

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 59
Cuba: Cien Años de Alejo Carpentier

Article 16

2004

Tres poetas cubanos

Susan Cella

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cella, Susan (Primavera-Otoño 2004) "Tres poetas cubanos," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 59, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss59/16>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TRES POETAS CUBANOS

Susana Cella

Universidad de Buenos Aires

Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen.

María Zambrano, Claros del bosque

Al iniciar la “Decimoquinta sección” de *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier se refiere a una “segunda promoción” de poetas surgidos “en el espacio y la radicalidad propiciados por la irrupción de Lezama como un nuevo comienzo de nuestra poesía”¹. El grupo aparece así dotado de un linaje, ubicado en un camino abierto en la poesía cubana por el impulso y la fuerza convocante de José Lezama Lima, ineludiblemente ligada a la consecución de la revista *Orígenes*. No pocas veces se alude a los tres poetas a los que quiero referirme -Eliseo Diego², Fina García Marruz y Cintio Vitier- como “origenistas” o “poetas de Orígenes”. Sin embargo tal denominación no se circunscribe a los tres, sino que como puede apreciarse en la historia de la revista, el número es mayor³; y es justamente en este sentido que he comenzado nombrando esa definición, porque, no intento aquí dar un panorama de la revista o del conjunto de poetas cubanos que de

modo más o menos estrecho estuvieron vinculados con ella, sino de señalar una especie de ambiente común en que van consolidando sus obras, en las que es manifiesta, en ese “estado de concurrencia poética” que animaba la revista, la singular voz de cada uno de ellos⁴. El agrupamiento realizado por Vitier en su estudio proporciona algunos rasgos compartidos por cinco poetas (sólo se referirá ahí, “por razones obvias” a tres: Diego, Octavio Smith y Lorenzo García Vega). Lo “obvio” es que los otros dos son su esposa, Fina García Marruz y él mismo. Las características comunes, según Vitier, nos ofrecen algunas pistas de lectura: “mayor intimidad de sus versos, el acercamiento a las realidades cotidianas y la búsqueda de un centro intuitivo de la memoria”⁵. En una lectura de conjunto y habida cuenta de esa fuerte relación con Lezama, enseguida llama la atención el diseño y concreción, en Diego, Marruz y Vitier, de una poética que elude el epigonismo, dato no poco importante si se tiene en cuenta la potencia del influjo lezamiano. Pero, así como el grupo de *Orígenes* no acusa rasgos de vanguardismo, tampoco se tratará, respecto de la gran figura poética, de un parricidio; la cercanía y relación directa, la amistad, prevalecerán: poemas en los que una suerte de diálogo se entabla entre ellos; notas bibliográficas o poemas de Lezama referidos a Diego, Marruz y Vitier. Será por otros caminos y mediando otras lecturas que estos poetas logren su voz propia.

Entre los poemas, el que sigue, de Eliseo Diego, ofrece una muestra diríamos en clave metafórica, del vínculo con Lezama:

ELEGIA PARA UN PARTIDO DE AJEDREZ⁶

a José Lezama Lima

En el crepúsculo, si estás
de veras solo, mira,
lo que se dice solo, vienen,
poquito a poco en torno tuyo,
levísimos fantasmas, tus recuerdos.

José riéndose, su vaso
junto a la sapientísima nariz
capaz de discernir
el olor de lo eterno
en el breve grosor de la cerveza.

José -José riéndose.

Una partida de ajedrez,
jugada por nosotros dos,
ha de quedar, no piensa usted,

siempre honorablemente a tablas,
dice José, riéndose entre la espuma.

La brisa en las arecas, y el cristal
tan firme y frío de la mesa,
y en torno los demás, los entrañables,
-refugio, abrigo nuestro.

Ni arecas ni cristal, José
se acabó la cerveza.
Sólo su risa oculta permanece
como un farol iluminando
las piezas, el vitral
de blancura y negror. ¡Ah, tablas,
mi querido José! Pero su risa, sí,
me tumba el rey definitivamente.

Arrecia el viento en las arecas, mira,
y a solas yo -lo que se dice a solas.

Hay en este poema un juego de desdoblamientos que se inicia en la primera persona del poeta solo/ con un tú, otro yo que lo exhorta a sus recuerdos. El duplo es luego una partida de ajedrez, el juego, y la expansión a los demás. El término “entrañables” sustantivado mienta una forma de comunidad vista como lo cálido, el refugio, frente a los elementos externos, fríos: brisa, cristal. La equiparación y la desemejanza se juegan en el partido: tablas / rey - blancura / negror. Y del desdoblamiento en dos, al final del poema, el yo poético se autoenuncia “yo” y del “solo” pasa a la impersonalidad que es simultáneamente una forma de afirmación: “*lo que se dice a solas*”. (bastardillas mías), aludiendo al lugar desde el que se escribe. El juego, un partido de ajedrez, tomado como metáfora, expandiendo sus sentidos, es vinculable con una consideración más general a partir de algunas de las observaciones de Gadamer respecto de “el elemento lúdico en el arte”:

una determinación semejante del movimiento del juego significa, a la vez, que al jugar exige siempre un “jugar con”. Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. Si verdaderamente ‘le acompaña’, eso no es otra cosa que la *participatio*, la participación interior en ese movimiento que se repite. ... La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia⁷.

La concepción participativa, que aparece en el propio Lezama, puede pensarse, a la luz de este texto de Gadamer no sólo en la dimensión mayor, filosófica, del término “participación” (relación entre las “ideas” y las cosas sensibles, entre números y cosas, entre la esencia divina y los hombres) sino también en lo atinente a la constitución y vinculación del grupo, a las respuestas que ofrece desde su hacer poético a diversas y centrales cuestiones referidas a concepciones culturales, definiciones sobre una cultura nacional y continental, a la genealogía de lecturas de cada uno, a la integración en un mapa más vasto, en un anhelo de unidad y plenitud. En la primera estrofa del citado poema de Diego, el recuerdo aparece como desencadenante, en la siguiente cita de Vitier, en *Mnemósyne*, no resulta difícil encontrar las similitudes con el poema de Diego:

el interés desconocido de la palabra, potencia que en el hombre reúne lo cósmico, lo antropológico y lo divino en una sola unidad de anhelo. Cuando un hombre pertenece a este orden, sus palabras se llenan de otro sabor, de otro tiempo y otro sentido: el sabor, tiempo y sentido de la escritura que no busca un diálogo sino una *participación* de solitarios, en el silencio original de esa facultad por la que el hombre puede comunicarse con sus semejantes, pero también sentir el latido de la última extrañeza de su ser: ¿quién es el que en mí habla, y dónde resuenan mis palabras?⁸

Apartados de la rigidez del manifiesto que señala “tan sólo un camino y un camino”, prevalece el afán incorporativo, término este que asociado a lo participativo, busca difundir, dar a conocer, traducir, valiosos aportes que se habían o estaban produciendo en ese momento, flexibilidad en cuanto a poéticas, respeto por la calidad. Es una de las cosas que Lezama reprocha a Jorge Mañach en una suerte de diferenciación entre revistas (*De Avance y Orígenes*): “Ninguna traducción de Valéry, Claudel, Supervielle, Eliot, o los grandes poetas de aquellos momentos que serían después de todos los momentos”⁹. En términos generales, las revistas literarias se proponen como un modo de valoración de los textos que es de algún modo alternativo, sea en tanto ruptura con el canon dominante, sea en tanto vuelta sobre textos pasados, descubrimiento de otros, transmisión, etc., todo lo cual implica modos de valorización. Pero además, en el caso concreto de *Orígenes*, el proyecto tenía que ver también con una suerte de “universalización” de la cultura, una apertura al mismo tiempo que un sólido afincamiento en el territorio: “el centro mismo de nuestro fervor ha sido el hallazgo de una realidad cubana universal”¹⁰. La revista, menos que definirse como una estrategia de operatoria en el campo literario, se conforma como *lugar de escritura*, término que comporta todo la gravitación que tiene para estos poetas la palabra. La trayectoria de la revista (entre 1944 y 1956, que finalizó por discrepancias entre Lezama y Rodríguez Feo) es resignificada en ese afán de analogías y totalizaciones que tienden a orientar los hechos

hacia una finalidad. Vitier asocia el cese de la publicación con la apertura de una nueva etapa en la historia de la isla: la toma del cuartel Moncada. Esto le permite caracterizar los años de la revista como de “preparación”, correlativamente, titula *Vísperas* a su libro de versos y también vincula este título con la espera de un acontecimiento. El orden político queda así inserto en una totalidad mayor que tiene que ver con lo nacional y de cuya formación se ocupó minuciosamente en *Lo cubano en la poesía*. Además se trata de dar un sentido a cada acto, como a cada palabra, una razón de ser y la integración en algo abarcante. La poesía, como tal, tendrá entonces que dar cuenta, en un *más acá y más allá* del lenguaje, de las progresivas adquisiciones, de la indetenible fuerza de la creación. Si la religión y la poesía hallan una relación mutua, se produce una integración y tal vez una expansión de ambas. Como la historia personal (la novela familiar), la Historia tiene también cabida en el espacio-tiempo y un sentido de finalidad. El aspecto teleológico lleva a establecer relaciones de filiación entre los acontecimientos históricos, los familiares y los poéticos. La imagen enlaza perfectamente con la tradición antiiconoclasta católica, a partir de la oposición católico/protestante pueden derivarse, tal vez weberianamente, formas de escritura, de vida.

Para abordar la complejidad de procedimientos presentes en los poemas de estos autores en clave de sencillez e inmediatez, intenté definir la cualidad que podía definirlos a la vez que señalar sus matices distintivos, a través de los que ofrecía la palabra sutileza, como figura explicativa¹¹ de un modo de significar asociado a lo *reticente* y lo *alusivo no enigmático* verificables en todos los niveles constitutivos de los textos -fónico, gramatical, semántico, sintáctico, léxico- y en las relaciones entre totalidad y fragmentación a partir de las que se establecen formas de disposición espacial, ritmos, selecciones estróficas y métricas, extensión de los poemas, etc. En todas estas instancias la tendencia a lo convergente caracteriza las muy distintas realizaciones. Esta idea de convergencia no remite a una afirmación generalizadora referida a la unidad inherente a una forma artística lograda ni tampoco a la oposición entre obra cerrada y obra abierta, ya que ninguna de las dos categorías definiría cabalmente el carácter de estos textos. Se trata más bien de señalar lo convergente en tanto manifestación de una persistente concepción del estatuto de la poesía en tanto religación.

Revisar el panorama literario cultural en que se producen las poéticas de los autores cubanos tiene importancia por el mismo motivo de este impulso unitivo que los empareja y por la forma con que cada uno de ellos lo condensa en su poética. García Marruz, Vitier y Diego emergen a partir de los años cuarenta en el campo cultural cubano. Comenzaron reuniéndose en la casa de las hermanas Marruz, junto con otros amigos y compusieron una revista llamada *Clavileño*. Posteriormente van a ponerse en contacto con Lezama Lima, unos diez años mayor que ellos, quien ya había iniciado tanto su obra personal como confiado en la posibilidades que podían ofrecer las

revistas, por escasa que fuese su circulación o tirada.

Respecto del período de *Orígenes*, “de preparación”, podemos hablar de una especie de endogamización que lleva a la revisión / reinterpretación del pasado cultural, y simultáneamente a una apertura hacia el exterior (las traducciones no son un factor menor en la revista, los artículos referidos a autores europeos o norteamericanos), la mirada a otros países de América Latina: según declaración de los propios protagonistas, “las dos principales fuentes editoriales para Cuba en los años cuarenta fueron sin duda México y Argentina.” La revista *Sur* familiarizó al grupo con los escritores y novelistas argentinos¹². En 1944 Fina García Marruz escribe un trabajo sobre Silvina Ocampo en *Orígenes*, y Vitier, en los años siguientes, el primer trabajo que se escribió en Cuba sobre Borges y sobre *Las ratas* de José Bianco; a lo que se suma los aportes que se producen a partir de la presencia de Virgilio Piñera en Argentina. Otro hecho importante es la llegada de escritores y artistas españoles exiliados a causa de la Guerra Civil: María Zambrano¹³ y Juan Ramón Jiménez son fundamentales. Para el grupo estudiado y para Vitier en particular, la presencia de Juan Ramón Jiménez es determinante en el sentido de la aparición de una referencia que no hallaban en las producciones poéticas de autores nacionales como Mariano Brull, Eugenio Florit o Emilio Ballagas, así afirma Vitier: “Por eso algunos de los más jóvenes, por estos años, animados de un oscuro instinto, nos dirigimos directamente a ese venero juanramoniano que entonces algunos podían juzgar como un retraso formativo, como algo que se situaba en el antes”¹⁴ (ese marcado “retraso” está obviamente haciendo referencia a la relación Juan Ramón Jiménez / Vanguardia). Juan Ramón Jiménez, además de alentar una antología denominada *La poesía cubana* en 1936, leyó y prologó el texto de Vitier, publicado en 1938, *Luz ya sueño*. Allí, en la última estrofa del poema “Los pinos” aparecen, sucintamente, tres elementos que son centros irradiantes de significaciones en la poesía de Vitier, pero también, constituyen, por esa misma posibilidad, una base de sustentación para un pensar poético¹⁵. La casa, la encarnación y la memoria no sólo retornan en los poemas sino que también se tornan categorías explicativas, en un pensar poético que anima los ensayos.

Enfrente del dios los pinos,
dios de mi *casa*,
dándole *carne* a su sueño
y honda *memoria* a la cara.

(“Los pinos”)¹⁶ (subrayados míos)

Nacidos en la década de 1920, estos poetas son demasiado jóvenes para participar de la vanguardia, y habiendo comenzado tempranamente sus carreras artísticas -Vitier y Diego son casi adolescentes cuando publican sus

primeros poemas- asientan y profundizan su educación en, como dijera Lezama, “un país frustrado en lo esencial político”, mediante una actividad menos exterior o exteriorizada que circunscripta y hacia adentro. Cuando adviene la Revolución Cubana, la toma de posición frente al “hecho” es para ellos un asunto insoslayable. El cuestionamiento de la autonomía artística y las polémicas de diverso grado y tono que tuvieron lugar en el marco de la relación arte / política, los llevó a una reflexión que mantuvo convicciones básicas y que fue trazando vinculaciones con los nuevos hechos insertándolos en una teleología trascendente e histórica. La cuasi identificación entre historia e historia de la salvación permite diversas relaciones entre ambas: identificación, figurabilización, interremisión de términos, etc. El trabajo de estos poetas supone una continuada tarea de incorporación de lecturas y formas culturales tradicionales y modernas, que tuvo como efecto la conciencia de las variabilidades constructivas, de la excelencia de los textos, de la conformación de clisés, de las formas de achatamiento del discurso poético y del lugar de la poesía, que en este caso adscribe a una idea de totalidad a su vez no remisible a la de totalidad orgánica ni tampoco a vertientes como el misticismo ni el esteticismo, para señalar posibles absolutos. La forma testimoniante y aquellos elementos vinculados con la sociedad que conectan al cristianismo con el socialismo se conjugan en la expresión poética. La idea de testificar, el concepto de martirologio, el compromiso con los pobres, el rechazo a la injusticia, etc. se diferencian asimismo de la retórica de la poesía social. No pocos poemas o aun poemarios evidencian la atención a hechos, personajes históricos y situaciones sociales. Si la patria en diversas formas entre las que no es menos importante la vinculada con el espacio doméstico, íntimo, habitual y entrañable, es constante presencia, la misma sensibilidad o sentimiento que suscita todo lo que ella implica -sus habitantes, su naturaleza e historia, con los inherentes dolores y alegrías- se proyecta, en un movimiento ecuménico, católico, sobre el mundo. La poesía, en esta visión integradora y total, abarca desde algún incidente o pormenor cotidiano hasta la dimensión épica, que pueden enlazarse en el anonimato del héroe y en las imágenes que engrandecen a los seres sencillos, casi inadvertidos, como se ve en el poemario *De los humildes y los héroes*¹⁷ de Fina García Marruz

La dimensión religiosa amplía y favorece a un tiempo dos posibilidades: una tradición escrituraria de veinte siglos en la que ubicarse (asumiendo contradicciones y conflictos, así por ejemplo Eliseo Diego cuando afirma que tiene a San Francisco, a San Agustín pero también a Judas) tomando libremente sus producciones, sin embargo con una libertad coordinada por valores que caracterizan a la propia corriente religiosa, entre ellos el mandamiento del amor, para nombrar un elemento primordial. Los personajes de la larga historia son múltiples y en los poemas pueden conectarse a partir de alguna semejanza para proyectarse y amplificarse hasta desembocar en

una reflexión de vastos alcances. En el poema de Fina García Marruz “Teresa y Teresita”, el mismo nombre sirve para un cotejo entre Santa Teresa de Avila y Santa Teresita de Francia, lo puntual de un acto o una cualidad en la comparación va adquiriendo cada vez mayores implicaciones:

...Teresa espantando a los demonios y Teresita haciendo sonreír a los ángeles, la Fuerte sostenida por todas las apariciones y la débil rehuyendo de toda visión.

Para que aprendiéramos de la una y de la otra, y el arco se complete con la lira y toda enemistad de lo alto y lo bajo concierte el acorde del órgano...¹⁸

En todos los niveles compositivos de los textos y en la misma reflexión sobre el acto poético el discurso religioso provee formas retóricas y componentes narrativos, y, además, logra el efecto de comunicabilidad que busca la poesía testimoniante al desatar una reflexión, al contemplar minuciosamente tratando de apresar en los detalles la dimensión trascendente de un acto a partir de un hecho conocido al que se alude y se ilumina poéticamente. El poemario *Visitaciones*¹⁹, de Fina García Marruz contiene no pocos poemas en que esto se hace palpable en la temática tratada, así por ejemplo, “Al buen ladrón” (en la IV parte de “Anima Viva”):

Cuando dudó Dios mismo, tú creíste.
Los discípulos se habían ido lejos
por el temor dispersos. Tú pediste
oh Dios, vete un hombre, en un reflejo.

Querías darnos aún el poder darte
algo a Ti mismo, pero nadie había
en torno. Ah, cómo la piedad misma te hería
de las mujeres. Vieron al alzarte

tan sólo a un hombre desdichado, a un triste.
Tú sólo viste a Dios en las heridas.
Y qué audacia de fe la que tuviste

al pedir y al pedirle nada menos
que a las clavadas manos impedidas,
la memoria, la sal, la Vida, el Reino.

El soneto apela y supone el conocimiento de la historia evangélica del Buen Ladrón y de los momentos finales de la crucifixión de Cristo (“dudó Dios mismo”). La escena, sucintamente presentada, mediante alusiones y elisiones, incorpora cierta narratividad nombrando apenas al resto de los personajes (apóstoles, mujeres, soldados) para destacar y encomiar el acto del ladrón: una súbita conversión, un reconocimiento, un deseo postrero de

salvación, una inmedible esperanza. En el mismo libro encontramos otros poemas claramente referidos a episodios bíblicos que pueden asumir la forma clásica del soneto, versos breves (“La Anunciación”), extensos versos libres y también la forma del versículo. En “El salmista principal” aparece una suerte de expansión y explicitación de algunas referencias que en el poema enlazan figuráticamente episodios bíblicos: el poema termina con unas notas, la primera menciona a Paul Claudel (*Reflexions sur la poesie*, es decir, se establece la relación con el poeta francés en cuanto a la utilización y sentido de ciertas formas poéticas: versículo y yambo), y la segunda repone algunos versículos del *Salmo 50*, en ambos casos ofrece la posibilidad de visualizar una filiación y conjuntamente los modos en que el poema toma, elabora, modifica y condensa en las imágenes tales elementos que sugieren así su cualidad de *motivos* capaces de impulsar la creación. No todos los motivos que se presentan en los poemas son de este tipo. Aparejados, mostrando la igual cualidad de suscitar la expresión poética, el punto de partida puede ser un hecho cotidiano, la familia, los amigos cercanos (“A unos dibujos que hizo Cleve a mis versos”, “Berta cuela el café” (de “Visitaciones” y “Azules”, respectivamente), una figura a quien se recuerda o encomia (“Homenaje a Keats”, “En la muerte de Martín Lutero King”, “Al Presidente Ho Chi Min”; “Juan Ramón”), un lugar (El Zócalo mexicano, París, Avila), un cuadro, una estatua, canciones o actores (*Créditos de Charlot, Los Rembrandt del Hermitage*). Los poemas dan cuenta de una aguda y delicada observación de un objeto, un episodio, un detalle sobre todo, y vale la pena repetirlo, que, halla en esta mirada su posibilidad de significar profundamente al trasmutarse en poesía. Más todavía, en esta disposición religadora y unitiva hasta un libro de física o una gramática se convierten en materia poetizable: “Física Elemental”, “Nociones elementales y algunas elegías”. En algunos casos un tono de ironía y juego se deja ver en los poemas, mostrando justamente la doble faz de lo que se lee e interpreta haciéndose entonces saber poético. En las siguientes palabras de Fina, no sólo se aprecia el peculiar trabajo que desarrolla en el texto al que se refiere, sino que también puede leerse como una definición de su escritura poética:

Asomada a las articulaciones de la palabra, me han sorprendido sus vinculaciones con la vida, y cómo basta conjugar el verbo “ser” o “estar” para *sorprenderles* los gozos y las melancolías, sus indiscreciones de niño que dice la verdad en medio de las formalidades de la visita. Agradezco a estar frasecillas el haberme mostrado la *conexión que pueden tener entre sí todas las cosas*, aun las más distantes, sin excepción alguna, la conexión de las frases comunes de una conversación habitual con algunas dolorosas o regocijadas verdades solitarias del hombre. (Prólogo a *Nociones elementales...* en *Habana del Centro*, p. 279) Los subrayados son míos.

La relación entre lo íntimo, cercano y familiar con los grandes interrogantes existenciales hacen que simultáneamente lo primero adquiera una dimensión que soslaya lo trivial o pasajero y lo segundo quede despojado de abstracciones o generalizaciones vacuas. El acercamiento de la experiencia, la apelación a un fondo común, carnal y conocido, intensifican el efecto de actualidad y presencia al mismo tiempo que, con igual nitidez muestran la irrecuperabilidad de lo perdido definitivamente. Así, la utopía de pasado, la infancia como estado paradisiáco perdido es un tópico de la poesía de Eliseo Diego, un espacio y un tiempo fijados por la poesía, inicio además del largo camino que a partir de esa salida, se expande en ciudades y países, encontrando, con igual precisión, los nombres justos, fundados en ese inicial trayecto:

...Y nombraré las cosas, tan despacio
que cuando pierda el Paraíso de mi calle
y mis olvidos me la vuelvan sueño,
pueda llamarles de pronto con el alba.
("Voy a nombrar las cosas")²⁰

Vitier habla de la entrada de Cuba en la historia universal a partir del año '59, nuevamente vemos el movimiento de inserción de un hecho en algo mayor, "la historia universal", fruto de una expectativa y una preparación. Pero a su vez, eso resignifica el pasado. Martí aparece como una figura crística que inicia la historia, pero su muerte la interrumpe, los años de frustración, de oscuridad conllevan una especie de germen que florecería con la Revolución. Esta es entonces otro de los términos abarcativos, de los absolutos que inciden directamente sobre la poesía de estos autores. Identificada con la Redención, la Revolución es encuentro, identidad, verdad.

Del 6 de enero de 1959 es el extenso poema "El rostro" de Cintio Vitier, el rostro es algo que se busca incesantemente y que no llega a aprehenderse; el rostro de Cristo (imagen de fuerte peso en la tradición religiosa y artística), parece palpitar en las enumeraciones que va haciendo hasta que:

.....
El rostro vivo, mortal y eterno de mi patria está en el rostro de estos
hombres humildes que han venido a libertarnos.

Yo los miro como quien bebe y come lo único que puede saciarlo. Yo
los miro para llenar mi alma de verdad. Porque ellos son la verdad.

Porque en estos campesinos, y no en ningún libro ni poema ni paisaje
ni conciencia ni memoria, se verifica la sustancia de la patria como
en el día de su resurrección". (De *Escrito y Cantado*)

La revolución aparece entonces asociada a la idea de cumplimiento de un plan divino, justicia, y triunfo evangélico: “Bienaventurados los pobres”. El tema de la pobreza constituye todo un tópico. La austeridad, derivada del martiano desdén por el lujo, y el rechazo a las grandes palabras huecas, inclinaron a estos poetas a una expresión “sencilla” si entendemos el término como la “difícil sencillez” que dijo Darío respecto de Martí. La diferenciación de Lezama Lima entre lo complejo y lo complicado, privilegiando la autenticidad del primero por sobre la hipocresía de lo segundo completaría el acercamiento a un término condensador de la experiencia poético-vital de los autores: la *pobreza*, entendida como virtud, asociada a prescindencia de bienes materiales en favor de los espirituales, y otras actitudes derivadas²¹. Los cubanos hicieron uso repetido de los versos martianos “Con los pobres de la tierra/ quiero yo mi suerte echar ...” sin embargo el otro centro importante y que provee una continuidad y un proceso mayor en el que queda el martiano implicado es el de la pobreza evangélica. La palabra desata una cantidad enorme de significaciones potenciales y potenciables, por ejemplo, según se la combina, la “dama” (*Dama Pobreza* de Cintio Vitier) o el título de la novela *De Peña Pobre*²².

En consonancia también “el encuentro con Vallejo... revelaba el tuétano vital de la propia problemática, hacía comprender al poeta que las dimensiones del dolor auténtico abarcaban la totalidad de su ser: vida, escritura, pasado, experiencias”, como señala Enrique Saíenz en *La obra poética de Cintio Vitier*²³ quien también destaca otra presencia fundamental que es la de Rimbaud, en cuanto a “su percepción hondamente dolorosa de la realidad y la jubilosa avidez de lo otro, esa insaciable necesidad de transformar, signo de una desarmonía desgarradora” (idem, p. 165). La fidelidad a la vida en tanto continuidad y trascendencia conlleva el gesto consecuente del rechazo a las formas del escepticismo o, en una formulación más extrema, de nihilismo como también, reparos al exceso de racionalidad y “pureza” (despojamiento de lo vital, cambiante, en busca de lo esencial) de las concepciones valerianas. Del mismo modo, y tal vez en una constelación donde se encuentren de algún modo asociadas estas actitudes, la intuición y presencia de una finalidad, la idea de obediencia como aceptación de un orden -divino, no de un destino o una predestinación- deshacen el anclaje en el hastío y desechan la trivialidad. La poesía incluye la alegría y el dolor, el humor y la pena, pero siempre es algo serio, si entendemos por tal no el gesto grave y formal sino lo que tiene que ver con el respeto, la dignidad y los alcances inherentes a la palabra poética.

Las analogías, genealogías y correspondencias de los poemas, la tradición religiosa cumpliendo un rol tan significativo permiten establecer una vinculación con la *concepción figural* de que habla Erich Auerbach en *Mímesis*:

para la mencionada concepción, un episodio que haya tenido lugar sobre la tierra, sin perjuicio de su fuerza real concreta “aquí y ahora”, no sólo se implica a sí mismo, sino también a otro, al que anuncia o repite corroborándolo. La conexión entre episodios no es imputada a una evolución temporal o causal sino que se considera como la unidad²⁴ dentro del plan divino.

De manera que el afán integrativo lleva a explorar la “figura” en la poiesis. Así la *figura* crítica encarna en el Che Guevara, al que los tres autores le dedican poemas. Fina García Marruz escribe un “Responso” (en *Visitaciones*) donde esto es manifiesto: se inicia con una cita del evangelio de San Mateo y en líneas de prosa rítmica, sumamente sobrias, trama una red intertextual envolvente, totalizadora, como por ejemplo en estos versos:

Te recordé, sermón nuestro de la montaña, piedra de fundación, acta de Montecristí, (referencia al Evangelio y a Martí)

donde la respuesta al enemigo brutal, (cita de los versos martianos) no fue el odio que nos hace semejantes a él sino el amor.

Las comparaciones sirven también como forma de eludir retóricas huecas “torrentes de palabras y torrentes de versos lloverán ahora sobre el héroe”/ “De un soplo de humo irónico de su tabaco aspirado, confidente de campo, borraba todas las consignas de la poesía comprometida”; de insertar posturas críticas “poner en su cabeza/ el rótulo de una causa que no era aquella por la que estaba muriendo en el madero”.

Y también, en el movimiento circundante incorporar al propio yo en el juego de impersonalidad, segunda persona, primera, donde las instancias se involucran mutuamente:

Te guardaba rencor por no poder seguirte, por no abrazar tu causa, que era la más segura, puesto que era la causa de los más desdichados.

El unguento derramado a Sus pies era el que había que dar a los pobres, no otro.

Una cosa o la otra, no las dos a un tiempo ...”²⁵

La puesta en juego en la construcción poemática de la figuralidad permite una aproximación al complejo problema autonomía / heteronomía artística. Capaz de tender el puente entre hechos e imágenes, la historia se corresponde con la poética y así las “vísperas” y la redención se condensan en un extenso poema de Diego llamado “Pequeña Historia de Cuba”, que se inicia con la llegada de Colón y un persistente *leit motiv* lo recorre enteramente: la posesión del oro, de esto depende la felicidad o la infelicidad, la colonia y la república dictatorial se caracterizan por la presencia del oro, hasta que “nos cansamos”

“Porque no nos importa, porque es un sucio becerro y no nos da la gana”

(se ve claramente la alusión bíblica -el becerro de oro- y el significante por ausencia en este caso es la pobreza -opuesta a la falsa riqueza del oro- como estado de felicidad, “en amistad la tierra con el mar, tierra naciente/ de transparencia en transparencia iluminada”²⁶). La metáfora de la luz ya presente en Lezama, es una constante en estos poetas con una fuerte connotación unificadora: la luminosidad de la isla, la transparencia de la luz, “la avalancha de la luz”, “soleado todo”, etc. recorren los poemas donde armoniosamente el mar, la tierra y el aire encuentran su punto de unión, la mostración de sus matices y producen formas -de escritura, de vida- incidiendo directamente sobre la casa (ámbito privilegiado) y sus habitantes: biombos, velos, cristales, vitrales, etc. La luz penetrando todos los rincones ilumina las pequeñas cosas trasvasadas a proporciones eminentes, en lo que es posible ver lo *epifánico* obrando en la composición del texto. En un poema de Diego como “En el medio mismo del día”, la presencia de la luz y del padre aparecen con una grandiosidad afirmada también en la composición estrófica y métrica presentando ambos elementos como bajo un cristal de aumento, proyectados se diría expresionistamente, en toda su majestad, del mismo modo que desde el título se anticipa el carácter celebratorio y de proporciones clásicas en “Oda a la joven luz.”

El tema de lo ausente (como no estar, como no poder estar ya, como nunca estuvo, etc., ese *horror vacui* que el barroco lezamiano combatía) es susceptible de crear las condiciones para su reversión y “llenado”, no a través de la proliferación barroca, sino mediante otras retóricas, distintas imágenes, metaforizaciones del “lleno” correlativas a la del “vacío”, a su vez con las de “voz” y “silencio”²⁷, en forma de paralelismo inverso los atributos del silencio y del sonido se cruzan en los poemas dando cuenta de la inscripción del silencio en las palabras: esta construcción se vale de múltiples procedimientos retóricos (alusión / elisión / proliferación, etc.) sin embargo es importante retener esa relación básica a fin de dar significación al conteo de dichos procedimientos. Del mismo modo el cruzamiento hasta acercarse a formas oximorónicas de categorías correspondientes al plano de la realidad y de la introspección o reflexión, da lugar a complejas imágenes conformadas según esa básica intersección. Las formas de totalización operan con y sobre el lenguaje intentando la permanencia más allá de la muerte y el tiempo, no en el sentido de una “inmortalidad poética” sino en cuanto apresamiento existencial de la vida desde la carencia constitutiva. El tiempo, esencial en esta concepción, aparece en forma de permanencia, duración, repetición y también memoria fantasmática, producción de escenas que integran el proceso denominado por Vitier “lo poemático”, donde la imagen y el verbo entran en colisión / armonía para formar el poema.

Otra de las metáforas utilizadas por Vitier para dar cuenta de las formas relacionales convergentes y unitivas es “nupcias”, como se titula uno de sus poemarios inserto en la serie teleológica. Podríamos hablar de constelaciones en el sentido de figuras construidas sobre una enorme diseminación de elementos, que no se definen como caóticos, en tanto, por más que se produzca un acopio de elementos diversos, se suscitan armonizaciones, o procedimientos de redondeo o formación del conjunto y razón del mismo que disuelve la disparidad.

Lo fugaz y lo persistente hallan también su modo de enlace por una parte en la esencialización de la fugacidad como constitutiva del hombre y por lo tanto persistente y también con el mismo procedimiento unificador capaz de asociar espacios y tiempos, en este caso, dos: silencio y poesía:

El silencio que era un parque
 donde nació mi poesía
 hoy es retumbo de algarabía
 de la ciudad, y es el mismo silencio.
 (C.V., “Coplas libres en la nueva casa”)

Espacialmente se observan una serie de simetrías cruzadas que mientan los opuestos y los equilibran. Las predicaciones referidas al silencio abarcan casi toda la copla y en contraste de la variedad se sintetizan al final en el adjetivo “mismo” que conlleva, obviamente, la idea de “otro” del mismo modo que “silencio”/“retumbo, algarabía”.

Puede aparecer el silencio también en otro tipo de oposición, se diría disimétrica “oquedad / bienaventuranza” (“Palabras para el otoño” de F. G. Marruz). El poema de tono reflexivo va relevando todos los elementos bajo la mirada melancólica del otoño asociado a la pregunta por la caducidad, entre los elementos destacados reaparece la luz, y también el silencio, se habla de la transmutación de las voces en silencio a las formas de convivencia y anomia, ausencia y muerte, sólo contrapesadas por la idea de un silencio que recibe “al hijo pródigo”.

En la sucesividad de los textos de Vitier, iniciados con *Vísperas*, cabe destacar el título del siguiente libro por la importancia que tiene la palabra en las relaciones entre, podría decirse, las *series* que se integran en esta concepción poética. *Testimonios* reúne poemas escritos entre 1953 y 1968, es decir, la culminación de las vísperas y el desarrollo de la entrada en la historia, para seguir sus términos. El poeta como testigo, como quien da testimonio, forma de mediar entre el acontecimiento y el receptor, doble confianza, por parte de este, en lo que ha visto y en su certeza y capacidad de transmitir el mensaje. En *Texto, testimonio y Narración*, Paul Ricoeur estudia el testimonio en un sentido que vincula el testimonio con “una filosofía que no encuentra ni en el ejemplo ni en el símbolo la densidad” de la idea del absoluto. La etimología griega de la palabra (mártir) adoptada por

el cristianismo, así como la interpretación de Aristóteles que señala Ricoeur llevan a caracterizar al testigo desde su instancia en la argumentación hasta su corporeidad misma: “Cuando la prueba de la convicción llega a ser el precio de la vida, el testigo cambia de nombre: se llama mártir”²⁸. Si volvemos a la concepción figural de la historia y al trazado de paradigmas, encontramos en Martí la condensación de testimoniante y mártir.

De allí en más sucesivas interpretaciones de sus escritos resignifican continuamente su figura manteniendo ese carácter de “mina sin acabamiento” (Vitier), y, podría agregarse otro aspecto que considera Ricoeur, el carácter profético del testimonio. La tensión respecto del futuro enlaza a su vez con elementos provenientes del catolicismo como “poesía de la resurrección” en Lezama o la compartida idea de estos poetas de “poesía como salvación” siempre entendida en tanto totalización, unión y dimensión ética. La futuridad también interviene como tratamiento temporal donde los enlaces buscados intentan la comunión del presente pasado y futuro, cifrada tal vez en la idea de crear una “tradicción por futuridad”, dicha por Lezama. Interviene entonces la memoria, elemento de principal importancia, evidente en Diego en cuanto a la construcción del mito de la infancia o la vuelta al pasado en el espacio-tiempo que le proveen “los pequeños pueblos” de provincias. Dice al respecto Gadamer:

Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos “espíritu”. Mnemósine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual. La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes²⁹.

Gadamer se refiere a la Memoria como musa, Vitier, en *Mnémosyne*, a ella como madre de las nueve musas, quienes por su “trabajo indestructible” pueden convertir, dice Vitier, “los hechos sucesivos en número poético”.

Hay una serie de operaciones retóricas “simuladas” en la sencillez de una descripción o la narración de un hecho intrascendente. Podría decirse que en estos poetas se observa la coexistencia de formas un tanto más enfáticas junto con otras extremadamente despojadas. La variedad lleva a su vez a indagar qué relación se establece entre esos disímiles poemas, entre sí y con las concepciones totalizadoras que los animan. Dos instancias, dos formas de manifestación de la palabra, dos formas de recepción aparecen en el siguiente poema de Vitier:

LA PALABRA

Entonces aflúan las palabras
del hechizo de las cosas, o saltaban
en un oscuro borbotón como de sangre,
o sus hogueras ávidas mordían
las manos que querían atraparlas,
o cruzaban como aves o venados
en el fulgor del sol, entre los bosques.

Ahora, cuando llega una palabra
-sola, inmensa, única, perdida,
mensajera que ha logrado atravesar
las más vastas y desnudas extensiones-
es preciso recibirla regiamente,
abrir las puertas, encender las lámparas,
y quedar en silencio hasta que ella,
incapaz de mentirnos, se ha dormido,
y otra vez se confunde con las rocas.

(De *Testimonios*)

La dualidad se marca en dos adverbios temporales al inicio de cada estrofa. Se señalan dos estados de la palabra, el primero -pasado- se caracteriza por la fluencia de las palabras en armónica relación con las cosas. La alusión al poder mágico refuerza la idea de unidad en “hechizo de las cosas”. Siguiendo la misma línea las palabras saltan, muerden, discurren por la Naturaleza, no se dejan apresar. La idea de un primordial lenguaje poético anima esta división de instancias. Se corta la estrofa y el espacio blanco que la separa de la siguiente indica un cambio, una ruptura de esa unión -que podría leerse como una utopía de pasado- perdida. Sin embargo “las manos que querían atraparlas” funcionan como un elemento discordante en el concierto, una anticipación del corte, tal vez, o mejor una inexorabilidad que confirmaría ese pasado como Edad de Oro o espacio anterior a la caída. En el ahora, la fluencia ha cesado y también el torrente conjunto. La aparición es dificultosa. En lugar de apresar el torrente (discurso) ejerciendo una fuerza que detenga la corriente, se trata de hacer espacio, dar cabida, concretar el anhelo de la espera. Lo que en el antes era movimiento, fuerza y surtidor, es ahora suspensión. Sucede a la llegada el silencio, que es en este caso suspensión del discurso y por tanto imposibilidad de dar alojamiento a la palabra, la cual a su vez, se sumerge en el silencio que dice la verdad sobre el discurso, e imposibilitada de despertar, de ser despertada, duerme y se opaca. Su materia se vuelve impenetrable, como la de las rocas.

En una interpretación ontogenética, podría pensarse en la conformación de la propia palabra poética de Vitier, en la historia de su relación con ella, mientras que en tanto recuento de la especie, filogenéticamente, la palabra despliega su llegar a ser lo que es, opacidad, distancia de las cosas y los seres, distante de su ser concebida como transparente revelación de la cosa. “Incapaz de mentirnos”, dice con el silencio su propia condición. No nos miente y por eso habla de ese ideal perdido, imaginariamente perdido - “cuando decir la palabra sol era el sol” según Borges- y al mismo tiempo de su verdadera naturaleza.

La tensión entre palabra autónoma y anclaje en un territorio (que es tanto aquel que podría definirse con la conocida expresión de Pico de la Mirandolla: “Humanus sum et nihil humanum aliena est”, como el territorio nacional trasmutado en entidad simbólica: la Patria)³⁰ supone una inmersión en la historia y revierte en la construcción de imágenes que pueden ser interpretadas a la luz de la concepción figural de Auerbach como realización de un vasto plan en el que esos sucesos alcanzan una unidad según relaciones de complementariedad y finalidad (un hecho que viene a colmar a otro sean estos del mismo orden o no), de homologación de términos (Revolución/ Redención), o la presencia de figuras crísticas como verdaderos manantiales de significaciones potenciadas que actúan retroactiva y prospectivamente con el caso paradigmático de José Martí.

El procesamiento de categorías propias del campo religioso en lo poético hace que Vitier defienda la obediencia en tanto aceptación de las cosas y de un orden -cósmico- de la condición humana. No será entonces el gesto rebelde del hastiado ni la angustia existencial lo que anima la escritura, sino el impulso de comprenderlo. El orden no se confunde con un destino prefijado e inmutable, la realidad, como lo poemático, es el campo de batalla sobre el que se opera, es modificable, la poesía tiene sentido en tanto obra, opera, hace, es póiesis. La redención es posible por la intervención en la historia (Cristo), la salvación por lo mismo. Del igual modo se incorpora la categoría de piedad, en tanto vinculada con una razón que no será, justamente por la relación con el otro término, el elemento prevalente o determinante. Nos indica además que esta poética en su notoria dimensión cognitiva y espiritualista por una parte no soslaya ni reniega la razón y por otra rechaza el irracionalismo o los cuestionamientos a la razón en favor del predominio de lo instintivo, inconsciente, etc.

Si tuviera que delinarse una figura de poeta afín a estas concepciones, no sería seguramente la del artesano que aplica técnicas de construcción sobre un material dado, por más valioso y bello que fuera el objeto resultante, ni tampoco la del exaltado subjetivismo del poeta que como Dios se siente capaz de crear, sino la del testigo. No significa esto que se adscriba la poesía de los originistas a la denominada poesía testimonial de sesgo social, sino, el sentido religioso del término, que es el de mártir. El testigo

no es un observador que informa sino el que se entrega al sacrificio para anunciar, para *enunciar*, podríamos decir agregando a lo que Paul Ricoeur llama “carácter kerigmático del testimonio”, definiendo así el tipo de práctica que caracteriza a estos particulares testigos. A partir de esta experiencia surge la irreductibilidad del poema, rasgo que afirma el lugar del *poemos*: el lenguaje concebido como medio y fin simultáneamente en tanto es por él y *en* él que es posible penetrar la realidad, ser testigo de ella, habitarla, decirla. La poesía posee entonces una función cognitiva que la sitúa como lugar privilegiado del saber, por sobre los demás, en tanto los subsume y los trama, ya que por su capacidad totalizadora se opone a parcializaciones de saberes, a la primacía de una u otra facultad -razón, sentimiento, imaginación- para conjugarlas a todas en el movimiento envolvente que abarca al sujeto y a su territorio expandido hasta tocar los límites de ambas instancias: fin del sujeto, totalidad del tiempo, como en este poema de Eliseo Diego:

COMIENZA UN LUNES

La eternidad por fin comienza un lunes
 y el día siguiente apenas tiene nombre
 y el otro es el oscuro, el abolido.
 Y en él se apagan todos los murmullos
 y aquel rostro que amábamos se esfuma
 y en vano es ya la espera, nadie viene.
 La eternidad ignora las costumbres,
 le da lo mismo rojo que azul tierno,
 se inclina al gris, al humo, a la ceniza.
 Nombre y fecha tú grabas en un mármol,
 los roza displicente con el hombre
 ni un montoncillo de amargura deja.
 Y sin embargo, ves, me aferro al lunes
 y al día siguiente doy el nombre tuyo
 y con la punta del cigarro escribo
 en plena oscuridad: aquí he vivido.

(De *Cuatro de oros*).

A la irreductibilidad del fenómeno poético se corresponde el efecto de irreversibilidad propuesto por el poema. Vitier habla de la conmoción suscitada por el poema, experiencia que se define como punto de no retorno, lo que por otro lado se hace visible en sus apreciaciones sobre el devenir de la poesía, es decir un hacerse cargo del efecto de lectura provisto en el poeta por lecturas de otros poemas. El impacto de esos poemas otros puede concebirse

como una las tensiones actuantes en el campo de fuerzas de “lo poemático”. Los efectos, obviamente, son disímiles, pero producen una modificación insoslayable. Al mismo tiempo la construcción del hecho irreversible e irreductible implica un apartamiento de la zona de influencias, un colocarse en el horizonte utópico de la máxima intemperie para producirlo: la aridez en Vitier, la infancia perdida en Diego, la delicada atención en Marruz.

La idea de un pensamiento implícito en el poeta junto con la de irreductibilidad del poema descarta glosa o la explicitación. Esto permite además inferir una concepción de la crítica literaria. No entendida como complemento del texto literario, la crítica -que los origenistas han practicado extensamente- da cuenta justamente de la incorporación -y también conformación- de la tradición, de una actividad de lectura interpretativa que no coloca al texto poético en relación subsidiaria respecto de la crítica, pero tampoco a ésta respecto del primero. No es una independencia del discurso crítico lo que se postula, sino su carácter *dialógico*. Este se verifica también en el empleo de imágenes en los ensayos, imágenes que son puestas en escena y al mismo tiempo sometidas a interpretación.

Al hablar de “conformación” de la tradición he tenido en cuenta la labor cultural desarrollada por los origenistas en el sentido de la construcción de una literatura nacional que trasciende lo que podría ser una historización de la literatura para estructurarse según un orden de adquisiciones que afianzan lo nacional. A esta tarea se suma la de la construcción del propio linaje -Martí, Lezama, Vallejo, Juan Ramón Jiménez- en la que interviene también el procesamiento de otras tradiciones literarias y el delineamiento de fervores y rechazos, así por ejemplo la colocación de los origenistas respecto de las vanguardias históricas y su valoración de “grandes maestros ajenos a los ismos europeos”³¹. Y además, y en lugar no poco importante, la tarea de traducción. El libro de Eliseo Diego, *Conversación con los difuntos* muestra el carácter dialógico que señalaba para la crítica, que en este caso particular se juega mediante el acto de la traducción: “una buena traducción, me parece, no puede aspirar a más que a evocar una sensación similar a la del original en la nueva materia idiomática donde ha encarnado”³² Diego destaca la de semejanza -no identidad- que hace posible el proceso traslativo y destaca la diferencia del material y por ende de su distinta resistencia.

En este escueto recorrido por algunos de los textos de Marruz, Diego y Vitier, he intentado nombrar rasgos que los definen, y que en ellos se resuelven en zonas de confluencia (temas, imágenes, formas utilizadas, remisión a otros textos). Entre estos rasgos encontramos una transmutación poética del habla (de aquí las formas coloquiales, las expresiones condensadas, alguna palabra o expresión tomada como motivo generador que suscita el devenir del poema, según los casos puede adquirir diversos

tonos: desde la evocación, la nostalgia o el dolor hasta ciertas miradas irónicas). Asimismo, y sobre todo lo vemos en Fina, los versos, las letras de canciones y aun discursos alejados de la lengua poética, según este mismo procedimiento de extraer una frase y situarla en otro contexto, sirven a la construcción de poemas que aparecen como diálogos directos o no, con un poeta (Martí o Lezama Lima son ejemplos contundentes, pero no únicos, ni siquiera en cuanto a la lengua: las citas en inglés que sirven como epígrafe, pueden dar lugar luego a las modulaciones en castellano, lo que produce esa transmutación que da algo diferente al ser traspuesto a otro contexto). Este otro contexto es el espacio que se construye en cada poema, no pocas son las apelaciones a la tradición nacional, continental y universal, en el espacio poemático las diversas formas de apelación (cita directa o indirecta, nombres propios, lugares, hechos históricos, etc.) se entretajan según la percepción del poeta construyendo un entramado de palabras donde resuena lo referido en tanto evocado, llamado a ser presente por la voz del poeta. Tales apelaciones tienden también a dar cuenta de la importancia concedida al espesor histórico de la lengua, en las varias formas del castellano español y americano.

Otra de las recurrencias tiene que ver con la preocupación por el carácter del discurso poético en cuanto a su autonomía y su heteronomía: el valor adjudicado a la poesía en tanto forma de conocimiento, en la conciencia de la escritura, en la concreción de los poemas, en las explicitaciones en cuanto a lo que llamaríamos *ars poética* parecen ir en favor de la autonomía del discurso; simultáneamente, la continua atención al referente (sea la realidad circundante y cotidiana o los avatares de la historia y la sociedad) llevan a pensar en una concepción que no sólo se aleja de la poesía pura sino que por momentos parece acercarse a las formas de comunicabilidad inmediata de la poesía social. Las iniciales opciones de estos poetas dirimen la cuestión: la opción no va en favor de uno de los dos términos, el intento de hacer *presente* por la palabra poética como clave de un estar e interpretar el mundo y la vida, tiende a deshacerse de disyuntivas como forma y contenido, opacidad o transparencia, comunicabilidad o hermetismo al sostener la sustancialidad del lenguaje y la finalidad trascendente de la poesía valorada como modo privilegiado de aprehensión de la realidad posible. En consonancia con este valor la actitud no es deceptiva, pese al tono que pueden adoptar algunos poemas en cuanto a lo perdido o la fugacidad, hay en cambio una rigurosa elaboración de los sentimientos y de los aspectos trágicos de la existencia, elaboración que evita el sentimentalismo o la expresión grandilocuente: es en la levedad y gravidez de la composición que se equilibran y contrapesan los elementos.

Finalmente, en los siguientes fragmentos, libremente elegidos de entre tantos versos, se trata de mostrar algo así como tonalidades que hacen a lo distintivo en cada uno:

No llega nunca mi gesto
a la tierra del destino;
la vida acaba inconclusa,
quedan los sueños en vilo (Vitier, Canto llano XII)

quizás, quién sabe,
tal vez por fin en el balcón te inclines,
tan joven eres tú, tan joven,
y acaso a mí contigo
de regreso a tu edad a salvo lleves (Diego, “Vuelta a la ronda”)

Será sencillo todo.
Huirá avergonzada
la apoteosis,

cuando el hombre
al fin
trinche la parca
escasez de dicha.

Bailará
-ha de bailar-
el pan. (Fina, “Baile de los panecitos”)

NOTAS

- 1 Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, 2ª ed. pp. 501 y 472 respectivamente. Los poetas considerados en la “decimocuarta lección” titulada: “Ventura de Gaztelu, El reverso vacío y La visión poética de Baquero”, son: Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera y Gastón Baquero.
- 2 Eliseo Diego (1921-1944). Fina García Marruz (1922), Cintio Vitier (1921). Ver obras en Bibliografía de los autores.
- 3 Cf. Vitier, *Cintio, Lo cubano...*, op. cit. y Revista *Orígenes*, Introducción, Volumen I, Madrid, Ediciones del Equilibrista, 1992.
- 4 Señala Antonio Fernández Ferrer en el prólogo a *La sed de lo perdido* (Antología de Eliseo Diego, Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 18): “Lezama [José Lezama Lima], con sus devotos amigos y admiradores, propició la fundación de publicaciones entre las que se destaca *Orígenes* (La Habana, 1944-56), revista y editorial con significativo nombre que serviría posteriormente para designar al grupo de creadores que, aun dentro de su más irrenunciable heterogeneidad, estuvieron vinculados, de una u otra forma, con el autor de *Paradiso*. En este sentido, los manualistas e historiadores de la literatura suelen referirse al grupo “Orígenes” en el que la ya consagrada costumbre de la crítica encuadra, sin excesivas sutilezas diferenciadoras, junto a músicos (Julián Orbón, José Ardévol) o pintores (Mariano, René Portocarrero), a escritores como Virgilio Piñera (Cárdenas, 1912, La Habana, 1979), Ángel Gaztelu

(Puente de la Reina, Navarra, 1914), Gastón Baquero (Banes, 1918), Eliseo Diego (La Habana, 1920), Cintio Vitier (Cayo Hueso, 1921) y Fina García Marruz (La Habana, 1923)”.

5 Vitier, Cintio, *Lo cubano...*, op. cit. p. 501.

6 En “Otros poemas”, en Eliseo *Diego, Obra poética*, La Habana, Ediciones Unión, Letras Cubanas, 2001.

7 Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 69 y 73.

8 En Cintio Vitier, *Poética*, Madrid, Giménez-Amau Editor, 1973, p. 25.

9 En José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas, 1991, p. 187.

10 Cintio Vitier, “Palabras en el Pen Club (Con motivo de la publicación de *Diez poetas cubanos* (Orígenes N° 19, otoño, 1948), incluido en *Para llegar a Orígenes* (La Habana, Letras Cubanas, 1994). En esa misma presentación Vitier alude a la situación nacional y a la actitud en consecuencia asumida por los poetas que eligen el apartamiento: “Porque si la poesía es siempre, en todo tiempo y lugar, un sigilosa búsqueda de experiencia esencial y por lo tanto traspasable a vida eterna, allí donde la realidad se escamotea en una inmensa farsa, el trabajo poético será necesariamente subterráneo...” op. cit., p. 15. En el último artículo de esta compilación “La aventura de Orígenes”, Vitier repasa los comienzos y trayectoria de la revista, evoca polémicas, adhesiones y rechazos. La mirada retrospectiva ilumina y traza un camino recorrido del que son episodios preliminares y convergentes las anteriores *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Clavileño* y *Nadie Parecía* – y divergentes las posteriores *Ciclón* y *Lunes de Revolución* –; en el primer sentido va también su famosa antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*; *La Gana*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

11 Cf. Cella, Susana, “La sutileza”, en Noé Jitrik comp., *Las maravillas de lo real*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000, p. 189 y sigs.; también “La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz”, en *Hispanic Poetry Review*, Vol. 2, núm. 1, Texas A&M University, College Station, EUA, p. 73 y sigs.

12 En *Para llegar a Orígenes* (La Habana, Letras Cubanas, 1994), con motivo del cincuentenario de la publicación, Cintio Vitier reúne una serie de textos entre ellos una nota suya hasta ese momento inédita sobre Eduardo Mallea “Por su *Historia de una pasión argentina*”.

13 En *Orígenes* Año V N° 20, 1948, María Zambrano publica “La Cuba secreta”, a propósito de *Diez poetas cubanos, 1937-1947*. Antología y notas de Cintio Vitier, Ediciones “Orígenes”, La Habana, 1948. Afirma allí: “Es en Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith y Fina García Marruz donde de modo en cada uno diferente, vemos a la poesía cumplir una función que diríamos de ‘salvar el alma’” p. 8.

14 En “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular” en *Valoración Múltiple*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

15 Cf. Vitier, Cintio, *Poética*, Madrid, Giménez-Arnau Editor, 1973.

16 En Cintio Vitier, *Poesía*, La Habana, Unión, 1997.

- 17 En *Habana del Centro*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.
- 18 En "Pequeñas canciones", en *Visitaciones*, La Habana, Unión, s.f. p. 385.
- 19 La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- 20 Eliseo Diego, *En la Calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1947.
- 21 Se trata de expandir las connotaciones en el sentido en que destaquen el renunciamiento a los "falsos" porque corruptibles bienes en favor de los verdaderos.
- 22 *Peña Pobre* es una calle de La Habana. Estos juegos de nombres no sólo muestran el peso que cada palabra adquiere vista poéticamente, sino que también es demostrativo de los enlaces entre lo vivido y observado cotidianamente, traspasado a otro contexto, en un efecto multiplicador de significación.
- 23 La Habana, Unión, 1998, p. 55.
- 24 Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, FCE, 1950, p. 523.
- 25 "En la muerte de Ernesto Che Guevara", en *Visitaciones*, La Habana, Unión, s.f., p. 389 y sigs.
- 26 En *Los días de tu vida en Obra poética*, La Habana, Ediciones Unión, Letras Cubanas, 2001. pp. 308-310.
- 27 Que puede aparecer por ejemplo en clave de "sacrificio", del testigo: ... más me asombra mi pena y me convence / de que saberse el ser bien que la vale / aun cuando el precio sea tan alto como / el enorme silencio de allá afuera. Eliseo Diego, "Asombro", en *El silencio de las pequeñas cosas*. La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- 28 En *Texto, testimonio y narración*, Chile, Andrés Bello, 1983, p. 21.
- 29 En *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 42.
- 30 De este dan cuenta acabadamente obras como *Lo cubano en la poesía*, el ensayo "Lo criollo y lo cubano" y ha sido el punto de partida del trabajo de Arcadio Díaz Quiñones acerca de la construcción de la Nación a través de la poesía (estudio sobre Cintio Vitier) en *La memoria integradora*.
- 31 En Vitier, Cintio, *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- 32 En *Conversaciones con los difuntos*, México, Ediciones del Equilibrista, 1991, p. 9.

OBRAS CITADAS

- Abreu, Mauricio, *Asomando al mundo de Eliseo Diego*, La Habana, Urbe-Artex, 1995.
- Arcos, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana Ediciones Unión, 1990.
- Arcos, Jorge Luis, *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- Arcos, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, UNEAC, 1990.

Auerbach, Erich, *Figura*, 1944 Farncke AG Ber, Belin 1993.

Auerbach, Erich, *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, FCE, 1950.

Bremond, Henri, *La poesía pura*. Traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Argos, 1947.

Díaz Quiñones, Arcadio, *La memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

García Vega, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Avila, 1978.

Ricoeur, Paul, *Texto, testimonio y narración*, Chile, Andrés Bello, 1983.

Saíenz, Enrique, *La obra poética de Cintio Vitier*, La Habana, Unión, 1998.

Bibliografía de los autores considerada en este trabajo:

Diego, Eliseo, *En las oscuras manos del olvido*, La Habana, 1942.

Diego, Eliseo, *En la calzada de Jesús del Monte*, La Habana, 1948.

Diego, Eliseo, *Por los extraños pueblos*, La Habana, 1958.

Diego, Eliseo, *El oscuro esplendor*, La Habana, 1966.

Diego, Eliseo, *A través de mi espejo*, La Habana, 1981.

Diego, Eliseo, *Inventario de asombros*, La Habana, 1982.

Diego, Eliseo, *Los días de tu vida*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

Diego, Eliseo, *Obra poética*. Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Saíenz, La Habana, Ediciones Unión, Letras Cubanas, 2001.

García Marruz, Fina- Vitier, Cintio, *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969.

García Marruz, Fina, *Poemas, s.e.l*, 1942.

García Marruz, Fina, *Transfiguraciones de Jesús en el Monte, s.e.l*, 1942.

García Marruz, Fina, *Visitaciones*, La Habana, Ediciones Unión, Colección Contemporáneos, s.f.

García Marruz, Fina, *Poemas Escogidos*, La Habana, Letras Cubanas, 1970.

García Marruz, Fina, *Habana del Centro*, La Habana, UNEAC, 1997.

Vitier, Cintio, *Escrito y cantado*, 1959.

Vitier Cintio, *Poesía francesa: Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, México, Editora Nacional de Cuba, 1977.

Vitier, Cintio, *De peña pobre*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1957.

Vitier, Cintio, *Poética*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1961.

Vitier, Cintio, *Poesía*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.