

J. M. Cohen



EN TIEMPOS DIFICILES

La poesía cubana de la Revolución

Traducción de Isabel Vericat

J. M. Cohen

EN TIEMPOS DIFICILES

Poesía cubana de
la Revolución

Tusquets Editor

Indice

© Tusquets Editor. Barcelona, 1970

P.	7	Introducción
	8	La gran depresión
	16	La generación del 59
	38	Herméticos en un mundo público
	59	Los poetas de la nueva sociedad
	79	Bibliografía

Tusquets Editor. Avenida Hospital Militar, 52, 3.º 1.º Barcelona-6
Depósito Legal: B. 36041 - 1970 Printed in Spain
Grafos, S. A. Arte sobre papel. Paseo de Carlos I, 157. Barcelona-13

Introducción

Al tomar como título de este ensayo una cita de un poema de Heberto Padilla coincido con él en que el momento actual es un período difícil para su país, así como con su compañero Roberto Fernández Retamar que se concibe a sí mismo y a sus contemporáneos como hombres de transición. Obviamente, una época de revolución, o de alzamiento nacional como yo creo que es, hace que el trabajo sea más difícil. El fermento de los acontecimientos y de las revalorizaciones críticas es un estímulo para el poeta. Pero las presiones políticas y la urgencia de lo que equivale a un estado de guerra tienden a restringir su libertad de expresión. Además, la escasez de moneda extranjera le limita la libertad de viajar y normalmente tiene poco tiempo para leer o escribir con calma. La causa nacional ocupa esencialmente su tiempo. La mayor parte de la poesía que examinaré en este libro ha sido escrita con un sentido de urgencia. No es, sin embargo, una poesía apresurada, pegada a la pared un día y cubierta al siguiente. Creo que hay en la producción de los últimos años una obra de valor permanente: una verdadera contribución a la variada literatura del mundo hispánico.

He seleccionado menos de veinte poetas en total para examinarlos seriamente aunque otros también lo merecerían. Sin embargo, he escogido aquéllos que me hacen reaccionar tan naturalmente como los de mi propio país o de otros países del mundo hispánico. Son suficientes para lo que me propongo y muchos, en cualquier caso, para un país pequeño en sólo doce años de su historia. Mis criterios de valor son estrictamente literarios. Respecto a la revolución cubana, como crítico literario, no tengo mucho que decir excepto que ha sido un gran estímulo para la literatura. Al desligar a Cuba de la aventurada periferia del mundo de habla americana y devolverla a la comunidad española, tanto la isla como su gente se han beneficiado ampliamente en el terreno cultural.

El desastre de 1898 precipitó un rápido renacimiento del espíritu español. La vencida madre patria produjo pronto una generación de escritores, la más selecta desde el siglo XVII. Pero, en la aparentemente victoriosa colonia de Cuba, la independencia sólo produjo escualidez cultural. A lo largo del siglo XIX, la isla había tenido poetas dentro de la tradición romántica iguales, los mejores, a los de la madre patria. Esta poesía cubana de naturaleza romántica difería de la española por la introducción de *cenizante* en vez de *ruiseñor*, y *ceiba* en lugar de *roble* o *encina*.

En Cuba no había escritores profesionales, pero las clases altas eran cultas y a veces originales, y existían incluso versos pasables escritos en español compuestos por esclavos. Además, hacia fines de siglo, un poeta de buena familia, que murió joven, Julián del Casal (1863-1893), contribuyó grandemente, como uno de los fundadores del modernismo, al renacimiento de la poesía española en todos los países de hispano parlantes. Casal, sin embargo, era un cosmopolita, tan familiarizado con París y sus escritores como con La Habana. Por otra parte, José Martí (1853-1895), además de ser el teórico y el primer inspirador del movimiento de independencia cubano, fue un poeta de una originalidad algo tosca, y usó rimas y expresiones populares con un vigor comparable al de los poetas gauchos de Río de la Plata.

Después de 1898, siguieron más de treinta años de oscuridad. El español en Cuba fue degenerando en *patois* y el inglés de Estados Unidos fue reemplazándolo como la lengua de la naciente y próspera clase media del país. Todo estaba orientado según la "relación especial" con América. Cuba suministraba azúcar y puros. Los Estados Unidos proporcionaban a cambio no sólo una fortuna en productos manufacturados sino también escuelas e instituciones, técnicos expertos y una lengua y cultura dominantes. El cubano lentamente fue sumiéndose en la con-

dición de *spik*: persona cuyos esfuerzos por hablar inglés provocan sólo la mofa de los americanos que le dan este apodo. *Me spik-a de English*, la pretensión del cubano (o del portorriqueño) de conocer a fondo la lengua dominante fue de este modo reducida a un monosílabo depreciativo. La irónica definición que hacía de sí mismo el cubano en aquellos años era: "Un cubano es un analfabeto en dos idiomas".

Durante los treinta y tres años de esta depresión cultural, por lo menos tres poetas considerables empezaron a escribir en Cuba: Mariano Brull (1891-1956), Eugenio Florit (1903) y Emilio Ballagas (1908-1954). Pero hasta la publicación del *Cuaderno de Poesía Negra* de este último en 1934, sería difícil detectar en su poesía una deuda o referencia a su país nativo. Eran poetas embajadores, escritores de "poesía pura", que representaban a su país en el extranjero como diplomáticos o profesores de literatura. Eran de estilo francés aunque tenían algo más que una deuda pasajera con Juan Ramón. Su poesía refinada y sensible no pertenecía a Cuba sino a la tradición hispano-americana en general.

Brull, Florit y Ballagas eran poetas interesados en ideas y esencias, poetas abstractos que rechazaban el mundo de las cosas y de las circunstancias sociales. Su maestro era Paul Valéry. Brull escribió poemas en francés que fueron publicados con una introducción de este maestro. Ciertamente Florit introdujo paisajes tropicales en sus *Décimas* juanrramonescas de 1930. Este volumen, de hecho, se titulaba *Trópico*. Pero el de Florit es un trópico de cielos y tormentas, de selvas y puestas de sol, aparentemente no habitado por los cortadores de caña y los cosechadores que siempre existieron en toda la historia desde la Caída del hombre.

De repente, a principios de los treinta, con *Cuaderno* de Ballagas y *Motivos de Son* (1930) de Nicolás Guillén (nacido en 1902), los habitantes de la isla volvieron a la poesía cubana. Nació el afrocubanismo.

Este movimiento era un producto tardío de la tradición que comenzó con la popularización de las canciones de plantación de los negros, los spirituals de los estados sudistas, el nacimiento del jazz y el descubrimiento por los artistas y poetas parisinos, justo antes de la primera guerra mundial, de la escultura de África Occidental.

Cuba tiene su propia tradición negra conservada en los ritos gemelos de Santero y Palo de Monte, que derivan

respectivamente de los antepasados Yoruba y congolese de la población negra y mestiza de la isla, los descendientes de los esclavos. Estos cultos semirreligiosos tenían su propia música, canciones y danzas, todos muy parecidos a sus originales africanos. Los tambores eran los tambores ancestrales de Africa, y los cantos se cantaban en lenguas por otra parte desconocidas para los que los cantaban. Cuando las palabras originales se habían olvidado se sustituían por palabras españolas. Estos cultos tuvieron que fundirse en cierta medida con los cristianos. Los tambores se llevaban a la iglesia al principio de un *ecbo* o fiesta y, aunque los nombres de los dioses Yoruba y de los espíritus congolese se conservaban, cada uno estaba duplicado por un santo, no necesariamente del mismo sexo. Antes de 1959, estos cultos estaban prohibidos oficialmente y los tambores y trajes ceremoniales fueron confiscados por la policía algunas veces. Hace poco fueron redescubiertos y trasladados al museo etnológico de La Habana.

El afrocubanismo surgió del descubrimiento por los poetas de los treinta de este olvidado factor constitutivo de la cultura de la isla. Creían que Cuba, como México, era un país de dos culturas de cuya mezcla y de cuyos conflictos podía nacer una poesía nueva. Ballagas, que no tenía sangre negra, y Guillén, mestizo, comenzaron a explotar brillantemente los ritmos del *Son*, la música tradicional del esclavo cubano. Ambos poetas tenían una gran destreza lírica y desarrollaron las afinidades entre el *Son* y las formas populares de verso español que persistían también en la isla. Ambos vieron al negro como Lorca vio al gitano, como un miembro repudiado de la sociedad. Aun más, compartían con Lorca una inclinación por lo folklórico. Ballagas no fue más allá que el andaluz en su partidismo. En su irónica "Actitud" muestra la desconfianza del negro por el blanco que le saluda como "¡Compañero!", pero que le desconoce cuando aquél le pide ayuda en una pelea. Guillén, él sí va más lejos; en *West Indies Limited* (1934), ve al negro explotado por los yanquis de la *United Fruit Company*. Aquí nace la poesía social en Cuba.

En uno de sus poemas más sorprendentes, "Balada de los dos abuelos", Guillén describe el conflicto de su propia sangre entre sus dos abuelos, negro y blanco. En *West Indies Limited*, el poema titular del libro describe el panorama del Caribe:

*¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
Este es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal.*

Aquí, por primera vez desde Martí, la lengua popular invade la poesía cubana; tanto es así que Guillén proporciona un corto vocabulario de palabras cubanas al final de su primer volumen. Muchas, claro está, eran de origen africano. En este poema, en una nota a pie de página, Guillén señala "No obstante, cualquier día — alza de un golpe la cerviz".

A pesar de la profecía de Guillén, el afrocubanismo se mantuvo como una costumbre poética pintoresca, desconocida de los mismos negros explotados. Hacia 1940, Ballagas había cambiado su estilo y, aunque Guillén persistió, sus últimos poemas carecían de la frescura de sus primeros experimentos en *Son* y en la protesta social.

El siguiente síntoma de resistencia poética a estancarse en la subcultura norteamericana vino por un camino completamente diferente. Lo precipitó, aunque algo tarde, el tercer centenario de Luis de Góngora, y su órgano de difusión fue el periódico "Orígenes" (1944-1957). La figura dirigente del grupo "Orígenes", José Lezama Lima (nacido en 1912), es el escritor de estilo más hermético entre todos los poetas modernos. Hombre de enorme erudición y conocimiento —similares a Jorge Luis Borges— construye su poesía a partir de símbolos y motivos oscuros, recogidos del pasado y de la vida de La Habana Vieja, en la que vive. Su sentido musical, siguiendo originalmente el ejemplo de Mallarmé, es penetrante, y la textura de sus líneas es densa de una forma que también recuerda a Mallarmé. Mirando hacia atrás, se inspira en los filósofos católicos, los escritos herméticos de la Edad Media y los poetas del siglo xvii. Pero, a medida que el poeta avanza, su poesía se acerca al siglo xx. Se enriquece con los detalles y el aroma de su ciudad natal. El afrocubanismo se inspira en la vida pueblerina; el movimiento "Orígenes" pertenece, en contraste, a la capital.

Lezama comenzó imitando a Mallarmé con *Muerte de Narciso* (1937). Pero en su cuarto y más abstruso volumen, *La fijeza* (1949), alcanzó su pleno estilo contem-

poráneo. "Pensamientos en La Habana" contiene su más perfecta destilación de la ciudad antigua y su poema más logrado hasta la fecha, "Rapsodia para el mulo", presenta un complejo autorretrato del poeta. El mulo, que es él mismo, se nos muestra como heroico en su extrema sensación de esterilidad, mucho más él mismo cuanto menos capaz se siente de producir poesía.

El poema más extraordinario de su siguiente volumen, *Dador* (1960), terminado antes de la revolución pero publicado después, es "El coche musical". En él evoca las antiguas orquestas de carnaval en las fiestas de la calle y las procesiones de una ciudad que está a punto de sufrir una completa transformación.

Por los alrededores del Parque Central, las doce or-
[*questas*
de Valenzuela. Cuatro debajo de cuatro árboles.
Otras cuatro en el salón de lágrimas compostelanas.
Tres en esquinas resopladas. Una en el uno de San
[*Rafael.*

Ya decía el sofoco, la brasa que alumbra los juncuales,
el mamoncillo en piel de un río mal entrado,
el costillar juvenil con las bandas fúnebres del ta-
[*jetán.*

Despertaba, saltaba a otra orquesta, como en un tra-
[*pecio.*

Aquí, con mayor claridad que en su poesía anterior, Lezama evoca a Valenzuela, el joven director de orquesta, la noche, el calor en las calles, el sonido de una orquesta rompiendo en el de otra. Aquí está todo el pasado colonial, "impulsiones habaneras de la flauta", que ya había sido convertido en atracción turística. El sonido de los instrumentos y su música se transforman en impresiones para los otros sentidos. Las metáforas de Lezama son frecuentemente oscuras todavía, sacadas a veces de la anécdota local y otras de referencias literarias: "avisos pitagóricos", "lo sobrenatural naturalizante", "la Orplid del reconocimiento". Orplid es un país ideal y soñado en un poema del alemán Eduard Mörike presentado por Hugo Wolf. Toda la tradición europea, mezclada con referencias a los escritos religiosos de la India, refuerza la visión local de Lezama de un mundo que se esfuerza apasionadamente en defender.

El paralelo más cercano a la poesía de Lezama es aquel poema notable de Pedro Soto de Rojas, "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos". Asimismo, los jardines de Lezama estaban abiertos a muy pocos. Su poesía era conocida por algunos poetas en otros países de habla española. García Lorca y él se hicieron amigos en la visita del poeta a La Habana al regresar de su estancia en Estados Unidos. La revista "Orígenes", la tercera de las que había dirigido, sobrevivió número tras número gracias al dinero de unos cuantos amigos fieles. Pero hasta la revolución, Lezama era casi desconocido en su propio país. Su obra era —y todavía es— demasiado alusiva y esotérica para lectores que no comparten algunas de las preocupaciones de Lezama. Ha ganado aceptación, sin embargo, como se verá en el último capítulo, debido quizá primordialmente a su criollismo, su sentido del pasado nacional.

"Góngora esconde un contrasentido, lo evapora tan tan radicalmente que se apegas al único sentido", escribe Lezama en su ensayo sobre el gran cordobés. Hacer esto era también su propósito. Pero su "contrasentido" deja a menudo tantas huellas en la superficie de sus líneas que su "único sentido" no consigue unificarlas.

Ningún otro poeta del grupo "Orígenes" presenta las dificultades de Lezama. Eliseo Diego (nacido en 1920), comenzó evocando la vieja Habana en *La calzada de Jesús del monte* (1949), como Borges había evocado la parte de su ciudad vieja y pasada de moda en *Fervor de Buenos Aires*. Ultimamente, sin embargo, la poesía de Diego ha adquirido mayor densidad como diremos en el último capítulo.

La tercera estrella de la galaxia "Orígenes", Cintio Vitier (1921), comenzó, al igual que Lezama, como un poeta hermético preocupado por la búsqueda de claves para el significado de su propia vida y de la experiencia creativa. Desde sus primeros poemas hasta *Canto llano*, su obra se hizo más profunda sin llegar a esclarecerse con exposiciones directas. Como lírico derivaba de Juan Ramón, que dio su inspiración a los primeros poemas de Vitier, y quizá de Florit. Pero Vitier es más difícil que ninguno de sus maestros, más abrupto, a la manera de Lezama, en sus imágenes y en sus cambios de humor y musicalidad. No da una clave fácil a sus significados: "Elegía", en *Poemas* (1938), parece referirse a los muertos de España; "Carta", en el mismo libro, traza el re-

trato de una persona desconocida cuya esencia está en desacuerdo con el papel mundano que juega. Uno se pregunta quién es. Quizás el mismo poeta. Los versos de Vitier están llenos de rayos de luz sucedidos de oscuridades, en las que las metáforas sugieren funestos significados sin mostrarlos de manera firme. Se toma algunas de las libertades del surrealismo sin rendirse, sin embargo, a sus automatismos.

Los restantes poetas del grupo "Orígenes" siguen el carácter general del movimiento, que era hermético y, al mismo tiempo, acentuadamente local en sus imágenes. Lezama y sus amigos trabajaron durante veinte años en la tarea de la resistencia poética. Los más jóvenes, sin embargo, reaccionaron en contra del hermetismo y preciosismo del grupo dirigente, en nombre de la claridad, simplicidad y compromiso social. No negaron los logros de "Orígenes". Es realmente notable que, incluso después de 1959, poetas más jóvenes, aunque difiriendo profundamente de Lezama en sus técnicas y preocupaciones, han seguido siendo fervientes admiradores suyos. Los nuevos poetas nacidos a finales de los veinte, Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Fayad Jamís, Heberto Padilla y Rolando Escardó, no encuentran ninguna posibilidad de progresar en los últimos años del régimen de Batista y pasaron mucho tiempo en el extranjero, en exilio permanente o con trabajos ocasionales como profesores o periodistas. Este exilio involuntario les puso en contacto con la poesía inglesa y francesa.

De este modo vieron el gongorismo de Lezama en su verdadera perspectiva, como un estilo practicado por Paul Valéry, Wallace Stevens y Jorge Guillén. Pero sintieron que había sido reemplazado por una poesía más íntimamente interesada en los objetos, la realidad psicológica y las condiciones sociales. Su reacción inmediata fue escribir poesía inglesa o francesa en español. La poesía de la primera época de Retamar sobre diversos lugares y sus evocaciones históricas deriva de T. S. Eliot. Como él mismo reconoció una vez, estos poemas deberían haber sido escritos en inglés. Pablo Armando Fernández se permitió la licencia pletórica de poetas norteamericanos tales como Conrad Aiken. Hasta su regreso a Cuba su poesía no adquirió la virtud de la parquedad. Finalmente, Fayad Jamís, en el mejor libro de poemas escrito en estos años de exilio, se proclamó a sí mismo discípulo de Apollinaire, Valéry Larbaud y otros poetas parisinos.

Cuba corría el peligro de perder a los mejores escritores de esta generación en un internacionalismo fácil, vinculados a su país sólo por la nostalgia y el recuerdo. Afortunadamente el éxito de la revolución de Fidel Castro les hizo regresar. Algunos miembros menos importantes de "Orígenes" y grupos anteriores se exiliaron, pero se compensó su pérdida con el regreso de la generación más joven.

En Cuba, antes de 1959, se publicaban pocos libros. Los pocos autores que habían alcanzado reputación en Hispanoamérica publicaron sus libros en el extranjero, en México o en Argentina. "Orígenes" y otras revistas patrocinaron unos cuantos pequeños volúmenes de poesía y otros se publicaron a cargo del autor. Algunas publicaciones periódicas imprimían ocasionalmente algún poema. Pero el reducido público literario de clase media, cuyo gusto estaba dictado por París y Nueva York, prestaba poca atención a los escritores de su propio país retrasado. Guillén había ganado cierta fama con su poesía afrocubana, pero se le había oído nombrar poco en el mundo durante veinte años. Al novelista Alejo Carpentier, por otra parte, se le conocía a través de las traducciones inglesas y francesas.

La tarea inmediata de los escritores que acababan de regresar fue captar el interés del reducido público lector que quedaba, al haber abandonado el país muchos académicos y profesionales, y ampliar el círculo de posibles lectores introduciéndoles en la literatura contemporánea y en el arte en general. El vehículo de esta tarea fue el suplemento de arte de los lunes del diario "Revolución", titulado "Lunes de Revolución", donde por primera vez el cubano ordinario conoció los nombres y la obra de Picasso, Gide, Eluard, Lezama y Carpentier. La publicación era rica, tanto tipográficamente como en el número y calidad de sus ilustraciones. Se encontró inmediatamente con la oposición de los filisteos que decían, con razón, que la mayoría de los lectores de "Revolución" ni entendían ni querían que se publicase el suplemento de los lunes. Pero cuando, finalmente, prevaleció su opinión, otros periódicos pudieron emprender la tarea del "Lunes", y un público recién educado, que debía mucho al "Lunes", había comenzado a aparecer. Este público debía mucho más, sin embargo, al sistema de educación obligatoria introducido por el nuevo régimen junto con el libre acceso a las universidades.

La publicación estatal de poesía comenzó poco después de la revolución con buenas ediciones de libros de autores cubanos del pasado, incluyendo a Julián del Casal, algunos románticos olvidados del siglo XIX, seleccionados e introducidos por Cintio Vitier. Simultáneamente aparecieron volúmenes de poesía de la generación recién llegada, cuyas obras habían sido apenas publicadas hasta entonces. Las ediciones eran reducidas y se agotaban rápidamente.

Entre los poetas que regresaron en los primeros meses de 1960 dos murieron antes de tener tiempo de adaptar sus estilos poéticos a la nueva situación. José A. Baragaño (1932-1962), era un surrealista que había comenzado publicando en París. Su estilo es bárdico, casi bíblico,

*Hoy el cordero ha lamido su sal en la colina
Junto a los pinos tempestuosos en el pasto elegido
Besando la dalia blanca de su lana.*

("Las claves prometidas")

Baragaño intentó acercarse al mundo de las cosas en su "Himno a las milicias" y en "Mi patria es Cuba", ambos escritos después de su regreso. Fracásó, porque la realidad objetiva era para él un lugar común y escribió sobre ella trivialmente. El mejor de sus últimos poemas es "Himno a la muerte",

*Morir es caminar por tus abismos
Es consolar la palidez de nuestros rostros
En el único camino verdadero.*

Baragaño había estado a favor de la muerte desde el principio y era demasiado tarde para que pudiese cambiar de partido. Murió de un ataque de corazón cuando estaba dirigiendo un mítin político.

En cambio, Rolando Escardó (1925-1960), durante sus largos años de hambre y vagabundeo estuvo, antes de la revolución, siempre a favor de la vida. Fue autor de un solo libro, *Libro de Rolando*, publicado póstumamente, algunos de sus poemas habían aparecido en publicaciones periódicas en los cincuenta. Escardó era un poeta de compresión y de gran intensidad que raramente mantuvo su ironía característica por más de unas cuantas líneas. Su tema es el miedo:

*¿Cómo es, Rolando que tú, hombre sin más des-
[tino que la muerte,
regresas al fin hacia el tibio lugar donde no quieres?*

(“La casa: Regreso”)

Rolando pasó hambre, vagó por *calles polvorientas*, exploró cuevas —la espeleología fue una de sus ocupaciones fortuitas con la que ganó poco dinero— y no pudo encontrar la salida, quedó atrapado en un sueño del que ni siquiera los gritos del amanecer le despertaron, porque habían llegado a formar parte de su sueño. Cuando escribe sobre las cuevas sus metáforas son compulsivas e individuales en extremo. La analogía de “El valle de los gigantes” es simple:

*La luz transforma esa pared silenciosa,
el pozo, la caverna.
La luz se cae al pozo de mi alma.
¿Dónde, dónde encontrar,
dónde una puerta abierta, una ventana
dónde el sitio de estar para siempre?
En esta profunda cavidad sin mapa, estoy perdido.*

*(¿Desde cuándo se pierde lo perdido?)
Hundido entre estatuas de cristal,
tocando la bóveda del alma;
elictitas de vueltas y arcos espaciales,
esponjas y pilares,
gotas de espanto, rocas.
Exploro el interior. Atisbo, palpo, pregunto:
¿qué estoy haciendo, Dios, qué busco en la caverna?*

La poesía de Escardó relata incidentes de su búsqueda en la oscuridad.

El poeta es sobrio en adjetivos de color y habla poco del amor, ya sea a Dios o a cualquier persona. Sólo aparecen a veces imágenes familiares de su infancia. Se vio a sí mismo como un *poète maudit* siguiendo el estilo de los decadentes franceses por los que afirmaba estar influido. Pero sólo una deuda pasajera a Nerval da testimonio de su lectura de los poetas franceses. Este testimonio se reduce al uso de signos astrológicos, que puede haber derivado de alguna lectura casual de literatura teosófica. La misma fuente le facilitó el uso de la palabra

karma, que empleó como sinónimo de destino. Escardó también pretendió estar influido por Juan Ramón, pero tampoco es muy manifiesto. Quizás el poeta español le enseñó a escribir brevemente, como, por ejemplo, en “Salida”, donde, en ocho líneas, expresa lo que necesitaría catorce en la traducción inglesa:

*Uno sale a la calle, así de pronto, y anda y pregunta
[y mira
descender la tarde en la ciudad.
Acechando ventanas, con un anhelo de hallar un la-
[tido, una voz,
cuelga en la lengua pegajosa una pregunta
¿En dónde estás?
¿En cuál ventana o en qué puerta?
El tiempo cruza y cruza, y los ojos abiertos buscan
[en medio
de la soledad en los días...*

La influencia más considerable en Escardó la tuvo, como él mismo reconoció, Vallejo: el Vallejo de *Poemas humanos*. Al igual que el peruano, Escardó escribe como un provinciano, con el acento del nativo de Camagüey. Sus poemas tienen muy poca musicalidad poética: sus palabras son abruptas, incluso triviales. En “El valle de los gigantes” hace un uso sorprendente de términos técnicos de espeleología, pero en la mayoría de sus obras no se destacan frases individuales. La fuerza les viene de una firme declaración de su lucha por la vida y la esperanza. Un paralelo con Blas de Otero tan sólo daría testimonio de la influencia del *Zeitgeist*. Ninguno de los dos conocía la obra del otro, aunque los dos conocían los *Poemas humanos*.

Escardó murió en un accidente de coche en octubre de 1960. No había escrito poemas desde la revolución por haber colaborado activamente en la tarea de la reforma agraria. A diferencia de Baragaño, era un poeta moderno que podría haber desarrollado su talento bajo las nuevas condiciones.

No obstante, la influencia de Escardó perduró alentando la brevedad en otros poetas. El poeta más consumado de los que regresaron a Cuba en 1960, Roberto Fernández Retamar (nacido en 1930) no tuvo necesidad de influencias técnicas. Con un amplio conocimiento de la poesía en varios idiomas, fue capaz desde el principio

de escribir en muchos estilos. Crítico literario, escribió con perfeccionismo consciente. Su problema, sin embargo, que no resolvió rápidamente, fue el del tema poético y la actitud del poeta hacia su tema. La primera poesía de Retamar data de 1958, pero no adquiere madurez y una actitud segura hasta su volumen *Historia anti-gua* (1964).

En un poema irónico, incluido en este libro, Retamar proclama: "Felices los normales", y los contrasta en las líneas finales con los otros, los poetas y los artistas:

*Los más locos que sus madres, los más borrachos
Que sus padres y más delincuentes que sus hijos
Y más decoradores por amores calcinantes
Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.*

Porque son los anormales los "que hacen los mundos y los sueños". La poesía de Retamar ha sido ampliamente normal, quizás a pesar suyo. Sus primeros libros muestran una gran sensibilidad por la belleza, por el gozo en el mundo y por ensalzarlo, así como un copioso talento poético. Se podría decir de Retamar, como del poeta inglés W. H. Auden en su juventud, que si se le pedía escribir un poema sobre cualquier tema y en cualquier estilo o rima, escribiría con seguridad uno bueno. Retamar alabó a Garcilaso y San Juan de la Cruz en poemas que siguen su estilo sin imitarles servilmente. Cantó el amor, los viajes, las reuniones de amigos y paisajes tanto de Europa como de Cuba. Con la cita de Martí, "Que allí tuve un buen amigo", escribió:

*Hacia el anoecer, bajábamos
Por las humildes calles, piedras
Casi en amarga piel, recorríamos
Dejando caer nuestras risas
Hasta el fondo de su pobreza.*

Sólo se advierte la sordidez de la escena, los rasgos no son claros. Es meramente un momento de gozo, en cualquier parte, cierto día no especificado, "hacia el atardecer". Que estos encuentros tenían una realidad concreta para el poeta se ve claro en su posterior "Carta a Fayad Jamís", que describe "aquella escalera de la calle Reina" y también "...aquel camastro en que yacías y aquellos libros / Echados entre zapatos, eran un cuarto de poeta".

Retamar buscaba la realidad desde el comienzo, y la definía en los términos del mundo, el poeta y el poema, todo a la vez:

*En el mundo que elogio y este
Letrero en que lo digo
Y mi mano también y el alma.*

Una verdad evidente, aunque sin fuerza, porque el poeta tenía todavía que ganarse su sitio en el infierno, lo único que hacía que ardiesen sus palabras. La imaginación de Retamar parece haberse avivado plenamente por primera vez a finales de los cincuenta cuando las noticias de la persecución de sus amigos en Cuba le hicieron más actual la realidad de Europa. Vio que existe sólo un mundo. Los antiguos griegos frecuentaban el teatro de Epidauró

¿Quién escucha

Cuando alguien da allá una canción, una llama?

y el poeta, en busca de Itaca por los recuerdos de Odiseo, encuentra únicamente a un marino que ha visitado La Habana y se ha embarcado hacia Japón. Cuando ve las casas bombardeadas de Londres, recuerda que una vez escribió pintorescamente sobre las ruinas, pero éstas son reales. Un cuadro flamenco de "La adoración de los reyes" le recuerda que los personajes del artista eran rudos mercaderes, que pensaban en sus cargamentos, en casas lujosas y en mujeres rollizas. Aun así, su presencia bajo disfraces aquí fue testigo del milagro:

*Un resplandor los sorprendió como un golpe en la cerrada
Noche de los Países Bajos...*

Con esta irrupción de la realidad le llega también al poeta una renovación de la esperanza. *Vuelta a la anti-gua esperanza*, es el título de un librito suyo publicado en La Habana en la primavera de 1959. En él esboza el tema del héroe anónimo que vive y muere para salvar a los demás. De este modo seculariza un sacrificio religioso:

*¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
Sus huesos quedando en los míos,*

En *La realidad*, escrita algo antes pero publicada en 1960, vuelve al tema de las calles pobres, pero esta vez interesado no por sus propios amigos sino por las gentes que las habitan, "Los que se casan en trajes alquilados".

Estos poemas marcan las etapas de su conversión política. Y pronto su compromiso con la revolución fue total. Como crítico, pasó de una postura estética como seguidor del gran humanista mexicano Alfonso Reyes a un marxismo discriminador. Y como poeta, se dedicó a los temas políticos, cayendo al principio en la ingenuidad de "Un miliciano habla a su miliciiana". Pero lo repara rápidamente. Porque *Historia antigua* en 1964 contiene la mejor poesía que ha escrito.

En este librito trasciende el tema de Cuba y considera el proceso histórico de creación, que ve continuándose en el futuro. Este es para él, sin embargo, el momento en el que el hombre debe renunciar temporalmente a su obra cultural y reanudar la primitiva lucha por la supervivencia. Ni siquiera la poesía sale fácilmente; un garabato indescifrable en una pared cascada puede decir más que todas las palabras escritas a máquina.

El poema más profundo del volumen es "Homenaje al olvido", un canto a la capacidad de olvidarnos de lo trivial y gracias al que podemos enfrentarnos con lo sorprendente y lo esencial. La base religiosa del poema es inconfundible:

Eres el silencio que bruñe los flancos dorados de la
[melodía,
La sombra que defiende la entrada invasora del color.

Fíjate que, indiferente a las sonrisas,
Sin complacer a quienes, acaso con razón, esperaban
[otra cosa,

He cantado tu himno, he hecho tu elogio.
Que no haya sido en balde. Recuérdame.

Retamar ha escrito aquí una traducción secular de San Juan de la Cruz, un himno a la oscuridad cegadora, únicamente a través de la cual llega la luz.

La obra posterior de Retamar contiene dos espléndidos poemas políticos, "Usted tenía razón, Tallet, somos hombres de transición", un poema de una amplia visión histórica, y "Le preguntaron por los persas", en el que se ve a los norteamericanos como a los persas en la noche

de Salamina, queriendo esclavizar a la gente en servicio de la avaricia y de la vulgaridad. Esta poesía posterior tiene profundidad, alcance y una seguridad de las que carecía Retamar en sus días más "poéticos". Si no ha conocido el descenso al infierno, al menos no es ya uno de los "felices"; ya no está por encima, porque se ha identificado con el proceso creativo de la historia.

El recorrido poético de Fayad Jamís (1930) ha sido opuesto al de su amigo Retamar. Comenzó con poemas de gran seguridad, escritos en los días de hambre de París, 1955-1957, y publicados en 1962, y a partir de entonces ha seguido un curso más incierto, dividiendo su tiempo entre la poesía y la pintura y manteniéndose más íntimamente identificado con Retamar que con el curso cotidiano de la política.

A diferencia de Retamar, Jamís empezó como discípulo del grupo "Orígenes". *Los párpados y el polvo* (1951-1954) comprende poesía de medias luces basada en los pensamientos sutiles que se presentan entre el sueño y el despertar. Una casa, un paisaje campestre, recuerdos de la infancia, cruzan por la mente del poeta como fotografías desvaídas de un álbum. Son indefinibles, aunque Jamís ansía definirlos; ver a través del miedo y la repugnancia algo más duradero, "el fruto que no pasa".

No es que sean miedosos esos ligeros pájaros de nieve
ni esos niños que cantan hasta dejar de verse.
Ya lo sabéis que hay una velocidad
y un golpe y un renovado asombro.
Pero abajo, lo duro, lo tan cierto:
el fruto que no pasa.

("No es huir")

"Los pájaros de nieve" y "los niños que cantan" son imágenes en reserva derivadas de Rimbaud, a quien Jamís cita en el epígrafe del libro: "*Quand s'ouvrent lentement les grandes portes noires*". Pero Jamís no estaba satisfecho esperando que se abriesen las grandes puertas negras. En los poemas en prosa de *La pedrada* (1954), persiste la influencia de Rimbaud, aunque interrumpida frecuentemente por la introducción de imágenes concretas.

La estancia de Jamís en París, donde el gran poeta César Vallejo había pasado hambre antes que él, disipó la influencia de Rimbaud y del grupo "Orígenes". París le estimuló una poesía concreta de exilio, escrita bajo in-

fluencias varias, desde Apollinaire y Vallejo hasta los surrealistas, de las que Jamís desarrolló el estilo de *Los puentes* (1962). "El ahorcado del Café Bonaparte" es surrealista, porque el desconocido se ahorca colgándose de un rollo de periódicos del perchero que está encima de él. A la vez es un poema sobre el individuo desplazado, figura típica de los cincuenta, el hombre sin país y que carece incluso de recuerdos de infancia. Es también un poema de esperanza política; con este extraño suicidio toda una época desaparece para siempre. El muerto sólo deja un mensaje para la "mujer que guarda las llaves de la noche", quien es, a la vez, el vigilante nocturno y la imagen de la muerte de la que está enamorado:

*Sabrás que no estoy solo, que conmigo
va a desaparecer un viejo mundo
definitivamente borrado por el alba.
Así como la niebla a veces aplasta
las flores del cerezo
la muerte ha aplastado mi voz.*

Así el ahorcado (¿puede ser el ahorcado de la baraja Tarot, que es símbolo de resurrección?), promete su renacimiento.

En la época de *Los puentes*, escritos en 1956-1957, Jamís comenzaba a interesarse por el futuro político de Cuba. De cada poema de depresión, ira y desolación, surge la esperanza:

*Los perros no han venido sólo para ladrar
sino para mirar en las tinieblas*

("En un barquito de papel")

Pero algunos de los preciosos poemas de este volumen son verdaderamente nostálgicos. Jamís usa los símbolos que uno va encontrando por las calles de París con gran efecto. En las últimas líneas de "Canción del verdugo":

*Un pájaro pasa ahora con una brizna dorado pico
otro lleva bajo las alas el cadáver pálido del día,*

uno puede ver de nuevo el tema doble de la muerte y la resurrección.

Cuando el poeta regresó a Cuba comenzó a escribir poesía que carecía de esta densidad. Su poema extático "Por esta libertad" tiene la insipidez declamatoria de un cartel malo:

*Por esta libertad de girasol abierto en el alba de
[fábricas
encendidas y escuelas iluminadas
y de tierra que cruje y niño que despierta
habrá que darlo todo.*

Si se compara este amanecer con el que Jamís conoció en París se ve que al poner sus talentos al servicio de la política estaba dañándolos gravemente. "El girasol abierto" es de un crudo detalle sin las tonalidades sutiles de su poesía en París. Tampoco la "libertad" tiene más fuerza emotiva, a pesar de las incesantes redefiniciones, que el griterío de slogans en un partido de fútbol. En "La vida", quizás el más individual de sus poemas revolucionarios, Jamís proclama el derecho del poeta a no seguir hablando en susurros sino a gritar en voz alta. Pero aquí también cae en el mismo sentimentalismo que en sus "Poemas en Minas del Frío", en los que canta a los guerrilleros en la Sierra. Aquí, en "La vida", habla de la superioridad de la vida de acción:

*Sólo verás caer mi puño cerrado y en mis versos
florece con todos sus fuegos la vida.*

Pero no se puede escribir poesía con los puños cerrados, como quizá reconoció Jamís cuando, al revisar el poema, sustituyó "puño cerrado" por "polvo". Pero el cambio es sólo verbal; el tono estridente permanece.

Afortunadamente, Jamís no ha caído del todo en su trampa declamatoria. Aunque no ha sido capaz de ampliar su perspectiva como ha hecho Retamar, ha desarrollado, en unos cuantos poemas recientes publicados en revistas, un nuevo estilo. En ellos ha escrito ligeramente sobre el tema de la creación poética misma. "Puede ocurrir" es una súplica de que se preste atención a las fantásticas posibilidades que están subyacentes en la realidad que él había proclamado una vez de forma tan portentosa; "Para colocar en la cueva de los muchachos" reduce un feo pasado a una fantasía increíble; y "Problemas del oficio" da una lección en el arte de cazar un poema al vuelo.

Los tres apuntan la renovación de la inspiración de Fayad Jamís.

Pablo Armando Fernández (nacido en 1930), otro exiliado que regresó, en este caso de los Estados Unidos, presenta un problema diferente de composición poética. Romántico, se ha interesado por las causas metafísicas más que por las concretas. Su niñez y el presente inmediato significan más para él que la construcción del futuro. Como todos los románticos, Pablo Armando es consciente de la caída de un paraíso anterior. Uno de sus primeros sonetos, "Del que espera en Dios", habla de un dios de alusiones y ausencias, que abrió una puerta, pero que desapareció sin dar ninguna otra evidencia de su existencia. El poeta busca la evidencia en "el olvido", "el vacío", "la soledad", antes que en las apariencias concretas, creencias o evidencias. Para él la realidad existe no en sí mismo sino en los otros, y sus sentimientos hacia ellos son de compasión cristiana. Poeta de fe incierta, está constantemente repitiendo y haciéndose eco de las palabras del Antiguo Testamento, de San Juan de la Cruz, y, más tarde, de los místicos *Four Quartets* de T. S. Eliot, con su insistencia en el acontecimiento fuera del tiempo. Sólo ocasionalmente retrata a uno de los prisioneros del Tiempo: la prostituta Sabrina, por ejemplo, cuyo monólogo comienza irónicamente:

*Para mí siempre hubo
hombres de buena voluntad
que quisieran chantajearme.*

En otra obra que parece, como ésta, estar escrita según el modelo de un original latino, el vagamente descrito Antinoo reclama una inmortalidad que el poeta garantizaría quizá también a Sabrina:

*Pero soy y no era lo que fluye
Cuando es el viento, ando
uno y continuo:*

("Antinoo")

La primera poesía de Armando en su antología *Toda la poesía* (1961), está muy vinculada al tema de la muerte y parece extirpar la memoria y regresar a una forma perdida de ser. Las dos secuencias principales de este libro, "Yo, Pablo" y "El gallo de Pomander Walk", son des-

iguales. El poema séptimo de esta segunda secuencia parece estar haciendo una declaración fundamental:

*Los que regresan pierden la memoria.
Oyeme bien, éste no es el lugar para que
conversemos. Te digo
que sé poco: no conocí a los hombres.
Siempre estuvo de prisa mi corazón.
Puedo citar las cosas que aprendí.*

y las cosas que aprende son como los apotegmas del poeta inglés William Blake que da la vuelta a las palabras del Nuevo Testamento para devolverles su espíritu:

*Abomina de los que lloran, los mansos,
los misericordiosos, los pacificadores
y los pobres de espíritu.*

El poeta habla en boca de Sabrina, que fue seducida y destruida por los filisteos y de cuyos labios salen las palabras que el poeta rechaza aquí. En esta poesía no hay diablura, sólo la conciencia de que "En mí no vive el bien", el título de un poema que describe dos encuentros con un amigo, el primero real en Estados Unidos, el segundo imaginario en Siberia. Pero el segundo encuentro no se recuerda de memoria sino que tiene lugar fuera del tiempo y comienza a partir de un recelo:

*Entre desconocidos anduve
acompañado*

La última palabra es nodal en la poesía de Pablo Armando; abre el tema de la comunión, cierto recelo por las cosas y la gente poseída y perdida en la infancia.

Toda la poesía en conjunto es un volumen incierto. Las percepciones del poeta están empañadas por el exilio. Sólo se es consciente de Estados Unidos por el uso de nombres de lugares y por una especie de indeterminado modo de escribir apocalíptico que el poeta parece haber derivado de Whitman y Conrad Aiken. De forma sutil el poeta estaba siendo despojado de su lenguaje y de su nacionalidad durante sus quince años en Estados Unidos, tan fatalmente como el abogado, el capataz, el croupier, el chófer que trabajan en Cuba para los adinerados turistas americanos o para la United Fruit Company.

Pero la poesía de Pablo Armando comenzó a desarrollar un lenguaje más cubano y más concreto con los *Himnos* (1962) en memoria de su madre. Está interesado de nuevo en "el olvido", el olvido de los muertos de su existencia terrestre, un proceso que les hace retroceder a lo que siempre fueron. Abstrae a su madre del Tiempo y la sitúa en un momento en el que lo que se ha convertido en el pasado estaba todavía en el futuro.

Los *Himnos* dan evidencia de la influencia del poeta galés Dylan Thomas. El poema IV de la secuencia está encabezado con una cita de Thomas sacada de "*Poem in October*", y, como el poema de Thomas, describe los paseos de niño por un parque con su madre. Pablo Armando ya había comenzado en "El gallo de Pomander Walk" a mitificar su niñez. Ahora, en *Himnos* abandona finalmente las abstracciones whitmanescas por firmes recuerdos del pasado, que para él está cargado de significaciones que lo vinculan al pasado del mundo mismo.

Uno de los rasgos fundamentales de la visión de Thomas fue la condensación del tiempo. Para él el pasado era actual y entretelado con el presente. En los *Himnos*, y aún más en "El poeta en los días de su padre", Pablo Armando también se libera del tiempo. En este último poema, escrito seis años más tarde, después del magistral *Libro de los héroes* (1963), el poeta se traslada a los días de la infancia de su padre, hablándole como a un contemporáneo.

En el *Libro de los héroes*, que le valió el Premio Casa de las Américas 1963, Pablo Armando mitifica las vidas de sus amigos muertos, los héroes de la revolución en la que él no ha tomado parte. Pero profundiza más en su mitologización en los poemas del principio, colocando a la revolución en un contexto cósmico, el de la creación y renovación del Hombre como es vista en las leyendas africanas conservadas en los cultos de Santero y Palo de Monte de las antiguas religiones africanas.

El afrocubanismo fue usado por la generación de Guillén como una moda folklórica. Para Pablo Armando, sin embargo, es un elemento constituyente válido del pasado de Cuba, como las tradiciones Maya y Tolteca son tan parte de la tradición mexicana como la herencia española derivada de la conquista. Así que los dioses Yoruba presiden la lucha en la sierra para Pablo Armando y reciben a los héroes caídos en su reino de sombras del

que resurgirán, renacidos en la Naturaleza o regresando como hombres:

*Duermen en la tierra de los antiguos mitos,
doce presagios de los ríos, doce
augurios de la primavera.
Cuando despierten serán guerreros
de olvidada tradición. Sus memorias inauguran
el tiempo señalado por los poetas.
Caballos y leones misteriosos en la casa
de Orisha,*

Así como Pablo Armando, a través de sus primeros trabajos, había repetido o se había hecho eco de las palabras de la Biblia en contextos inesperados, aquí ha dominado y hecho uso incesante de las leyendas africanas. Pero continúa utilizando también la Biblia. De este modo, en la segunda sección de *Los héroes*, hace de su amigo Abel Santamaría, asesinado en la cárcel, "la figura" del hermano martirizado. Muestra el mundo a través de los ojos de este amigo muerto, como en las crípticas "Reflexiones de Abel", que dan una imagen condensada de los falsos atractivos y crueldades subyacentes existentes en la antigua Cuba bajo el dominio de los yanquis. Aquí, en doce líneas, la historia está reducida a leyenda y parábola. De manera similar, la igualmente corta "Delación", en la tercera sección, describe un tiroteo casual en la calle, que es un compendio de toda una guerra revolucionaria.

En la tercera sección del libro alaba a otros revolucionarios muertos, y en la última sección canta himnos a la revolución misma. Pero la pieza más ajustada de esta última parte fue escrita después. Es el poema "Reencuentro con Abel", en el que el poeta habla de su recuerdo de Abel que continúa afectándole muchos años después:

*Si algo me desalienta
cuando en mí no se acuerdan vida y obra,
tú llegas, tiernamente tus manos me sacuden;
sin decirme palabra me recuerdas
que algo nos trae unidos, y que juntos
hemos de ver un día cómo todo se cumple
en el tiempo que sólo tú conoces.*

En este poema, como en otro dedicado a la madre de dos héroes de la revolución, "La madre de Frank y

Josué”, el poeta ve a sus amigos recibidos en “la tierra de los antiguos mitos” en la que conocen el futuro, y se ve a sí mismo justificado por su amor hacia ellos y que ellos le aceptan.

El lenguaje del *Libro de los héroes* es preciso y parco. El simbolismo es exacto aunque rodeado de una penumbra de misterio y alusiones de profundo significado. Este estilo continúa en el siguiente volumen, *Sitio permanente*, que contiene varios poemas ya mencionados. Ganó un *accéssit* al Premio Adonais y será publicado en España en el curso de este año (1970). Entre los poetas cubanos Pablo Armando puede haber sacado provecho de la brevedad de Escardó, pero todavía más, gracias a una estancia en Inglaterra como agregado cultural, del ejemplo de los poetas ingleses, tanto del pasado como contemporáneos.

El progreso de Pablo Armando desde su primera poesía escrita en América a *Sitio permanente* ha sido considerable. Heberto Padilla (nacido en 1932), por otro lado, alcanzó el dominio de un estilo individual en su segundo libro *El justo tiempo humano* (1962), y no ha llegado más lejos en su tercero, *Fuera del juego* (1968). Así como la poesía de Pablo Armando nació de la tradición española, pasó por la influencia americana y terminó en un personal y firme estilo cubano, la poesía de Padilla nace de raíces internacionales, principalmente de la poesía inglesa de los treinta, pero también de los rusos Blok, Pasternak y Yenesin. Padilla pasó gran parte de su vida adulta en el extranjero y desde la revolución ha sido corresponsal de prensa en Londres y trabajó también en Moscú y Europa del Este. A resultas de esto se queja de la acusación que le hacen sus amigos de ser un expatriado cultural:

*Mis amigos no deberían exigirme
que rechace estos símbolos perplejos
que han asaltado mi cultura.*

(“Ellos afirman que es inglesa”)

A esta acusación el poeta responde con un gesto de intencionado inconformismo. Sólo el rebelde, proclama románticamente, está verdaderamente a favor del oprimido. Y sólo el poeta que usa “símbolos perplejos” puede interpretar el mundo de proscritos y “niños casuales”:

*Que de una vez aprendan que sólo siento amor
por el desobediente de los poemas sin ataduras
que está entrado en la gran marcha
donde camina el que suscribe,
como un buen rey, al frente.*

Comparando al poeta con “el buen rey”, quien comparte voluntariamente las privaciones del hombre común, Padilla adopta una actitud estricta. En un poema anterior, “Retrato del poeta como un joven duende”, afirma que el poeta custodia la herencia del hombre:

El poeta defiende los signos de tu heredad

Tales pretensiones sólo pueden estar justificadas por la profunda comprensión que el poeta tiene de la época en que vive. Esto, como en el caso de William Blake y Pasternak, le acarrea persecución; a Blake le llaman loco, a Pasternak meramente antisocial. El poema más grandioso de Padilla es la secuencia “Infancia de William Blake” en *El justo tiempo humano*. Blake es para Padilla el heraldo de esta edad dorada de justicia que el poeta anhela. Su retrato del poeta inglés, como el de Pablo Armando de su padre y madre, y quizá siguiendo un ejemplo común a Dylan Thomas, está abstraído del tiempo. Aunque su poema se titula “Infancia de William Blake”, la mujer que le espera en Lambeth House es, a la vez, su madre y su mujer. El mismo poeta está vivo y muerto, durmiendo y a punto de regresar a casa. La casa está descrita en los primeros hielos de un invierno inglés, y las metáforas están compuestas de pensamientos sacados de la mente de Blake: el fragmento de un poema o el esbozo repentino de un dibujo (porque Blake fue las dos cosas, poeta y grabador):

*de la penumbra, podrían consolar a estos ojos
sino el perro del bosque
levantando su parda cabeza entre los gansos
salvajes*

Padilla se identifica con Blake hasta el punto de reclamarle una experiencia del siglo veinte. El radicalismo de Blake y la acusación legal que siguió a la pelea con un soldado, se usan para excusar su traslado a la época de Stalin:

*Cualquier día
me gritan a la puerta:
"Un hombre con paraguas, mi señor"
(no puedes conocerlo. Es de esta época)*

*Cualquier día
penetran en mi cuarto.
"Mostró insignias, señor"*

*Cualquier día
me obligan a salir a la calle,
me apalean; me lanzan como a una rata
en cualquier parte.*

(Tú no puedes saberlo. Es de la época)

Contra mí testifica un inspector de herejías.

"El inspector de herejías" amenaza constantemente a Padilla, que anda errante por las plazas y parques de Europa, de habitación de hotel en café, de aeropuerto en aeropuerto, un extraño sin casa, familiarizado con los lugares, aunque sin gozar de ningún sentido de identidad más que en aventuras amorosas fugaces. La de Padilla es una poesía de alienación. El mismo es, como el escritor griego en la cárcel al que dedicó el título primero de su tercer volumen *Fuera del juego*, un profeta con la carga de su mensaje y un espectador del juego:

*Ese no tiene aquí nada que hacer.
No entra en el juego.
No se entusiasma.
No pone en claro su mensaje.
No repara siquiera en los milagros.
Se pasa el día entero cavilando.
Encuentra siempre algo que objetar.*

El poeta se ve a sí mismo irónicamente. Es un profeta con un mensaje confuso, un exiliado ansiando volver a casa aunque no es reconocido cuando llega a ella:

*Puede ocurrir que llegue
sin agujero en los zapatos,
que mi corbata tenga otro color*

y por esta razón sus amigos rehúsan escucharle:

definitivamente sordos mis amigos.

Es un poeta consciente de vivir una época de crisis, "en tiempos difíciles". Y en uno de los mejores poemas de su último libro, "Oración para el fin de siglo", se regocija con la caída del viejo mundo y la eliminación de toda su presuntuosa basura. En otro poema de este libro, "Discurso del método", satiriza a la persona culta que quiere huir y evadir el compromiso. Pero en otros poemas anhela, de una manera más positiva, una nueva vida en la que "los hombres nuevos", que han crecido sin ser notados entre los despojos de la guerra se alzan de repente:

y salían gritando hacia el jardín desierto.

Pero "el jardín desierto" es, seguramente un símbolo del Paraíso perdido, y la discusión decisiva con "mi viejo Calderón de la Barca" está sobredirigida. Para Padilla la vida permanece como un sueño, como una pesadilla a menudo. Aunque mira la guerra y la revolución con gozo, incluso con entusiasmo, se queda de pie confundido al margen de la lucha. Se lamenta de un Paraíso perdido en la niñez, "un jardín desierto", en el que puede que nunca se vuelvan a plantar flores.

Los valores más altos de Padilla están declarados en su poema a Lezama Lima, en el que retrata al viejo poeta, amenazado por cábalas e intrigas, que continúa escribiendo impasible a pesar de todo:

*Usted observaba todo.
Imagino que no dejaba usted de fumar grandes ci-
[garros,
que continuaba usted escribiendo entre los grandes
[humos.
¿Y qué puedo hacer yo,
si en su casa de vidrio de colores
hasta el cielo de Cuba lo apoyaba?*

Lezama ciertamente no necesitaba de la ayuda de un poeta con más miedo por él que el que tenía él por sí mismo. Porque por debajo del gozo de Padilla en testimoniar el espectáculo de su época:

*Nosotros que hemos visto el derrumbe de los parla-
y el culo remendado del liberalismo. [mentos*

yace un miedo muy real y que lo penetra todo, de que se le roben al hombre todos sus sueños en el proceso.

Teme que, con la excusa de que vivimos "en tiempos difíciles", alguna inhumana agencia dominante le exija que, aunque inválido, continúe todavía hacia delante:

*... por favor, échese a andar,
porque en tiempos difíciles
ésta es, sin duda, la prueba decisiva.*

La poesía de Padilla contiene un análisis de su tiempo tan lúcido como el del primer Auden en los treinta. En España el equivalente son tales poemas como "El mañana efímero" de Antonio Machado y más recientemente "Don Francisco de Quevedo, en piedra" de José Angel Valente. Pero el paralelo más sorprendente lo tiene en los poemas de Boris Pasternak escritos en la revolución y en la guerra civil. Porque, como Pasternak, al que tiene la ventaja de haber leído en lengua original, ve el peligro de que en tiempo de crisis el poeta pueda ser reducido a la condición de "el hombre al margen", y de que, con su reducción a este estado de inferioridad, si no de extinción, la vida se convierta en algo desagradable y mecánico cualesquiera que sean sus conquistas tecnológicas. A diferencia de Pasternak, carece de una creencia religiosa subyacente. No puede ligarse a la revolución a través del heroísmo de sus amigos como en el caso de Pablo Armando, ni intelectualmente como Retamar. Por lo tanto es visto por los fanáticos del partido, los "inspectores de herejías", como tibio o ambiguo políticamente. De hecho está tan profundamente involucrado en la revolución como cualquiera de sus compañeros poetas. Ve la revolución en términos psicológicos, como portadora de una creciente creatividad, en el sentido que la entendió Blake, en una sociedad nueva que sólo podría enriquecerse con este retorno al amor y a la inocencia.

El quinto poeta de este grupo que alcanzó su capacidad plena después de la revolución es Luis Marré (nacido en 1929). Como Escardó, no había publicado ningún libro. A diferencia de los demás, había permanecido en Cuba durante toda la época de Batista. Hijo de un hombre pobre de Guanabacoa, en la provincia de La Habana, tuvo varios empleos, y por un período corto luego de la revolución trabajó con Escardó en la reclamación de tierras. Marré es un poeta de anécdotas, muchas de ellas sacadas de la pobreza de su infancia, que relata con una ironía agradable, a veces en un lirismo coloquial y a veces

como poemas en prosa claramente según el modelo de Rimbaud. Estos últimos pasan de vez en cuando la frontera de la poesía y se convierten en insulsas fábulas en prosa. Marré tiene un estilo original; porque a pesar de su temprana amistad con Baragaño, Escardó y Jamís, conserva una cualidad provincial. Sus primeros poemas, todavía no recopilados en un libro, seguían la forma tradicional de la *décima campesina*. Sus metáforas son inesperadas aunque se libran por un pelo de caer en el lugar común:

*La ventana está abierta
padre,
y el cielo que por ella miro
pesa en mi pecho una lápida.*

Otro poema termina con una comparación auténtica en su ingenuidad infantil. Recuerda haber sido sorprendido por unas mujeres del pueblo, comportándose mal bajo los *coralillos*, una enredadera con flores rojas, y a consecuencia de su humillación le queda una tendencia a desagradarle la flor; sin embargo:

*El rosa tierno, íntimo, de estas flores
me duele pero acaba dándome
placer: es el mismo color
de la tela delicada sorprendido tantas veces
entre las piernas de aquella niña de la Superior.*

(Coralillos, Guanabacoa.)

La ingenuidad de Marré a veces es encantadora. Mira las cosas con ojos inocentes, reflexionando irónicamente sobre el niño tímido raro que fue y sobre el extraño hombre sensible en que se ha convertido, un hombre más a tono con las plantas, árboles y campos, que con los otros hombres. Otras veces, la ingenuidad de Marré le traiciona haciéndole caer en expresiones comprometidas impensadas, como en las *Canciones* de 1965. Aquí un poema a la muerte del Presidente Kennedy, una simple negativa a llorar la muerte de un político que fue responsable del desembarco en Playa Girón, es poéticamente insípido. Un poema posterior, "Metalúrgicos", condesciende en el trillado sentimentalismo de suponer que los hombres que trabajan con el sudor de su frente son na-

turalmente superiores a los que trabajan intelectualmente. Marré de momento parece suponer que los poetas estarían mejor empleados vertiendo hierro fundido en los crisoles. El trasfondo de la poesía de Marré es el trabajo y la pobreza. Refleja mucho sufrimiento: soledad, pérdida del amor, culpa, y un doloroso conocimiento de la infelicidad de los niños. Pero no se deleita en el dolor y en la alienación. Termina algunos de sus poemas con explosiones de optimismo basado no en el fervor político sino en la visión personal de que acabará triunfando el bien:

*Conozco cuanto sueñas,
niño mío. Ya
iremos a conocer la vida, a comprobar
los frutos:
quiero de ti un testigo lúcido.*

De esta forma la vida conduce al poeta a la conclusión del poema "Juicio", en su volumen publicado más importante, *Los ojos en el fresco* (1963). Marré, menos firme que su difunto amigo Escardó, ha sido llevado por los acontecimientos a cometer errores en sus juicios poéticos. Aun así, como Escardó, posee un talento simple y original, sin sofisticar y quizá más cerca del sentir del hombre ordinario que el de Retamar, Pablo Armando y Padilla.

Cada uno de los cinco supervivientes de la generación del 59 se ha enfrentado con el problema del compromiso político. Después de haber caído en el ingenuo error, aproximadamente cuando los acontecimientos de Playa Girón, de que la única finalidad del poeta es cantar la revolución, han vuelto al punto de vista personal. Así que escriben del mundo tal como lo ven, conscientes de su responsabilidad hacia una nueva generación de lectores a la que pueden beneficiar con sus percepciones más profundas. Este punto de vista está admirablemente expresado en un poema reciente de Roberto Fernández Retamar, "Deber y derecho de escribir sobre todo":

*Absurda la idea de que sólo escribir sobre lo que ha
[ocurrido
(Lo pequeño, lo ínfimo que le ha ocurrido a este
[cuerpo,
esta vida entre mis fechas)*

*Como si todo no me hubiera ocurrido, como si
Hubiera una tarde que no cayera para mí,
Como si todos los imperios destruidos, aventados por
[los desiertos,
devorados por las selvas,
No hubieran conducido hasta mí;
Como si el más lejano astro, extraviado al borde del
[universo,
Y también los astros que hoy ya no existen,
Y las nebulosas pensativas,
No hubieran trabajado, sabiéndolo o sin saberlo,
Para mí, para este instante, para este poema
Que escribo gracias al viento exhalado por Miranda
[o por Jenofonte,
Con un trozo sobrante de Casiopea.*

El consejo de Retamar ha sido seguido en los sesentas por los mejores poetas jóvenes.

La vida privada es lo que más falta hace en la nueva Cuba. No existen grupos selectos de escritores, poetas, pintores o filósofos. Todo se discute públicamente. Porque la nueva educación anima a la gente joven a que lo considere todo a su alcance. Ponen en cuestión, discuten, se enfrentan con escritores y pintores en lecturas, conferencias y exposiciones, y juzgan sus obras estrictamente desde el punto de vista de su contribución a la nueva sociedad que están edificando.

Podía parecer que la generación de "Orígenes" no estaba bien preparada para resistir a jueces tan arbitrarios. Ciertamente al principio de la revolución parecía que iban a sumirse en el silencio o quizás exiliarse. Un antólogo apasionado, un exiliado cubano, proclamó en la introducción a una selección "En silencio Lezama... en sombra Vitier..." y procedió a sentenciar a muerte a la poesía cubana.* De hecho la adaptación del grupo "Orígenes" a las nuevas condiciones no fue precipitada y por esta razón tuvo fuertes bases. Fidel Castro lo dijo claramente en su discurso a los intelectuales en junio de 1961 que quería la cooperación de los artistas y escritores no revolucionarios y que no exigía conformismo ideológico. Su participación a la nueva sociedad era posible sobre la base del patriotismo en lo que estaban claramente a una los revolucionarios. Mientras que otras generaciones fueron, como se ha mencionado, ampliamente hispanoamericanas, Lezama, Diego y, en menor medida, Vitier, derivaron sus metáforas de su propio país, casi limitándose a su ciudad de La Habana.

De la misma manera que Borges, en sus historias y poemas de Buenos Aires y en sus ensayos sobre los poetas gauchos, proyectó una nueva imagen de la Argentina como país con su propio carácter e historia, ellos proyectaron la imagen de la Cuba colonial que persistió, manteniendo sus raíces en la España de Góngora, en el desafío al gigante del Norte.

* *Poesía cubana contemporánea*, de Humberto López Morales. Cádiz, 1963.

La trayectoria de la poesía de Lezama muestra un interés creciente por lo específicamente cubano. Al principio había explotado una técnica impresionista basada en el ejemplo de Mallarmé y Valéry. El poeta era un hombre joven que había leído mucho, estéticamente aislado debido a su asma crónica y la falta de dinero para salir al extranjero. Su notable contemporáneo, el pintor Wilfredo Lam, fue a París y se alimentó de los movimientos internacionales que tenían allí su centro. Lezama, sin embargo, se nutrió en la tradición familiar (su padre había sido oficial de la armada y su madre hija de una familia revolucionaria que vivió en el exilio), y en el panorama, sonidos y asociaciones de Habana la Vieja. En su volumen *La fijeza* (1949), el más hermético, el poema sobresaliente es el autorretrato "Rapsodia para el mulo", que está cargado de confusión psicológica. Lezama se compara a un mulo tambaleándose entre cumbrés y abismos bajo el peso de su propia esterilidad. Es la confesión de un poeta que no puede quedar satisfecho con las abstracciones impresionistas de Paul Valéry.

Por el título de su libro de 1941 *Enemigo Rumor*, sabemos que "el rumor" (la poesía) es hostil. Lezama se extiende sobre esta hostilidad en una carta a Cintio Vitier citada por Armando Alvarez Bravo en su *Orbita de Lezama Lima* (La Habana, 1966): "... no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esta enemistad provoca estela o comunicación inefable". Otro poema excepcional en *La fijeza*, "Pensamientos en La Habana", contiene un examen de los alrededores inmediatos del poeta y una protesta aparente contra la vulgarización prevalente:

Ellos que cargan con sus maniqués a todos los
[puertos

Y que hunden en sus baúles un chirriar
de vultúridas disecadas.

Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces
[húmedas del helecho

—donde hay dos hombres frente a una mesa; a la
[derecha, la jarra

y el pan acariciado—,

y que aunque mastiquemos su estilo

we don't choose our shoes in a show-window.

Lezama ve el peligro de que los hombres dejen de amar el pan y la bebida que toman en una mesa sencilla, y que todos comiencen a ansiar los bienes de consumo de los escaparates. La escasez de bienes de consumo debida al bloqueo ha apartado el peligro. Ya en este poema Lezama rechaza la sociedad de consumo.

El volumen *Dador*, publicado en 1960 después de un breve empleo en la editora nacional, contiene poemas que continúan mitificando La Habana y la infancia de Lezama. "El coche musical" ya ha sido descrito. En él se presenta al director de las orquestas de carnaval como al Orfeo de la ciudad, y en los 27 sonetos o "venturas criollas", una exposición críptica de las calles criollas de la adolescencia del poeta las eleva al plano de lo fabuloso. *Dador* marca la culminación del segundo estilo del poeta.

"Oda a Julián del Casal" constituye uno de los primeros logros del siguiente estilo, en el que abandona el mito de su propia mente, recuerdos y libros, para mirar hacia afuera y ver al poeta del siglo pasado que murió joven. La oda interpreta a Julián del Casal en metáforas sacadas de la biografía y escritos del poeta. Así como para leer las "venturas criollas" se debe conocer algo de la vida del poeta, de su casa y de las calles de la vieja Habana, para leer la oda se debe tener un conocimiento previo suficiente no sólo de Julián del Casal para reconocer citas y alusiones, sino también de Baudelaire y del París de los ochentas y noventas.

Quizá los pasajes más admirables en este largo poema son aquéllos en los que el poeta habla de las interpretaciones erróneas con las que se encuentra y del fracaso, incluso de sus amigos, en penetrar sus disfraces y leer el mensaje de sus metáforas:

*No respetaban que tú le habías encristalado la te-
[rraza
y llevado el menguante de la liebre al espejo.
Tus disfraces, como el almirante samurai,
que tapó la escuadra enemiga con un abanico,
o el monje que no sabe qué espera en El Escorial,
hubieran producido otro escalofrío en Baudelaire.*

Se presenta al poeta como a un mago; y Lezama concluye que ya ha pasado el tiempo de los magos. Aún así suplica que se autorice el regreso de Casal a Cuba:

*Permitid que se vuelva, ya nos mira,
que compañía la chispa errante de su errante verde,
mitad ciruelo y mitad piña por la frente.*

El efecto de las nuevas condiciones en Lezama ha sido reforzar su tendencia a escribir sobre la actualidad aunque siempre bajo múltiples simulaciones. Casal, el poeta mal interpretado, es el hombre de la "alegre tos", medio enamorado de su cercana muerte por tuberculosis. Estos temas de la interpretación errónea y de la aceptación mística de la muerte aparecen en los poemas sueltos de Lezama de los últimos seis años desde la publicación de la oda a Casal. La muerte de su madre, a la que había estado muy íntimamente unido, le abatió de tal manera cuando ocurrió en 1964 que parecía posible que no escribiese ya más poesía. Pero se había reconciliado con la muerte, incluso con la muerte de ella, algunos años antes, y ha publicado unos cuantos poemas cada año. Uno de los más penetrantes, y de los más directos, es una celebración de una muerte diferente, la muerte de la amistad, que tiene lugar casi sin ser notada antes de que haya habido ninguna ruptura abierta:

*¿Cómo comprender, entonces, la infinita numera-
[ción de la muerte?
Como ella se pega al pez de cabeza resbalante,
a lo que se escapó antes de que el pañuelo se abriese.
El momento en que llega la muerte a la amistad,
aunque la amistad sigue su incesante caminata,
pero al llegar a la esquina una frase es de la muerte,
al discutir una palabra silbó la flecha de la muerte.*

A veces parece haber un rechazo total de la realidad objetiva, una huida deliberada al mundo del símbolo y de la idea:

*Sobre nuestra cabeza el anillo de los pájaros azules.
Y cada evidencia una forma de maldición,
graznando, extendiendo el ala sobre el acantilado,
las formas banales del suspiro y las medicinas del
[tiempo.
Los sacos de arena avanzando, el carillón de aquí
hasta la medianoche, dos tajos silenciosos.*

El poema comienza rechazando la belleza y parece dar la bienvenida a "los dos tajos silenciosos", los sacos de

arena avanzando y el carillón, pero más tarde hay una sugerencia de esperanza o revelación:

pero a veces la oscuridad se escinde

y en la conclusión el poeta parece aceptar, incluso dar la bienvenida, a la aparición de "los pájaros azules", a nivel del sueño. La tendencia de estos poemas de comienzos de 1966 continúa en un grupo de poemas "Leyendo en la tortuga" publicados en una publicación periódica de 1969. Tratan del tema de la adivinación, y algunos de ellos, los que se apoyan en el sonido y ritmo más bien que en el sentido, participan de la naturaleza de los hechizos. Se dice que Lezama, después de haber terminado su novela autobiográfica *Paradiso*, está trabajando ahora en el gran poema de su madurez.

No es sencillo relacionar a Lezama con el trasfondo de la Cuba revolucionaria. A través de la influencia de su madre y de su familia, ha sido un radical en política toda su vida, pero a causa de su mala salud, fue políticamente activo sólo durante un breve período en sus días de estudiante. Su importancia es como figura cultural grandemente respetada en el extranjero y por los escritores cubanos de sucesivas generaciones que difieren mucho de él en la práctica poética. Es una figura tan importante que cuando los estudiantes de la universidad de La Habana se quejaron a Fidel por haber retirado *Paradiso* de la venta a petición de unos cuantos fanáticos partidistas, Fidel ordenó que volviera a estar a la venta a la mañana siguiente. Lezama se ha beneficiado de la revolución en tanto que se ha convertido en una figura nacional sin haber sido forzado a cambiar su obra en el sentido de un mayor realismo. El aumento de sus lectores entre los jóvenes educados en el nuevo sistema ha reforzado su tendencia a explicar su poética en términos que la hacen más, y no menos, difícil de entender. El afirma sin embargo que no tiene teoría poética que enseñar, ya que su teoría surge de los mismos poemas y no los antecede. Defiende tenazmente el derecho del poeta a ser oscuro y cree que la primera de todas las poesías tomó la forma de hechizo o encantamiento, una forma a la que el sofisticado Mallarmé intentó volver y con la que Lezama ha estado experimentando en "Leyendo en la tortuga".

El título "Orígenes" se escogió debido a este mismo deseo de volver a los orígenes de la poesía, aunque no puede aplicarse en absoluto íntimamente a la poesía de Lezama de aquella época ni a la de los otros colaboradores. Eliseo Diego, el segundo poeta de "Orígenes", es contemporáneo en su celebración de los panoramas y sonidos de las calles de la vieja Habana en su primer libro, ya mencionado, en *La calzada de Jesús del Monte*. Quizá su pasión por su ciudad natal estimularon todos sus viajes al extranjero, a Europa y Estados Unidos, y su amplio conocimiento de otras literaturas. Fue como si un hombre de mucho mundo hubiese regresado para describir casa por casa, piedra por piedra, las calles y las visiones de su infancia. Para Diego, en principio, a las cosas se las describía por sí mismas, no como símbolos o claves de un estado de ánimo. Las columnas delante de las casas, las características mamparas entre las habitaciones, las mecedoras en los porches, y las raras brisas que refrescan el calor del mediodía, están todas exactamente definidas. La calle, *La calzada de Jesús del Monte*, es un Edén antes de la caída, habitado por un Adán carnal y por niños carnales, e incluso los ángeles tienen cuerpo y peso:

*Aquí los niños juegan en las salas del polvo
suaves moviendo el torpe sueño de las cosas
cuya penumbra cruzan sus manos como las palomas
a imagen de los ángeles en el principio del mundo
cuando sus alas esparcían la bendición y las figuras.*

Así empieza "Los patios, el crepúsculo". El sentido de la belleza que tiene Diego de las cosas recordadas a veces está acentuado con una mezcla caprichosa de sueño, a veces con recuerdos de fantasías concretas de la infancia. Por ejemplo en el poema "En la paz del domingo", los días de la semana están simbolizados en las cartas de la baraja, con las que juegan los viejos en el patio en esta cálida tarde de domingo:

*siendo
las cartas el Domingo espléndido,
rey de una pieza de ingenua púrpura
con corona de amarillo agudo como la risa de un
[niño*

*y el espadón añil que descabeza las nubes galopantes,
y el lunes, as de bastos, y el miércoles, y el jueves,
cuyos reversos forman las finísimas hebras doradas*
[de los astros.

Esta encantadora vena poética continúa en un volumen posterior, *Por los extraños pueblos* (1958), en el que el poeta describe escenas y recuerdos de otras ciudades de la isla con la misma ternura y una precisión lírica un poco del siglo XIX. Hay momentos en los que Diego describe casi en el estilo del modernista Julio Herrera y Reissig.

Un poeta tal tenía poco que le recomendara a la generación del 59, que a pesar de todo admiró su gran habilidad técnica y su inquebrantable cubanismo. Incluso en la elección de palabras, *trillo*, por ejemplo, en vez de *sendero*, pertenecía esencialmente, a pesar de todos sus viajes al extranjero, a su isla y a su pasado colonial. Diego es un cristiano con una especie de exactitud literal bíblica en su creencia. Su inocente visión y su falta aparente de convicción política parecían hacer su futuro poético problemático. En 1960, Diego fue nombrado bibliotecario de la Biblioteca Nacional, encargado especial de la adquisición de libros extranjeros.

Después de nueve años de silencio, durante los que simpatiza con las nuevas condiciones grandemente desarrolladas, publica un nuevo volumen de poemas, *El oscuro esplendor*. En él su poesía toma una nueva dimensión. La visión de la inocencia está todavía presente, aunque más en un paisaje simbólico que en el patrón recordado con exactitud de calles y casas. Pero en este nuevo Edén el poeta es consciente ahora de la caída. En un poema contrasta a un niño jugando inocentemente con piedras solo en una cantera, dolorosamente consciente del cegador esplendor de la oscuridad:

*Sin quererlo
el niño distraídamente solitario empuja
la domada furia de las cosas, olvidando
el oscuro esplendor que me ciega y él desdeña.*

Las cosas han perdido su inocencia para el poeta y el peligro ha penetrado en el mundo. El niño ha dejado libres fuerzas de las que él no tiene miedo, pero que sobrecogen al adulto. En otro poema, "Fragmento", la falta de miedo

de un niño y su victoria sobre las ocultas fuerzas del mal consuelan, e incluso dan esperanza al adulto caído:

*Pero si un niño vence al animal sombrío
de la tarde, al siniestro señor de los rincones,
con un viejo pedazo de madera descubres
que la luz, nos amaba, y que asintiendo
sabiamente los árboles, llenos de antiguo polvo,
nos ofrecen la sombra, sí, la última penumbra,
como quien da un consuelo, una esperanza.*

La poesía de Diego ha ganado mucho en profundidad y comprensión; el encanto ha dado lugar a la pasión, la nostalgia al temor. Quizá los acontecimientos de aquellos años, Playa Girón y la crisis de los misiles, hicieron al poeta más consciente de que el mundo está lleno de amenazas y de que vivir es caminar sobre una cuerda tensa tendida por encima de precipicios abiertos. No hay posible regreso al mundo infantil de lo mágico en el que:

*una pelota salta
en el sol como el mundo, y es un dios más real
que la salud quien sueña los prodigios, los juegos.*

El Oscuro esplendor contiene poemas líricos de gran delicadeza. Diego es un maestro en muchas formas y rimas que bordean el folksong. Es capaz de utilizar un lenguaje críptico y de condensar, en unas cuantas líneas e imágenes, impresiones que ha tratado más extensamente en su obra anterior. Ejemplo típico de su nueva comprensión es "El niño en su cuarto":

*Tienes miedo esta noche: los ladrones
están afuera entre las hojas
mirando la ventana.
¡El oro
del cristal en la sombra!
Y los ladrones
a través de las hojas
numerosas y eternas, en lo húmedo
y oculto
— al otro lado.*

La amenaza de los poderes al otro lado, de los que el niño estaba protegido en aquella confortable tarde descri-

ta "En la paz del domingo", están ahora evidentemente ocultos tras las hojas, "numerosas y eternas". Las hojas de la fe eterna pueden proteger pero no eliminar el peligro de afuera "en lo húmedo".

Un hombre puede contar con las cosas firmes de la vida y puede domesticarlas para su uso personal, como en el poema "Las herramientas todas del hombre", una pieza excepcional en el siguiente volumen de Diego, *El muestrario del mundo* (1968). Puede calcular en que al final las someterá y rendirá completamente dóciles y a su servicio. Aunque el poema termina en una pregunta a medias:

*...si es que a ciegas y al fin
no aprendemos a usar, dulcificar y manejar
las herramientas todas del hombre.*

Aunque no hay interrogación, tampoco hay afirmación, sólo quizás una esperanza de que el hombre al fin dominará las herramientas que él ha inventado. Es lo más cerca que llega Diego al poema político. Su intención es más amplia; considerar la relación del hombre con la tecnología. ¿Puede el hombre vivir sólo de herramientas?

El muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña comprende una serie de poemas ilustrando los grabados de un libro italiano de pruebas de impresor de mediados del siglo diecinueve. "Las herramientas todas del hombre" está sugerido, por lo tanto, por los moldes de imprenta. Poemas sobre las cuatro estaciones del año, los signos de Zodíaco, el juego de ajedrez, y "Algunos empleos de la ciudad de La Habana" tienen un origen similar. Lo mismo sucede con la pieza más notable del libro, "Riesgos de un equilibrista", una consideración de la vida del poeta, y quizá de la de todos los hombres, como un truco de equilibrio, representado ante un público que, después de haber pagado su entrada, contempla el espectáculo sin ningún otro sentimiento que un cierto estremecimiento de participación, suficiente para que se agarren un poco más fuerte a sus confortables asientos. El poeta o equilibrista está impulsado por

*La voluntad también de aventurarse
por lo que no es ya sino un hilo de vida
sin más esperanza de permanencia
que el ir y venir de ayer a luego,
es sin duda otra distinción apreciable.*

Está contento de representar su peligrosa hazaña sin otra esperanza de recompensa que el descuidado aplauso de la multitud a sus pies. Pero el poeta, al final del poema, sorprendentemente, se identifica con el público:

*¡ADELANTE!
decimos al equilibrista, retirándonos
al respaldo suficiente de la silla
y la misericordiosa tierra: nosotros
pagamos las entradas y de aquí no nos vamos.*

El más lírico "Otra vez el equilibrista" es complementario a este poema, en el que Diego sutilmente traza la proeza más que los "riesgos" de caminar por la fina cuerda de la vida, "ensimismado" aunque con la mente fija en un cierto recuerdo. Transcribo todo el poema:

*Por un filo te vas
en el vacío
tan contento de ser
a sueño puro
equilibrio y verdad
y maravilla.*

*Quien te ha visto y te ve
deste tan lejos
por los aires venir
ensimismado
y al silencio después
irte liviano;*

*de la sombra a la luz
y tan sereno
como si nada
nos dejas por fin
para consuelo;*

*quien te ha visto ya vió
toda la magia
del estar y no estar
a la ventura
y el prodigio feliz
de la memoria.*

Estoy tentado de interpretar este poema como una declaración mística de que esta vida sólo puede ser consumada

felizmente bajo el recuerdo constante de la otra vida, la vida del espíritu. Un misticismo similar penetra "Coplas del tiempo", una consideración del Padre Tiempo con su guadaña y su reloj de arena, que parece recordar deliberadamente a las *Coplas de Manrique*. El Tiempo es para el poeta ambos, un amigo y un enemigo:

*Pues cuando más lo miramos
a este tan raro enemigo
nos abrumba
como es también nuestro amigo,
como está en todas las cosas
escondido,
y vuelto aquello que amamos.*

Es notable hasta qué punto el poeta está inspirado por el "Muestrario" del impresor, que le ha dado la oportunidad de componer un equivalente moderno de un libro de Emblemas del siglo xvii. En una serie de poemas sobre la muerte, un tema inevitable en cualquier libro de Emblemas, se empeña en un flirteo con esta terrible figura, que es tan funesta como atractiva. Es, de hecho, la inevitable contrapartida de la vida, como la luna lo es del sol. Los poemas están cargados de tales ecos tradicionales y sugieren a veces que el poeta ha sido seducido por su gran versatilidad técnica. Pero otras veces, lo que parece comenzar como un capricho, la comparación de la luz y las tinieblas de los cuadros blancos y negros del ajedrez, por ejemplo, se convierte en una solemne consideración de la vida, muerte y resurrección.

Muestrario del mundo es irregular en su logro, variando entre la seriedad y la frivolidad, y conteniendo poemas escritos a lo largo de más de treinta años. Se puede permitir suponer que las mejores obras, incluyendo los poemas del equilibrista, son las más recientes. Porque en ellas las metáforas están cargadas de una pasión mayor que en los flirteos con la muerte y que en los más bien decorativos sonetos sobre el tiempo y las estaciones.

Los pocos poemas que han aparecido en revistas desde la publicación de *Muestrario* presentan una seriedad persistente y un creciente estoicismo. Al mismo tiempo, hay un avance posterior hacia el misticismo de la acción desinteresada sin pensar en el resultado, que es la moral de "Riesgos". Diego trata otra vez el tema en un poema posterior, "El viejo payaso a su hijo", al final del cual el

payaso deja en herencia a su hijo su papel y él se confunde entre el inmenso público impasible, ante el que se ha de representar el juego malabar sin esperar el aplauso, impecablemente y con concentración. Estas son sus instrucciones finales al chico:

*Pero mañana,
cuando las viejas barran a conciencia
el poco de hoy que queda en las colillas
por todo el ancho espacio desolado
donde no hay nadie nunca: ¿importará
el trueno de la gloria o el silencio
del papel arrugado en una esquina
bajo el polvo de ayer? Nadie lo sabe.
Y, sin embargo,
es necesario hacerlo todo bien.*

La parábola es apremiante: el mismo lector se convierte en un miembro del "Leviatán sombrío", el público ante el cual el chico debe representar sus trucos inmemoriales. Únicamente un poeta de verdadera grandeza podría haber vuelto a expresar una moral tan vieja con una frescura tan convincente.

Posteriormente, Diego ha extendido todavía más su intento. En "Una visita a Iván Serguievich" cuenta una visita a la casa de Turgueniev durante un viaje a la Unión Soviética. La chica que le guía a través de las habitaciones es tan sensible a la presencia permanente del novelista fallecido que conjura su presencia, imbuyendo al grupo de visitantes oficiales con un sentido de su presencia. El mismo Turgueniev, en su pasado siglo, se vuelve sensible al amor y comprensión de la muchacha:

*Pero la joven que lo sabe todo
—los sabores y aromas preferidos,
los roces del sofá y el vuelo
militar de la cortina— esta joven
alza la voz de pronto. Entre las listas
de verde tierno en la pared nos deslizamos
para no perturbar a Iván Serguievich.
Pero es inútil: él ha oído
vibrar la voz enamorada
desde el umbral lejano de los días
y se yergue perplejo: sólo
el aire hurano de la estufa
responde a su mirada.*

En el último poema que he leído de Eliseo Diego, "Oda a la joven luz", el poeta ve a su propia isla, a la que ha tratado ligera, pintoresca y nostálgicamente en su poesía anterior, bajo la luz del cambio social que está sufriendo. El poema existe en dos niveles. Está la visión atmosférica de la luz que baña a Cuba en la mañana temprano, pero las metáforas son el contrapunto de un significado subyacente y más poderoso. La luz en la que la isla se asolea es la luz de la acción desinteresada, que se mantiene pura y permanente cualesquiera que sean los fracasos personales de aquellos sobre los que cae:

*Y es que ciega la luz en mi país deslumbra
su propio corazón inviolable
sin saber de ganancias ni de pérdidas.
Pura como la sal, intacta, erguida,
la casta, demente luz despoja el tiempo.*

No creo que sea excesivo ver en este poema una identificación entre el destino de la isla y la luz que la baña, y ver en este último verso la elevación de las acciones presentes al nivel de la eternidad que despoja al tiempo hasta dejar sólo su realidad esencial. Al comienzo de la revolución Eliseo Diego era un buen poeta; la necesidad de hacer frente, examinar y dominar los acontecimientos que estaban en conflicto de muchas maneras con sus actitudes cristianas, cultivadas y a menudo nostálgicas, le ha transformado en estos once años en un gran poeta.

Cintio Vitier, el tercero de los poetas del grupo "Órigenes", presenta una trayectoria poética algo personal. Ya hemos examinado uno de sus primeros poemas, "Elegía", y descubierto, aunque fuese sólo por la fecha, que llora a los muertos de la guerra de España. Las metáforas de Vitier son extremadamente abstractas, derivando últimamente de las de Juan Ramón. En su elegía "A Juan Ramón Jiménez en su muerte", Vitier proclama su deuda total al maestro, del que había aprendido su manera de pensar y toda su poética:

*Hiciste para mí el idioma
revelación de las verdades:
lengua de oro irrepreensible,
día total, fuego entrañable.*

Sin duda alguna, el andaluz enseñó a Vitier a escribir español puro; su idioma es mucho más castellano que el de Lezama o el de Diego.

Las metáforas de Vitier, aunque abstractas, siguiendo el estilo de su maestro, se derivan de hecho de su paisaje de nacimiento, mares tranquilos, cielos altos, finas neblinas, calor, árboles solitarios y los horizontes distantes de los cayos, atolones de coral que hay entre Florida, Cuba y las Bahamas. En una de estas islas, ahora posesión de los Estados Unidos, nació el poeta y vuelve a ella frecuentemente en su poesía, en la que la isla representa la pura inocencia de la infancia. Esta limpieza "establecida en la absoluta soledad...", a la que nada roza, es la luz de la vida anterior al nacimiento y del no-ser. Pero Vitier no es un nihilista; carece incluso de la melancolía de Juan Ramón. Está interesado en la visión pura, la naturaleza misma reducida a sus elementos más simples —un árbol, una flor— "tu flor desierta", y a la vez en abstracciones tales como "el honor", "la gloria". Parece que intenta una poesía de la idea platónica. Es un poeta más difícil que Juan Ramón, ya que el mundo para él no es una bruma, una ilusión —el mayo del pensamiento hindú— sino una realidad absoluta. Un árbol existe en su realidad abstracta, pero no llegamos a verlo, siendo una abstracción fuera del alcance de los sentidos. Siempre llegamos un poco demasiado pronto o demasiado tarde para disfrutar de la visión. El fracaso que constituye no llegar nunca a estar presentes en el momento exacto es el tema del poema "Lugar vacío":

*El invitado
que, un poco distraídamente,
poniéndose los guantes con elegancia
madura, casi eterna en su despreocupación,
saludaba a las señoras vaporosas,
ya no volvería más; ni ellas tampoco.*

*Sólo las olas vuelven; sólo
quizás, las nubes, los pájaros, las primaveras.*

El hombre está invitado a la fiesta de la vida, pero cuando entra en la sala del banquete, la fiesta o acaba de terminar o tiene lugar en otro lugar. Es una situación de pesadilla, pero Vitier no está escribiendo sobre pesadillas, sino sobre una búsqueda de claves que él ciertamente cree que existen, pero que parecen eludirle y yacer ocultas en algún otro lugar, en un cayo en su lejana infancia. Quizás es él quien las transpone a la distancia y el sueño.

Esta es la conclusión que saca en su poema bíblico "Palabras de Nicodemo". El poema repite la conversación entre Cristo y Nicodemo del tercer capítulo de San Juan. Nuestro Señor dice:

*Tienes que renacer en el agua y el espíritu
y hacerte del espíritu, si quieres
entrar en el Reino...*

y el poeta continúa, situando la conversación en el plano de la realidad más casual:

*Todo era
como un encuentro casual y lejanísimo
de dos amigos,*

Nuestra Señor continúa hablando un rato y Nicodemo siente en su tono:

*cierta dureza,
como reprendiéndome.*

Hasta aquí el poema sigue la historia del Evangelio. Pero, en las últimas líneas, Vitier la transpone al plano del sueño, relacionándola con su propio pensamiento:

*Pero ahora estoy oyendo sus palabras de otro modo,
como si hubieran pasado por el agua de mi sueño
y gotearan en la luz de la mañana,
en la blanca bocanada de la luz, en las mañanas de
[mi infancia,*

Renacer en el agua y el espíritu es, para Vitier, retornar al sueño de su infancia en Cayo Hueso y a la luz de la mañana "ya sin peligro".

El sentido que penetra el libro de Vitier *Escrito y Cantado* (1954-1959), en el que están incluidos todos los poemas mencionados hasta aquí, es un sueño ambiguo del pasado, lejos de la realidad. Porque es en el pasado donde espera encontrar una solución al misterio del nacimiento pronosticado en el poema de Nicodemo. Uno de los más ricos y largos poemas de este volumen, "La mano extendida en el umbral", es, a la vez, el más misterioso. Está dividido en tres voces, "El adolescente", "El padre" y "El mendigo". El adolescente ha ido a un lugar

solitario de la costa, incierto acerca de su propia realidad y finalidad:

*Estoy allí pasando las vacaciones, o bien soy un náu-
[frago
que seca sus ropas junto al fuego, pensando
en las ciudades que empiezan a encender sus anun-
[cios
poesía concreta y terrible del cielo de los hombres.*

Es un desterrado de la civilización de la sociedad de consumo y espera en una "casa de huéspedes", que pertenece a "la familia del torrero". La voz de su padre habla críticamente del destino que le está reservado si el desconocido inquiridor no le encuentra; si es Dios, o un amante o un amigo no está claro:

*y el amor se irá pareciendo
a la calle por donde iba nuestra infancia:
la calle del talabartero y el dentista.*

El adolescente, sin embargo, desespera de que le encuentre en "la sala del torrero"; si el inquiridor llega hasta allí, él estará en otro sitio. Cuando la tercera voz entra, la del mendigo, se queja:

*Extiendo la mano a la puerta de estos hombres
y sólo recibo un puñado de palabras.
Ellos creen que soy un transeúnte
y que me basta soñar con el oro de sus cenas.*

El mendigo habla en nombre de la realidad y de la compasión. Pero el padre y el hijo continúan su diálogo irreal e interminable, aceptando la aparición del mendigo como un misterio más en un misterioso universo que parece siempre volver a las cuestiones por las que ha pasado antes. El hijo hace un discurso de piedad abstracta por el hombre pobre, identificándose con él. Pero el mendigo, en el pasaje final del poema, reitera su impaciencia ante sus discursos. Para él los transeúntes irreales son ellos y, como mendigo, está más despierto a la realidad que ellos con sus filosofías:

*¿No-ven que estar oculto es igual que estar despierto
y ser otro, idéntico a ser uno?*

*¿No comprenden que estoy establecido ante sus puertas,
que para mí son ellos los que pasan
y se deshacen como la espuma en las murallas de la ley?*

A un nivel, claro está, que el hijo ha perdido su oportunidad, quizá la única que tenía, de renacer. El inquiridor le ha encontrado pero no como esperaba. Los dos han vestido disfraces, pero sólo el mendigo sabe que los disfraces aumentan la realidad, no la disminuyen. Mientras el joven escapa a la falsa realidad de la sociedad urbana, no reconoce la verdadera realidad del mendigo que está a su puerta. Vitier no llega exactamente a una conclusión en este poema, pero la aparición del mendigo prefigura la mayor actualidad de muchos de sus poemas escritos después de 1959.

El pequeño volumen *Testimonios* (1959-1964), contiene un poema clave que da al tema del mendigo y al de Nicodemo una nueva dimensión. En "Los peregrinos de Emmaus", Vitier renuncia a todo carácter exclusivo, ya sea religioso o poético. Apartándose más de la historia bíblica que en "Palabras de Nicodemo", transforma la fiesta de Emmaus en "el misterio ofrecido a la amistad". La comunión tradicional cristiana, como la ve el poeta, no era falsa

*Como no lo era el falsificado lienzo
de Vermeer...*

Porque una copia fiel de algo en sí verdadero no puede ser falsa. Vitier reafirma su fe de la forma más paradójica.

Después de los poemas de *Escrito y Cantado*, la concreta contemporaneidad de esta comparación es sorprendente, como lo es la declaración igualmente concreta:

*No era falso el pan, pero no era completo,
le faltaba la corteza salobre,
la partición real de los caminos.
Le faltaba saber que era el misterio
de los otros.*

El poema termina con una súplica de comprensión y reconciliación:

con el sospechoso hermano, quizás el enemigo.

y una admisión de que todos nosotros somos peregrinos que todavía no hemos alcanzado la meta, quizá todavía no hemos emprendido el camino realmente.

El poema data de febrero de 1964. En los primeros años de la revolución, Vitier, como Diego, parecían estar eclipsados. Al igual que Diego, trabaja en la Biblioteca Nacional. Publica poco excepto artículos de crítica y una interesante antología de *Los poetas románticos cubanos* (1962). Estaba, sin embargo, escribiendo bastante poesía, en la que llevó a cabo una revolución, tanto con su actitud frente al lenguaje como con su actitud frente a los cambios sociales que tenían lugar afuera, en la calle. En ambos casos se puso del lado de los humildes, admitiendo palabras comunes a la fiesta de su poesía y a todos sus compañeros de peregrinaje en conjunto a la Comunión que en otro tiempo había creído que estaba reservada únicamente a los cristianos. La poesía resultante es sumamente desigual y contiene muchos poemas íntimamente interesados en la realidad contemporánea. En "El rostro", escrito a los pocos días del triunfo de Fidel Castro, Vitier ve el rostro del país en el de los campesinos que acaban de liberarlo. El poema es prolijo en palabras y las imágenes son toscas y simples. El poeta sólo alcanza originalidad cuando elige más individualmente la imagen, como la del lienzo falso de Vermeer. Un poema a la muerte del Che Guevara triunfa magníficamente, porque el poeta lo ve, no convencionalmente como a un héroe nacional, sino como a un hombre asmático que un día le visitó en su despacho de la Biblioteca. Cuando llega la noticia de la muerte del Che en la jungla, hasta los libros en las estanterías parece que le recuerdan aquella visita. Consciente de lo que les ha unido y de lo que les ha separado, proclama su adiós al héroe:

*¡Qué duro es el amor
a lo que no podemos totalmente compartir, y sin embargo
nos parte el alma, nos divide
el ser!*

*¡Qué ardiente
el arte de respeto
que yo le rindo, difícil, como nota viva
de una cuerda en tensión!*

*Es lo que puedo darle, sin engaño,
ahora que, en mi celda de trabajo,
los libros huelen como hojas —tan amargas!*

A veces, como en "El poeta" un poema de autorreproche ante un cortador de caña voluntario yendo hacia los campos de azúcar, Vitier cae en la clase de sentimentalismo que es familiar en la poesía de los treinta. La visión de este voluntario en un autobús lleno de ciudadanos que vuelven de su trabajo despide una ola de felicidad:

*Todos vamos felices,
sin sentir ya ruidos, polvos ni fatigas
—y con otro ritmo—
hacia una vida general transfigurada
por la ocurrencia del... poeta.*

"El poeta" es el voluntario, no Vitier. La ingenuidad es un poco sorprendente en el antiguo discípulo de Juan Ramón y ferviente admirador del hermético poeta americano Wallace Stevens. Pero no cabe duda de que la revolución cubana llegó en el momento adecuado para salvar a Vitier de un formalismo que podía haber terminado en esterilidad. Inyectó en el poeta del grupo "Orígenes" una carga de contemporaneidad que le ha sido, en conjunto, beneficiosa.

El poeta ya es imposible de pronosticar; sin duda producirá cosas buenas, pero ya no es consistente tampoco. Hay momentos, sin embargo, en los que proclama las verdades de sus antiguos poemas en el estilo directo de los nuevos. En "El aire", una muchacha, al regreso de una visita a sus padres en el Canadá, encuentra a Cuba otra vez como el sueño de la infancia, al que regresó el mismo Vitier en sus poemas de los cincuenta. Y en otros poemas recientes defiende el mundo de los sueños, buscando descubrirlo, sin embargo, no en sus recuerdos, sino en la magia de la naturaleza o del artefacto. En "Consignas", hace una defensa general de los significados ocultos. Vitier compara la realidad a "los barrotes de una prisión invisible" a través de los cuales él ha visto a veces portentos (consignas):

*y ver allá en el fondo una gruesa estrella ardiendo
como una terrible lágrima que es la consigna indes-
[cifrible.*

Estas líneas finales son como una reafirmación del sentido de visión anterior del poeta. Pero renuncia a toda creencia en su antigua torre de marfil porque ve a la naturaleza proporcionando sólo temporalmente aquel perpetuo refugio de poetas, ya que:

*La política está llegando al raíz del mundo...
...Los dispositivos están situados en el centro de la
[flor.*

Estas últimas líneas no son irónicas, pues él es constantemente consciente de la amenaza de destrucción. Aunque el poeta se complace en declarar que:

*Todavía
podemos ir al mar
y pensar en los griegos,
o tal vez sumergirnos
en la feroz frescura del olvido.*

Vitier todavía sabe del deleite del poeta, así como del lamento, por su país, del que han desaparecido los recuerdos de los griegos, y donde "el olvido" es un lujo en medio de la incesante y necesaria actividad. Pero Vitier está siempre vivo ante la belleza de las nuevas experiencias y las "consignas" que él puede por lo menos descifrar parcialmente en un objeto visto por primera vez, como la escultura Yoruba descrita en "La cabeza africana". En esta cabeza ve todo el pasado africano que, unido al pasado colonial, han formado al pueblo cubano. El poema termina con una pregunta:

*¿O es la propia negrura
de tu rostro de ébano absoluto,
de fibra nocturna hasta el fondo,
la que te hace sonreír tan finamente
— como a la mujer grávida, cuando se queda sola,
el misterio de su hijo?*

La cabeza antigua se convierte por la simple metáfora final en un recuerdo del pasado y en un augurio misterioso del futuro.

Cintio Vitier en estos últimos once años ha reformado su estilo en un sentido que recuerda al de Juan Ramón. Las circunstancias, sin embargo, le han llevado a una con-

creción mucho mayor que la del maestro español, y su poesía parece todavía contener promesas de logros mayores.

El desarrollo de los principales poetas del grupo "Orígenes" bajo las condiciones enormemente alteradas de los once últimos años ha sido el acontecimiento más notable en la poesía cubana. De los tres, Lezama es el que se ha desviado menos de la línea que hubiera seguido probablemente si no hubiera tenido lugar el cambio político. Vitier es el que ha respondido de forma más enérgica, a veces casi violentamente, a las nuevas condiciones. Pero los tres han seguido una línea de evolución poética honrada con ellos mismos y con la sociedad que ha aceptado los diversos grados de su disidencia. Su poesía ha sido mostrada libremente a una generación de la que los padres eran analfabetos. No puede dejarse de comparar su aceptación con el rechazo, persecución e incluso suicidio de los poetas de otra sociedad revolucionaria, la rusa, Yesenin, Mayakovsky, Zabolotsky, Mandel'shtam, Akhmatova y Pasternak. ¡Si hubieran encontrado al menos la misma comprensión y respeto por parte de los políticos que estos cubanos!

Los poetas de la nueva sociedad

En su primer número de 1967 "La revista de la Casa de las Américas" intentó un inventario cultural. El ejemplar, titulado "Desde la Revolución", contenía poemas de los poetas del 59 que daban testimonio de los logros de la revolución frente a la vieja Cuba. Para la nueva generación de poetas, que ha alcanzado la madurez bajo la revolución, el sistema de valores es diferente. Para todos ellos hay un gran abismo entre 1959 y los días en los que están escribiendo, y sus recuerdos anteriores a 1959 han desaparecido. Un país colonial subdesarrollado se ha embarcado en la lucha contra dificultades prodigiosas en el curso de su independencia nacional, lo cual ha afectado a algo más que a la estructura social del país. Al rechazar el dominio de la sociedad de consumo, esta generación joven ha rechazado a la vez sus modas culturales, a la mayoría de las cuales condena, no sin razón, como decadentes. Su tarea consiste en definir el verdadero puesto de Cuba en el mundo contemporáneo y en escoger, entre los escritores del pasado del país que sea, a aquéllos a los que puedan dirigirse de forma más auténtica buscando guía. Toda generación, y especialmente una generación revolucionaria, debe encontrar sus propios antepasados.

La lengua y la literatura de otros países del bloque socialista les son ajenas. Y entre las de otros países subdesarrollados sólo están relacionados con las de América Latina por la tradición. Porque los cubanos, a pesar de sus orígenes medio africanos, pertenecen culturalmente al mundo occidental a través de su pasado colonial español, la reciente dependencia de Nueva York y antiguos y nuevos vínculos culturales con París y Londres. Ya que el aislacionismo cubano carece de defensores, la tarea de los poetas cubanos jóvenes es, por lo tanto, relacionarse ellos mismos, su país y su revolución, con lo que haya de valor para ellos en la cultura del pasado del mundo desarrollado. Antes de 1959, Cuba estaba al margen de la historia. Ahora, a pesar del estado de sitio impuesto por el bloqueo yanqui, el destino de Cuba es de importancia

mundial. Y ciertamente lo es para la juventud de muchos países, el de una nueva sociedad que está resistiendo a las presiones de las potencias mundiales y lubricando su propio progreso con entusiasmo más bien que con terror o incentivos materiales. Si Martí fue el último cubano del que oyó el mundo, ahora tiene muchos sucesores. Aunque los escritores cubanos tienen pocas oportunidades de salir al extranjero, la mayoría de escritores importantes de todo el mundo visitan ahora Cuba. Es en relación a esta nueva situación que los nuevos poetas cubanos se ven forzados a definir su propia postura y la de su país.

Hay una gran influencia de la poesía española desde sus comienzos medievales, pasando por el siglo XVII y los románticos coloniales, hasta Juan Ramón y Jorge Guillén, en el grupo "Orígenes" y persiste en aquellos hombres jóvenes que han sido más influidos por él. Armando Alvarez Bravo (1938), el mejor de ellos, ha publicado sólo un libro, *El azoro* (1964), aunque tiene en manuscrito un segundo, *El pozo del tiempo*, y muchos poemas escritos ya para un tercero. Armando Alvarez ha poseído una técnica refinada desde el comienzo. Al principio fue un impresionista, melancólico y con un sentido de pérdida, de dolor, por lo efímero de la inocencia infantil y la edad dorada de la belleza clásica. El poeta pasó varios años de su adolescencia en Estados Unidos. Pero aunque tiene un buen conocimiento de la poesía inglesa y alemana, se mantiene más fiel a la tradición española, teniendo una gran deuda con Lezama Lima, su mentor poético y amigo de familia. El ejemplo de Lezama le salvó de un impresionismo fácil, reforzando la tendencia del joven poeta a la extravagancia de la metáfora y a las cuestiones metafísicas. En "Estruendo prisionero" plantea la pregunta:

*Mas, oh, sueño prolongado, ¿cómo escapar de tu
[ubicación?
Si el estruendo prisionero no puede despertarnos.*

Es el poema de un hombre joven, buscando respuesta a una pregunta no formulada claramente. Se acerca más al estilo de Lezama en "Anémona", un poema dirigido al maestro. Pero el logro principal de su primer libro es "Boy on a dolphin".* Como los *Four quartets* de

* Título original en inglés.

T. S. Eliot, cuyo modelo sigue a distancia, es un poema alabando lo inexpresable, lo permanente en un mundo de cambio, lo innombrable en un mundo de etiquetas y deficciones; y de todo esto es un símbolo la estatua del muchacho montado en un delfín.

El azoro, que hubiera sido acogido como una obra prometedora en Europa, despertó poco interés en Cuba, ya que, a pesar de su gran perfección, pareció ser meramente un ejercicio estético; sus temas no eran actuales. Aunque el poeta había regresado entusiastamente a tomar parte en la nueva sociedad, parecía pertenecer casi al otro mundo de valores inciertos. Armando Alvarez definió estos dos mundos en un poema posterior, "Sobre un retrato", escrito al mirar una fotografía suya de la adolescencia. Concluyó que el tiempo "de las referencias", de la vida de segunda mano, ya pasó. El está viviendo ahora en la realidad que había encontrado en lo innombrable cuando escribió "Boy on a dolphin":

*Ha pasado la época
de las referencias
y he aprendido de súbito
lo terrible, lo simple,
lo hermoso, lo importante
de los nombres, de las palabras
que sabía por los libros,
por el cine, por las cartas
de aquel amigo
que pasaba hambre
en una vieja ciudad
del Continente y me invitaba
a compartir su orgulloso exilio.*

El poema, perteneciente al manuscrito inédito *El pozo del tiempo*, es mucho más auténtico y parco que cualquiera de los de *El azoro*. Pero la resolución con la que el poeta renuncia al pasado autorreflejado en la fotografía es forzada. Los acontecimientos en Cuba pueden haberle separado de la gente con la que se movía en aquella época, pero no le han separado de su propio pasado que es el tema de toda su mejor poesía, ni han apagado la ansiedad existencial expresada en varios poemas de *El azoro*.

Aunque el poeta no se lamenta del pasado político, en el poema "Aquellos dioses", celebra alguna pérdida originaria:

*Fueron estatuas doradas,
espléndidos dioses tumbados al sol
bebiendo oscuro vino.*

*Hicieron hermosas historias,
discursos a las principales estaciones,
inscripciones en la más dura roca.*

*Pero sus palabras, sus gestos sobre la arena,
repetidos como las canciones
que no se cansaban de escuchar, no hallaron eco.*

*Por esto, sucumbieron orgullosos,
como dioses desterrados que envejecen.*

De hecho, el poeta no repudia el pasado ni lo deja mustiarse al otro lado del abismo que separa su juventud de su edad adulta.

En "De vuelta, entre estatuas", vuelve a un lugar conocido en su juventud donde las estatuas le ven ahora como a un extraño. Pero no puede desconocerlas porque le recuerdan al temor de su niñez por "las primeras lejanías", al abismo que separa al visionario de la visión:

*Aquí, no alcanzaré a olvidarlo,
se me ilustraron las primeras lejanías
y fueron importantísimas determinadas palabras
como lo serían más tarde el amor, la culpa y la ino-
[cencia*

*que miden los días y las noches
sin rebasar jamás el tácito límite de nuestros labios.*

*No obstante aquí, hoy, tantos años después,
nadie ha tenido la bondad de reconocerme.*

La angustia, el azoro, de saberse un hombre dividido, da forma al magnífico bosquejo del personaje de Joseph Conrad, Lord Jim. El poema está encabezado en inglés, con palabras tomadas de la misma novela: *He was one of us*. Este capitán inglés de la marina mercante, destruido por el fracaso de no lograr vivir según la imagen que los otros se habían formado de él y que él mismo había aceptado, es para el poeta *one of us*, uno de nosotros, un hombre de nuestro tiempo. El lúcido destello de autoconciencia que aniquila a este "señor de las islas... ves-

tido de blanco", está más allá del poder de expresión de las palabras para el poeta. De nuevo vuelve a la idea de lo inefable:

*Se supone que hay palabras para decir estas cosas,
mas no bastan; son insuficientes para decir
lo tumultuoso de la marcha
y la cabal grandeza del final del grave,
el magnífico y solitario de las islas.*

*Aquel escogido.
Uno de los nuestros.*

Más acabada y completa que el retrato del imaginario Lord Jim como héroe de la época de la ansiedad, es la serie de fotografías instantáneas del maestro Lezama Lima; "Lezama de una vez". Esta serie retrata no sólo al poeta trabajando, sino también la calidad de su poesía y el efecto que tiene en la juventud que la descubre. Los jóvenes entusiastas de su poesía no conocían al hombre en su pequeña casa abarrotada en la Calle del Príncipe, una calle estrecha de Habana la Vieja, una casa congestionada de recuerdos y reliquias. Tampoco conocían las dificultades y penalidades bajo las que esta meticulosa poesía fue compuesta:

ignoraban...

*... que usted conocía los arañazos y las manchas
de todas las mesas de los cafés habaneros —¿queda
[alguno?—
y compraba sus trajes a plazos y tiraba sus libros a
[plazos,
esperando, claro está, que fueran muchas las cuar-
[tillas
por si no se podía tirar otro libro en mucho tiempo,
prefieren dar por olvidados aquellos años de su ham-
[bre estricta.*

En el otro extremo de su espectro Armando Alvarez es capaz de escribir poemas de brevedad casi críptica que deben todavía algo a Juan Ramón; en los que concentra sus recuerdos en unas cuantas palabras desnudas. En "Presencia", los adjetivos calificativos, en los que su poesía anterior era tan rica, han desaparecido:

*Palabras, sillones,
en domingo ciertas mañanas
le ofrezco. No otra cosa.*

Hace su ofrenda a una presencia o dios desconocido que le conforta.

Los poemas más recientes, pensados para un tercer libro, se desarrollan partiendo de esta actitud de auto-limitación. "Sólo es real este árbol" empieza, pero reduce los árboles a las hojas, las hojas a una sola:

*terriblemente immaculada
ofreciéndose*

*en blanco
a la populosa grafía
del corazón violento.*

Aunque todo lo que el poeta puede plasmar en su página, o en todo lo que consiste la página misma, que pueda darle calor y confortarle, es silencio:

*Pero en sus caras
rebasando lo intrincado de los días
y las noches
se fomenta el legible silencio.*

En un poema posterior la única realidad está reducida al sueño de dos amantes sexualmente satisfechos, y en otro, "Conversación", se reduce a una conversación ciega tipo Beckett entre fantasmas, lo que al final reduce la realidad a las palabras de la conversación misma. Cada frase fragmentaria muestra una posibilidad en la que el que habla está dispuesto a aventurar una leve creencia:

*Las consecuencias de la acción
La perpetuidad de los interrogantes
La apetencia de inmortalidad
La consumación de los siglos
La distancia
La noche
El mar
La conversación misma*

En este momento de nihilismo filosófico la conversación termina, y el poeta parece haber alcanzado el punto del

que no regresa. El camino hacia adelante es quizá la afirmación mística, quizás un silencio que no es ni siquiera legible.

Armando Alvarez Bravo es quizás un poeta que no tiene mucho que decir en la Cuba contemporánea inclinada hacia la afirmación y lo cierto. Ningún poeta del grupo "Orígenes" ha alcanzado su grado de austeridad reciente, aunque Vitier a veces lo haya rozado. Este hombre joven es el mejor de los poetas de los sesentas. Pero en su casa es uno de los menos aceptados, y en el extranjero es virtualmente desconocido.

Otro poeta cuya obra no está lo suficientemente reconocida es Manuel Díaz Martínez (1936), autor de varios libros publicados, cuya poesía alcanzó madurez en el volumen *Vivir es eso*, que le mereció el premio nacional Julián del Casal 1967. Previamente había escrito poesía amorosa un tanto pletórica y algunos poemas al estilo tradicional soviético. En uno de ellos, "Historia muy vieja", traza ingenuamente su amor por una muchacha eslava a través de los elementos que constituyen ahora sus cuerpos. Recuerda el pasado cuando

*Tú eras la paloma del campanario
o la cebolla en la mesa Uliana
Yo*

el cordero en el horno o el cántaro a la entrada

De este modo en el contexto del materialismo reintroduce la inmortalidad por la puerta trasera, una práctica típicamente soviética. Díaz Martínez estudió en París con una beca que recibió del gobierno revolucionario y estuvo una temporada en Sofía como agregado cultural. Su regreso a Cuba después de este servicio en el extranjero, devolvió su poesía a su verdadero camino: la descripción del carácter y de la vida cotidiana y de los recuerdos concretos de su infancia. El poeta, como otros que más o menos conscientemente resisten al peligro de la americanización, busca sus raíces. No las encontrarán ciertamente en la Europa del Este. Y el París que Díaz Martínez describe en algunos de sus poemas de *Vivir es eso*, es una ciudad de buhardillas habitadas por estudiantes extranjeros —el lugar donde Fayad Jamís pasó hambre unos cuantos años antes. Aquí, como le recuerda a un amigo en "Carta a un amigo",

*¿Recuerdas que viví obsesionado por las carnicerías,
el hedor que emana de las tiendas de queso
y los negros pescados que boquean en la rue Da-
[guerre?*

*Ah, la virtud que tienen esos versos
que escribí aquel invierno es que pueden olvidarse
[fácilmente.*

Es la *vie de bohème* en la pobreza del estudiante lo que el poeta graba agudamente con la sutileza de un aguafuerte. Pero sus recuerdos son más agudos y más individuales cuando regresa a la ciudad provinciana de Santa Clara donde nació y a la vieja ciudad de La Habana donde creció:

*Oía hablar al viejo, que contaba
su visión de la vida en este mundo:
convirtió su memoria en vocerío
para decirme nada.*

Y no pensé en la muerte.

La comprensión que el poeta tiene de la muerte da forma a hermosos poemas sobre su madre, "Mi madre, que no es persona importante", y al retrato familiar combinado, "La cena". En "Parque Colón", visita un zoo y un parque de atracciones con su madre; en "Este hombre que es mi padre", traza un retrato irónicamente tierno de su padre, un hombre perpetuamente flexible; en "Restos de comida", se recuerda a sí mismo como a un niño adoptando diferentes disfraces:

*Recuerdo que yo soñaba un barco
cargado de silencio para llegar a ser
Manuel dónde estás que no te oigo,
que ya está la mesa puesta y no resuellas.
Yo quería ser Manuel que no te encuentro.*

Estos poemas tienen exactitud de trazo, pero no siempre son parcos. Otros, que lo son más, apuntando casi a lo lapidario, a veces son trillados. En el poema que combina todas las virtudes de Manuel Díaz Martínez, "Plaza de Armas", le vemos desafiando esa vieja cabeza de la muerte, la estatua ecuestre de Fernando El Mulo en esa plaza. Echa piedras al viejo rey, le insulta, y al entrarle miedo, corre en busca de su abuelo que ha desaparecido:

*Huyo preguntando por mi abuelo,
y no logro dar con él: está en el aire,
deshecho entre el caduco polizonte,
que también se empina, y yo,
que estoy corriendo por la tierra
dándole de palos a Fernando el Mulo.*

La perfección de estos poemas es innegable y su tiernamente irónica selección de detalles queda grabada en la memoria. Pero el poeta no deja ver ninguna indicación de adonde irá a partir de aquí.

Ni Armando Alvarez Bravo ni Manuel Díaz Martínez se han visto afectados por la presión de los miembros no literarios del partido en pro de una literatura comprometida. De hecho el realismo socialista en el sentido ruso, aunque defendido por algunos teóricos, no se lleva a la práctica ya que no tiene raíces en la tradición cubana. Se olvida muy a menudo que las raíces del realismo socialista en Rusia se remontan al siglo diecinueve, y que, incluso en aquel país, esta teoría apenas se aplica en poesía. Los poetas cubanos, aunque adheridos fuertemente a su revolución, generalmente siguen la línea de la imaginación, que es por tradición el estilo cubano.

Nicolás Guillén, cuya poesía afrocubana inició un estilo en los treinta, continuó explotándola, aunque con matices políticos más acentuados en *El son entero* (1947), y en *Paloma de vuelo popular* (1958). En este último poema se permite la declamación política al estilo de Pablo Neruda. Como escritor de poemas de viajes políticos, es tópico y a veces melodioso al estilo afrocubano. Pero sus intentos por escribir poesía popular después de la revolución tuvieron sólo un éxito relativo. Hablando en boca de "Juan sin nada", quien se ha convertido en "Juan con todo", concluye:

*Tengo que ya tengo
donde trabajar
y ganar
lo que me tengo que comer.
Tengo, vamos a ver,
Tengo lo que tenía que tener.*

Los ecos del siglo dieciséis son singularmente ajenos al poeta y parecen fingidos. Guillén escribe mejor en *El gran zoo*, una serie de fábulas breves publicadas en 1967.

En la edición original los poemas van acompañados de unos dibujos fantásticos y deliciosos de Fayad Jamís. El libro expresa el humor de Guillén, una cualidad más presente en el hombre que en el poeta, del que "Las águilas", con su mezcla de fantasía y polémica, es un buen ejemplo:

En esta parte están las águilas.

La caudal.

La imperial.

El águila en su nopal.

La bicéfala (fenómeno)

en una jaula personal.

Las condecoratrices

arrancadas del pecho de los condenados

en los fusilamientos.

La pecuniaria, doble, de oro \$20 (veinte dólares).

Las heráldicas.

La prusiana, de negro siempre como una viuda fiel.

La que voló sesenta años sobre el Maine, en La Habana.

La yanqui, traída de Viet Nam.

Las napoleónicas y las romanas.

La celestial,

en cuyo pecho resplandece Altair.

En fin,

el águila

de la leche condensada marca «El águila».

(Un ejemplar

realmente original).

La crítica social no está al alcance de Guillén; para él, lo negro es negro y lo blanco, blanco.

El mejor de los poetas jóvenes dentro de la corriente de crítica social es Luis Suardíaz (1936). Su poema "Best-sellers" da un golpe mucho más duro al mal gusto de la democracia occidental y a su cultura de tebeo que Guillén. Marco Polo permite al lector común el lujo de viajar sin dejar la comodidad de su sillón; Tarzán es ahora un héroe a quien se rinde culto:

*más bien
desnudo que admirable.*

y el veredicto final del poeta sobre la civilización de los grandes y opresivos vecinos de Cuba les golpea fuerte:

Así las cosas, se transformó la histeria en un negocio pródigo y funesto: Leonardo da Vinci ocupó el mismo espacio que el Spirit y Thomas Edison se comparaba al Príncipe Valiente, según los gráficos estadísticos de las celebridades, en la democracia occidental.

El poeta es un recopilador selectivo de hechos, sacados de los tebeos americanos y reunidos en "Best-sellers", y en "Inmediaciones" recogidos simplemente una mañana temprano frente al mar, en el Malecón de La Habana donde el Almendares desemboca en el mar. Después de examinar todas las vistas y sonidos del despertador de la ciudad, el poeta concluye:

Dos pescadores regresan con un racimo de peces
[abiertos.

Una insistente sirena desconcierta a las yaguazas. La
[mañana

viene empujando toneladas de arena, humo, mercan-
[cias,

entre las aguas que tiemblan y saltan y finalmente se
[desgarran.

De un golpe se apagan todas las bombillas de gas.

Estas líneas son exactas y poéticas, al estilo de las películas documentales con las que los directores cubanos han tenido tanto éxito. En otro poema, "Diálogos y lluvia de abril", tres hombres jóvenes caracterizados por sus nombres de pila esperan en un puesto de curas a los accidentados de una lucha revolucionaria; una fotografía de propaganda de una película, un momento de espera en el que cada persona sigue sus propios pensamientos y la lluvia continúa cayendo. Para Suardíaz la realidad parece ser una mera yuxtaposición de lo inconexo que el poeta debe describir con toda su falta de conexión. Una rosa, afirma en "Desconcierto", no sabe nada de "los fatigados sonetos" que se han escrito sobre ella. No se siente parte del jardín, no es consciente de ser, en ningún sentido, como una mujer. Por lo tanto:

*Qué hacer, Juan Ramón,
Mariano Brull, qué hacer ante la rosa.*

En su volumen *Haber vivido* (1966), Suardíaz destruye sumariamente muchos otros valores aceptados. La idea

de Dios está claramente desacreditada sobre simples bases históricas en "Cuando inventaron a Dios":

Sentimos pena por los creyentes egresados de Oxford

observa condescendentemente, como si esta gran universidad inglesa tuviera algún monopolio de la creencia religiosa, y termina con el anti-catecismo:

*En el principio fue la materia, después fue que se en-
[redaron
los cielos y la tierra.*

Afortunadamente, acepta los valores eternos si no de Dios, al menos de la poesía. En "Tres figuras con sombra", el poeta Homero vuelve un día a casa y descubre una revolución en progreso, un tumulto que le da la idea para la batalla de los pretendientes en la Odisea. El poeta se traslada entonces a la Cuba contemporánea, donde una revolución similar exige que se escriba su propia Odisea.

El campo de visión de Suardíaz se está ensanchando todavía; sus poemas de juicios crudos están clamando impresiones más sutiles y yuxtaposiciones. Por esta razón parece ser ahora el mejor de los poetas realistas que surgieron a mitad de los sesenta.

Otro, Guillermo Rodríguez Rivera (1944), empieza reaccionando tan violentamente como Suardíaz contra el viejo mundo de Juan Ramón Jiménez. La primera víctima escogida por Rivera es Dante, con el que discute violentamente en "Vida nueva":

*ese asunto, el asunto de Beatriz,
Palabras y Palabras
cuando la viste apenas tres o cuatro veces.
¡Ah, no me jodas, viejo!*

Y en "Poética" el poeta proclama con igual violencia su desprecio por Juan Ramón y Saint-John Perse, respondiendo a su melancolía con ostentaciones estoicas y más obscenidades. Unos cuantos poemas líricos de carácter realista insisten en la naturaleza pasajera del amor, en la inmortalidad no del alma sino de la materia. En todo caso el mejor poema de Rivera es un retrato del novelista alemán Hermann Hesse en el que muestra una amplitud de comprensión y una percepción histórica ausente de sus

otras polémicas más convencionales. Puede que nunca haya leído a Dante, pero ha leído a Hermann Hesse con atención:

*Tú señalaste el camino
que iba a recorrer la pólvora,
la imagen que se precipitaba
tras las calles maltrechas de Alemania
viejo lobo triste
arrastrándote hacia un mundo
donde el hombre no fuera una trompeta.*

La referencia a "el lobo" es a la novela de Hesse *Der Steppenwolf*, un retrato de la desolación mental y física que siguió a la primera guerra mundial y que Rivera interpreta como una profecía al caos que iba a seguir a la segunda. Es de esperar que Rivera escriba más poemas de esta calidad y esta profundidad de visión.

Víctor Casaus (1944), es muy poco menos violento que Rivera en su "Elogio de la locura", una reexposición romántica del viejo tema de que sólo los amantes y los locos entienden

*los misterios de la música
la pasión de los poetas comprendieron a los hombres
que manchaban lienzos hasta el alba.*

Casaus es más grato cuando trata el tema de los amantes que el de los locos, ya que no se muestra tímido en manifestar sus experiencias amorosas directamente.

Es, desde luego, demasiado pronto para profetizar el futuro poético de estos jóvenes que todavía están más inclinados a destruir viejas convenciones que a descubrir sus propios secretos. Casaus se limita a decir que la poesía es una actividad pública. Dice en "Poética":

*Quiero aclarar que en nuestro escaparate
sólo guardo la ropa que me pongo
ciertos libros sábanas vestidos
de mi madre fotos viejas
viejisimas fotos de cuando abuela
sonreía y se reía en sus aniversarios
de nacer.*

Péro, a diferencia de los poetas de más edad, más reflexivos, Luis Marré, por ejemplo, y Manuel Díaz Martínez,

Casaus no guarda la poesía escondida en este armario privado:

*La poesía está en mi barrio en mi bota
en mi camisa. La poesía qué va a estar la poesía
detenida en las paredes de mi cuarto
en las tablas del armario*

No puedo pretender seriamente que Rivera o Casaus hayan escrito poesía buena y sensible. Sus méritos consisten enteramente en sus ataques y en su deseo de destruir las respuestas convencionales. Comparados con Allen Ginsberg, a quien no dudarían en reconocer como a su maestro, no causan ninguna impresión.

Luis Rogelio Nogueras (1944), aunque ha publicado sólo un libro, *Cabeza de zanahoria* (1967), y unos cuantos poemas más tarde, aparece ya como una figura más notable, de visión más amplia, de una perfección más cierta y mejor control de las palabras que Rivera o Casaus. Su ironía y poder de organización poética y la inteligencia con la que examina la herencia de Cuba de otros tiempos, tierras y culturas, hacen de Nogueras el más interesante y prometedor de este grupo joven. Comienza, como Marré y Díaz Martínez, abasteciéndose en su propio pasado. En "Poema" muestra con una magistral parquedad de detalle, un momento de su adolescencia cuando la vida privada y los acontecimientos públicos se cruzaron:

*Me despertaron aquella mañana a las seis.
Había ruidos, gritos, fui
cerrando de nuevo los ojos hasta quedarme
profundamente dormido.*

*Soñé que Dios bajaba
caramelos hasta las hojas moradas de los árboles
del parque,
que tenía un camioncito nuevo.*

*En el golfo,
el Granma avanzaba
rajando la niebla.*

Y en otras piezas cortas recuerda con incisivo y tierno realismo otros momentos anteriores de su vida. Nogueras se interesa en describir el pasado, pero no encuentra ne-

cesario el valorarlo. Si la vida se convirtió en algo diferente este día cuando el *Granma* trajo a Fidel y a su pequeño grupo desde México, no encuentra necesario gritar como Rivera; ni cuando se enfrenta con figuras del pasado cree necesario tomar partido. En un poema sitúa a Marx y a Rimbaud en las mismas calles de Londres donde, sin embargo, no llegaron a encontrarse. En otro ejercicio del mismo estilo, "P 4 R" (peón cuatro rey), reúne a Lenin y Tristan Tzara junto a un tablero de ajedrez en Zurich en plena guerra mundial de la que ambos eran refugiados. Estas son las ironías de la historia: coincidencias significativas.

En cuanto al no-encuentro entre Marx y Rimbaud en el poema "Café de noche", tienen que volver muchos años después, en la imaginación del poeta, a pasear juntos por las húmedas calles londinenses:

*Lentos bajo el peso de la lluvia,
Marx y Rimbaud
regresan al mismo café de Bull Street
donde una noche de 1873,
por la prisa,
el imperativo de una cita,
el tren que no llegaba a tiempo y se hacía tarde,
no pudieron conocerse.*

De este modo, estos dos artífices del siglo veinte se ven reunidos por el joven poeta cubano como antepasados escogidos y se trae a colación todo el trasfondo de un Londres que el poeta nunca ha visitado. Las otras dos figuras de importancia histórica complementaria evocadas por Nogueras, Lenin y Tzara, se encontraron también en la realidad, como en el poema. Aunque cada uno de ellos ignoraba la importancia y el nombre del otro. La historia y la hagiografía yacen enteramente en el futuro.

La conversación imaginaria debe algo a Antonio Cisneros, joven poeta peruano, al que está dedicado "P 4 R". Nogueras, sin embargo, ha desarrollado el medio a su manera, explotando el simbolismo de los jugadores de ajedrez y las jugadas:

*Ahora sólo podemos imaginar las palabras que se
[cruzaron,
luego del jaque mate,
lo que pensaba cada uno mientras movía de lugar
las piezas blancas o negras*

*según una estrategia tácitamente acordada,
en tanto que la casualidad o lo que fuera, los movía*

*[a ellos,
al bolchevique y al dadaísta, en el enorme
tablero de las posibilidades, enfrentándolos.*

*Probablemente se limitaron luego a sonreír,
("mejor Peón Cuatro Dama y luego Alfil Cuatro
[Alfil por Peón Tres Rey])"*

El poder de Noguerras para el comentario imaginario y su fino sentido del tono y del detalle relevante le marcan ya como a un poeta de seria perfección.

La carga de ansiedad personal y femenina en los escritos de Belkis Cuza Malé (1942), la sitúan, junto con Noguerras, a la cabeza de su generación. Para ella la cuestión radical es la de la identidad. "Las mujeres no mueren en las líneas de fuego", no luchan o crean o discuten, no hacen la historia,

*Pero a los nueve meses la expulsan de su vientre
y luego duermen veinticuatro horas
como el soldado que regresa del frente.*

Pero ésta es sólo una respuesta a medias. Para Belkis Cuza Malé, la mujer es también una sibila, a través de la que la naturaleza ejerce su poder secreto. Es Teresa de Cepeda:

*Ausente de este mundo
contemplando las nevadas colinas
tras las cuales imaginaba a Dios
porque detrás no se veía más que el cielo*

Pero la poetisa no habla realmente de Dios, sino del propio *daimon* de Teresa que la poseyó y era

*su dueño
su empresario,
su marido,
su hijo,
su amante,
su amuleto.*

El *daimon* la poseyó, pero ella no lo poseyó:

*Todas las mujeres son de Dios,
pero él no es de ninguna.*

Su poema sobre el suicidio de Virginia Woolf atribuye a la melancólica novelista inglesa un deseo de muerte, como huida de un mundo demasiado "habitado". Olvida que, de hecho, Virginia Woolf se ahogó en los primeros meses de la guerra mundial, cuando Hitler estaba convirtiendo grandes zonas del mundo en sectores progresivamente menos habitables. Ni Teresa ni Virginia Woolf están exactamente retratadas por esta joven poetisa cubana, pero han sido transformadas en símbolos de su propio deseo de romper libremente el lugar común. Como símbolo del sufrimiento femenino toma a Ana Frank, a la que dedica una serie de poemas, en conjunto menos seguros que el grupo de poemas que estoy tratando. Como símbolo de la trascendencia femenina toma en "Metamorfosis griega" a la poetisa Safo, a la que transforma en otro Tiresias dotado sobrenaturalmente de los dos sexos. Alude a la supervivencia de Virginia Woolf sólo al final del poema:

*No voy a envejecer.
No voy a morir.*

La metamorfosis de Safo es mágica; se convierte en su propio *daimon*,

*Nadie sabe cómo murió, porque ya vieja
cerró su casa a los curiosos.
La Historia asegura que envolvió su rostro
en un manto de seda, y que luego de pronunciar
dos o tres frases inconexas,
se transformó en una mariposa,
que aún vive, que aún aletea
junto a la lámpara,
o sobre el sombrero de Proust.*

Aquí Belkis Cuza Malé, como Noguerras, adopta un punto de vista individual de la historia, en un intento de relacionar el pasado con el momento en el que escribe. Para la minoría culta de antes del 59 la historia era un proceso continuo, el perfil del cual estaba descrito en sus libros de texto. Pero para la nueva generación la historia no es una asignatura académica; es algo que han experimentado. Su actitud es apocalíptica y por esta razón sus autores favoritos son los anatomistas de la decadencia, Proust, Virginia Woolf y Kafka. Están fascinados por la hipersensibilidad de estos escritores que representan para

ellos el pasado inmediato, más allá del cual la historia se disuelve en la bruma. Las tensiones de las que tratan estos grandes antepasados se dice que están resueltas en la nueva sociedad de libertad económica. El "hombre nuevo", del que Che Guevara es el arquetipo, se afirma que trascenderá estas debilidades. Pero los escritores más sensibles de la nueva generación saben que están vivas. Porque en Cuba, como en todas partes, es posible estar medio dentro y medio fuera, como Proust; vivir de relaciones delicadas y de sutil confusión, como Virginia Woolf; o sentirse alienado y perseguido por misteriosas agencias, en parte creaciones subjetivas pero también encarnadas en los mismos mecanismos de la nueva sociedad, como Kafka.

En el poema "La mujer fatal", Belkis Cuza Malé intenta la fácil solución de que la revolución pondrá las cosas en su sitio. Culpa al mundo burgués de las desgracias de su moderna "malmarida". La historia termina felizmente con un divorcio que libera a la mujer de la pobreza y de un mal marido. Pero la poetisa no consigue presentar a su personaje con profundidad psicológica; la "fatalidad" no se puede remediar con fáciles leyes de divorcio. Ni todo el mundo fuera de Cuba es un fantástico manicomio como sugiere ella en su entretenido "Mapa histórico". Caracteriza a varios países con una locura especial, no siempre reconocible para el que conoce el país mejor que ella:

*Inglaterra se afemina,
el buen vino está cargado de intrigas,
besan demasiado las damas de compañía,
los enojos del príncipe adolescente
no hacen florecer la ira.*

¿Es el joven príncipe, quizás Hamlet? El poema tiene algunos detalles intrigantes, pero la pregunta final es seria:

*Pero, ¿estos campos de batalla,
no rehacen las formas del mundo a cada instante?*

Estar reformando el mundo a cada momento es para el cubano de hoy un acto de necesidad política. Lo que quiere producir es una nueva actitud en el hombre hacia su prójimo, hacia la codicia destructiva de la sociedad de consumo, hacia la mezquina notoriedad que muchos per-

siguen como si fuera la fama. Para estos revolucionarios de ideas tan fijas el cambio político y psicológico parecen ser sinónimos. No es tan fácil para el poeta ver las cosas a esta luz. Sus percepciones son necesariamente inquietantes:

*Creyentos o no, estoicos o rebeldes
anuncian siempre lo porvenir.
Están en lo más alto de las rocas,
sienten crujiir el mar pero no atajan su furia,
beben el ron de las tabernas
y el amor de los labios turbulentos.
Las altivas orejas recuerdan al asno
de quien todos sacan provecho.
Pero lo más terrible es lo que escriben,
aquello que nadie se atreve a poner en su boca.*

En este poema de Belkis Cuza Malé, "Así están los poetas en sus tristes retratos", se presenta al poeta como a un *outsider* generalmente inofensivo. Aunque a veces se eleva hasta la profecía.

A veces, Belkis Cuza Malé se identifica con Rimbaud, el supremo individualista anárquico, con Virginia Woolf, que se dio muerte (en esta interpretación del poeta), antes de hacerse sórdidamente vieja, con Santa Teresa, que infantilmente quiere luchar contra los moros por la fe. Pero la poetisa difiere de todos ellos; es una poetisa de un temple nuevo, una mujer fundamentada en la realidad de la pasión y el parto, con un profundo anhelo por comprender:

*una isla donde todos los vasos están rotos,
una isla a caballo.*

A pesar de su devoción por la Revolución es demasiado sensible como para creer sin sentido crítico. Sus poemas plantean muchas preguntas que encuentran respuestas conflictivas. De este conflicto entre la aceptación idealista y la duda intuitiva nace la pasión de su poesía.

Diez años después de la expulsión de los yanquis, Cuba es poéticamente productiva como nunca hasta ahora y habla con voz individual en el mundo hispano. En ningún otro país de este mundo hay tanta buena poesía como en el momento presente. Además, entre Cuba y estos otros países el intercambio intelectual es activo, a

pesar de la severa oposición política, como resultado de la presión norteamericana sobre las otras Repúblicas. Los escritores jóvenes más inquietos de estas Repúblicas y de España visitan La Habana, someten sus obras a los concursos de la Casa de las Américas, intercambian ideas con los cubanos, que raramente pueden salir al extranjero. No están aislados, sin embargo, pues reciben visitas no sólo de los escritores del mundo hispano sino también de Francia, Inglaterra, Italia, e incluso ocasionalmente de USA, cuando encuentran algún medio de escabullir los vetos de su Departamento de Estado.

En Cuba, la poesía está floreciendo, y lo mismo las otras artes, el cine, el relato corto y el baile. La causa de este renacimiento es, sin duda, el fermento del cambio político que ha hecho de Cuba "el primer país libre del Nuevo Mundo", como él mismo se proclama. Pero los artistas no han seguido débilmente las directrices de "los hombres del partido". Sus obras están a menudo en contra de lo que dictan los oficiales del Ministerio de la Cultura. Algunas veces, cuando abiertamente se han presentado conflictos, los artistas han ganado. Se debe esperar, por el honor y la salud de la nueva sociedad que se está esforzando en edificar, que los dirigentes cubanos continuarán tolerando —incluso respetando, como es mi opinión que hacen— los muchos talentos creativos que están trabajando en la isla en este momento crítico y difícil de su historia.

Bibliografía

Los muchos libros citados a lo largo del texto formarían por sí mismos una bibliografía suficiente si pudieran conseguirse en general. Pero las ediciones de libros en Cuba son reducidas y se agotan rápidamente, con frecuencia antes de que las librerías y bibliotecas extranjeras puedan conseguir ejemplares. Por lo tanto, doy una lista de unos cuantos libros publicados en España:

Roberto Fernández Retamar: *Algo semejante a los monstruos antediluvianos*. El Bardo. Madrid, 1970.

Fayad Jamís: *Fuente de la palabra*. El Bardo. Madrid.

Heberto Padilla: *Fuera del juego*. El Bardo. Madrid, noviembre de 1970.

Nicolás Guillén: *El gran zoo*. El Bardo. Madrid, 1969.

Pablo Armando Fernández: *Un sitio permanente* (Accésit del Premio Adonais, 1969). Editorial Rialp, Madrid.

José Lezama Lima: *Posible imagen de...* Editorial Libros de Sinera, Colección Oknos. Barcelona, noviembre de 1969.

José Agustín Goytisolo: *Nueva poesía cubana*. Editorial Península. Barcelona, 1970.

En tiempos difíciles es un verso de un poema de Heberto Padilla. Al utilizarlo como título de este ensayo, J. M. Cohen procura situar en una época de revolución, sin duda muy ardua para Cuba, esta poesía escrita «con un sentido de urgencia». Analiza también por qué, a pesar de las limitaciones y los obstáculos propios de una fase de transición, «no es una poesía apresurada, pegada a la pared un día y cubierta al siguiente», por qué significa una verdadera contribución a la literatura del mundo hispánico.

El autor ha seleccionado sólo veinte poetas, no porque sean los únicos sino porque son los que más le atraen, los que, según él, mejor ilustran el criterio de valor estrictamente literario que desea desarrollar en este estudio. Cohen parte naturalmente del supuesto que la revolución cubana significó un gran estímulo para su literatura. Al desligarse de la influencia del mundo de habla norteamericana y retornar a la comunidad de lengua hispana, Cuba enriqueció sin duda su actividad cultural.

J. M. Cohen, conocido y simpático crítico e hispanista, escribe de sí mismo desde el cottage donde cultiva flores durante el verano: «Nací en 1903. Estudié en la Universidad de Cambridge. Traduje múltiples libros, entre otros el Quijote de la Penguin. Soy autor de un volumen sobre la poesía moderna, *Poesía de nuestro tiempo*, publicado en México en 1963. Conozco a fondo la poesía española e hispanoamericana y cuento con muchos amigos entre los poetas contemporáneos. Visité en varias ocasiones España, México, Argentina. Fui invitado por primera vez a Cuba en 1965 como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas que fue otorgado al argentino Víctor García Robles. En 1968, volví a ser invitado, esta vez para formar parte del jurado del Premio Julián de Casal que ganó el cubano Heberto Padilla. De esta segunda visita traje no sólo varios libros sino múltiples manuscritos inéditos. Procuero mantener un contacto íntimo y activo con muchos poetas cubanos y esta relación me llena de satisfacción. Vivo en el campo no lejos de Londres, estoy casado y tengo cuatro hijos y once nietos.» No cabe duda de que este escrito fue concebido como un homenaje espontáneo a los amigos cubanos.

En la cubierta: Zafra en Cuba. Foto Oriol Maspons, julio de 1967.