarios*, de Pound; *La mano del teñidor*, de Auden; *Anatomía de la crítica*, de Frye; *Mapa de la mala lectura, La Cábala y la Crítica, La angustia de las influencias y El canon occidental*, de Bloom; *Después de Babel*, de Steiner; *El arco y la lira, Cuadrivio, Puertas al campo y Los hijos del limo*, de Paz; *La conciencia de las palabras*, de Canetti; *Laocoonte*, de Lessing; *Estética, Prolegómenos a una estética marxista y Sociología de la literatura*, de Lukács; *Iluminaciones*, de Benjamín; *Breviario de estética, Lectura de poetas y La poesía*, de Croce; *El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía*, de Heidegger; *La poética del espacio y La poética de la ensoñación*, de Bachelard; *Sociología de la literatura*, de Escarpit; *Curso de lingüística general*, de Saussure; *El lenguaje*, de Sapir; *La enumeración caótica de la poesía moderna*, de Spitzer; *Lingüística, poética, tiempo y Cuestiones de poética*, de Jakobson; *Teoría de la literatura*, de Tomashevski; «El arte como procedimiento» y *Sobre la prosa poética*, de Shklovski; *Formalismo y vanguardia*, de Eichenbaum; *El problema de la lengua poética*, de Tinianov; *Arte y semiología y Escritos de estética y semiótica del arte*, de Mukarovsky; *Principios de fonología*, de Trubetzkoy; *Elementos de lingüística general y La lingüística sincrónica*, de Martinet; *Ensayos lingüísticos, El lenguaje y Prolegómenos de una teoría del lenguaje*, de Hjelmslev; *Lenguaje*, de Bloomfield; *El análisis formal de los lenguajes naturales*, de Chomsky y Miller; *Lingüística cartesiana*, de Chomsky; *El estructuralismo*, de Piaget; *La estructura ausente, Lector in fábula, Obra abierta, Signo y Tratado de semiótica general*, de Eco; *Teoría literaria*, de Welleck y Warren; *Introducción a la teoría literaria y En busca del verso español*, de Belic; *Semiótica de la cultura y Estructura del texto artístico*, de Lotman; *Teoría de la información y percepción estética*, de Moles; *Ensayos críticos y El grado cero de la escritura*, de Barthes; *Ensayos literarios*, de Butor; *La revolución del lenguaje poético*, de Kristeva; *La escritura y la diferencia*, de Derrida; *Teoría de la expresión poética*, de Bousoño; *Figuras*, de Genette; *Ensayos de semiótica poética*, de Greimas; *Poética*, de Todorov; *El orden del discurso y Las palabras y las cosas*, de Foucault; *El miedo a la libertad y El lenguaje olvidado*, de Fromm; y cientos más. A modo de introducción a ciertos aspectos de la teoría literaria consultar: *Textos y contextos*, 2 tomos, selección y traducción de Desiderio Navarro, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1986 y 1989.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

³ En *Historia de la literatura cubana*, tomo I, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2002, se ofrece un amplio panorama de esta y otras etapas de la crítica literaria cubana del siglo XIX. Valga aclarar que consigno solo aquella crítica referente a la poesía, pero hubo un rico movimiento de ideas alrededor de la novela —sobre todo en las aproximaciones de Ramón de Palma a la narrativa inicial de Villaverde— y la filosofía —con la extensa polémica de Del Monte, primero, y Luz y Caballero, después, con los hermanos González del Valle, acerca del eclecticismo cousiniano.

⁴ Ver *Prosas* de José María Heredia, en bibliografía complementaria.

⁵ *Historia de la literatura cubana*, pp. 333 y ss, donde se expone y enjuicia el fenómeno durante la etapa.

⁶ Ramón Zambrana, Joaquín Lorenzo Luaces y Rafael Matamoros, son otros de los críticos actuantes en el período.

⁷ Consultar bibliografía complementaria.

⁸ Ídem.

⁹ Ibídem.

¹⁰ Consultar *Historia de la literatura cubana*, pp. 427-457, donde se analizan estos y otros críticos del período. Especial interés podrían despertar ahora las consideraciones de Ramón Meza y Diego Vicente Tejera con respecto a la novela, por ejemplo.

¹¹ Cf. Bibliografía.

¹² *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, t. III, pp. 18-19.

¹³ Ver Bibliografía.

¹⁴ Esta costumbre de hacer antologías, como ya advertí en el trabajo «En su lugar, la poesía» (donde abundé bastante acerca del asunto), no es privativa del siglo XX. Ya desde el XIX, como se verificará echándole un vistazo al apéndice que incluye la Bibliografía, proliferó en Cuba la necesidad de tomar partido, de canonizar generaciones, tendencias, autores y poemas. Bien decía Alfonso Reyes en su *Teoría de la antología*: «Toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria» (citado por Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en el acápite **Antología** de op. cit., pp. 30-31). Un estudio comparativo de las múltiples antologías de poesía cubana (que ya hace Arturo Arango con todo rigor, al menos para el siglo XX) arrojaría sorprendentes resultados estadísticos y permitiría colegir no un canon, término demasiado poroso para debatirlo aquí, sino una visión de las modas y las retóricas prevalecientes en todas las épocas de nuestra poesía.

¹⁵ Ver Bibliografía.

¹⁶ Para un acercamiento más amplio a la figura de Jorge Mañach, propongo la lectura de Duanel Díaz: *Mañach o la República*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2003. En este libro se aborda la postura de Mañach como crítico de poesía en el ensayo «Mañach o la República», pp. 15-45. Ver también el texto de Roberto Méndez «Dos visiones de la cultura: la polémica Mañach-Lezama», en *Seis enfoques sobre Jorge Mañach*, Comisión de Cultura de la Arquidiócesis de La Habana, 1999.

¹⁷ Ver Bibliografía.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Para una mayor comprensión del fenómeno, remitirse a *Órbita de la Revista de Avance*, Ediciones Unión, La Habana, 1972.

²⁰ En *Universidad de La Habana*, La Habana, no. 192, 1972.

²¹ Consultar Bibliografía

²² Ídem. En este campo de la crítica historiográfica, surgen por esos años dos autores sin cuya labor sería difícil acceder a la historia de la poesía cubana: Raimundo Lazo y Salvador Bueno. Baste consultar la bibliografía adjunta para corroborar los títulos, antologías, prólogos y otros acercamientos que ambos han hecho a nuestras letras.

²³ Emilio Ballagas: *Obra poética*, selección y prólogo de Osvaldo Navarro, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984. También en *Órbita de Emilio Ballagas*, prólogo de Ángel Augier y selección y notas de Rosario Antuña, Ediciones Unión, La Habana, 1972.

²⁴ En *La Gaceta de Cuba*, no. 6, noviembre-diciembre, 1997.

²⁵ Toda la crítica de Florit editada hasta el presente aparece en sus *Obras completas*, consignadas en la Bibliografía.

²⁶ Consultar Bibliografía.

²⁷ En *Limbo* pretendo comentar de manera detenida algunos textos fundacionales para ejercer la crítica de poesía en Cuba. Allí aparecerán aproximaciones a títulos como *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, *Hablar de la poesía*, de Fina García Marruz y otros hasta hoy. Conformarán dicho libro, además, enfoques de carácter sociológico (edición de poesía en Cuba, tanto en libros como en publicaciones periódicas, premios literarios, relación público-poesía, etc.) y juicios acerca de autores (Shakespeare, Donne, Salinas, Kavafis, Masters, Pizarnik, Celan, Montale, Ungaretti, Quasimodo) en los que, por razones de espacio, no he podido abundar aquí cuanto quisiera.

²⁸ También muy atendibles, pero a mi juicio de menor relevancia dentro del

Juez y Parte I (Meditraiciones)

conjunto, son los ensayos y críticas de autores como Eliseo Diego (en el terreno de la literatura para niños y jóvenes están sus mayores aportes) y José Rodríguez Feo (por el acercamiento a algunos escritores anglonorteamericanos, entre los que sobresalen Whitman, Poe y Stevens).

²⁹ Ver Efraín Rodríguez Santana: «Dentro y fuera del tiempo (Sobre la poesía de Gastón Baquero)» en: *La patria sonora de los frutos*, antología poética de Gastón Baquero, con selección, prólogo, notas y compilación del apéndice de E. R. S., Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2001. El trabajo citado entre las páginas 9 y 32. El pasaje concreto entre las páginas 13 y 14.

³⁰ Ver Bibliografía.

³¹ Recomiendo la lectura del texto de Jorge Luis Arcos «Calibán, entre la nostalgia y la esperanza», prólogo a la *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, cuya selección es también de J. L. A., Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2001. El texto citado entre las páginas 7 y 28. También se convierte en una lectura obligatoria el volumen *Acerca de Roberto Fernández Retamar*, selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2001.

³² Ver Bibliografía.

³³ *Antología de poetas españoles del siglo xx*, selección y prólogo de R. F. R., Editora Universitaria, La Habana, 1965.

³⁴ José Lezama Lima: «Señales. La otra desintegración» en *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 196.

³⁵ Entre ellos, podríamos mencionar, al vuelo y sin un estricto orden cronológico: intervenciones, reforma agraria, tribunales revolucionarios, ataques terroristas, alfabetización, creación de nuevos ministerios e instituciones, declaración del carácter socialista, ruptura de relaciones con Estados Unidos, aprobación de la pena capital, invasión de Playa Girón, canje de moneda, nacimiento del PURS y las ORI, ruptura de relaciones con Cuba por parte de diversos gobiernos de América Latina, campañas educativas y médicas, Crisis de Octubre, oficialización por Estados Unidos del bloqueo contra Cuba, convenios comerciales con la URSS, ampliación de relaciones con países de Asia y África, surgimiento del PCC, reforma urbana, nuevos planes de estudios universitarios, primeros logros culturales y deportivos fomentados por el gobierno revolucionario, declaración de la gratuidad para el acceso a los eventos deportivos y el uso de los círculos infantiles, acciones internacionalistas, derogación de impuestos, Cuba se convierte en el máximo exportador de azúcar a granel en el mundo, muerte del Che, nacionaliza-

ción de todos los establecimientos en manos de propietarios privados, preparación, ejecución y fracaso de la zafra del setenta, celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, etc.

³⁶ Ver a Ibis Rosquete y Ricardo Moreno: «Órbita de *Lunes*. Once voces en el tiempo», en *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio, 1993, pp. 24-29. En este trabajo se entrevista a Pablo Armando Fernández, Ambrosio Fornet, José Antonio Portuondo, Humberto Arenal, Raúl Martínez, Mario García Joya, Antón Arrufat, Lisandro Otero, Rine Leal, Graziella Pogolotti y José Rodríguez Feo. Para los fines específicos de este trabajo, consultar el artículo de Ana Gloria Mesa Fe «La crítica literaria en *Lunes de Revolución* », Anuario de Literatura y Lingüística, no. 16, citado por Rosquete y Moreno en la bibliografía.

³⁷ Que, al cabo, pasó enseguida a los miembros de la llamada generación del cincuenta, detalle hartamente comprobable al revisar los consejos de redacción de *Nueva Revista Cubana*, *Pueblo y Cultura*, *Casa de las Américas* y otras publicaciones posteriores como *La Gaceta de Cuba*, *Unión y Revolución y Cultura*, que vinieron, de alguna manera, a sustituir a *Lunes*...en su destino de promotores insignias de la cultura cubana.

³⁸ En *Nuevos críticos cubanos*, selección y prólogo de José Prats Sariol, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983, pp. 590-623. Para abundar en el tema, recomiendo el ensayo de Juan Marinello «Sobre nuestra crítica literaria», en el volumen *Ensayos* (ver Bibliografía).

³⁹ El empleo de los talleres literarios como vehículo de expresión de este pensamiento, así como la nociva influencia que esto trajo a nuestras letras, serán analizados en un texto perteneciente a *Limbo*, en el cual evalúo el fenómeno de los talleres con los que, colijo, son sus virtudes y defectos.

⁴⁰ Entre los libros que comentaré en *Limbo*, pienso incluir *Ensayos voluntarios*, de Rodríguez Rivera, y *Por la poesía cubana*, de Prats Sariol. Allí intentaré dialogar con estos y otros títulos de ambos (*Sobre la historia del tropo poético*, *Criticar al crítico*), sin duda insoslayables en el devenir de nuestra crítica.

⁴¹ Sugiero asimismo la compilación urgente de la obra crítica de Raúl Hernández Novás, debido a su utilidad para la comprensión de nuestra poesía a través de la lectura de uno de sus mayores protagonistas en el pasado siglo.

⁴² Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1996.

⁴³ Consultar *Conversar con el otro* en Bibliografía.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

⁴⁴ Ver José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, pp. 36-40.

⁴⁵ Prólogo a Emilio Ballagas: *Obra poética*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984.

⁴⁶ Cf. Ensayo citado en nota 7.

⁴⁷ Este, y todos los textos citados en el comentario sobre López Lemus están registrados en la Bibliografía. Entre los libros que comentaré en *Limbo* están *Palabras del trasfondo* y *La décima constante*.

⁴⁸ Sobre el mismo tema, leer *Revolución, poesía del ser*, indicado en la Bibliografía, que, aunque menos ambicioso, también aporta buenas dosis de información y valoraciones sobre autores como Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís y Rolando Escardó, entre otros.

⁴⁹ También ha abordado la poética de Dulce María Loynaz y del poeta canario Justo Jorge Padrón, entre otras.

⁵⁰ Aunque no me canso de recordar a todos que Capiro, Ediciones Holguín y Ediciones Loynaz (aparte de Ediciones Vigía, que no es exactamente fruto de este proyecto) también sufrieron las consecuencias del llamado período especial.

⁵¹ *La Gaceta de Cuba*, del mismo modo, ha buscado el rescate y la integración del fenómeno de la diáspora en su justo lugar, y la mejor prueba resulta *Memorias recobradas*, compilación de Ambrosio Fornet que incluye ensayos de Gustavo Pérez Firmat, Eliana Rivero y Lourdes Gil, y poemas de Kozer, Amanda Fernández, Magali Alabau, Juana Rosa Pita, Emilio Bejel, Jesús Barquet, Jorge Oliva y René Vázquez Díaz. El comportamiento de la crítica literaria de la diáspora rebasa, ahora, mis posibilidades de acceso a los materiales, móvil por el cual no estoy en condiciones de emitir juicios al respecto que añadan mucho a lo expuesto en estos y otros materiales divulgados en Cuba.

⁵² Ver Bibliografía.

⁵³ Arturo escribe actualmente las terceras reincidencias, donde recogerá el texto alrededor de las antologías anunciado en la nota 14. Y, por cierto, se desempeña como Jefe de Redacción de *La Gaceta de Cuba*, por lo que le corresponde también el mérito de restitución poética a que aludí en la nota 51.

⁵⁴ En trabajos aún no incluidos en libros hasta hoy, Méndez ha revisado a Heredia, Casal, Brull, Guillén, Octavio Smith, Cleve Solís, Francisco de Oraá, Pablo Armando Fernández, César López, Raúl Hernández Novás y Sigfredo Ariel, entre otros.

⁵⁵ Consultar Bibliografía.

⁵⁶ Sobre Eliseo Diego ha escrito el que es, sin duda, el texto mayor al respec-

to: «Eliseo Diego: ¿el juego de diez?», aún inédito, en parte debido a su extensión (más de ochocientas cuartillas), en parte a la fatuidad de las editoriales cubanas que desprecian un estudio literario de marca mayor (avalado por Cintio, Fina, y otros evaluadores de talla) y son capaces de asumir los más descabellados proyectos en materia de ficción o sociología, por ejemplo. La publicación del volumen de marras, que alucina por su dominio del campo, su especulación bibliográfica y su prosa de lujo, sería la única manera de corroborar estas afirmaciones. Esperemos. Nadie puede ser tonto toda la vida.

⁵⁷ Ver Bibliografía.

⁵⁸ *La Gaceta de Cuba*, no. 6, noviembre-diciembre, 2003.

⁵⁹ Op. cit., p. 14. En el texto siguiente, titulado «Entrando (casi) en materia», me detendré en este de Dorta y en algunas de sus consideraciones.

⁶⁰ Recomiendo revisar a Mario Vargas Llosa: «Posmodernismo y frivolidad» en: *El lenguaje de la pasión*, Santillana Suma de Letras S. L., Madrid, 2002, pp. 39-47, para confrontar los criterios del peruano sobre la nociva influencia de Foucault, Derrida y Paul de Man en algunos sectores de la crítica literaria mundial.

Entrando (casi) en materia

Era hora, supongo. Después de innúmeras páginas destinadas a divagar acerca de la poesía universal y tocar, al sesgo, la cubana, muchos lectores podrán cuestionarse si de veras me interesaba el asunto de la nueva poesía cubana; no obstante, creo haber navegado, de algún modo, por buena parte de su historia desde el XIX hasta la fecha en mis acercamientos anteriores. Eso sí, con el deseo de mostrar que no es la nuestra la mejor lírica del planeta ni nuestros poetas son, como algunos de ellos sugieren, el ombligo del mundo, sino que forman parte de un entramado —la historia de la poesía— que sobrepasa las ambiciones de autores y críticos y se comporta como un organismo vivo, autónomo, imposible de domesticar con miradas caprichosas o triquiñuelas verbales. O sea, que hace falta trabajar muy duro (leer, pensar, escribir, releer y repensar) para sumarse al gran torrente, nadar

en sus aguas y llevar a *la otra orilla* una mínima porción de su legado. De tal herencia, vista en Cuba desde Heredia hasta los origenistas, he querido abundar en los trabajos precedentes. Y a partir de ahí buscar los presupuestos de una posible nueva poesía cubana. Para ello, acudo a la sabiduría de una de las voces mayores de la crítica literaria, el italiano Benedetto Croce; según su criterio:

Cuando se ha formado una obra de poesía o un ciclo de obras poéticas, es imposible continuar ese ciclo mediante el esfuerzo y la imitación y mediante la variación de esas obras: por esa vía no se obtiene más que lo que suele llamarse escuela poética, el *servum pecus* de los epígonos. La poesía no engendra poesía; no se produce la partenogénesis; hace falta que intervenga el elemento masculino, lo que es real, pasional, práctico, moral. Los más altos críticos literarios advierten en este caso que no hay que recurrir a recetas literarias, sino, como ellos dicen, «volver a hacer el hombre». Vuelto a hacer el hombre, refrescado el espíritu, surgida una vida nueva de afectos, de ella nacerá, si nace, una poesía nueva.¹

A esta opinión añade Antonio Gramsci, glosándola:

Esa observación puede ser asimilada por el materialismo histórico. La literatura no engendra literatura, etc., o sea, las ideologías no crean ideologías, las sobreestructuras no engendran sobreestructuras sino como herencia de inercia y pasividad: nace no por «partenogénesis», sino por la intervención del elemento «masculino» de la historia, la actividad revolucionaria que crea el «hombre nuevo», es decir, crea nuevas relaciones sociales.

De eso se deduce también lo que sigue: que el «hombre» viejo, por ese cambio, se convierte él también en «nuevo», puesto que entra en nuevas relaciones una vez invertidas las anteriores. A lo cual se debe el que, antes de que el «hombre nuevo» producido positivamente haya dado poesía, se puede asistir al «canto del cisne» del hombre viejo renovado negativamente, y a menudo este canto del cisne es de esplendor admirable; lo nuevo se une en él a lo viejo, las pasiones se encienden de un modo incomparable, etc. (¿No es acaso la *Divina Comedia* algo así como el canto de cisne medieval, que anticipa al mismo tiempo los tiempos nuevos y la nueva historia?).²

Si coincidimos con ellos, podríamos marcar el año 1959 como el gran punto de giro en la vida política y literaria del país, el que condiciona, promueve y causa el resto de los acontecimientos sociales e ideológicos que repercutirían en la literatura de manera decisiva. Ahora, ¿cuál es el hombre nuevo que, con espíritu novedoso, podría engendrar la nueva poesía? ¿Y cuál el hombre viejo que daría el canto de cisne aludido por Gramsci? ¿Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz y otros nombres de principios del siglo xx? ¿Los origenistas? ¿La llamada generación del cincuenta, con autores nacidos en las décadas del veinte y el treinta, pero apenas formados como poetas hasta después de la Revolución? ¿Los muchachos de *El Caimán Barbudo* en cualesquiera de sus hornadas? ¿Los agrupados alrededor de Ediciones El Puente? ¿Aquellos que arribaron a la palestra pública en los setenta, marcados por la intolerancia y las normativas propias del titulado Quinquenio Gris? ¿Los que aparecieron en los ochenta, ya desligados en lo emocional de un compromiso político a ultranza y capaces de arrostrar una postura crítica ante el proceso social? ¿Los que despuntaron en los noventa, luego de la caída del muro de Berlín y del campo socialista de Europa del Este? ¿O simplemente aquellos que desde los albores del triunfo revolucionario fueron abandonando el país en busca de cambios ideopolíticos y económicos?

De hecho, las nuevas relaciones sociales se han ido moviendo a un ritmo vertiginoso, casi a razón de un vuelco por década,

siempre con su mayor o menor reflejo en la poesía que la acompaña, razón que nos obligaría a colegir que toda la poesía existente es nueva en virtud de sus antecedentes sociohistóricos. Y, en otro orden de cosas, ¿a cuál nueva poesía haremos referencia, solamente a la escrita o también a aquella interpretada por los trovadores o improvisada por los cantores populares?³ Por estas consideraciones, más que al término poesía nueva, prefiero acudir al de poesía contemporánea, que a mi juicio engloba cada una de las presumibles novedades que han sacudido a nuestra lírica en la segunda mitad del siglo xx. Y, por supuesto, escojo de fecha pivote para el análisis el año del triunfo revolucionario, por las más que evidentes consideraciones desarrolladas en estas líneas y en artículos anteriores.

Como espero haya quedado claro en el resto de este libro, no me interesa el enfoque generacional para acercarme a la poesía cubana. Ni a ninguna poesía. La teoría de las generaciones, tan usada en los estudios literarios, me parece insuficiente para arribar a juicios de valor acerca de la propia poesía, los cuales solo alcanzo a entrever analizando el texto en todos sus aspectos y en su interrelación múltiple con la historia y la cultura todas. Hasta donde sé, el método generacional únicamente ayuda a enfocar el asunto desde una perspectiva histórica, pero conduce la mayoría de las veces a falsas apreciaciones de conjunto y a la subvaloración de algunos autores que no «encajan» en el discurso de la generación, ya sea por parte

de la crítica o de los miembros mismos de la promoción.⁴ Por el contrario, abogo por un repaso de las obras de aquellos que considero los poetas atendibles y, dentro de ellos, hacer hincapié en los que estimo en verdad notables, pues son los que terminan revolucionando la historia de la poesía, luego de haber acumulado los aportes de los atendibles, y hasta de algunos prescindibles, para dar el salto hacia una forma diferente de expresar las ideas frescas.

En esencia, si me atuviera al método de las generaciones, ¿cómo explicar que ahora mismo coexistan en la lírica nacional al menos siete de ellas de las cuales las seis últimas cuentan con ramificaciones fuera de Cuba? A saber: la de Serafina Núñez y Ángel Augier, la de Cintio, Fina y Lorenzo García Vega, la de Retamar, Pablo Armando, etc., la del primer Caimán y El Puente, la de los «tojosistas» y el segundo Caimán, la de los años ochenta y la de los noventa. Entonces, ¿quiénes son los renovadores, los impulsores, los epígonos y los anquilosados? Vaya galimatías, ¿verdad? De sujetarnos a los criterios de Cintio y Fina, no cabe duda que los origenistas fueron culminación de un desarrollo que tuvo en Martí su otra cúspide y en Juan Ramón Jiménez y María Zambrano sus dioses tutelares. En caso de apelar a Retamar, César López, Luis Suardíaz o Eduardo López Morales, fue la generación del cincuenta la que cumplió el papel renovador.⁵ Para Rodríguez Rivera y Prats Sariol, en cambio,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

este encargo estuvo reservado a los poetas del primer *Caimán Barbudo*.⁶ Y le correspondió a los autores del segundo *Caimán* cuando leemos la versión de Arturo Arango⁷ o, quizá con signos menos evidentes, pero igual de definitorios, la de Jorge Luis Arcos.⁸ Igual que le toca el cometido a los poetas del ochenta, según nos proponen Fowler y Nidia Fajardo, o a los que se dan a conocer en los años noventa, en la observación de Walfrido Dorta.⁹ Lo simpático estriba en que, bien mirado, todos tienen razón y al mismo tiempo no la tienen, ya que, a mi entender, todas estas generaciones trajeron aportes al devenir de la poesía nacional porque en todas hubo *autores* notables que así lo hicieron (Lezama, Escardó, Wichy, Delfín Prats, Hernández Novás, Escobar, Reina María, Roberto Manzano, Rafael Almanza, Carlos Augusto Alfonso, Omar Pérez y Carlos Esquivel, entre otros), los cuales coadyuvaron a tejer el tapiz de nuestra lírica con los hilos que en y desde ellos murieron y volvieron a nacer para entrecruzarse.

En esencia, muchos de estos trabajos, así como otros dos de Virgilio López Lemus y Jesús J. Barquet,¹⁰ ensayan la historia de la poesía cubana desde sus orígenes, desde principios del siglo xx, o desde el advenimiento de la generación del cincuenta (los años inmediatos posteriores a 1959) hasta la fecha en que fueron escritos. Como acercamiento al fenómeno en sentido general, prefiero los de López Lemus, Arcos y Barquet,¹¹ en virtud de la copiosa

cantidad de información y la agudeza del análisis, sobre todo en las zonas más distantes del ahora, época esta donde siempre se corre el riesgo de pifiar debido a la proximidad del objeto de estudio y a la multiplicidad de propuestas que todavía el tiempo no ha decantado. Los textos de Fowler y Dorta, sin embargo, entrañan el albur de atreverse a indagar y casi pronosticar (profetizar) sobre los destinos de la poesía cubana, causa que me impele a comentarlos en profundidad por lo interesantes que resultan para mi empeño futuro.¹²

«Terminan los 90», de Víctor Fowler, es un ensayo nada complaciente acerca de la realidad poética finisecular cubana. Lamenta el autor, por una parte, la decadencia de figuras como Fina y Cintio (que el crítico señala a partir de *Visitaciones* y *La fecha al pie*), el ocaso y muerte de Eliseo (quien para Fowler iba en franca caída después del *Libro de las maravillas de Boloña*), la ausencia de poemarios de Baquero (el texto se escribió en 1998), el largo silencio y luego el fallecimiento de Dulce María, la no canonización definitiva de Feijóo tal vez porque no fuese un poeta mayor, las discretas experiencias de lectura que arrojan las recopilaciones de la poesía escrita por Pablo Armando Fernández, Manuel Díaz Martínez, Francisco de Oraá, Fayad Jamís y Roberto Fernández Retamar, el desvanecimiento de poetas que, a inicios de los 70, parecían poder dar más de sí (Aramís, Lina, Pausides), los suicidios de Novás y Escobar, y la marcha al extranjero de Osvaldo Sánchez, Ramón

Fernández Larrea, Alberto Rodríguez Tosca y otros. Estos motivos, junto a «la desaparición del referente utópico de la cultura socialista»,¹³ le llevan a afirmar algo muy interesante: «Pertenece a una época de intensidades reducidas, de un vacío que, curiosamente, recuerda el de los finales del siglo XIX»;¹⁴ y colige luego que «la poesía cubana vive un momento de estancamiento antes que el supuesto esplendor que en ocasiones escuchamos decir»,¹⁵ para concluir proponiendo algo prudente: «la conmoción de una obra, de *la totalidad de una obra*, apunta a los autores que ya están proponiendo hoy, a su manera cada quien, líneas de transformación del género».¹⁶ Y elabora al final un índice con los nombres de Carlos Augusto Alfonso, Ismael González Castañer, Rolando Sánchez Mejías y Juan Carlos Flores, en primer término; en segundo, Antonio José Ponte, Sigfredo Ariel, Rogelio Saunders y Emilio García Montiel; y, en tercero, Aliuska Molina, Pedro Marqués de Armas, Heriberto Hernández, Pedro Llanes y Ricardo Alberto Pérez, que constituyen sus candidatos para, una vez entrado en siglo XXI, revitalizar la lírica nacional con obras que puedan estar a la altura de sus clásicos.

Aunque discrepo con Fowler en algunos puntos menores,¹⁷ hay varias apreciaciones en su texto que me gustaría suscribir y resaltar debido a su significación. En primer orden, la comparación de las postrimerías del xx con las del XIX, fenómeno

que a mi juicio ha propiciado la aparición en Cuba de una tendencia neomodernista (y acudo al término porque no poseo otro mejor) que ya me ocuparé de explicar más adelante. También rechazo, cosa harto evidente, el cegato triunfalismo de quienes pretenden ver en la poesía cubana del xx el *non plus ultra* del género, ya que es suficiente un vistazo a la tradición poética universal y a las búsquedas que en estos años han iniciado autores franceses, austríacos, alemanes, ingleses, para percatarnos de que la euforia no daba para tanto. Fowler, además, hace dos planteamientos esclarecedores a la hora de enfrentar el estudio literario; el primero lo cito porque huelgan los comentarios: «Cualquier análisis sobre problemas de la literatura no puede sino partir de su organización institucional como el espacio socio-estatal que propicia su estructuración y desarrollo; es decir, de la forma en la que los diversos actores se articulan en la práctica: sus modos jerárquicos de organización, sus circuitos de producción y distribución, los estratos de la crítica, etc.».¹⁸ El segundo, también de orden sociológico, alude a la tríada autor-escritura-lector, e indaga en las razones por las cuales un texto determinado se ignora o minimiza en contextos particulares que, de haberlo atendido, hubieran dado otro cariz a la historia literaria.¹⁹ Otra de las virtudes del ensayo, a mi modo de ver, consiste en el catálogo de autores en los que Fowler vislumbra los renovadores del xxi, el cual, a pesar

del detalle de que lo componen muchos de sus mejores amigos, aquellos con los que comparte juicios éticos y estéticos, sí engloba en sentido general las que estimo son las tendencias predominantes en la poesía cubana contemporánea, ya sea desde el punto de vista conceptual, ya sea desde el formal.²⁰

El ensayo de Walfrido Dorta, a su vez, nos convida a un viaje por la poesía cubana desde la década del sesenta hasta nuestros días, para detenerse en los años ochenta y, preferiblemente, en los noventa. La tesis fundamental, según colijo, descansa en el aserto de que, a partir de los años sesenta, la poética coloquialista se comportó como norma, gracias a «su frecuencia de uso, normadora por lo acrecido de sus actualizaciones», mientras que hubo otras prácticas que pugnaron por hacerse visibles en el campo vigilado con mano férrea por los coloquialistas. Esta lucha sirve a Dorta para entender nuestro proceso poético, y en ese quehacer se adentra releendo las subversiones de la norma —en lo fundamental— desde varias antologías que él considera medulares para ejemplificar su demostración. Transita así por las páginas de *Usted es la culpable*,²¹ *Retrato de grupo*, *Los ríos de la mañana*, *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos*. *Mapa imaginario* y *Las palabras son islas*, y, además, por buena parte de lo mejor de la crítica al respecto (Arango, Arcos, Fowler, Osvaldo Sánchez, Osmar Sánchez Aguilera),²² y enuncia los leves tanteos de superación

formal gestados por los poemas iniciales de Reina María, Marilyn Bobes, Soleida Ríos u Osvaldo Sánchez en tanto mantienen el vínculo ideológico y la pertenencia a una suerte de discurso oficial. Anota las transgresiones culturalistas de Roberto Méndez o Pérez Olivares y las más arrasadoras de Efraín Rodríguez Santana, Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar, pero siempre en tanto conflicto con la norma, que en los casos de Novás y Escobar se agudizan al funcionar «como ‘agentes’ del desplazamiento al que se vieron sometidos algunos presupuestos de la estética coloquialista; como especie de matrices desde las cuales se proyectaron los discursos de ruptura ideológica emitidos en la segunda mitad de los 80".²³ Lustro cuyas rupturas conceptuales y formales enfoca desde *Retrato de grupo y Poesía cubana de los años 80. Antología*, y que recaen en Ponte, García Montiel, Víctor Fowler, Damaris Calderón, Sigfredo Ariel, Juan Carlos Flores y otros. En resumen, centra el aporte esencial de la poesía de los ochenta en una postura cívica de cuestionamiento del contexto histórico-político y en la desconfianza en la palabra como medio de apresar la realidad. Para llegar por fin a la década del noventa e inducir la lectura hacia la «radical novedad (...) concentrada (...) en las escrituras de los integrantes de un grupo que, de manera programática, se propuso revolucionar los contextos de decibilidad de la poesía (la literatura, en general) en la Isla: el grupo Diáspora(s), que comienza a hacerse visible

Juez y Parte I (Meditraiciones)

en 1993 (...) teniendo como miembros (...) a R. A. Pérez, R. Saunders, R. Sánchez Mejías, C. A. Aguilera, P. Marqués, I. González Castañer, entre otros»,²⁴ vistos desde la compilación *Dossier...*, de Rolando Sánchez Mejías. Y luego de explicarnos las peculiaridades expresivas e ideoestéticas del proyecto, cierra su alocución con la indicación de otros nombres que le parecen sugerentes: Rito Ramón Aroche y Caridad Atencio, cuyos discursos «densamente connotativos y elípticos, contruidos con fragmentos textuales que no aspiran a ninguna visibilidad inmediata en el momento receptivo», llaman la atención del crítico, tanto como «la tendencia culturalista de José Félix León» y «la poesía objetivista de Javier Marimón».²⁵

Para mi gusto, el ensayo adolece de dos problemas capitales. Uno de ellos: no hace una clara diferenciación entre corriente coloquialista y tono conversacional, cuestiones harto elucidadas por Virgilio López Lemus en sus ensayos «Palabras del trasfondo» y «Formas y contenidos en la poesía coloquial», pertenecientes al volumen *Palabras del trasfondo*. Este por menor conduce al crítico a unificar ambos aspectos y le lleva a ignorar autores y libros que, aunque emplearon en zonas el tono conversacional, no están adscritos al coloquialismo de manera absoluta. Estos poetas, pertenecientes por cronología a Orígenes o a la propia generación del cincuenta, ponen en tela de juicio la aseveración de la poética coloquialista como

norma, puesto que un simple vistazo a la nómina enseña a algunos de los mayores poetas cubanos actuantes en el momento: Cintio (*Testimonios*), Eliseo Diego (*Versiones y Muestuario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*), Lezama (*Poesía completa*), Fina (*Visitaciones*), Adolfo Martí (*Alrededor del punto*), Félix Pita Rodríguez (*Historia tan natural*), sin hablar del grueso de las producciones de Raúl Luis, Roberto Friol o Francisco de Oraá. Por no insistir demasiado en que, bien mirado, a pesar de que el tono conversacional es una de las características de la poesía coloquial, y de que ha estado presente en la lírica cubana desde el padre Capacho, pasando por Poveda, Villena, la Buceta, Ibarzábal, Tallet, cierto Florit, cierto Guillén, algún Feijóo y hasta la propia Fina, el coloquialismo fue una reacción contra dos líneas a mi entender sí definitorias en el devenir de la lírica nacional: la indagación ontológica que, viniendo de Heredia, Casal y Martí, había desembocado en las diversas poéticas de alto linaje literario de los originistas, en el Feijóo de «Beth-el» o el Pedroso de *El ciruelo de Yuan Pei Fu*, y la preocupación intimista que, desde Zenea, Mendive y Luisa Pérez, había fecundado los versos de Dulce María, Ballagas, Brull y el primer Florit; que son, no me cabe la menor duda, los exponentes de una tradición que, en vano, la estética coloquialista luchó por aplastar.

El segundo inconveniente del texto lo hallo en que el crítico ha leído la historia de la poesía cubana desde las antologías, las cuales eran ya visiones limitadas de un organismo que va más allá de unos cuantos poetas y poemas seleccionados por un antólogo que, lo hemos apreciado a lo largo de otros trabajos de este libro, suele mostrarnos la «antología» cual prueba de sus tesis y casi nunca cual una de las lecturas posibles del campo a estudiar. Bajo este prisma, Dorta pasa por alto una serie de poetas peculiares, incluso desde su perspectiva de reacción contra la norma «coloquialista», quizá por confiar en exceso en las respectivas visiones de los compiladores y su encauzamiento en lo fundamental habanocentrista del asunto, quizá por no percatarse de lo que, en materia de desobediencia y ruptura, significaban muchos textos de Wichy Noguerras, Lina de Feria, Delfín Prats, Roberto Manzano, Abilio Estévez, la última Reina María, Rafael Almanza, Carlos Augusto Alfonso, Omar Pérez, Reynaldo García Blanco, Jesús Lozada, Jorge Ángel Hernández o, incluso más cercanos a él en tiempo y presumibles gustos literarios, Carlos Esquivel, Francis Sánchez, Gerardo Fernández Fe, Leonardo Guevara o Luis Felipe Rojas Rosabal.²⁶

El texto posee, eso sí —y conste aquí que comparto el viaje por las disensiones que apunta y reconozco las novedades señaladas en la mayor parte de los discursos particulares

que destaca— una virtud capital: trae a la palestra, con tino, me atrevo a decir, el término neovanguardia, y apunta:

Una retórica neovanguardista (densamente moderna) define los enunciados metacríticos de Diáspora(s), sustentada en la dinamitación de un pasado literario con vistas a construirse un lugar único de enunciación; en la tachadura de textos culturales con igual propósito autoconstructivo, y en el *terror* como estrategia de lectura del imaginario nacional anterior y de autorrepresentación: «Un poquito de terror literario ... no le haría daño a la nación entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las Letras, siempre inflacionario —hasta el ridículo— en cualquiera de sus aspectos» [lo entrecomillado es una cita de Sánchez Mejías]. El *telos* fundamental del grupo, perceptible en la mayoría de sus proyecciones escriturales (poesía, crítica...) y en otro tipo de manifestaciones (como los *performances* que realizaron algunos de sus integrantes), es ocupar un estatuto diferencial como valor altamente positivo.²⁷

Comparto el punto, si bien considero que el apelativo neovanguardia supera los contornos del grupo Diáspora(s) y otros poetas afines e incluye otras propuestas

Juez y Parte I (Meditraiciones)

que invitan a la relectura y que son, al unísono con el neomodernismo que apunté párrafos atrás, las dos respuestas claramente posmodernas (aunque en la superficie a Dorta y tal vez a otros críticos les parezcan modernas) de la poesía cubana finisecular del xx.

Pero antes de entrar en tales resemantizaciones me gustaría dejar claras (si puedo) las que pienso sean las tendencias esenciales de la poesía cubana contemporánea, tanto en su aspecto conceptual como formal. Páginas arriba, hablé de la indagación ontológica que ha signado buena parte de nuestra poesía; las eternas preguntas: ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, los cuestionamientos acerca del ser y del Ser, del ser en el Ser, o de las distintas entidades que componen el universo y ofrecen diferentes interpretaciones físicas o metafísicas, conforman el núcleo de buena parte de la poesía universal. Los místicos españoles, Donne, Quevedo, Góngora, Baudelaire, Dickinson, Rilke, Claudel, Eliot, Celan, y otros, bastan a manera de ejemplo. Cuba, ya lo dije, inscribe en esa línea (que incorpora el matiz del ser cubano y la cubanidad misma como materia de inspiración) a Heredia, El Cucalambé, Casal, Martí, Ballagas, Dulce María, Florit, Lezama, Cintio, Fina, Feijóo, Escardó y muchos poetas actuales, entre los que descuellan Novás, Escobar, Roberto Manzano, Jorge Luis Arcos, Roberto Méndez, Rafael Almanza, Jesús Lozada, Francis

Sánchez y Carlos Esquivel. Otra tendencia muy definida, también comentada en trabajos anteriores, es la indagación ético-social; desde sus mismos orígenes la poesía y la crítica de poesía en nuestra patria han estado vinculadas a los avatares de la historia y la política y han admitido los más variopintos papeles en tales juegos de abalorios (a favor, en contra, para denunciar, para sugerir, para esconder); ya sabemos de Heredia, Milanés, Luaces, Fornaris, El Cucalambé, Martí, Acosta, Pedroso, Guillén, Piñera, Escardó, Retamar, Padilla, César López, Rodríguez Rivera, y más recientemente Delfín Prats, Rodríguez Santana, Arcos, Fernández Larrea, Damaris Calderón, Odette Alonso, Ponte, García Montiel, Almanza, García Blanco, Flores, Yamil Díaz, Omar Pérez, Camilo Venegas, *et. al.* Y una tercera dirección pudiera ser la indagación estética, el pulsar en los resortes del pensamiento artístico (poético) a modo de propulsor para otros pensamientos que pasan a segundo plano y se travisten en subliminales sugerencias (el filosófico, el teológico, el histórico, el político, sin duda más cercanos a las dos tendencias anteriores); en esta corriente podemos adscribir a la Avellaneda, Martí, Casal, Boti, Poveda, Brull, Florit, Lezama, Baquero, César López, Francisco de Oraá, Noguerras, Novás, Escobar, Manzano, Almanza, Méndez, Reina María, Sánchez Mejías, Ricardo Alberto Pérez, Omar Pérez, y otros.

En cuanto a lo formal —y sin olvidar que no es otra cosa que la apariencia estilística de lo conceptual—, puedo deslindar con claridad otras tres tendencias cuyo zigzag y continuo trenzarse con las conceptuales acaban por redondear el panorama de la poesía cubana contemporánea. La primera de ellas es, vaya coincidencia, el conversacionalismo a manera de tono preponderante en buena parte de nuestra lírica, que ha hecho el viaje ya visto desde Capacho hasta la generación del cincuenta, donde tuvo certeros cultivadores, ya fuese en la variante teosófica de Escardó o en la netamente coloquialista de Alcides o Domingo Alfonso, y que a partir de ahí se recontextualiza en manos de autores que buscan limpiarlo de los excesos prosaístas de la corriente coloquial y aprovechar otras de sus ganancias en el nivel comunicacional o en la introspección intimista. En ese grupo descuellan Delfín Prats, Efraín Rodríguez Santana, Jorge Luis Arcos, Lourdes González, Ramón Fernández Larrea, Ponte, García Montiel, Damaris Calderón, Odette Alonso, Camilo Venegas y Yamil Díaz. Debo subrayar que esta filiación conversacional obedece, entre otros factores, al fuerte influjo de la poesía anglonorteamericana, con Whitman a la cabeza, sobre las del resto del continente. Las experiencias en tal sentido de Pound, Sandburg, Masters, Frost, Eliot, Williams, Merton, Ginsberg, Corso, Bukowski, y sus respectivas repercusiones en varias hornadas de cubanos y latinoamericanos,

están quizá determinadas por el alto grado de ductilidad expresiva que alcanzó en ellos el verso libre y las búsquedas con el ritmo semántico,²⁸ que marcaron la producción de los conversacionalistas e incluso de otros menos cercanos al hecho, como el Lezama de *Fragmentos a su imán* o el Baquero de *Poemas invisibles*.

La segunda dirección, por antonomasia, descansa en el par opuesto: la tropologización, el mal llamado hermetismo, que puede oscilar desde los universos confesionales un tanto románticos donde prima el cuidado versológico exquisito hasta los cosmos barrocos plenos de referencias culturales en que impera un verso próximo al versículo o la prosa, tales los casos de Casal y de Lezama, paradigmas probables de cada conducta, respectivamente. En medio de estos dos límites se mueven Cintio, Fina, Francisco de Oraá, Friol, Kozer, Amando Fernández y, además, Roberto Méndez, Pedro Llanes, Heriberto Hernández y Francis Sánchez. A estos últimos la crítica los etiquetó de neoorigenistas o neolezamianos en su momento de aparición, sin atender al proceso de reacción anticolloquial urgente y necesario al que aludí en los textos «A la escuela hay que llegar puntual» y «La maldición de las palabras»; reacción que, por desgracia, devino en pura verborragia para muchos de sus adeptos, pero que sí implicaba el enlace con el pasado literario del país a partir de una estatura poética poco usual: la de los poetas de Orígenes.²⁹

Juez y Parte I (Meditraiciones)

La tercera y última de las corrientes es aquella que pudiéramos denominar de la ruptura, ya sea a través de la relectura de la tradición, ya sea mediante una violenta irrupción nihilista en el panorama literario de su época. La mayor parte de la crítica cubana de poesía nos ha hecho creer que la lucha coloquialismo/hermetismo es el motor de la misma, y si bien es cierto que la literatura es agonística, también lo es que los polos en conflicto rebasan el válido intento de legitimación de las opciones formales. Luchan las opciones conceptuales, las corrientes de pensamiento, los autores que las defienden y ejecutan artísticamente. Y, nota curiosa, muchos de ellos suelen practicar una especie de ruptura continua, de perenne superación entre un cuaderno y otro, entre una etapa y la siguiente, de riesgo imparable que asimila el romper con la corriente en boga y, si urge, regresar a ella para romper con la otra y así hasta el infinito. Tales autores devienen integradores, cósmicos, porque arramblan con todo y se valen de todo y son, para mi gusto, los esenciales no solo dentro de la poesía cubana, sino dentro de La Poesía. A lo largo del libro he venido mencionando varios modelos posibles: Dante, Du Bellay, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Dickinson, Celan, cuya influencia juzgo apreciable en diversas series de poetas cubanos. Aquí me place distinguir a Martí, Guillén, Ballagas, Brull, Florit, Piñera, García Vega, Novás, Escobar, Roberto Manzano, Almanza, Sánchez

Mejías, Omar Pérez o Juan Carlos Flores, que han renunciado a una voz y una poética para ir asimilando voces y poéticas que les permitan buscar su sitio en el Ser, en el universo, en la patria y en la propia poesía.

Estas rupturas se verifican, conceptual y formalmente, en dos vertientes fundamentales: el neomodernismo y la neovanguardia. Sé bien que esta aseveración suena a cabriola de escritor de ficción metido en los vericuetos de la prosa reflexiva, que busca reforzar la dramaturgia de su contrabando con artilugios capaces de conducir al lector a la blasfemia, la risa, el llanto y el escozor por seguir adelante. Pero no. Intentaré probar la naturaleza literaria de mi tesis con las escasas armas filosóficas y filológicas que tengo a mi alcance. Me atrevo a hablar de neomodernismo y neovanguardia en medio de una ola creciente de posmodernidad entrevista al calor de una edad contemporánea cada vez más polarizada, global e interdependiente, con fuerte tendencia a la universalización de la civilización occidental (tecnología de punta, liberalismo, imposición del modelo social a otras civilizaciones) y, a la vez, caracterizada por la presencia de esas otras civilizaciones que, ante la inminencia de homogeneización, reivindican sus propias identidades y ejercen su derecho al equilibrio cultural, económico y político.³⁰ El caso de Cuba, por no ir muy lejos, donde se ha instituido una labor de rescate de la identidad,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

un bastión de resistencia ante la despersonalización y la disolución de la responsabilidad, características que, al decir del mismo Lyotard, conforman una multiplicidad de estilos posmodernos que atacan los conceptos de arte y lenguaje y, a la postre, abren la puerta a una modernidad de altos vuelos que completa a la posmodernidad. O sea, que nace de ella y a ella vuelve para entender y entender(se con) la historia de la cultura y del pensamiento.

Entonces no resulta descabellado hablar de neomodernismo en el contexto cubano. En su brillante ensayo «Modernismo, 98, subdesarrollo»,³¹ Roberto Fernández Retamar enumera algunas de las condiciones de América Latina en las postrimerías del XIX que facilitaron el origen del modernismo, a saber: el subdesarrollo, la rebeldía y la necesidad de injertar al mundo en nuestra realidad. Perfecto. Mientras hoy España y los demás países hispanoamericanos generadores de sólidos movimientos poéticos en el XX (México, Argentina, Chile, Colombia) avanzan hacia el liberalismo político, económico e intelectual,³² Cuba insiste en el socialismo como sistema, con una variante que intenta superar los errores del llamado socialismo real de Europa del Este, pero cuyas limitaciones económicas (a las cuales se suma el bloqueo norteamericano y otras leyes de carácter sociopolítico como la Helms-Burton y la Torricelli) mantienen al país en un estado de tensión administrativa que

está más cerca del llamado tercer mundo que del ya mentado primero, desigualdad que refuerza la antes aludida faena de resistencia mediante el rescate de la identidad cultural. La rebeldía literaria también es perceptible en estos autores que, a mi juicio, desembocan en el neomodernismo cubano (el Novás de *Al más cercano amigo* y *Sonetos a Gelsomina*; el Escobar de *Epílogo famoso* y *Allegro de sonata*; el Manzano de *Canto a la sabana*, *Puerta al camino*, *El hombre cotidiano* y *El racimo y la estrella*, el Almanza de *Libro de Jóveno* y *El gran camino de la vida*;³³ así como Francis Sánchez, José Manuel Espino, Ronel González o Carlos Esquivel), pues protestan contra la corriente coloquial y su vulgarización de la literatura, lo mismo que rechazan una tal vez excesiva politización de la vida literaria y de la exégesis de nombres y zonas claves de nuestra poesía (José Martí, Nicolás Guillén, la poesía negra, la social, la de barricada, etc.). Y en cuanto a injertar el mundo en la realidad cubana, ni hablar. Almanza y Manzano son, creo, dos de nuestros mayores estudiosos del legado martiano tanto en lo referente al pensamiento poético como político y económico,³⁴ aparte de que, igual ellos que los otros, han emprendido una reconquista que incluye a Casal y a Darío y a múltiples poetas de la lengua española, cultivadores excelsos de los metros y formas estróficas «tradicionales» (Garcilaso, Góngora, Quevedo, san Juan de la Cruz,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

fray Luis de León, Unamuno, Machado, Miguel Hernández, Alberti, Juan Ramón, Paz), con los cuales ellos experimentan en el intento de renovar desde la relectura de la tradición. Y este es un hecho peculiar: el modernismo hizo lo contrario: importar a Verlaine, a Baudelaire, a Mallarmé, en busca de nuevas armonías que vivificaran el moribundo español decimonónico, mientras que el neomodernismo aspira a vencer la avalancha de poesía en otras lenguas (el coloquialismo norteamericano, los «experimentalismos» italiano, francés, inglés y de expresión alemana, etc.) y restaurar la dignidad renovadora de un idioma amplio y diverso en su gama semántica y sonora. Ángel Rama expone, entre algunas de las principales particularidades de la expresión dariana (y del modernismo, por extensión) el uso de arcaísmos, neologismos, cultismos, preciosismos, y toda una aristocracia vocabularia que se sirve de la melodía y la sonoridad como ligazón para las palabras.³⁵ Si revisamos con cuidado la producción de nuestros neomodernistas, hallaremos todos estos manejos lingüísticos y, además, el conjunto de símbolos que, nueva «selva sagrada»,³⁶ les ayudan a representar el sincretismo del mundo: pez, venado, delfín, ciudad, escriba, espejo, y otros de fácil constatación tras la lectura de sus libros.

La orientación que pretendo nombrar neovanguardia es resultado, también, de la época posmoderna. Solo que no defiende

un proyecto social o una identidad nacional, sino las emergentes posturas marginales propias de lo posmoderno (el marginado sexual, racial, cultural...) que, si bien conforman sectores otros de la identidad nacional, en puridad pugnan por trascender las fronteras de un proyecto social que los anula con su discurso de homogeneidad ideológica y cultural ante la homogeneidad económica e informática de la edad contemporánea. La multiplicidad de discursos posmodernos, igual que en el caso precedente, facilita la vuelta a lo que Dorta califica, en el párrafo citado con anterioridad —que define la conducta pública de muchos de estos autores—, de «una retórica neovanguardista densamente moderna» y que pudiéramos tildar de ejercicio desontologizador que, por paradójico que suene, remarca la ontología de la diferencia, en un sentido similar al de las vanguardias europeas de principios del xx, que concedían cimera importancia a la experimentación artística, desvinculándola, en mayor o en menor grado, de cualquier pragmatismo social. El rechazo a buena parte de la poesía escrita en español, quizá no todo lo «experimental» que pudiera desearse (no obstante ciertas parcelas de las obras de Tablada, León de Greiff, Vallejo, Parra, Octavio Paz, Jorge Guillén o Mariano Brull), y la conexión con poetas (Ponge, Celan, Sanguinetti, Rossi, Noël, Dupin, Deguy, Jandl, Schutting) y pensadores europeos (Habermas, Deleuze, Foucault, Derrida o Cioran), norteamericanos (Stevens, Moore, cummings), o brasileños (Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Manoel de Barros),

Juez y Parte I (Meditraiciones)

parecen signar esta variante en Rolando Sánchez Mejías, Ricardo Alberto Pérez y Carlos Alberto Aguilera; en tanto escritores provenientes del neomodernismo (el Almanza de *Hymnos I* e *Hymnos II*; el Manzano de *Tablillas de barro I*, *Tablillas de barro II* y *Transfiguraciones*; el Novás de *Atlas salta*; el Escobar de *Abuso de confianza* o *La sombra del decir*) o del llamado posconversacionalismo (la Soleida de *El libro roto*; la Reina María de *Páramos*, *La foto del invernadero* y *...te daré de comer como a los pájaros...*; el Pedro Marqués de *Cabezas*; el Juan Carlos Flores de *Distintos modos de cavar un túnel*), junto a los jóvenes Gerardo Fernández Fe, Javier Marimón, Leonardo Guevara y Luis Felipe Rojas, intentan nuevas búsquedas que, por su flexibilidad conceptual y sus excelencias formales, tal vez los pongan en el camino de la próxima renovación poética en el país.³⁷

Seguir sería caer —más— en el poroso terreno de la especulación y la cartomancia. En su ensayo de *Sic*, Fowler abogaba por la profundización en lo performativo, en explotar las capacidades de la informática y el influjo de la poesía escrita por cubanos fuera de las fronteras nacionales, cual vía «para avizorar un espacio de intercomunicación y mutaciones»³⁸ que se abra al diálogo fértil y a la simbiosis. Yo me atrevería a sugerir, otra vez, una mente siempre abierta al crecimiento espiritual y al poder de la(s) poesía(s) para cambiar la(s) vida(s) y que, la(s) vida(s), en un proceso de acción y reacción, ayude(n) a revolucionar la(s) poesía(s). Que así sea.

Anexo

Adjunto la tan cacareada lista de poetas que, a mi pobre parecer, constituyen los más atendibles dentro de la poesía cubana de la segunda mitad del siglo xx y, con fortuna, de la primera del xxi. Aunque a todos los estimo interesantes, me atrevo a resaltar en negritas a aquellos que considero notables en honor a su profundidad de pensamiento, a su atenta sensibilidad y a su pericia lingüística. No es casual que muchos de ellos reincidan, conceptual y formalmente, en varias de las tendencias que apunto como definidoras de los principales rasgos de la lírica cubana contemporánea. Están, por ahora, los que analizaré en el volumen *Experiencias crípticas*. Por supuesto, el orden en que aparecen obedece a una más o menos coherente pero no del todo exacta organización cronológica. Líbreme Dios de que esto sea una propuesta de canon o algo similar. Baste decir que, amén de disparidades estéticas y éticas, son «mis amigos», los que me han ayudado a crecer y a esperar. A todos ellos, muchas gracias.

Rolando Escardó, Roberto Friol, Cleve Solís, Carlos Galindo, **Francisco de Oraá**, Luis Marré, Pablo Armando Fernández, **Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís**, Rafael Alcides, **César López**, Raúl Luis, **Heberto Padilla**,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Antón Arrufat, Domingo Alfonso, Luis Suardíaz, Manuel Díaz Martínez, Pedro de Oraá, Lourdes Casal, **Luis Rogelio Noguerras**, Lina de Feria, **Delfín Prats**, **José Kozer**, Miguel Barnet, **Guillermo Rodríguez Rivera**, Raúl Rivero, Juana Rosa Pita, Severo Sarduy, Waldo Leyva, Nancy Morejón, Emilio de Armas, Magaly Alabau, Virgilio López Lemus, **Raúl Hernández Novás**, Aramis Quintero, José Pérez Olivares, **Roberto Manzano**, Soleida Ríos, Amando Fernández, Yoel Mesa, Alex Fleites, Víctor Rodríguez Núñez, Jorge Yglesias, **Reina María Rodríguez**, Efraín Rodríguez Santana, **Jorge Luis Arcos**, Ricardo Riverón, Octavio Armand, Abilio Estévez, Lourdes González, Orlando González Esteva, **Ángel Escobar**, Luis Lorente, Manuel García Verdecia, Alberto Acosta Pérez, Ramón Fernández Larrea, Roberto Méndez, **Rafael Almanza**, **Rolando Sánchez Mejías**, Víctor Fowler, Ismael González Castañer, **Juan Carlos Flores**, Sigfredo Ariel, Emilio García Montiel, Alberto Rodríguez Tosca, Heriberto Hernández, Pedro Llanes, **Reynaldo García Blanco**, Jorge Luis Mederos, Arístides Vega Chapú, **Carlos Augusto Alfonso**, **Omar Pérez**, Antonio José Ponte, Jesús Lozada, Jorge Ángel Hernández, Rigoberto Rodríguez Estenza, Pedro Marqués de Armas, Damaris Calderón, Teresa Melo, Agustín Labrada, Odette Alonso, Laura Ruiz, Edel Morales, Frank Abel Dopico, Sonia Díaz Corrales, Ricardo Alberto Pérez, Manuel Sosa,

Carlos Esquivel, Norge Espinosa, Yamil Díaz Gómez, Aymara Aymerich, Liudmila Quincoses, Francis Sánchez, Israel Domínguez, Nelson Simón, Ronel González, José Luis Serrano, Alessandra Molina, José Manuel Espino, Camilo Venegas, José Félix León, Gerardo Fernández Fe, Javier Marimón, Leonardo Guevara, Michael Hernández Miranda y Luis Felipe Rojas Rosabal.

Notas

¹ Citado por Antonio Gramsci en *Antología*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1973, p. 288.

² Ver Antonio Gramsci: ídem.

³ En *Ensayos voluntarios* Guillermo Rodríguez Rivera dedica un interesante texto a este acápite («Poesía y canción en Cuba»). El antólogo italiano Danilo Manera en *L'isola che canta. Giovanni poeti cubani* (con prólogo de Arturo Arango, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1998), incluye textos de Carlos Varela y Frank Delgado, a los que considero junto con Marta Valdés, Teresita Fernández, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Augusto Blanca, Sara González, Lázaro García, Pedro Luis Ferrer, Amaury Pérez, Vicente y Santiago Feliú, Gerardo Alfonso, Donato Poveda, Alberto Tosca, Raúl Torres, Albita Rodríguez, Liuba María Hevia, Polito Ibáñez, David Torrén, Vanito Caballero, Boris Larramendi, José Luis Medina, Yamira Díaz, Norge Batista, Freddy Laffita y los miembros del trío Enserie, más cercanos al lenguaje poético. En cuanto a los poetas populares, vale consultar *La décima constante*, de Virgilio López Lemus, en específico los capítulos «Décima y oralidad en la tradición cubana» (pp. 42-71), «Leyendas de Chanito Isidrón» (pp. 131-156), «Jesús Orta Ruiz, decimista cimero del siglo xx» (pp. 157-177) y las entrevistas realizadas a Chanito Isidrón (pp. 233-262) y al Indio Naborí (pp. 263-282). Habría que destacar, aparte de los allí mencionados, a improvisadores

Juez y Parte I (Meditraiciones)

como Alexis Díaz Pimienta, Juan Antonio Díaz, Luis Paz, Luis Quintana e Hiram Caballero, cuyos hallazgos poéticos están muchas veces a la altura de la poesía escrita. En el caso peculiar de Alexis Díaz Pimienta valga apuntar que es además, y sobre todo, un autor literario: poeta, investigador, novelista, cuentista.

⁴ Para el tema de las generaciones, ver Raimundo Lazo: *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, 2da. edición, UNAM, México D.F., 1973; José Antonio Portuondo: *La historia y las generaciones* (consignado en la bibliografía) y José Juan Arrom: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, 2da.edición, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977.

⁵ De Retamar, pueden consultarse *La poesía contemporánea en Cuba*, «Para presentar *Poesía joven de Cuba*», en *Papelería*, y «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. De César López, «En torno a la poesía cubana actual», en revista *Unión*, no. 4, La Habana, octubre-diciembre, 1967. De Suardíaz, «Artes y oficios del poeta», en *Ponencias. Coloquio sobre literatura cubana*, Palacio de las Convenciones, Ciudad de La Habana, 1981. De López Morales, «Contribución crítica al estudio de la primera generación poética de la Revolución», en *La generación de los años 50*.

⁶ Ver en *Ensayos voluntarios* de Rodríguez Rivera el texto «En torno a la joven poesía cubana», y en *Por la poesía cubana* de Prats Sariol, «Nogueras el caminante», «Señas de *Imitación de la vida*», «La poesía de Raúl Rivero» y «Poesía de verdad». Prats también dedica artículos laudatorios a Nancy Morejón, Osvaldo Navarro y Raúl Hernández Novás, más vinculados a lo que aquí llamo El Puente, el tojosismo y el segundo Caimán, respectivamente. Y quede claro que es un comodín, dada mi renuncia al método de matrimoniar autores y promociones.

⁷ Ver en *Reincidencias* los capítulos «Tres preguntas iguales y una respuesta diferente», «Juntar palabras es un delito noble», «El cordero imperfecto está en peligro», «¿Existe una nueva poesía social?» y «Nueva sociedad, ¿igual poesía?».

⁸ En el prólogo a *Las palabras son islas*, Arcos maneja la idea, razonable mas discutible, de que Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar y Reina María Rodríguez son los únicos en alcanzar la dimensión de poetas mayores que traía consigo la tradición poética origenista.

⁹ Ver Víctor Fowler: «Terminan los 90», en *Sic*, no. 2, Santiago de Cuba, enero-febrero, 1999; Nidia Fajardo: «Prólogo» a *De transparencia en transparencia*,

y Walfrido Dorta: «Algunos estados, estaciones, documentos. Poesía cubana de los 80 y los 90», en *La Gaceta de Cuba*, no. 6, Ciudad de La Habana, noviembre-diciembre, 2003.

¹⁰ Virgilio López Lemus: «Preámbulo a la poesía cubana», prólogo a *Doscientos años de poesía cubana*, y Jesús J. Barquet: «Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada», prólogo a *Poesía cubana del siglo xx*, compilación de Jesús J. Barquet y Norberto Codina, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

¹¹ Recomiendo especialmente la lectura del texto de Jesús J. Barquet para entender algunas peculiaridades de la poesía de la diáspora. También es básica la consulta del volumen: *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*, de Carlos Espinosa Domínguez, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado, 2001.

¹² Para la escritura de *Experiencias crípticas*, volumen donde abordaré la obra de los poetas cubanos que considero atendibles después de 1959.

¹³ Víctor Fowler: op. cit., p. 12.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Op. cit., p. 13.

¹⁶ Op. cit., p. 12.

¹⁷ Hago a continuación una lista con mis discrepancias: 1) Para mí, libros como *Créditos de Charlot*, de Fina, o *Nupcias*, de Cintio, nada tienen que envidiar a etapas anteriores de su obra y en ellos percibo, más que una decadencia, la superación inteligente de poéticas anteriores en pos de ese cambio de piel tan vivificador para los poetas mayores. 2) Considero *Los días de tu vida* un texto donde aún se perciben la indagación ontológica y el buen hacer consustanciales a la poesía de Eliseo Diego. 3) Sospecho que la sola lectura de «Beth-el» y «Faz» alcance a convencer al más exigente de la jerarquía mayor de Samuel Feijóo. 4) Retamar, Jamís y Oraá son tres poetas que —y espero demostrarlo en *Experiencias crípticas*— están a la altura de lo mejor de la poesía hispanoamericana. 5) La muerte de un poeta, aunque priva a los demás de su maestrazgo en la vida literaria, apenas incide en la desaparición de sus influencias; antes bien las potencia al nivel de mito entre los autores jóvenes. 6) La diáspora no saca la obra de un autor de la historia de su literatura nacional, sino que enriquece esta con nuevas perspectivas históricas, sociopolíticas, culturales y lingüísticas.

¹⁸ Fowler: op. cit., p. 11.

¹⁹ Ídem.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

²⁰ Sobre este aspecto me extenderé más adelante.

²¹ *Usted es la culpable*, compilación de Víctor Rodríguez Núñez, Abril, Ciudad de La Habana, 1985.

²² Los textos de Arango que cita están recopilados en *Reincidencias*. De Arcos acota: «¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana», en *Temas*, no. 3, Ciudad de La Habana, 1995; el prólogo a *Las palabras son islas* y «Raúl Hernández Novás: la mirada desde el velo del amnios», en *Amnios*, de Raúl Hernández Novás, Ediciones Ateneo, Ciudad de La Habana, 1998. De Fowler: «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», en *Casa de las Américas*, no. 215, Ciudad de La Habana, abril-junio, 1999. De Osvaldo Sánchez: «Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana», en *Revista Iberoamericana*, no. 152-153, Pittsburgh, julio-diciembre, 1990. De Sánchez Aguilera: «Poesía en claro, Cuba, años 80 (long play/variedades)», en *Poesía cubana de los 80. Antología*, compilación de Alicia Llarena, Ediciones La Palma, Madrid, 1993, y «Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía», en *La Gaceta de Cuba*, Ciudad de La Habana, noviembre-diciembre, 1993.

²³ Walfrido Dorta: op. cit., p. 11.

²⁴ Op. cit., p. 12.

²⁵ Las tres últimas frases entrecomilladas en la página 14 de la op. cit.

²⁶ Otro problema visible, que opto por señalar en nota y no en el cuerpo del texto es que, pese a ser una lectura desde las antologías y enseñar el claro propósito de privilegiar (legitimar) el discurso de los poetas «diaspóricos», no alude en ningún momento a la muestra *Memorias de la clase muerta*, que pudiera entenderse como el texto en verdad programático de esa(s) tendencia(s) y que cuenta, incluso, con el prólogo de un ilustre antecesor: Lorenzo García Vega. Por cierto, en el registro de poetas «desobedientes» y «ruptores» apelo solo a los que han hecho su obra en Cuba, pues entre los poetas que han escrito en el extranjero hay soberbios ejemplares de la talla de José Kozer, Magaly Alabau, Orlando González Esteva y Octavio Armand, entre otros.

²⁷ Dorta: op. cit., pp. 12-13.

²⁸ Sería saludable revisar, al respecto, el ensayo de Luis Álvarez «Tradición y renovación en la poesía», en *Sic*, no. 2, Santiago de Cuba, enero-febrero, 1999, pp. 3-9.

²⁹ Jorge Luis Arcos explica muy bien las ganancias de los poetas de Orígenes y su repercusión en quienes les sucedieron en «Las palabras son islas», pp. XXIX-XXXIII.

³⁰ Para estudiar someramente el asunto, propongo los títulos: *La condición postmoderna*, de Jean François Lyotard (Cátedra, Madrid, 1984), *Modernidad y posmodernidad*, compilación de Josep Picó (Alianza Editorial, Madrid, 1988), *Teoría de la posmodernidad*, de Fredric Jameson (Trotta, Madrid, 1996), y la revista *Criterios*, no. 32 (Ciudad de La Habana, julio-diciembre, 1994), dedicada casi por entero al tema de la modernidad y la posmodernidad. Sería conveniente, además, revisar los documentos de la polémica sostenida al respecto entre Rufo Caballero y Duanel Díaz, aparecidos primero en la revista *Extramuros*, no. 9, Ciudad de La Habana, diciembre, 2002, y luego en los números 49, 50 y 51 de la revista *Unión*, Ciudad de La Habana, 2003 (los tres números pertenecen a ese año).

³¹ En *Órbita* de Roberto Fernández Retamar, con selección y prólogo de Jorge Luis Arcos, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2001, pp. 331-344.

³² Consultar para este tema a Jean Touchard: *Historia de las ideas políticas*, traducción de J. Pradera, Tecnos, Madrid, 1981, y «Ayuda para el primer mundo», «Italia no es Bolivia», «El príncipe agorero» y «El diablo predicador», de Mario Vargas Llosa, en *El lenguaje de la pasión*, Santillana Suma de Letras S. L., Madrid, 2002.

³³ Felizmente, Ediciones La Candelaria, en Miami, acaba de publicar el primer volumen de la obra poética de Almanza, hasta ahora inédita en forma de libro. *Libro de Jóveno* apareció en el año 2003. La misma casa ya tiene en prensa los volúmenes *El gran camino de la vida*, *Hymnos I (Visiones)* e *Hymnos II (Íconos)*.

³⁴ Ver Rafael Almanza: *En torno al pensamiento económico de José Martí* (Editorial de Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 1990) y *Hombre y tecnología en José Martí* (Oriente, Santiago de Cuba, 2001), y Roberto Manzano: *Mito y texto en José Martí* (Ácana, Camagüey, 1995).

³⁵ Cfr. Ángel Rama: «Epílogo», en *Poesía* de Rubén Darío, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1989.

³⁶ Ídem, pp. 616-617. Allí Rama explica bien el concepto de selva sagrada y su importancia como representación, reverso y continente del mundo real.

³⁷ En el conjunto de la neovanguardia se aprecian, estilísticamente, contaminaciones intergenéricas (poesía-prosa-artes visuales-música, etc.), violaciones de la arquitectura del poema y de diversos niveles del lenguaje que atañen a su capacidad de comunicación (morfología, sintaxis, semántica), intertextualidad, *kitsch*, parodia, imaginario popular, etc.

³⁸ Víctor Fowler: op. cit., p. 14.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Algunos estudios de historia, teoría y crítica de la poesía cubana aparecidos en forma de libro:¹

Aguirre, Mirta: *Introducción a la filosofía del lenguaje figurado*, Editora Revolucionaria, La Habana, 1972 (tomado de la edición de 1963).

_____: *Estudios literarios*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

_____: *Un poeta y un continente*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1982.

Álvarez Álvarez, Luis: *Conversar con el otro*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990.

_____: *Letras de Puerto Príncipe*, Editorial Ácana, Camagüey, 2001.

_____ : *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Editorial Oriente, 1997.

_____ : *Para adelantar el día de Nicolás Guillén*, compilación, Editorial Ácana, Camagüey, 2002.

Álvarez, Ileana y Francis Sánchez: *Dulce María Loynaz, la agonía de un mito*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello, Ciudad de La Habana, 2001.

Arango, Arturo: *Reincidencias*, Editorial Abril, Ciudad de La Habana, 1990.

_____ : *Segundas reincidencias*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2002.

Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990.

_____ : *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, Editorial Academia, Ciudad de La Habana, 1990.

_____ : *Orígenes. La pobreza irradiante*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1994.

Arias, Salvador: *Búsqueda y análisis*, prólogo de José Antonio Portuondo, Ediciones Unión, La Habana, 1974.

Arrom, José Juan: *En el fiel de América*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985.

Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera, entre él y yo*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1996.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Augier, Ángel: *Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico crítico*, 2 tomos, prólogo de Samuel Feijóo, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1962 y 1964.

Bachiller y Morales, Antonio: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba*, 3 tomos, con introducción de Francisco González del Valle y bibliografía del autor por Vidal Morales, Biblioteca de Autores Cubanos, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1965.

Baquero, Gastón: *Ensayos*, Fundación Central Hispana, Salamanca, 1995.

Boti, Regino: *Crítica literaria*, prólogo de Emilio de Armas, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1985.

Bueno, Salvador: *Historia de la literatura cubana*, Editora del Ministerio de Educación, La Habana, 1963.

_____: *Medio siglo de literatura cubana*, Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1953.

_____: *Temas y personajes de la literatura cubana*, Ediciones Unión, La Habana, 1964.

Calcagno, Francisco: *Diccionario biográfico cubano*, Imprenta y Librería de N. Ponce de León, New York, 1878.

Carpentier, Alejo: *Letra y solfa 6. Literatura. Autores*, compilación, prólogo e índices de América Díaz Acosta, Editorial

Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1997.

_____: *Letra y solfa 7. Literatura. Libros*, compilación, prólogo e índices de América Díaz Acosta, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1997.

_____: *Letra y solfa 8. Literatura. Poética*, compilación, prólogo e índices de América Díaz Acosta, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2001.

Cruz, Manuel de la: *Sobre literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

Dorta, Walfrido: *Gastón Baquero: El testigo y su lámpara*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2001.

Casal, Julian del: *Prosas*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964.

Chacón y Calvo, José María: *Ensayos de literatura cubana*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1922.

_____: *Estudios heredianos*, Editorial Trópico, La Habana, 1939.

_____: *Juan Clemente Zenea, poeta elegíaco*, Imprenta El Siglo xx, La Habana, 1951.

Chaple, Sergio: *Rafael María Mendive. Definición de un poeta*, Ediciones Unión, La Habana, 1973.

Feijóo, Samuel: *Azar de lecturas*, Departamento de Relaciones Culturales, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1961.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

_____: *Contactos poéticos*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1980.

_____: *Crítica lírica*, 2 t., Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1982-1984.

_____: *El son cubano: poesía general*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1986.

_____: *Prosa*, Selección y prólogo Cintio Vitier, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985.

_____: *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1961.

Fernández, Pablo Armando: *De memorias y anhelos*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1998.

Fernández, Teresa de J.: *Revolución, poesía del ser*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1987.

Fernández Retamar, Roberto: *Calibán y otros ensayos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1979.

_____: *El son de vuelo popular*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1972.

_____: *Introducción a José Martí*, Centro de Estudios Martianos y Editorial Casa de las Américas, 1978.

_____: *La poesía, reino autónomo*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2000.

_____: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954.

_____: *Para el perfil definitivo del hombre*, 2da. edición corregida y aumentada, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1995.

_____: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1975.

_____: *Papelería*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1962.

Florit, Eugenio: *Obras completas*, 5 tomos, editado por Luis González del Valle y Roberto Esquenazi-Mayo, Society of Spanish and Spanish-american Studies, University of Nebraska, 1983-1991.

Fornet, Ambrosio: *El libro en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1994.

_____: *Memorias recobradas*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000.

Friol, Roberto: *Suite para Juan Francisco Manzano*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

García Marruz, Fina: *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2003.

_____: *Hablar de la poesía*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1986.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

_____ : *La familia de Orígenes*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1997.

García Yero, Olga: *La escritura a conciencia. Aurelia Castillo: una escritora olvidada*, Editorial Ácana, Camagüey, 2002.

González, Reynaldo: *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1988.

Gutiérrez Coto, Amauri Francisco: *Acerca de lo negro y la africanía en la lengua literaria de Motivos de son*, Ediciones Vitral, Pinar del Río, 2001.

Hernández Ureña, Max: *Panorama histórico de la literatura cubana*, 2 tomos, Edición Revolucionaria, La Habana, 1967.

Hernández Pérez, Jorge Ángel: *Ensayos raros y de uso*, Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara, 2002.

Instituto de Literatura y Lingüística: *Diccionario de la Literatura Cubana*, 2 t., Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980, 1984, respectivamente.

_____ : *Historia de la literatura cubana (desde los orígenes hasta 1898)*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2002.

Heredia, José María: *Prosas*, selección y prólogo de Romualdo Santos, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980.

Jiménez, José Olivio: *Estudios sobre poesía cubana contemporánea*, Las Américas Publishing Co., New York, 1967.

Lazo, Raimundo: *Historia de la literatura cubana desde sus orígenes hasta 1966*, Editorial Universitaria, La Habana, 1967.

Lezama Lima, José: *Confluencias (selección de ensayos)*, selección y prólogo de Abel Prieto, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1988.

López Lemus, Virgilio: *Aguas tributarias*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2003.

_____: *Décima e identidad. Siglos *vxii* y *xix**, Editorial Academia, Ciudad de La Habana, 1997.

_____: *La décima constante*, Fundación Fernando Ortiz, Ciudad de La Habana, 1999.

_____: *La décima renacentista y barroca*, Editorial Pablo de la Torriente, Ciudad de La Habana, 2002.

_____: *Samuel o la abeja*, Editorial Academia, Ciudad de La Habana, 1994.

_____: *Palabras del trasfondo*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1988.

Marqués de Armas, Pedro: *Fascículos sobre Lezama*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984.

Martí, José: *Ensayos sobre arte y literatura*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1972.

Marinello, Juan: *Ensayos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

_____: *18 ensayos martianos*, Centro de Estudios Martianos y Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1998.

_____: *Poética, ensayos en entusiasmo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933.

Méndez, Roberto: *Cifra de la granda*, Ediciones Vigía, Matanzas, 1994.

_____: *Elogio de la noche*, Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara, 2002.

Mitjans, Aurelio: *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

Monte, Domingo del: *Ensayos críticos*, selección, prólogo y notas de Salvador Bueno, Editorial Pablo de la Torriente, Ciudad de La Habana, 2000.

Montero, Susana: *La obra poética de Mirta Aguirre*, Editorial Academia, Ciudad de La Habana, 1987.

Morejón, Nancy: *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1974.

_____: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1982.

Padilla, Heberto: *Poesía y política*, Georgetown University, Cuban Series, Washington D.C., 1974.

Parajón, Mario: *Eugenio Florit y su poesía*, Ínsula, Madrid, 1977.

Padura, Leonardo: *José María Heredia. La patria y la vida*,

Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2003.

Pérez León, Roberto: *Tiempo de Ciclón*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1995.

Piñera, Virgilio: *Poesía y crítica*, prólogo de Antón Arrufat, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

Poncet, Carolina: *El romance en Cuba*, Imprenta El Siglo xx, La Habana, 1914.

Portuondo, José Antonio: *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, Editorial del Ministerio de Educación, La Habana, 1960.

_____: *Capítulos de literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

_____: *Concepto de la poesía*, edición aumentada, prólogo de Roberto Fernández Retamar, Instituto del Libro, La Habana, 1972.

_____: *La historia y las generaciones*, 2da edición, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los originistas*, Editorial Aldus, México D. F., 2002.

Poveda, José Manuel: *Órbita*, selección y prólogo de Alberto Rocasolano, Ediciones Unión, La Habana, 1975.

Pozo, Ivania del: *Espejo de vehemencia*, Editorial Ácana, Camagüey, 2002.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Prats Sariol, José: *Nuevos críticos cubanos*, selección y prólogo, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983.

_____: *Por la poesía cubana*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1988.

Pérez, Omar: *La perseverancia de un hombre oscuro*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2000.

Piñeyro, Enrique: *Poetas famosos del siglo XIX*, prólogo y notas de Salvador Bueno, Editorial Pablo de la Torriente, Ciudad de La Habana, 1999.

Rensoli, Lourdes e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1990.

Rocasolano, Alberto: *El último de los raros. Estudios acerca de José Manuel Poveda*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1982.

Rodríguez Rivera, Guillermo: *Ensayos voluntarios*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984.

_____: *Sobre la historia del tropo poético*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.

Remos, Juan José: *Historia de la literatura cubana*, 3 t., Editorial Cárdenas y Compañía, La Habana, 1945.

Sáinz, Enrique: *Acerca de Eliseo Diego*, compilación, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1991.

_____: *Diálogos con la poesía*, Ediciones Unión,

Ciudad de La Habana, 2003.

_____: *Ensayos críticos*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1989.

_____: *Indagaciones*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1999.

_____: *La literatura cubana de 1700 a 1790*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1982.

_____: *La obra poética de Cintio Vitier*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1998.

_____: *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2001.

_____: *Silvestre de Balboa en la literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983.

_____: *Trayectoria poética y crítica de Regino Boti*, Editorial Academia, Ciudad de La Habana, 1987.

Sánchez Aguilera, Osmar: *Otros pensamientos en La Habana*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1994.

Suardíaz, Luis: *Siempre habrá poesía*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1983.

Varona, Enrique José: *Crítica literaria*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1979.

Vitier, Cintio: *Crítica cubana*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1988.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

_____: *Crítica sucesiva*, Ediciones Unión, La Habana, 1971.

_____ y Fina García Marruz: *Flor oculta de poesía cubana*, Biblioteca Básica de Literatura Cubana, Editorial Arte y Literatura, 1978.

_____: *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, 3 tomos, prólogo y selección, Biblioteca Nacional José Martí, Colección Cubana, La Habana, 1974.

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

_____: *Poética*, Imprenta Nacional de Cuba, La Habana, 1961.

Vitier, Medardo: *Las ideas en Cuba/La filosofía en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 2002.

Yglesias, Jorge: *Octavio Smith en su reino*, Ediciones Vigía, Matanzas, 1995.

Zurbano, Roberto: *Los estados nacientes*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1994.

Algunas antologías de la poesía cubana:²

Aguilera, Carlos Alberto: *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*, prólogo de Lorenzo García Vega, Editorial Aldus, México D.F., 2002.

Alfonso, Carlos Augusto et al: *Retrato de grupo*. Prólogo de Víctor Fowler y Antonio José Ponte, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1989.

Arcos, Jorge Luis: *Las palabras son islas*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1999.

Aymerich, Aymara y Edel Morales: *Cuerpo sobre cuerpo*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2000.

Ballagas, Emilio: *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, 1935.

_____: *Mapa de la poesía negra americana*, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1946.

Benedetti, Mario: *Poesía de amor hispanoamericana*. Casa de las Américas, La Habana, 1969.

Calcagno, Francisco: *Poetas de color*, Imprenta Mercantil, La Habana, 1878.

Castillo, Noel y René Coyra: *Los parques. Jóvenes poetas cubanos*. Ediciones Mecenaz y Reina del Mar Editores, Cienfuegos, 2001.

Codina, Norberto: *Los ríos de la mañana*. Prólogo de Arturo Arango, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1995.

Chacón y Calvo, José María: *Las cien mejores poesías cubanas*, Editorial Reus, Madrid, 1922.

Esténger, Rafael: *Cien de las mejores poesías cubanas*, (3ra edición), Ediciones Mirador, La Habana, 1948.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Fajardo, Nidia: *De transparencia en transparencia*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1993.

Feijoó, Samuel: *Cantos a la naturaleza cubana del siglo XIX*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1964.

_____: *Colección de poetas de la ciudad de Camagüey*, Camagüey, 1958.

_____: *El movimiento de los romances cubanos del siglo XIX*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1964.

_____: *La décima culta en Cuba*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1963.

_____: *Sonetos en Cuba*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1964.

Fernández Retamar, Roberto y Fayad Jamís: *Poesía joven de Cuba*, Lima, 1960.

Fornaris, José y Joaquín Lorenzo Luaces: *Cuba poética*, 2da edición, Imprenta de la viuda de Barcina, La Habana, 1861.

Fowler, Víctor: *La eterna danza*, antología de la poesía erótica cubana, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2000.

García Ronda, Denia: *Antología de la poesía cubana siglo XX*, Universidad de La Habana, Ciudad de La Habana, 1983.

Guirao, Ramón: *Órbita de la poesía afrocubana*, La Habana, 1938.

Jiménez, José Olivio: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Jiménez, Juan Ramón, José María Chacón y Calvo y Camila Henríquez Ureña: *La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, Institución Hispanoamericana de Cultura, La Habana, 1937.

Labrada, Agustín: *Jugando a juegos prohibidos*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1992.

Lezama Lima, José: *Antología de la poesía cubana*, 3 tomos, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965.

Lizaso, Félix y José Antonio Fernández de Castro: *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, Editorial Hernando, Madrid, 1926.

López Lemus, Virgilio: *Doscientos años de poesía cubana*, Editorial Abril, Ciudad de La Habana, 1999.

López Prieto, Antonio: *Parnaso cubano*, Editor Manuel de Villa, La Habana, 1881.

Melo, Teresa et al: *Mujer adentro*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000.

Onís, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

Oviedo, José Miguel: *Antología de la poesía cubana*, Lima, 1968.

Tejera, Diego Vicente y otros: *Arpas amigas*, La Habana, Editor Manuel de Villa, 1879.

Valdivia, Aniceto (Conde Kostia): *Arpas cubanas*, La Habana, 1904.

Juez y Parte I (Meditraiciones)

Sánchez, Serafín: *Los poetas de la guerra*, prólogo de José Martí, New York, 1893.

Sánchez Mejías, Rolando: *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*, Embajada de Francia en Cuba/Instituto Cubano del Libro, 1995.

Santacilia, Pedro y otros: *El laúd del desterrado*, Nueva York, 1858.

Suardíaz, Luis y David Chericián: *La generación de los años 50*, prólogo de Eduardo López Morales, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984.

Tejera, Diego Vicente y otros: *Arpas amigas*, La Habana, Editor Manuel de Villa, 1879.

Valdivia, Aniceto (Conde Kostia): *Arpas cubanas*, La Habana, 1904.

Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana 1902-1952*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952.

_____ : *Diez poetas cubanos*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948.

_____ : *Las mejores poesías cubanas*, Lima, 1959.

_____ : *Los poetas románticos cubanos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1962.

Yáñez, Mirta: *Álbum de poetisas cubanas*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2002.

Jesús David Curbelo

Yglesias, Jorge: *Donde irrumpe la luz. 18 poetas cubanos*,
Ediciones Diálogo, Universidad del Magdalena, Colombia, 1995.

JESÚS DAVID CURBELO



(Camagüey, Cuba, 1965): Poeta, narrador, crítico y traductor literario. Licenciado en Filología por la Universidad Central de Las Villas (Santa Clara, Cuba) desde el año 1988; actualmente labora como Jefe de la Redacción de Poesía en Ediciones Unión. Ha obtenido diversos premios literarios en su país, entre los que se destacan: el David de Poesía en 1991, el Regino Boti de Cuento en 1992, el Emilio Ballagas de Poesía en 1993, el Adelaida del Mármol de Poesía en 1994, el Fundación de la Ciudad de Santa Clara de Poesía

en 1996 y el de la revista *Revolución y Cultura* de Cuento, también en 1996. Durante el segundo semestre del año 1997 disfrutó de una beca de la UNEAC para culminar su segunda novela. Durante el primer semestre del 98, gozó de otra beca para adelantar el proceso de escritura de su tercera novela. En 1998 obtuvo el Premio de Poesía Bustarviejo, que otorga la Asociación Cultural El Bustar, de Madrid, España; así como el Premio de Novela José Soler Puig, que concede el Instituto Cubano del Libro. En 1999 le fue concedido el premio de Narrativa Reina del Mar. En el año 2000 recibió el Premio Ser fiel de Poesía. Durante el año 2002 le fue conferido el premio Oriente de Cuento. Obtuvo el Premio Nacional de la Crítica correspondiente a los libros publicados en el año 2001 por su volumen de poesía *El lobo y el centauro*.

Ha publicado los poemarios *Insomnios* (Ed. Acana, Camagüey, 1994), *Extraplagiario* (Ed. Holguín, Holguín, 1995), *Salvado por la danza* (Ed. Unión, La Habana, 1995), *Libro de cruel fervor* (Ed. Capiro, Santa Clara, 1997), *Libro de Lilia Amel* (Ed. Sed de Belleza, Santa Clara, 1998), *El lobo y el centauro* (Ed. Capiro, Santa Clara, 2001), *Cirios* (Ed. Ácana, 2002), *Apología del silencio* (Ed. Extramuros, La Habana, 2003), *Poemas escogidos* (Ed. Arte y Literatura, 2002), *El peor de la manada* (Ed. Ácana, 2002) y *La vida nueva* (Ed. Ácana, 2004), traducciones de John Donne, Joachim du Bellay, y Dante Alighieri,

Juez y Parte I (Meditraiciones)

respectivamente; así como los volúmenes de relatos *Cuentos para adúlteros* (Ed. Chau Bloqueo, Buenos Aires, 1995; Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997), *Tres tristes triángulos* (Reina del Mar Editores, Cienfuegos, 2000), y *Las (di)versiones de Eva* (Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2003) y también las novelas *Inferno* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999) y *Diario de un poeta recién cazado* (Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1999 y 2001; Conexión Gráfica, Guadalajara, México, 2002; Ibis Rouge Editions, Guyana, Francia, 2004).

Tiene en proceso de edición los poemarios «El mendigo de Dios» (Ed. Oriente), «Parques» (Ed. Capiro) y «Éxodo» (Ed. Letras Cubanas). Poemas y cuentos suyos aparecen antologados en diversas muestras de literatura cubana, tanto en Cuba como en el extranjero, donde han sido traducidos al inglés, francés, italiano y neerlandés. Colabora frecuentemente como crítico en diversas publicaciones periódicas y escribe una columna quincenal sobre poesía cubana en la publicación digital *Cubaliteraria*. En 1999 le fue conferida la Distinción Por la Cultura Nacional.