

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University
Microfilms
International**
300 N Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8302508

Garcia-Marruz, Graciela

LA OBRA POETICA DE CINTIO VITIER. (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1982

**University
Microfilms
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1983

by

Garcia-Marruz, Graciela

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy.
Problems encountered with this document have been identified here with a check mark ☒.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages ☒
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Other _____

University
Microfilms
International

LA OBRA POETICA DE CINTIO VITIER

by

GRACIELA GARCIA-MARRUZ

A dissertation submitted to the
Graduate Faculty in Spanish in
partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City
University of New York

1982

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

June 17, 1982
date

Marlene Gottlieb
Chairman of Examining Committee

June 14, 1982
date

Martin Lopez
Executive Officer

Professor Marlene Gottlieb

Professor Emilio Gonzalez Lopez

Professor Luis A. Diez
Supervisory Committee

The City University of New York

©
COPYRIGHT BY
GRACIELA GARCIA-MARRUZ

A mi madre Graciela Cartaya

INDICE

PREFACIO	1v
CAPITULO I: Biografía	1
Notas	25
CAPITULO II: Orígenes: Lezama, Vitier, la crítica: un orden para el caos	35
1- Lezama y Orígenes	37
2- Orígenes y las revistas	40
3- Vitier, Orígenes: las antologías la crítica	67
4- Conclusión	87
Notas	94
CAPITULO III: De <u>Luz ya Sueño. I. Poemas: 1937-</u> <u>1938 (1938) a Vísperas: 1938-1953</u>	106
1- Un primer acercamiento esencial a la poesía de <u>Luz ya Sueño. I. Poemas</u> (1938)	109
2- Los signos participantes: el silencio, la memoria y el deseo en "Luz ya Sueño: 1938-1942", <u>Vísperas</u> (1953).	130
3- El principio óntico del otro en "Palabras perdidas: 1941-1942"	142
4- El postulado del reverso: <u>Sedienta</u> <u>cita</u> (1943)	148
5- En la intemperie del Ser: <u>Extrañeza</u> <u>de estar. 1944</u> (1945)	167

6- Lo heráldico: desde <u>De mi provincia</u> (1945) hasta <u>El hogar y el olvido: 1946-1949</u> (1949)	186
a) <u>De mi provincia</u> (1945)	189
b) <u>Hacia el descubrimiento de las leyes de la inestabilidad: Capricho y homenaje</u> (1947)	197
c) <u>El imposible como hogar: El hogar y el olvido</u> (1949)	207
7- <u>Hacia una poética de la Sustancia</u> (1950)	217
8- <u>En la dialéctica de una búsqueda: desde Conjeturas</u> (1951) hasta las "Palabras del hijo pródigo"	230
9- <u>En vísperas de una transfiguración: "Palabras del hijo pródigo: 1952-1953"</u>	240
Notas	247

CAPITULO IV: En la poesía de la conciencia: desde

<u>Testimonios: 1953-1968</u> (1968) hasta	
<u>La fecha al pie</u> (1981)	263
1- Una entrada en "La religión del signo" en el reino anagógico de la poesía: <u>Canto llano: 1953-1955</u> (1956)	271
2- Transgresión, solipsismo e identidad: <u>Escrito y cantado: 1954-1959</u> (1959)	300
3- <u>En la Zarza Ardiendo desde "Testimonios"</u> (1959-1964) hasta "Epitalamios" (1966)	316
4- <u>"Entrando en materia: 1967-1968" y La fecha al pie</u> (1981): una revelación epicohistórica del Espíritu en la Materia	335
Notas	354

CONCLUSIONES	365
1- Vitier y su <u>Poética</u>	366
2- La <u>Poética</u> y la poesía de Vitier	370
3- Vitier y su visión sobre la crítica	373
Notas	378
BIBLIOGRAFIA	379

PREFACIO

El creciente interés que ha despertado la obra ensayística y poética de Cintio Vitier --tanto en su país, Cuba, como en el extranjero, sobre todo los Estados Unidos-- justifica la necesidad de haber realizado un estudio crítico e interpretativo de su poesía. Y dicha justificación también nace del justo valor de una obra que desde 1938 hasta 1981 --transcurso en el cual Vitier entrega trece cuadernos de poesía-- trasciende la inmediata incompreensión de la crítica. Si bien once de estos libros fueron publicados en editoriales privadas, con un limitadísimo número de ejemplares y poca o casi ninguna circulación, la poesía de Vitier ha logrado salvarse del olvido --además de su valor intrínseco-- por haber circulado en periódicos, revistas y antologías --tanto nacionales como extranjeros--. Pero esta limitación no ha sino ofrecido al público una visión parcial a una obra que entrega su sentido último desde un contexto cronológico-evolutivo. Porque la poesía de Vitier es una poesía en movimiento, dialéctica, participante desde una aventura metafísica, en la búsqueda por el conocimiento.

En cada cuaderno Vitier va entregando el proceso de una búsqueda y un descubrimiento, en una aproximación filosófica desde/en la poesía, llegando cada libro a encadenarse en un movimiento que es siempre un umbral hacia nuevas posibilidades.

La raíz filosófica de la poesía de Vitier no ha sido comprendida por la mayor parte de la crítica que se ha ocupado de ella, vinculándose su linaje al de José Lezama Lima. Si bien Vitier es heredero del legado poético que Lezama entrega en 1937 con su "Muerte de Narciso" al centrarse en una apertura hacia una nueva poesía, llega la de Vitier, desde una sensibilidad distinta. Y es que en la década del cuarenta, Vitier llega a ser el portavoz del llamado "grupo Orígenes" centrando su importancia histórica en su herencia lezamiana. Esta poesía llega y queda ante un público que la tilda de 'oscura', 'hermética', 'surrealista', etc., como un bloque homogéneo, sin descubrirse la visión y sensibilidad particular de cada uno. Todavía en la década del ochenta se sigue hablando de la poesía de Vitier en relación a "Orígenes", habiéndose perdido la perspectiva de su significación.

Ante tal desconocimiento e incompreensión me propuse hacer un estudio crítico sobre la obra poética de Vitier, descubriendo desde ella sus propias leyes. Para ello, era preciso centrar de entrada, una compren-

si6n hist6rico-cr6tica sobre la relaci6n "Vitier-Or6genes". De ah6, el segundo cap6tulo de esta tesis, aunque ancilar a la poes6a de Vitier, constituye una necesaria respuesta a la cr6tica ante su obra po6tica. En los subsiguientes cap6tulos analizo la poes6a de Vitier desde una aproximaci6n filos6fica de car6cter hermen6utico, fiel a su vez, al criterio sobre la cr6tica que expresa Vitier en una entrevista:

. . . los m6todos que sirven para analizar el contexto socioecon6mico, pol6tico y cultural, no sirven para dar cuenta de lo que el individuo creador, como tal, pone en la obra, ni mucho menos para explicar lo que la obra misma significa como objeto vivo, con leyes propias. La cr6tica ideal ser6a, para m6, la que lograra integrar esas tres dimensiones (contexto, texto, pretexto subjetivo) en un todo arm6nico, a partir del cual pudiera llegarse al nivel iluminativo del juicio.

("Cintio Vitier, la necesidad de la palabra", Bohemia, 71, N. 41, oct. 12, 1979, p6g. 12).

Y que esa fidelidad a su vez ofrezca ese nivel iluminativo del juicio, en una valoraci6n justa, de una poes6a que "vale lo que (una) vida".

Durante el transcurso de la elaboraci6n de este trabajo, result6 muy oportuna la visita de Cintio Vitier a esta ciudad (New York en mayo de 1981). Pude explicarle entonces mi plan de trabajo, con el cual estuvo de acuerdo, reiter6ndome que "siguiere mis propios juicios interpretativos"; y de ellos, soy

enteramente responsable. A Vitier, en primer lugar, mi mayor gratitud: por haberme enviado los únicos ejemplares de sus propios libros; por haberme ampliado inquietudes intelectuales; por haberme enriquecido espiritualmente; por su obra, por su poesía --por él mismo.

Quiero expresar mi agradecimiento a la profesora Marlene Gottlieb por sus útiles indicaciones y correcciones en la organización de este trabajo; a la profesora Hannah Charney por sus valiosas sugerencias, y a los lectores oficiales de mi tesis, gracias.

A un nivel personal quiero hacer llegar desde estas páginas mi profunda gratitud a dos profesores, maestros siempre y amigos que me han acompañado desde un principio en mi carrera: a don Emilio González López y a José Olivio Jiménez --Gracias. También mi agradecimiento al poeta, profesor y amigo de la familia Eugenio Florit, por haberme facilitado al comienzo de este trabajo, algunos de los libros de Vitier, así como el artículo de César Rosales, "Cintio Vitier o la poesía del deseo"; al compositor y siempre amigo Julián Orbón, por los datos sobre Orígenes, la liturgia y la música del canto gregoriano; a Justo Rodríguez Santos; a Fina García Marruz, y muy especialmente a Orlirio Fuentes por haberme facilitado las revistas Nadie Parecía y Espuela de Plata, por sus valiosos consejos y observaciones: gracias.

Gracias a Todos.

CAPITULO I

Biografía

Cintio Vitier, más conocido fuera de Cuba por su obra ensayística y sus escritos sobre José Martí y en su patria como insigne poeta del grupo Orígenes, asombra a muchos en 1978 con su primera novela, De Peña Pobre (México: Editorial Siglo xxi). En enero de 1980, la editorial Letras Cubanas le publica la versión completa, incluyendo la segunda parte "Violeta Palma".¹ "Memoria y novela" es como la subtitula Vitier, y en efecto no es ésta sólo una novela histórico-política que recorre los años 1895 hasta 1970, sino también una biografía espiritual del poeta que tiene su cauce histórico dentro de las letras cubanas, pertenecientes a la Tercera Generación Republicana.²

En dicha novela hay numerosos datos biográficos que elucidan su obra poética, que aunque a veces emerjan impregnados de ficción, constituyen un valioso memorial de sus años formativos desde la década del 30 hasta la del 40. Pincela con precisión perfiles de algunos amigos del grupo Orígenes, la época, y ejemplifica la cultura que entre ellos se dialogaba a medida que iba gestando ese mundo que se engendraría en la revista Oríge-

nes (1944-1956). Entremezclada a la fisión podemos percibir cómo en la historia de su país se entranan rasgos de su biografía personal: por ejemplo, su madre María Cristina Bolaños, fue hija de un general de la Guerra de la Independencia. Descubrir sus raíces en la historia de Cuba, afianzan a Vitier a su patria en cuerpo y alma: mucho más en sus años de madurez. Y es irónico que Cintio Vitier no haya nacido en Cuba sino en Cayo Hueso, el 25 de septiembre de 1921 durante un viaje de sus padres, como también lo es que en su primera juventud cultivara las lecturas foráneas más que las cubanas, y que se diera a conocer a partir de sus primeras publicaciones -en la década del 30- con la versión inglesa de su nombre: Cynthio.

A pesar de todo este aparente desapego a lo cubano, en el espíritu sensible de Vitier ha habido un movimiento inverso de hondo arraigo a lo autóctono. Su niñez fue propicia a ello y a su formación intelectual: crece en el campo, en la provincia de Matanzas, donde vive hasta los 14 años. Allí inicia sus estudios en el colegio en que su padre, Medardo Vitier, profesa la enseñanza primaria.³ Avido lector a tan temprana edad, Cintio compensa de esa forma tal vez, lo que la pobreza del campo matancero le niega a su inquieta imaginación infantil. Extrae de la biblioteca de su padre, aquellos volúmenes que su curiosidad innata le exige conocer. Descubre así a los clásicos españoles, la literatura francesa y específicamente a Garcilaso, Bécquer, Mallar-

mé, la Biblia, Browning y sobre todo a Juan Ramón Jiménez -quien consagra a Vitier como poeta poco después- y a quien Vitier, a su vez, dedica diversos poemas y artículos a través de su extensa producción literaria.⁴ Pero es Medardo Vitier, que además de sus dotes de educador, era escritor y poseía un vasto conocimiento de los grandes pensadores cubanos del siglo diecinueve, quien encauza la educación de su hijo.⁵ La influencia de su padre, más el contacto directo con lo terruño, cimientan en la sensibilidad del futuro poeta, un hondo amor por lo cubano que daría sus mejores frutos en sus ensayos a partir de los años 50.⁶

En 1935 los Vitier se trasladan de Matanzas a La Habana, donde Medardo prosigue su vínculo con la enseñanza, llegando a ser Ministro de Educación y miembro de destacadas academias culturales.⁷ Se amplía el horizonte intelectual de Cintio: estudia francés en el liceo, cursa el bachillerato, mientras continúa sin interrupciones sus estudios de violín (el cual llegó a tocar a la perfección).⁸ Es en este año cuando se despierta su necesidad de la expresión poética, comenzando a escribir. Pronto conoce a Eliseo Diego (1920), joven poeta de fina sensibilidad, y empieza a gestarse una amistad que se solidifica años más tarde en un doble lazo de familia.⁹

En septiembre de 1936, todavía en plena adolescencia, Eliseo y Cintio que comparten sus crecientes inquietudes sobre la poesía, deciden editar su primera revista

Luz. Sólo logran publicar dos números. Cintio vierte aquí sus primeros poemas que no ha incluido en ninguno de sus libros.¹⁰ Exceso de pudor. ¿Por qué acallar al menos el dato que nos permite valorar una vocación que da tan prematuras señales y que constituye una prueba fehaciente de la fecha de su primera poesía?

Cuando Vitier habla retrospectivamente de sus primeros escritos, los adjudica hacia el año 1936, sin precisar que ya para esa fecha, había publicado algunos en la revista Luz: "comencé a escribir en La Habana, poco antes de la visita de Juan Ramón Jiménez, bajo cuya vigilancia publiqué mi primer libro en 1938, con un generoso facsímil suyo":

Cynthio Vitier, poeta, músico, vocativo vive y muere en Cuba existencia trascendental, cercado de completos horizontes isleños y universales con luz eterna. A los 17 años de alma y carne sitiadas por lo desnudo, es ya centro de sí mismo.
J.R.J. (N.Y., 38).¹¹

Con esta 'acta bautismal', Juan Ramón le sella un valor de claro distingo simbolista a un mundo poético ya centrado en Cintio a los 16 años. Pues es a esa edad que escribe la mayor parte de los poemas que culminarían en el referido libro, Poemas (1937-1938). I. Luz ya Sueño, viendo su publicación el 23 de septiembre de 1938, precisamente dos días antes de cumplir los 17. Es ésta también una época activa en la formación musical de Cintio, por lo que música y poesía son dos sustancias entranzadas en una misma expresión poética:

. . . esos violines sucesivos, digo, me enseñaron muchas cosas que trataría de decir con las palabras. En primer lugar, supongo, la transposición de la vida. ¿Qué tiene que ver un estudio de escalas con el dolor, con el deseo? ¡Ah, tantas cosas calladas! El mundo sube a la tensión de la cuerda. Los dedos del corazón entran en la lira, en el número. El arco baja del vacío a la encarnación dolorosa, cantante.¹²

De ahí que 'músico' no sea un mero epíteto utilizado por el poeta de Moguer. Vitier recuerda que su "primer contacto con la expresión fue quizás a través del violín", y prosigue: "Juan Ramón me vio con mi caja oscura y por eso me llamó jomerosamente (con su jota palma), 'músico' en la página (sic) . . . que envió como acta bautismal para mi primer cuaderno . . .".¹³ De ese vínculo con la música nace su primera página en prosa. Son unas sentidas palabras por la muerte del violinista cubano Juan Torroella (1874-1938), las cuales publica ese mismo año en la Revista Cubana.¹⁴

1938 marca la entrada de Vitier en las letras cubanas, por un lado con el fuero de Juan Ramón en su poesía, y del otro, con el de la prestigiosa Revista Cubana en su prosa. Respaldado así, Vitier no incurre en seudónimos al publicar, que por lo demás, chocan con su ética personal. Y si en esta fecha utiliza la versión foránea de su nombre 'Cynthio', se deba quizás a cierta fidelidad al país donde nació, rasgo juvenil que rectifica en menos de un año. Cuando el Vitier novelista confronta esta época de 'extrañeza y hurañez', mitifica algunos hechos que cumplen su función orgánica dentro de

la novela, como al afirmar que "desde que empezó a publicar, decidió hacerlo con seudónimo. El nombre verdadero, si así podía llamarse, le parecía pertenecer al registro civil o a la historia de la familia" (DPP, 85). A continuación desarraiga su nombre de todo norteamericanismo, presentando como una curiosidad intelectual la forma mas poética de 'Cyntio'.¹⁵ Vitier se explaya en asociaciones, definiciones y en cierto modo justificaciones, en torno a su nombre, que pone de manifiesto una honda preocupación psicológica sin que recaiga en la superficialidad del problema por la identidad. En su obra ello cobra dimensiones filosóficas, al trascender el 'yo' al Ser y el Estar.

Hacia septiembre de 1938, Vitier ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, donde también asiste a cursos de filosofía y letras, graduándose hacia 1947 de Doctor en Leyes -carrera que nunca ejerció-. En las aulas universitarias comienzan a conocerse varios núcleos de amigos poetas y pintores, cuya inteligencia, cultura e intereses en común van creando una especie de comunidad fraternal --el llamado grupo Orígenes--, imantado por la figura de José Lezama Lima (1910-1976). Un año antes de la entrada de Vitier en la universidad, en 1937, Lezama sella la admiración de los jóvenes universitarios con la publicación de su Muerte de Narciso.¹⁶ Este poema ve la luz en una revista que edita la 'Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho', Verbun, en cuyos tres breves números ya vemos

asociados al primer núcleo del grupo Orígenes: junto a Lezama Lima aparecen Guy Pérez Cisneros, Gastón Baquero, Angel Gaztelu, René Portocarrero y Justo Rodríguez Santos.¹⁷ Verbum nace y muere en 1937, impidiendo a los más jóvenes como Vitier, publicar en sus páginas. De ahí que algunos de los que integrarían el grupo Orígenes más tarde, publicasen en una revista de carácter social, Grafos (1939-1943), en la que Vitier ve impresos varios poemas suyos desde 1939.¹⁸ Pero es en Espuela de Plata (1939-1941) donde el grupo adquiere marcada fisonomía, bajo la dirección de Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez.¹⁹ Vitier aparece en la redacción de la revista desde 1939 con Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos, el músico José Ardévol, los pintores Jorge Arche y René Portocarrero, y el escultor Alfredo Lozano. También colaboran Angel Gaztelu, Virgilio Piñera, la pintora Amelia Peláez, y poetas como el español Manuel Altolaguirre y Eugenio Florit -quienes envían esporádicamente sus escritos a las revistas del grupo Orígenes aunque no forman parte central del mismo-.

Espuela de Plata sólo saca seis números, poniendo fin en 1941 a una unión entre poetas amigos que resurgiría de nuevo en 1944 con la publicación de Orígenes. En este breve lapso se desgaja el grupo en tres direcciones: de 1942 a 1944, Lezama Lima y el Pbro. Angel Gaztelu editan una revista de marcado elitismo, Nadie Parecía (Cuaderno de lo Bello con Dios). Al no admitir en sus páginas a Virgilio Piñera, éste decide publicar

su propia revista, Poeta (1943) de encendido tono polémico. En sus únicos dos números se evidencia una aproximación al surrealismo, siendo Vitier uno de los que da su 'acta de fe' -aunque breve- con su artículo "De Poesía", que delata la crisis entre su primer libro y el segundo que publica este año, Sedienta cita.²⁰ La tercera dirección sincroniza un mayor equilibrio sin llegar a los extremos de las revistas de Lezama o Piñera. De ahí que el séquito distanciado de Lezama se fortalezca en las páginas de Clavileño (1942-1943), fundada por Gastón Baquero.²¹ En el consejo de redacción vemos a Cintio Vitier, Eliseo Diego, Justo Rodríguez Santos, Luis Ortega Sierra (nombre ajeno al grupo Orígenes) y Fina García-Marruz. Angel Gaztelu, Virgilio Piñera y Octavio Smith conforman el resto del grupo. Sólo faltan Lezama Lima y Lorenzo García Vega para delimitar la totalidad del grupo Orígenes.

Esta unión no se hace esperar. Abre el año 1944 hacia la plenitud del proceso creador de los jóvenes antes dispersos, y ahora congregados en el taller común de la revista Orígenes. La codirigen Lezama Lima y José Rodríguez Feo -quien aporta los medios económicos para su publicación por casi una década-, y la junta de redactores: Cintio Vitier, Gastón Baquero, Eliseo Diego y Angel Gaztelu, ampliándose poco después con Lorenzo García Vega, Octavio Smith, Fina García-Marruz y el compositor Julián Orbón.

Vitier inicia su colaboración en Orígenes desde el

primer número que sale a luz en la Primavera de 1944, con el poema "Esfinge fugaz" de su libro Extrañeza de estar (1945). Va alternando sus poemas inéditos con ensayos de crítica literaria, reseñas, traducciones, apologías en defensa del grupo Orígenes y ensayos sobre su poética, a través de los doce años de vida de la revista, con un período de breve silencio de 1950 a 1952.²²

La década del cuarenta testimonia una época de febril producción literaria en la carrera de Vitier. Varios incidentes van prefigurando su personalidad: el ocho de marzo de 1944 es invitado por el Ateneo de La Habana a dar una conferencia sobre su 'experiencia de la poesía', lo que destaca ya su valor como poeta. Publica sus palabras en un cuaderno así titulado, ese mismo año. Deja impreso junto a su nombre, el de los tres poetas que más influyen en su desarrollo poético: Juan Ramón, César Vallejo y Lezama Lima.

En 1945, publica dos cuadernos de poesía, Extrañeza de estar y De mi provincia. De 1946, Vitier al referirse a su situación biográfica, nos dice en "El Violín":

. . . estaría atrapado, como todo el país, en las redes de los gánsteres, trabajando de mecanógrafo en una cueva de bandidos. Pero yo no me sentía atrapado. Por el contrario, en dicha cueva, además de hacer innumerables nombramientos, cesantías y nóminas seguramente falsas, escribí un libro completo, Capricho y homenaje, en el que me proponía ver el mundo "con ojos de desnacido". . . . Sencillamente las cosas de la finca y de Matanzas cogían otro rumbo dentro de mí; . . . quería

salir de la clandestinidad onírica
y culpable en que había recaído la
extrañeza del ser y de la patria, a
la legalidad de la luz . . . Senci-
llamente iba a casarme . . . 23

Efectivamente, el 26 de diciembre de 1946, el padre Gaztelu casa a Vitier con la poetisa Fina García Marruz en la iglesia del Carmen. Un año más tarde, Vitier se gradúa de abogado, publica Capricho y homenaje, y comienza su carrera como profesor de francés en la Escuela Normal para maestros -hasta 1961-, con lo que sufraga los gastos de las publicaciones consecutivas de sus cuadernos de poesía.

Vitier, ya hacia 1948, con su característica lucidez intuitiva, comprende el significado histórico de la ardua labor de sus coetáneos y Orígenes, y emprende la tarea de enmarcar sus valores en la ya clásica antología Diez poetas cubanos: 1937-1947 (1948). Es así como Vitier llega a ser el portavoz de un grupo, consciente desde entonces, de su 'generacionalidad'.²⁴ Lo encabeza José Lezama Lima (1910-1976) con Virgilio Piñera (1912-1979), Pbro. Angel Gaztelu (1914), Justo Rodríguez Santos (1915), Gastón Baquero (1916) y los más jóvenes Eliseo Diego (1920), Cintio Vitier (1921), Octavio Smith (1921), Fina García Marruz (1923) y Lorenzo García Vega (1926). Aunque le toca a Vitier el mérito de haber situado al grupo Orígenes en la vena histórica de la literatura cubana, ello se posibilita con la acogida favorable de la crítica, a cuyo coro se suman nombres como los de Félix Lizaso, Eugenio Florit,

Octavio Paz, Vicente Aleixandre y José Angel Valente.²⁵

A partir de la publicación de la citada antología, Vitier cobra renombre como crítico y poeta. Al reafirmarse en sus propios valores, prosigue ahora con mayor fluidez el ritmo de su creación poética. En 1949 publica otro cuaderno de poesía, El hogar y el olvido: 1946-1949 (1949). Son pocos los datos biográficos que caben citarse que no sean los de sus publicaciones, con la excepción del nacimiento de su hijo Sergio, y un viaje que hace ese mismo año por Francia y España. Deja sus impresiones de viaje en poemas como "La noche del viajero" (publicado primero en Orígenes, 6, n. 24, 1949, págs. 21-28) y "Cuatro poemas arqueológicos", los cuales recoge en su próximo libro de poesía, Sustancia (1950). Le sigue, Conjeturas (1951), en el cual Vitier recae en la 'tentación de lo oscuro', y en 1953, Vísperas: 1938-1953, volumen en que recopila toda su poesía producida en esa quincena. Exceptuando algunos de los poemas de su primer libro, Vitier expande éste con nuevos títulos como "Palabras perdidas: 1941-1942", "La Ráfaga: 1945-1946", "Homenaje a Sor Juana: 1951", "Pequeños Poemas: 1950-1952", "Cinco sonetos y dos danciones: 1952", sellando el libro con el poema clave a su obra, "Palabras del hijo pródigo: 1952-1953".

Si Vísperas abarca un ciclo quincenal nutrido de lecturas francesas como constata además de las traducciones que hace Vitier en esta época, sus "Páginas de diario: 1948",²⁶ comenzada la década del cincuenta 'regresa el

hijo pródigo' a la literatura cubana con uno de sus más valiosos aportes: Cincuenta años de poesía cubana: 1902-1952 (1952). A diferencia de su primera antología, ésta cumple un doble propósito: la publica la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación para celebrar el cincuentenario de la República. También dentro de un encuadro más amplio, enjuicia la poesía cubana producida en esa cincuentena. Para ello sigue el criterio estético de Federico de Onís en su Antología de la poesía española e hispanoamericana: 1882-1932 (1934), al que Vitier le coaduna el concepto histórico en una labor de rigor metodológico. Le dedica un capítulo a "los poetas de Orígenes" bautizándolos con esa denominación ante el público por primera vez, a la par que explica los valores fundamentales de su significado histórico en la poesía cubana.²⁷

A pesar de la libertad que Carlos González Palacios le confiere a Vitier en el encargo de la antología, no escapa el antólogo de alguna forzada inclusión. Se le objeta este detalle como también exclusiones que hieren sensibilidades. Irrumpen polémicas, y el libro se discute en revistas, periódicos de la época e inclusive en programas de radio como la CMQ.²⁸ Hay ensañamientos personales y algunos hacen del silencio 'ex profeso' de la poesía de Vitier en la antología, motivo de crítica malsana. No obstante, nunca se pone en tela de juicio la calidad en sí de sus páginas. Y si en algo lo negativo trasciende su limitación es al elevar así el sus-

trato en que se sitúa a Vitier, a una categoría privilegiada como crítico y antólogo. Un escritor lo corrobora cuando pone fin al círculo polémico con estas palabras,

crea cada uno en su propia obra -los oscuros, los claros- y vaya el quehacer poético en Cuba por los altozanos por donde discurre. Un tanto se han anotado el Ministerio, la Dirección de Cultura y el poeta y crítico Vitier con la publicación del libro, y el público ha tenido ocasión de ver como al final de la jornada han salido ganadoras nuestras letras.²⁹

Precisamente por creer en su propia obra es por lo que Vitier emprende el esfuerzo en crear una antología consciente de las dificultades que ésta conlleva desde un principio. Es por dichos obstáculos que Lezama nunca acomete tal empresa, y por lo que Cincuenta años de poesía cubana llega a representar una especie de 'acta de madurez' de Vitier. Ante dicha independencia, el Lezama paterno reacciona con cierto tono reprehensivo, pero a su vez ello despierta en el Lezama crítico-poeta mayor admiración y respeto. En "Alrededores de una antología", motivado por el estudio de Vitier, Lezama pierde un poco la perspectiva del objeto de su ensayo para dedicar la mayor parte de éste a concretar los cánones estéticos de la revista y del grupo Orígenes:

Es obvio, que la antología de Cintio Vitier, representa tan sólo sus personales criterios, pues nunca ha sido señal de Orígenes, la unanimidad en criterios que se presuponen plurales, pero reconoce en Vitier, excepcionales dotes para la realización de ese empeño, habiéndolo cumplido en forma pers-

pícar y noblemente deliberada. Orígenes, la revista, y el estado de expresión que representa, ha sido siempre un fervor y una decisión para el trabajo intelectual, pero nunca un modo grupal de operaciones. ..³⁰

Tal vez estas palabras también signifiquen un llamado a la presencia de Vitier en la revista. Después de dos años de silencio, es ahora cuando renueva su colaboración con una traducción a un poema de Stephane Mallarmé, que se publica en el número inmediato al artículo de Lezama, Orig, 9, n. 32, 1952.

Culmina el esplendor de la revista en 1953, con la celebración del centenario del natalicio de José Martí, reanudándose el interés de la crítica por la figura del Apóstol cubano. Orígenes le dedica un número especial, "Secularidad de José Martí" (10, n. 33), al que Vitier contribuye con el poema "Ofrecimientos". Quizás extraño que el que es hoy conocido exégeta de la obra martiana, no publicase en dicho volumen algún ensayo en su honor. Pero no tarda en ver la luz "Los versos libres de Martí" en la Revista Lyceum (9, nos. 33 y 34, feb-mayo, 1953, pags. 59-70), todavía al calor de la emoción que siente Vitier en el redescubrimiento del universo martiano. Desde entonces, y ya para siempre, se consagra a su estudio con tal devoción, que se deja nutrir de su riqueza en un lento -por lo tanto profundo- proceso de interiorización. Habría de pasar casi una década para que todo ese caudal de experiencia acumulada fluyese en los ensayos de más fina calidad y hondura que se hayan escrito sobre Martí.³¹

Paralelo a ese proceso evolutivo, a medida que se va acercando el otoño de Orígenes, la expresión poética de Vitier va adquiriendo mayor transparencia. En Canto llano: 1954-1955 (1956) deviene una poesía saludablemente distinta, después de liberarse del yugo hermético que la sofocaba en Vísperas. Aparece el nuevo poemario como una especie de lapidario simbólico a Orígenes que muere ese mismo año, con lo que también concluye la cerrazón metafórica que caracterizó la poesía de Vitier en esa etapa. Consecuencia de esa nueva línea estética es un muestrario de prosa poética -el único de este género en toda su obra- La luz del imposible (1957).

A finales de ese año, cede el paso a la prosa en su magistral estudio Lo cubano en la poesía (1958). Invitado por Vicentina Antuña para ofrecer un curso en el Lyceum, redacta las páginas de dicho libro -que es el material a presentar- de forma 'vertiginosa' en lo que va del 9 de octubre al 13 de diciembre de 1957. Le dedica a cada capítulo -y suman diecisiete en total- dos o tres días de 'febril trabajo'. "Sin ningún acopio de erudición, sin levantar el lápiz del papel", analiza penetrantemente en cada uno, "las esencias de lo cubano cómo naturaleza, carácter, alma y espíritu" en la poesía cubana desde Silvestre de Balboa hasta la República. Una obra de tal magnitud acabada en tan breve período, es sólo posible, por ser "resultante acumulada de muchos años de amor a nuestra poesía".

También su publicación en -1958- resulta milagrosa, gracias al apoyo de Mariano Rodríguez Solveira y el poeta Samuel Feijóo en la labor editorial de la Universidad Central de Las Villas.³²

Se recibe el libro con grandes elogios, pero bajo la tensión de un momento crucial en la historia de Cuba, reduciéndose en mucho la crítica a comentarios como "confieso que en mi reducto de lector anónimo, ha bastado el marbete, apoyado en el prestigio del autor".³³ Es esa, una época en que predomina un tipo de crítica de carácter periodístico, impresionista, que ejerce más bien una labor de eco que hace resonar libros y nombres. Tal decadencia anuncia el advenimiento de un gran cambio que se produce con el triunfo de la revolución en 1959, marcando este año un segundo momento en la acogida del libro de Vitier. Su mérito continúa despertando la admiración, extendiéndose más allá del ámbito nacional.³⁴

Todavía en 1958, el vate autor hace un breve viaje por los Estados Unidos, visitando Miami y Cayo Hueso. Vuelca sus emociones en poemas como "La luz del cayo" o "Lejos" (Test; 106, 112).³⁵ En este último emplea la seguidilla simple que se remonta a las jarchas del siglo xi, por lo que intuimos como ya desde lo formal del poema, el poeta va estableciendo la distancia que siente que lo separa de su ciudad natal. No es sólo la temporal o física, sino más bien esa lejanía de que nos hablara Heidegger, que es la distancia del alma con las cosas.³⁶ Y si hubo algún leve roce, aunque onírico, que 'memoriara'

a Cayo Hueso en su alma, lo cierto es que este viaje (como si fuese motivado por una premonición), prepara el camino al poeta para recibir con mayor fuerza positiva el triunfo de la revolución en 1959.

Y es 1959 un año de cambios, de cosas nuevas, de futuridades, de nacimientos: y de Vitier hay dos. Uno es la antología que le publica el primer festival del libro cubano, Las mejores poesías cubanas. Es aquí donde enlaza su adhesión a la revolución al proceso de un cambio necesario que tendría que efectuarse en la poesía: de una aventura metafísica la cual debiera enearnar en historia:

La revolución que acaba de triunfar ha traído, a esta nueva luz, nuevas e insospechadas perspectivas. Cuando la poesía (y no sólo ella) pensaba que los hechos estaban desacreditados, he aquí que los hechos toman la palabra para rescatar la dignidad del país. Del lado de la acción ha venido entonces una poesía viviente que la poesía escrita tiene que asimilar y traducir a sus propias leyes.³⁷

Por ese sentir el tiempo histórico convirtiéndose ya en tiempo metafórico, y el pasado "como revelador de esencias" da sentido al título que emplea en el segundo libro --éste de poesía-- que publica en ese año: Escrito y cantado: 1954-1959 (en el que incluye aquellos poemas escritos en su viaje por los Estados Unidos). Tal parece como si el participio "escrito" encarnara su verbo en historia, y el "cantado" como un salmo que cantase su gloria.

Y con este canto cierra Vitier el ritmo sucesivo

con que había venido publicando sus cuadernos de poesía. Todavía en este año dirige el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Central de Las Villas y la Nueva Revista Cubana, cargo que pasa a manos de Roberto Fernández Retamar en 1960.³⁸

A partir de entonces, encierra un paréntesis de ocho años de silencio, su posición marginal a la revolución. En ese período la soledad lo va cercando, a medida que ve con desgarramiento la partida de seres queridos: muere su padre Medardo, y algunos amigos entrañables del grupo Orígenes buscan exilio político en otros países.

En esa época Vitier hace un breve viaje a México para regresar a Cuba canalizando entonces sus energías creadoras en proyectos de investigación sobre la literatura cubana. Sólo en un momento, en el año 1961, Vitier publica un cuadernillo de creación propia, Poética, en el que recoge cuatro ensayos que habían sido publicados anteriormente. Desborda en ellos la más fina e insuperable expresión de lo que constituye su universo poético.³⁹ No obstante, aclaramos: Vitier nunca deja de escribir, y sobre todo, poesía, pero la que va produciendo entonces la mantiene en silencio durante varios años. Y aunque sigue elaborando ensayos que publica esporádicamente, más bien concentra su trabajo en la investigación literaria que desde 1962 lleva a cabo en la Biblioteca Nacional. Rescata valores perdidos u olvidados entre la poesía del siglo xviii y xix cubana; publica

ediciones críticas que tiene a su cargo como la de Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa o la de Tristán de Jesús Medina, Mozart ensayando su Réquiem. También se ocupa de la obra de Julián del Casal y la de Juana Borrero, y siempre de la de José Martí, descubriendo trabajos inéditos o desconocidos que publica junto a estudios hechos a nueva luz.⁴⁰

Todavía al margen de la revolución, Vitier va a Italia para leer un trabajo suyo sobre "La poesía cubana contemporánea" en el 'Coloquio de Intelectuales Latinoamericanos' que se efectúa en Génova a finales de enero de 1965.⁴¹ Ello le brinda la oportunidad de conocer a Roma, Florencia, Venecia y Milán. Nos deja de su viaje un "Cuadernillo italiano" el cual recoge con otros poemas en su libro Testimonios (1968) bajo el título "El día siguiente: 1965". Al viaje a Italia le sigue uno a España en 1966.

No tarda mucho en hacer pública su adhesión a la revolución, relatando no sólo las peripecias de su 'conversión' sino también su vida y obra bajo el título de "El Violín" en la Biblioteca Nacional José Martí hacia 1967.⁴² En el transcurso de la década del sesenta, Vitier ha ido revalorando su situación existencial como poeta y cristiano --a lo hondo y por convicción--, y el proceso revolucionario cubano. Ahora convencido, se integra a la revolución responsabilizándose con las actividades que ello conlleva: participa en congresos, jurados de poesía, discursos, conferencias, colabora en

publicaciones, y reanuda la de su poesía.

En 1968, vemos por segunda vez en un sólo volumen, quince años de producción poética, Testimonios: 1953-1968, en el cual incorpora Canto llano (1956) y Escrito y cantado (1959). Incluye "Testimonios: 1959-1964" y "Más: 1964" sólo dados a conocer en España en Papeles de Son Armadans;⁴³ y lo inédito, "El día siguiente: 1965", "Epitalamios: 1966", y "Entrando en materia: 1967-1968". Aparecen la mayor parte de estos poemas fechados, como si con ello Vitier quisiese dejar a mayor conciencia, 'testimonio' de su tránsito existencial no enteramente desvinculado de sus circunstancias.

Como reconocimiento del gran respeto que despiertan la ya copiosa obra literaria de Vitier y la integridad ética de su personalidad, la Biblioteca Nacional le rinde homenaje publicando un 'precioso opúsculo', Homenaje a Cintio Vitier, 30 años con la poesía (1968), en el que se recopila por primera vez su bibliografía activa y pasiva. En ese año pasa Vitier a inaugurar la dirección de la Sala Martí en la Biblioteca Nacional, y a consecuencia, inicia las publicaciones de los Anuarios Martianos en 1969.⁴⁴

En abril de 1971, el Instituto Cubano del Libro le publica a Vitier una selección de trabajos críticos bajo el título de Crítica sucesiva. No es ésta una recopilación de la mayor parte de su crítica dispersa en revistas y periódicos, como apunta en la introducción, sino que:

Figuran en cambio trabajos brevísimos

y ocasionales. La razón de este aparente capricho es que no se trata por ahora de reunir la obra crítica completa (ya que el autor mismo, felizmente, está incompleto), sino de ofrecer una selección no preconcebida pero sí coherente, con unas constantes espirituales y un argumento intelectual que se desarrolla en sucesión dialéctica, con sus naturales ramificaciones, a través de casi treinta años. (pág. 9).

Este libro ve la luz en una época en que todavía Cuba participa activamente en intercambios culturales con otros países. Vitier, junto a otras figuras internacionales interesadas en el estudio de la obra de José Martí, interviene en diversos actos, coloquios, conferencias, auspiciados por la Biblioteca Nacional.⁴⁵ Uno de ellos es el que en colaboración con el Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-Americaines y la 'José Martí Foundation' se celebra en la Universidad de Bordeaux, Francia, en 1972.⁴⁶ De este coloquio informa Ernesto Mejía Sánchez:

Cintio Vitier, alma de la Sala Martí de la Biblioteca Nacional de La Habana, presentó un bello y profundo trabajo sobre La irrupción americana en la obra de José Martí; infortunadamente, no tuvo comentaristas. Apuntemos, por lo pronto, que esa irrupción tiene lugar en México, en la Revista Universal, el primer diario mexicano que acogió sus colaboraciones en 1875.⁴⁷

Se cierra el coloquio y con él las puertas a algunos de sus participantes en el tránsito de intelectuales a Cuba.⁴⁸

El estímulo que el pensamiento de Martí le ofrece a Vitier es ahora centro de una idea persistente que desarrolla hacia un fundamento ético de la historia de

Cuba. Toma como punto de partida los principios éticos martianos, eje que une dos momentos equidistantes pero complementarios a la conciencia nacional cubana: la revolución de 1895 y la de 1959. De un punto al otro, basándose en hechos históricos, va el autor trazando una 'historia de la eticidad cubana', siendo el ensayo el medio expresivo que mejor hace allegar su pensamiento. Para ello utiliza el título Ese sol del mundo moral (México: Editorial siglo xxi, 1975), bajo el cual había publicado anteriormente un ensayo en relación a dicho tema sobre Martí y Agramonte.⁴⁹

Se suceden los años y José Martí sigue siendo fuente centrípeta de la labor de Vitier. En 1979 dirige la edición crítica a las obras completas de Martí en la Biblioteca Nacional. También se suceden los viajes: en 1978 va a España donde le hacen varias entrevistas para el Heraldo de Aragón, Informaciones y Cuadernos para el diálogo. En julio de 1979 va a Puerto Rico donde da una ponencia sobre Martí en la Biblioteca Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. En diciembre del mismo año va a México, y hacia fines de abril de 1980, a París, donde ve morir su amigo Alejo Carpentier. Vuelve a Puerto Rico el 9 de septiembre de 1980 como invitado de honor de la Universidad Interamericana y el Congreso de Trabajadores de la Cultura, para regresar a su patria el día 25 de dicho mes.

En enero de 1981, la U.N.E.A.C. (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), le publica un volumen de poesía en

prensa desde 1978: La fecha al pie. Comprende cuatro secciones: I. "La forma de la patria", II. "El alma en vilo", III. "La poesía y el poema", y IV. "El bosque de Birnam". Este libro abarca aparentemente un temario disímil: y es que ahora el hecho concreto, las circunstancias inmediatas como lo histórico se abrazan desde un punto cardinal como las cuatro estaciones: es, la poesía 'vista por el lado de la historia', ¿encarnando ya en historia? O la historia, ¿encarnando en poesía?

La primera semana de mayo de 1981 resulta casi milagrosa la visita-relámpago de Vitier a Nueva York. Invitado por el Círculo de Cultura Cubana a un encuentro cultural, participa en el de la poesía cubana, e interviene activamente en distintas sesiones del programa, acallando inquietudes con su lúcida inteligencia. Regresa a Cuba el diez de mayo para resumir su infatigable labor en el Centro de Estudios Martianos.

En varios congresos tanto en Cuba como en el extranjero, Vitier ha reiterado un tema que sólo ha comenzado a elaborar recientemente, todavía núcleo que promete mayor desarrollo: 'los valores fundamentales del cristianismo que son en esencia los mismos del socialismo, son complementarios a la dignidad del hombre'.

Si desde 1975 con la publicación de Ese sol del mundo moral hasta el presente, Vitier ha estado cincelandando con distintos módulos expresivos el tema de la eticidad, ello no ha sido sino producto de esa 'raíz

ética' que desde un principio ha conformado el centro vital de su existencia, y ahora 'echa' como Martí 'sus versos del alma'. Y en el acto de esa entrega, esa raíz ética ahora a la luz del sol cubano, yace el sacrificio de que es sólo capaz, en un acto de devenir que lo define por esencia, ese reino del 'espíritu' a diferencia de aquel del 'alma' de que nos hablara Vitier en Lo cubano en la poesía.

Vitier verbaliza lo que en 'esencia' y 'sustancia' ha constituido su propia eticidad, trascendiéndola a un nivel de participación común al entregar sus posibilidades hacia otros centros. Y en Vitier esa raíz es la praxis de su honestidad, producto a su vez de la fidelidad, virtud suma. Hemos dejado traslucos de ello en este recorrido biográfico que ha sido esencialmente, la fidelidad a la entrega del quehacer literario.

Quedan pocos datos biográficos por mencionar, que sustentan aún más lo dicho: fiel a sus orígenes, ha residido siempre en Cuba, y desde su adolescencia hasta el presente, en la misma casa de la calle Figueroa del Reparto Mendoza en La Habana. Allí vive con su esposa y dos hijos Sergio (1949) y José María (1954), ambos compositores, siendo el arte vital en la familia. Fiel a sí mismo, se ha mantenido al margen de la revolución hasta resolver su disyuntiva aparente con el catolicismo en un principio común a ambos, y fiel a su obra literaria, a ella ha entregado su quehacer existencial. Y su creación hija fiel a su vez, en esencia, a la fidelidad a sus orígenes.

NOTAS

1

Utilizaremos la siguiente sigla, DPP, seguida de la página citada, al referirnos a la novela de Vitier, De Peña Pobre (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980).

2

Aunque no compartimos una aproximación a la literatura en base al criterio generacional, (lo cual concretaremos en el segundo capítulo de este trabajo), se comprende en el transcurso histórico de la literatura cubana, que algunos críticos hayan visto la necesidad de concretar en sus estudios, el sistema generacional. Cabe destacar el valioso aporte de algunas figuras como Medardo Vitier, Juan J. Remos, José María Chacón y Calvo, Jorge Mañach, Max Henríquez Ureña, Rafael Montoro y José Antonio Portuondo. No obstante, al hablar de la Tercera Generación Republicana seguimos el criterio que marca primero Raimundo Lazo en su "La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana", Academia Nacional de Artes y Letras (La Habana: anales, t. 38, 1954-1958, págs. 61-62), adoptado después por Roberto Fernández Retamar en La poesía contemporánea en Cuba: 1927-1953 (La Habana: ed. Orígenes, 1954), y aceptado más tarde por el mismo Vitier en Las mejores poesías cubanas (La Habana: Primer festival del libro cubano, 1959), págs. 8-9.

3

Medardo Vitier (1886-1960), n. en Quemado de Güines, Las Villas, Cuba. Destacado ensavista y profesor de literatura y filosofía, a comienzos de siglo fue maestro primario en Las Villas y Matanzas. Se traslada a La Habana donde prosigue la enseñanza en literatura y filosofía, ocupando la cátedra de filosofía en La Universidad Central de Las Villas hacia los últimos años de su vida.

4

Entre los poemas a Juan Ramón, v. C.V., Testimonios (La Habana: ed. Contemporáneos, 1968), págs. 97, 99 y 255. Y los ensayos "Gloria a Juan Ramón" en DM, 10-30-56, pág. 4; "J.R.J. In Memoriam" en Islas (Las Villas, Cuba), 1, n. 1, set-dic. 1957, pág. 4-A; "Homenaje a Juan Ramón Jiménez" (Conferencia leída en

el Lyceum de La Habana en enero de 1957) rp. en, La luz del imposible (La Habana: Ucar, García y Cía., 1957), rp. en Asomante, 13, n. 2, abr-jun. 1957, págs. 31-53, y en Cuadrante (México) 6, n. 1, invierno-primavera, 1958, págs. 5-30.

Sobre la presencia de Juan Ramón en su obra, v. "Previo Juan Ramón" en Experiencia de la poesía (La Habana: Ucar, García y Cía., 1944), págs. 8-14.

5

Sin imponer una limitación a la formación intelectual de su hijo, Medardo lo orienta hacia el cultivo de los clásicos cubanos. Si se coteja la obra de Medardo con la de su hijo, sobre todo la de los años 60 a 70, vemos una gran afinidad. De Medardo tenemos:

Reflejos (Matanzas, 1909); La ruta del labrador (1921); Apuntaciones literarias (1935); Varona, maestro de juventudes (1937); Las ideas en Cuba (Premio Nacional de literatura, 1938); Estudios, notas, efigies cubanas (1944); Del ensayo americano (1945); La lección de Varona (1945); Enrique José Varona, su pensamiento representativo (1949); La filosofía en Cuba (1948); Martí, estudio integral (1953); Martí, su obra política y literaria (1954); José de la Luz y Caballero como educador (1956); José Ortega y Gasset; Kant, iniciación en su filosofía (1958), y Valoraciones (1960).

6

No descuidamos que previo a esta década, Vitier escribiese sobre algunas figuras cubanas, pero con la excepción de "La prosa de Varona" (1949) -que ya apunta hacia el año 50-, el resto recae sobre el interés inmediato de la obra de sus coetáneos: "Virgilio Piñera: poesía y prosa" (1945); "Divertimentos de Eliseo Diego" (1946); la antología, Diez poetas cubanos (1948) y "El Pen Club y los Diez poetas cubanos" (1948). Nos referimos más bien a tres valiosos libros que ven la luz en la década del 50: Cincuenta años de poesía cubana (1952), Lo cubano en la poesía (1958), y Las mejores poesías cubanas (1959). También merecen citarse los siguientes estudios: "Los versos libres de Martí" (1953); "Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días" (1953); "La poesía de Emilio Ballagas" (1955); "Samuel Feijóo" (1955), etc. Por no hacer una nómina extensa de títulos que corroboran lo dicho, remitimos al lector a la "Bibliografía" que producimos por orden cronológico.

7

Como la Academia Nacional de Artes y Letras, La Academia Cubana de la Lengua -correspondiente a la Real Academia Española-, el Ateneo de La Habana, y la Academia Nacional de Ciencias de México.

8

Para comprender el profundo impacto que el violín ha tenido en la vida y obra de Vitier, v. "El Violín", Unión (La Habana, 4, VII, dic. 1968) --testimonio autobiográfico pronunciado por Vitier en la Biblioteca Nacional José Martí en 1967--.

Tenemos noticia de un programa musical en el cual participara Vitier, obligado de violín, en el Eternamente de Mascheroni, julio 15 de 1944, en la Academia Nacional de Artes y Letras. Nunca ejecutó un concierto en público, pero sí deleitaba a los íntimos con los de Max Bruch y Wieniavsky.

9

Además de ambos integrar la 'familia Orígenes', Eliseo y Cintio conocen en la universidad a las hermanas Bella y Fina García-Marruz, contrayendo matrimonio: primero Fina y Cintio en 1946, después Eliseo y Bella en 1948.

10

Ellos son: "La discusión", "El tipo vulgar", "La tragedia de un bobo" y "Esencia de la música", Luz, 1, n. 1, 21 de sept. 1936, págs. 3-14, y "Divagaciones", en Luz, 1, n. 2, 10 de nov. 1936, págs. 7-8.

11

En 1936, Medardo Vitier le envía al destacado crítico cubano, José María Chacón y Calvo una serie de poemas de su hijo. Dicho crítico le envía el manuscrito a Juan Ramón, quien acoge con grandes elogios los poemas para la publicación del libro. v. la carta de Chacón y Calvo, rp. en C.V., Poemas. I. Luz ya Sueño (La Habana: Ucar, García y Cía., 1938) "n. pag".

12

"El Violín", 56.

13

Además de la obra previamente citada, (v. "El Violín", 56), v. el artículo de Arcadio Díaz Quiñones, "Cintio Vitier", En Rojo (San Juan: 19-25 de sept. 1980, pag. 10).

14

Cintio Vitier, "La muerte de Juan Torroella", en Revista Cubana, 12, ab-jun. 1938, pags. 230-32.

15

En ningún momento de su novela, DPP, donde lo autobiográfico en mucho es fiel al hecho, Vitier menciona el uso que hiciera de la versión de su nombre, 'Cynthio'. Prefiere silenciar este dato al que parece aludir cuando habla del seudónimo que utilizó al comenzar a escribir.

Es un desdoblamiento que establece la distancia entre el Vitier-cubano y los E.U. -país donde nació-. Hace énfasis en su cubanía, y: "En

"En sus lecturas cubanas había encontrado unos versos . . . [de] Rubalcava . . . 'Misterioso el caimito/ con los rayos de cynthio reluciente' . . ." (DPP, 86).

Continúan las asociaciones: Artemisa, Diana, Apolo, Zeus, Leto (la luna, el sol, la cazadora, el dios de la medicina, la música, la poesía, la profecía...), cerrando el párrafo con la clave que justifica la magia que encierra su nombre para él desde niño:

"Le pareció que llamarse con aquel nombre podía beneficiarlo mágicamente, aunque comprendía que era un nombre que aislaba, que separaba, pero eso mismo le atraía en aquellos años de extrañeza y hurañez" (DPP, 86).

Vitier se identifica con lo cubano, pero este aislamiento que explica apunta hacia las situaciones límites existenciales del hombre que subyace en su obra poética.

16

En Experiencia de la poesía (1944), Vitier declara el impacto que le produce la poesía de Lezama: "M "Muerte de Narciso me fue anuncio a Enemigo Rumor. Más que un prólogo eficaz en el tiempo, la copiosa elegía significó para mí, . . . como una duda que se mezcla con las voces enigmáticas de la verdad, fiebre y mercurio a un tiempo" (pág. 14).

17

Es preciso aclarar un error que va difundiéndose en tesis doctorales y ensayos de crítica recientes. Se le atribuye a Lezama la dirección de la revista Verbum. El director fue René Villarnovo; Lezama fue el Secretario, y el consejo de redacción estuvo a cargo de Manuel Lozano Pino, Manuel Menéndez Massana, Felipe de Pazos, Antonio Martínez Bello y Guy Pérez Cisneros (quien abandona el consejo desde el segundo número para ser sustituido por Antonio S. de Bustamante y Montoro). Con ello no se niega el liderazgo de Lezama en la edición de la revista, pero no hay que olvidar que ésta fue esfuerzo común a los que también conformaron el 'Órgano Oficial de la Asociación de Derecho'. Se puede consultar la revista en la Universidad de Columbia bajo las siglas (SP CV/ 0 30/ V 58).

18

"Persona sensual" y "Belleza", en Grafos, 7, nos. 75 y 76 (1939) pág. 20. También de Gr. 9, nos. 75-76 (1942) pág. 20; Gr. 9, n. 98 (1942), pág. 32 y Gr. 9, n. 109 (1943) pág. 18.

19

Aquí publica poemas que no recoge en sus libros: "Influída voz", "Soledad", Espuela de Plata, n. A,

ago-sept. 1939, pag. 8; "Amor", "Preludio" y "Soneto a la luna", ESP, nos. C y D, dic. 1939, y ene-mar. 1940, pág. 28.

20

Vitier, "Be poesía", en Poeta, 2, mayo de 1943, pág. 7.

21

v. Gastón Baquero, "Tendencias de nuestra literatura" en Anuario cultural de Cuba (La Habana: Publicaciones del Ministerio de Estado, 1944) págs. 275-77. Allí afirma que, no obstante el equilibrio de las páginas de Clavileño, conlleva un sentido mas "angustioso que Espuela de Plata", aproximándose a autores como "Paul Eluard, Charles Peguy, Paul Claudel y T.S. Eliot".

22

Colaboró un total de 20 veces: "Esfinge fugaz", Orígenes, 1, n. 1, primavera, 1944; "El niño inmóvil", Orig, 1, n. 4, invierno, 1944; "Virgilio Piñera . . .", Orig, 2, n. 5, primavera, 1945; "En torno a la poesía de Jorge Luis Borges", Orig, 2, n. 6, verano, 1945; "Poema", Orig, 3, n. 10, verano 1946; "Jardín cerrado de . . .", Orig, 3, n. 12, invierno, 1946; "Rapto" y "¿Qué noche es ésta?", Orig, 4, n. 15, otoño, 1947; "Roger Caillois: Límites de la literatura", C.V. tr., Orig, 4, n. 16, invierno, 1947; "Escándalo", "La Persiana" y "El Pen Club y los Diez poetas cubanos", Orig, 5, n. 19, otoño, 1948; "Némosine (datos para una Poética)", Orig, 5, n. 20, invierno, 1948; "Notas. En la Calzada de Jesús del Monte de Eliseo Diego", Orig, 6, n. 21, primavera, 1949; "Paul Valery . . .", versión de C.V., Orig, 6, n. 23, otoño, 1949; "La noche del viajero", Orig, 6, n. 24, invierno, 1949; colabora en el número Homenaje a Aristides Fernández, Orig, 7, n. 26, 1950; "Stephane Mallarmé: Un golpe de dados jamás abolirá el azar", tr. C.V., Orig, 9, n. 32, 1952 (en este número Vitier reanuda su colaboración a la revista después de dos años de silencio). "Ofrecimientos", Orig, 10, n. 33, 1953; "Palimpsesto" y "Homenaje a Arthur Rimbaud: 1854-1954. Las Iluminaciones . . .", tr. de C.V., Orig, 11, n. 35, 1954; "El apócrifo" y "De Intuiciones pre-cristianas de Simone Weil", tr. C.V., Orig, 12, n. 37, 1955; "Presentación del teatro de Paul Claudel" y "Paul Claudel: El canje", tr. de C.V., Orig, 12, n. 38, 1955; "Paul Claudel: El canje", cont..., Orig, 12, n. 39, 1955; y "Poesía como fidelidad", Orig, 13, n. 40, 1956.

23

"El Violín", 58.

24

Aclaremos que se trata de una conciencia

generacional en un momento histórico en la formación del grupo de poetas de Orígenes. Por ello, Vitier en el prólogo, después de estudiar el marco espiritual que unifica a los diez poetas que recoge en su antología, concluye:

"La opulenta conquista de espíritu (con fines creadores propios) que todo ello significa en un país de tan breve y turbada historia como el nuestro, basta sin duda para justificar la obra de una generación". v. Diez poetas cubanos (La Habana: ed. Orígenes, 1948, págs. 9-12). En el segundo capítulo de este trabajo, precisamos con más detalles, este punto.

25

Coinciden los críticos mencionados en la alta calidad de los poetas que componen la antología de Vitier, pero también señalan las diferencias de un grupo que resulta mas bien heterogéneo. v. Eugenio Florit, "Cintio Vitier. Diez poetas cubanos: 1937-1947. Antología y notas. . ." en Revista Hispánica Moderna, 8, nos. 1 y 2, 1947, págs. 52-53; José Angel Valente, "Diez poetas en 10 años de poesía cubana", Cuadernos Hispanoamericanos, 16, jul-ago. 1950, págs. 141-43; Félix Lizaso, Panorama de la cultura cubana (México: Fondo de Cultura Económica, 1949), pág. 144; Octavio Paz, "Carta a Cintio Vitier", en Orig 5, n. 20, invierno, 1948, pág. 47 y Vicente Aleixandre, "Carta a Cintio Vitier", Orig, 6, n. 24, invierno, 1949, pág. 53.

En Cuba, se suceden los artículos a favor o en contra, sobre todo en el Diario de la Marina, lo que pone en evidencia más bien la pobreza crítica en Cuba por esos años: v. DM, 29, jul. 1952, pág. 4; DM, 9 set. 1948, pág. 4; DM, 23 set, 1948, pág. 4 y DM, 26 ago. 1948, pág. 4.

26

En estas páginas Vitier detalla sus lecturas desde el 9 de agosto de 1948: con la excepción de San Agustín, Chesterton y Kierkegaard, centra su interés en los franceses: Bossuet, Le voyage; Les fleurs du mal; Las iluminaciones de Rimbaud; Aventures de Jérôme Bardini de Giraudoux, La náusea de Sartre; Paul Claudel; Jacques Maritain; la correspondencia de Riviere-Claudel y Proust. v. "Páginas de Diario: 1948", Revista Lyceum, 7, n. 27, ago. 1951, págs. 19-26. Hay gran acopio de traducciones de Vitier en esta fecha que irán progresivamente disminuyendo hacia los años sesenta. v. Bibliografía.

27

Teniendo en cuenta lo dicho por la crítica sobre su previa antología, Vitier admite que "no se trata de o un grupo exteriormente homogéneo", y añade lo que los unifica es "más bien un sabor inicial de búsqueda secreta y reconcentrada, un idioma en el que las asociaciones de

la imaginación, los sentidos y la memoria cobran cierta rapidez o voracidad que lo hace más denso y cerrado..." y continúa aclarando, con mayor precisión, el sentido del nombre 'Orígenes' en relación al grupo. Se trata de "una generación desinteresada ya de la comedia política postmachadista, y empeñada no tanto en avanzar como en sumergirse en busca de los 'orígenes' (oscuros e inalcanzables, como son siempre los fundamentos vitales últimos) de nuestra sensibilidad creadora". v. C.V., Cincuenta años de poesía cubana: 1902-1952 (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Centenario, 1952) pag. 4.

En el segundo capítulo de este trabajo ofrecemos mayor información sobre la labor crítica de Vitier en relación al llamado grupo Orígenes.

28

En el programa de la CMQ, "Una hora de arte y cultura", a cargo de Rafael Estenger, entrevista al conocido poeta Agustín Acosta, quien hace del grupo Orígenes objeto de burla e ironía, a pesar de haber sido incluido en la antología de Vitier. v. Bohemia, 44, n. 34, ago. 24, 1952, pág. 82. v. también, Waldo Medina, "Antología antojadiza", El Mundo, 23 de ago. 1952, pág. A-6. Pero se unifica el peso crítico en el elogio al mérito excepcional del libro. v. Félix Lizaso, "Cincuenta años de poesía", El Mundo, 26 de ago. 1952, par. A-6; Ricardo Gullón, "¡Vivan las antologías!", CuH, 36, dic. 1952, págs. 284-85; Salvador Bueno, "Cincuenta años de poesía cubana", Carteles, 33, n. 34, ago. 1952, pág. 32 y Emilio Ballagas, "De las antologías", DM, 25 de jul. 1952, pág. 4.

29

Ernesto Fernández Arrondo, "Cincuenta años de poesía cubana", DM, 9 de ago. 1952, pag. 4.

30

José Lezana Lima, "Alrededores de una antología", Orig, 9, n. 31, 1952, págs. 63-68.

31

También los de su esposa Fina, cuyos ensayos son paralelamente de igual calidad y hondura -sin desmeritar con ello otros estudios hechos sobre Martí-. Cintio y Fina son por primera vez, coautores de un libro fruto de años de amor dedicados a la obra de Martí, Temas Martiáneos (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969). De Vitier son los ensayos: "Martí: Cuba" (1962); "Etapas de la acción política de Martí" (1962); "Los discursos de Martí" (1964); "Los hombres en Martí" (1964); "Martí futuro" (1968); "Traslucos de Ismaelillo" (1967); "Los Versos Libres" (1953); "Los Versos Sencillos" (1968) y "Martí como crítico" (1968).

32

v. Luis Gutiérrez Delgado, "La entrevista literaria. A los veinte años de su primer libro, Cintio Vitier lo celebra con su obra Lo cubano en la poesía", DM, 16 de nov. 1958, pág. 6-D.

33

Luis Aguilar León, "Lo cubano en la poesía", DM, oct. 18, 1958, pág. 4-A.

34

Entre los críticos nacionales, uno de los que más se ha ocupado de la obra de Vitier es José María Chacón y Calvo, quien en una serie de artículos que titula "Un libro revelador de Cintio Vitier", va entretejiendo citas que dan a conocer algo del libro en estudio: v. DM, feb. 15, 1959, pág. 4-A; DM, feb. 19, 1959, pág. 4-A; feb. 21, 1959, pág. 4-A; y DM, feb. 22, 1959, pág. 4-A.

Del extranjero, v. Rafael Olivares Figueroa, "Lo cubano en la poesía", Papel literario de El Nacional, 12 de feb. 1959, pag. 2; y Manuel Pedro González, RHM, 27, n. 2, ab. 1961, pags. 148-149.

35

Utilizaremos la sigla Test, seguida de las páginas en arábigos al referirnos a Testimonios (La Habana: ed. Contemporáneos, 1968).

36

Vitier hace una diferenciación entre el concepto 'distancia' vs. 'lejanía', basándolo en los principios filosóficos de Martin Heidegger en El ser y el tiempo, aplicándolos al estudio de la poesía de Heredia, en Lo cubano en la poesía, págs. 88-89. Expresando dicho concepto sus sentimientos, titula el poema en cuestión, precisamente, "Lejos".

37

Vitier, Las mejores poesías cubanas (La Habana: Primer festival del libro cubano, 1959), pág. 10.

38

De director, Vitier pasa al consejo de redacción de la revista en 1960. En las últimas páginas hay una nota bajo la sección "Avisos" que lee: "Una especie de humorista sugirió que la redacción de la Nueva Revista Cubana fuese rotativa . . . Después de haber abandonado Cintio Vitier la dirección de la revista, por razones de trabajo, ahora se ve precisado a igual abandono el poeta Roberto Fernández Retamar, quien marcha a Europa en calidad de consejero cultural". NRC, 2, n. 1, enero, 1960, pags. 213-14. Al año siguiente sale un volumen sin número, año, fecha y aparece Vicentina Antuña como presidente y Alejo Carpentier como vice presidente.

39

Vitier, Poética (La Habana: Imprenta Nacional, 1961). Contiene: (1) "Memosyne" escrito entre 1945 y 1947 y publicado en Orígenes (1948) bajo el título de "Memosyne: datos para una poética". (2) "La palabra poética" (1953), publicado en CuA en 1965. (3) "Sobre el lenguaje figurado" (1954), publicado en el libro jubilar de Alfonso Reyes bajo el título "una tesis sobre el lenguaje poético" en 1956. Y, (4) "La Zarza ardiendo" cuya primera parte titula "Poesía como fidelidad" escrita y publicada en 1956, en Orig. Y la segunda, "Símbolo y Realidad", publicado en Islas en 1959.

40

v. Silvestre de Balboa, Espejo de paciencia (La Habana: publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 2da ed., 1962) con prólogo, facsímil y crítica a cargo de C.V.; "Un cuento de Tristán de Jesús Medina" en REMJH, 3, nos. 1 y 4, ene-dic, 1961, págs. 132-157, rp. como Prólogo a Mozart ensayando su Réquiem (La Habana: Departamento de Colección Cubana de la Biblioteca Nacional, 1964); Juana Borrero, Epistolario (La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, 1966-1967) en colaboración con Fina García Marruz; y, Juana Borrero, Poesías (La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, 1966) también en colaboración con F.G.M.; "Julían del Casal" en Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 10, n. 1, ene-dic, 1964, y, "Julían del Casal en su centenario", en Estudios críticos, I. (La Habana: Departamento Colección Cubana, 1964). Y sobre Martí, "Algo más sobre el Apóstol", en CuA, 23, vol. 134, n. 3, 1964, págs. 85-94. Véase también los Anuarios Martianos desde 1969 hasta 1972. También producto de esos años de investigación es un libro que publica con F.G.M., Flor oculta de poesía cubana (La Habana, ed. Arte y literatura, 1978), sobre los poetas del siglo xviii y xix, y los tres tomos de La crítica literaria y estética en el siglo xix cubano (Biblioteca Nacional José Martí, 3 t.: 1968, 1970, 1974).

41

Para mayor información sobre los escritores que asistieron a este coloquio, las ponencias leídas, y el desarrollo de éste, véase el resumen de C.V.: "El coloquio de Génova: primer paso de la comunidad latinoamericana de escritores", en Siempre (México), 622, mayo 26, 1965, págs. 4-7.

42

Véase nota 8.

Vitier ha reiterado en innumerables ocasiones que su conversión se ha debido fundamentalmente a tres hechos: (1) las discordias entre Fidel Castro y la Unión Soviética, convenciéndolo que la revolución es por esencia cubana y no réplica de la de URSS., (2) el ejemplo

de Camilo Torres, católico vinculado al comunismo, y (3) la identificación que siente con el pueblo desde su ida a cortar caña.

43

C.V.. "Testimonios" en Papeles de Son Armadans, nos. 118 y 119, ene-feb, 1966; y "Más" en el número 132, mar. 1967, págs. 316-334.

44

Hasta 1972. Este año se produce un silencio por discordias internas al querer algunos funcionarios del gobierno que se diera en dichos Ahuarios una visión más política de Martí. R.F. Retamar rompe el silencio en 1975 con uno que publica. En el primer Ahuario Martiano (La Habana: Consejo nacional de cultura, n. 1, 1969), Vitier publica "Los discursos de Martí", y bajo "Notas críticas: El Martí de Martínez Estrada y Estudios de Giovanni Meo Zilio". En AHM, n. 2, 1970, el ensayo "Martí, el integrador", y da a conocer una carta inédita de Martí. En el n. 3, 1971, "Tres antologías martianas", y su ensayo "Imagen de José Martí". Y en el último número (4, 1972), "Dos artículos desconocidos de Martí", las palabras conmemorativas "Música y razón" y una reseña "El arco de nuestra alianza".

45

Son los años en que llegan a Cuba Iván A. Schulman y Manuel Pedro González entre otros. (v. la sección "Noticias y Comentarios" de los Ahuarios Martianos para los eventos que se suceden entonces.

46

Del ocho al once de mayo. Cintio Vitier inició la segunda sesión por la tarde. Para mayor información sobre el coloquio, véase "Crónica del (I) coloquio internacional José Martí", en Cuadernos Americanos, 6, CLXXXV, Nov-dic, 1972, págs. 73-79.

47

"Crónica del (I) coloquio...", pág. 74.

48

Entre otros extranjeros, a Manuel Pedro González, acusado de ser agente de la C.I.A. Se sabe que MPG nunca fue agente de la C.I.A., sólo el fundador de la "José Martí Foundation" para la cual dedicó su sueldo como profesor de la U.C.L.A.

49

Laurette Sejourne impresionada por un artículo con dicho título sobre Martí y Agramonte, le pide a su autor (Vitier) que escriba un 'resumen del proceso histórico cubano' para la editorial a cargo de su esposo en México. v. Bohemia, 71, n. 41, oct. 12, 1979, pág. 11.

CAPITULO II

Orígenes: Lezama, Vitier, la crítica:

un orden para el caos

Si atendemos a las palabras de Lezama así como a las de Vitier en relación a una definición de Orígenes, comprendemos que a pesar de los puntos convergentes entre ambos, sobre todo en cuanto a lo que Orígenes significó como revista y movimiento cultural, la 'pre' y 'con' figuración que tanto Vitier como Lezama nos ofrecen son imágenes dimorfas. Y valga dicha pluralización, ya que tanto en la trayectoria crítica de Vitier como en la de Lezama, ha habido una serie de concreciones aparentemente contradictorias que han impedido a Orígenes ofrecerse como figura de una visión integral. De ahí que la crítica haya generado aún mayor confusión, al hablar indistintamente de Orígenes como revista, o bien grupo, generación o movimiento. La suscrita en Cuba no ha estado enteramente exenta de un gran subjetivismo e impresionismo, incluso cuando se propone deslindar características, o formular juicios valorativos, cayendo en el resbaladizo terreno de las generalizaciones.

En el capítulo anterior, esbozamos la labor de

Vitier en relación a Orígenes: pero dada la complejidad de su significación histórica, se hace necesario confrontar la tarea de Vitier con la de Lezama y la crítica. Por un lado, hacer cristalizar en un cuerpo (aunque heterogéneo), pequeños núcleos de colaboradores vinculados a (o desvinculados de) Lezama a través de su labor en las revistas que fueron prefigurando a Orígenes, y --los subsecuentes problemas que de ahí se van desarrollando--; del otro, aclarar la posición de Vitier, como portavoz de un grupo en tres antologías que suscitan una gran confusión ante la crítica.

Porque si las revistas representaron una apertura hacia lo universal, las antologías de Vitier cifraron dicha universalidad a un grupo diferencial --exclusivamente poético-- con un claro intento de situarlos históricamente, basándose en un sentido de futuridad.

Es ese sentido de futuridad unido a la intención que conllevan las palabras de un creador ante su obra, (en este caso las de Vitier como también las de Lezama), lo que la crítica ha perdido de vista, siendo su punto de partida más bien una reacción inmediata ante la tarea crítica de Lezama, y sobre todo, las antologías de Vitier. Si de entrada falta una visión 'direccional' (en un sentido concluyente) de lo estudiado, cuando se llega a la inescapable necesidad de las definiciones, como la que aquí nos ocupa --Orígenes--, devienen en apotegmas subjetivos que plantean nuevos problemas.

Lezama y Orígenes

En una entrevista, Ciro Bianchi le pregunta a Lezama: "--Hablemos de Orígenes. ¿Cómo surgió la revista y por tanto, el grupo? ¿Qué la mantuvo?--". Antes de citar las palabras de Lezama, es de notar cómo ya en la pregunta va explícita una definición: la revista, el dato. Pero de ahí hace una transferencia (consecuente y aceptada mayormente por la crítica en el momento de dicha entrevista) a un 'grupo', bifurcando ya una definición por inferencia: se entiende, 'grupo=Orígenes'. Y es esta acepción de Orígenes ante la cual Lezama reacciona en su larga respuesta, tratando de rescatar su sentido primigenio: si Orígenes -la revista- fue su obra personal, lo que en esencia la sustentó fue su sentido de la amistad intelectual y espiritual. Por eso, si cabe hablar de 'grupo' para Lezama lo constituyó -en un momento dado- nombres que ayudaron a concretar su labor. No extraña que Lezama se explaya en definir su concepto de la amistad, nombrando amistades, con lo que soslaya --tal vez conscientemente-- una respuesta que pudiera encuadrar a Orígenes en un marco definitorio:

--Nos conocíamos Angel Gaztelu, Guy Pérez Cisneros, Gastón Baquero, Virgilio Píñera, Justo Rodríguez Santos, y el momento era propicio para hacer revistas. Casi todos los escritores jóvenes tenían el mismo desenvolvimiento, y en sus revistas está la verdadera historia del espíritu. No

me imaginaba que lo que andando el tiempo se convirtiera en lo que fue, hubiese surgido con notoria indiferencia. . . . la raíz de Verbum, de Espuela de Plata, de Nadie Parecía, de Orígenes, fue la amistad, el trato frecuente, la conversación, el paseo inteligente. Estábamos muy al lado de los pintores Lozano, Mariano, Portocarrero, y de los músicos, Ardévol, primero, Julián Orbón, después. Esta amistad estaba por encima de hacer o no hacer revistas, porque las revistas fueron desapareciendo y la amistad ha subsistido. Claro que éste tipo de amistad intelectual es extremadamente complicada, sutil, laberíntica, hecha de avances y retrocesos. . . Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores, estaba implícito en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que ésa fue una época de gran pesimismo) y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad en mi Coloquio con Juan Ramón Jiménez.¹

¿Y no estará detrás de ese mito de la insularidad, la sombra del mito Orígenes exigiéndole a Lezama ser recreado? Porque aunque no perdamos de vista la intención que encierran sus palabras al silenciar algunos nombres asociados al grupo Orígenes, destruyendo tal vez de esa forma, ese 'mito' ya tan propagado, choca al menos que silencie a Vitier. Es cierto que Vitier fue el primero en arrojar la semilla de 'grupo-Orígenes', pero también lo es que haya sido uno de los primeros amigos en acompañar a Lezama en la redacción de las revistas, apareciendo en la de Espuela de Plata desde su primer número en 1939, antes incluso que Virgilio Piñera, quien sólo colabora esporádicamente en las revistas. Si Lezama menciona desde un principio a

Piñera y no a Vitier, se pudiera arguir que se trata de comienzos y cronologías. Entonces, ¿por qué de nombres salta a concretar su respuesta en el concepto de la amistad basado en raíces y no en fechas, cuando -por ejemplo- la de Piñera, si bien afín en edad era un temperamento muy disímil al suyo, no llegando a arraigar como la de Vitier, quien lo acompañó hasta el final, siendo también puente de unión entre varios amigos de Lezama?² Mucho habría que anotar al margen de las palabras de Lezama, contrastándolas unas a otras o ante los hechos. Por lo pronto señalamos, que si algunas amistades fueron desapareciendo (hacia 1948 la de Gastón Baquero, y poco después las de Justo Rodríguez Santos y Virgilio Piñera),³ las revistas han subsistido en el marchamo de la historia literaria de Cuba.⁴ Por ello, si transcribimos las palabras de Lezama, no es porque ofrezcan el detalle o el dato preciso, sino porque representan el testimonio de un poeta que entrega la esencia de su visión personal en su quehacer en torno a Orígenes. Y si Lezama borra el cerco de 'grupo', para en una apertura hacia lo extraliterario, señalar músicos, pintores: Lozano, Mariano, Portocarrero, Ardévol, Orbón; borra lindes, desbordando a Orígenes en un significado que sólo como 'movimiento cultural' podría encauzar esa visión de "tendencia a la universalidad de la cultura".⁵

Es este postulado --Orígenes como movimiento-- el que

Lezama ha reiterado en varias ocasiones; y el que Vitier ha subrayado en tantas otras, explorando sus posibilidades y sentándolas ya en base firme, al ofrecérmola como conclusión en su "Introducción" a las obras completas de Lezama, en 1975.⁶ Desde entonces, se hace necesario un nuevo replanteamiento de Orígenes --objetivamente visto desde fuera-- a través de su transcurso formativo, centrándose en los hechos, cuya valoración a partir de su entrega en el tiempo, ya le va reclamando la historia.

Orígenes y las revistas

De entrada, un problema: ¿cuál es el acercamiento que nos puede llevar retrogradamente a rescatar los hechos que fueron creando a Orígenes? Y si su historia se escribe desde aquellas revistas en las que aparece Lezama, ¿cuáles son? Sin desvirtuar la labor (en relación a Orígenes) de su hijo -creador y sustento- Lezama, ¿cuál es aquella que escapa al propio Lezama, realizándose a su alrededor por otros colaboradores? Del testimonio de todos ellos, hemos entresacado los nombres de esas revistas relacionadas a Lezama, yuxtapuestas a él y la luz histórica.⁷

En la respuesta a Ciro Bianchi Lezama menciona tres revistas previas a Orígenes: Verbum, Espuela de Plata y Nadie Parecía. Lezama, cautelosamente las relaciona a la raíz que las sustentó --la amistad--.

Pero, se debiera aclarar: --él, Lezama-- como centro de esa amistad. Y si utiliza este concepto algo arbitrariamente, no obstante, es su testimonio.

Sorprende que un poeta tan cercano a Lezama como Roberto Fernández Retamar, no mencione en relación a Orígenes, aquellos nombres que desde un principio estuvieron vinculados a Lezama en la redacción de las revistas; prefiriendo adherirse a la noción de grupo de los diez poetas de la primera antología de Vitier. Cuando relaciona los diez poetas a las revistas que nombra, incurre en errores:

En lo que respecta a "comunidad personal", esta generación nos ofrece también el ejemplo de estrechísimos contactos; está demostrada esta "comunidad" por la serie de actividades culturales emprendidas en común y, en especial, las revistas, casi todas bajo el magisterio directo o mediato de José Lezama Lima: Verbum (1937), Espuela de Plata (1939-1941), Nadie Parecía (1942-1943), Poeta (1943), Clavileño (1943) y Orígenes, fundada en 1944 y que pervive aún.⁸

Retamar amplía el círculo de las revistas con otras dos: Poeta, que fue exclusivamente editada por Virgilio Píffera, y Clavileño de Gastón Baquero, en las cuales Lezama no intervino. Ya indicamos en el primer capítulo de este trabajo, que éstas nacen a la raíz de una ruptura con Lezama y el fin de Espuela de Plata.⁹ Otro error es centrar a toda 'esa generación' en la primera revista Verbum, así como más adelante afirmar: "El mismo año en que publica su importante poema (Muerte

de Narciso), Lezama edita [sic] Verbum, la primera de las revistas en que se manifestaría la generación".¹⁰

Vitier, también, en una entrevista en España en 1978 --en su intento por dar a conocer la labor del 'grupo Orígenes' fuera de su país-- afirma al hablar de Lezama:

El empezó por editar, siendo todavía estudiante de la Escuela de Derecho de la Universidad de La Habana, una revista que se llamaba "Verbum", en la cual empezaron a publicar amigos de él, poetas de su edad y en la cual, también empezaron a darse a conocer críticos como Luis [sic., Guy] Pérez Cisneros. . . .¹¹

Y si nos dirigimos hacia Lezama, ya hacia los años sesenta, Jean Michel Fossey le afirma, "usted dirigió sucesivamente tres revistas literarias antes de fundar -junto con Rodríguez Feo- Orígenes".¹² Lezama, sin rectificar, acepta dichas modulaciones (editor, director), que han ido deformando los hechos. No extraña, entonces, que la crítica continúe propagándolos.

Vitier en la "Introducción" a la obra de Lezama, afirma que Verbum "fue el síntoma" de un "decidido sentimiento generacional", añadiendo que allí "sólo acompañaban de veras a Lezama, el crítico de artes plásticas Guy Pérez Cisneros, los poetas Angel Gaztelu y Gastón Baquero, y el pintor René Portocarrero".¹³

¿Y Justo Rodríguez Santos? Lo sitúa ampliando el círculo de colaboradores en Espuela de Plata. Y de aquí, a los hechos.

Verbum (1937) sólo dio a luz tres números, editados por el 'Órgano oficial de la asociación nacional de estudiantes de derecho'. Director: René Villarnovo. Secretario: José Lezama Lima.¹⁴ A continuación presentamos el sumario de cada número de la revista, para borrar errores y rescatar los hechos a la luz de su historia. Indicamos con un asterisco aquellos nombres que acompañan a Lezama a través de las revistas, y con dos, a los integrantes del llamado 'grupo Orígenes':

Verbum. Año I. n. 1. Junio de 1937

Sumario

*Juan Ramón Jiménez: "Brazo español"
 José Lezama Lima: "El secreto de Garcilaso"
 Julián Benda: "Juventud de un intelectual puro"

Notas

*Guy Pérez Cisneros: "David, caricaturista"
 José Lezama Lima: "Fundación de un estudio libre de pintura y escultura"

Verbum. Año I. n. 2. Julio-Agosto de 1937

Sumario

*Juan Ramón Jiménez: "Límite del progreso"
 Emilio Fernández Camus: "Hacia una nueva conciencia histórica"
 José Lezama Lima: "Muerte de Narciso"

(Otras colaboraciones de: Julia Rodríguez Tomeu, *Emilio Ballagas, **Gastón Baquero, **Ángel Gaztelu, *Eugenio Florit, Antonio Martínez Bello, *René Portocarrero.

Notas

*Guy Pérez Cisneros: "El paraíso negro"/Victor Amat: "Sobre un libro de legislación hipotecaria"

Verbum. Año I. n. 3. Noviembre de 1937

Sumario

- Eugenio D'Ors: "Epístola a Pablo Picasso"
 Emilio Fernández Camus: "Hacia una nueva conciencia
 histórica.-Conclusión-."
 **Justo Rodríguez Santos: "Poemas"
 *Paul Claudel: "Descartes"
 Luis Amado Blanco: "Aprendiendo a ensayar"

Notas

- "Oposiciones y opositores:--*Ramón Guirao:
 Mario Carreño en México".- Victor Amat:
 "Hacia una nueva idea del derecho".-
 **Angel Gaztelu, "Muerte de Narciso, rauda
 cetrería de metáforas".- **Gastón Baquero:
 "Los poemas póstumos de Federico García
 Lorca".- José Lezama Lima: "Gracia y eficaz
 de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía".-

Cierto que Lezama es el único nombre que aparece sucesivamente en cada uno de los tres números de la revista. No descartamos su 'posible' liderazgo en la redacción de la misma, sobre todo en el primer número. Pero de ahí hacer a Lezama editor exclusivo de Verbum así como poner únicamente en sus manos la dirección de la revista, es un mito que se desintegra ante los hechos. Otro es la visión generacional que se le da retrospectivamente a Verbum desde Orígenes: no como 'toma de conciencia' tal vez presente en algunos jóvenes, sino el encasillar ya a Orígenes generacionalmente en Verbum. Si se define a Orígenes como el grupo de los diez poetas, aquí sólo vemos a tres: Angel Gaztelu, Gastón Baquero y Justo Rodríguez Santos. Pero si se trata de la revista, entonces habría que

añadir nombres ampliándose el índice y la cronología haciéndose imposible hablar de 'generación'.¹⁵ Son los nombres señalados --no todos con la misma frecuencia-- los que acompañan a Lezama en Orígenes. ¿Y qué queda de Verbum cuyo eco perdura en Orígenes? En cuanto al propósito de la revista, citamos las palabras preliminares, subrayando aquellas que perfilan su fisonomía:

No hay duda alguna que nuestra Universidad en su fase actual --consecuencia de etapas sucesivas de ociosas vacaciones y de entusiasmos superficiales--, atraviesa el momento subrayable en que el dolor de no haber sabido articular su expresión, empieza a recorrerla. Es ya un claro signo. Quisiera la revista "VERBUM" ir despertando la alegría de las posibilidades de esa expresión, ir con silencio y continuidad necesarias reuniendo los sumandos afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible, que ya es hora de ir rindiendo. La Universidad ha sido hasta ahora un mero eco de las equivocaciones radicales que dentro del demos suelen presentarse en forma de llamadas contradictorias y de antinomias irresolubles lo que aparece claro y cernido traslado a las esencias del ser. Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil, un estilo y una técnica de civilidad. La función y la búsqueda de ese estilo, consistirán en el necesario aislamiento y rescate de aquellas fuerzas de sensibilidad y de fervor que puedan pasar a esa síntesis, dignidad rectora del ser que desplaza forzosamente el símbolo de la nueva ciudad significada.

Frente a la afirmación pesimista de la decadencia universitaria, afirmemos que ya son muchas las voces que empiezan a oírse para situarle a la Universidad una equidistancia de la irresponsabilidad multitudinaria como del pragmatismo del especialista incapaz de brindarnos una decisiva conclusión de unidad y de fervor. Desde el humanismo clásico reclamado por Paule E. More y E.R. Curtius, hasta el humanismo

integral que se está dictando de nuevo en la severa cátedra escolástica de Maritain, parece que la Universidad asumirá una suprema postura de dignidad disciplinante, que no será el simple virtuosismo, que no será la jaculatoria, el grito, o el aspaviento.

La revista "VERBUM" quisiera hacer entrega de la precisa claridad que le anima en la serie sucesiva de sus números, más que en la momentánea facilidad de unas promesas, de un puñado de intenciones.

(Verbum, I. n. 1, págs. 1 y 2).

Hemos transcrito el prefacio en su totalidad (adscrito al editor --¿Lezama?--), no sólo para demostrar el propósito que anima la revista -un claro intento de adherir a la Facultad de Derecho una visión humanista dada en el arte- sino también, para dejar constancia de un estilo un poco al vuelo, y un vocablo ('alegría', 'claro signo', 'síntesis', 'estilo ... técnica de civilidad', 'precisa claridad'), que cabe conjeturar si nos devuelven al mismo autor de "Muerte de Narciso" y "El secreto de Garcilaso"?. Y si se compara con los prefacios de las revistas de Lezama, se va percibiendo el abismo que va separando a Verbum de Orígenes: de una agilidad y claridad que salta con el espíritu juvenil muy dentro de las leyes que se impone, a un mar hondo -que incluye distintas especies- y bucea en sus profundidades sus orígenes. No obstante, parece haber un eco muy remoto en Verbum (la 'apertura hacia las posibilidades de la expresión') de Orígenes llegando aquí a su concreción.

También distantemente se percibe en Verbum un

juego de claroscuros que encierra su intención: de ese "no haber sido" --que es la oscuridad del desconocimiento--, salta un "claro signo" que se sitúa en el mismo título "Verbum" que nos remite a un oculto sentido simbólico-cristiano: "En el principio era ya el Verbo. . ." y "El Verbo era la luz. . ." (del primer capítulo del Evangelio de San Juan). Y aquí está la voz de Lezama, que intuimos a coro con la del Pbro. Gaztelu, adquiriendo mayor cuerpo en Espuela de Plata y mucha más gravedad en su tono en Nadie Parecía.

Edita Lezama el primer número de Espuela de Plata de agosto a septiembre de 1939, dirigiéndola, además de él, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez. Aconsejan: Jorge Arche, José Ardévol, Gastón Baquero, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Justo Rodríguez Santos y Cynthio Vitier. Compárese las palabras liminares de Verbum con las de Espuela de Plata, escritas un año y medio más tarde, por Lezama. Bajo el título "Razón que Sea", leen:

* Contra el desgano inconclaso y las niñas que se retuercen semidespiertas en la marea del subconsciente: Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano.¹⁶

* Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia.¹⁷

* Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente.¹⁸

* La insula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la insula indistinta en el Cosmos.¹⁹

* Los críticos porque el mismo Cezanne había exclamado: el contorno me huye, creyeron que

éste fracasaba. Ese contorno perforado, agujereado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planteando las batallas que nos interesan.²⁰

* Capar un caballo e injertar allí la rosa. Muchos artistas lo intentan, pero no hay castración ni injerto posible que²¹ puedan producir monstruos o signos de luz.

* Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno.²²

* Cosas que no nos interesan: besar, el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez, las cenizas?²³

* En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante. Lo mágico, pero sin olvido de la humildad y llamada oportuna. Hay la abundancia de la descomposición pero también decimos como buena señal: abundancia de sangre. Abundancia de sangre es pagar en dinero de muerte. Ni el ciudadano ni el exquisito tienen buen gusto. La abundancia de sangre, la llama fija, eso sí es buen gusto. Pero cuando se tiene sangre y fuego vivaces que nos interesa ya el buen gusto.²⁴

* Mientras el hormiguero se agita --realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre-- pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más.²⁵

Este prólogo, símbolos que se autocrean símbolos, y dan una visión de pequeño cosmos que pudiéramos denominar como 'simbograffia', nos remiten a las posibilidades simbólicas del título 'espuela'-de-'plata'. Si nos remontamos a la España del Cid, no es la espuela sino el espolón sin la rodajuela. La espuela llega primero a Francia hacia el siglo xiii -esperons d'or- y las que poseía San Fernando se describen de hierro con

astillos plateados (ya el vínculo con lo cristiano). En el Amadís de Gaula aparecen substituyendo una frase muy común durante la Edad Media 'dar del azote' se torna 'dando de las espuelas'. Pero es en el Romancero donde adquiere su sentido simbólico: en el Romancero del Cid, en "Quejas de doña Urraca contra el Cid", leemos: "mi padre te dio las armas/ mi madre te dio el caballo,/ yo te calcé espuela de oro/ porque fueses más honrado" (lo moral); y entre los Romances Moriscos, en "Romances de Reduán": "Cuánta de la espuela de oro/ ¡cuánta estribera de plata!" (lo ornamental que acompaña la jerarquía y despierta admiración). Y de la España morisca al trabajo de filigrana en el Ismailillo de José Martí, dejando atrás el oro, y en su pureza la espuela va adquiriendo un sentido espiritual: en "Príncipe enano": 'El para mí es corona,/ almohada, espuela!', y en "Mi caballero": 'Ebrio el de gozo/ de gozo yo ebrio,/ me espoleaba/ mi caballero:/ ¡qué suave espuela/ sus dos pies frescos!'. Y de Martí, cruzando el puente histórico del oro a la plata entramos en la clave -Juan Ramón-.²⁶ Del poeta latino Apuleyo del siglo II, a quien se le atribuye El asno de oro, al asno de plata de Platero y yo (1914). Desde el prólogo se comprende la alusión a Martí cuando Juan Ramón cita a Novalis: "Dondequiera que haya niños, existe una edad de oro", siendo trasladado el valor simbólico del oro a la plata: da en ella el carácter de suavidad y dulzura del alma de Platero, así como su

exquisitez y pureza. Y todo esto se autoerige en Espuela de Plata, núcleo de símbolos, que vemos trascender hacia un carácter cristiano.

En la viñeta de Portocarrero que precede al prólogo visualiza la rodajuela -sin el espolón- en la palma de una mano izquierda que apunta hacia el oeste (como brújula, círculo -mandala-), y colindando con la muñeca de la mano, una paloma -símbolo cristiano del Espíritu Santo-. Es así como refleja el principio de la Trinidad: la rodajuela -la creación-, la mano -el creador-, y la paloma, el espíritu vital poético.

De todos estos pequeños cosmos se va creando Orígenes: Juan Ramón, Martí, el Siglo de Oro, el Amadís, el Renacimiento italiano, el Barroco, Cervantes, Francia, la Trinidad, la mitología griega, el trópico, lo insular... adquiriendo distintos matices en cada poeta, y conformando lo que Vitier en la "Introducción" a la obra completa de Lezama señala como 'decidido sentimiento generacional'. Comienza a perfilarse así un grupo que comparte ese 'sentimiento generacional': junto a Lezama colaboran Angel Gaztelu, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos, Cynthio Vitier, y Virgilio Piñera --del llamado 'grupo Orígenes'--, pero también publican en Espuela de Plata, Mariano Brull, Concha Méndez, Manuel Altolaquirre, Eugenio Florit, Amelia Peláez, Guy Pérez Cisneros, René Portocarrero, José Ardévol, Alfredo Lozano...

Lezama, quien siempre se rebeló contra el concepto 'generación', en 1945 afirma: "La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de "Espuela de Plata" fue esencialmente poética, es decir, que su destino dependerá de una realidad posterior" (Orig, II, 6, págs. 52 y 54). Tres años más tarde, en 1948, el único en secundar a Lezama al hablar de nuevo sobre la generación de "Espuela de Plata" fue Alberto Baeza Flores en dos artículos para el Diario de la Marina: "Espuela de Plata: pureza y poesía" (DM, set 9, 1948, pág. 4), y "Claridad y oscuridad en poesía" (DM, set 23, 1948, pág. 4). Esa terminología nace después de haber concluido la revista en 1941, habiendo sacado sólo 6 números. ¿Por qué terminó de editarse la revista? Nos explica Vitier que se debía a la 'perenne insuficiencia económica de Lezama' que para entonces trabajaba en el departamento legal de la prisión de La Habana, 'con sueldo modestísimo'; y esto unido a los minúsculos demonios de la intriga letrada...".²⁷

Termina Espuela de Plata y disgustados Lezama y algunos poetas del 'grupo', lo que como consecuencia crea tres núcleos que independientemente editan su propia revista. El primero es el de Lezama y Gaztelu con Nadie Parecía: "Cuadernos de lo Bello con Dios" (oct 1942 a 1944). Se encierra este núcleo en un riguroso espíritu cultural, y como señala Gastón Baquero, se debe a un 'inalterable servicio a muy puros ideales religiosos'. Si en Espuela de Plata percibimos

el concepto de la 'Santísima Trinidad', lo que allí fue anuncio, ahora en Nadie Parecía cobra mayor presencia. Y Lezama la recrea a partir de la fábula, trasladándola a la página editorial del número II, de octubre de 1942, en "Censuras Fabulosas", donde leemos: "La roca es el Padre, la luz es el Hijo. La brisa es el Espíritu Santo".

Dentro de un tono predominantemente grave, resulta un estilo hermético, que conjunto a su concentración de temas, hacen de Nadie Parecía --como apuntaría Gastón Baquero-- una revista de 'difícil interpretación'. A modo de glosa entre algunas de sus colaboraciones tenemos: "Maurice Sceve" de Thierry Maulnier, traducción de Lezama (lo que destaca ya su interés por la poesía hermética francesa); Juan Ramón Jiménez, "El pájaro amigo" y "Volcán Errante"; la hermana de Lezama, Eloísa, "Escaleras" (cuento); "Notas" (relato autobiográfico de Portocarrero); Lezama "René Portocarrero y su Eudemonismo Teológico"; Luis Antonio Ladra, "Poesía en José Lezama Lima"; Adolfo Fernández de Obieta, "Empozamiento", "No un olvido sino un No Fue", "Monótono de la lluvia", "Sobrevivientes No Haya" (poemas); Bernardo Clariano, "De 'Los sonetos de Nieve', "Oración", "(A.N.B.)" -poemas-, además de publicar aquí algunas traducciones del latín; José Moreno Villa, "La Dosis Marina" -relato-; Anzel Gaztelu, entre otros poemas, "Signo". No es ésta una nómina exhaustiva, sino limitadamente ilustrativa del escaso número de colaboradores

que encuentran refugio en su ámbito.

Para comprender su intrínseca dificultad, Gastón Baquero nos abre las puertas a la intención que subyace en el propósito de la revista: "mantener firme la apartada presencia del espíritu en nosotros, que en ella se trata de dar fe de algo que es conflictivo por esencia, de algo que históricamente se nos rehuye y evade".²⁸

Se aclara en algo el nombre de la revista: "Nadie" como sujeto que rehuye en su negación su propia presencia, y "Parecía" que presupone una existencia, aunque negada (ambas, aunque negaciones, antinomias que en su choque dan la esencia de un Ser). Y de esa aceptación de una negación dada a priori, resulta casi profético de la existencia de la propia revista: en un período de menos de dos años, sólo dan fruto diez números, incorporándose su esencia en dos nombres (Lezama, Gaztelu), -que de una muerte --la de la publicación de la revista-- Nadie Parecía, ese mismo año resucita en Orígenes. De la previa revista, con la excepción de Juan Ramón, sólo resurgen brevemente en Orígenes, José Moreno Villa con "Apuntillos a Cuba" (VII, n. 25, 1950); Luis Antonio Ladra con dos estudios: uno sobre Alejo Carpentier (I, n. 3, 1944), y otro sobre Alfonso Reyes (II, n. 5, 1945), y sus "Nocturnos" (I, n. 1, 1944); Adolfo de Obieta, con "Ferdydurke de Witold Gombrowicz" (V, n. 17, 1948), un ensayo político, "Un país de Kafka en América" (IV, n. 13, 1947) y un cuento, "El hombre que se

zambulló en la espada" (XIII, n. 40, 1956).

Menos fortuna que Nadie Parecía -ya rayando en el olvido- tuvo Poeta (1943), editada y dirigida por Virgilio Piñera, apareciendo sólo dos números durante su corta vida. Su impetuoso nacimiento se debió a la negativa de Lezama a la colaboración de Piñera en Nadie Parecía, y como reacción llega a representar la antítesis de la revista de Lezama. Nos dice Vitier que Piñera 'inauguró' en Poeta 'su estilo de crítica corrosiva, divisionista, hostil a la tónica del conjunto'.²⁹ Visión que comparte Gastón Baquero cuando habla del 'tono polémico', 'encendido', de Poeta, rompiendo vínculos con el pasado, apartándose de lo religioso, y buscando proximidad con los movimientos literarios en boga en el momento, como el surrealismo.³⁰ Nos atenemos al testimonio de ambos al no haber podido consultar la revista personalmente. Se nos dice que entre sus colaboradores, además del propio Vitier, se encuentra María Zambrano y Aimée Césaire. Queda Poeta como 'vox clamantis in deserto', siendo la voz de Piñera asordinaada al ser rescatada por Orígenes un año después de su nacimiento: y allí colabora un total de 8 veces en los doce años de vida de la revista, enviando 5 en 1945, dos en 1947, y una en 1949.

Previo a Poeta, y casi a la par de Nadie Parecía, funda Gastón Baquero Clavileño (agosto 1942 a 1943), dirigida por Baquero, Justo Rodríguez Santos, Cintio

Vitier, Eliseo Diego -quien resurge a la vida de las revistas después de un largo silencio desde Luz-, Luis Ortega Sierra (nombre apendicular al grupo), añadiéndose poco después el de Fina García Marruz. Y entre los colaboradores: Angel Gaztelu, Virgilio Piñera, y la entrada al grupo de Octavio Smith. Vemos como el llamado 'grupo Orígenes' cobra cuerpo y fisonomía por primera vez en la historia de las revistas, en Clavileño. Ya aquí está el núcleo: ocho de los diez nombres de poetas que Vitier escogería para su antología, pudiéndose hablar más bien del 'grupo Clavileño' si no fuese porque faltase la figura de Lezama. Y es Vitier la adherencia del grupo a Lezama, comenzando su labor ya desde Clavileño. En las páginas de esta revista reaparecen muchos de aquellos nombres que acompañaron a Lezama en Espuela de Plata, dando un salto por encima de Nadie Parecía, entrando junto al grupo en Clavileño: Mariano Brull, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Concha Méndez, Manuel Altolaguirre, y por primera vez, Jose Barbieto y Alberto Baeza Flores.

No se comprende que se soslaye la importancia de Clavileño subestimando su labor a la -¿luz?- por ejemplo, de Nadie Parecía, en la conformación de Orígenes. De su esencia, Gastón Baquero destaca 'un sentido angustioso' mucho más patente que el que se encontraba en Espuela de Plata. Añade que aunque tiende más 'la mirada al pasado poético cubano', no

obstante, se aproxima a autores universales contemporáneos: T.S.Eliot, Paul Eluard, Charles Peguy, Paul Claudel...³¹ Pero es ese Clavileño, hecho de leña --su angustia--, comprendiéndose su propósito y significado desde un párrafo del capítulo XL de la segunda parte de Don Quijote: para desencantar a las dueñas barbudas del gigante Malambruno, era preciso aquel caballo 'donde fuese con comodidad y presteza'. Y, 'le cuadra mucho, porque se llama Clavileño el Alijero, cuyo nombre conviene con el ser de leño y con la clavija que trae en la frente y con la ligereza con que camina; y así en cuanto al nombre, bien puede competir con el famoso Rocinante.' Continúa Clavileño metafóricamente el linaje caballeresco de Espuela de Plata, no negando sus raíces, sino a partir de ellas, 'redefiniéndose'. Cuando Sancho le pregunta a la barbuda Dolorida: "--No me descontenta el nombre, pero ¿con qué freno o con qué jáquima se gobierna? (-la ausencia de Lezama en la revista-) --Ya he dicho, respondió la Trifaldi, que con la clavija, que volviéndola a una parte o a otra el caballero que va encima, le hace caminar como quiere, o ya por los aires, o ya rastreando y casi barriendo la tierra, o por el medio, que es el que se busca y se ha de tener en todas las acciones bien ordenadas." Y es esta clavija, el propio ingenio o la propia inteligencia de cada uno de los integrantes de Clavileño, que sigue el camino del medio equidistante a los extremos de Nadie Parecía y Poeta.

Antepuestas las revistas a Lezama, Poeta (el hijo rebelde) y Clavileño (el juguetero), extrae Lezama lo que ahora en un vuelco hacia los Orígenes puede ir 'subrayando la toma de posesión del ser'. Silenciada la voz de los hijos desde 1943 (la falta de medios económicos para continuar las revistas), cobran ante Lezama -sólo ante él- la modulación de un coro.

Abre el primer número de Orígenes en la primavera de 1944, con una larga nota editorial -Lezama-, en la que vuelve a los orígenes de las revistas (en las que él colaboró) -Verbum- para ir 'subrayando' los postulados que conforman su ser (no la 'toma de posesión' que es su quehacer):

No le interesa a Orígenes formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela.
(Orig, I, n. 1, 1944).

Porque cualquier programa que preceda la creación, desrealiza en su propósito su esencia: no es ceñir el arte a un propósito, porque el potencial que puede engendrar la creación es sólo 'intuida' ya después de creada, por las múltiples posibilidades que escapan al propio creador. No obstante, hay un centro --sin el cual, de entrada, no pudiera 'ir lanzando las flechas de su propia estela'--. Esta cosmovisión aleja Orígenes de Verbum desde un comienzo; pues en la primera revista, eran muchas las voces por lo que había una 'urgencia de síntesis'. El propósito de Orígenes desrealiza eso que en un momento fue necesidad. Y va Orígenes punto

por punto -a partir de los prólogos de las previas revistas, sobre todo Verbum- delineando su propio perfil:

Como no cambiamos con las estaciones,
no tenemos que justificar en extensos
alegatos una piel de camaleón. (Ibid).

Esto contesta lo que pudiera percibirse como ironía:
sobre todo en la década del cuarenta, Orígenes saca
cuatro números al año, cada uno correspondiente a las
cuatro estaciones. Se sabe que en Cuba no hay cuatro
estaciones, sino una. Este punto contesta algo distinto:
son los 'ismos' que desde Europa lanzan su llamado a
otras naciones: el expresionismo, el surrealismo, el
dadaísmo... Y es a esto a lo que se refiere Lezama
(lo cual se va percibiendo con más claridad a través
del prólogo). Pues son éstos, --esas 'superficiales
mutaciones' del ser, del arte--:

No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación; de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura [recuerdese Verbum] o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos mas vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible (Ibid)

Vitier, en la "Introducción" a la obra de Lezama, aclara

algunos puntos aquí tocados por Lezama: "El ser de que nos habla no es abstracto, inmutable, parmenídico". Se trata de 'potencias de nacimiento' de "orígenes que engendran siempre nuevos orígenes", pero "dentro de la tradición humanista".³² Y el motor o fuerza de la revista, hecha a semejanza de Lezama, es la del Perugino en Espuela de Plata: los hombres se dividen en creadores y trabajadores; --siendo la creación la vida misma de los creadores-- así como el Don Quijote y La Dorotea 'son consecuencia de vivir la literatura o de literaturizar la vida'. Dice Lezama: "En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio --que no tolera dualismo o primacías-- obra de falacia o de apresurados inconscientes." Por eso en ellos, la cultura por encima de todo. ¿Y la creación? Desde sus orígenes, en un nacimiento.

Este punto es el que la crítica debiera reconsiderar antes de citar las palabras de Vitier en su segunda antología, Cincuenta años de poesía cubana, como definición cabal de 'Orígenes' (la revista o el grupo).³³ Es aquí, en el prólogo al primer número de la revista, donde encontramos su definición primigenia:

Cualquiera que sea la actitud que se adopte para valorar el fenómeno artístico, sabemos que hoy nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo sucesivo, donde las revoluciones y los peces impresionistas, las glorificaciones y la lepra, las más herméticas formas de la clau-

sura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es necesario reducir, en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento.

(Ibid)

Teniendo en cuenta el afán que mueve a Lezama en la empresa de Orígenes, ningún programa puede abarcar la totalidad de esa estela, aunque sus flechas lleguen a distintas zonas. ¿Cómo se puede hablar de un sólo rasgo, 'de/en' Orígenes, por ejemplo, 'el hermetismo' como común denominador de un 'grupo', una 'generación' o un 'movimiento'? Cada 'flecha que lanza su estela', va despertando zonas -del creador- a su creación, -fuera de ambos-, muy heterogéneas e incluso distintas entre sí.

El propósito de universalidad -cumplido, además- que hubo en Orígenes, la llevó en sus cuarenta números a través de doce años, a agrupar escritores nacionales y extranjeros, de un mismo círculo o fuera de él: George Santayana, Alberto Camus, Luis Cernuda, Francisco Ayala, Vicente Aleixandre, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Stephane Mallarmé, Carlos Fuentes, T.S.Eliot, Paul Claudel, Pedro Salinas, Vicente Gaos, Jorge Guillén, Octavio Paz, Dylan Thomas, María Rosa Lida de Malkiel, Aimé Cesáire, Rogelio Llopis, Mary Low, Juan Liscano, Guillermo Cabrera Infante, Juan Rodolfo Wilcock, Ermilo Abreu Gómez, Pablo Armando Fernández, Robert Altmann, Enrique Anderson Imbert...

Entre los del círculo de las revistas pre-Orígenes,

van con un asterisco aquellos nombres asociados al 'grupo-Orígenes' del núcleo de Lezama, seguidos del número total de sus colaboraciones en Orígenes: Juan Ramon Jiménez (7), Emilio Ballagas (8), Eugenio Florit (5), Ramón Guirao (2), Mariano Brull (2), Manuel Alto-laguirre (1), Amelia Peláez (10), Alberto Baeza Flores (1), José Barbieto (7), Guy Pérez Cisneros (2)*, René Portocarrero (7)*, Mariano Rodríguez (13)*, José Ardévol (1)*, Alfredo Lozano (6)*, María Zambrano (11), --y entre los poetas del grupo asociados por las antologías de Vitier--: a la cabeza el mismo José Lezama Lima, editor y director, con un total de 39 colaboraciones; Cintio Vitier (desde el primer número en 1944 intermitentemente hasta 1956- total: 21; Gastón Baquero -sólo en el primer número en 1944 -total: 1; Angel Gaztelu -desde el primer número hasta 1955- total: 16; Fina García-Marruz -desde 1944 (I, n. 3) hasta 1956- total: 18; Eliseo Diego -desde 1944 (I, n. 3) hasta 1954- total: 11; Octavio Smith -desde 1945 (II, n. 6) hasta 1954 (n. 35)- total: 18; Justo Rodríguez Santos -desde 1945 (IV, n. 15), 1948 (n. 17), y 1953 (n. 33),- total: 3; Virgilio Piñera -desde 1945 (II, n. 5 y n. 8), 1947 (IV, n. 13 y n. 16), y 1949 (VI, n. 21 y 22)- total: 8.

Se amplía el círculo con Lorenzo García Vega por primera vez, desde Orígenes en 1945 hasta 1956, con un total de 30 colaboraciones. Y parte del grupo ya desde

1944, el compositor Julián Orbón, colaborando 5 veces en Orígenes, desde 1946 hasta 1950.

Hemos desbrozado entre este mar de nombres, aquéllos que siempre se asocian al grupo Orígenes, notando una bifurcación en dos líneas: la de Lezama, que abarca también músicos, pintores, y la de Vitier, siempre asociados a los diez poetas de su primera antología, pero también Julián Orbón. En la historia interna de la revista, hay muchas variaciones dentro de cada núcleo, comenzando Orígenes la década del cincuenta, sin la mención de algunos nombres que en la década del cuarenta fueron parte integral de ese grupo. Entre ellos, irrevocablemente por su temprana muerte, la de Guy Pérez Cisneros, que muere en 1953. También testimoniamos la partida de la revista de Baquero, Rodríguez Santos y Piñera; este último fundando junto a José Rodríguez Feo -codirector de Orígenes pero no parte del grupo en calidad de creador, siendo más bien crítico de arte y el que subvencionaba la revista-, Ciclón en 1955.³⁴

La denominación de 'grupo Orígenes' -a partir de las publicaciones en la revista- se complica aún más al asociarse a él otros nombres: Cundo Bermudez (2) -pintor-; Roberto Diago (4)* -pintor-; Enrique Labrador Ruiz (1); Cleve Solís (2)*; Fausto Masó (6)*; y el trío villareño, Alcidez Iznaga (9)*; Aldo Menéndez (3); y Samuel Feijóo (6)*. Es este trío siempre problemático para aquéllos que encauzan a Orígenes en el sistema generacional en las

letras cubanas, marginándolos bajo el signo de Petersen de 'oprimidos'. Algunos críticos incluyen a Feijóo como parte del grupo Orígenes, pero Feijóo al igual que otros nombres aquí mencionados, no llegó a formar parte del núcleo de las amistades de Lezama.

Por último, dos jóvenes que por la edad, bajo el sistema generacional se les encasilla en una generación posterior a la de Orígenes, pero tanto por su amistad con Lezama y otros poetas del grupo, así como por sensibilidad, se les asocia a Orígenes: Payad Jamís quien aporta 10 colaboraciones a Orígenes entre 1952 y 1954, y a Roberto Fernández Retamar, con 15 desde 1951 hasta 1955.

Son muchos los problemas asociados a Orígenes: uno de ellos es el que ya va quedando en las historias de la literatura, que es --Orígenes-- como una (algo forzada) denominación para en ella encuadrar en un punto histórico, nombres que a partir de la revista se han asociado a él. Sobre todo en la década del cincuenta, se llega a hablar de Orígenes como un núcleo cerrado, un bloque homogéneo, pero no sólo para referirse a los diez poetas de la primera antología de Vitier, sino a nombres vistos desde las páginas de las revistas: de Verbum a Orígenes.

Repasando el desarrollo de Orígenes yuxtapuesto a lo dicho por la crítica, no hay un acuerdo en común en cuanto a los nombres que integran a Orígenes. Por ello vale cuestionar --cuáles son esos nombres--.

Y en segundo lugar, ¿qué punto de unión hay entre ellos para poder dar una visión homogénea al hablar de 'grupo', o ya bien 'generación, o movimiento'? ¿Se puede analizar o incluso valorar una obra sólo por el común denominador de 'Orígenes' y no por lo que en ella pudiese haber que fuese 'sui generis', único o permanente? Este es un punto central en la aproximación de la crítica en Cuba ante Orígenes. Volviendo al origen del problema, ¿por qué esta denominación asociada a un grupo, generación o movimiento?

En un primer acercamiento, si se relaciona Orígenes sólo a Lezama, se ve cómo se asocian y disocian nombres según pertenezcan o no a un núcleo de amistades, que varía bastante en distintas épocas en su vida. ¿Se puede, -no en una historia interna de su desarrollo, sino desde fuera- estudiar, analizar o incluso valorar la obra de una serie de creadores sólo a partir de un concepto de la amistad --concepto, además, que como admite el propio Lezama es demasiado problemático, sutil, laberíntico y variable--?

Para aclarar un poco tantas confusiones, la aproximación crítica a Orígenes se pudiera dividir en tres puntos: en uno, a Vitier y el grupo de los diez poetas de su antología; en otro a Lezama y la revista Orígenes, y en el medio, la crítica manejando indistintamente los conceptos grupo, generación, movimiento, con sus consecuentes juicios y valoraciones. Percibiendo las modulaciones que se van intercambiando entre estos puntos,

se nota en la crítica de Vitier, los conceptos grupo y generación; pero, no contraponiéndose uno a otro, sino como núcleos que los abarca otro de mayor dimensión, que es Orígenes como movimiento literario. En Lezama, es el de movimiento cultural, y en algún momento de su crítica intercalado el concepto 'generación'; pero nunca como una definición cabal de Orígenes que sea explicativa del mismo.³⁵ No ocurre así con Vitier, quien portavoz de un grupo, va contrapunteando lo dicho por la crítica, a medida que como el escultor, va cincelandó su perfil.

Por lo complicado de la empresa que atañe el quehacer de Vitier, siempre comprendiendo su intención histórica, vemos desprenderse nuevos problemas, en cuanto a una visión significadora de Orígenes. Uno de los más sutiles, siguiendo su trayectoria crítica, es que a veces da por sentado una comprensión del oyente o lector, cuando habla de un grupo y de Orígenes. E incluso se percibe en algún momento de su trayectoria crítica, el concepto 'grupo' modificado, según el momento histórico en el cual le toque reincorporar en Orígenes su significación.

Por ejemplo, en la "Introducción" a la obra de Lezama, concluye:

Considerada en el conjunto de sus cuarenta números (a los que hay que añadir los veintitrés libros editados bajo su patrocinio), Orígenes representa el mayor esfuerzo de cultura realizado durante la República anterior al triunfo de la Revolución en 1959, no sólo por su excepcional duración y la

calidad de sus colaboraciones cubanas y extranjeras, sino, además, por la cohesión cada vez más honda del grupo que centralmente la sustentaba y por el sentido misional que Lezama le infundió a través de años tan confusos y difíciles. No hay que olvidar que Orígenes fue, en una gran medida, obra personal de Lezama. Cada uno de los poetas y artistas que integraron su columna vertebral, hubiera hecho una publicación distinta.³⁶

¿A quiénes se refiere Vitier cuando habla de la 'cohesión cada vez más honda del grupo que centralmente la sustentaba'? Y, ¿es exclusivamente a ese grupo al que se refiere cuando habla de 'cada uno de los poetas y artistas que integraron su columna vertebral'? Si volvemos a las páginas -en este capítulo- en las que se ha ido apuntando nombres, no nos quedamos sólo con aquéllos que acompañan a Lezama en 1954, cuando se produce la crisis con Rodríguez Feo. En una nota bajo "Advertencia" (Orig, XI, n. 35, 1954, pág. 66), Lezama cita a;

(Reunidos con el señor José Lezama Lima, en su carácter de editor director), los señores Angel Gaztelu, Fina García-Marruz, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Julián Orbón, Octaxio Smith, Lorenzo García Vega . . .

que son los nombres que a su vez Vitier cita en la introducción. ¿Son éstos los que conforman ese grupo cuya cohesión era cada vez más honda? ¿Se puede incluir aquí a Lorenzo García Vega? ¿Y de modo excluyente se pueden asociar sólo estos nombres a esa columna vertebral que sustentó la revista, incluyéndose a Orbón?³⁷

Reescribiendo las palabras de Vitier desde 'Orígenes',

habría que redefinir lo de 'grupo' y 'columna vertebral', y aquí sólo llamamos a una 'advertencia' que quede para la historia interna de la revista, del grupo en torno a Vitier, y de las amistades de Lezama.

Vitier, Orígenes: las antologías, la crítica

La conciencia generacional ya se ve concretada, no a partir de Verbum, sino Espuela de Plata, en donde Vitier, ya encauzado en el quehacer en la redacción de revistas, la replantea en Clavileño. Es aquí donde se forma un grupo, el cual Vitier proyectándolo desde lo generacional (en su sentido más amplio), y rescatándolo dentro del peligro de diluirse en el mar de nombres que ya Orígenes iba absorbiendo, en 1948, los centra en su primera antología, Diez poetas cubanos: 1937-1947 (impresa el 3 de junio de 1948). Vitier en el prólogo, escrito en dicho año en el mes de marzo, establece la intención del libro:

no es realizar un estudio y una selección exhaustivos de toda la poesía cubana contemporánea. . . Para conservar la homogeneidad y el sentido rector de este libro, hemos hecho recaer nuestra elección, por modo exclusivo, sobre un grupo que, además de constituir lo realmente distinto de nuestra poesía después de consumadas las mejores consecuencias líricas de la generación de la "Revista de Avance" (1927-1930), ha realizado y realiza una obra casi totalmente desconocida fuera y aún dentro del país. Se trata, pues, de un corte profundo en el hervor (ya en buena parte cristalizado) de un trabajo poético que representa, junto al vigoroso movimiento

pictórico que lo acompaña, la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años. (DPCub, 9)38

Elige así a un grupo, bajo las premisas de constituir 'lo realmente distinto' después de la generación de la Revista de Avance. Escindiéndose en un corte de la previa generación se autoerige por lo constitutivamente distinto, una 'nueva generación', que Vitier redefine como movimiento: primero al incluir lo pictórico (sin señalar nombres ni lo que constituye su esencia), para situarlo a la raíz de Verbum. No por la revista en sí, sino por la fecha (1937), que es cuando Lezama publica Muerte de Narciso, poema ante el cual, muchos jóvenes sienten entonces, su fuerza estremecer los mismos cimientos de la poesía. Por eso, Vitier, al hablar no de la poesía de cada uno, sino desde las raíces mismas del poema, puede afirmar:

El poema, de más compleja melodía o alterado contrapunto, crece y se rompe por todas partes bajo la presión de ese universo desconocido y anhelante que de pronto ha querido habitarlo, y cada poeta inicia, estremecido por la señal de José Lezama Lima en "Muerte de Narciso" (1937) la búsqueda de su propio canon, de su propia y distinta perfección. (DPCub, 10).

Señalemos antes de perdernos en la complejidad de las palabras de Vitier en el prólogo, que reiteradamente expresa en un contorno, lo sustancialmente distinto de cada uno de los poetas de su antología. Por eso, la única 'homogeneidad' posible, es su propia heterogeneidad. Centrado en su intención de ofrecer la labor

poética de dicho grupo, a pesar de su penetrante análisis de la poesía de cada uno, recae Vitier, en generalizaciones. No se puede, al aproximarse a éstas, perder de vista esa necesidad de ofrecer un conjunto con ciertas bases en la armonía:

Intentamos, pues, desplegar en un conjunto armónico, riguroso y equilibrado, lo que a nuestro juicio integra el 'corpus' de mayor logro de nuestra poesía posterior a la aparición de Verbum (1937) y Espuela de Plata (1939), sin concesiones estériles, y con la sola esperanza de que sea plenamente conocido uno de los movimientos espirituales más intensos y ocultos de nuestra América.

(DPCub, 10).

¿Qué es lo que de base pudiera integrar a estos diez poetas, en esa visión de conjunto para ser reconsiderados en un juicio valorativo a posteriori, como movimiento? Por lo pronto, Lezama y su Muerte de Narciso después la integración en las revistas, sobre todo Espuela de Plata, en la cual ya hay una conciencia generacional (como reacción a la previa de la Revista de Avance). Y ¿qué es lo particularmente individual en cada uno de estos poetas que da esa visión de conjunto? Vitier lo señala en,

los temas y la concepción poemática: pero es natural que ambos aspectos resultan a su vez determinados por una especial visión del mundo poetizable. Y en efecto, a las bellas variaciones en torno a la elegía, la rosa, la estatua (típicas de la generación anterior, y persistentes aun en otros países hispanoamericanos) sucede entre nosotros un salto, que diríamos en ocasiones sombrío de voracidad, hacia más dramáticas variaciones en torno a la fábula, el destino, la sustancia: el justo

y transparente endecasílabo es abandonado por un verso imperioso e imprevisible; una poesía de delirio, en fin, da paso a una poesía de penetración. Comprobamos así como el intimismo esteticista (usadas estas palabras en su sentido estrictamente descriptivo) se abre a la aventura metafísica o mística, y por lo tanto muchas veces hermética. (DPCub, 10).

Un punto que hay que reconsiderar ante las palabras de Vitier, es el del creador ante su creación. Si ahora la poesía se abre a la aventura metafísica, como común denominador de aquella 'estela' desde donde lanza sus flechas, al retomarla retrospectivamente, hay que situarse no al final de la aventura, sino en su misma apertura, en un viaje 'hacia'. Recordemos que Fernández Retamar en su estudio ya citado, la califica por esto, como en conjunto, de poesía "trascendentalista", lanzando una definición que no abarca la obra de algunos poetas de esta antología. Y Vitier se refiere, específicamente, a un punto de partida, en la obra (de muchos ya publicada entonces) de:

- 1) José Lezama Lima (1910-1976), obra: Muerte de Narciso (1937); Coloquio con Juan Ramón Jiménez (1938); Enemigo rumor (1941) y Aventuras sigilosas (1945).
- 2) Angel Gaztelu (1914), obra: Poemas (1940).
- 3) Virgilio Piñera (1912-1979), obra: Las furias (1941); El conflicto (1942); La pintura de Portocarrero (1942); La isla en peso (1943); Poesía y Prosa (1944).
- 4) Justo Rodríguez Santos (1915), obra: Luz cautiva (1938); Antología del soneto (poesía cubana) (1942)

- 5) Gastón Baquero (1916), obra: Poemas (1942) Saúl sobre su espada (1942).
- 6) Eliseo Diego (1920), obra: En las oscuras manos del olvido (1942), Divertimentos (1946).
- 7) Cintio Vitier (1921), obra: Poemas (1938), Sedienta cita (1943); Experiencia de la Poesía (1944); Extrañeza de estar (1945), De mi provincia (1945) y Capricho y homenaje (1947).
- 8) Octavio Smith (1921), obra: Del furtivo destierro (1946).
- 9) Fina García-Marruz (1923), obra: Poemas (1942), y Transfiguración de Jesús en el Monte (1947).
- 10) Lorenzo García Vega (1926), obra: Suite para la espera (1948).

Antes del libro ver la luz en el público, Eugenio Florit unos meses antes de su publicación, lo reseña en Nueva York para la Revista Hispánica Moderna; destacando el valor de la poesía y crítica de Vitier, así como el de esta antología. Menciona al margen las diferencias del grupo, dándole cabida en lo generacional, señalando una objeción:

De ellos, colocaríamos en un primer grupo, que se dio a conocer primero, o que parece ser algunos años mayor, a Lezama, Gaztelu y Baquero; un poeta intermedio, ligado a las generaciones anteriores por influencias y amistad y ambiente mas afín, que es Rodríguez Santos; y un tercer grupo que forman los demás mencionados. Insisto en decir que hay otros poetas buenos entre los jóvenes de la Cuba de hoy --citemos el caso, por ejemplo, de ese extraordinario Samuel Feijóo-- pero también debe la crítica insistir en la magnífica calidad de estos Diez que habitan la antología de Vitier.
(RHM, xiii, n. 1 y 2, ene-abr, 1947, .pág 53).

Lanza aquí Florit por primera vez, lo que señalamos anteriormente como problema de la crítica al estudiar las generaciones, en relación a Orígenes que es el 'caso Feijóo'.

Uno de los primeros en percibir la distancia interior del grupo, señalándolo como sustancialmente heterogéneo, fue José Angel Valente, en "Diez poetas y diez años de poesía cubana":

Entre poesía pura o caracoleante o
ensimismada y poesía menos pura o más
entrañablemente y sin adjetivos poesía,
Cintio Vitier nos alumbra, a través de
diez figuras bien contadas, un laboroso
y muy nutrido mundo poético.

(CuH, Madrid; 16, jul-ago, 1950, pág. 141)

Valente le dedica la mayor parte de su artículo a la poesía de Fina García Marruz "el poeta más recogido, más íntimamente iluminado. . .", y también a la de Gastón Baquero y la de Eliseo Diego --los tres-- muy alejados del "Enemigo rumor" de Lezama.

Desde México, Octavio Paz, al considerar la originalidad de cada poeta, también distancia por su intención la poesía de Diego y Baquero:

El libro es excelente y ha sido para mí una revelación. Es cierto que conocía a algunos de los poetas incluidos --Lezama, Gaztelu, y Ud. mismo, [Vitier] --pero me ha impresionado el conjunto y --no negando, sino afirmando la originalidad de cada quien, --la común exigencia y rigor que une a intenciones tan diversas como las que animan, por ejemplo, a E. Diego y a Baquero.

(Orig, v, n. 19, 1948).

Continúa Octavio Paz destacando un elemento en la poesía

de los diez poetas, que se debiera haber estudiado con profundidad desde entonces, en cada uno de ellos que es el lenguaje:

Advierto en casi todos --aparte de su indiferencia ante la poesía de las generaciones anteriores-- la brusquedad, y a veces el hallazgo, de un lenguaje difícil y opulento en algunos, íntimo, de hueso, en otros. Esta desconfianza frente al lenguaje heredado, y este deseo de crear uno nuevo, revelan la aparición de una conciencia poética, que se expresa no sólo como crisis del idioma, sino como redescubrimiento de ciertos mitos poéticos. Esta actitud ha producido ya algunos poetas esenciales dentro de la actual poesía hispanoamericana. (Ibid, 'n.p.')

De estudiarse a Orígenes como movimiento, junto al esbozo que Vitier nos ofrece en el prólogo, habría que plantear el problema del lenguaje como conciencia de una nueva actitud, de una nueva época. Pero no es sólo algo que se percibe en Cuba, sino también entre otros poetas de Hispanoamérica. Entonces, al borrar el marco geográfico, habría que rescatar lo que de calidad de los poetas de Orígenes perdura, para lindar en confluencias con la que nace en otros países.

Y esa calidad de los Diez poetas . . . sigue resonando en otros países. En Lima, Perú, T.A.M. nota los peligros de valorar una 'poesía en marcha' aunque "el antologista, Cintio Vitier . . . ha salvado con medida las dificultades propias de semejante empresa." (Las Moradas, II, n. 6, oct 1948, pág. 307). También en España, entre otras voces, se deja oír la de Vicente Aleixandre:

Ha sido para mí un gozo habitar ese alto y vivaz ámbito de la nueva poesía cubana, tan rica y sorprendente, tan penetradora y ultimadora en su dimensión de radicalidad. Desde el mayor Lezama, vasto agitador del espíritu mas fecundo en la nueva poesía, hasta el más joven, que es una mujer, Fina García-Marruz, todo el panorama de la nueva luz está maravillosamente expuesto en este volumen que usted ha hecho y que es sin duda uno de los libros actuales capitales de nuestra lengua.

(Orig, v, n. 19, otoño, 1948, 'n.p.')

En Cuba, ¿cómo es recibida la antología de Vitier en su propio país?³⁹ En las mismas páginas de Orígenes, se publica un ensayo de María Zambrano "La Cuba secreta" en el cual con fina y perspicaz inteligencia, va analizando el secreto que cada poeta de la antología de Vitier encarna en su poesía. No obstante, al referirse a ellos en conjunto, emplea los mismos términos de Vitier en el prólogo, hablando indistintamente de 'grupo, generación o movimiento'. De Zambrano, española, amiga de muchos de los poetas de la antología de Vitier, a la voz de la crítica más accesible al público. En 1948, Francisco Ichaso redacta una serie de artículos para el Diario de la Marina sobre la antología de Vitier, desatando varias tormentas. El primero, "Ante un libro importante", es una reseña en la que se exploya en elogios sin añadir nada al conocimiento del libro (v. DM, ago 26, 1948, pág. 4); en otro, del 28 de ago. de 1948, pág. 4, habla de una 'soterrada angustia' que encierra --y así titula el artículo-- "El drama de la perfección" de los poetas de la antología; situándolos

en el marco de una generación del 37. También pone al lector al tanto de la historia interna del 'grupo', al hablar del cargo que Gastón Baquero acepta para el Diario de la Marina, y el de Justo Rodríguez Santos para la radio, lo que 'Lezama y familia' no les han perdonado. (v. DM, set. 2, 1948, pág. 4). Vitier en una carta a Francisco Ichaso que publica en dicho periódico, le contesta punto por punto su artículo, subrayando que él no 'pertenece a ninguna cofradía'. (v. DM, set. 9, 1948, pág. 4). En el mismo periódico, Alberto Baeza Flores reseña la antología de Vitier; a la vez contrapuntea lo dicho por Ichaso, dando un acercamiento más poético al grupo de poetas, secundando a Lezama cuando los llama 'la generación de Espuela de Plata'. (v. DM, set. 23, 1948, pág. 4).

En 1949, uno de los críticos más destacados en Cuba, Jorge Mañach, estaba sosteniendo una serie de discusiones sobre la 'poesía actual' en su país, en la revista Bohemia. Al hablar de los diez poetas, los valora como 'una generación de la mejor dotada', pero a su vez, la acusa de ininteligible. En una encuesta, al relacionarla al pueblo cubano, pregunta: "¿Qué manera de expresión poética le daría hoy a Cuba más gusto. . .? Vitier le contesta en una carta que titula "Jorge Mañach y nuestra poesía" que la pregunta sería: ¿cómo es la poesía cubana de hoy? (v. DM, oct. 26, 1949, pág. 4).

Valga lo dicho como ilustración a la incomprensión de los críticos entonces en Cuba. Sin comprender lo nuevo y la riqueza que va en la antología de Vitier, aún aquéllos que acogen con buena voluntad el libro, se detienen en la superficie. Toman y retoman categorías para encauzar o definir una poesía cuya profundidad era imperceptible para muchos. En la década del cuarenta, surgen los términos 'grupo', 'generación del 37', (o la de "Espuela de Plata"), 'cofradía', 'Lezama y familia', 'de los diez'... para referirse a los poetas de Orígenes.

Aquí sólo se percibe minúsculamente el caos que se desarrolla cuando Vitier publica al cabo de cuatro años -después de su primera antología- Cincuenta años de poesía cubana. Después de presentar el marco histórico-político del país, en la introducción se extiende a hablar de los poetas del 'grupo Orígenes' teniendo ahora en cuenta, lo dicho por Florit, Aleixandre, Paz:

En realidad estos poetas --que han producido ya algunos libros importantes, como Enemigo rumor (1941) y La Fijeza (1949) de José Lezama Lima, Poemas (1942) de Gastón Baquero, En la calzada de Jesús del Monte (1949) de Eliseo Diego-- lucen mas dispares entre sí que los de la generación anterior. La identidad de sus orientaciones e influencias comunes es también menos verificable; aunque pueda aludirse a los nombres de Góngora, Valery, Eliot, Borges, Vallejo, y pueda señalarse su acentuada dimensión metafísica y religiosa. Si José Lezama Lima, en un extremo, tiende hacia un hermetismo cada vez mas dinámico e hiperbólico, en el otro Eliseo Diego entrega un sentimiento de lo criollo cada vez mas entrañable y reposado. No se trata, pues, de un grupo exteriormente homogéneo. Lo que a estos poetas los unifica

es más bien un sabor inicial de búsqueda secreta y reconcentrada, un idioma en el que las asociaciones de la imaginación, los sentidos y la memoria cobran cierta rapidez o voracidad que lo hace más denso y cerrado, y en el que se ha sustituido, con respecto a los valores típicos de la generación anterior, el juego por la aventura, la decantación por la resistencia, --la norma por la avidez. Cabe también afirmar que los agrupa, de modo paradójico, no una filiación previa, sino la misma voluntad de cada uno de integrar sus intuiciones, sus posibles apoderamientos de lo desconocido, en un distinto absoluto poético, a partir de dos supuestos radicales: la experiencia (tanto vital como cultural) y la palabra (en su deseo de identificación simbólica con la realidad). Sin embargo resulta evidente que estas consideraciones, aplicables además de los ya citados, a Virgilio Píñera, Octavio Smith y Lorenzo García Vega, no podrían serlo a la obra de Angel Gaztelu y Justo Rodríguez Santos, que representan, con diferentes implicaciones, una dirección menos compleja, mas gustosa de la transparencia y la hermosura formal.

(OPCub, 4-5) ⁴⁰

Vitier, ante la luz de la crítica --sobre todo la extranjera-- y con la misma conciencia histórica que animó su primera antología, ahora perfila mucho más las bases en relación a un grupo que no contradice la posible perspectiva de situarlo como movimiento cultural.

Dividiendo su antología en cinco partes, la primera la titula "Modernismo disperso y formas indecisas"; la segunda, "Postmodernismo"; en la tercera, "La poesía nueva", presentando bajo el subtítulo 'Juego, decantación, norma', la poesía de tres nombres que habían acompañado a Lezama en las revistas: Mariano Brull, Eugenio Florit, y Emilio Ballagas; y en 'Poesía negra y poesía social', a Ramón Guirao, José Z. Tallet, Alejo Carpentier, Nicolás

Guillén, Emilio Ballagas y Regino Pedroso. Entre las figuras aisladas, presenta a Félix Pita Rodríguez, Angel I. Augier, Julia Rodríguez Tomeu, Samuel Feijóo, Alcides Iznaga, Aldo Menéndez... La cuarta sección la abre "Los poetas de Orígenes", excluyéndose Vitier de los diez de su previa antología; cerrando el libro con los "Poetas de aparición más reciente": Carilda Oliver Labra (1924), Rafaela Chacón Nardi (1926), Fayad Jamís (1930) y Roberto Fernández Retamar (1930).

Esta antología, más al alcance del público que la previa (recordemos que fue publicada por la Dirección de Cultura para celebrar el cincuentenario de la República), y más consultada por incluir otros poetas fuera del círculo de los diez, ha sido para muchos críticos, el primer punto de contacto con el 'grupo Orígenes'. Por eso es que muchos trasladan Orígenes a la historia de la literatura cubana, extrayendo de las palabras de Vitier en el prólogo, lo que toman por definición absoluta de Orígenes. Y Vitier, al mencionar esta denominación, lo que hace es tratar de destacar como ironía, el contraste con la generación anterior de la Revista de 'Avance'. Apunta dos rasgos que aparecen en las revistas del 'grupo' en contraste con la de Avance: 1- éstas no son polémicas, y 2- su centro es la poesía. Al explicar sus posibles causas, dice que tal vez se deba,

al ensimismamiento creador de una generación desinteresada ya de la comedia política post-machadista y empeñada no tanto en 'avanzar' como en sumergirse en busca de los 'orígenes'

(Oscuros e inalcanzables, como son siempre los fundamentos vitales últimos) de nuestra sensibilidad creadora.

(CPCub, 4).

Y es a partir de la publicación de esta antología cuando comienza a resonar el eco de Orígenes como dominante al grupo de poetas --ya conocidos por algunos-- de la previa antología de Vitier. Entre algunas de las revistas populares como Bohemia, Carteles, o los periódicos Diario de la Marina, y después, Revolución (sobre todo el suplemento 'Lunes de Revolución'), la intriga y venganza personal de algunos --ya señalada previamente en este trabajo--, descarnan a Orígenes de su sentido sustancial. Se oyen voces que en forma peyorativa refieren a los poetas como 'los de Orígenes' o los 'origenistas'.⁴¹ Por eso, cuando abrimos las páginas de la revista, comprendemos por qué Lezama en "Alrededores de una antología", denuncia:

Quejosos barbados de encefalitis letárgica, sentirían en su más superficial corteza un leve crujido, apenas comparable a la aguja incorporándose el coágulo arenoso: la antología, que encaraba cincuenta años de poesía cubana del poeta Cintio Vitier, venía a sobresaltarlos, como sonámbulos irritados por el reloj y la conciencia artística.

(Orig, ix, 31, 1952, pág. 63).

Si bien Lezama sale en defensa de la antología de Vitier, ante las intrigas personales de algunos, y la miopía de otros, también reacciona al sentido traslaticio que ahora se le da a Orígenes como grupo e incluso generación. Por ello, nos dice mas adelante, "Orígenes es algo más que una generación literaria o artística, es un

estado organizado frente al tiempo" (Orig. ix, 31, pág. 64).

Aquí concreta Lezama una definición de Orígenes que lo acompaña en innumerables ocasiones. En una de ellas reitera,

. . . . usted me habla de la generación de la revolución. Y bien, en ésta, sus figuras mas representativas por su obra ya realizada se encontraban en Orígenes. .. el caso de Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, etc... Todos ellos se dieron a conocer en Orígenes. ¿Por qué? Porque cuando hacíamos Orígenes tratábamos ya de vulnerar, de reaccionar un poco contra ese criterio generacional. Y más de una vez afirmé que "Orígenes" no era una generación, sino un estado poético que podía abarcar varias generaciones.⁴²

Durante el largo tramo que separa la segunda antología de Vitier de la tercera que publica en 1959 --transcurso en el cual muere Orígenes (1956)-- paralelo al desarrollo del interés por los estudios sobre las generaciones, se va acercando a Orígenes en una visión homogénea.⁴³ Sólo dos años después de las palabras de Lezama sobre la antología de Vitier, irrumpe el estudio de Fernández Retamar --natural consecuencia del medio--, ubicando a Orígenes en lo generacional.

Fernández Retamar en su estudio sobre La poesía contemporánea en Cuba: 1927-1953 (1954), extrae de los estudios hechos hasta el momento por Félix Lizaso, Raimundo Lazo, José Antonio Portuondo, Salvador Bueno... algunos conceptos --alejándose en otros-- sobre lo generacional. Basándose en las teorías de Petersen, sitúa al grupo Orígenes en una Tercera Generación Repu-

blicana (pero sólo los diez poetas de la antología de Vitier), asignándoles el rótulo de 'trascendentalistas'. Aclara en su estudio, que no se trata de 'la teoría kantiana trascendentalista, ni del movimiento norteamericano de Emerson y Thoreau'. Se trata más bien de su sentido prístino, y cita a Heidegger: "trascendente, es aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece".⁴⁴ No obstante todas estas aclaraciones, estudia a Orígenes como generación, excluyendo a nombres no relacionados a dicho grupo. Y aunque en algún momento señala algunas diferencias entre ellos, los observa más bien como un grupo homogéneo:

Sorprende en esta generación, independiente-
 mad de su labor poética al comparar homoge-
 nea de la generación precedente.⁴⁵ Parla
 con la de la generación precedente.⁴⁵

Palabras que recuerdan las de Vitier en su antología, contradiciéndose Retamar en otros momentos, como al hablar del trascendentalismo:

Con tal nombre --tan convencional y
 objetable como poesía 'pura', 'negra'
 o 'social' --hacemos referencia a una
 de las pocas notas comunes a estos
 poetas, diversos entre sí en muchos otros
 aspectos.⁴⁶

Desde el estudio de Retamar en 1954, casi sistemáticamente, la crítica se ha ido adhiriendo a su terminología, llegándola a incorporar como definitoria del grupo de los diez poetas de la antología de Vitier.⁴⁷ Por eso, Vitier, en una entrevista para el Diario de la Marina --1958-- trata de romper el cerco de 'grupo' en relación a Orígenes:

En nuestro caso creo que no ha existido nunca el llamado grupo "Orígenes" como entidad voluntariamente cerrada. . . Ningún credo estético, ningún 'ismo', ningún dogma poético ni religioso ha caracterizada en conjunto y con rasgos excluyentes a los poetas así nombrados.

(DM, nov. 16, 1958, pág. 6-D).⁴⁸

Continúa en dicha entrevista, aclarando la postura no sólo de él, sino la de Lezama también, en relación a lo generacional:

El propio Lezama que desde 'Verbum' y 'Espuela de Plata' ha sido por evidentes razones de vocación y maestría el principal aglutinador de nuestras fuerzas poéticas, no ha hablado nunca de semejante 'grupo' y se ha mostrado incluso reacio a aceptar la palabra 'generación' que es hoy moneda corriente y aceptada por todos. Muy por el contrario nos ha hablado de un 'estado de conciencia poética' lo que nos indica la apertura a un espacio donde pueden converger los mas disímiles temperamentos. . . (Ibid, 6-d).

Un análisis comparativo entre la versión que ofrece Vitier sobre las palabras de Lezama, y las del mismo Lezama, revelan, en cuanto a la perspectiva de ambos sobre Orígenes, una diferencia básica --esencial--. Mientras Vitier habla de una apertura espacial (ofreciendo así una visión de Orígenes heterogénea en lo sustancial); Lezama, más bien, habla de una apertura en lo temporal. Intuimos que para Vitier Orígenes se encauza más en un sentido lineal que puede abarcar lo sustancialmente distinto en una generación, pero no necesariamente en varias. Esto no ha sido formulado de manera explícita por Vitier, sino que se halla subyacente en su labor crítica en relación a Orígenes. Y esta labor, a su vez,

ha sido más bien de índole explicativa, aunque después de la publicación de su antología en 1952 y la subsecuente reacción crítica, ésta adquiere a veces, resonancias justificativas.

Por ello, cuando Vitier publica en 1959 su tercera antología, Las mejores poesías cubanas, no nos asombra presenciar un cambio casi radical a lo que había hecho en sus previas antologías. No sólo diluye la entidad exclusivista de Orígenes como grupo, sino también como generación, prefiriendo dentro de un marco más amplio, hablar, de una Tercera Generación Republicana, ubicando aquí otros nombres. Siguiendo el criterio selectivo en el propósito de esta antología (que va desde Zequeira y Arango hasta la tercera generación mencionada), incluye aquellos poemas que han llegado a ser simbólicos de la creación del autor. Como se trata ahora de destacar el valor intrínseco de la poesía seleccionada, no cabe hablar de Orígenes cuya misión -en un momento dado- fue dar a conocer la obra de un grupo de poetas amigos. Por el contrario, habría que dar a 'des-conocer' a Orígenes, descubriendo lo que de calidad perdura en ello, relacionándolo a su vez a un sentido histórico en el presente:

[Al hablar de la revolución que acaba de triunfar] . . . una revolución no se hace desde la nada: supone, no sólo una voluntad de cambio y creación, sino también una raíz nacional, un cuerpo de valores fundacionales en que apovarse. De esos valores, los poéticos han tenido entre nosotros una calidad suficiente o decisiva. Este libro es testi-

monio de ello.

(Las mejores poesías cubanas, pág. 10).

Se desintegra ahora la noción de Orígenes como grupo, dejando Vitier de mencionar en el prólogo a Justo Rodríguez Santos, excluyéndolo también de la selección poética. Tampoco incluye su propia poesía ni la de su esposa Fina García-Marruz. Y cuando habla de la poesía de Lezama, distingue lo que la separa de la de los más jóvenes: Diego, Smith, García-Marruz, García Vega; añadiendo a esta nómina, aunque "distinto, solitario, libremente entregado a dos temas para él inseparables: el paisaje y la piedad . . ." a Samuel Feijóo.

Lo que Vitier aquí concreta, ya fue anuncio en Lo cubano en la poesía, al estudiar la poesía de algunos de los poetas de Orígenes, dejando de asociarlos a dicho nombre para destacar lo que de esencial y permanente tiene la poesía de cada uno. En una aproximación poética, se adentra -como Martí- hasta la raíz del hecho -o la poesía- para desde allí arrancarle su sentido último. Sólo en un momento -cuando habla de la figura de Lezama- (en el capítulo "El intento de una teleología insular"), vuelve Vitier a hablar de un "grupo", pero esta vez para destacar lo que de esencial tuvo en relación a Lezama:

Hubo siempre en él una vocación de constructor, de fundador, una apetencia de coralidad. Así fue formándose en torno suyo, a través de soplos, oscuras adivinaciones y encuentros inexplicables, por modo totalmente mágico, una misteriosa familia de amigos, con su inevitable

franja de enemigos sucesivos y relevados, que lo han hecho el centro de la vida poética cubana en los últimos veinte años. (LCubP, 440).⁴⁹
 Si bien no se puede negar la existencia de un (o varios) grupo (s) en relación a Lezama, su importancia, más que en la particularidad de nombres reside en lo que él, como centro de 'gravitación', va despertando a su alrededor. Y si con Lezama se rompe la madeja del determinismo generacional, también su poesía abarca lo heterogéneo. Se convierte la poesía por primera vez, nos dice Vitier, en el "vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar". Lo sorprendentemente distinto de Lezama, es que en él no había "la menor continuidad en lo inmediato anterior. . . ",

Su espacio y sus fuentes no estaban en relación esencial ninguna con la circundante atmósfera poética. Su tiempo no parecía ser histórico ni ahistórico, sino, literalmente fabuloso. Así, no nos sorprendía, aunque es el verso mas sorprendente con que haya empezado jamás un cubano un poema. . . de su primer cuaderno Muerte de Narciso (1937): 'Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo'." (LCubP, 438).

Es por ello por lo que ahora con Lezama --a partir de 1937-- se abre un nuevo espacio y un nuevo tiempo hacia una aventura poética --va bien metafísica o fabulosa-- no habiendo una continuidad lineal con las generaciones precedentes, como estudia Vitier en su libro. Desde

Lezama, se hace posible en esa apertura hacia otra dimensión, otros centros --poetas-- cuya poesía es original de por sí. Por eso en otro capítulo, estudia Vitier con profundidad la poesía de Gaztelu, Piñera y Baquero en lo que aportan en su originalidad; comprendiendo que la de Justo Rodríguez Santos -a quien deja fuera de su estudio- "se sitúa más bien entre las últimas consecuencias estéticas de la generación anterior" (LCubP, 471).

No erradica Vitier de raíz la noción de un grupo, sobre todo cuando se trata de estudiar la poesía de los más jóvenes: la de Diego, Smith, García-Marruz, García Vega y la de él mismo, separándola en una segunda promoción. Pero aquí, en Lo cubano en la poesía, de nuevo se excluye él y su mujer, refiriéndose sólo a la de Diego, Smith y García Vega. Apunta Vitier que este grupo, "parece tener en común la mayor intimidad de sus versos, el acercamiento a las realidades cotidianas y la búsqueda de un centro intuitivo en la memoria" (LCubP, 501). Pero al estudiar la poesía de García Vega, comprende que éste irrumpe con una violencia que lo aleja del resto del grupo. Admite Vitier que en el caso de García Vega, "estamos en presencia de una aguda individualidad que no halla por lo pronto en la memoria la nostalgia ni la resistencia, sino el vano de las cosas y el misterio del instante" (LCubP, 524). Se percibe desde su distancia, aislado en sí mismo, a García Vega; intu-

yendo ya aquí Vitier la inexistencia de un grupo cuya desintegración hace cuestionar desde un principio su constitución.⁵⁰

Hacia fines de la década del cincuenta, llega la aventura de 'Orígenes' a su epílogo; primero con la muerte de la revista, en 1956; después hacia 1959, la desintegración de un grupo así nominado por Vitier en su segunda antología, modificado en su transcurso histórico. Y de estudiarse la poesía de los poetas que una vez integraron dicho grupo, habría que adentrarse en ella, viendo también su evolución desde 1959 hasta el presente, y al descubrir su valor intrínseco, entonces, relacionar aquellos puntos que en un diálogo creacional, hace posible situarla y comprenderla 'en/desde' Orígenes como movimiento cultural.

Conclusión

No se puede, pues, definir a Orígenes a partir de un grupo, generación o movimiento, sino ir a su raíz: Orígenes fue una revista, en la cual colaboraron una serie de 'núcleos' de amigos, no todos amigos de todos, ni todos amigos en un mismo momento histórico de la revista. Cuando Lezama, su creador, bautiza su revista con dicho nombre, se basa en una definición de Nietzsche en Humano, demasiado humano: "es la vuelta a los orígenes. El que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos". Lezama a esto añade, que allí está "verdaderamente lo germinativo, lo que es creador".⁵¹

Y si Lezama traslada ese sentido misional fuera del círculo de colaboradores en la revista, hacia una apertura extraliteraria, entonces habría que redefinir a Orígenes como movimiento cultural, cuyo estudio es sólo posible en lo histórico en un a posteriori.

Octavio Paz que se percató de ello desde su lectura de Los diez poetas cubanos (1948), no habla de Orígenes como movimiento, sino más bien sitúa algunos de los poetas de dicha antología como integrantes de una nueva sensibilidad. Años más tarde, habría de verlos como parte de un movimiento que en Hispanoamérica, es auténtico, todavía viviente (el surrealismo):

Ese movimiento se inició hace más de cuarenta años entre nosotros y sus iniciadores se llaman Macedonio Fernández, Huidobro, Pellicer --para citar sólo a los más conocidos. Culmina en dos momentos que son dos verdaderos mediodías. El primero se concentra en los nombres de Neruda y Vallejo; el segundo se dispersa en las obras menos conocidas, aunque no menos notables, de varios poetas de mi generación: Lezama Lima, Nicanor Parra, Enrique Molina, Alberto Girri, Vitier y algunos pocos más. Es un movimiento que aún no termina, una tradición viva, como puede verse en la actitud de los poetas jóvenes que cuentan: no imitan ni prolongan, buscan e inventan. Su relación con la tradición inmediata es polémica.

("Los nuevos acólitos", Corriente alterna, México, ed. siglo veintiuno, 1967, pág. 38).

Si bien no cabe contradecir lo que en un primer momento se pudo percibir como tal, dicha perspectiva es objetable tanto para la poesía de Vitier --como se verá con mas detenimiento en este estudio--, como para la de

Lezama. Se pudiera ofrecer como una respuesta más directa a lo aquí dicho por Octavio Paz, las mismas palabras de Vitier en la "Introducción" a la obra de Lezama:

Ante la frustración de lo inmediato, Lezama se sumergía en lo remoto, pero no, ciertamente, para evadirse como en el puro juego intelectual, sensual o angustiado de Brull o de Ballagas, sino para afincar el pie en roca de cultura y replantear la batalla en otra dimensión. '52

No se trata, pues, de una invención que surge sin relación a una tradición. Todo lo contrario, aunque si bien rompe con la inmediata anterior, la retoma desde sus raíces (en este caso, Garcilaso), trasladándola a lo insular, para después 're-crearla', llenando así ese vacío del 'Renacimiento que no tuvimos'. Por ello, para hablar de Orígenes como movimiento, tendríamos que rescatar a partir de él, su significación. De ello, Vitier aclara:

Si nuestra cultura hubiera seguido exclusivamente los caminos ya trazados por la generación de la Revista de Avance, con sus consabidas bifurcaciones de izquierda y de derecha, de evasión y compromiso, con su atenerse a lo 'visiblemente' contemporáneo, hubiéramos tenido, como de hecho tenemos en esa línea, un alto rendimiento de creación en las décadas de los años veinte a los cincuenta; nos faltaría, sin embargo, el ensanchamiento prodigioso que significó la nueva óptica, casi diríamos la nueva física cultural de Lezama. A esta luz hoy comprendemos que con Muerte de Narciso fue como si de súbito, por un inesperado golpe de gracia, nuestra poesía (nuestra cultura) adquiriese el Renacimiento que no tuvo, su Garcilaso y su Góngora transmutados en fabulación insular americana. Empezábamos así, de nuevo, llenando aquel vacío inicial que ahora revelaba su verdadera significación: provocar el discurso que sólo había logrado hasta entonces el destello de un título secretamente imantador:

Especio de paciencia . . . El espejo de aquel vacío, de aquella paciencia secular, ahora recibía su imagen destinada: Narciso, cifra de la mitología grecolatina y renacentista, perfección que ante su propia imagen muere de rodillas para ilustrar el espejo y trascenderse. . . Al remediar idealmente esas menesterosidades originales (un siglo de oro, un primer poema que no tuvimos), no lo hace, diríamos, retrospectivamente, arqueológicamente, sino intuyendo una imagen --la de Narciso ante las aguas-- que tiene la fuerza germinativa de lo fabuloso, de lo desconocido que está en el origen y se proyecta en el futuro.

(El subrayado es nuestro). 53

Este ir desde las raíces, en su proyección hacia el futuro, que se da como conciencia en el quehacer de Lezama, es en un sentido último, la dirección de un proceso valorativo de una obra literaria. Pues el valor de una obra radica en su futuridad, en un sentido --diríamos casi mesiánico-- que es una proyección hacia, y no radica en un desde. Es siempre un ir adelante, un descubrimiento, que se proyecta más allá de lo inmediato. Con ello, no se niega lo histórico, pero siempre y cuando ello sea un fundamento que crea un cuerpo --una tradición-- y en su existir se revela como fundación.

Por eso, cuando una 'generación' (usando la palabra en su sentido más amplio), es consciente de su quehacer histórico, siempre se plantea, como Vitier lo hizo con sus antologías, el problema de la futuridad. Y esa necesidad de proyectarse en la historia, es el quehacer del creador-crítico: lo profético que en esta empresa se pudiera después ver cumplido, da en su concreción, la

medida de su valor; y en sus logros vemos la comunión con fuerzas más allá de lo circunstancial. Por eso no cabe hablar de generación como cronología de autores que sólo señalan aproximaciones físicas, con lo que se hace más bien una historia del dato y fechas. Si lo que se intenta es prefigurar un cuerpo cultural, habría que señalar las aproximaciones espirituales que hacen ese cuerpo posible. Y en los estudios sobre las generaciones, hay un esfuerzo por darle más bien coherencia a los hechos y no al sentido mismo de la obra creada. Ese esfuerzo ha llevado a críticos como Portuondo a crear o recrear una obra en base a una teoría, y toda teoría está fundamentada en una hipótesis, y de lo generacional, la única hipótesis posible es la cronología histórica, que por definición, es un dato, un hecho, desvirtuando de entrada, su construcción.

¿Cabe hablar por lo mismo, de influencias en un sentido causalista? No podemos limitar lo literario, sobre todo en el caso del hombre del siglo xx, a una relación lineal homogénea con lo más inmediato circunstancial. Se rompen las barreras, siendo a veces, además de las experiencias vivenciales, lo más distante en tiempo y espacio, lo más inmediato en la obra de un autor. Con ello no negamos la existencia de un cuerpo cultural, una tradición, pero sería su logro encauzar ésta en una historia que tocara más bien los puntos confluentes entre lo creado. Por eso, cuando aquí hablamos de lo generacional, usamos su significación

más comunmente aceptada --a la distancia cronológica entre padres e hijos--. En cuanto a su valor, nos adherimos al concepto de Martí con Vitier: "lo que en una generación interesa no es su perfil consumado o su escándalo momentáneo, sino en qué forma potenció su protoplasma o acreció su levadura"; concluyendo con las palabras de Vitier en relación a Lezama:

crea, no la tradición y el orgullo
banal de lo ya hecho, sino la otra
tradición, la verdaderamente americana,
la de impulsión alegre hacia lo que
desconocemos.⁵⁴

Si cabe hablar de lo generacional en relación a Orígenes, habría que reducirlo 'en esa forzosa reducción del -ser- a la nada' a Lezama y Vitier, percibiéndose entre ambos, no dos promociones sino una. Pues Vitier, de todos los poetas de su antología, es uno de los que más cerca se encuentra de Lezama -sobre todo en la década del cuarenta-. Aunque la poesía de Vitier no irrumpe en la fábula o en el mito, incorpora del mundo lezamiano desde su cosmovisión, lo que pudiera ser particular sustancia que revele (aunque potencialmente) en su mundo, lo cognoscente.

Por todo lo aquí expresado, nuestra mirada actúa penetrando en la obra individual, en este caso, en la de Vitier, sin encauzarla de entrada en el cerco de algún 'ismo' o alguna ley fuera de la que la propia poesía nos reserva. Vitier, para el curso universitario que ofrece en 1957 -en base al cual escribe Lo

cubano en la poesía- señala la misión que para ellos
tiene la poesía. Valga también lo allí expresado para
nuestro propósito,

porque la poesía se ha vuelto para
nosotros un menester de conocimiento,
y únicamente de sus testimonios
esperamos la verdad. (LCubP, 441).

NOTAS

1

Esta entrevista fue incluida entre otros textos críticos, en José Lezama Lima (Serie Valoración Múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1970), págs. 14-15.

2

En "Estación de gloria", Fina García Marruz nos adentra en la intimidad del Lezama amigo, testimonio revelador de su sustancial soledad: "En su soledad, imaginaba conspiraciones inexistentes. Era en extremo sensible a esa atmósfera de comentario disperso que va como la acumulación de las nubes, preparando la ruptura amistosa, la tormenta inevitable. Creo que una de sus mayores tranquilidades al conocernos fue --quien lo diría-- la de saber que no éramos enemigos, que nadie había tratado deliberadamente de aislarnos, la seguridad, elemental para nosotros, puesto que era el punto de que partíamos siempre, de que podía abandonarse, confiar, En realidad, creo que nunca había conocido, como nosotros, la verdadera dulzura de la amistad". (El subrayado es nuestro. Opus cit., pág. 284).

3

Teniendo en cuenta ese ritmo de ola que ha caracterizado la mayor parte del tnato de Lezama con sus amistades, nos referimos a los invariables distanciamientos que van debilitando vínculos. Ya indicamos que en 1948 Gastón Baquero acepta un cargo para el Diario de la Marina y Justo Rodríguez Santos, otro para la radio. Ambos fueron gradualmente marginándose del grupo. También, ambos silencian su voz por muchos años. En el caso de Baquero, publica en 1942 dos libros, Poemas y Saul sobre la espada, colaborando sólo en el primer número de Orígenes. Veinte y dos años más tarde, después de su exilio político, en España, vuelve a publicar su poesía, primero en revistas, después el cuaderno Memorial de un testigo (Madrid: Rialp, 1966). En el caso de Rodríguez Santos, aunque lo vemos colaborar en algún número de Orígenes todavía en la década del cincuenta, ya desde 1948 cuando Vitier publica su primera antología, se encontraba distanciado del grupo. Silencia su voz en la década del sesenta, reiniciando la publicación de su poesía con El diapasón del ventisquero

(Madrid: Playor, 1976). En una entrevista (agosto de 1981), me reiteró que él nunca rompió radicalmente su amistad con Lezama. Pero tampoco, añadimos, llegó a formar parte integrante del llamado 'grupo Orígenes'.

Virgilio Piñera tampoco se desvinculó radicalmente de Lezama, pero no era ésta, una amistad de trato frecuente. Piñera fue uno de los tres poetas aquí mencionados, que residió en Cuba hasta el final de sus días.

4

Nos referimos más que a ninguna otra, a Orígenes.

5

De estudiarse a Orígenes como movimiento cultural, habría que rescatar la figura de José Ardevol en sus comienzos. Aunque español --igual que Julián Orbón-- llega a Cuba en 1930, alcanzando la dirección general y titular de varias cátedras en el Conservatorio municipal de La Habana. Fundó el 'Grupo Renovación' y de su importancia, nos dice Alejo Carpentier --en 1946--:

el papel desempeñado por él en estos últimos tiempos es tan considerable que, de hecho, ha venido a encabezar movimientos y a propiciar tendencias que caracterizan, por el momento, la vida artística de la isla.

Si bien esta importancia inicial no sobrevive en su quehacer posterior, compuso Ardevol, en ese primer momento, un ballet, "FORMA", con texto de Lezama Lima: una de las obras más importantes que se han escrito en Cuba, desde principios de siglo, tanto por la concepción como por la realización. Un coro enmascarado interviene constantemente en una acción situada en lo universal y sin tiempo, que nos muestra al hombre hallando su propia dimensión interior y la conciencia de esa dimensión --al vivir las fases de toda experiencia humana--.

(v. Alejo Carpentier, La música en Cuba, México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1972), págs. 330-336. Vemos aquí en música, ese afán de absoluto que proyecta en su cosmovisión poética, Lezama.

6

Cintio Vitier, "Introducción", Obras completas de José Lezama Lima (México: Aguilar, 1975), t. 1.

Vitier --como ya se señalará más adelante en este capítulo-- en el prólogo a su primera antología de 1948, habla ya de movimiento literario. Al reseñar el libro de Eliseo Diego, "En la calzada de Jesús del Monte", para Orígenes (VI, n. 21, 1949), abre el artículo con estas palabras: "Si es justo medir la profundidad de un movimiento poético según la celeridad y solidez con que haya sabido crearse una tradición propia, este

libro de Eliseo Diego nos trae la prueba mas rotunda que nuestra poesia desde 1937 se adentra por caminos de sustancia".

Y de Lezama, entre su epistolario a Juan Ramón, leemos en una carta del 22 de abril de 1954: "Pues Orígenes, como usted sabe, no es tan solo una revista paga por ese señor (José Rodríguez Feo), sino un movimiento de poesia y cultura, que desde hace años agrupa a escritores nuestros y extranjeros". Y en una carta a Zenobia le contesta: "Lo que representa para mi haber conocido, en aquella oportunidad, a Juan Ramón? Algo como un permanente estado de conciencia, como la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante furor poético. Creo haber sido siempre fiel a sus señales. Y haber engendrado en mi país un movimiento poético que se ha hecho historia. . ." (carta fechada junio de 1955). Sentencia la de Lezama, que recuerda a la de Rubén Darío.

v. José Lezama Lima. Cartas (1939-1976) (Madrid; ed. Orígenes, Colección Tratados de Testimonio, 1978), Introd. y ed. de Eloisa Lezama Lima.

7

Entre ellos, del testimonio de Vitier, Lezama, Piñera, y sobre todo, Gastón Baquero en "Tendencias de nuestra literatura", Anuario cultural de Cuba, 1944. Entre las revistas que aquí menciona Baquero, rescata del olvido "GRAFOS" (1939-1943), en la cual Vitier también publicó. Pero no fue ésta una revista literaria sino social, cuyo mismo carácter escapa a las aquí estudiadas.

8

Roberto Fernández Retamar, La poesia contemporánea en Cuba (1927-1953), (La Habana: ed. Orígenes, 1954), pág. 83.

9

En "Estación de gloria", Fina García-Marruz relata las dificultades de relaciones con el Lezama-editor, muy a propósito de lo que aquí señalamos. Nos dice:

Por aquellos días ocurrió su distanciamiento con nuestro amigo, del que no hablaré en detalle, que hizo que la posibilidad de un futuro acercamiento entre nosotros desapareciera como por encanto. Creo que se había disgustado por no se que cuestión de su revista Espuela de Plata, para la que quería colaboración mayor de todos. Creo que estaba irritado porque no se trabajaba bastante. A él no le interesaba hacer la concebida revista 'nueva generación', sino que los poetas colaboradores, de cualquier tiempo, fueran de veras exigentes, con lo que va serían bastante jóvenes; era de cuando habla-

ba de crear "un estado poético": creo que estaba irritado porque era como un general que taxiese un plan estratégico genial rodeado de ayudantes soñolientos, deseosos en el fondo de tener una semana de relevo. Parece que no teníamos sentido de nada. El solo, su voluntad sola, quería hacer ocupar a cada uno el sitio verdadero que ninguno de nosotros parecía interesado en ocupar. (En, José Lezama Lima, Serie... pág. 283).

10

Fernández Retamar, La poesía..., pág. 87.

11

Esta entrevista circuló por varios periódicos y revistas en España (El heraldo de Aragón; La estafeta literaria, Madrid, 645-646, 1-15 oct. 1978, pág. 15; "Informaciones de las Artes y las Letras -suplemento de Información, 525, 17 ago. 1978, págs. 4-5).

12

José Lezama Lima, Serie..., pág. 15.

13

Cintio Vitier, Introducción, xx

14

Ver Nota 17, Capítulo I, de este trabajo.

15

En el primer capítulo, por la complicación que entraña desbrozar el 'grupo Orígenes', preferimos al referirnos a éste, señalar sus varios núcleos, el primero, en relación a Lezama a partir de Verbum: Gaztelu, Baquero, Rodríguez Santos, Guy Pérez Cisneros, Portocarrero, aunque no fue este núcleo (con la excepción de Gaztelu), 'esa columna vertebral' de que nos hablara Vitier en su Introducción a la obra completa de Lezama.

16

Del mundo de la mitología 'las ninfas', imagen que pide ser concretada por el compás = la rodajuela (de la espuela), simbólico también de la creación del círculo = mandala.

17

Alusión al Trópico (1930) de Eugenio Florit, quien participó con la generación anterior del quehacer de la Revista de Avance. Y 'luna de Valencia' -alusión a un dicho popular en Cuba que era decir 'no estar en nada'. Aquí Lezama traslada ambos sentidos a

un umbral, no es el estar en nada, sino en un a que apunta hacia.

18

La metamorfosis bíblica.

19

Reconocida o no, hace referencia a su 'mito insular' de su Coloquio con Juan Ramón.

20

Hay muchos puntos coincidentes entre algunos postulados de Lezama y Vitier en relación a Orígenes con el expresionismo alemán. Y uno de ellos es éste precisamente sobre Cezanne (considerado por algunos críticos como el padre del movimiento alemán).

21

La curiosa simbiosis del caballo (muy del gusto de los poetas expresionistas alemanes) y la rosa (que nos remite a Martí), pueden dar a luz dos creaciones completamente opuestas, pero en su grandeza, lo que importa es su logro.

22

Con "Teseo" abre Lezama un mundo de dobles referencias: esta figura semilegendaria, hijo de Egeo, y rey de Atenas, fue 'guiado en el laberinto de Creta por el hilo que le había entregado Ariadna...' que por asociación nos remite al primer poema de Lezama "Muerte de Narciso", "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo". Asociación del hilo con la lluvia, así como la entrada en un recinto o un laberinto -que hacen posible una salida-, o en la del infierno, que hace posible una 'resurrección': o sea, del mito a la fábula lezamiana.

"Las furias" referencia al mundo griego, incluso aquel que se plasma en el primer libro de Virgilio Píñera, así llamado, y publicado por la ed. Espuela de Plata en 1941.

23

Una referencia a lo que de superficial pudieran tener algunos actos, así como movimientos literarios, como el surrealismo y el dadaísmo.

24

Aquí vemos un realmente asombroso caso de confluencia: ya apunta en germen Lezama, lo que Alejo Carpentier desarrollaría en su teoría sobre 'lo real maravilloso' en El reino de este mundo, escrito hacia 1943, a partir de su viaje a Haití. Carpentier y Lezama no se conocieron hasta después del regreso de Carpentier a La Habana de sus frecuentes viajes -en 1945. Y cuando Lezama aquí nos traslada del mundo mágico tropical a

la 'llama fija' nos remite al misticismo de San Juan de la Cruz, que por medio de la sangre establece el vínculo genealógico (en el caso del cubano, la descendencia española). Por ello, 'Magia - Misticismo' es un mismo todo.

25

Una nota personal: el Perugino es una imagen que me ha acompañado desde pequeña. No sé si fue algo popular que Lezama aquí rescata, o si a partir de Lezama, surge al conocimiento en algunos círculos de La Habana. Lezama aquí se refiere a esa división del hombre, entre el creador y el trabajador. Entre algunos cubanos, el Perugino llegó a representar -la indiferencia- El personaje en sí se refiere al pintor italiano Pedro Vannucci (1445-1523) -Perugino- cuya fama fue oscurecida por la de su discípulo Rafael.

26

Si establecemos como clave a Juan Ramón entre Martí y Lezama, no indicamos con ello que Lezama lo descubriese a partir de Juan Ramón, sino por el vínculo más estrecho que existe entre Juan Ramón (su Platero y yo) y el Martí del Ismaelillo (más que el de la Edad de oro. Y el Ismaelillo, a su vez, tiene mayor relación con la España morisca, siendo el nombre de Ismael -hijo de Agar y Abraham, el que funda la nación árabe-. Y entre los árabes se trabajó más la plata que el oro. Por eso aquí, Juan Ramón, en función simbólica, como puente, entre España y Cuba con su Platero y yo.

27

Cintio Vitier, Introd., pág. xxii.

28

Baquero, "Tendencias...", pág. 53

29

Vitier, Introd., pág. xxii

30

Baquero, pág. 54

31

Ibid.

32

Vitier, Ibid.

33

Entre muchos, por ejemplo, José Antonio Portuondo en "Corrientes literarias en Cuba", Cuba, 4, jul-ago, 1967, pág. 194. Dice: "Como ha definido con

certeza. . . Cintio Vitier, responde al 'ensimismamiento creador de una generación desinteresada de la comedia política postmachadista y empeñada no tanto en avanzar...'. También Enrique Anderson Imbert, en su Historia de la literatura hispanoamericana, (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), vol. 2.

34

Abrimos el primer número de Ciclón I, 1, 1955, y al final de la revista, en dos páginas amarillas tituladas "Borrón y cuenta nueva", como proyectil en guerra, Piñera lanza:

"Lector, he aquí a Ciclón, la nueva revista.

Con él, borramos a Orígenes de un golpe" - lo que resultó poco profético.- Aquí también explica las causas del rompimiento con Orígenes del número 34, X, 1953. Lezama publica un artículo de Juan Ramón sin el consentimiento de Rodríguez Feo quien se encontraba en España. En dicho artículo no se habla nada amablemente de Vicente Aleixandre. Cuando Rodríguez Feo regresa a La Habana, le exige a Lezama una aclaración, y pide se le exima de culpas por esa publicación de la cual él no sabía nada. Se pone en juego la veracidad del testimonio de Rodríguez Feo, quien supo antes de irse a España lo que en ese número de la revista se publicaría. Lezama se niega a eximirlo de culpas en las páginas del número siguiente de la revista, rompiéndose el vínculo entre ambos.

En 1956, salen 4 números de Orígenes: 2 ('apócrifos') de Rodríguez Feo y dos de Lezama, quien con muchas dificultades económicas, acepta la ayuda de Juan Ramón y otros colaboradores de la revista. Por eso, se dejó de publicar. ¿Tendría en perspectiva Rodríguez Feo desde entonces, la publicación con Piñera de Ciclón?

Para mayor información sobre los hechos, v. "Diez años en Orígenes. Advertencia", Orig, XI, 35, 1954, págs. 65-66; José Lezama Lima, Cartas... pág. 61; Orig, n. 40, 1956 (el último número). También v. José Antonio Portuondo, "Corrientes literarias en Cuba", CuA, CLIII, 4, pág. 194; para la significación de Ciclón.

35

En 1953, en "Notas" sobre la muerte de Guy Pérez Cisneros, (aunque anónimo pudiera haber sido escrito por Lezama), estas palabras: "Guy Pérez Cisneros formó parte de una de las generaciones más valiosas... aquella que se inició en Escuela de Plata y hoy en Orígenes continúa su parábola de creación y cuidado de la expresión y de la forma. Generación que venía a establecer como un nuevo estilo..." Se menciona repetidamente la palabra 'generación' como logro que irrumpe ante la conciencia de la muerte de Guy Pérez Cisneros.

36

Vitier, Introd., xxvi

37

Si aquí señalamos algunas sutiles diferencias no es para contradecir a Vitier, espíritu cuya misión fue siempre unir, establecer vínculos; sino, para aclarar lo que ya ha sido diferenciado desde fuera, públicamente. En el caso de Lorenzo García Vega -tres años después de escrita la Introducción de Vitier- publica en Caracas, Los años de Orígenes (ed. Monte Avila, 1978), en el cual revela un espíritu hiriente, mordaz, rencoroso, que da ya públicamente su inconexión con el grupo.

En cuanto a la distinción que hacemos en el caso de Orbón, es porque si se amplía el círculo de grupo-Orígenes, incluyéndose además de los diez poetas, otros músicos y pintores, entonces sí, Orbón fue central a él, habiendo sido el Conservatorio de su padre, lugar de reunión de las tertulias. Pero, no fue Orbón, columna vertebral de la revista, aunque después del rompimiento entre Lezama Y Rodríguez Feo, ayude a subvencionarla.

38

DPCub es la sigla utilizada para la antología de Vitier, Diez poetas cubanos: 1937-1947 (La Habana: ed. Orígenes, 1948), seguida de la página, en arábigos.

39

Vitier invitado por el Pen Club para hablar de su antología, responde nuestra pregunta --otoño, 1948--: ". . . Estamos, pues, y a esto quería llegar, los poetas de mi reciente Antología, muy lejos de constituir esa exquisita especie de evadidos que algunos imaginan. Tan lejos, por lo menos, como lo estamos de ser los desarraigados seguidores de las últimas escuelas europeas. Semejante asociación de equívocos no ha de parecer arbitraria si consideramos que una misma acusación de frialdad, de oscuridad y hermetismo recae, más o menos vagamente, sobre aquellas escuelas y sobre lo central de nuestra actitud poética desde 1937. (v. Orig., V, 19, otoño, 1948, pág. 41).

40

Para la antología Cincuenta años de poesía cubana, utilizamos la sigla CPCub, seguida de la página en arábigos.

41

Aunque de los periódicos y revistas mencionados, Revolución es posterior al artículo de Lezama, ello indica, no obstante, como el eco negativo sigue resonando.

Allí una serie de jóvenes poetas reúnen sus esfuerzos por derrocar 'la tiranía de Orígenes' hacia 1959. Muchos de ellos se habían sentido marginados por Orígenes, y piensan que con los cambios operados en el país -1959- algo similar puede ocurrir con la literatura. Una de las primeras voces es la de Raimundo Fernández Bonilla, quien nos pone en antecedentes primero en Ciclón (4, n. 1, ene-mar, 1959, págs. 51-68) en "Refutación a Vitier", que él pensó irse del país. (Algo parecido le sucedió a César López). En Revolución, ene 26, 1958, pág. 5, habla de Orígenes en bloque, acusándolo de darle las espaldas a la realidad. (¿Qué entiende Fernández Bonilla por "Orígenes"?).

Uno de los artículos más mordaces en las páginas de Revolución es "Orígenes: una impostura" de José A. Baragaño: v. Rev. mar 14, 1959, pág. 2; Rev. abr. 7, 1959, pág. 2; Fernández Bonilla, Rev. set. 29, 1959, pág. 2; Pablo Armando Fernández (aunque publicó en Orígenes, ahora une su voz al eco de los más jóvenes), v. Rev., dic. 14, 1959, pág. 13; Heberto Padilla, Rev., dic. 7, 1959, págs. 4-5; César Leante, Rev., set. 26, 1959, pág. 2.

No son éstos todos. Se encontrará una referencia mas completa en la Bibliografía de este trabajo.

42

José Lezama Lima, Serie... pág. 39.

43

Desde la década del cuarenta, aunque más en boga durante los años cincuenta, surgen los estudios sobre las generaciones, siendo en Cuba su adalid, José Antonio Portuondo. En un primer momento, en 1944, habla de "un grupo de escritores jóvenes, procedentes en su mayoría, de la pequeña burguesía universitaria" (Jornadas, México, pág. 84); En 1962, incorpora la terminología de Fernández Retamar en Bosquejo histórico de las letras cubanas, hablando allí de la "generación de poetas trascendentalistas --como ha propuesto llamarlos Roberto Fernández Retamar--, pág. 72. Pero todavía en 1958, en "Esquema de las generaciones literarias cubanas", La historia y las generaciones (Santiago de Cuba, 1958), Portuondo sitúa dentro de un muy confuso esquema que divide en "Períodos históricos" (el cuarto, desde 1902), a "Espuela de Plata" en esta última división. Y a finales de la década del cincuenta e incluso del sesenta, Portuondo sigue hablando de una Segunda Generación Republicana dentro de la cual ubica al grupo Orígenes: v. Crítica de la época y otros ensayos (1965), y "Corrientes literarias en Cuba", CuA, CLIII, 4, jul-ago. 1967, pág. 194.

También Salvador Bueno, en 1952 habla de la 'familia poética de Orígenes', Bohemia, 44, n. 34, ago 24, 1952, pag. 82; después habla del grupo Orígenes en bloque, aunque comprende algunas diferencias, v. Medio siglo de

literatura cubana: 1902-1952, pág. 63; y en Historia de la literatura cubana (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), pág. 447, adopta la terminología de Retamar. Son muchos los estudios. Uno de los que más se valora es el de Raimundo Lazo, "La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana", Academia Nacional de Artes y Letras, Anales, t. 38, 1954-1958. Hacia 1965, ya Lazo habla del grupo Orígenes bajo una Tercera Generación Republicana, en La literatura cubana (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965), pág. 228.

44

Retamar, La poesía..., pág. 87.

45

Ibid, 85.

46

Ibid, 86.

47

Salvador Bueno, Raimundo Lazo, Portuondo, Anderson Imbert... Al llegar al Panorama histórico de la literatura cubana (New York: Las Américas, 1963), II, Capt. L; Max Henríquez Ureña rectifica los términos 'origenistas' y 'trascendentalistas', señalando que los poetas de Orígenes son los diez reunidos en la antología de Vitier. Difiere Henríquez Ureña de Retamar al señalar que no todos los poetas de la antología de Vitier son trascendentalistas. Y aunque también señala similitudes entre el mismo Retamar y los poetas de Orígenes, aclara que las diferencias son mayores para incluirlo en el mismo. Y después de estas aclaraciones...siguen los errores.

48

Enrique Anderson Imbert sin tener noticia de lo aquí aclarado por Vitier, en el vol. II de su Historia de la literatura hispanoamericana, continúa errores, tales como:

Los jóvenes cubanos fueron antirrealistas. . .
Dieron a su credo estético el nombre de trascendentalismo porque no gozaban de esas experiencias inmediatas fácilmente expresables por la palabra, sino que partían hacia lo desconocido en busca de absolutos. Se agruparon en dos pelotones: Gastelu, Pifera, Baquero, Rodríguez Santos, Alcides Iz-naga [sic], Aldo Menéndez [sic]. El

segundo pelotón vino a la cabeza Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith, Eliseo Diego, Lorenzo García Vega, Rafael [sic, Rafaela] Chacón Nardi. Además de incluir los nombres subrayados por nosotros, ni siquiera menciona a Lezama.

49

Utilizamos la sigla, LCubP, de la ed. Letras Cubanas, Instituto del Libro, La Habana, 1970, seguida de la página en arábigos.

50

Si buscamos el testimonio personal --además del de Lezama y Vitier-- de otros de los poetas que formaron parte del grupo seleccionado por Vitier en sus antologías, cada uno presenta una visión muy distinta de lo que Orígenes significó. Gastón Baquero en 1954, en "El último número de la revista de Orígenes", Diario de la Marina, ene. 23, 1954, pág. 4, nos dice:

"Es evidente que el grupo formó una apretada comunidad lírica".

Virgilio Piñera, en "Aviso a los conformistas", Revolución, set. 22, 1959, pag. 2, acusa la nueva 'generación' de los poetas jóvenes de imitar demasiado a la generación de Orígenes cuyas características son:

(1) poesía pura, (2) maritainismo, (3) retoricismo, (4) amor al pasado, (5) 'cortinas de humo', (6) negación de lo polémico, (7) sentido de la amistad.

Eliseo Diego no ha hablado del grupo Orígenes, y Octavio Smith, en La gaceta de Cuba, 83, junio 1970, pág. 13, nos dice:

"Orígenes no fue un grupo siquiera, fue una coincidencia de amistades y afinidades"

visión con la que estamos de acuerdo.

Cuando en un primer momento 'intuitivamente' comprendimos que el grupo Orígenes no existió como tal, y que fue Vitier, su creador; en nuestro diálogo con muchos de los nombres citados en este trabajo, obtuvimos más que una negación rotunda, una positiva afirmación.

Y es que el llamado grupo Orígenes, ha estado compuesto más que nada, por un núcleo familiar en torno a Vitier: su esposa Fina García Marruz, su cuñado Eliseo Diego, y los amigos Octavio Smith y Julián Orbón. De otro modo, el siempre amigo, Ángel Gaztelu, y algo marginado entre los jóvenes, el propio Lezama.

A pesar de la entrañable amistad entre este núcleo, Lezama no participó frecuentemente con ellos, de las tertulias en el Conservatorio del padre de Orbón y después en las que se daban en la finca de Diego, Arroyo Naranjo. Vitier, en su novela, DPP, deja testimonio de ello (v. capt. iii, págs. 68-72, y los capt. iv y v).

- 51 José Lezama Lima, Serie... pág. 39.
- 52 Vitier, Introd., xvi
- 53 Ibid.
- 54 Ibid, xxiii

CAPÍTULO III

De Luz ya Sueño. I. Poemas: 1937-1938 (1938)
a Vísperas: 1938-1953 (1953)

Se pueden distinguir, en un primer acercamiento a la poesía de Vitier, tres etapas: la primera, se inicia con su poemario Luz ya Sueño: 1937-1938 y la encuadra el volumen Vísperas: 1938-1953; le sigue la segunda con algunos libros del volumen Testimonios: 1953-1968; y la tercera, desde Testimonios hasta La fecha al pie (1981).

Objeto de este capítulo es el análisis de la primera etapa de la poesía de Vitier, la más prolífica, y la que a su vez, presenta mayores dificultades interpretativas. Para comprenderla en su profundidad, se requiere más que una mirada penetradora que la analice en fragmentos: ¿a dónde regresa, pues, ese hijo pródigo que cierra quince años de poesía en el volumen Vísperas? No incluye Vitier en este libro, la mayor parte de aquellos poemas que publica bajo el título Luz ya Sueño. I. Poemas, con la excepción de "Canción" y "Otro". Por ello, cuando abrimos este pequeño poemario, Luz ya Sueño, viéndose desde el primer poema al jovenzuelo como labriego con el azadón al hombro caminando entre luces

y sombras, se comprende el regreso del hijo pródigo al hogar como un ciclo que cierra una primera etapa de la poesía de Vitier. Pero ese regreso no presupone una estructura cíclica --aún en un sentido conceptual-- de la misma. En este viaje que realiza Vitier en la poesía, va el poeta metamorfoseándose, 're-creándose', a medida que va descubriendo en el camino, su Estar en el mundo, su relación con lo existente, revelándosele así el misterio del Ser, de la creación. En lo que el camino le revela de su esencia, intuye un 'Todo' que despierta sus ansias de abarcarlo en lo que puede ser abarcable. De ahí la sed de lo infinito, del absoluto, que caracteriza sobre todo este primer momento de la poesía de Vitier. Y en la búsqueda por las definiciones, va resurgiendo el 'poeta-filósofo': vamos de una aventura ontológica a una metafísica, para entrar en el reino de la gnoseología, el Ser y las Cosas, su Estar en el mundo, el Sentido de la búsqueda... Poco a poco va vislumbrando una dimensión teleológica a Su pregunta -sus preguntas-.

Ya hacia la década del sesenta, no pocos críticos van intuyendo esa cosmovisión que rige el universo poético de Vitier. Y de Federico Álvarez, en Madrid, son estas palabras:

Cintio Vitier . . . se debate más en el seno de su propia poesía; armado también de la memoria, no la quiere para revivir lo pasado sino para decantar los símbolos más válidos y apresar su trascendencia humana.

Me parece el poeta más metafísico del grupo, el más inquietado, abrumado, desazonado por la búsqueda de las definiciones, por acotar la realidad verdadera.

(Insula, 260-261, jul-ago, 1968, pág. 23).

Pero más que 'decantar los símbolos', diríamos, 'decantar' la esencia que intuye en su aproximación a las cosas, y al adentrarse en ellas, recrearlas en símbolos que van configurando su visión del mundo, a medida que trata de apresar su trascendencia. Es por ello, por lo que al aproximarnos a la poesía de Vitier, lo hacemos siguiendo las huellas de su propio paso, en orden cronológico, escalando peldaños junto a él en la búsqueda de las definiciones. Si en un gran círculo, regresamos junto al hijo pródigo al hogar, no es la entrada en éste, sino lo que esa aventura que hizo posible ese círculo, centra en su significado: ese exilio del alma --pascaliano-- le revela, en el camino, el paraíso perdido de la memoria. Una memoria que se va constituyendo, y recreando aún en su olvido. Y desde aquí, en el camino del conocimiento, penetramos en el hilo íntimo de la poesía de Vitier, sustancia que 'vale lo que su propia vida'. La poesía, una vez creada, no se sienta en un rincón escapando las miradas de su creador como enemigos mutuos --como la del Enemigo rumor de Lezama--, sino que se le ofrece, una vez transfigurada, al poeta en símbolo (o símbolos) que lo tientan a un mayor conocimiento, a otros viajes, a otras aventuras.

Un primer acercamiento esencial a la poesía de
Luz ya Sueño. I. Poemas: 1937-1938

La primera aventura es la que ofrece Vitier a sus dieciséis años: queda el verbo en el umbral que hace posible ahora la luz transformada en sueño: "Luz ya Sueño" encubre una simbiosis que nos traslada desde un principio a una región trascendente. A un nivel abstracto, van discurrendo la mayor parte de los cincuenta poemas de este cuaderno, desde el mismo título que los encabeza. Para ello, el poeta utiliza preferentemente el sustantivo abstracto: "La ideal", "Himno", "La falsa", "El amor", "Melancolía", "Meditación", "Nocturno", "Elegía", "Canto", "Fracaso", "Júbilo", "Desvelo", "Agonía", "Convalecencia"...

Situados de entrada en un mundo trascendente de claroscuros, abre el primer poema de este cuaderno un "Camino". Pero es éste, ¿el camino diurno de la luz? ¿o el nocturno del sueño? A descubrir el potencial de ambos se lanza el labriego de este poema, quien con "aliento seguro" comienza: "caminando este camino" armado para derribar, "el peligro fértil" que lo pudiese aguardar, con una voluntad que le hace afirmar: "Cada huella dice adiós/ con un aliento seguro/ de peldaño, de silencio, de ángel" (LyS, 11).¹ Aunque hay un eco del Machado de los "Proverbios y Cantares": "Caminante,

son tus huellas,/ el camino, y nada más . . . ", se aleja Vitier, de esa posición existencial de Machado (se hace el camino al andar), aunque también vaya borrando las huellas que van quedando detrás. El camino, para Vitier, está dado, es una existencia a priori que le toca a él, no hacer, sino descubrir: de ahí, el peldaño. Y si anuncia el 'silencio' al andar, es la transposición del verbo (acción=caminar) a la intimidad de su voz en el proceso de la creación. Hay en ese último verso trimembre, una llamada a una imagen que pide amoldarse, la del confesionario, que adquirirá mayor relieve en la poesía posterior de Vitier. Y en esa trilogía ("peldaño"=el poeta, "silencio"=su voz, "ángel=la poesía), media la palabra a través de la cual se va descubriendo en cada poema su esencia.

Pronto se comprende lo que para Vitier significa la esencia misma de la palabra, cuando ya desde el segundo poema "Himno", nos dice: "Loada sea la palabra/ que trae esencia al desvalido/ y al victorioso brinda paz./ La honda palabra de mañana,/ bendita sea por actual,/ por piadosa, mientras nadie la oye" (LyS, 12). De nuevo, el silencio, pero ahora símbolo de la esencia de la palabra en su misión religiosa: mientras más profunda, menos accesible al oído, pero no por ello olvidada de su quehacer existencial -traer esencia, brindar la paz-. No obstante, estas alusiones a un mundo cristiano se entrecruzan en el neoplatónico de los conceptos. En "La ideal" (el sustantivo 'la idea' adjetivado), se

penetra en el mundo del concepto, de la forma:

. . .
Si no te puedo olvidar,
figuración ardua, oro.

Quizá nazca para mí
tu azul en la línea vil.
Sombra musical, mujer
quizá te tornes: sal, sed.

(Lys, 13).

En estas redondillas nos remite Vitier, al mundo de lo inefable del simbolismo francés. No al ideal de Baudelaire, sino al "Art Poétique" de Verlaine:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

. . .
C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

. . .
De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours 2
. . .

Si para Verlaine, la poesía posee el potencial de la pluralidad para el amor, Vitier la singulariza en una mujer, vertiendo su esencia de "nieve antigua" en "río joven". No obstante, extrae del mundo poético simbolista del francés, aquellos elementos que desde su sensibilidad también traducen lo eterno, lo universal, lo atemporal: la música, el espacio, el azul...

Llega así Vitier al primer paraje de su viaje: al tema central del libro: la poesía, dando en lo externo, la dimensión de su reconocimiento. O sea, no ofrece

la poesía, creada 'en' o 'desde' el poeta, vista como si poseyese aquellos elementos que la pudiesen hacer posible, no. Es lo que el poeta, en comunión con dichos elementos externos, y a su vez, parte de él, crean: la voz --el Ser-- de la poesía, como se ve en un soneto así titulado "La poesía":

Porque soy maniatado y bajo llave
como reo futuro de la vida.
Mientras tú, cielo frágil, frágil ave,
me enciendes, lejanísima, transida.

Vives tú, ciertamente, Yo no sé
si vives, si te roban, si me huyes.
Yo no sé. Tú sí sabes, y te excluyes
los brazos de agua libre. Yo no sé.

Mas cuando retroceda la paloma
y el balido y la rosa junto a mí
logrado, sonriente, marinero,

no te veré jamás ni bajo aroma
transida, lejanísima. Pues si
te alejas hoy, renazco dios primero.
(LyS, 24).

Los elementos 'la paloma, el balido y la rosa', simbolizan los conceptos --para Vitier-- que hacen posible la existencia de la poesía. Pero si estos retroceden --un paso atrás hacia el poeta--, entonces, la poesía no podría ofrecerse --en cuanto vehículo de conocimiento o reconocimiento-- aunque quede el poeta 'logrado'. Esto nos remite por asociación a la cuarta rima de Bécquer: "Podrá no haber poetas; pero siempre/ Habrá poesía". Es este logro último del Ser de la poesía, lo que en su autonomía permanece, aunque transida, lejana. Y el poeta penetrado en su misterio, como amenaza reclama: "renazco dios primero". Aserción

al 'yo no sé' vallejiano, con lo cual rompe cualquier aparente dicotomía entre lo que se excluye e incluye -poeta, poesía- abarcándolos en un ámbito trascendente.

Porque el poeta, para Vitier, no es el sujeto que hace la poesía objeto en su quehacer. La poesía es sujeto, y el poeta, instrumento que nombra las cosas. Si desde tan tempranamente en su poesía, siente Vitier la poesía como sujeto y a su vez, misterio, que reclama en su existir al poeta; se incorpora esta visión en honda convicción a través de su producción poética. Hacia 1954, Vitier explora todos estos matices en su Poética, sobre todo en su ensayo "Sobre el lenguaje figurado" donde define la poesía como catacresis esencial:

Hemos dicho antes que el poeta no teoriza ni define, sino que, simplemente, nombra. Pero qué sentido tendría volver a nombrar lo que ya está nombrado? Quiero decir: ¿qué sentido estético y creador? ¿No será que la poesía, ya en un plano óntico y no retórico es catacresis esencial, nombrar lo que esencialmente no tiene nombre?

(Poet, 63)³.

Y dos años más tarde, en 1956, añade a esta definición de la poesía, la vida misma. En "La zarza ardiendo", Vitier nos dice:

La poesía es espejo de la vida, pero a su vez ella misma es vida. En la primera dimensión, es aquel plano expresivo donde la vida se vuelve imagen. Mas que reflejarlas él, el poeta ve las cosas ya reflejadas en la realidad, ya hechas imágenes reales. . .

(Poet, 79).

En Luz ya Sueño, esta vida presenta el límite existencial del tiempo personal del poeta -sus cortos años y por lo mismo, su experiencia breve en la vida-. Pero no de la vida. Es por ello, por lo que el poeta a veces se sorprende de su propia realización poética, al aprehender una realidad ya revelada imagen-que proviene de su centro intuitivo, y en el cual descubre el potencial hacia otras realidades.

De ahí las acertadas palabras de Eugenio Florit cuando habla del 'acabado talento poético' de Cintio Vitier, de su 'lirismo' que se encuentra como 'asombrado de poder expresarse y de saber lo que esa expresión significa'.⁴ También cabe mencionar el asombro del crítico cubano, José María Chacón y Calvo, quien en una carta al padre de Vitier -reproducida como prólogo al libro- lee:

No salgo de mi asombro. Este libro que usted me dejó para deleite mío es una poesía de madurez perfecta. Y son versos de la más temprana adolescencia. Versos de los dieciséis años. . .

(LyS, n.pág.)

Y es que a pesar de su breve edad, revela Vitier su madurez, en la intensidad conque apresa un mundo de significaciones desde su Estar en el Mundo. En este primer estadio, la poesía se le ofrece al poeta, también, desde su Estar en el Mundo, en la Naturaleza. Van cobrando los distintos elementos que de ella ofrece al poeta, un valor simbólico vinculado al Ser esencial de la poesía. Y ésta nos la presenta Vitier, en este

primer libro suyo, Luz y Sueño, en una simbiosis pascaliana: por un lado el macrocosmos --lo universal-- que proyecta la visión del mundo del simbolismo francés; y del otro (aunque parte de un mismo significante), el microcosmos del detalle -sobre todo el de la poesía de Verlaine y Juan Ramón- con sus consecuentes estados anímicos de la melancolía y la nostalgia.

Uno de los poemas -quizá no el más logrado- pero el que mayormente demuestra esa conjunción entre ambos mundos --lo universal-- y el detalle de --lo particular-- en la naturaleza, es "Melancolía":

Alusiones que te inundan,
pecho de mar, raro ensueño,
pecho de albuja incolora
surtidora en los beleños.

Otoño prendido al labio
como grieta en dulce sueño
boquiarriba sobre el cespéd.
Pájaros dorados, tiernos.

.....

Y a la sombra de los árboles
quiero pensar: oh superfluo,
fatuo remolino lúcido,
como revelas silencio.

(Oídme los campanarios
de fervor. Badaño eterno
lánguidamente callado,
murmurantemente quieto.
(LyS, 18).

En la quietud de una naturaleza que le comunica al poeta su esencialidad, por medio de una 'intracomunicación' cenestética, nos traslada Vitier en ella, al mundo melancólico del en-sueño de Juan Ramón en "Jardín Galante":

. . .

Y bajo el malva y el oro,
se han recogido los árboles

. . .

. . . Está preso el corazón
en este sueño inefable,
que le echa su red; ve sólo
luces altas, alas de ángeles.

. . .

Y, de repente, una voz
melancólica y distante
ha temblado sobre el agua,
en el silencio del aire..
(El subrayado es nuestro).⁵

Hemos subrayado en ambos poemas, aquellas palabras que demuestran una gran concordancia entre los dos mundos poéticos: el césped=el jardín; el oro; el sueño; los árboles; la esencialidad en el sentir simbolizada por el 'silencio'. Pero, mientras en Juan Ramón, lo circundante da en contraste con su melancolía, una denuncia a su soledad existencial, en Vitier, trasciende un estado anímico, por medio de la naturaleza, hacia lo universal, lo eterno; no es el agua de la fuente, sino el 'mar'; no es el sonido -música- de lo individual en la naturaleza, sino lo que en ella da la dimensión de lo eterno -simbolizado por el badajo-. Y ambos mundos, el de Juan Ramón y el de Vitier, son reflejos a su vez, de la "Chanson d'automne" de Verlaine:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout soffocant
 Et blême, quand
 Sonne l'heure
 Je me souviens
 Des jours anciens
 Et je pleure;

Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 Deçà delà,
 Pareil à la
 Feuille morte.⁶

Tanto a Juan Ramón como a Vitier, Verlaine les comunica la melancolía, el alma penetrada en su dolor por la soledad, sin llegar ni a la muerte ni al estado enfermizo del simbolista francés. Porque si bien Verlaine es una influencia "prendida del labio" en la poesía de Vitier, la de Juan Ramón sí es esencial en ella.

Hacia 1944, en Experiencia de la poesía, Vitier nos hace partícipe en "Previo a Juan Ramón" de esta entrada suya en el reino juanramoniano, Descubre, y llega su poesía a imantarse a un espíritu afín: le revela Juan Ramón, la mirada poética --ese espacio en el cual va "ahilándose" o "extendiéndose" el alma según las necesidades ópticas, para situarse el poeta en relación a su obra de arte--. También le entrega Juan Ramón, un "linaje de melancolía tiránica", que confiesa Vitier, "aún no sé como pude, de algún modo, trascenderla".⁷

Pero este linaje, se presenta en la poesía de Vitier, también en conjunción con la de Verlaine: va atravesando junto a Juan Ramón, aquellos "Paisajes tristes" a veces teñidos de "Aguafuertes" y otras veces de "Acuarelas"

de Paul Verlaine; continuando el cubano su viaje por los más cercanos "Jardines lejanos" (1903-1904) de Juan Ramón.

Y recordemos de Juan Ramón, el epígrafe ya citado en el primer capítulo donde encabeza Vitier este primer cuaderno suyo, y los epítetos: 'músico', 'trascendental', 'luz eterna', 'isleño', 'universal'... añadiendo a éstos, el poeta español, su colaboración personal en la edición y selección de los poemas de este cuaderno. Abarca así la presencia de Juan Ramón, (este cuaderno) desde distintos puntos angulares.

Por eso, no extraña encontrar a veces en una imagen tantas resonancias afines entre ambos poetas. En "Desvelo" de Vitier,

El aire cristalino de la noche
suena púdicas rosas amarillas
de jardines fogosos, estallantes
en las playas deshechas a plegarias.
(LvS, 52).

que si se compara con el poema "Domingo de primavera" de Juan Ramón,

Un pájaro, en la lírica calma del mediodía;
canta bajo los mármoles del palacio sonoro;
suena el sol vivos fuegos en la cristalería,
en la fuente abre el agua su cantinela de oro.⁸

dan en común, la musicalidad en la naturaleza que le comunica al poeta la voz de los elementos de la poesía: (el aire cristalino=la cristalería; el sonido que despierta la voz del agua=la playa; los jardines fogosos=el sol, el fuego; el amarillo=el oro...) siendo a su vez, esta orquestación 'argentina' reflejo del

mundo simbolista rubendariano. Pero en este microcosmos poético, vemos también un vocablo en común. Incorpora Vitier de Juan Ramón en su poesía, palabras como: la rosa, la lluvia, el nocturno, el ensueño, el perfume, los colores (el rosa, el violeta, el azul), lo cristalino, el mar, los árboles, el jardín, el pájaro -dorado- o de oro, el silencio...

No obstante todas las proximidades señaladas entre la poesía de Juan Ramón y la de Vitier, se aleja el cubano del español en un nivel más profundo: en la cosmovisión que sustenta su universo poético, como se revela, por ejemplo entre "Mar a oscuras" de Vitier, y "Mar, nada" de Juan Ramón. Del español,

Los nubarrones tristes
le dan sombras al mar.
El agua,
manchada férreamente,
parece un duro campo llano
de minas agotadas
(en no sé qué arruinamiento
de fluentes escorias,
de las líquidas ruinas).

¡Qué subir y caer, qué barajeo,
qué quita y pon
de oscuros planos desolados!

Un mar sin virtud de mar, un agua inútil
sin mar, un mar perdido,
un mar de olvido y de pasado,
un negro mar de nada,
de acumulada, trastornada nada?

Nada!

(la palabra aquí, encuentra
hoy, para mí, su sitio,
en catástrofe yerta,
como un cadáver de palabra
que se tendiera en su sepulcro
natural).

Nada y mar!⁹

Pero ese mar oscuro de 'olvido y de pasado', yerto,
de 'acumulada, trastornada nada', símbolo del sepulcro,
se torna en presente y potencial en el poema de Vitier:

Costa, sombra y sombra; yerto
regocijo de las proas,
palpitante, onda mas onda
mar ceñudo, como roca.

Noche sin rojo penacho,
sin prestigio, sin jardines,
ola mas ola, muriente,
desorientado mar, triste.

Borrachera de misterio,
negro viento, faro de oro,
ola mas ola, cantando,
fantástico mar, absorto.

(LYS, 54).

Tanto en el poema de Juan Ramón como en el de Vitier, una misma imagen --el mar oscuro-- se asocia a la tristeza y la muerte. Pero a diferencia, Vitier no ofrece una visión negativa del mar, ni aún de la muerte. Esta no es finalidad absoluta, dando en el participio activo, en función al mar, un devenir. Es como si el ritmo de cada ola del mar marcara el misterio, superando la muerte su negatividad, por el potencial que el mar posee: la comunicación posible. Esta imagen Vitier la reitera en "Poema": "El mar se pierde en sí, cada ola/ y, al punto, recordándose canta", siendo producto de una visión positiva, afirmativa del mundo, de la vida, de la naturaleza.

Si bien tanto Juan Ramón como Vitier, expresan lo inefable, el misterio de lo existente en la naturaleza, en una comunión a veces mística con lo creado; resuelve

Vitier, en un giro positivo, esa proyección hacia el absoluto que parte de una necesidad de unión, de armonía universal. Esto se expresa también en los poemas, "Meditación", "Poeta", "Canto", "Perdidos"... comprendiendo en un sentido último, teleológico, una fe trascendental --dada en lo cristiano-- como se señalará más adelante.

Sólo a partir de una comprensión de esa visión positiva del mundo de Vitier, se puede comprender, cómo se revela en este cuaderno, Luz y Sueño, un curioso método dialéctico: parece como si Vitier le contestara a los simbolistas franceses --sobre todo Verlaine y Baudelaire--, ese giro negativo, enfermizo a veces, de una sensibilidad que choca con la misma proyectada visión positiva del mundo que persiguen. Y para ello, se vale Vitier en algunos momentos, de una palabra o imagen de varios poetas españoles de su tiempo; revelando en este proceso, la unicidad de su propia voz.¹⁰

Por ejemplo, cuando leemos de Vitier su "Día gris", se percibe como respuesta a ese mundo de epíffisis gris, tan esencial en la poesía de Verlaine:

Compañero,
¿para qué
se come el sol las hojas de los álamos,
¿para qué sigue el mar luchando, mudo,
¿para qué lo acaricias tú
con tus manos de violoncelo?

Día triste, cuajado sollozar
hasta que al fin se sepa la verdad - ¡tan pequeña!
de las bocas hincadas,
compañero:

.....

¿.. y toda esta factura medida pero inmensa,
pero inmensa,
mayor que un cementerio cuando cae
la última paletada...?

(LyS, 37).

Recordemos de la "Canción de otoño" de Verlaine, esa hoja muerta que es su alma, presentándola Vitier en su poema, en el cementerio. Al enterrarse con ella un universo, deja otro todavía mayor sin tocar: es así como Vitier, resuelve en un giro positivo --el 'para qué--', esa negatividad enfermiza de Verlaine. En un juego de palabras, denuncia con la paletada de la mano del enterrador, que también da el movimiento del pintor de acuarelas (Verlaine), la conciencia terrible de la muerte (física, al menos). Y en el vocablo, de nuevo, Juan Ramón; surgiendo en la queja tenue, la unicidad de su propia voz.

Esta voz personal de Vitier, a veces se oye en la intemperie con toda la fuerza juvenil que da en la exhortación, la rebeldía contra ese mundo gris ya señalado:

.....

Oh estrellas, destinadas
a esta noche terrestre
fijada en hielo y rosas a mi pie,
herid ya la corriente
de aguas grises, sin lágrimas rojizas!

Herid ya, vivas gotas de esperanza

.....

("San Juan", LyS, 26).

A veces el sentido de rebeldía nace de una conciencia ética ante la vida, adquiriendo visos de protesta, como en el "Nocturno II":

Quién
sintió la sangre clara de la noche en su sangre sórdida?
Quién pudo? Quién osó la mudez de las rosas
sufriendo en su mejilla el agrio insulto de la tierra?

Quién, titán de ternuras, ángel grave?
Había que tener coraje para salir
bajo el cielo sereno.

. . .

(LyS. 29).

Denuncia Vitier el crimen sangriento cometido contra la naturaleza, al desustanciarla de su esencia: en lo externo, de su color (la mudez); en lo moral, el insulto: la agresión. Comprendiendo desde ese 'quién' a la no-persona universal, también se puede observar este poema respuesta a "L'Idéal" de Baudelaire. Recuerda, al menos, estas estrofas:

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses,
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans,

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Te appas façonnés aux bouches des Titans. Il

Responde Baudelaire a ese 'quién' al reclamar el "âme puissante au crime": y del crimen = a la sangre sórdida; las pálidas rosas = a la mudez de las rosas; el titán... Contesta Vitier con su voz (el cielo sereno) al clima de huracán del poema de Baudelaire. Se pudiera percibir

coincidentalmente, ambos mundos poéticos encauzados en mayor serenidad, en "Rosa de sombra" de Juan Ramón:

Quien fuera no me vio, me vio su sombra
que vino justa, cálida a asomarse
por mi vida entreabierta
esencia gris sin mas olor;
ola en donde dos ojos hechos uno se inmensaban.¹²

Si bien la serenidad de Juan Ramón encuentra cauce en la sensibilidad de Vitier, no siempre el joven poeta se aparta totalmente de la que pudiera aparecer como disonante a la suya -como la de Baudelaire-. A veces Vitier extrae del mundo poético del francés, algún vocablo o alguna imagen que incorpora en su poesía desde su sensibilidad. Por ejemplo, en el poema "Mar a oscuras" -ya visto-, en la imagen "borrachera de misterio", choca el primer vocablo que se repite con frecuencia en muchos de los poemas de este libro. En "Sin sentido" se repite en el subtítulo 'Tarde embriagada', y en el poema número "90", hablando de la tarde nos dice Vitier, "mi humanidad me emborracha, dan/ las raíces de mi espíritu/ su más claro palpitir,/ me siento salvado...", llegando aquí en un sentido espiritual una imagen de la cual Baudelaire, en su "Enivrez vous" nos dice,

Il faut être toujours ivre. Tout est là:
c'est l'unique question. Pour ne pas sentir
l'horrible fardeau du Temps qui brise vos
épaules et vous penche vers la terre, il faut
vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu,
à votre guise. Mais enivrez-vous.¹³

Toma así Vitier del 'enivrez-vous' baudeleriano no la visión negativa de la embriaguez que produce un

efecto narcotizante, sino en lo que de aliento positivo le ofrece. Imagen que se repite en el poema "Júbilo" para expresar la relación entre el poeta y las palabras; trastocándose en el poema "Canto" en símbolo de la redención que hace posible la comunión del ser humano:

No importa que los astros ya persiguen
vuestro sueño de hiedra amortajada.
Yo tengo un sueño lúcido,
yo tengo un nido cálido
(¡dámelo, Señor, dámelo!)
para que brote el vino de la sangre
yerta sobre los labios,
¡para que todos los sedientos sepan,
hombro con hombro, la verdad
del día!

(LyS, 39).

Ya aquí se vislumbra en una dimensión teleológica -dada en lo cristiano- lo que la fe pudiera resolver de aquella angustia que no escapa de los labios de Baudelaire. Porque si para Baudelaire el enivrez-vous surge como una necesidad por escapar del peso existencial del tiempo, para Vitier, éste se da no para 'escapar' sino para 'resolver' la incomunicabilidad entre el hombre y las cosas en una unión de sentido religioso.

Da Baudelaire, en la angustia del hombre frente al tiempo, un tema universal que no se halla enteramente desustanciado en algún momento en la poesía de Vitier en este cuaderno. Pero no es el tiempo como tema, sino en función al tema central: el arte, la poesía. Así Vitier nos presenta el tiempo en el poema "Venganza", cosificado, dando en su naturaleza física, su capacidad de destrucción:

El día corre, corre,
 --vértigo de impureza--
 y yo voy tras él, loco,
 sin gritos ya, jadeante.

Día, hez de los jugos,
 --gritése no sé cuando--
 mira que soy en mármol,
 una estatua, silencio!
 ¡Qué vivo en pedestal!

Pero él rompió el minuto
 mío en que fui completo,
 rompió mi paz, y, sordo,
 siguió ardido, triunfante.

... Y arrastro los pedazos
 de aquella piedra pura.

Mas yo sé que algún día
 mío --pureza, luz--
 te veré a ti vencido,
 vil, turbio, iroto en fangos!

(LyS, 14).

Si el poeta --la estatua-- se completa en el minuto, que es núcleo de la totalidad del día, al contraponer dos sustancias que conforman el tiempo (el minuto, el día), en su choque como contrarios, rompen la moldura del tiempo - la estatua?- 'destemporalizándolo'. Y esta estatua recuerda no sólo aquel "Sueño con claustros de mármol" de los Versos sencillos de José Martí, sino también "He vivido: me he muerto" de sus Versos libres:

De tierra, a cada sol mis restos propios
 Recojo, presto los apilo, a rastras,
 A la implacable luz y a los voraces
 Hombres, cual si vivieran los paseo.¹⁴

Ese mármol que desde Martí ha sido símbolo de la pureza del carácter, del alma, contrapuesto a la 'luz', vierte en el poema la conciencia de la eticidad: del hombre ante la vida, del poeta ante su poesía, de la

vida ante la destrucción. De ahí la rebeldía --la
venganza--. Intuimos en este grito, la angustia del
malabarista cuyo 'día' se le escapa en un presente siempre
en devenir. Cuando salta al pasado -'él rompió el minuto'-
para reintegrarse en un futuro 'algún día te veré', ¿no
estará intuyendo aquí el poeta una situación límite
que no puede trascender? Porque si se concentra en el
instante, la intensidad de lo existente así como la
'completud' de la creación, ¿no se desrealiza el tiempo
aventurándonos en la poesía hacia el absoluto?¹⁵ Pensa-
mos en la "Poética" de Pedro Salinas, válida para la
cosmovisión de Vitier:

La poesía existe o no existe; eso es todo.
. . . La poesía es una aventura hacia lo
absoluto. Se llega más o menos cerca, se
recorre más o menos el camino: eso es todo.
Hay que dejar que corra la aventura, con
toda esa belleza de riesgo, de probabilidad,
de jugada. 'Un coup de dés jamás n'abolira
le hasard'. No quiere decir eso que la poesía
no sepa lo que quiere; toda poesía sabe, más o
menos, lo que se quiere; pero no sabe tanto
lo que se hace. Hay que contar, en poesía
más que en nada, con esa fuerza latente y
misteriosa, acumulada en la palabra debajo,
disfrazada de palabra, contenida, pero explo-
siva. Hay que contar, sobre todo, con esa
forma superior de interpretación que es le
malentendu. Cuando una poesía está escrita
se termina, pero no acaba; empieza, busca
otra en sí misma, en el autor, en el lector,
en el silencio. Muchas veces una poesía se
revela a sí misma. . . Iluminación, todo
iluminaciones. . . 16

Salinas se refiere al logro de la poesía una vez
escrita -no a los elementos externos de ella- sino al
potencial que la define en y desde su esencia: lo que
desde su Ser la trasciende. Y ello es sólo comprensible

en un a posteriori, no pudiéndose aplicar al análisis de lo circundante a la poesía. Pero sí, a la conciencia que de ello revela Vitier en la creación de su poesía. Y esta conciencia se revela sobre todo, ya próximos al final del viaje por este cuaderno, como vemos en "Agonía":

Sólo he encontrado:
 --¡y mi pasado no es mi eternidad,
 ¡ya! --una poesía,
 pero jamás podré
 --¡y mi futuro es ya la muerte!--
 saber su amor y gracia.
 (LyS, 69).

Comprendemos el encuentro del poeta con la vida, la poesía y la memoria: "sólo he encontrado". Pero también con la conciencia del límite existencial del tiempo, el cual le impide al poeta aprehender el logro último del Ser de la poesía: su 'amor' y 'gracia': ese conocimiento sólo dable en el tiempo --lo cual recuerda la Poética de Salinas--, ofrece en una futuridad, una esperanza cuyo logro escapa el tiempo y la vida misma del poeta. No obstante, la agonía personal del poeta ante el 'no saber' no desemboca en la angustia, resolviéndose en esa misma posibilidad de un conocimiento trascendente.

Si en este poema, Vitier ante el límite existencial del tiempo, trastrueca más bien la angustia en un sentido agónico personal, a través de algunos poemas de este libro, sí hemos visto brotes de una angustia que trasciende lo individual.¹⁷ En este recorrido hemos llegado a poemas como "Fracaso" en donde ante la duda de todo lo existente, irrumpe la angustia al intuir la posibilidad de la Nada

existencial. Y en "Oración", el poeta penetrado por la angustia, confronta en una negación volitiva, un 'no querer ser', que surge desde los abismos:

Oh, Señor, ¡qué martirio no querer
ser yo mismo, tan ateridas voces
de espanto prematuro, tanta sed
aprisionándome en caídos bordes!

A Ti oro, apretado el pecho vil.
Haz que la aguda fuerza de este grito
no descienda a la sima que hay en mí,
¡hoguera negra de rápido hechizo!
(LyS, 44).

Llega desde los abismos, el poeta convaleciente,
con el 'libro en el pecho' para cerrar este poemario,
con el poema "La sonrisa", satisfecho ahora en un nuevo
encuentro: "Sí, sonrisa de los momentos grandes", y . . .

Mas siempre encantadora unción,
óleo sagrado, libertad:
recuerdo irremontable que da un llanto
vivo, inédito, un llanto voluptuoso y burlón,
un llanto para amar la vida,
cotidiano, con algo
de cósmico temblor, un llanto que
puedo usar ante mí.

-- Sí, ¡la sonrisa!

(LyS, 73).

Encontrando la libertad a la prisión de su angustia
existencial, en la fe cristiana: no es la superficie
de lo que no se ha penetrado, sino después de zambullirse
en honduras, el surgir en la redención, en la sonrisa.

En el camino de la luz se allega esa sonrisa que
es iluminación que trasciende a lo sagrado, y hace
posible la libertad. Pero en el traspasado de ese mundo
iluminado, existe lo nocturno --el sueño--, no como
opuesto, contrario o antítesis de aquel camino de la luz,

sino subyacente en él, trasluz, que saca a relucir su esencia -lo oculto, lo secreto-. Por eso si percibimos en el título de este cuaderno una simbiosis, no se trata necesariamente de un traspaso como en un primer momento pudiera parecer: -la luz hecha sueño-. Esto sólo reside en un primer plano, pues se va descubriendo a través del viaje del labriego por estos poemas, esa otra dimensión posible -el sueño hecho luz-. Y va pasando y traspasando en un nivel abstracto, lo particular y lo universal -a través del mundo del sustantivo- por el hilo blanco -la luz- y el negro -el sueño- que van entretejiendo un mismo texto.

Los signos participantes:

el silencio, la memoria y el deseo en

"Luz ya Sueño: 1938-1942", Vísperas (1953)

Luz ya Sueño es un poemario desconocido por muchos críticos, quienes en su mayor parte citan dicho título para referirse a aquellos poemas que abren el volumen Vísperas. Con la excepción de "Canción" y "Otro", bajo el mismo título "Luz ya Sueño", Vitier recopila quince poemas escritos entre 1938 y 1942. No obstante, es un mismo clima y procedimiento poético. De César Rosales leemos:

En su libro inicial "Luz ya Sueño" (1938) cuyo título comporta una transposición --un pasar de lo físico a lo onírico, de lo evidente a lo invisible, de lo concreto a lo abstracto--, comienza: "Mi deseo se vuelve/ un delicado bosque,/ un enigma de nubes".¹⁸

Si bien Rosales señala una 'transposición' en el mismo título de estos poemas, y ello se pudiera aceptar en algún poema de esta sección que abre el volumen Vísperas, después de haber analizado el primer cuaderno de Vitier, comprendemos lo contrario como procedimiento poético en la mayor parte de estos poemas. Y en los mismos versos que cita Rosales, nos adelantamos al objetar que el 'deseo' no conlleva necesariamente una cualidad física, evidente o concreta, siendo más bien una abstracción, que situado en el pórtico del poema, presupone un paso --y no necesariamente un traspaso--: si se pasa del deseo -- al bosque, a las nubes, no obstante se mantiene en un nivel abstracto. Pues estos dos últimos elementos desrealizan su sujeción al plano físico, concreto, en su transmutación en símbolos: no se trata de 'nubes' sino después de haber sido tamizadas por el 'enigma', así como el bosque por la cualidad de lo 'delicado'.

En esta sección, "Luz ya Sueño", son pocas las imágenes que comportan una cualidad puramente física, situándose más bien de entrada en una región meta-física, o más allá de un primer contacto con la inmediatez de la realidad circundante. A veces la apertura del poema en lo abstracto, da en el concepto, una cualidad ética, como en "El aguacero": "Qué noble, qué firme y puro,/ a las cinco, el aguacero". Y en "Otro", dice Vitier: "Nunca estoy conmigo..." pasando de lo abstracto-colectivo

a lo individual.

A pesar de las similitudes que se notan en ambos cuadernos "Luz y Sueño", hay en este segundo una mayor conciencia filosófica que irrumpe en sus primeros pasos, en interrogaciones al misterio del Ser, de la vida:

Mi deseo se vuelve
 un delicado bosque,
 un enigma de nubes.
 Ahora no quiero nada
 sino mirar, beber
 el oro de las hojas
 nevadas de tristeza.
 ¿Qué es el mundo? La vida
 rumorosa me ciega.
 ¿Quién acaba de huir
 de tu mirada trémula?
 ¿Qué dios o qué recuerdo?
 ¿Qué pájaro? Mi oído
 tafe su oscura forma:
 verdes árboles, rayos
 de callada dulzura
 suenan... ¿Cuándo sabremos
 el himno de aquel humo
 silencioso que huye!

(Visp, 11).¹⁹

¿Y no abre este poema ese deseo que recuerda aquél de "No decía palabras" de Luis Cernuda?

No decía palabras
 acercaba tan sólo un cuerpo interrogante
 porque ignoraba que el deseo es una pregunta
 cuya respuesta no existe
 una hoja cuya rama no existe
 un mundo cuyo cielo no existe. ²⁰

Pero de esta negación a la existencia del deseo, nace su afirmación por medio del amor, aunque en una 'pregunta cuya respuesta nadie sabe'.

Vitier también afirma la existencia del deseo transmutada en enigma --aunque, a partir de él como sujeto cognoscente--. No obstante, en un primer momento

cuando parece aceptar de un modo, diríamos, fenomenológico, el mundo de lo existente "Ahora no quiero nada/ sino mirar, beber/ el oro de las hojas/ nevadas de tristeza", no lo abarca como sujeto en un absoluto. Mas bien ello se desrealiza cuando surge la pregunta, "¿qué es el mundo?", trasladándonos ahora por la interrogación a lo ontológico. Es entonces que se comprende en lo existente su misterio: tanto el olvido como sustancia de la memoria: "¿Quién acaba de huir/ de tu mirada trémula?/ ¿Qué dios o que recuerdo?..."; como en lo inefable se puede aprehender el sentido de lo tangible, el objeto 're-conocido' en el mundo de la forma, "Mi oído/ tañe su oscura forma". Si la vida con el rumor de lo existente lo ciega e imposibilita un conocimiento --aunque inmediato-- que abarque su Ser; el poeta se aproxima a esta posibilidad a través de lo que llamaremos 'la intuición real' --tañe su oscura forma-- como principio al conocimiento del misterio de lo existente.

21

Si desde el mismo título de este poema "Humo", presenta lo inefable que huye de la mirada (el dios, el recuerdo, el pájaro), no obstante, ello atraviesa el misterio en su esencialidad: "verdes árboles, rayos/ de callada dulzura/ suenan..."; haciéndose posible aprehender su esencia en el mundo de la forma -'verdes árboles'-. O sea, el conocimiento cuyo potencial da el reconocimiento en la huella que deja su paso a través de la existencia. Y este elemento positivo

se autoerige en ese -'himno'- que comprende un conocimiento de la esencia de lo existente aunque ello sea 'humo silencioso que huye'. Lapidando ahora con el 'cuando sabremos' aquel 'jamás' de los poemas número '25' y '46' de su primer libro, como principio constructivo que encuentra en la negación, su propia afirmación. Y comprendiendo este poema a un nivel poético, ¿no es ese 'himno' el triunfo de la palabra que se había dejado sentir desde aquel rumor que ciega al poeta? Va atravesando ese humo (el misterio, lo inefable) re-creándose así en y desde la poesía.

Poco a poco va Vitier concretando una visión del mundo dialéctica, que con más claridad se va percibiendo en el poema "Otro", que recuerda aquel verso de Rimbaud, "Je est un autre":

Nunca estoy conmigo. Otro.

El otro, por dentro, afuera,
entre, despertando olvido.

Voy y vengo, descompuesto,
juguete de imán profundo, niño.

Otro. Nunca estamos juntos.

(Visp, 13).

Cuando uno se aproxima al fenómeno del conocimiento, encuentra entre sus primeros elementos, el sujeto cognoscente (la primera persona, 'estoy', 'voy y vengo'); y el objeto conocido ("el otro"), tratándose en este poema, del conocimiento del Ser. Entre el sujeto y el objeto del conocimiento, en términos lógicos se establece

una relación que es correlativa, o sea, no puede concebirse uno sin el otro; pero ésta es siempre una dualidad, nunca una fundición de los dos en uno. En esta dialéctica, el sujeto no tiene sentido si no es por contraposición al objeto, y vice versa. No obstante, no hay reversibilidad entre sujeto y objeto. El objeto se entrega al sujeto en el proceso del conocimiento produciendo una modificación en el sujeto; pero esta entrega no es una entrada pasiva en el sujeto, sino activa, participante. Es mas bien una receptividad que en el poema se refleja en los versos 2-3 = 4-5, terminando acertadamente con el verso "Nunca estamos juntos".

Lo que media en la correlación entre sujeto y objeto en filosofía es el pensamiento, simbolizándolo Vitier en el poema con la imagen del 'imán' --pues se trata de una aproximación intuitiva al mundo del conocimiento, y no de un filosofar desde el poema--. Presenta Vitier en dicha imagen --tan gustada por él en su poesía posterior--, el potencial de la atracción inmanente que hace posible la relación sujeto-objeto = poema 'otro'.

En este proceso dialéctico se le va revelando al poeta, la conciencia de la existencia de dos signos participantes: el silencio y la memoria, a su vez, esencias constitutivas de la poesía. Si en el poema "Otro" va "despertando olvido", ello se reitera en "Los dos" bajo la luz indecisa nacida del sueño:

SER el sueño de algo
 que esté sólo en la luz,
 que ya no importa
 si es la luz indecisa del olvido,
 y hallarme siempre al alba
 trabajando, imposible
 compañero del mundo,
 los dos huídos,
 y los dos alcanzándonos sin fin!

(Visp, 14).

En los cuatro primeros versos se crea una atmósfera poética de claroscuros que dan en la palabra 'olvido' la clave de su significado: se presenta corporeizada en un 'estar' aunque sea ése un mundo de sueño.²² Pero da de sí una luz indecisa (-¿no nos remite este poema al significado del título de este cuaderno?-), que no permite precisar una imagen de su ser: pues el olvido, se define a partir de un 'no-ser' de la memoria, por ello, en un principio lo único que nos entrega desde su estar en el mundo es su soledad existencial. Pero desde el momento en que el poeta en el poema precisa la palabra 'olvido', irrumpe desde él la actividad creadora, por un lado, del poeta: "hallarme siempre al alba/ trabajando"; y de otra, del mundo: "imposible/ compañero del mundo". Ofrece en la palabra 'compañero' la comprensión de una actividad paralela --aunque dividida-- entre el poeta-el mundo. ¿Cómo se puede comprender a partir de un no ser (el olvido) dicha fecundidad?²³ Y a su vez, ¿esta fecundidad presentada como dialéctica? En su ensayo de fina espiritualidad "Mnemosyne" (diosa de la memoria y madre de las nueve musas), va vislumbrando la capacidad creadora de la

memoria. Explica Vitier que lo que tiene que mediar entre la vida y la poesía "es la espontánea, inefable fecundidad de la memoria" -no el recuerdo de lo particular vivido- sino,

cuando lo vivido, al contagiarse del medio transparente de la intimidad, y por un salto de energía rigurosamente místico, da de sí lo que su tensión vital inmediata sofoca: las esencias. Tanto es así que a veces, en trances de verdadero privilegio creador de nuestro ser, este proceso adquiere una tal celeridad, que la nostalgia o el olvido nos ocupan, sin imagen de recuerdo, simultáneamente con la irrupción de la experiencia. Son estos instantes que nos parecen (y realmente lo son, en el sentido de la atmósfera poética) un sueño. La posibilidad de poesía brilla siempre en este sueño transparentador de la memoria . . .

(El subrayado es nuestro. Poet, 26).

Continúa Vitier en su Poética explicando que cuando el poeta entra en contacto con su intimidad creadora (la luz del 'alba' en el poema), y desaparece el pasado ("la luz indecisa del olvido"), se abre una "aventura sin límites" encontrándose la vida "en aptitud de hacerse". Del olvido irrumpe esa "aventura sin límites" en la que vemos al poeta 'actuante', 'compañero del mundo', y ambos en un girar que recuerda de la dialéctica eleática, el ejemplo de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea.²⁴ Dando el poeta en ese "sin fin" un "ilímite" el cual traduce la dialéctica en un límite existencial. Pero ésta es una de esas infinitas posibilidades que ofrece el quehacer de la vida.

Vitier va creando y descreando en una dialéctica poética, lo que vislumbra en sus posibilidades creadoras, mientras él --el poeta-- va sintiéndose ser, a medida que penetra en el reino de la palabra. De ello, dice en su Poética:

Porque la palabra, que es . . . lo más fundamental y solitario del hombre, quiere ser lo más objetivo y participante, la expresión absoluta de ese silencio en que sentimos algo tan extraño que pudiera llamarse la nada personal, el no ser específico que cada uno siente en sus orígenes como una atracción, como un abismo donde está el silencio que es palabra, la nada que es el nombre.

La escritura poética nos revela ese carácter silencioso de la verdadera palabra . . .

(El subrayado es nuestro, Poet, 34).²⁵

El sentido del silencio que aquí Vitier revela, lo encontramos en numerosos versos de este segundo libro suyo. Como un paréntesis abre el silencio y cierra la memoria estos versos del poema "Otoño":

.....!Qué silencio,
qué palabra, qué luz nunca gozada
resplandece en el lecho de este río
de mi vida, más dulce que el otoño
dorando en la penumbra la memoria?

(Visp, 19).

En el poema "Adiós" se reitera como símbolo de ese ideal de la página absoluta, la página en blanco mallarmeana:

Y un oro de crepúsculo,
de juegos y violetas,
enriquecía el patio
más blanco del silencio.

(Visp, 17).

De nuevo, se comprende su símbolo como entrada al misterio del reino interior en la imagen plástica de "El flamboyán": "Las líneas exteriores del silencio/ lo unen a personas invisibles/ que nos están mirando. .. --Lentamente/ mis ojos se separan de la luz/ y penetran, con él, en su delirio. . ." (Visp, 9).

Este flamboyán nos conduce a una variación de la naturaleza presentada en el primer libro de Vitier. No se trata ahora de los elementos de una naturaleza microcósmica del detalle juanramoniano, simbólicos de los elementos de la poesía. Pues no es el jardín, el pájaro, la fuente, el césped, la lluvia; sino, el bosque, la intemperie, el aguacero, los árboles . . . No es ahora un descubrimiento desde su Estar en el Mundo, sino un diálogo participante entre la naturaleza y el poeta. Y para ese diálogo, se autoerigen simbólicos de una profunda espiritualidad dos elementos esenciales de la naturaleza para el poeta: el árbol y el agua.

El árbol en estos poemas de Vitier, se presenta siempre sugerente de elevación espiritual, moral o humana. Si frente al flamboyán se siente su dimensión humana, Vitier desata ante "Los pinos", la espiritualidad: "Enfrente del dios los pinos,/ dios de mi casa,/ dándole carne a su sueño/ y honda memoria en la cara!" (Visp, 21). De los "Arboles" dice: "Todo es así de pronto. Se levanta/ el fuego esplendoroso, y se deshace./ Mañana será otro quien os vea/ y no podrá decirse que es la

muerte/ la causa de su vida" (Visp, 18). En "El eucalipto" testimonia el crecimiento de lo ético: "Oye que autoridad con él se eleva,/ que simple y doloroso magisterio/ cumple a su voz, mas fina que el oído/ del alma" (Visp, 15).

Si 'el árbol' ya traduce como símbolo el sentimiento ético de su visión del mundo, por otra parte, el agua dibuja una geografía espiritual, muy isleña, muy cubana: es el agua el elemento que ciñe la geografía terruña de la isla --de Cuba--. ¿No se revela así en esa agua que abre a la intemperie, y cierra a la isla en un apartamento, como se observa en "El aguacero"?:

Qué noble, que firme y puro,
a las cinco, el aguacero!
Dan ganas de hablar con él
de reclinarse en su pecho.

El agua nos abre y cierra
con melancólico sueño.
Qué impulsos de huir llorando
por los campos del deseo!

(Fuimos intemperie y lámparas
temblorosas a lo lejos;
somos ahora un cerrado,
un profundo apartamento?

Qué fría persona entrega
a las cinco, el aguacero:
y qué candoroso el mundo
del corazón, en su texto!

(Visp, 12-13).

Si oímos aquí en el ritmo de las cinco, a Lorca; y el eco de Cernuda en la tercera estrofa que recuerda "He venido para ver": "Perder placer es triste/ como la dulce lámpara sobre el lento nocturno/ aquel fui aquel

fui aquel he sido/ era la ignorancia mi sombra";
diafaniza estas voces la propia, ya segura, de Vitier.

En estas cuartetas de copla popular, crea Vitier el texto de su propia geografía espiritual, siendo el agua la palabra que abre al deseo, y cierra el texto. Y si el agua es lo circundante a la isla, cae el deseo en el corazón de lo terruño, en la isla, centro. Así lo comprende César Rosales cuando titula la poesía de Vitier (refiriéndose, precisamente, a este libro Visperas), "Cintio Vitier o la poesía del deseo".

Cierra así el deseo estos poemas, estableciéndose una trilogía que compone la sustancia del Ser que va descubriendo Vitier en estos poemas. El deseo, el silencio y la memoria, se hermanan a su vez, al Ser esencial de la Poesía. Pero no reveladores desde su Estar en el Mundo de lo poético, sino en un principio ontológico, del poeta, del ser universal. Y es esta dimensión lo que nos revela, un hallazgo en estos poemas, ya intuido en el primer libro de Vitier; y ahora, se presentan como elementos comunicantes: en un diálogo participante, descubriendo a su vez, ya un crecimiento hacia la madurez del poeta.

El principio óntico del 'otro' en
Palabras Perdidas: 1941-1942

Esta sección que Vitier incluye en Visperas, inmediatamente después de "Luz ya Sueño", encierra diez breves poemas publicados por primera vez en este libro. Nos traslada Vitier en un mismo nivel abstracto de sus previos poemas --todavía en el ámbito ontológico-- hacia el mundo de la forma --de la materia-- poética y óntica. Desde el mismo título se encierra una complejidad que estructura estos poemas: "Palabras" como sujeto; dando en "Perdidas" su cualidad auditiva: la voz de la poesía. Pero a su vez, este título reclama dos principios ya explorados en sus poemas anteriores: el silencio y la memoria. Palabras perdidas presuponen un silencio en el presente, que sólo la memoria puede traducir a palabra escrita. Y 'palabra' a su vez, estructura una forma poética de la voz del poeta. El poeta descubre esa voz, desde su Estar en el Mundo, en el principio óntico del 'otro'. Si en los dos primeros cuadernos de Vitier, el poeta se descubre sujeto en un mundo participante desde la naturaleza, ahora no es la naturaleza-objeto del poeta-sujeto, sino el descubrimiento de la presencia del otro como sujeto -hombre. O sea, no es el 'otro' como objeto al 'sujeto-poeta', sino el otro también como sujeto que hace del poeta, objeto desde su mundo.²⁶ Presenciamos

así el encuentro del poeta consigo mismo desde él, y desde el otro, comprendiendo no sólo que él --el poeta-- sitúa, sino también que se encuentra situado.²⁷ Para ello, se produce un cambio de óptica poética: si en su primer cuaderno Luz ya Sueño, la naturaleza le revela al poeta una óptica hacia el absoluto, se nivela ahora la mirada poética para entrar en un contacto más directo con la realidad circundante al poeta y su relación con los otros, producto, tal vez, de la experiencia vital de Vitier en el diálogo participante con los amigos poetas (Lezama, Baquero, Gaztelu, Diego...). Si Vitier, ahora entra en contacto con algunos elementos que lo cotidiano le ofrece --sobre todo aquellos relacionados a una imagen central en estos poemas 'la casa'--, éstos siempre en función de símbolos.

Entra aquí Vitier, en el descubrimiento de otras realidades poéticas. La primera es "El pórtico", que abre esta sección, deteniéndonos en un umbral que anuncia una nueva búsqueda por el mundo de la forma, de la materia a través de la memoria:

Mis manos andan leves
por otro cuerpo, buscan
la naranja, la costa
que han perdido las nubes.

Acaso ahora somos
lo que dice la lámpara
sobre el blanco mantel
eterno: las profundas
flores, el pan, los hijos.

Brevemente conozco
mi alegría, el deseo

con su manto de ángeles,
esposo de la gloria.

¡Qué rebelión de nubes
mientras caen mis manos
--absortas de tesoro--
como dos grandes puertas
claramente cerradas!

(Visp, 22).

En estos heptasílabos polirrítmicos, se abren las manos en la búsqueda de una forma poética simbolizada por 'la naranja' y 'la costa'. La memoria le revela al poeta, el recuerdo de los elementos ya perdidos por 'las nubes', encontrándose ahora en la presencia de otros elementos más cotidianos que lo circundan: 'la lámpara', 'el mantel', 'las flores', 'el pan', 'los hijos'... comprendiéndose el poeta, participante entre estos elementos en una nueva estructura óptica: "acaso ahora somos"; cerrando con esas manos absortas de tesoro, no sólo este poema, sino también un núcleo poético visto en un primer momento de su poesía --simbolizado aquí por 'las nubes'--. Deja detrás aquel mundo de lo inefable del simbolismo que caracterizó sobre todo la poesía de su primer cuaderno.

Y en lo cotidiano, ahora, hacia la casa --al hogar-- conjugándose entre el poeta y su contacto con el mundo de los objetos y 'el otro', una dialéctica existencial: acontecen preguntas y respuestas que van prefigurando la forma poética de su propia voz. En "Es otoño": "Es otoño, respondió mi madre,/ despertando sin querer lo planetario..." (Visp, 24); y en "Ocaso", comienza

cada terceto polirrítmico con la pregunta: "¿No es esto lo que quieres..."/ "¿No es esto lo que pides..."/ "¿No es esto lo que estoy haciendo..." (Visp,).

Si en "Ellos" se descubre el poeta objeto de otros sujetos que "tañen" su "vida", en "El ha llegado" cobra mayor conciencia al "estar con el mundo" de su soledad existencial:

El ha llegado esta tarde
 oscura y gris. Ha llovido,
 y al único durmiente lo deslumbra su hogar
 como un conjunto borrasco de pinos y redes:
 la noche anterior un desnudo
 entraba en su cuerpo.
 El ha llegado y pregunta dulcemente por mí
 que puedo recordarme y volver
 con un papel en blanco y un sol en el río
 destellando respuestas que a nadie acontecen.
 El ha llegado, ha llovido
 en la madera, en el hierro, en la oficina
 que sumerge su rostro de luz en el río, y pregunta
 por mí, por mis cosas. ¿Qué quieres?
 respondo. ¡Divina alegría, jinete y tristeza
 de estar con el mundo tan sólo en la cara!

(Visp, 25).

Y al llover en la madera, en el hierro, en la oficina, surge en la conciencia que despierta la luz del 'otro', la respuesta del poeta: su voz. No obstante este encuentro del poeta consigo mismo, se desrealiza la posibilidad de un diálogo con el 'otro' al quedarse la presencia del visitante como en un umbral: "...y pregunta por mí". Si el poeta responde, queda en el poema, la voz de ambos equidistantes a un encuentro que sólo en el silencio revela su signo participante: "con un papel en blanco y un sol en el río/ destellando respuestas que a nadie acontecen".

Si desde ese silencio surge su voz, la llegada del poeta al hogar de la palabra, es también una entrada al centro de sí mismo, reafirmandose en este encuentro cuando en "Este Soy" nos dice:

Este soy, de trono concéntrico y veraz,
de texto iluso en la mirada empezando a recibir
las enormes costumbres, los voraces estribillos.
Qué me importa vivir si mañana estaré muerto.
Qué me importa morir si ahora estoy solo de frente
al ángel de mi boca, si eterno oscuro caigo
al fondo de mis ojos, lleno de nada hasta la sal nocturna.
Qué me importas, oh retórico mundo, si mi muerte está
para siempre como el hambre que devora la forma del
silencio.
(Visp, 26).

Este encuentro del poeta con la palabra que se le presenta como forma devoradora del silencio (palabras, además, con las cuales define Lezama su concepto de la amistad), es también un encuentro con el sentido de la vida a partir de la nada y la muerte. Se va resolviendo así la dialéctica viteriana ante la conciencia del ser-para-la-muerte heideggeriano, en una afirmación que se constituye con los elementos que en un principio, la negación le ofrece.

Y si en "Nocturno" pide el poeta al "texto dicho con la sangre" que lo dibujen sus "letras para siempre/ y abre siempre en tu discurso esta Casa tan hermosa", se reafirma mas adelante cuando asegura: "Y ya tengo mi voz, mi voz nunca añadida,/ mi voz con la segur a la raíz, mi voz que entorna,/ las palabras como tristes visillos en la noche"... Entonces, ¿cómo se comprende

el poema que le da título a este cuaderno "Palabras perdidas", cuando allí el poeta confiesa: "las maderas de mi casa todavía no hablan"? ¿A qué se refiere Vitier? En las dos primeras estrofas, dice:

Las maderas de mi casa todavía no hablan.
Tras la verba y flor del campo
hay una roca suave, luego una roca dura
 que se extiende hasta el pie de los polos.

No he quemado perfume para Ti,
 pero Tú te quemas en todo el espacio para nuestros
 amigos.
 Lo demás es mi cuerpo,
 sólo alerta, en el monte final, a su rayo de sangre.
 (El subrayado es nuestro. Visp, 27-28).

Si en las tres últimas estrofas da el poeta con la pregunta del por qué de la existencia, subrayando la inutilidad de la materia, adquiere a través del poema, la imagen "las maderas de mi casa" un sentido trascendental. La madera siempre se ha asociado a la madre, representando un nacer (potencial o actualizado). En este caso, ante la conciencia de la muerte (lo que espera detrás de esa 'yerba' o ese 'campo' -la roca suave o la dura-), se subraya con el 'todavía', la necesidad de un sacrificio último del Ser que trascienda su individualidad "lo demás es mi cuerpo...".

Para lograr esa trascendencia, hace falta "un indicio", "un saber", vedado por el momento al poeta. La respuesta la contiene Dios (Visp, 28). Si se trata de una valoración última de su poesía, el poeta tal vez la intuya sólo trascendente a sí mismo, por lo que nos afirma en la penúltima estrofa: "en mí estoy para siempre",

(Visp, 28), quedando abierta una pregunta sin respuesta. Se desrealiza en este poema, cualquier signo negativo, ante el potencial que encierra el símbolo "las maderas de mi casa", haciéndose posible un giro positivo en un nacimiento futuro --aunque inaccesible al poeta--.

De nuevo, como en su previo cuaderno, se cierra un núcleo poético dejando irresuelta una última pregunta que si bien encierra una valoración que escapa del quehacer del poeta, le exige a su vez, un aventurarse por nuevos caminos hacia otras búsquedas poéticas.

El postulado del reverso: Sedienta cita (1943)

Le publica Ucar, García y Cía., este breve cuaderno a Vitier, en 1943. Lo integran doce poemas en los que demuestra el poeta la preferencia por el verso blanco. Algunos versos llegan en su longitud hasta las veinte y siete sílabas: y es como si ahora la voz del poeta, descubierta en "Palabras perdidas", se extendiera con el ritmo de su propia libertad; dando a veces en el límite de la costa de la playa ("Ciudad mía"; "Nocturno"; "Espejo y plegaria": '...discípulo del mar'; "Siesta", y "Hasta oír sus palomas"), y otros, en la "frontera de los cuerpos" --simbólicos del mundo de los objetos que se van imantando a ese 'trono concéntrico' de "Ese soy"--.

El primer poema de Sedienta cita, también abre la selección poética de la primera antología de Vitier, Diez poetas cubanos. Al hablar de su trayectoria poética desde Luz ya Sueño hasta este cuaderno, dice en la introducción a su obra en la antología:

Pronto empecé a sentirme insatisfecho de aquel libro y a intentar otras formas de expresión más penetradas de mis intuiciones y esperanzas, lo que me fue posible, después de varios años de oscuro desconcierto (que son los de mi intervención en Espuela de Plata y Clavileño), a través de la experiencia de esa misma oscuridad y de la lectura de dos poetas objetivamente irreconciliables: José Lezama Lima y César Vallejo. El primero por la sustancia insular y de creación que desplazaba, el segundo por la imponente realidad carnal y poética de su sufrimiento, ambos tuvieron la virtud de abrirme a mi propia libertad con una violencia y rapidez inolvidables. Es el momento de Sedienta cita (1943) y Experiencia de la poesía (1944), ensayo al que me remito como exégesis de aquel proceso.

(DPCub, 167).

En este cuaderno, se entrelaza también a la presencia de Lezama y de Vallejo, la de Neruda; permitiéndole al poeta conjugar desde esta trilogía, una libertad que le conduce la mirada poética lo mismo a 'una paloma' que a 'un insecto', 'el mar', o la 'serena basura'; pero siempre ahondando en las profundidades del Ser. Mezcla el poeta, objetos y sujetos en un mundo sustantivo donde todo se relaciona por distintos vasos comunicantes. Recordemos las palabras de Octavio Paz ante esta poesía que encauza en el surrealismo. El propio Lezama, también la sitúa en este predio:

En Sedienta cita . . . cuando un verso se presenta con furor de hallazgo, se le oía en su brusquedad un lento rechinar, era que su condición no iba a hundirse en la piel total del poema, cuando por luz inversa se penetra despaciosamente en todos los significados. Cuando en aquel libro se hablaba de las estudiantosas manos del guajiro, al aislarse se destemplaba, motivado por una proliferación gratuita --simbolismo sin metafísica, surrealismo de peldaños de agua-- el resto del poema no lograba asimilarse esos versos entrecortados, ni óseos ni carnales.²⁸

Aunque Lezama igual que Octavio Paz comprende el surrealismo en otra dimensión --ese llenar el espacio vacío de nuestra literatura inventándonos una tradición y no por ello menos auténtica--, Lezama aquí compara este libro Sedienta cita con Extrañeza de estar. Y es sólo en base a una comparación, para hacer comprender que Vitier no logra en el primer libro, un surrealismo 'ni óseo' ni 'carnal'.

Dejando a un lado cualquier valoración última en relación a un logro estético dado en un surrealismo carnal o no, precisamos comenzar objetando un punto: si bien es difícil delimitar en una estructura sólida aquellos elementos que permitan hablar de algún 'ismo' fuera de su contexto histórico, a veces, éstos se superponen en función de técnicas, logrando en un mismo texto, una estética sincrética. Y en Sedienta cita, hablar del surrealismo es hablar de un logro técnico dado en una imagen específica, por lo que habría también que señalar otras técnicas como el expresionismo o bien el cubismo. Pero aclaramos, no se trata de una técnica

que Vitier utilice a priori en su creación; pues no es extraer de los ismos europeos, lo que en su superficialidad pudiera verse en los poemas de este libro, sino lo que desde su 'propia libertad', expresa Vitier en estos poemas, dando confluentemente, un logro similar.²⁹

Si Lezama señala una proliferación de imágenes, es cierto que algunas se destacan por una aparente falta de conjunción lógica, pudiéndose clasificar como imágenes surrealistas. Pero al chocar estéticamente, producen una estética del 'feísmo' que nos remite a Rilke, como se testimonia, por ejemplo, en los sonetos "Dañado eco". A veces, estas imágenes se encuentran más cerca de una estética expresionista que surrealista. También, en otros casos, se observa una óptica cubista, con cierta filiación simbolista afín al mundo poético de Pierre Reverdy; y en otros, se da un desmembramiento más comparable a la pintura de Picasso en un primer momento.³⁰ Y todo este conjunto, en Sedienta cita, no es sino producto --en eclosión-- de una complicada combinación de pensamiento y expresión, como señalaría en algún momento, Eugenio Florit. Sólo a partir de esa coherencia entre 'pensamiento y expresión' o -poeta y su creación- es que se hace posible comprender Sedienta cita.

Con el nombre de este cuaderno, también Vitier titula el primer poema que abre el libro:

CITO textualmente las estrellas
 y el hogar complejo de la naranja herida.
 Diminuta es la luz en que el buey se esconde
 lejos del ave, asoleando eternamente
 las estudiosas manos del guajiro,
 sus diez uñas sonoras de cavar el viento.

Dónde estuve, qué es esto, qué era tanto,
 por qué ladé de sufrir o cal o estiércol frío
 se me propaga en piedras la voracidad del corazón.
 ¡Ay, los dorados mulos de su costa difunta!
 Veo mi rostro en el soez cristal partido,
 en la espuela rota, en la leve nieve del sillón de
 mimbre.

Cito el insólito fieltro de las nubes idas.
 Qué flora vuestra, qué dolor, qué tacto aherrojado
 y libre
 desciende, estricto juez de oro, y canta.
 Sí, desdiende, paffo de la luna, sobre un sucio mendigo,
 y descarnándolo hasta sus flores o risas o planetas
 canta:
 gráail noche de todos, ala de todos, vago perro.

(Visp, 29).

Del título al primer verso hay una relación directa que
 reviste un evidente juego de palabras: desde esa 'sedienta'
 que recuerda aquella "Sed Non Satiata" baudeleriana, se
 alude al deseo de un encuentro: 'cita'. Pero el poeta
 comienza: 'cito' lo cual entraña una realidad ya formulada.
 En este caso, 'textualmente': como el texto de algo ya
 escrito. Y de la intemperie ('las estrellas') --Mnemosyne,
 la madre de las nueve musas, la memoria-- al 'hagar
 complejo' que en su previo cuaderno fue la entrada a la
 palabra: su voz. Ahora, compleja 'de la naranja herida':
 la naranja, la costa: aquellos elementos que simbolizaron
 la forma poética en "Palabras perdidas". O sea, ahora
 se comprende cómo el poeta va urdiendo la tela de un
 nuevo texto poético: la escritura, a medida que va

recobrando de su previa poesía, aquellos elementos que en algún poema, entraron a simbolizar una realidad allí explorada. Y presenta esta complejidad ahora en un doble significado dado desde el título, haciendo su entrada en el tiempo: por una parte, en el primer verso, la conciencia del 'haber vivido': una caligrafía poética hecha memoria -o sea, cuando llega el poeta a este poema, ya tiene una historia poética-. Por otra parte, da en el esplendor ante una nueva libertad, una vida en función de hacerse: "qué flora vuestra, qué dolor, qué tacto aherrojado y libre/ desciende, estricto juez de oro, y canta". Siguiendo la lógica de esa doble vertiente apuntada, se advierte cómo se entrelaza un futuro a un presente, y el presente a un pasado: "cito el insólito fieltro de las nubes idas" --el olvido--.

Poco a poco se comprende cómo esa vida en función de hacerse llega aquí al límite existencial de la propia existencia; para hacerse, es preciso un reverso: el deshacerse hasta desnacer --desustanciarse el hombre desde lo más elemental hasta llegar a su nada esencial--. Si se presenta por primera vez ahora la imagen del guajiro --desustanciado de lo mas elemental de sí que es la labor de su trabajo por sus manos-- éstas se van metamorfoseando hacia la nada: de manos --a uñas -- al sonido -- al viento.³¹ Va cayendo así el hombre hacia el centro de sí mismo, ya bien por el dolor: "porqué laúd de sufrir o cal o estiércol frío" (Vallejo); o

por el deseo: "se me propaga . . . la voracidad del corazón" (Lezama). Llegando a la imagen del 'fieltro de las nubes idas' también desposeídas de su forma, sustancia, existencia. Lo único que queda en el aire desciende: el paño de la luna, cayendo sobre ese 'sucio mendigo' descarnándolo hasta el fin --metamorfoseado ya en 'vago perro'.

Comienza Sedienta cita un reverso de lo que caracterizó las previas aventuras poéticas de Vitier: en este primer poema testimoniamos una visión hacia adentro que va esencializándose, 'microcosmizándose' --ese ir planetario hacia dentro, en un viaje sólo posible ante el espejo del macrocosmos--. A un nivel biográfico, esa imagen del rostro del poeta que refleja el cristal partido --imagen cubista-- inmediatamente seguida de la 'espuela rota', alude a la revista. Recordemos que Espuela de Plata concluye este mismo año, dispersándose --aunque brevemente-- aquella unión entre amigos.

Dando un análisis del poema en función a la previa poesía de Vitier, se abre un contexto de 'lógica' (lo logrado después de presentar una lógica por medio del símbolo que se va encadenando de poema en poema). Por eso, si el poeta nos lleva en un viaje hacia un 'desnacimiento', a pesar de penetrar en un reino interior, no desemboca necesariamente en el surrealismo. Su necesidad de expresar una realidad interna no es sino simbólica del surgir de la escritura --ese abismo desde

donde la palabra emerge 'del silencio del Ser'--.

Se hace necesario citar, a propósito de este libro, lo que Vitier en 'Génesis y descendimiento' en "La palabra poética", explica:

. . . tampoco debe confundirse el abismo de la palabra con el fluir del subconsciente, ni concebirse la comunicación poética, por contraste con la filosófica, como especie necesariamente irracional. En cuanto a lo primero, la llamada escritura automática, fundada en el consejo de André Breton de confiarse 'al carácter inagotable del murmullo', desvirtúa el sentido de exterioridad espacial que estimamos precioso en la escritura como categoría del espíritu. El automatismo surrealista ideal se reduce a ser el eco incesante de "lo que dice la boca de sombra", sin salir nunca de esa caja de resonancia del subconsciente: sin detenerse ni transfigurarse en el tiempo hierático del signo. Más que escritura en el sentido sagrado de inscripción, diríase la anotación o grabación en un disco idiomático de la fluencia psíquica profunda; y en efecto aspira, no a los límites del texto, sino a la sibilina incesancia del "murmullo". La escritura de que hablamos en estas páginas es la antítesis de la escritura automática ideal, porque es la antítesis absoluta del sueño, que puede ser su materia pero nunca su forma. Los textos de que aquí hablamos son aquellos eternos que, como escribiera don Francisco de Quevedo desde su torre, "en músicos callados contrapuntos--al sueño de la vida hablan despiertos". Y la palabra que evocamos no es la que dicta el murmullo del subconsciente sino la que emerge del silencio del ser como el acto emerge de la nada, y en la que sentimos fundidos la interrogación de la persona con el hieratismo del cosmos.

(Poet, 45-46).

Sedienta cita no es un libro que se pueda clasificar de surrealista; ni por el logro en los poemas, ni por la intención del autor.³² Sólo en dos momentos, con los poemas "Siesta" y "Unico adepto", sí penetramos en

esa 'incesancia' de la escritura automática surrealista. Por ejemplo, en "Siesta" no es el sueño ni como materia ni forma al poema, sino un estado semionírico que despierta una sucesión de imágenes inconexas aunque comprendamos una lógica en su origen: cuando Vitier habla del 'hombre (que) despierta de espaldas' recordando el mundo poético de Neruda; o cuando dice que éste 'firma el testamento de su nariz atando la punta del abismo con la punta del mar' trasladándonos a Quevedo; o en otras, claramente a Vallejo, no dejan de ser estas imágenes una gran orquestación que no penetran en un sentido último en el poema. Aquí, si recordamos ese 'surrealismo de peldaños de agua' objetado por Lezama. Pero sólo en estos dos momentos, pues si en otros poemas como "Oficio disidente", testimoniamos en alguna imagen algún vínculo con el surrealismo, éste se desrealiza por la lógica que establece el poema: el encuentro del poeta consigo mismo ante la conciencia de los límites existenciales. Y en el mismo poema, alguna imagen surrealista choca con otras que se pudieran clasificar más bien de expresionistas.³³

José María Valverde, comprendiendo Sedienta cita en relación al resto de la poesía de Vitier, se abstiene de clasificarla como 'surrealista' --tal vez por la voluntad y conciencia que advierte en estos poemas--. No obstante, señala su dificultad ya orientada hacia el hermetismo:

[Con Sedienta cita] . . . da un fuerte viraje y se sumerge en una oscura faena lírica, tan exquisita de calidad como abstrusa y hermética en su sentido lógico. Quizá influye en ese momento el decano del grupo habanero de Orígenes, o sea, José Lezama Lima, en la orientación hacia ese tenebroso territorio, extraño para los hábitos españoles, pero paralelo a ciertos esfuerzos europeos con ascendencia en Mallarmé. En cualquier caso se trata de algo voluntario y consciente, entendido como etapa imprescindible en una vocación de autenticidad poética.

(v. "La poesía de Cintio Vitier desde Cuba", DM, jun 2, 1954, pág. 4).

En efecto, ese legado lezamiano que ya Vitier cimienta en este libro, lo incorpora en este primer momento, todavía en su superficie. Pues en este año --1943-- se encuentra nuestro poeta llovido de 'rumores' que le llevaría algún tiempo en descifrar. "Enemigo rumor" le encierra en imágenes, enigmas: "Por entonces no entendí tantos avisos", confiesa Vitier en Experiencia de la poesía. Va adecuando poco a poco su mirada hacia ese universo poético lezamiano, para hacer comprender lo que en un primer momento le revela esa experiencia:

Lentamente aprendí como la marea del poema sube propagándose y a veces girando mediante un proceso activísimo de saturación acuática y vegetal que es el hallazgo propio de Lezama.

(Exp, 15).

En efecto, en la mayor parte de los poemas de Sedienta cita, hay un oleaje que llega a una saturación más que vegetal, acuática --que es la primera herencia que recibe Vitier de Lezama--. No es sólo la imagen del mar --visto en los primeros cuadernos de Vitier--, ni el

agua como símbolo de una geografía espiritual; sino el agua, como principio -esencia y sustancia- de la vida, del ser insular. Pero, también, del poema, de la poesía.

A veces Vitier presenta como contrapunto a alguna imagen asociada al agua --sobre todo la del mar--, otra, en la cual simboliza su propia voz: "Desde el mar levantando tu piedra soñolienta/ te escucho, mi ciudad. . ." ("Ciudad mía", Visp, 31). Otras veces, esta voz se escucha en la costa o la playa:

AMANECE la playa o la mano, ya extinta
su heroica espuma en la sed horrible de los siglos.
Oye el solo, aciago empujón del agua,
el cuerpo sacándome de quicio a cueva afable,
atando la embestida del planeta apócrifo.

Amanece, atardezco sombríamente caligrafiado,
difuso en borradores, en otra tinta, ya vendido.
La rosa me falla, el tulipán, la acacia
me esperan en su infiel temperatura conversando,
moviendo gloriosamente los límites del mundo.

¿Por qué, sin atreverme a disentir, llega mi alma?
Onza por onza gano la orquestación indígena,
de algún modo se me va recopilando la tristeza
en serenos muchachos, en nubes, en vidrios del otoño,
para que el aire diga la luna de esta muerte.

Ah, sí, oye el fino cántico de la ciudad,
verde anochece todo en la carne violenta de los nombres,
y yo comienzo a fracasar, a caminar, a llover en vano
sobre una tierra sagrada que jamás será mía,
bajo la luz que cae sollozando hasta oír sus palomas.

(Visp, 30-31).³⁴

Si cabe hablar de influencias --en este caso específico, la del hermetismo lezamiano--, éste se encierra en esa 'saturación acuática' ya señalada. Vemos, por ejemplo, cómo en este poema, el oleaje empuja al poeta hacia el

centro de sí mismo. Pero si de nuevo comprendemos un proceso similar en la mayor parte de los poemas de este cuaderno --ese viaje hacia adentro, que es el 'deshacerse' o 'desnacer' para después ofrecerse el poeta--, no es -----ello sino producto de una pluralidad compleja. Y esta complejidad parte de la trilogía 'Neruda-Vallejo-Lezama', la cual le entrega a Vittier, desde distintos ángulos, un mismo linaje poético: el postulado del reverso.

Si en Lezama este postulado es un ir hacia el origen del mito para desde allí re-crearlo, o bien en Neruda el ir de espaldas --ante la conciencia de la muerte--, o en Vallejo, el desdoblamiento del Ser por el dolor, Vittier centra este linaje en su propia concepción poética: el ir hacia los orígenes de la Nada esencial para desde allí descubrir el potencial de la creación.³⁵ Y este descubrimiento llega en Sedienta cita, a la comprensión de los límites existenciales del hombre. En el poema citado, por ejemplo, se nace para chocar con la muerte, así como el día da en el límite existencial del tiempo, y el poeta con los límites de una escritura que presenta en su finalidad -la caligrafía- el texto poético --la muerte--.

Esa muerte la va testificando el poeta a través del procedimiento poético de sintagmas no progresivos: 'el tulipán', 'la acacia' . . . 'serenos muchachos, nubes, vidrios'. Aunque el poeta renace 'sobre una tierra sagrada que jamás será (suya)'--, esta nueva

tierra le revela de nuevo, un fracaso que no es sino un mismo procedimiento: un girar en torno a un mismo sentido de la vida y la escritura poética, siendo a su vez producto de una fatal confrontación con los límites existenciales. Tal vez el poeta intuya que este procedimiento a un nivel poético, no sea el cabalmente suyo, comprendiéndose ajeno en esta Sedienta cita que le reclama otro camino. Pero apunta el último verso, hacia una posibilidad que trasciende la inmediatez del poeta. Es este un eco vallejiano que nos remite a Poemas humanos, sobre todo al poema, "La vida, esta vida":

La vida, esta vida
me placía, su instrumento, esas palomas...
Me placía escucharlas gobernarse en lontananza,
advenir naturales, determinado el número,
y ejecutar, según sus aflicciones, sus dianas de
animales.

. . .

No escucharé ya más desde mis hombros
huesudo, enfermo, en cama,
ejecutar sus dianas de animales ... Me doy cuenta.
(El subrayado es nuestro. Poesías Completas,
5a. ed. México: Premia ed.s.a., 1981, pág. 324).

Esa voz de las palomas (con las cuales Vallejo simboliza la vida) trasciende el poema y la vida misma del poeta-Vallejo, llegando sustentadas por todo ese símbolo al final del poema de Vitier: "la luz que cae sollozando hasta oír sus palomas". Si la muerte da la luz que hace posible la vida, ¿no trasciende a ese procedimiento cíclico, la misma voz de las palomas que se eterniza? ¿Y no reclama esta voz una fe que trasciende el mismo proceso de la existencia?

Desde el primer poema de Sedienta cita, "Cito textualmente las estrellas..." nos ofrece Vitier, una 'suma delirante de sí mismo': el hombre elemental, el contacto con la naturaleza, que a su vez se desprende y es creada en el texto de su diálogo con lo universal. Esto nos remite a un pasaje de su Experiencia de la poesía, donde al hablar de la experiencia vivencial poética de España, Vitier vincula por esencia al poeta y al español: ambos están "poseídos de la muerte". Es por ello, por lo que desde Manrique hasta Juan Ramón, "vida y poesía" se entregan en forma de nostalgia. Aplicando esa vivencia a Sedienta cita, la nostalgia es encubierta en este cuaderno por la Sed. Continúa, Vitier, explicando en su ensayo, el sentido de la muerte para el español, la cual es "su único tema" y su "verdadero amor",

vida y poesía fascinada siempre, absorta y conmovida ante el hilo de agua cuyas ondas expiran suspirando, entregándose en forma de nostalgia, madurando el sonido de la muerte. Para el español el agua que corre ha sido siempre la respiración de la muerte. Y la muerte, su único tema, su verdadero amor. Lo que me gusta llamar sustancia española de la poesía es eso: que no hay oficio más poético ni más español que el enamoramiento loco y desenfrenado de la muerte, del morir, y esa almendra que su locura puede fructificar por varios modos, pero siempre conservará el aroma sombrío, la nostalgia seminal de su destino.

(Exp, 35).

Vitier, "al hablar tan rápidamente de esta madre poética España, de esta única maternidad que siempre nos

tendrá que importar como la vida", siente al ser hispánico, a sí mismo como también a César Vallejo, hijos en los que España "ha transubstanciado" . . . "su mensaje poético". (Exp, 39). Esta visión, además de cifrar un sentido último del título y la poesía de Sedienta cita, trasunta la atmósfera poética de los sonetos "Dañado eco", trilogía en la cual el sujeto de los poemas es, precisamente, César Vallejo. En estos sonetos predomina una visión grotesca, dando en la desintegración de la muerte física, ese otro lado de la muerte que canta el poeta como una denuncia: el 'oficio patético' de la existencia. Presenta Vitier, no al poeta Vallejo, sino al hombre: "César Vallejo apaga hombre, suena/ hombre. Nunca lo espío, me convence" (Visp, 33). En el segundo soneto, la muerte va desustanciando la única presencia que pudiera perdurar del Vallejo-hombre: "Era el muerto de turno, el que veía", o "Era el mártir de turno, el estrellero" . . . "Era él, no lo aludo, no lo he sido" terminando en su pecho, un alarido (Visp, 34-35). En el tercer soneto, todo el horror del dolor se transubstancia en un feísmo rilkeniano:

César Vallejo por su nuca andaba
 en la rueda más tosca del camino.
 Escupido cantaba y masticaba
 la forma pedregosa del destino.

Ay, qué espesura de varón usaba,
 qué rodado quijarro era su cuello,
 como el agua mas dura lo arrastraba,
 tirándole el pecado del cabello.

Su belleza incendiaria por el frío

trepaba el arpa inmensa de lo inmundo,
se armaba de otro hierro tristemente.

Qué terrible raíz, en fin, Dios mío,
lo secuestro deshecho de este mundo,
lo desato en su noche independiente!

(Visp. 35).

La forma de estos tres sonetos simboliza una cruz, terminando como en una crucifixión. En este tríptico, cada punto toca un paraje existencial, un sitio inhóspito que devuelven al sujeto-Vallejo, de uno a otro, hasta parar en una desintegración total, recordando aquellos "Los dados eternos" de Los heraldos negros, donde el mundo ya roído termina en el hueco de su sepultura. Y esa sepultura es, en este poema de Vitier, esa 'noche independiente', que remiten al Ser (aquí Vallejo simbolizando al Ser universal), a un punto germinal que se caracteriza por un eterno movimiento de volver a recomenzar. ¿No estará aquí Vitier creando en la figura de Vallejo, al ser hispánico, heredero de la madre España, vista en una dimensión histórico-existencial? Porque,

El español parece que, a cualquier altura
histórica que nazca, tiene que empezar de
nuevo, desde la raíz, a ser hombre, como
si no tuviera padres y lo humano fuera su
invención.

(Exp. 37).

Resumiendo Vitier en Vallejo, no sólo la herencia española, sino la poesía como cruz:

Y es que Vallejo . . . todo lo que es
angustia y España en el mundo, intuyó
y aceptó con esa aciaga valentía suya,
que la poesía es, si de veras se la

afronta, carnal y literalmente, una cruz.

(Exp. 45).

Por eso, señalar la presencia de Vallejo en Sedienta cita, no es sólo en base a una confrontación en cuanto a imágenes que pudieran presentar semejanzas. Se trata de un vínculo mucho más profundo --y por ello difícil de delimitar--. Es la voz de un poeta perpetrado por el dolor, que también Vitier siente profundamente suyo. Esa voz resurge en la última estrofa del poema que cierra este cuaderno, "Espejo y plegaria", en una afirmación cristiana de la existencia. En este poema, tal vez más que en cualquier otro de este cuaderno, Vitier se encuentra penetrado sustancialmente por la poesía de Vallejo. Se pudiera señalar alguna correspondencia incidental con algún poema específico del poeta peruano, como "Intensidad y altura" o bien "Los nueve monstruos" de los Poemas humanos. Pero también tendríamos que recapitular toda la poesía de Vallejo para comprender su presencia en la de Vitier.

En las cuatro primeras estrofas de "Espejo y plegaria", comienza Vitier el primer verso con las palabras iniciales, "Estoy herido": primero, de pecado (la experiencia religiosa como conciencia existencial del hombre). En la segunda, de muerte; en la tercera, del tiempo; y en la cuarta, de la nada, para llegar a la quinta como contestación a las previas. Primero, presenta el confesionario (que recuerda aquél de su primer

libro), para sumergirse después en el perdón a través de la oración que se transmuta al final en una plegaria (Viso, 40-42).

Pero este mundo de pecado y dolor que entrega por su sustancia, el mundo vallejiano, se aleja del mismo por la fe que sustenta al final, la poesía de Vitier. Precisamente, por ese principio positivo teleológico que es, en cierto modo, una contestación al encadenamiento del dolor existencial del hombre. Ese dolor ha sido, para Vitier, la experiencia cabal de la poesía:

Porque en definitiva la experiencia cabal de la poesía es la experiencia del destierro, de la perdición y del pecado, raíces verdaderas de toda esa nostalgia y locura incurables que hacen del poeta el hombre más oscuro --"tinto de manchas y de culpas grave", como dijo Quevedo; el hombre irremediabilmente vocativo de lo más sombrío . . .

(Exp, 41).

Si desde un principio hemos venido desentrañando las dificultades dadas en una oscuridad que algunos críticos han encauzado en el surrealismo y otros en el hermetismo lezamiano, no ha sido sino para hacerla comprender a partir del propio Vitier. Cuando Vitier publica su cuaderno Sedienta cita en 1943, aparece un epigrafe del Ecclesiastes (12,3): ". . . y se oscurecerán los que miran por las ventanas". Esta oscuridad, vinculada a un sentido bíblico del pecado, ha sido el hallazgo de Vitier en este cuaderno: arranca desde su raíz ontológica --España, la muerte,

la poesía--, la sed de su espíritu para lanzarse a saciarla en el legado lezamiano de saturación acuática. Cabe preguntar, si logra Vitier apagar esa "sequedad del espíritu", la cual nos confiesa ser un tema en su poesía (v. DPCub, 168). ¿O se comprende el poeta, en esa saturación acuática, en la experiencia de un destierro ajeno a sí mismo? ¿O ha sido el agua, no la experiencia del destierro a través de la herencia de otro universo poético (Lezama), sino descubrimiento de su propia raíz ontológica que aparece reflejada en su "Espejo y plegaria"?

Descubre Vitier, en esta entrada ontológica hacia las profundidades del Ser, un universo subterráneo, complejo, en el cual a medida que ahonda la mirada poética en busca de su esencia, lo descubre bifurcándose en infinitas posibilidades. Aquí se encierra la simiente del hermetismo viteriano, el cual engendrará otros universos poéticos en los subsiguientes libros que encierra el volumen Visperas.

En la intemperie del Ser:

Extrañeza de estar, 1944 (1945)

Publica Vitier Extrañeza de estar un año después de haber escrito la mayor parte de los poemas de este cuaderno, coincidiendo su nacimiento con el de la revista Orígenes, que también hace su aparición en ese año --1944--. Es ésta una poesía compleja, extraña, como anuncia su título; incluso, en su forma externa: son veinte y cinco poemas de disímil métrica sin rima, versos blancos, sonetos, y una "Nota" del autor al final del libro.

Si bien se acusa esta poesía de hermética, muchos críticos, al vincular su linaje al de Lezama, pierden de vista el sentido esencial del libro, engendrado en la semilla ya arrojada en Sedienta cita. De aquel postulado del reverso, que lleva al poeta en un viaje planetario hacia un desnacer, irrumpe la conciencia --en las profundidades del Ser-- de un existir clandestino. Al ahondar Vitier la mirada poética hacia adentro y abajo, la vía ontológica le descubre el espacio: esa región en donde comprende la extrañeza del estar. Así lo testifica el primer poema de este cuaderno, "Como el fuego":

QUIEN soy hacia lo eterno de estos buhos
trocando selladas melodías por aldeas,
por marinos ponientes como un cerebro fúnebre.
Algo sueña y me nombra tan lejos que la lluvia
no existe,

tan hondo que una hoja me ha hecho sollozar de
 y al preguntar ahora canto en otro lúcido país. ^{transparencia}
 Oh desnacer, trabajo de mi alma.
 Oh ciega fe de mí, copiosa flor indígena del sueño
 que espera desnudarse para mí, por ser yo mismo.
 Cada amargo, fastuoso instante del mundo te edifica,
 cuerpo mío de crimen, de hastío y de belleza,
 y tu respiración me escolta, su dulce profecía.

Que el amor cuando acepta la finca del perfume,
 la absorta fundición en meditada risa,
 la corona nocturna de frenesí o nieve de ala igual,
 que mi sangre ante el humo, ante las flores de su
 herida lámpara,
 toca un dios, toca una esfinge, abre una orfandad
 hialina
 como el fuego la luz que no penetra. (Visp, 43).

Desde el primer ente ontológico que pregunta en
 el primer verso, "Quién soy...", hasta el verso final
 que cierra el poema, "como el fuego...", se encierra,
 en un primer acercamiento, el principio filosófico de
 Heráclito. La sentencia heracliteana, "nunca nos
 bañamos dos veces en el mismo río", también aplicable
 a la poesía de Sedienta cita, proclama el sentido de la
 realidad fluyente. Explica Heráclito que las cosas
 no son, sino que devienen. Nada existe, porque todo
 lo que existe, existe un instante. El existir es un
 perpetuo cambiar, un estar constantemente siendo y
 no siendo.

Confronta Vitier así, el estar como una extrañe-
 za: la certeza de la naturaleza cambiante de lo exis-
 tente en el instante, "Cada amargo, fastuoso instante
 del mundo te edifica,/ cuerpo mío...". Pero, de
 'crimen', 'hastío', 'belleza', lo que reviste el juego

del Ser en su existencia. Aún después de desnacer, de ese viaje planetario hacia lo esencial del Ser, desnudo de todo lo circunstancial, comprende Vitier que a pesar de su intención, "ser yo mismo", se halla el ser sujeto a la naturaleza de la existencia, el 'instante' que lo modifica. Por eso, esta segunda estrofa es como un tronco, sostén de las otras dos; es aquí donde subyace la clave del poema, y la actitud del poeta ante ella. Si el Ser depende de la existencia del instante, cabe conjeturar un 'no-Ser' del 'no-instante', lo cual nos remite a la primera estrofa: "quién soy hacia lo eterno de estos buhos", presentando no la existencia del Ser, sino cuestionando su sentido. Se desrealiza cualquier posibilidad de concretar la existencia fuera del tiempo: 'hacia lo eterno'. Lo eterno no es un devenir, por ello, Vitier, por encima de este concepto, trasciende al ente ontológico que pregunta, fuera del tiempo, dando en el espacio: 'aldeas', 'marinos ponientes'.³⁷ Situado fuera del tiempo, en la 'no existencia', llega a la "Nada" esencial: "algo sueña y me nombra tan lejos que la lluvia no existe,/ tan hondo que una hoja me ha hecho sollozar de transparencia". El poeta ahora en "otro lúcido país", da en la segunda estrofa, una evocación de su previa realidad, para resumir en la tercera, un futuro comprendido entre nuevos símbolos: "toca un dios, toca una esfinge, abre una orfandad hialina": símbolos de su soledad existencial. Soledad que entrega aún más,

el sentido trascendental del último verso (el cual Vitier utiliza como epígrafe al poema "Paraísos" (Visp, 123)):
 "como el fuego la luz que no penetra".

Ese verso recuerda unas palabras de Vitier al hablar de la poesía de Lorenzo García Vega, "detrás vigila el fuego conmovido y tenso de una mirada solitaria".³⁸
 ¿Hacia dónde se dirige esa mirada? ¿No da esa 'vigilia' en la 'luz' del poema de Vitier, despertando la conciencia de una existencia trascendente al elemento mismo que la hace impenetrable? Y ello a su vez, ¿no despierta la conciencia del poeta de su profunda soledad existencial? Para comprender un sentido último de este poema, se hace necesario citar a Juan Eduardo Cirlot a propósito del símbolo del fuego, que de nuevo, nos remonta a Heráclito:

Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como "agente de transformación", pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas... En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración.

(El subrayado es nuestro).³⁹

Es en ese sentido de mediador entre formas en desaparición, ("ante el humo,/ ante las flores de su herida lámpara") --símbolos previos en la poesía de Vitier--, y formas en creación ("toca un dios, toca una esfinge, abre una orfandad hialina"), que vemos al fuego transformando el mundo poético de Vitier. Ese dualismo simbólico del fuego, "sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final".⁴⁰ Si en efecto, se trata en este poema de

destruir el tiempo que da en el instante, la existencia del Ser y las cosas; o bien el potencial de la existencia se desrealiza desde un a priori, o trasciende, una vez lograda, la misma sustancia de su existencia: -el tiempo. Porque el fuego, igual que el agua, es un elemento cuya existencia no depende del instante; como aclara Cirlot, "es el ultraviviente". Llega a ser así el fuego, en este poema, símbolo heráldico del Ser: al consumirse en sí mismo, en un estar en sí y más allá de la existencia, emite una luz que hace al Ser consciente de su Estar en la existencia como una extrañeza.⁴¹

Esa conciencia de la extrañeza del estar, exige un nuevo lenguaje, no sólo para expresarse, sino sencillamente, para poder ser.⁴² Entonces, una vez 'sida', puede la poesía expresar su Ser en su Existir. Cada poema, a su vez, explora una palabra -o varias- dando en su existir lo simbólico que parte de esta cosmovisión. Por ejemplo, en el primer poema "Como el fuego", habla Vitier de una "orfandad hialina", y en "Sedienta cita" refleja su rostro "en el soez cristal partido" (Visp, 29). Entra ahora la imagen del cristal en lo simbólico: "como el fuego la luz que no penetra". Explora Vitier en muchos poemas de este libro, Extrañeza de estar, las distintas posibilidades simbólicas del cristal dentro de su visión del mundo: en "Eco" dice: "Me estoy yendo a los borrados vidrios/ que la luz paseaba por la sombra/ del absorto mundo" (Visp, 47). Ante la inmediatez del 'hacer-se',

se siente deslizar hacia un pasado 'des-creado'. Pero el vidrio no es simbólico de lo pasado, sino de un futuro evocado en un presente, en el cual el poeta se siente separado del mundo, distanciado de las cosas que ansía penetrar. En "Esfinge fugaz", en el primer soneto que incluye Vitier bajo ese título, "Tu copa de vidrio", simboliza en la imagen del vidrio, la lejanía, la distancia del alma con las cosas:

Tu copa de vidrio entre la yerba,
tus saltos de viejo terciopelo
han de querer un día hermoso
influir, lira siniestra.

Pondo el tapete para oírte.
La oscura bocacalle del hastío
se anima para verte, atada:
noche amarilla en la hurafia noche.

Vengo de lejos, estoy lejos
como el trigo vicioso de sus aspas,
empezándome a sollozar yo sólo
con minucias de resaca y ojos.

Aguardo tu sol bajo tu luna,
los óleos de mi desgraciado talismán
perdido suavemente a dos canastas.
Es tan nocturno esto de andar vivo.

(Visp, 48-49).

En este estar se descubre el poeta en una lejanía que nos devuelve la imagen del exilio del alma. Vitier, a propósito de Heredia, en Lo cubano en la poesía, explora este concepto heideggeriano:

La distancia es un hecho físico; la lejanía pertenece al alma. Para el interés, lo más lejano suele ser lo que materialmente está más cerca. En El ser y el tiempo, Heidegger pone los ejemplos de los lentes, el auricular, la calle. Estos objetos, hallándose en inmediato contacto con nosotros, se encuentran en

realidad más lejos que la cosa que vemos con los lentes, la voz que oímos con el auricular o el amigo que pasa por la calle. Entre dos cosas "a la mano", como él las llama, estará más lejos la que nos interese menos. Pero en estos casos se trata, creo, no de una lejanía en sentido propio, sino de una indiferencia, una invisibilidad, una verdadera nada en que la cosa queda sumergida. En cambio, cuando no es el interés o la atención, sino el deseo espiritual lo que nos domina, con entera independencia también de la distancia real a que se hallen de nosotros las cosas disponibles, será la más deseada siempre la más lejana. El interés o la atención acercan aquello sobre lo cual recaen; en cambio el deseo, mientras más profundo, más aleja su objeto. El deseo esencialmente lejaniza la realidad, quizás porque lo que en el fondo lo enciende, no puede ser nunca totalmente poseído en las formas sensibles.

(LCubP, 88-89).

Se comprende así el cristal, en la poesía de Vitier, sobre todo desde esta Extrañeza de estar, símbolo de ese deseo que "esencialmente lejaniza la realidad". Pero esta realidad, no es sino la distancia del alma del poeta con su propia esencialidad.⁴³

Esa lejanía del alma del poeta consigo mismo la expresa Vitier constantemente en estos poemas: "Quisiera que me oyérais, oh sonámbulos,/ en las nupcias del astro con el alma/ Y en otra parte yo, perdido" ("La oscura dicha", Visp, 45). En este desdoblamiento espiritual, siente el poeta revelarse a sí mismo -como ante un espejo- un crecimiento de su Ser, visto desde otro sitio: "Qué soledad y lluvias,/ para mis ojos, y son tus ojos/ creciendo insomnes hacia el mundo,/ vivos hacia la brisa larga de las hojas" ("Es el dorado muro", Visp, 47). O también, ese Estar en otro sitio, le revela

al poeta, como una imagen cinegética, desde un futuro, su propia muerte: "Oigo el estro de las puertas azotado/ por mediodías de morada forma./ La muerte empapa este barniz con sangre del olvido" ("Oigo la luna", Visp, 50).

En esa lejanía esencial de su ser y su alma, puede el poeta evocar su sustancia, su ser esencial, desde el paraje del olvido:

.....

Puedo tocarme sin abrir apenas
el viento, el mar, la plaza
girando huesecillos, carnavales.
Me bofran, salgo y reaparecen.

Y estar dentro de un barco define la tristeza,
tiene un barniz el mundo que se enluta
como amapola del idioma en otro mundo.
Con dulce rapidez ya no sabemos.

("Esfinge fugaz": 'Puedo tocarme',
Visp, 50).

Esa lejanía del ser consigo mismo, del ser con su sustancia, llevan al poeta a sentir la necesidad de reintegrar su Ser en sí mismo. En uno de los poemas más 'oscuros', que revela el hondo dolor del poeta en su soledad existencial; comprendiendo su pasado y su futuro, así como las honduras de un presente que lo hace consciente de su "barroca muerte", dice en un giro positivo al final del poema: "Es que aparto los ojos para ser, es que dormía salpicado y lento/ hacia donde igual que ahora, sin desligar los ojos/ la medusa absorba y el tomillo de mi honda lejanía." (Visp, 54).

Se comprende al poeta en esta Extrañeza de estar, testimoniando su Existencia y su Ser, "siendo y no siendo".

El procedimiento en algunos poemas es muy similar al espectador presenciando su Ser y su Estar en una pantalla cinegética. No obstante, no da el movimiento del fluir lógico de una película que tiene un principio y un fin, pues se encuentra el poeta, situado más allá del tiempo y el espacio. El de más fácil captación es aquél en donde nos presenta su pasado poético. Por ejemplo, en "Mareo", confiesa: "El otoño persiste/ solo y exterior en mi ventana" (Visp, 65); en "La danza", "Un ruido de playa solitaria/ . . . Triste paso de barca por viejas imaginaciones/ cuyas luces se ven allá tan lejos,/ en la otra orilla del río, interrogantes/ . . . Muchas veces no pregunto por no alterar las nubes" (Visp, 67); y en "Otro espejo": ". . . el otoño/ con hoja y barco manuscrito/ me obligan a soñar/ la vieja calle sin jinete/ donde estuve atado al humo" (Visp, 64).

El poeta situado en esa otra dimensión, ese 'extraño estar', desde su desdoblamiento, al testimoniar su pasado, comprende que las imágenes entregadas por la memoria han sido metamorfoseadas. Hay que tener en cuenta, de nuevo, el postulado heracliteano de la realidad fluyente: existe un instante, y lo que existe es siendo, y no siendo. Por ello, los recuerdos se presentan metamorfoseados en el tiempo, el cual entrega a su vez, la vida y la muerte. En "Un reverso" hace su entrada aquella naranja de Sedienta cita, no actuante como sujeto, simbólico del hogar; sino objeto de un nuevo

sujeto --los vendedores--:

LOS ruinosos vendedores de naranja
 entrando agudos no en la siesta ni en el alma,
 las doncellas paseando su aldea mitológica:
 y estos hierros marchitos apoyados en tu frente,
 oh absorto! Pero la voz transcurre atada, hurafia,
 hermosa
 de ternura que no rima ni me quema.
 Y tú, angel tácito que atestigüas la liturgia de
 la vaca,
 la pureza irresistible de su desplazamiento,
 ¿quedas fuera de mí, eres mi ropa,
 mi sepulcro, mi poeta? --Los esbeltos vendedores
 de naranja...

(Visp, 62).

Si los recuerdos desde este Estar, se le presentan al poeta metamorfoseados, ¿cómo se comprende en estos poemas, la memoria? La memoria impulsa a la metamorfosis de su sustancia: -los recuerdos en el tiempo-. Pero también ella misma, al ser madre de esa metamorfosis, contiene en su Ser, el potencial para hacerla posible, designada como objeto del azar. Tal vez por ello hay, en estos poemas, un ir y venir, un vestirse y desnudarse, encontrándose la memoria sujeta a los distintos ropajes existenciales de la vida. Pero, en el poema "Mas nadie diga", entra la memoria esencial, participante en su propia creación:

OH historia, dios, sillón junto a mi gallo
 en que llameaba grave y penetré la tela como un aceite inmóvil
 e impetuoso.

Mas nadie diga sueño, a veces cuando sueño, una mirada,
un ser de medialunas y polilla se desprende, busca el mar a
ciegas, toca
secretamente las segundas palabras de mi corazón.

Mas nadie diga triste porque lleno
 de ruiñeñor, de cráneo, de médula diurna que ha llorado,
 tendrá que verse espejo y traje audaz y oscuro tonto.

(El subrayado es del autor. Visp, 62).

Cuando el poeta pide "Mas nadie diga sueño. . . ", y "Mas nadie diga triste. . . ", entra en cursivas en el poema, precisamente esa otra realidad que niega. Negaciones que no son sino 'hijas' de la memoria, de esa tela que "como un aceite inmóvil" crea a la memoria:

La memoria de pronto es como un aceite impetuoso en una tela; los países, las esfinges, las floraciones que despierta no proceden de su intrínseca fecundidad, le son dictados por un azar que es la máscara de su destino, pero su destino mismo es penetrar y no propagarse, porque en definitiva lo que propaga es lo superfluo, lo mecánico e inerte que aún le queda.

(Poet, 6).

Esa metáfora heredada del mundo lezamiano, reafirma al poeta en la creación de la memoria que a su vez, va delineando la historia. Y si el poeta de entrada se encuentra desdoblado, se reafirma en su creación trascendiendo su propio estar, y reintegrándose en esa tela, en sí mismo. Porque la metamorfosis no sólo crea desdoblamientos, sino también el proceso a la inversa, la integración del ser en sí.

Esta integración del Ser en sí mismo, salva al poeta de las "ráfagas [del] mundo" (en "El niño inmóvil::Oculto", Visp, 56). En algunos poemas, a pesar del azar al cual está sujeto ese Ser, hay una lucha por adherirse a la integridad de su Ser:

Algo cae, se nombra, me despide
olvidado y fugaz en los rincones
del viejo correaje y la cigarra.
Cosa fija de amor, no se divide,
quedan fuera la nube, las visiones,
y el caballo a que mi voz se agarra.
(El subrayado es nuestro. Visp, 58).

Esa necesidad de concentrar la totalidad de su Ser, de integrarse aunque sea un "instante", es porque el poeta intuitivamente ('el rayo'), comprende en ese instante de integración, esa 'otra vida eterna':

. . . Su rayo
no lo puedo soñar completamente
pues salta de la carne de mi ensayo
de vivir a otra vida eternamente.
Cuántos dioses absortos con el viento
dictan flora genial de este delirio
echándome a la cara de la nada!
Estoy fuera de mí como el martirio
de la noche abarcando su mirada.

("Sonetos", Visp, 59).

Si el poeta fuera de sí ha llegado hasta el abismo de la nada, comprendiéndose en un Estar a la vez, al igual que Mnemosyne, sujeto al azar, a las tempestades de 'algo' ("cuántos dioses") mas allá de su Ser; puede, una vez lograda esta conciencia, hacer lo mismo que siente hacérsele a él desde otra existencia trascendente a sí mismo. O sea, puede el poeta evocar en un presente, lo que a su vez lo evoca a él; o puede también, crear una evocación análoga. Y esto es posible, solo, cuando comprende una existencia que lo trasciende, una integración del Ser fuera de sí, que le permite ansiar dicha integración para sí. Por ello,

Y es eterno el zaguán en que olvidaba
los sencillos colores del verano
sacando su nocturna melodía,
y el fragmento de un vals que me nombraba
como ahora yo nombro lo lejano.

(El subrayado es nuestro. "Sonetos", Visp, 59).

Pero el poeta comprende también esa existencia

Es la vieja cocina poderosa,
 es el fiel taburete y es la tarde
 plateada suspirando en la arboleda.
Qué extrañeza de ser. Qué desazón
de oír la tabla fantástica
 mientras pulso el reloj y el barco arde
 y aquel eterno en su penuria queda.

Dejo al czar que entreabra ese tesoro:
memoria velozmente desgarrada,
cántico de su herida.
 No sé si es la inocencia lo que añoro,
 si es dios, fugacidad o espada
 el éxtasis que expreso de la vida.
 Miro otra vez al hombre sobre el mundo,
 y otra vez solo sueñan estos ojos
 oníricos sin fin de roca
 funeral y pérdida criatura.
 En su alma o su sexo no me fundo.
 Con brizado eucalipto, con despojos
 de esfinges ya la noche más barroca
 que el sueño transparenta mi locura.

(El subrayado es nuestro. Visp, 57).

En esa barroca noche, no sólo en un instante puede el poeta transparentemente comprender su destino poético dado en una visión -casi onírica- en el presente, sino también, el lector puede aprehender 'con claridad' el traspaso del poeta de su inocencia a la madurez poética. En un plano biográfico, comprendido como una biografía interior en este cuaderno, Extrañeza de estar, las imágenes que aluden al fuego: 'el fogón', 'el barco (que) arde', abren una entrada prometeica al hades de la existencia; y a un nivel poético, no sólo a la extrañeza del ser, sino también del ser de la poesía: "ya la noche más barroca/ que el sueño transparenta mi locura". Porque Poeta y Poesía se han descubierto conjugados en un mismo Ser, desde un Estar análogo.

Vitier, consciente de la dificultad que encierran

los poemas de este cuaderno, al final incluye una "Nota" explicativa que parece haber sido escrita también, en un raptó poético. No obstante, añade claridad en algunos puntos. Comienza la "Nota":

El hombre, así genérico aunque por lo mismo no todavía rodeado, es una criatura voraz de estancias por fundición, que más que nada consume estancias y estares melancólicos. Tal imperio salta claro si nos quitamos la imagen de un estar adjunto análogo a un dolor de viscera o de amor que nos embarga, sacándonos de nuestro ignoto domicilio...

(Visp, 69).

Pasa Vitier a explicar, en una dimensión ontológica, el desdoblamiento del Ser, desde la extrañeza del estar:

Pues bien: donde primero estamos, si se prescinde del estar en vilo, en conjeturas o pañales, es en nosotros mismos, llámese a esa terrible y enceguedora tempestad por los símbolos que siempre nos merecen la ternura. Pero el estar en nosotros ya de por sí muy extraño pues comporta un nuestro infinito de otro y en lo ajeno infinitamente propio, prestamente se revela, cuando el bulto mejor de la conciencia arriba, un no estar en nosotros sino en el mundo, creído este como reino de estancias, o dicho absolutamente, vivido y desvivido como Estancia. De suerte que lo que antes fue aplomo de lo extraño es ahora extrañeza del estar. Lo adjunto aquí se demuestra deleznable (más misterioso) como el azar, y en seguida ya no adjunto, como la poesía.

(El subrayado es nuestro. Visp, 70).

No cuestiona aquí Vitier la problemática de lo existente, situándose más bien distante del mundo heracliteano cuando acepta -de modo fenomenológico- la existencia del Ser, no en el tiempo, sino en el espacio. Cuando Vitier habla del "estar en nosotros",

y de la conciencia de "un no estar en nosotros sino en el mundo", se hace necesario citar la fuente que sustenta estas palabras:

Ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, antes bien, "en" el mundo, en tanto que el "ser en el mundo", constitutivo del "ser ahí", ha abierto un espacio. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni este contempla el mundo "como si" fuese en un espacio, sino que el "sujeto" ontológicamente bien comprendido, el "ser ahí", es espacial.⁴⁶

Si bien no se puede negar la presencia de la filosofía heideggereana en este cuaderno, al traducir el logos del filósofo alemán a la lógica viteriana, se comprende en la "Nota" de Vitier, un trastrueque de ese principio del espacio.⁴⁷ Sitúa Vitier el espacio en un "estar en nosotros" primero, y la conciencia de ese espacio en un "estar en el mundo", después; cuando para Heidegger, es un proceso a la inversa: ese espacio no se sitúa en el sujeto, sino en el mundo, en un a priori, abriendo la conciencia del ser-ahí un espacio ontológico.

Desde el primer poema de este cuaderno, "Como el fuego", Vitier con el "quien soy" presenta, desde un principio, la problemática ontológica de la pregunta por el ser. Hay, específicamente en este poema, una imagen heideggereana lograda poéticamente. La tesis principal del filósofo alemán en relación a la estructura óntica del Ser es que el Ente del Ser consiste en un movimiento a través del mundo, lo cual

Vitier presenta en la imagen del buho "trocando selladas melodías por aldeas" (Visp, 43).⁴⁸ También Vitier, ante la problemática del tiempo, centra muchas imágenes en el esquema filosófico de Heidegger, quien diferencia el tiempo cronológico que hay en la vida, del tiempo que la vida es --siendo éste una inversión del primero--. Logra Vitier estructurar en algún poema, lo que Heidegger llama un "futuro sido", cuando por ejemplo, en "Sellada vigilia" el poeta nos dice: "Que yo estaré soñando, dormido centinela/ de una tarde profunda en olor a lejanía" (Visp, 60). Pero no escapa Vitier del peligro --ya señalado-- en el cual también incurre el propio Heidegger: dar una estructura filosófica en una poética --y vice versa-- desborda, necesariamente, inconsistencias.⁴⁹

Tal vez por esas inconsistencias es por lo que César Rosales, al hablar de este cuaderno, Extrañeza de estar, desvirtúa esta poesía de ser filosófica:

Esta "extrañeza de estar", de estar en sí y en lo otro, pero "descuajado y desvestido", sólo y librado a los designios de un azar tenebroso, promueve en ese estado crucial de sus experiencias una poesía no diré filosófica, pero sí problemática, y doblemente problemática --en lo vital y en lo estético-- desde que expresa la conciencia de un estar en la pura e infinita inestabilidad. Es como si el poeta tuviese de súbito la noción de sentirse arrojado por la voracidad de su errante deseo a una nueva "tierra baldía" o devastada, en la que sólo hay piedras y espinas y en la que su permanencia tiene el carácter irreparable de un suceso fortuito y transitorio, pues desde allí pasará después a otro estar tan inestable como el presente y como éste, también, irrevocable.⁵⁰

Pero esa inestabilidad que destaca Rosales como el inicio

del estar, se sustenta, más que nada, de la conciencia que revela Vitier en este cuaderno de que del "ex nihilo omne ens que ens fit" (de la nada es de donde nace todo ente en cuanto ente).

Ante el espectro de la Nada, del Ser sujeto al azar, de los límites existenciales del hombre, no se percibe, en la poesía de Vitier, la angustia existencial --de raíz--. En su ensayo, "Poesía como fidelidad", el cual recoge bajo el título de "La zarza ardiendo" en su Poética, Vitier analiza la fe incondicional en la vida, la cual encubre el sentimiento de culpabilidad que es la angustia; y a su vez, "la máscara mas insidiosa de esa angustia es el hastio..." (Poet, 82). El hastio ha estado encubriendo esa angustia desde el primer poema de este cuaderno ("Como el fuego"): "Cada amargo, fastuoso instante del mundo te edifica,/ cuerpo mío de crimen, de hastio y de belleza" (Visp, 43). Tal vez esa angustia no se ha dejado sentir en su poesía, no porque Vitier la haya presentado encubierta por su máscara, el hastio, el tedio, sino porque ha aplicado en su poesía, esa fe que a su vez es la cura del tedio:

De todos modos sentimos que sólo hay una cura, y es la fe, la fe en la vida, y por eso hemos evocado aquella fidelidad última en que, ciega o lúcidamente, vivimos todos, y a la que todos acudimos en nuestros momentos mejores.

(Poet, 83).

Precisamente, por sentir la vida como ocupación --aunque a priori comprenda la preocupación--, más que angustia

vemos a Vitier penetrado por la necesidad de integrar en una estructura óntico-poética, la totalidad del Ser con el Ser de la poesía:

El ser es alusión, y la poesía comienza cuando la realidad, sin dejar de ser ella misma, se torna un umbral, adquiere una tensión heráldica. Por eso lo inmediato es extraño, y la extrañeza, más que la perplejidad del por qué o para qué, es la pregunta por el dónde. No sabemos donde estamos, porque la realidad es y no es lo que parece, es una y es otra, está sometida a un levísimo terremoto en su esencia. Hace doce años, en la nota a Extrañeza de estar, presentíamos en ese temblor la absurdidad fundamental de algo, y frente a ello nuestra conciencia irremediablemente clandestina.

(El subrayado es nuestro. Poet, 92).

Y ese ser cuando llega a la realización fundamental de una fidelidad intrínseca entre Ser y Poesía, ¿no se descubre, en esa extrañeza de estar, en la naturaleza variante de la existencia misma? Ese descubrimiento, en este cuaderno, ¿no presupone un aventurarse de nuevo por otros caminos que le revelen --al poeta-- de algún modo, el trascender esa absurdidad fundamental?

Lo heráldico: desde De mi provincia (1945)
hasta El hogar y el olvido, 1946-1949 (1949)

En la sección anterior, se ha señalado como punto concluyente, lo que Vitier en estos subsiguientes libros, explora con profundidad: la necesidad de integrar en una estructura óntico-poética, la totalidad del Ser con el Ser de la poesía. Un acercamiento a esta conciencia, en filosofía, es un primer intento por encontrar la significación de la ontología: clasificar los entes que estructuran la teoría del Ser. Desde el segundo cuaderno de Vitier "Luz ya Sueño", irrumpe la pregunta ontológica por el Ser, cuya respuesta el poeta ensaya en una aproximación dialéctica (analizada en este capítulo en la sección "Luz ya Sueño" 1938-1942, Visperas, 1953). Pero la respuesta, la descubre Vitier en Extrañeza de estar a través de una aproximación existencial: lo primero que contesta la pregunta ontológica por el ser no es una fenomenología en y desde el tiempo, sino en el espacio: que nuestra vida consiste en estar en el mundo. Estar en el mundo consiste, a su vez, en tratar con los objetos que hay en la vida: -nuestra vida-. Cuando se comienzan los actos que uno hace con las cosas para vivir, surge la conciencia de la existencia de las cosas: ¿qué es esto? Esta conciencia, Vitier intuitivamente la comienza a

explorar ya desde Sedita cita desde el primer poema:
 "¿Dónde estuve, qué es esto, qué era tanto" (Visp, 29);
 y a partir de Extrañeza de estar continúa explorando
 en estos subsiguientes libros. En "La Ráfaga" (1945-1946),
 sección poética que Vitier publica por primera vez al
 incluirla en el volumen Visperas (1953), en un poema en
 prosa, añade luz a la conciencia de esa pregunta que
 surge en Sedita cita, "¿Y esto?":

Los pasos pueden llevarnos a algunos lugares,
 lo cual no significa/ nada (por el momento);
 a otros sitios nacemos o advenimos sin pasos/
 discernibles, con pasos tan borrados que el
 testimonio puede salir como/ una llamarada
 incontenible, aguda o sorda. Más nocturna
 maravilla es/ que nos sintamos comparecer
 ante nosotros mismos.

Cuando ocurre lo segundo, el cuerpo adquiere
 su verdadera forma/ interrogante, la forma de
 su placer o de su angustia, y se distiende
 para/ lanzar la flecha que le piden. Todo
 está bien, lo habíamos previsto/ virtualmente
 todo, hasta la posibilidad de la nada, y nos
 proponemos/ pasar, sabiamente, de un relativo
 quehacer a otro; pero entonces algo/ distinto,
 algo extraño se interpone --un anochecer
 "distinto", un frag/mento "extraño" de la calle
 empinada y húmeda. El desconcierto de/ nuestra
 ambición es sólo respondido por la pregunta
 que nos salta de la entraña (mi pregunta eterna):
¿y esto? ¿Y esto que me conmueve?/ ¿Y yo que
voy a hacer con esto?

Nada es más importante: ni hay pregunta más
 parecida a un hogar.

(El subrayado es nuestro. Visp, 110).

Esta conciencia de la existencia de las cosas,
 esa eterna pregunta en la poesía de Vitier, "¿qué es
 esto?", que lleva al poeta a inquirir en el sentido de
 la existencia del Ser de las cosas mismas, le descubre

a su vez, una jerarquía en esa estructura óptica: una ontología de los valores.

La certeza de la existencia de esa jerarquía que Vitier sella en la "Nota" al final de su previo cuaderno, Extrañeza de estar, cuando concluye: "dónde estamos? Yo diré por fin . . . que en lo heráldico" (Visp. 71), es el punto de partida en De mi provincia (1945); "La Ráfaga" (1945-1946); Capricho y homenaje (1946), y , El hogar y el olvido (1946-1949). Al llegar Vitier a la conciencia de que se puede estructurar el Ser de las cosas que hay en (mi) vida, así como el Ser de (mi) vida, y también el Ser de la Poesía, comprende, en este camino, una jerarquía de los valores del Ser. Rescata de sus previos cuadernos, el valor que le entrega el símbolo de una realidad previamente explorada, para ahora, perfilar en cada libro, a través del símbolo, una estructura ontológica de los heraldos de la poesía.

Esta complejidad se pudiera simplificar si se visualiza cada libro (De mi provincia, "La Ráfaga", Capricho y homenaje, y El hogar y el olvido), como un Ente que al final, estructura el cuerpo total del Ser: la poesía. Y cada Ente, o libro, va entregando a través de los poemas, la experiencia que descubre el poeta del valor o los valores de una realidad, o algún objeto poético, que simboliza después en una palabra: palabras cuya suma total entregan esa estructura interior del Ser de la poesía. Pero una visión íntegra de ese Ser,

es sólo posible, si esos símbolos que componen ese Ser, devuelven en esa estructura, una jerarquía de valores.

De mi provincia (1945)

Esa jerarquía de valores señalada, se comprende desde un estar. El primer estadio, De mi provincia, nos adentra en una geografía elemental (vista como sustrato esencial del Ser); en una Naturaleza genérica que nos devuelve a los 'orígenes' del Estar, y en el Estar, del Ser. De ahí el título de este libro, que extrae al poeta por el cordón umbilical del posesivo "de mi" hacia un contacto más cercano e íntimo con lo suyo. Pero esta provincia no es una estancia que se aleja de la extrañeza: "Toco reinos que me son interrogantes", confiesa en el poema "Lo nupcial" (Visp, 82). Pues el ser, en la intemperie, está sujeto al azar de la existencia, y dada la naturaleza cambiante de la existencia, los recuerdos mismos que nos devuelven a los orígenes de nuestra existencia, no son estáticos:

Oh tarde escampada, inmortal y sucesiva!
 Laureles, miradas o preguntas
despiertan como heraldos inmóviles y lúcidos
 en la costa sedienta de mi nombre
 y su voraz palabra con amargas reliquias
 se hunde en la tela más allá que los recuerdos
 --más allá que el dolor y el fanatismo de mi forma!

(El subrayado es nuestro. Visp, 82).

Se enfrenta ahora el poeta, en este viaje hacia los orígenes del estar, en su provincia, a una lucha

por apresar, por grabar, alguna sustancia de las cosas que sea incambiable. Esta lucha se comprende desde el título del poema que abre este cuaderno, "La esfinge sucesiva".

ERES lo cristalino y la tiniebla,
pero además tienes que ver
una hoja que nadie ve,
un jarro que nadie ama. Escucha!
Las madres y las doncellas vienen a hablarte
como si fueras el rey, mas tú les tiendes
la mano del mendigo, esa mano sarmentosa y mágica.
¿Llevarás siempre los ojos como un rey,
las manos como un harapiento niño
que se hunde en el zaguán oscuro dorado por la costa
y resurge allá en el puente
golpeado por la lluvia? Eres lo cristalino y la
tiniebla,
pero además tienes que hacer
un gesto muy pequeño, alguna danza
para que suene el plenilunio en otra parte,
y una costumbre y un sabor de tu paseo
por la calle que va dando tumbos hasta el río.
Junta el cuerpo a la tierra! Pon la voz al fango
voluptuoso de tu extinta memoria,
no te desligues de aquel sofá, de aquel espejo,
de aquel tablón, de aquel naranjo!
Entierra el oído en lo seco y en lo húmedo!
Han de venir las madres y los espesos guajeros
y el melancólico músico a decirte
con la voz del viento extasiado y alimentador que eres
tú mismo
sus experiencias de la luz, de la ciudad, del frenesí.
¡Oh la noche con su iris! Oh dichosos,
aciagos de tu propio hueso, heráldicos
de tu cadáver! Porque tú eres lo cristalino y la
tiniebla
pero además tienes que ver
una hoja que nadie ve,
un jarro que nadie ama. ¡Escucha!
Y una mujer y un hombre con tu idioma
partiendo fríamente hacia otro rey, hacia otra esfinge.

(El subrayado es nuestro. Visp, 72-73).

La imagen de la esfinge presupone una entrada simbólica al mundo del misterio del conocimiento.⁵¹ Si el poeta trata de apresar en esa imagen alguna sustancia que

sea incambiable, dada la naturaleza temporal de lo existente, lo único incambiable sería la desintegración de su ser, en la muerte: ('hueso', 'cadáver', 'nadie'). Por ello, Vitier contrapone a la solidez de la imagen de la esfinge (el estar), el adjetivo 'sucesiva' (el tiempo), descosificando su ser, en una nueva estructura simbólica.--antinómica-- de la existencia (ser=nadie; rey=mendigo; cristalino=tiniebla; mujer=hombre...).

La esfinge hace entrada en la poesía de Vitier, por primera vez, en Extrañeza de estar: "toca un dios, toca una esfinge, abre una orfandad hialina" (Visp, 43); presentándola desde entonces, adjunta a la orfandad. También de este cuaderno son los poemas que Vitier recoge bajo el título "Esfinge fugaz". Pero no es sino en este poema, "Esfinge sucesiva" donde Vitier explora, en la imagen impenetrable de la esfinge, aquellos 'estares adjuntos' de los cuales nos hablara en su "Nota" a Extrañeza de estar:

Porque el Inteligente ya se sabe cual es: nunca otro que el que estuvo y está desmembrado íntegro, palpándose la extrañeza de estar en sí, fuera de sí, entre dos mundos, sumando sus estares como terrón de azúcar en el agua. No el normal alucinado, comprended, sino el impar que alucina, con ser posible y con estar, a sus huespedes y aledaños habituales de consciencia e inconsciencia. Su conciencia solo es capaz de funcionar sobre algo, como ella misma, clandestino.

(Visp, 71).

Ese "con ser posible y con estar" lo simboliza Vitier en la "esfinge sucesiva" que es el Inteligente entre

dos mundos: 'eres lo cristalino y la tiniebla'. En ese imperio del misterio impenetrable del ser y el estar, se van sumando estares adjuntos personificados simbólicamente, entrando en la jerarquía de los valores: la esfinge y sus ojos = como rey; las manos como mendigos y harapientos niños; los visitantes al imperio: las madres, las doncellas, los guajiros, el músico. Entre estos símbolos heráldicos, Vitier al final del poema presenta en los huéspedes, la imagen genérica del hombre y la mujer "partiendo friamente hacia otro rey, hacia otra esfinge". Porque la búsqueda del conocimiento es un círculo siempre adviniendo, posible en el acto de abrirse a nuevos misterios.⁵³

En "La Ráfaga", Vitier va discurrendo en la lógica que encierra en símbolos el poema "Esfinge sucesiva":

Las nupcias secretas comenzaban: era indispensable que mientras/ tanto yo fuera el testigo de un jarro y una hoja que nadie ve, que sólo/ un ver tan anulado y vocativo como el que engendraba mi cuerpo/ (allá en sus transparentes nupcias) podía sustentar; era lo cristalino/ y lo tenebroso; ningún recuerdo para nadie y en mi silla se sentaba un cuerpo extraño.

("Sin imaginación", Visp, 111).

No obstante estas aclaraciones, queda por descubrir el sentido de la riqueza contrapuesta a la mendicidad, que será un leit motif en los subsecuentes libros de Visperas, sobre todo, en Capricho y homenaje. El rey y el mendigo, símbolos heráldicos del Ser de la poesía se aclaran en un pasaje "La zarza ardiendo" de la Poética de Vitier, de 1956:

Pero esos mendigos tienen un báculo, que es la resignación, la obediencia; y tienen también, como es natural en los mendigos, su cetro y su corona. Y estos son los atributos de la poesía: el cetro y la corona de un mendigo, que es el rey de la vida. Ella como esclava lo sirve en la más secreta cámara de su corazón; y en ese mismo aposento ella es la reina despótica e inaccesible. Siguiendo las palabras memorables de Simón Agnel en Testa de Oro, primero la sentimos como un algo ardiente y oscuro, algo más elemental que un alguien, o es un alguien cuyo rostro se oculta en un velo tupido, impenetrable; y ese algo es como una llama, huracán, no se deja tocar por el deseo, la filiación ni la ciudad: "Que ninguna mujer desposa, que ninguna madre--Acuna, que ningún contrato compromete". Está adentro, en el adentro del ser, en la cerrada y secreta recámara, pero con los ojos abiertos, velando, lucidez en las tinieblas.

(Poet, 85).

Esa esfinge, al entregar desde su Ser, los símbolos del rey y del mendigo, la madre y el niño (más adelante, el hijo), al ser desposeída de su misma sustancia, se transmuta en un estar-adjunto a esos símbolos, dejando un espacio abierto en la poesía de Vitier, para la existencia de esos símbolos.

El más importante es "El hijo", que situado en el prístino hogar de (su) provincia, atestigua los heraldos que le descubre su estar en el hogar:

La casa por sus reinos se divide
absorta en los colores
marinos y sagrados que le entrega
la prístina avidez de los espejos

(Viso, 74).

En este estadio descubre Vitier el valor simbólico de los colores: el morado, símbolo de frescura juvenil (Viso, 76); el púrpura, del hieratismo de la memoria

("tejiendo infalibles un nombre"), Visp, 78; el azul, asociado a la música y la esencia de lo fugaz (Visp, 80-81); el verde, asociado al sueño, lo nocturno y la fantasía preguntante (Visp, 77 y 80). A veces, al contraponer dos colores, chocan dos realidades que hacen imposible el estar:

Y un verde férreamente conjurado
Y un azul de sombrías iracundias
que se desgarran otra vez del mundo
escanciando los nombres y las fiestas.

(El subrayado es nuestro. Visp, 87).

Otras veces da el color en su misma esencia, fugándose desde el tiempo en el espacio:

ESTE negror (el jade
apretado a la paja
de la finca indeleble canta)
pulido por el viento

.

Este negror, su dulzura
de crimen o júbilo terso
que la mortaja enamora
en humaredas de lejana risa.

(Visp, 87).

Esta entrada de Vitier por el mundo simbólico de los colores, se explica desde el poema que da título a este cuaderno, "De mi provincia":

Sonando hacia el mar el domingo
desprende su pasión cristalina
en aciagos danzones de angustiosa patria
y la imagen del mundo como el nombre
guardado en la oscura garganta de un ciego
empieza a buscar su tamaño, su olor, sus colores.

(Visp, 77).

En estos versos concreta Vitier, una visión ontológica

aristotélica: por la forma puede el Ser entrar en contacto con su esencia, la cual es comprendida en la substancia. Aquí está en embrión, intuitivamente presentido, lo que en 1950 pasará a ser una aproximación esencial de su poesía en Sustancia.

En los versos anteriores, Vitier alude a una angustia de la patria, la cual no es, precisamente, un motivo frecuente en su poesía. En una aproximación biográfica a su obra, Vitier explica la experiencia inicial que le induce a escribir muchos poemas de este libro, De mi provincia. La médula de esa experiencia es una orfandad óptica --ya vista en su poesía--, que Vitier hermana al exilio del alma, al destierro de sí mismo, de su provincia, de su patria. Recordemos que Vitier crece en la provincia de Matanzas, y cuando llega "la hora de las primeras despedidas (tiene) que escribir aquellos versos de "El coche oscuro", resumen de (su) provincia dejada atrás a los 14 años".⁵⁴

Explica Vitier,

Las despedidas, que no eran tanto nostalgias como deseos y esperanzas nupciales de la memoria, duraron años y versos . . . Así eran las revelaciones que tenía que ir descubriendo la memoria. Paraíso perdido? Mas bien llamas de un purgatorio para el deseo que con ellas mas bien crecía. El deseo buscaba las nupcias, deslumbrantes aguaceros, destierro. El estar era un destierro, un extrañamiento, una extrañeza. Aquella patria pálida del discurso de mi padre me perseguía en sombras. Era la emigración dentro de la isla. Estaba emigrado en una soledad sin nombre. La patria se desposaba con lo extraño.⁵⁵

Si todavía en De mi provincia, el poeta a pesar del contacto con lo terruño y más elemental del Estar, no se ha curado de la 'extrañeza', esta experiencia del destierro hace posible en el último poema, sobre todo, la entrada del "invasor Objeto Onírico" que era el asunto de "Un entierro".⁵⁶ De este largo poema conque cierra Vitier De mi provincia, nos dice en "El violín":

[es un] largo poema delirante dedicado al entierro del tío de mi madre Jesús Ramírez en el crepuscular cementerio de Aguacate; aquel devorador Objeto Onírico; surrealismo sin inconsciencia, copulación del deseo y la memoria que no podía reconstruir ni engendrar la realidad, del cual me quejaba exasperado en Capricho y homenaje.⁵⁷

Ese último poema "Un entierro", es también un entierro metafórico a una búsqueda banal en su poesía. Porque es entonces cuando Vitier comprende la frustración de su intento por apresar una realidad que la memoria trata de reconstruir. Pero, al estar la memoria sujeta a la inestabilidad existencial del tiempo, hace posible la entrada --aunque brevemente-- en su poesía de ese Objeto Onírico. Es un círculo vicioso. Vitier, consciente de la naturaleza cambiante de la existencia, y ante la certeza de una esencia que trasciende esa misma naturaleza temporal de lo existente --la jerarquía ontológica de los valores--, se plantea ahora, el problema del camino por donde llegar para apresar esa esencia. ¿No estará esa esencia sujeta a las leyes de la misma inestabilidad? ¿Por qué no descubrir las leyes de esa

inestabilidad --el capricho-- para después estructurar una ontología de los valores? Y a descubrirla se encamina Vitier en Capricho y homenaje, 1946 (1947).

Hacia el descubrimiento

de las leyes de la inestabilidad:

Capricho y homenaje, 1946 (1947)

Si De mi provincia se compone de veinte extensos poemas sin rima, versos blancos en su mayoría, Capricho y homenaje nos devuelve la transparencia de doce extensos poemas en prosa, más poéticos que poemáticos.⁵⁸ Vitier logra esa transparencia en estos poemas, al comprender que en su previa poesía, las cosas se han revestido con un ropaje demasiado simbólico. Ese ropaje que Vitier entrega por el símbolo del Objeto invasor, se ofrece en un tiempo y espacio inestable. Para destruirlo, para poder abrir un "espacio vacío, tutelar", es preciso confrontar en una lucha ese espacio y tiempo que contienen a ese Objeto Onírico: lucha contra sí mismo, como "dos hirvientes hermetismos":

Los cerrados pensamientos se hundían en
la sustancia desgarrada de/ ese mundo
más veloz que el sueño y mas lento que
la vida; la lucha/ de dos hirvientes
hermetismos, como dos furiosas y leonadas
nubes, una/ negra y otra fuego, es lo que
guardo de aquel tiempo.

(Visp, 120).

Es esta la primera ley que le descubre Vitier al capricho --a esa inestabilidad--, siendo su objetivo, 'ver sus leyes' como confiesa en este primer poema:

"No era ni quería ser más caprichoso, quería ver el Capricho, sus/ leyes" (Visp, 120). Así el poeta situado distantemente de las cosas, testimonia transparentemente desde ese espacio vacío, tutelar, la existencia del capricho. Desde allí puede oír, "el rumor de [las] palabras" de las dos hermanas, para comprender,

que su especie no es la mía, que nunca/
podré hablar a nadie como ellas se hablan;
hay algo reticente, impar,/ en mi deseo;
nunca mi voz será esa nube que se une y
ese rumor que/ se reintegra en la estancia
velada como un templo.

(Visp, 121).

El poeta desde su distancia siente en esa nube y ese rumor, dos núcleos cuya existencia reconoce, pero en los cuales no se integra. Queda así abierto un centro, un espacio, un silencio desde ese templo, casa o estancia, en el cual se comprende el poeta, imposible en ese hogar.

No es ese el camino, busca otro donde no se oiga ya ni el rumor de las palabras, donde la escasez sea más que nada un silencio vital. Entra así en "Más Penuria" en,

La tarde callada y verdadera.

La casa del pobre (jardinillo, carbón,
algo rojo en su niebla) y la / mujer
ósea y ronca que nos recibe. Llueve.

De qué hablamos? Revisa tus olvidos. . .

(Visp, 122).

Pero para encontrar el silencio más puro --la esencia de su Ser-- es preciso renacer desde el olvido:

AHORA quisiera perder
 la esencia de lo perdido
 para saber si he de ser
 lo que promete mi olvido,
 y para irme a lo ido
 en un silencio tan puro,
 que lo agraz y lo maduro
 transparenten mi deseo
 de renacer lo que veo
 con ojos de desnacido.

(Visp, 119).

¿No será ese deseo un imposible? ¿Podrá el poeta
 desnudarse de la esencia de las cosas mismas, de su
 propia existencia, para en esa libertad, reconstruirse
 sin ataduras? "Libre, insombre --y a la vez atado
 generosamente!" (Visp, 126), se descubre el poeta al
 final de una entrada que hace en la pobreza nocturna
 en "De Peña Pobre":

I

De Peña Pobre nocturna en la nítida trivialidad
 del mago quiero/ saltar a mi objeto y mi esperanza.
 ¿Ya sólo habrá un Objeto Onírico?

Ensayos de visión: separar la noche de la tela,
 secar y resecar las/ tablas que acuden a los ojos.

Súbita alegría --pero ¿hay alguien que sepa de qué
 hablamos, que a / su vez penetre lo que nos penetra?
 Mientras ese Amigo no existe todo/ se aísla, se
 desprende. Sagradas ilusiones, idilios, diamantes.

En cambio la abrasadora mano del ciego testifica
 la breve dulzura/ nupcial de Peña Pobre, y nos
 devuelve un diálogo, una cesta de peces,/ una
 cantidad de luz que a ellos les basta y que tal
 vez los ángeles/ frecuentan.

2

Jerarquías; dudas.

El dolor seco y deslumbrante a muy pocos favorece;

unos lo llevan en la sangre como cultura despoblada y eficaz; otros lo pierden sin/ saber y son oscuros náufragos ante una estatua o el carro de yerbas/ en el rojo paseo.

La fruición grotesca del dudoso repasando las páginas de la ciudad,/ el frío excepcionalmente lúcido de Peña Pobre aquella madrugada re/veladora de que no hay revelación para el que busca. Ellos la tienen,/ algunos entre ellos ataviados y conocedores manuales de las jerarquías/ de los ángeles.

3

Carro en sí de yerbas, frenesí de la costumbre.

¿Será preciso escribir otra elegía, y otra, dorado bufón de la memoria/ inmemorial; otra elegía para el carro, para el vinoso amor inapresable/ para el humo de la loma? ¿Otro sinfín que es siempre otro?

Y al recogernos en el paño pecador ¿ya sólo habrá un Objeto Onírico? /¿Tantálicos deseos, adjunto iris, piedra descriptiva?

--No! Esa calma del silencio, de los padres, de la luz de Peña Pobre/ que como sombra me fascina, está fuera! Un texto a que yo aludo y me alude, nada más. Es todo lo que alcanza mi destino --mi elección.

Secar y resecar las tablas clandestinas, la repugnante orquestación/ moral; un fuego de confianza cruel en mis entrañas!

El fervor de los días, de las costas.

Libre, insombre --y a la vez atado generosamente!

(Visp. 125-126).

En este poema, en el cual entra aquel invasor Objeto Onírico del que se quejaba Vitier, revela el proceso interno poético de este cuaderno. Desde su sustancial soledad, cuestiona su realidad circundante óntico-poética. Comprende la necesidad del diálogo que devuelve el milagro del conocimiento: "una cesta de peces, una cantidad de luz...", pero también que

"no hay revelación para el que busca", que el silencio en sí es un imposible. El ser no puede adentrarse en lo sustancial de sí, sin antes comprender que no hay forma de desprenderse totalmente del Objeto Onírico. Que a pesar de "secar y resecar las tablas clandestinas" (el tiempo y la memoria), el ser se halla sustancialmente atado a las cosas, desde las entrañas. Es esta otra ley del capricho: que no es la lucha ni la búsqueda, sino la conciencia del saberse atado, lo que puede hacer al hombre, libre.

Con el título de este poema también Vitier titula la primera y única novela suya, De Peña Pobre, publicada en 1978. Siendo la novela un documento biográfico, al hablar allí de esta época que es cuando trabajaba de mecanógrafo en el Departamento de Personal y Bienes, época en la que escribe la mayor parte de estos poemas de Capricho y homenaje, Vitier cita este poema íntegro para después decirnos:

Meses después, en respuesta al cuaderno del que este poema formaba parte, el Maestro* le escribió una larga carta que Kuntius** releía: "Como le va tocando a Ud. el momento en que palabras como Joya, Bufón, Pobre, son la novela, la historia y el poema . . . Las palabras ya depositadas en una marcha en la otra corriente. . . Es tan difícil poder en una palabra final unir el poema con la novela..." Y mas adelante (como si oyera en la fluida escritura el jaleo de la voz): "Es posible por la poesía constituir la Tribu dentro de la Ciudad. Es decir una familia que se mueve con mas facilidad, que se contrae, que hierve."

* El maestro se refiere a José Lezama Lima.

** Kuntius es el sobrenombre del propio Vitier.

Si se logra por la poesía la tribu, la novela nacerá con sus ojos para ver los deslizamientos, los rencores de casa a casa..." ¿Qué significaban estas palabras, precisando en lo oscuro lo mismo que buscaban a ciegas las palabras del libro enigmático? ¿Cuál era su posible o imposible verificación? La carta continuaba: "Está Ud. tocando una poesía donde la novela tendrá que ir a buscar la otra realidad. Ya se lo he dicho en otra ocasión, ahora Ud. ofrece esta novela: De Peña Pobre. Lo que haga el bufón. Lo que logre crear la Purnia. El Pobre. Los pobres en Dostoyevsky, que piden limosnas en francés. Y ese Escúchame* (se refería a la última línea del libro), con el que ha logrado Ud. expresar la desesperación, el orgullo y la cólera de todos nosotros.

Kuntius sintió un escalofrío y miró por la ventana una estrella, su estrella.

(DPP, 96-97).

Vitier, en esa soledad escalofriante que nos entrega después de haber leído las palabras del Maestro, comprende en su horizonte una estrella: también símbolo heráldico de su Poesía. Si bien es cierto, que Vitier va tocando símbolos como la Joya, el Bufón, y el Pobre, no se trata de constituir 'la tribu dentro de la ciudad' como irónicamente señala Lezama. Pues hay en este libro, más que nada, la lucha de una historia íntima en la cual el espíritu entra en contacto esencial con su propia sustancia.

El primer contacto lo establece Vitier en este poema: si el poeta se ha testimoniado imposible desde un estar, distanciado de otros hogares, comprende ahora el imposible como hogar. En este sentido de aceptación, de la no-lucha, se comprende el poeta, aunque atado, libre.

Y esa libertad que proclama el poeta en

* Escúchame es la última palabra del extensísimo poema "Noche Intacta" conque cierra la historia de sus versos.

"De Peña Pobre", le hace comprender que no tiene que desligarse de la "Fábula" de lo que somos para poder "llegar a alguna solución" (Visp, 127).

En "Oh los días", el poeta sin conciencia de ello a priori, se va adentrando en el centro de su alma a medida que va descubriendo y nombrando los "disfraces" de la "muerte": los días, las tardes, el destierro, el olvido, la duda, el abismo, hasta llegar a "los soles absolutos,/ los polos de mi mano,/ la visión increada de la vida ..." (Visp, 129). Llegado el poeta a su propia transparencia, puede escribir el último poema de este cuaderno "Noche intacta: Hojas". Es este un largo poema (diez páginas) en donde Vitier puede, al fin, estructurar una jerarquía óptica de su poesía, pero también, de su Ser. Porque si el poeta se ha comprendido hijo "de una estirpe hundida", "desterrado en el hogar", ha descubierto en esa misma imposibilidad, no sólo su propio hogar, sino también, el hogar de sus hijos: sus versos.

Abre "Noche intacta: Hojas", una interrogación al sentido del primer heraldo que nos entrega Vitier en su poesía: el hijo,

¿Qué significan para ti esos hijos de la ironía
del Pobre, y de su/ frialdad que te calienta
como un vino?

Contestando la segunda estrofa -como diálogo- no sólo el sentido, sino también, una definición inicial del hijo:

La historia de los Versos, el esplendor en
 sí que amas y desprecias/ con un sutil or-
 gullo, y tus caras de agonizante o resplan-
 dediente. Y/ el Angel que te borra y te
 dibuja.

(Visp, 130).

Llegan los versos como hombres sustanciales, pero también
 "es posible adjetivarlos", o sea, cambiarlos, hacerlos
 consustanciales, (Visp, 130). Continúa ahondando en la
 significación de esos hijos:

Como un vino me calienta su esplendor insos-
 tenible y me pregunto,/ y ferozmente interro-
 gante es la respuesta de mi forma, qué signi-
 fican/-para ti esos hijos de la música del
 Pobre, y qué preguntas y qué bebes/ en sus
 Ojos!

(Visp, 130).

Este quehacer, que es el trazar la historia de esos
 hijos, no está escanciada de la angustia: "Con un velo
 de gritos y de lágrimas" (Visp, 131). Si hay un
 principio de identidad en la historia (lo que nos remite
 a Benedetto Croce), puede el poeta, conjugarse desde un
 mismo estar, con su poesía:

Estoy solo con mi voz de poesía (peso y color
 terribles) mirándome/ en la yerba y en la
 calle y en el fuego. --Ah, tela, no separes
 mi silencio/ de mi nombre!

Todo lo dicho en otro mundo, he de olvidarlo
 en otro mundo.

(Visp, 131).

Si entre lo dicho en un mundo, puede el poeta olvidarlo
 en otro, ante el principio de identidad, se desrealiza
 cualquier dialéctica posible. Es entonces, cuando con
 la riqueza de este descubrimiento, puede Vitier comenzar
 la historia de sus versos, creando una jerarquía de lo

heráldico: (1) la primera, es la no-entrada en el Circo (con sus consecuentes símbolos del mago y el comediante), Visp, 132; (2) es la Luna: la magia de la metamorfosis, Visp, 133; (3) el Jinete: las máscaras de la vida-la muerte, Visp, 133-134; (4) la Muerte: la duda ante la fe, Visp, 134-135; (5) el Deseo: irrumpe la pregunta del 'qué' y el 'quién', Visp, 135; y (6) el Hijo: que hace al poeta consciente de la sed que todavía no ha sido saciada desde Sedienta cita:

Oh Paloma, tengo sed.

He aquí la sed ascética y la sed voluptuosa.
El fondo del mundo ha/ sido frotado con la
sal mas pura.

La sed del alma y la sequedad del cuerpo, como
dos grandes Angeles!

(Visp, 136).

La entrada en la jerarquía del hijo, hace posible la llegada a una región desconocida, que le devuelve la sed ascética y voluptuosa. Establece así el poeta una lucha dialéctica --no a un nivel histórico-- sino trascendente: la lucha del alma con la sequedad del cuerpo. Y aquí se siente perdido bajo la,

Sombra de los Días,
sombra de los Angeles,
sombra de la Ley: escúchame!

(Visp, 140).

Porque el poeta ha llegado, precisamente a través de las cosas mismas de las cuales se quiso desprender en un primer momento, al reino del Alma. Y de aquí, vislumbra

la existencia del reino del Espíritu. En las jerarquías del Ser, el reino del espíritu trasciende la región del alma. Vitier, en Lo cubano en la poesía, explica:

En los grados del ser el alma ocupa un escalón mas bajo, y por eso los místicos de todas las religiones coinciden en la necesidad de suprimir o superar el mundo afectivo, de lograr "la noche oscura", el "vacío del alma", para tener acceso a los planos mas altos de la contemplación y la entrega; a la visión unitiva. Porque el alma es el reino del sentimiento, del sentir, de la sensibilidad, de las sensaciones. Es diríamos, la fuerza centrípeta del Ser, que en el alma se siente vivir, y goza, aunque sea dolorosamente, de ese sentirse y vivirse. El espíritu, en cambio, presenta dos notas que lo distinguen: la facultad de objetivación (descrita por Max Scheler en El puesto del hombre en el cosmos) y la capacidad de entrega, de sacrificio. Es la fuerza centrífuga del ser, por la cual puede salir de sí mismo y ofrecerse voluntariamente como víctima amorosa.

Claro que hay un punto, el más fino y alto del alma (lo que algún místico llamó la "punta del alma"), en el cual ambas instancias del ser pueden confundirse.

(LCubP, 227).

¿Habrá comprendido el poeta en su previa lucha, la necesidad de vaciar el alma para tener acceso a ese plano trascendental --el reino del espíritu?-- Si el poeta ha descubierto en la estructura óntico-poética, el símbolo heráldico del ser en el hijo, ¿será éste el punto germinal para llegar a esa región espiritual? Y una vez allí, ¿comprenderá el poeta todavía al hogar como un imposible, y al olvido como el punto prístino de la memoria en el desnacer?

Terminamos con la pregunta que hace Gastón

Baquero ante este libro "lleno de dolor" de un "dolor que viene de las cosas", el "dolor de estar en pie al centro del mundo, a la manera de una flauta resonada por el viento interminable, ¿volverá la poesía a ser poética?"⁵⁹

El imposible como hogar:

El hogar y el olvido, 1946-1949 (1949).

La estructura disímil de este libro (veinte y nueve poemas cuya forma va desde el soneto, el verso blanco, hasta la prosa poética vista en su previo cuaderno), es simbólica de su contenido. El hijo --el poeta y sus versos-- devenido a un cuerpo mayor por los símbolos heráldicos del ser, ante la luz del reino del espíritu recién descubierta, sale del imposible como hogar, para llegar al hogar imposible del alma. Pero no es este hogar su meta, sino aquel escalón más alto anunciado por la luz: quiere entrar en el reino del espíritu. Para ello, es necesario el destierro del alma, y en esa búsqueda, por ese camino, intuye detrás de la imposibilidad misma, una estructura de lo posible. Mnemosyne le revela esa posibilidad: puede el poeta --sustentado por una fe durante su trayectoria-- llegar al hogar posible del absoluto de la memoria: al olvido. Cabe cuestionar este paraje como descubrimiento al reino del espíritu -tan ansiado.

el destierro le descubra estos signos por los cuales pueda tocar su realidad espiritual, aunque ésta sea "el aire" (Visp, 143).

Esta entrada en el destierro de su alma, es a su vez, la Estancia de la Lejanía, desde donde puede palpar su angustia (Visp, 143-144). Esa angustia, a su vez, abre la necesidad de aceptar lo más cercano, aunque no siempre sea lo más deseado:

Ah, pero es preciso que yo abra las puertas
de mi hogar a los que vienen/ de otras tierras,

yo soy el imposible de sus manos y ellos se
hunden en mí como en la/ primera mañana del otoño.

La humedad está nombrándoles mi dicha y mis palabras son como la/ zarza que arde indestructible

para ellos que no pueden soportar el propio fuego,
la quemadura de sus/ ojos en el aire cristalino

de la primera mañana del otoño. Uno dice: "allá
en la tierra de mi alma . . . "

(Visp, 145).

El poeta actuante desde su misma imposibilidad, en el destierro, da de sí un sacrificio cuyo sentido cuestiona:

ay, por qué es preciso que yo abra las puertas
y el velado tesoro de mi/ hogar a los que vienen
de otras tierras

y mi hogar es imposible y ellos se hunden en mi
vida como en la pri/mera mañana del otoño?

(Visp, 146).

Porque todavía en ese destierro no ha descubierto el poeta que para vivir en el espíritu hace falta "la capacidad de entrega, de sacrificio".

Como el poeta no se ha descubierto todavía en el reino del espíritu, va actuante y deviniendo por los

estares del alma. Por eso, la angustia que le devuelve el destierro de su alma en la lejanía, se reviste de terror. Entra el terror, en esta poesía, como el inicio germinal de la creación: "Mi paseo/ va siempre de un terror a una medida" ("Mujer", Visp, 159). En otro poema, cuando el poeta llega al punto abismal del des-nacimiento, pide angustiosamente, "... nacer, en la dicha y el terror" ("El naranjo", Visp, 148). Este terror germinal desde un estar, en donde el poeta siente sus palabras, como "la zarza que arde indestructible", nos remite a un pasaje de "La zarza ardiendo" de la Poética de Vitier:

Nada más lejos de la magia y las metamorfosis, que la revelación de la zarza ardiendo. Allí el hombre no sólo es incapaz de utilizar su fe en una semejarza identificadora (por ejemplo: fuego-dios), sino que tampoco se le ofrece un espacio vacío para que su imaginación lo llene con creaciones fabulosas. Todo lo que Moisés puede hacer, después de haber visto "que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía", es, primero, como hombre llano ante un hecho insólito, acercarse para investigar "por qué causa la zarza no se quema"; después, al oír la voz de Dios llamándolo "de en medio de la zarza", cubrirse el rostro "porque tuvo miedo de mirar a Dios". Este numinoso temor, que hallaremos tantas veces en la Biblia, es sin duda, en su raíz, común al oscuro temor ante las fuerzas naturales que domina al mundo mágico, mundo que es como la primera capa geológica del alma humana en todo tiempo.

(Poet, 96-97).

Pero esta zarza que arde en fuego sin consumirse no es de la misma sustancia del fuego que quema los ojos de aquellos expatriados que llegan al hogar del poeta.

Sus palabras, sí: pero más que revelar, encubren ese terror primitivo de esa primera "capa geológica del alma humana". Tendría el poeta que desustanciarse de los heraldos del ser, adquiridos desde las leyes del capricho, para entrar en su pureza, en la "capa geológica" del espíritu. Situado no muy distante de ese reino, en el destierro, está sujeto a las leyes actuantes del devenir:

--Y heráldico de cosas
que pierdo a borbotones por los ojos

(Visp, 149).

Como el poeta todavía no tiene conciencia del espacio en que se encuentra situado, sólo comprende las leyes del estar como una inestabilidad. Por eso siente, que puede inventarse desde un presente una fábula que llene ese espacio del cual nos habla Vitier en su Poética. Desde allí, intenta abrir el "desván de la memoria", para ver que "todo brilla/ cantando fríamente hacia otro espejo" (Visp, 149).

Ante el misterio de la luz, conjetura el poeta si no será un espejismo, una "ilusión de ser" (Visp, 162). Situado en lo que siente ser un "sueño activo", sólo comprende "en que ya sin cesar desnaizo y vivo" (Visp, 161). No obstante, siente que lo persigue una luz que no "ha sumado/ y en misteriosa noche se adelanta" (Visp, 161). Pero esa luz no le revela todavía el reino del espíritu, sino el proceso simbólico de la creación: es la luz que emite la zarza ardiente de su propia palabra. En "No olvides ese cuerpo", el poeta va rescatando del olvido

los heraldos del ser, presentándolos como símbolos en giros concéntricos, los cuales hay que vigilar para que hagan posible el advenimiento del arte, de la creación (Visp, 170-171).

Ese proceso lleva al poeta a un futuro-sido: a presentar su obra "con la atención del crítico hundido en el sillón violeta" (Visp, 171). Cuando la obra creada, la cual simboliza ahora el hijo, se enfrenta a su creador, cuestiona la existencia de ese creador, el ser del poeta:

¿Quién eres, como un sueño, inaccesible,
contemplando los sarcásticos números, la risa
horripilante y cariñosa de tu corazón?
¿Quién eres en un éxtasis de ave sobre la cara de tu
hijo,
cuando una tela más poderosa que la nada
se hunde en la paz del río, vieja dama de oro, junto
al aire?

(Visp, 172).

Esta confrontación del hijo (la obra hecha) frente al padre, cuestionando su ser, llevan al poeta a la conciencia de la memoria (Mnemosyne) como el principio germinativo de su ser. Busca en la memoria un signo que le traduzca su muerte en existencia: --en vida. Es, en este cuaderno, donde se comprende, "Mnemosyne":

HABER vivido adquiere signo de inspiración y resistencia, cuando el misterio de la memoria, que no es sólo el oficio de recordar, se ha consumado. El mundo se desdobra en su recuerdo y en su ausencia, pero lo que buscamos es aquel esplendor distinto, aquella oculta virtud de nuestro ser que pueda grabarnos sin repetición ni fuga, siempre adentrándonos en un cuerpo de mayores condensaciones y más transparente equilibrio.

La memoria es la función esencial de ese cuerpo en el que sin embargo no puede haber nostalgias sino en el sentido de mensajeros que llegan al hogar anhelante, dibujan su peligro y son relevados por otros de más profunda estirpe. El cuerpo así convertido en memoria creadora de su propio mundo, aunque sometida a la revisión constante de otra voluntad y otro logos, necesita la descarga de esas oscuras dimensiones, de esos viajes que no aplican sus leyes a la rima de la circunstancia, ni a la estrofa de lo eterno poseído, sino a la revelación de la sustancia de su propio parto.

(Poet, 5).

Este proceso de la memoria se queda en la superficie en el poema "Rayo, hoja, reinos": "Matador del hondo hastío, de los trabajos imposibles. . ." (Visp, 172); no llega a superar la angustia (el hastío), por el peso de las cosas, por lo circunstancial, que en las capas geológicas del alma, no llega al reino del espíritu. Por estar todavía en una escala inferior, desde donde se conjugan los sentimientos, es por lo que surge el grito final del poeta:

¡Qué grito deslumbrante rasga el velo de mi corazón
y abre la tarde rosada como la primera sílaba de un
Nombre
que se va restituyendo a la humedad y al olvido en
el hogar absorto!

(Visp, 173).

Promete aquí el poeta, entrar en el olvido, comprendiéndose desde este momento, como el hogar absoluto de la memoria. En este hogar absoluto de la memoria que es el olvido, puede apresar un tiempo distinto en el cual no se había definido. Este tiempo le ofrece la posibilidad de apresar una "sílaba/ de la palabra", más cerca de su

sustancia que el "frío desierto de los Nombres" (Visp. 177). Situado en el umbral que revela el propio parto de Mnemosyne, desde el principio germinal de la creación, puede ir sumando la sustancia de ese parto, que son los recuerdos, que son los versos, los pasos del hijo pródigo por el destierro de su alma.

Esos pasos del hijo pródigo no lo encaminan hacia el reino del espíritu, sino desde el olvido lo devuelven a "El regreso": a su hogar del alma. Ya con la experiencia del "haber vivido", vuelve como César Vallejo en "Dañado eco", por el camino mas pedregoso de su destino:

VUELVE por el camino de las cañabravas
mirando los guijarros y el glorioso hijo
del rumor que el tiempo ha separado
de la luz. Vuelve por la senda pedregosa
bajando con el silencio de los ojos
del caballo, del volar del pájaro amarillo
en la quietud de rostro solo de los árboles
cosidos a la piedra y a la nube.

(Visp. 178).

Este volver del hijo a los "crecientes hogares", alimentándose de la "escasez de lo que elige como un fuego", no es sino un descenso hacia el hades de la existencia --consecuencia del pecado--:

Los ancianos ya lo esperan, centelleando
con la risa que desciende dulcemente a los infiernos
junto al rocío y al fogón. Quema la hoja seca
para ver sus caras de jerarcas que se unen
con chispas de máscaras al coro de las piedras
chillando el pájaro el rencor,
y el abismo de nostalgia se abre al paso

. . . .

(Visp. 178).

El abismo de la nostalgia le devuelve en su regreso,
al hijo pródigo, su orfandad prístina: "la flecha/ de
su orfandad lo nombra y fija", como castigo a su culpa,
y pide:

. . . llegar al prólogo de aroma de los lejanos
respirar otra vez frente a la tabla de la dicha ^{naranjales,}
tocando las pestañas de la luz.

(Visp, 179).

Pero esta petición por llegar al umbral del conocimiento
le es vedado después de haberse desterrado del Paraíso.
La naturaleza se rebela ante esta petición, lo cual
hace al hijo pródigo consciente de la necesidad de
"salvar su alma". Por eso,

. . . . Déjame llegar al pedregoso templo
por el azul cerrado contra la casta brisa,
contra el hojear largo en que las palmas crujen
un poco más adentro, afuera, cantan maduras y totales
el fuego en el espacio de otro nombre.

(Visp, 179).

Esta petición por llegar a esa dimensión espacial para
salvar el alma, es la conciencia de la culpa y la
necesidad de redimirse del pecado del destierro. Pero,
para ello, es preciso renacer; y para renacer, tiene
que esperar por "la nieve redentora". Este arrepenti-
miento hace llegar la calma, y:

Va entrando en la despierta sal del cuerpo,
de la oquedad borrada salta el águila, la imagen
que atraviesa viva los infiernos.
Mira al glorioso hijo del rumor
y encuentra el árbol imposible del regreso
mirándolo con el rostro solo de la luz. "Si entre
las noches
yo encontrara la flor, si yo jinete
cortara la flor llegando gigantesco al abra de
pedral eterno".

(Visp, 180).

El árbol imposible del regreso, que es el árbol de la vida y del conocimiento, existente en el Paraíso perdido del hijo pródigo, simboliza aquí una meta imposible: un regreso que nunca llega a su destino. Queda el hijo pródigo en el umbral de un regreso imposible, y como Prometeo, ¿tal vez destinado a un estar que es siempre un advenimiento? Lo único que le queda al hijo pródigo como posible, desde su imposibilidad, es el deseo: el deseo de lo eterno. Pero dada la estructura cíclica de la existencia, ¿no queda ese deseo también en el umbral de otro advenimiento?

Cierra El hogar y el olvido una estructura cíclica que comienza Vitier con su libro, De mi provincia; los heraldos que forman parte de los substratos del Ser, han llevado al poeta a la conciencia del pecado, y a intuir desde el hogar imposible del alma, pasando por el destierro, una región trascendente al Ser --el reino del Espíritu--. Ese reino, aludido desde el símbolo del paraíso perdido del hijo pródigo, ¿será también un imposible como hogar?

Vuelve Vitier, sobre todo en este último poema, a un sentido cristiano de la existencia del cual se había alejado a partir de Sedienta cita (1943). Y aunque reaparece en los subsiguientes libros de Vísperas, no es hasta las "Palabras del hijo pródigo" cuando hace entrada en esa dimensión espiritual tan esencial a su Ser.

Hacia una poética de la
Sustancia (1950)

Es este cuaderno en cierto modo sorpresivo en relación a la previa poesía de Vitier; pero lógico, si se comprende desde la condena a que queda sujeto el hijo pródigo: es como si ahora Vitier aceptara la culpa del pecado por dejarse llevar en una búsqueda por una región imposible --la del espíritu--, trascendente a su mismo Ser y a la posibilidad de un conocimiento inmediato. Por eso, Vitier cierra con El hogar y el olvido, una búsqueda imposible; y en ese núcleo irresuelto, deja al hijo pródigo en su misma imposibilidad por Ser. Llega Vitier a este cuaderno, Sustancia, con el logro de su previa experiencia poética: la certeza de la existencia de un umbral adviniendo. Por ello, la poesía sólo puede ofrecerse, no ya desde el espacio, sino en el tiempo. Este tiempo distinto, que Mnemosyne le revela desde su propio parto en El hogar y el olvido, remite al poeta a un presente: un presente que da su sustancia en la existencia del instante. Pero este instante heracliteano, ya explorado en Extrañeza de estar, no devuelve al poeta al pasado (ya dejado atrás en su previo cuaderno), sino a la posibilidad en el presente, del futuro. Situado en este presente, va comprendiendo Vitier, la sustancia misma de la existencia del Ser. Es así como el poeta,

en un Estar dado en el tiempo, puede desde allí, contemplar su sustancia. Entra en esta poesía, la contemplación del Ser desde el Estar en un umbral; y por esta contemplación puede el poeta dividir este libro en tres secciones: la primera ofrece una poesía creando desde un presente, una poética de la sustancia. La segunda, que Vitier titula "La noche del viajero", es producto de un viaje que hace por España y Francia: la contemplación de la naturaleza, la pintura y la música europeas, crea una poesía de la esencia poética del arte; haciendo posible la tercera sección: aparece el tema de lo propio, lo criollo, lo cubano; logro que el poeta no pudo alcanzar en su cuaderno, De mi provincia. Este contacto con la inmediatez de sus circunstancias, lo puede establecer el poeta, al depurar su poesía del hermetismo que la había asfixiado previamente. Vitier, en "El violín", confiesa que en Sustancia logra curarse de aquel Objeto Onírico⁶⁰ que lo había asediado en sus previos cuadernos.

Por eso el poeta puede objetivamente contemplar aquellos símbolos que llegaron a formar parte sustancial de su ser:

CADA mañana los símbolos
están de nuevo mirándome,
detrás de una ardiente noche
a la que la luz no puede
sino darle más belleza.

Son los árboles callados,
son el rocío y las nubes,
el mar salvaje, las formas
de todas las criaturas
hechas de nombre y de polvo.

Símbolos, vivos, de qué?
 Por qué me llama la costa
 durante años, de pronto
 por qué el jinete me llama
 o me enamora la piedra?

Oscuro mundo! La luz
 sólo puede atravesarlo
 como a cerrada caverna.
 Y ella misma entre las hojas
 qué nos pregunta, temblando?

(Visp. 183-184).

Estos símbolos que tientan al poeta desde otro estar,
 ¿no estarán reclamando en esa pregunta desde las hojas,
 por la totalidad de un ser que desde otra parte, se
 encuentra dividido? Porque si los símbolos llegaron
 a estructurar a ese Ser desde una jerarquía de valores,
 entonces, ese Ser, ¿cómo puede contemplar su totalidad
 desde ese otro estar?

Esta lógica se responde en el poema "Cada vez
 más", el cual nos entrega desde otros espacios, el
 parto inicial de su sustancia:

El ventarrón lanza
 las hojas secas al fondo.
 Las nuevas combinaciones crecen
 con nuevos ideales de espacio,
 de pinos, de rocas.
 Este es el otro cambio, la arreciante
 faz de la memoria
 contra un iris cruento, contra un mar
 que mezcla mi nada y su infinito.
 Este es el otro y todo. Las ciudades
 se rehacen a cada golpe
 del valle, del pedregal radioso,
 de la flor. La luz acaricia como la noche
 y amenaza como el mar. Yo soy?
 Sí, mi totalidad es mi división:
 un remolino de hojas secas
 en el mediodía lleno y siempre
 cada vez más al fondo.

(Visp. 185).

Este poema de una forma mas directa, nos remite al universo aristotélico ya aludido desde el título de este cuaderno, Sustancia. Si la totalidad del Ser radica en su división, este ser no es sino la substancia la cual, según Aristóteles, es la unidad que sostiene todos los demás caracteres de la cosa (del Ser). Y esos caracteres (que son la división de la totalidad) se dividen en esenciales y accidentales.⁶¹ En este poema, se da la división esencialidad-Ser en el tiempo: "el mediodía", el cual es una partícula de una plenitud anunciada. Por eso, en "Tarde última", esta particularidad del tiempo puede ir acumulando desde su transparencia, una plenitud relativa a través de múltiples símbolos, (Visp, 189).

La totalidad del Ser que se va prefigurando a través de la división múltiple en el tiempo (en un presente), va desdibujando al espacio:

MIRA el viento borrascoso detenido por la luz.
 (?Dónde?)
 Abre los ojos y verás
 la quimera que asoma con despótica dulzura;
 un árbol
 cuyas hojas lo desdibujan todo en la luz.
 (Pero ¿dónde?)
 Mira esa piedra, la mañana cuando nace
 para ser sorprendida por el oro
 oscuro del uvero en la memoria.
 Dónde?
 No se sabe, allí
 allí, donde está el árbol, el viento, la piedra;
 donde tu me miras.

("Sitio", Visp, 185).

Porque el "sitio" puede existir en la medida en que el Ser pueda, desde su totalidad, contemplarlo. Pero, este

Ser que contempla puede ser a su vez contemplado como ante un "Espejo" (Visp, 184). ¿No será este Ser aristotélico, la sustancia, una ilusión de ser?:

Sí, es ilusión la piedra
de mi tacto, la figura
en el iris de mis ojos,
el velo de los sonidos,
la noche varia y cerrada
del sabor y del perfume
ansioso que testifico:
flores, fogata o memoria.

Sí, es ilusión la dicha
que se alza de la nada
y se deshace sin huellas,
y la amargura estallando
como una ola que oímos
en una costa, al pasar,
y el negro hastío que une
la máscara con el rostro.

Mas de toda esta ilusión
sale mi extraña sustancia:
nueva piedra, iris hondo,
silencio, noche y aroma,
que no termina en el tedio
ni en el dolor ni en la dicha,
sino que va, intraspasable
y traspasando la bruma,
y ardiendo, por otra senda.

("Sustancia", Visp, 181-182).

Esa extraña sustancia que va naciendo desde la ilusión que cruza una realidad a través de un espejo para llegar a otra, va comprendiendo a medida que palpa su división, la necesidad de integrarse en la totalidad de un diálogo con su otra mitad:

CADA día de mi vida,
en una plenitud o en un vacío súbitos,
me he vuelto hacia tu rostro impenetrable,
amoroso como el rostro de un rey.

Cada día de mi vida te he llamado
por los nombres de las cosas que me entregas,
tesoros intocables, símbolos nocturnos
que no se separan del sabor de mis sentidos

y sin embargo son mi única luz.

Cada día de mi vida he preguntado:
¿quién eres, dónde estás? Y tú siempre con la voz
del árbol, de la ola, de la mujer que nos deslumbra
el tuétano de la vida, has respondido
preguntando: quién eres tú, dónde me hablas?

Oh diálogo, alimento mas precioso
que el aire que respiro! Oh Noche, Velo!
¿Cómo si estás hecha de nostalgia
lo eres todo? Y si eres todo ¿por qué ansias en lo
oscuro
que yo mire y desee tu belleza?

("En lo oscuro", Visp, 191).

Este poema es una poética de la Sustancia, mucho más
reveladora que el "Arte poética" que nos ofrece Vitier
en este cuaderno (Visp, 200).⁶² El poeta, desde la
transparencia y la luz de una nueva poesía, se dirige
en este poema a esa oculta esencia de su sustancia que
se le revela por medio de "tesoros" y "símbolos". Com-
prende en y desde esa entrega, que "su expresión poética
se alimenta de una búsqueda": "¿quién eres tú, dónde
me hablas?" que es la Sustancia de su poesía.⁶³ Pero
esa sustancia no entrega desde su totalidad al Ser de
la poesía, que pide ser poseída: "¿por qué ansias en lo
oscuro/ que yo mire y desee tu belleza?" Esta pregunta
final da en el deseo, en el anhelo de posesión, la
necesidad de trascender la sustancia, el Ser estático
del universo aristotélico, haciendo una entrada en el
absoluto.⁶⁴

Este absoluto se anuncia en algunos poemas como
la necesidad del poeta por integrar la totalidad de
sus experiencias a su Ser sustancial. En "Unidad", hace

participe al lector de su temor de que ese absoluto sea una visión onírica de su propio deseo, y por lo tanto un imposible: "¿Será para mí la nada/ que anhela todo, la ola/ para la llama, y el viento/ para la tierra? ¿Será/ el hambre, la sombra, el fruto/ en la sal de la visión?" (Visp, 192). Ese "Deseo" que se va despertando en estos poemas, por el absoluto, lleva al poeta a tratar de fijar en un presente, un pasado vivido: "Y yo pregunto por aquellas imágenes/ que entraban como flechas o como acantilados" (Visp, 193).

Ante el afán por el absoluto, descubre Vitier el símbolo de la flecha, con la cual intenta fijar el instante inapresable de una realidad fluyente. En "La noche del viajero", la flecha logra unir el poeta al espacio ante la inaccesibilidad del tiempo:

Si estoy aquí frente a la luna que se alza
con el tiempo inaccesible entre los árboles,
si estoy aquí es extraño, el espacio
me desgarró y me une como flecha
. . . . (Visp, 195).

"Flechas" es precisamente un poema en el cual va Vitier grabando nuevos símbolos (Visp, 198); pero es en "Reflexión del instante", donde se comprende por primera vez la asociación de la flecha con el arco del violín: "En ese río ha navegado libre, separando/ el eco de la flecha, los labios de los ojos" (primera asociación de la flecha con el sonido), y: "En la paz del arco frente al surtidor/ que hace del tiempo abeja me sorprende/ mirándome mirar el rostro del instante/ que tiré como un papel inútil en la playa" (Visp, 197).

Vitier, en su testimonio autobiográfico "El violín", descifra el vínculo tan entrañable de ese instrumento con su obra:

. . . esos violines sucesivos, digo, me enseñaron muchas cosas que trataría de decir con las palabras. En primer lugar, supongo, la transposición de la vida . . . El mundo sube a la tensión de la cuerda. Los dedos del corazón entran en la lira, en el número. El arco baja del vacío a la encarnación dolorosa, cantante.⁶⁵

En el poema "Reflexión del instante", ¿no da el eco de esa flecha en esa tensión del mundo que subida a la cuerda, trata el poeta de separar, y después echar en ese papel que tira en la playa? Hay una angustia concentrada, una "encarnación dolorosa" en estos poemas, que da en el símbolo de la flecha, la posibilidad, también, de aprehender la esencia del arte (la música "La ópera" Visp, 206; el "Ballet" Visp, 207); y también la del arte pictórico ("Cuatro poemas arqueológicos" del museo del Louvre, Visp, 202-206).

Sobre la experiencia biográfica que hace posible estos poemas, nos dice Vitier:

Después de las bodas, el hogar, el hijo, empecé a ver, no fragmentos clandestinos, tantálicos deslumbres, sino unidades de lo real, paisajes plenos, rostros de la patria. A ello me ayudó un viaje en absoluta soledad por París y por España (julio-agosto del 49), que fue como una muda peregrinación por el mundo de las sombras de los antepasados, peregrinación . . . cuyas enigmáticas estaciones fueron recogidas en "La noche del viajero" y otros poemas análogos de Sustancia (1950), textos infernales en el sentido griego de la palabra.⁶⁶

Esos textos infernales, sentidos así por el autor, llegan al lector aguzado no como la expresión de una nostalgia, consecuencia de su viaje a Europa, sino expresión de una sensibilidad no muy afincada a lo sentimental. A esto añade Ricardo Gullón, que en Sustancia hay una "rememoración serena de un clima ideal cuya ausencia pesa en el alma".⁶⁷ Gullón centra su artículo en el clima ideal que en efecto se da, sobre todo, en los sonetos blancos de la tercera sección de este cuaderno, Sustancia, donde se encuentra el mejor Vitier.⁶⁸ Juicio que también comparte José María Valverde, ante la frescura de un lenguaje en los sonetos sin rima de "temas casi descriptivos, como pequeños cuadros momentáneos del vivir en el pueblo", como "La casa", "La fiesta", "La visita", "La calma", "La baraja". Valverde ve aquí lo mejor de Vitier,

. . . ahí se realiza la síntesis de los dos grandes elementos de la poesía hispanoamericana: el lenguaje nuevo de los poetas andinos, radicalmente originales, con un idioma roto a fuerza de emoción, dolientes e impuros, confusos entre el barro de su experiencia ciega; y, por otro lado, el exquisito alquitaramiento ultra-europeo de algunos círculos que, dispersos por todo el continente --pero tal vez con más frecuencia en Buenos Aires-- persiguen sus mágicas esencias fuera de la realidad diaria y vulgar, en un mundo intemporal de conceptos puros. Vitier, en esta línea poética muestra la posible conciliación de ambas instancias. (Es el poeta) de sangre nueva, venido de siglos y razas secretas (pero también) es el hombre leído, con la Europa en el bolsillo.⁶⁹

Si bien hay en los poemas de Sustancia, "unidades de lo real, paisajes plenos", el clima ideal que señala

Gullón, y la síntesis entre lo impuro y la exquisitez que señala Valverde, sumergida en todo esto se concentra la angustia:

Era como si con los mismos elementos anteriores, la extrañeza y la angustia, pero sumergidos en un baño lustral, se pasara el mundo en limpio. Desde esa especie de resurrección de las cosas podía objetivar poéticamente mi vida, sacarla del delirio clandestino y ponerla en la legalidad del corazón. Así la magia de "Los juegos", en el parquecito nocturno de Matanzas [Visp, 218]; la angustia de "Los baños" matinales en las rocas de Dubroc [Visp, 219]; la evocación de "Los músicos" [Visp, 220-221] en los domingos de los Carmelitas, desde mi violín vuelve a entrar "en la misa destemplado y tímido"; "Los cuartos azules", en fin, de la casa de mi abuela en Empalme, y sus enormes viajes a La Habana, tapándonos con su manta morada, en el fotingo de don Juan, adquirían una distancia espiritual, una limpidez semejante a la del espacio después del aguacero. Todavía la sustancia de mi vida y de mi patria, podía fijar casi como arquetipos, en sonetos sin rima, no reconcentrados como los de El hogar y el olvido sino abiertos al aire y a la luz de la isla, los personajes y sensaciones de la infancia revividos en ámbito de presencia, no como fantasmas de la memoria y el deseo: "mi abuela en el portal con su abanico y su pañuelo de alcáñfor" anunciando los primeros cocuyos."⁷⁰

En estas palabras de Vitier el legado esencial del libro: la angustia de la cual emerge esa necesidad de objetivar poéticamente su vida, y ponerla en la legalidad del corazón. Al adquirir las cosas distancia espiritual, va el poeta tocando la sustancia de su vida y su patria. Pero, ¿y la sustancia misma de la poesía?

Lezama --el otro padre poético de Vitier-- le responde en una carta (a propósito del título de su libro Enemigo rumor), cómo la poesía se convierte en

sustancia real:

Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y 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 esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable.⁷¹

La enseñanza de Lezama que Vitier recoge en este cuaderno, no llega en su fin, a la realización de un cuerpo enemigo.⁷²

Si en su cuaderno anterior, El hogar y el olvido, los versos han sido los hijos integrados al final en el cuerpo del hijo pródigo, ahora, en Sustancia, se metamorfosea en cuerpo de mujer que tienta, que despierta en el deseo el anhelo del absoluto.

Pero el anhelo en un presente del absoluto --aunque proyectado en una futuridad-- contradice lo que Vitier en 1944 afirmaba: "No, el poeta, en cuanto tal, jamás se propone ir a lo absoluto por lo creado" (Exp, 30). Es la entrada en la poesía de Lezama lo que le revela a Vitier que "La poesía es el reto sagrado de la realidad absoluta" (LCubP, 446). Y esto, a su vez, le hace afirmar lo que representa históricamente la poesía de Lezama y los poetas de su generación --incluyendo su poesía--:

Es también la primera vez que la poesía se convierte en el vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar.

(LCubP, 441).

En Sustancia, el poeta ha querido abarcar a través de su experiencia --inmediata-- existencial, toda la 'realidad que ha sido capaz de abarcar'; descubriendo en esa realización, a la poesía como sustancia real, y de ahí su necesidad del absoluto.

¿Cómo se pudiera comprender en la poesía de Vitier, la integración del absoluto y la sustancia vista desde el mundo aristotélico? Esta integración entre la sustancia y el absoluto se hace posible a partir de un previo a la filosofía de Kant. Establece el filósofo alemán una distinción entre el mundo fenoménico y el mundo de las cosas en sí mismo, independientemente de que aparezcan como fenómenos para nosotros. Esta distinción que hace Kant de la realidad independiente de mí, y el mundo de la realidad tal como aparece en mí, lleva a los filósofos del romanticismo alemán a considerar que cada una de las cosas de nuestro mundo sensible, y todas ellas en conjunto, no son sino la explicitación en el espacio y en el tiempo de algo incógnito, profundo y misterioso que está debajo del tiempo y del espacio. Ese algo florece en múltiples diversificaciones que llamamos las cosas, los hombres, el cielo, la tierra. Esto es lo que lleva a los filósofos del romanticismo alemán a la idea de que lo hermoso sería apresar con una visión intuitiva del espíritu, ese quid, ese algo profundo, incógnito y misterioso que contiene la esencia y definición de todo lo demás. Y cuando se haya llegado a

captar por medio de esa visión del espíritu, la cosa en sí misma, o el absoluto, entonces, de una sola mirada del espíritu, se obtendrá la totalidad de lo absoluto, y se podrá ir entresacando sin dificultad, de ese absoluto, una por una todas las cosas concretas del mundo.

En la poesía de Vitier, hay una "coherencia en su destino", ya desde Capricho y homenaje, el poeta entra en contacto con la conciencia de la existencia del reino del espíritu: dimensión en la cual intuye un tiempo y un espacio distinto, vedados al poeta, quedándose en el umbral de un posible advenimiento en El hogar y el olvido. Pero esa conciencia es lo que hace, precisamente, que Vitier descubra en este cuaderno, Sustancia, la explicitación de lo absoluto, en las formas múltiples del arte, la naturaleza, la historia; revelándosele a su vez, desde esas múltiples formas, lo cubano en su poesía.

Llegada la poesía de Vitier en este cuaderno a la aceptación de su necesidad por el absoluto, ¿logrará de una sola mirada del espíritu aprehender esa totalidad --el absoluto--, sobre todo en los últimos poemas de este cuaderno, Vísperas?

En la dialéctica de una búsqueda:
desde Conjeturas (1951) hasta las "Palabras
del hijo pródigo"

Son cinco las secciones subsiguientes a Sustancia con las cuales Vitier cierra el volumen Vísperas. Pero la organización de cada sección no corresponde a un orden cronológico según fueran escritos los poemas: a Sustancia le sigue Conjeturas de 1951, integrándolo nueve extensos poemas de verso blanco. Inmediatamente después, Vitier ofrece un apartado que titula "Homenaje a Sor Juana", que como anuncia su título, es un "Mural de Sor Juana Inés de la Cruz", también de 1951. No obstante, el cuerpo mayor de su poesía recae en la sección "Pequeños poemas" (1950-1952), la cual suma un total de treinta y un poemas que continúan la línea evolutiva vista hasta Sustancia. Le sigue, como el título reclama "Cinco sonetos y dos canciones" (1952), cerrando el volumen Vísperas, las "Palabras del hijo pródigo" (1952-1953).

Para continuar la línea evolutiva de la poesía de Vitier, habría que rescatar, antes de Conjeturas (1951), algunos de los "Pequeños poemas" escritos el mismo año que nos entrega Sustancia --1950--. Pero el poeta, al no fechar sus poemas, impone una secuencia en la que se superponen los distintos hilos evolutivos de su poesía. Y esto, ¿no sería indicativo de que

Vitier ya va previendo cómo su poesía va "creciendo en círculos concéntricos"? En la nota prólogo a su cuaderno Conjeturas, así lo testifica, al explicar su previa búsqueda:

HABIAMOS buscado en el hogar de la memoria, en los preludios del olvido, y persiguiendo esa soledad que toca la reconciliación o el espanto de lo último infinito, emprendíamos el viaje clásico para saber. Para saber, ¿qué? Otra vez lo mismo, de otro modo: quiénes somos, dónde estamos, cuál es nuestra sustancia. (El subrayado es nuestro. Visp, 228).

Por eso, si Conjeturas cierra un ciclo de publicaciones sucesivas que desde Sedienta cita, Vitier ha ido ofreciendo independientemente en forma de cuaderno, no cierra con éste una búsqueda inconclusa. Se repite el ciclo en las últimas secciones de Vísperas: a veces, del mismo modo, pocas veces, de otra forma.

Abre Conjeturas, desde el mismo prólogo, el absoluto que hizo entrada en el precedente cuaderno, Sustancia. El absoluto es sólo comprensible a partir de una visión antinómica de la existencia. Por ello, ahora lo presenta Vitier como problemática desde la dialéctica existencial:

¿Por qué nuestro centro está, cuando vamos, en el regreso incalculable; cuando regresamos, en la ida fabulosa; cuando escribimos, en lo que tendremos que callar; cuando callamos, en lo que no escribiremos nunca? ¿Por qué lo que hacemos salta en cuanto roza nada más su insinuado cuerpo, exige otro hacer que nos inflama oscuramente con deseos inauditos? ¿Y quien va a acompañar esa alteridad y esta urgencia recorriéndonos como un fuego de nostalgia, que se alimenta de los disfraces de lo posible y del cerrado paraíso de lo imposible? Ah, destino, además,

en el vacío; el de su propia llama y el otro,
terrible, de los otros.

(Visp, 228-229).

¿No está en ese 'centro' velado el absoluto? Pero en vez de resolver en sí las antinomias de la existencia, las 'irresuelve' más bien, en una dialéctica existencial. Y de ahí, ¿al vacío?

En los nueve poemas que concentra Conjeturas, va Vitier explorando el 'corsi' y el 'ricorsi' (como diría Lezama), de una realidad que desde el absoluto revela la oquedad --el vacío: "¿Siempre ha de haber un vacío izquierdo y un vacío derecho", y "una apuesta de lo seco y de lo húmedo/ que es preciso para ganar la vida?", pregunta Vitier en "La batalla", IV, Visp, 233. En "Otro cuerpo (Ballet)", ante la pintura de Degas, afirma: "Un día fui el futuro y ahora soy la memoria/ que te está enamorando en las horas vacías", Visp, 234. Este tiempo desustanciado se abre desde el teatro del espacio: "abriendo los palcos vacíos, asomándose al tiempo ahorcado" (Visp, 229). El vacío, y sus consustanciales ramificaciones (la nada, la oquedad) que Vitier reitera en muchos de los "Pequeños poemas", ¿no es, precisamente, consecuencia de la dialéctica que abre desde su centro el absoluto?:

Cada círculo contiene su absoluto
que supone los otros círculos concéntricos,
como el salto de los gitanillos en el agua
y el aire meneando fugazmente
los álamos de la visión eterna.

(Visp, 240).

Ese girar en torno a las infinitas posibilidades que desde el absoluto Vitier comprende en la dialéctica de la existencia, le revela, desde otro ángulo, algo ya descubierto en su primer cuaderno, Luz ya sueño: la existencia como un microcosmos ante el espejo del macrocosmos. Pero en vez de reincidir en el procedimiento cinegético que utiliza en Extrañeza de estar, presenta Vitier en Conjeturas cada poema como una representación teatral de la vida y el arte. Por ejemplo, en el primer poema que abre este cuaderno, "La batalla", el escenario tiene lugar en "los jardines de las Tullerías", donde un anciano está sentado en una "eterna sillita de hierro/ que ahora retiran para siempre de la escena/ entre risas groseras unos oscuros ayudantes./ (Las risas de los niños provienen del río/ que piensa junto al teatro que pruebo con paso tosco". (Visp, 229). En "Otro cuerpo", I, las imágenes de las bailarinas de los cuadros de Degas, van recobrando vida desde su propio escenario (Visp, 235); o es la "(Exposición)" de Picasso que le hace comprender al poeta, otras imágenes que lo penetran (Visp, 235). En "La estrella", el poeta va entretejiendo símbolos y paisajes en el escenario de un teatro --la vida--: "Que ahora recuerdo/ la entrada con el pícaro: jamás/ olvidaré la misma entrada en otro mundo" (Visp, 240). Esta "visión descubre su distancia" . . . "para vernos/ despertar en el diálogo cerrado que prosigue" (Visp, 241).

A veces el escenario entra en el paisaje de lo real, "El Escorial" (Visp, 245-249) y "En Avila" (Visp, 243-245).

El teatro en los poemas de Conjeturas, no es una representación ficticia de la realidad, sino revelación de una realidad reflejada desde el espejo del macrocosmos. Por eso, Vitier, en "El violín" puede hablar de la "identificación de los tiempos que desgarran la vida humana" en estos poemas. Allí explica:

Sólo cuando esa especie de eternidad temporal estaba dada por la realidad misma, como en el caso de Avila y El Escorial, el discurso lograba salir de su tantálico anhelo: en Avila "el polvo y la gloria se están mirando"; El Escorial es el "monumento del no, palacio nupcial del imposible". Entre este no y aquel sí proliferan las conjeturas, las especulaciones y perplejidades, que abarcan tanto el tiempo como el espacio, pues también se trata de la batalla de lo izquierdo y lo derecho, intuía desde la niñez, latente en la experiencia del violín, más tarde replanteada en otro plano ante la crucifixión histórica de Cristo. Lo izquierdo y lo derecho, el ser pulverizado en el espacio y el tiempo, la espiral de las constelaciones presidiendo a la palabra, ese caos girando en busca de un sentido se oponía al caos sin sentido del país. Los dos polos que lo remansan, Avila y El Escorial, le dicen afirmativa y negativamente lo mismo: que únicamente se alcanza la libertad por el vencimiento del yo y la entrega.⁷³

Pero en la mayor parte de los poemas de Conjeturas, ese caos sigue girando en busca de un sentido que no se resuelve en la libertad por el vencimiento del yo. Aún cuando el poeta confronta el sentido de su propia creación, da cabida ese giro a la frustración:

Así nos mirábamos comprendiendo que en relación
al giro de los astros

absoluta, o una "noche absoluta" (Visp, 260).

Ante esa imposibilidad que le impide a Vitier dar una respuesta cabal a sus preguntas, va confrontando poco a poco --sobre todo en "Pequeños poemas"-- la frustración de su búsqueda: "¡Si yo nunca voy a salir de aquí!" grita angustiosamente en "La oquedad" (Visp, 281). En "Los mundos" ya desesperado reclama: "En dónde estamos, dime, y aunque sea/ por hoy o por ayer, yo te pregunto: / ¿es esto acaso todo?" (Visp, 284). Y ya en "Cinco sonetos y dos canciones", la frustración se va transmutando en una resignación desoladora:

Me rodea la raza incomprensible,
soy testigo sin fin de su demencia,
perdido entre el azar y lo imposible
de una mirada que se vuelve ausencia.

Oigo su idioma de sabor oscuro,
palpo ese gesto inmensamente extraño
de sus cuerpos y rostros, ese impuro
acontecer vacío que hace daño.

Y me pregunto si yo soy el muerto
que nada entiende ya de lo que era
la jubilosa carne de su vida,

o si ahora, en un sólo instante cierto,
soy el vivo en la ardiente primavera
de su desolación desconocida.

("Me rodea la raza incomprensible", Visp, 300).

Este soneto da en el tono grave, la honda amargura del poeta, quien se va objetivando de su propio tiempo --presente, pasado, futuro--. Pero también de los demás, frente a la incomprensión de ellos: ¿hacia qué o quién apunta esa raza incomprensible que rodea al poeta? ¿Es la misma que aparece en el soneto "Y que

importa, por fin, si nadie sabe"? En este poema, ya Vitier desencadena toda su red metafísica en una negación en la que no hay ni resignación ni melancolía. Es una postura sólida ante el no-saber: "Y qué importa, por fin, si nadie sabe/ la respuesta cabal a mi pregunta,/ ni siquiera el sentido en que se acabe/ mi interrogar que los deseos junta!" (Visp, 302).

La capacidad de objetivación lleva al poeta a comprender la incompreensión de los demás, partiendo del idioma. De ahí, "La jerigonza":

QUERIAMOS vivir ocultos,
ser harapientos héroes,
usar el idioma como un trapo tenebroso
que esconde la joya mas ardiente.

Queríamos arroparnos en la nada
de nuestra creación y calentarnos
con un orgullo que se perdía en risa
por el túnel giboso de la jerigonza,
frente al todo compacto de los otros.

Queríamos andar a oscuras. . .

Queríamos ser puros, deformarnos . . .

Queríamos el cojo en la gramática,
el verbo mendigando entre los números,
el trece de mudez, fingir que todo junta
las manos para implorar clemencia,
mas rápidos que oscuros, enfundarnos
en un gabán de interminable burla.

Queríamos vivir, ser otros.

(Visp, 293-294).

Es este un poema histórico en el ocaso del grupo Orígenes, dando en ese "Queríamos" con el cual comienza cada estrofa una pluralización que no es sino un juego de máscaras. Esa distancia que el poeta establece desde

la burla y el juego entre la poesía y él mismo, hace posible la larga sección en prosa poética que Vitier titula como el libro, "Visperas" (Visp, 296-299): juegos de transformaciones y metamorfosis muy cerca del mundo borgeano del cuento, pero aún más del nietzscheano de Zarathustra.

Zarathustra hacia la "tarde de (su) vida" comprende que en medio de su obra, sólo puede concretarse a sí mismo, por sus hijos --las visperas de la creación--:

Oh, ¡tarde de mi vida! Oh, ¡felicidad de la vispera! Oh, ¡puerto en pleno mar! Oh, ¡paz en la incertidumbre! ¡Cómo desconfío de todos vosotros! ⁷⁴

Esa desconfianza nace de la necesidad de distanciarse del mismo objeto de su felicidad --los hijos, las visperas--. ¿No da en esa desconfianza, también, el juego de "Visperas" del poema de Vitier? Tal parece como si Vitier hubiera acabado por transformar toda su angustiosa búsqueda poética en la ironía de un juego --en este caso-- poco trascendental, llegando a la prosa --más que poética-- artística. ¿Será que todo ha sido una ficción? ¿Un juego dentro del juego de la vida? Pero, ¿en visperas de qué?

En el prólogo a su libro, Vitier señala:

En cuanto al título del libro, lo he preferido por dos razones: la primera, porque toda poesía me parece el umbral de un advenimiento mayor e inabarcable; y la segunda, porque el proceso de mi poesía en especial, cualquiera que sea su valor objetivo, me ha servido a mí para acercarme a realidades que desde luego la anonadan. Esa calidad de visperas, de detención

ante otra cosa, de profecía del alma que nos devuelve a la parábola del hijo, después de la angustia y la rebeldía y el existir clandestino, es lo único que me consuela de tanta escritura, y lo único que en realidad ofrezco.

(Visp, 8).

Llega el juego a ser vísperas, antes de la parábola del hijo pródigo, del "hijo de los otros; / para la muerte" (Visp, 304). Acepta Vitier, este concepto heideggeriano como una finalidad, que anuncia su conclusión con las "Palabras del hijo pródigo", vísperas de una nueva poesía.

En vísperas de una transfiguración:
Palabras del hijo pródigo, 1952-1953

Es éste un largo poema dividido en ocho secciones, algunas publicadas independientemente de las demás, en revistas y antologías.⁷⁵ Rescata Vitier de El hogar y el olvido, al hijo pródigo que había dejado allí en el umbral de lo imposible, para situarlo ahora en el camino del regreso:

La luz es poca ya, y el alma
se apodera del viento desterrado
que mueve lo que al fin poseo,
las naves de una paz lejana.

En calma está mi tiempo
donde a ratos dulcemente amo,
y la voz antigua de una madre
se extiende como tela de blancura.

La luz es poca al fin, y el ángel oye
mi corazón aún turbio y pedregoso
de su perdida vanidad, vacío
en el color del año.

Porque el hombre que ha de morir trabaja
y en hábitos oscuros se extasía,
pero a veces también tiembla y canta,
como un trabajador que vuelve.

("Palabras del hijo pródigo", I, Visp, 306).

Si el hijo había hecho entrada en el hogar imposible del alma, también había intuido por la luz la existencia de la región del espíritu. Pero ¿no se va distanciando de ella por la poca luz que lo acompaña en su regreso? No obstante, ha habido un cambio: primero, el poseer "las naves de una paz lejana"; la calma de su

tiempo, y la pérdida de la vanidad. Este cambio interno --sustancial-- del hijo pródigo, hace posible no sólo el regreso, sino también la conciencia adquirida ante la fatal confrontación del ser-para-la-muerte, del trabajador. Si desde la intuición real, en un plano intelectual y emocional, ha comprendido el poeta que no hay respuestas a sus preguntas, se aproxima a la existencia, al nivel elemental del 'hacedor'. Regresa el hijo pródigo del campo estéril de sus disquisiciones, admitiendo que: "lo primero que vi fue a otro trabajador, el mundo de los trabajadores manuales que hacen las cosas que usamos . . . y comprendí que les debía una reparación, una alabanza, porque ellos, supieranlo o no, eran los hijos más fieles:⁷⁶

Me alegra ver al carpintero
que llega con sus finas herramientas
y la grave medida de su rostro.
Es, además, un hombre que ha sufrido.
Lo mismo digo del mecánico
y de los rudos y pacientes albañiles.
Consuela, de algún modo,
mirar a los que saben
vivir en la sagrada compañía
de la materia y de las proporciones,
que sirven para hacer los edificios.
A los que tienen ojos claros,
músculos precisos, manos que conocen
el grano y la textura y la tendencia
rebelde o dócil de las cosas.
A los que en realidad esperan
ser polvo blanco, hijos de penuria,
y más allá, serenamente, nada.
Estos hombres poseen un especial silencio.
En el inmenso mundo
de los profetas y las constelaciones,
sólo ven ante sí una tarea humilde,
tan pequeña o tan pura
que a veces no es posible imaginarla.
Y cuando están absortos trabajando,
en el instante más profundo de su oficio,

yo he visto que una lumbre
suavísima los toca y distiende sus arrugas,
y delicadamente los separa de la muerte.

("Palabras...", II, Visp, 307)

Esta alabanza al trabajador manual descubre, no sólo la utilidad de su labor, sino también en un plano espiritual, al "hombre que ha sufrido". Y esa labor, a su vez, "consuela, de algún modo". Por contraposición a lo contemplado, ello revela algo del contemplador --el hijo pródigo--? Ese mundo de los que tienen ante sí una tarea tan humilde, "a veces no es posible imaginarla". Y esa lumbre que los toca y "delicadamente los separa de la muerte", ¿es una lumbre imposible al hijo pródigo desde su objetividad? Porque si la salvación del hombre radica en el "vencimiento del yo y la entrega", ¿qué entrega ofrece de sí el hijo pródigo por la cual se pudiera vislumbrar ese vencimiento del yo?

En la batalla existencial entre los cuerpos y las almas, hay un punto en que todo queda suspenso, como el alma en vilo, ante el silencio más puro del vacío. Es entonces, cuando se comprende el reino del espíritu, en la dimensión interior del Ser: "en ese reino interior vidente, se ilumina su veladura/ para hacer del ciego instante una mansión donde dialogan/ cristalinas razones". (Visp, 309). La transfiguración del ser en el sacrificio de la entrega, deja en suspenso el alma en vilo como "un frío crepúsculo vagando

entre los nombres/ que amanecen, espléndidos y finos,
 en los labios de los ángeles" (Visp, 309). El dolor
 de esta conciencia intuía desde un principio en su
 poesía, ha sido el viaje doloroso por el cual "se ha
 tejido mi vida interrogante", confiesa el hijo pródigo,
 "y cada cosa/ --cada brizna de tiempo-- me sorprende/
 como un ciego en el inmenso umbral,/ ansioso con las
 manos extendidas" (Visp, 310).

En esta imagen del ciego con las manos extendidas,
 se comprende el sacrificio máximo de la entrega que hace
 el hijo pródigo de sí. Entrega en la cual comprende,
 el vencimiento del yo en una entrada infinita en sí
 mismo:

¿Y qué soy yo
 sino el sitio del cambio, el lugar
 donde acontece el frío y el calor,
 la edad hecha de días,
 de lentitudes y fugacidades,
 de sorpresas gloriosas e indecibles hastíos,
 de esperanzas y desesperanzas,
 todo tejiendo la angustiosa hora
 de ese crepúsculo en que estoy
 mirándome entrar en mí, definitivamente,
 como la noche en el desierto?
 Pero el sitio del cambio, que soy yo,
 ¿está dentro o está fuera de este sueño?
 Y él mismo, en sí, ¿no cambia?

("Palabras...", VI, Visp, 310).

Porque el ser entrado en el reino del espíritu, no
 ya se define desde un estar siempre adviniendo, sino
 desde el sacrificio en sí mismo, que es el estar en
 la transfiguración. Esta transfiguración es un
 cambio interior, no externo. Por eso, cuando el hijo
 pródigo en el transcurso de su viaje de regreso afirma:

Cuando llegué al final
de la calle, nada había cambiado.
(Visp, 312).

se comprende a un nivel poético, el vencimiento del 'yo' del poeta, en la entrega que da de su poesía, como el hijo pródigo a quien sacrifica, necesariamente, para salvar la poesía misma. Queda el hijo pródigo en el umbral de un regreso que "no podía estar muy lejos". Esta lejanía del hijo pródigo con su hogar, y del poeta con su poesía, ¿no indica precisamente, la intensidad del deseo por querer apresarla, por lo que se distancia el alma con el objeto más deseado?

Desde esa lejanía, al oír las palabras del hijo pródigo, confiesa Vitier en "El violín": "comprendí que, en efecto, con ellas se cerraba un ciclo de experiencia poética y humana que había comenzado quince años atrás".⁷⁷ Porque ese hijo pródigo, no es sino la encarnación dolorosa de un destino poético que ha resumido en sí, fielmente su vida:

La fidelidad a la vida debe conducirnos a la vida del espíritu, cuya plenitud no la hallamos en lo imaginario ni en lo especulativo, sino en la libertad del consentimiento, en la obediencia. Por eso, el espiritual, en sentido religioso máximo, puede ser el simple, el que lleva la vida más humilde y común. El signo supremo del espíritu en el hombre no es la creación, que en él es siempre mediata, insuficiente y engañosa, sino la obediencia --y toda obediencia se refiere al espíritu: lo otro es sumisión, esclavitud. Cuando obedecemos al espíritu nos llenamos de fidelidad. Cuando somos fieles nos hacemos como niños y entramos silenciosamente en la línea de la realidad. No cabe mayor gloria a la poesía.

(Poet, 92-93).

Esa fidelidad se comprende desde las palabras del hijo pródigo como una entrada a la parábola de la vida del espíritu. El punto de partida de este poema, es la parábola del hijo pródigo según el evangelio de San Lucas (XV, 14): "Después que lo gastó todo, sobrevino una grande hambre en aquel país, y comenzó a padecer necesidad". Por eso, cuando el hijo pródigo de la Biblia regresa a su hogar, el padre lo celebra con un banquete, porque "había muerto, y ha resucitado; estaba perdido, y se ha hallado" (XV, 32). Pero en el poema de Vitier, el hijo pródigo no llega al hogar: al menos al hogar comprendido como lugar externo a su Ser. Porque el viaje del hijo pródigo, no ha sido sino una parábola de una salida interior de sí mismo, lo cual ha hecho posible, precisamente, su entrada en el reino del espíritu. La dimensión espiritual a que queda sujeto su sacrificio se comprende desde estas palabras de Cristo: "Todo aquel que quisiere salvar su vida abandonando la fe, la perderá eternamente; y quien la perdiera por defenderla, la conservará" (San Lucas, XVIII, 33).

La pérdida de la fe en el viaje del hijo pródigo por el volumen Visperas, ha sido el sacrificio necesario para defenderla; lo que hará posible en el volumen Testimonios la resurrección de una poesía cristiana y hondamente espiritual que testimonia la conservación de la fe. ¿Y no ha sido esto fidelidad que a su vez

testimonia Vitier, desde la gloria de su poesía
ya hecha y lograda?

NOTAS

1

Cuando citamos del primer libro de Vitier, Poemas: 1937-1938. I. Luz ya Sueño, utilizamos la sigla LyS, seguida de la página en arábigos de la única edición del libro (La Habana: Ucar, García y Cía., 1938).

2

Paul Verlaine, "Art Poétique", en Poetas franceses contemporáneos, ed. Raúl Gustavo Aguirre, tr. (Argentina: Ediciones Librerías Fausto, 1974), págs. 82-83.

3

Al citar la Poética de Vitier, utilizamos la sigla Poet, seguida de la página en arábigos de la edición publicada por la Imprenta Nacional en La Habana, 1961.

4

Eugenio Florit, "Poemas (1937-1938). I. Luz ya Sueño. La Habana, Imp. Ucar, García y Cía., 1938", en Revista Hispánica Moderna, VIII, Nos. 1 y 2, ene-abr., 1942, pág. 64.

5

Juan Ramón Jiménez, "Jardines Lejanos", en la Tercera Antología Poética (1898-1953) Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1957, págs. 65-66

6

Paul Verlaine, Poemes saturniens suivi de Fetes galantes, ed. Léo Ferré (France: Editions Messin, 1961), págs. 69-70.

7

Vitier, Experiencia de la poesía (La Habana: Ucar, García y Cía., 1944), pág. 11. Cuando citemos de esta primera poética de Vitier, utilizaremos la sigla Exp seguida de la página en arábigos.

Es de notar que si en 1944 Vitier dice haber trascendido ese linaje de 'melancolía tiránica' que le ofrece Juan Ramón; y en 1948, en la introducción a su antología Diez poetas cubanos afirma que los poetas de su antología (incluyéndose él) no han reincidido en la órbita juanramoniana; recientemente me confesó (mayo de 1981) algo que ya había admitido hacia la década del cincuenta: Juan Ramón ha estado siempre presente en su obra.

8

Pudiéramos también haber citado "Primavera amarilla" en donde se reiteran los mismos elementos, leyendo en la segunda estrofa "las amarillas mariposas/ sobre las rosas amarillas" que se dan en el poema de Vitier. No obstante, no es sólo una palabra o imagen determinada, sino el clima poético que traslada Vitier a su poesía. Para el poema de Juan Ramón, v. Gerardo Diego, Poesía española (1915-1931) (Madrid: 5a. ed. Taurus, 1970), págs. 587-588.

9

Gerardo Diego, Poesía . . . pag. 596.

Si bien es cierto que Juan Ramón reitera en distintos momentos de su poesía la imagen del mar, aún cuando leemos un poema como "El nostálgico": "¿Mar desde el huerto;/ huerto desde el mar?/ ¿Ir con el que pasa cantando;/ oírlo, desde lejos, cantar?, comprendemos en esa interrogante, transmutarse cualquier signo positivo, en uno negativo. Siempre asocia el mar, en su vastedad, a la muerte. v. Tercera antología... pag. 333.

10

Por no desviarnos demasiado del hilo central en este trabajo, señalamos en esta nota esa concordancia entre algunas imágenes de la poesía de Vitier y la de los poetas españoles de su tiempo. Sospechamos que Vitier se familiarizó con dicha poesía a través de la antología de Gerardo Diego.

Por ejemplo, leemos en "Desnudo" de Manuel Altamirano: "El cielo de tu tacto/ amarillo" (Diego, pág. 517), imagen que Vitier trastrueca para cumplir otro sentido en "Canción" (LyS, 70): "de mi rezar en el río,/ de mi tacto por el cielo!".

José Moreno Villa en "Meditación" habla de "Un cerco de finas púas/ ciñe toda meditación" (Diego, pág. 609), que renace en el "Nocturno I" de Vitier (LyS, 28): "Susurros familiares ciñen la fantasía"; recordando aún más el poema de Moreno Villa, la "Meditación" de Vitier (LyS, 22).

Pero de todos estos poetas, el que más le comunica a Vitier no sólo palabras, imágenes, sino también la angustia es Luis Cernuda. En "No decía palabras": "La angustia se abre paso entre los huesos/ remonta por las venas/ hasta abrirse en la piel/ surtidores de sueño/ hechos carne en interrogación/ vuelta a las nubes", v. Diego, pág. 500. Y Vitier, en el poema "Elegía": "Y aún la angustia de hoguera, la angustia que vivió/ cuando se presentía lo terrible interior,/ yace partida en ascuas pálidas entre huesos/ de adolescentes tibios y mármoles deshechos" (LyS, 36).

11

Charles Baudelaire, Les fleurs du Mai (Paris: Editions Garnier Frères, 1961), pag. 25

12

Si citamos este poema, no es por la concordancia en las imágenes, sino más bien, porque desde el poema de Baudelaire, se desahucia a la rosa de su color y esencia, llegando al poema de Juan Ramón, convertida ya en "esencia gris". En otro verso de este poema, aclara el sentido del gris: "Una rosa de sombras y de sombra" ... como si no hubiese sido esa 'espiral' de que nos habla en el poema, la que testimoniara un acto 'de imposible espionaje' (lo que recuerda el rojo-crimen del poema de Baudelaire). Para el poema de Juan Ramón, v. Diego, pág. 607.

13

Charles Baudelaire, Petits Poemes en prose (Le Spleen de Paris), Introducción, notas y bibliografía por Henri Lamaitre, ed. Garnier Frères, París, 1962, págs. 167-168.

14

José Martí, Versos libres, ed. Ivan A. Schulman (Barcelona: ed. Labor, S.A., 1970), pág. 91

15

Fue Heráclito, precursor de Henri Bergson, quien elaboró su filosofía alrededor de la importancia del instante. Ante la metafísica que pregunta, ¿quién existe? no encuentra Heráclito en sus antecesores una respuesta válida y reacciona ante Thales, Anáximenos, Anaximandro, Pitágoras y Empédocles, estableciendo que las cosas no son, sino que devienen. Lo que existe es un instante: el existir es un constante fluir. Se aleja Vitier de esta aproximación metafísica, para dar más bien en una dimensión ontológica, lo existente a partir del instante, como absoluto. Esto se aclarará hacia el final de este capítulo.

16

Gerardo Diego, pág. 303.

17

No sólo el poema "Elegía" (LyS, 36), sino entre otros, el poema "Fracaso" (LyS, 42) en donde sin mencionarse, irrumpe con la duda la angustia ante una valoración de su existencia.

18

César Rosales, "Cintio Vitier o la poesía del deseo", primero publicado en La Nación, B.A., ago. 8, 1954; rpd. en Revista Cubana, La Habana, xxxi, n. 1. ene-

mar, 1957, pág. 46; rpd. en La Prensa, N.Y. 2da sección, julio 7, 1957, pág. 10.

19

A partir de este momento utilizamos la sigla Visp, seguida en arábigos de la página referida, al citar la poesía de Vitier de su volumen Vísperas: 1938-1953 (La Habana: Orígenes ed., 1953).

20

Gerardo Diego, pág. 500.

En relación al tiempo y el deseo en la poesía de Luis Cernuda, nos dice José Olivio Jiménez, que si el tiempo se erige como realidad fluyente, "alzado frente a ella, como imposible, un deseo tenso de fijación, de permanencia, de eternidad, que la mente del hombre sólo puede vislumbrar como condición suprema del lado trascendente, invisible y simultáneo de aquella misma realidad", Ver: Jiménez, "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda", Cinco poetas del tiempo (Madrid: Insula, 1964), pág. 102.

Esa fijación que lleva a Cernuda a vislumbrar ese lado trascendente de la realidad, también Vitier en su poesía lo incorpora de entrada como imposible --el deseo--.

21

Cualquier aproximación al conocimiento a partir de la poesía, es siempre de índole intuitiva por naturaleza. Si aquí utilizamos el término "intuición real" es porque con él se ha hecho una distinción valiosa a partir de la filosofía moderna. Manuel García Morente incluye bajo dicho término, no sólo la aproximación intelectual de Hsserl, sino también la volitiva de Dilthey y la emotiva de Bergson. V. García Morente, Lecciones preliminares de filosofía (Buenos Aires: Losada, 1968), págs. 37-48. Con ello no sugerimos un estudio de la poesía de Vitier en base a un método filosófico, sino una aproximación que ilumina desde la intuición, distintas perspectivas hacia el conocimiento. Ello lo iremos fijando a través de este trabajo.

22

Recordamos de Luis Cernuda, su Donde habite el olvido (1932-1933), aunque se aparta Vitier en una concepción última del olvido que presunta la muerte para Cernuda. La explicación que ofrece José Olivio Jiménez sobre el proceso de la memoria --implicando el olvido-- en la poesía de Cernuda, ilumina también lo que en un primer momento se anuncia en la poesía de Vitier:

siendo la esencia del tiempo esencialmente irracional, . . . todo juicio basado en la razón acabará pulverizándolo y destruyéndolo.

Porque no hay objeto concebible que pueda escapar a esa ley, todo lo existente o pensable termina por convertirse, cuando más, en pura persistencia psíquica: el recuerdo, la memoria. Pero aún estos concluyen por entrar en el juego fatal, camino ya de su desintegración. Es entonces, cuando el olvido aparece en el proceso, enseñoreándose de todo. Mas el olvido --el primer olvido, . . . es, como todo, un ser temporal, por cuanto hace referencia, siquiera de negativa manera, a una realidad anterior. Cuando las últimas huellas de sus huellas hayan desaparecido, acabará borrándose también. Y sólo podrá admitir una de estas formas de supervivencia: continuarse en el recuerdo, en el recuerdo de un olvido, con lo cual volvería a iniciarse la fantasmal sucesión", en Cinco poetas del tiempo, pág. 137.

Vemos en el poema de Vitier al olvido desembocar en un sueño que presupone 'el recuerdo de un olvido', apartándose del de Cernuda cuando éste llega o bien a la negación de una experiencia anterior, o en la muerte; aunque no obstante, vemos en el poema de Vitier, el sueño desrealizando el sentido del olvido, que es, una forma de muerte.

23

Dicha fecundidad es sólo comprensible a partir de Mnemosyne, la madre de las nueve musas y diosa omniscente según Hesiodo en Teogonía, 32, 28. Si Mnemosyne representa una memoria perfecta, contiene en sí la facultad de recordar, y todo recuerdo implica un olvido. Y este olvido no está sólo contenido en su esencia, sino también en el origen de su origen. (v. Mircea Eleade, Mito y realidad, Madrid: ed. Guadarrama, 1973), págs. 136-139.

24

El 'opus podas' como llamó Homero a Aquiles, jamás podrá alcanzar a la tortuga, habiéndose situado unos metros detrás de ella en una carrera que de entrada le ofrece a la tortuga dichas ventajas. Explica Zenón que el espacio se puede dividir en una serie infinita de puntos, y para que Aquiles alcance la tortuga sería necesario que ésta no avanzase en el tiempo.

Esta imposibilidad del alcance está dada en el poema de Vitier, que entre los dos (el poeta y el mundo) se encuentra en esa huida. Al afirmar la existencia del Ser --lo que nos remite al principio eleático de la identidad del ser y del pensar--, pero no pensado, sino soñado, no desrealiza Vitier la misma posibilidad incluso de una dialéctica, al establecer entre los dos

sujetos no una unión ni un alcance, sino una huida?
 ¿Y no irrumpe de este límite existencial, el absurdo?

25

"Enamorado del silencio, al poeta no le queda más recurso que hablar", cita de Octavio Paz con la que comienza Guillermo Sucre un estudio sobre "La metáfora del silencio" en la poesía --entre otros-- de Cintio Vitier. Acertadamente, afirma: "En la obra de Cintio Vitier la metáfora del silencio es más persistente; más dramática también en el sentido de una relación extrema con la creación poética." Continúa explicando que lo que Vitier quiere es "expresar el silencio o, más bien, dejar que el silencio se exprese a sí mismo" . . . porque para Vitier, "el silencio en sí mismo, es una forma y un lenguaje: el lenguaje, secreto, del mundo". En, La Máscara, la transparencia, (Caracas: Monte Avila Editores, 1975), pág. 342. En efecto, el silencio es lenguaje, pero como fidelidad a lo sustancial de la vida, que es, de por sí, sagrado.

26

Por eso Vitier no se encuentra tan cerca de la filosofía sartreana como pudiera parecer en un primer momento. Jean Paul Sartre en L'Etre et le Neant explica que el encuentro con el 'otro' no sólo produce una modificación en el sujeto que se percibe en el otro, sino también desde el otro, comprende un Ente en sí que logra adquirir sólo a través de la conciencia de su existencia en el otro. En Vitier, no es una concepción existencialista del hacerse desde el otro; encontrándose más bien el principio óntico que nos ofrece en este libro, más cerca de la concepción pluralística del universo de Alfred North Whitehead. En Adventures of Ideas (1933), Whitehead explica que si bien nosotros somos sujetos que percibimos, somos también objetos de otros sujetos que nos perciben a su vez: y ello no es sino producto de una relación inmanente entre sujetos en un universo plurístico. Y todo ello, a un nivel biográfico, no es sino la experiencia inmediata de Vitier en una participación activa con otros poetas amigos: todos sujetos en la pluralidad de Orígenes.

27

Si bien aquí nos referimos en un plano óntico, al Ser, al poeta, Vitier en "Mnemosyne" relaciona este concepto a la memoria como principio fecundo de la actividad creadora del hombre: "Cuando el hombre encuentra que no solamente sitúa sino que está situado, su memoria comienza el trabajo de reducir el último término a la libertad del primero" (v. Poet, 7).

28

José Lezama Lima, "Después de lo raro, la extrañeza", Orígenes II, n. 6, verano, 1945, pág. 54.

Y Vitier, en Experiencia de la poesía, al hablarnos de la violencia e irrupción dionisiaca conque la poesía después de la post-guerra española entra en contacto con la realidad, nos dice: "El surrealismo todo, desde su raíz, con ese imposible sustituto del rayo adánico que ha querido ser la escritura automática del suceder onírico, así lo demuestra" (Exp, 40). Pero no es ese desfreno lo que deslumbra a Vitier, sino el lado nostálgico del destierro: "Porque en definitiva la experiencia cabal de la poesía es la experiencia del destierro. . . " (Exp, 41).

Vemos como Vitier, consciente de un significado del surrealismo que trasciende su inmediatez histórica, --aún situándolo en un contexto hispánico-- no se adhiere a él --comprendiéndose en una sensibilidad distinta--.

29

Por eso, si mencionamos en algún momento el surrealismo o el expresionismo en la obra de Vitier, es en base a una imagen lograda, pero no porque Vitier asuma ninguno de estos 'ismos' aún como técnica expresiva en su poesía. Pues su poesía parte de un principio filosófico --en este libro, Sedienta cita, todavía en una dimensión ontológica--, que conlleva una preocupación mucho más profunda de lo que el surrealismo o el expresionismo pudieran, objetivamente vistos y aplicados a su poesía, explicar. Y aunque se trate de un logro 'similar', ello no ilumina un sentido último de su poesía.

30

Pensamos, por ejemplo, en los sonetos "Dañado eco", en los cuales, por medio de una óptica cubista, logra Vitier dar desde distintos ángulos, el dolor que cerca y finalmente destruye al sujeto en estos poemas, el hombre-César Vallejo.

31

Esta imagen de naturaleza expresionista cumple en este poema, una función específica: el desustanciar al hombre hacia la nada esencial. Desvinculando la imagen del guajiro del contexto expresionista conque aquí Vitier nos la ofrece, pudiera habérsela sugerido los mismos campos de Cuba. Pero también pudiera haber algún recuerdo no muy lejano: en 1941, se celebra en el Capitolio Nacional de La Habana, una Exposición del Arte Cubano Contemporáneo. Allí, tanto Portocarrero como Abela, exhiben sus pinturas: "El guajiro" (1937) titula este último uno de sus cuadros, siendo este un tema

recurrente en su pintura. También, Carlos Enríquez presenta este tema en su cuadro "Combate" (1941). Mucho más cerca del mundo de Vitier se encuentra el cuadro al óleo de Mariano, "Guajiros" (1943), del mismo año de Sedienta cita.

32

André Breton en su Manifeste du Surréalisme (Premier Manifeste. Paris: Sagittaire, 1924), define el surrealismo como, "L'Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exerce par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale". (El subrayado es nuestro).

Jacques Maritain, como Vitier, contrapone el surrealismo a la necesidad del absoluto espiritual del hombre:

To André Breton, Surrealism has a central position: the absence of any control exercised by reason and pure psychic automatism, which means a total release from any guiding activity of intelligence, from the intellect. Here we have an illusion, because automatism does not produce freedom, but only dispersion. . . .

Poetry, is an end in itself, is an absolute.

Y la meta de los surrealistas no es en sí, el absoluto.

v. Jacques Maritain, Creative Intuition in Art and Poetry (New Jersey: Princeton University Press, 1977), pág. 82.

33

Por ejemplo, cuando nos dice: "es la inmensa mariposa rezando ante la lámpara", o "es la muerte espiándose con groseros zapatos" (Visp, 30).

Sobre el expresionismo no sólo como movimiento histórico alemán, sino también como técnica expresiva aplicable en cualquier época, v. mi ensayo "El expresionismo en la prosa de José Martí", Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975), págs. 35-55.

34

Gastón Baquero en su ensayo "Tendencias de nuestra literatura" cita este poema, en el cual comprende, "un esquema profundo del ser, del ser como acto dolido, doloroso, empujado a lo sombrío en contra suya, a pesar de sí", lo que es también aplicable a otros poemas de este libro, Sedienta cita. v. Anuario Cultural de Cuba (La Habana: Publicaciones del Ministerio de Estado, 1944), pág. 276.

35

Guillermo Sucre, en La Máscara, la transparencia, va perfilando el sentido poético de la obra de Lezama, comenzando: "todo parece ser formulado nuevamente desde la raíz de las cosas", para explicar después el hermetismo lezamiano: éste no es como el de Góngora, sino que "está relacionado con (esa) visión órfica del mundo. Como a Mallarmé, creo que al poeta cubano lo que le preocupa es el "eterno reverso enigmático de las cosas" (v. págs. 181-189). Vitier también confronta esa preocupación, pero desde una visión ontológica.

36

Esta concepción filosófica, también dada en Plotino, resurge más tarde en la filosofía de Henri Bergson, pero con la nota escéptica de que tal vez el hombre no sea capaz de descubrir lo que existe verdaderamente. Vitier, en su poesía, no se plantea esa imposibilidad de entrada, sino que se lanza en su poesía a través de la ya señalada 'intuición real', a descubrir lo que en el camino pudiera revelársele. Tanto Heráclito como Plotino, Bergson, y ahora, en 1944, Heidegger, han sido los filósofos que más han influido en Vitier.

37

Esta conciencia del espacio a priori, en un principio ontológico, es lo que al andar por el mundo (el espacio), Martin Heidegger llama, el "ser en el mundo". v. El ser y el tiempo (México: Fondo de Cultura Económica, 1967, pág. 80) tr. José Gaos.

38

Vitier, "Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días", Revista Cubana, xxx, oct-dic, 1956, 93.

39

Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Labor s.a., 1969), pág. 219.

40

Ibid, 220.

41

Vitier, en la "Nota" al final de este cuaderno al explicar el sentido del título de este libro, e insistir en la pregunta, "¿dónde estamos?", responde enfáticamente, que "en lo heráldico" (Visp, 71). Por ello, comprendemos el fuego como símbolo heráldico del Ser; ante la conciencia de Vitier en una estructura ontológica de los valores, tal vez sugerida por la lectura de El formalismo en la ética material de los valores, de Max Scheler.

42

Continúa Vitier la preferencia por el sustantivo, derivando un sentido propio desde su mundo de significaciones. En este poema, por ejemplo: "Que el amor cuando acepta la finca del perfume" (Visp, 43), no dice, 'la esencia del amor que lo cerca', traduciendo en el sustantivo 'finca' lo existente a priori en el espacio.

43

Esa distancia espacial del Ser consigo mismo, en la estructura ontológica del Ser, es por un lado, el Ente-sujeto que contiene y trasciende (el "Ser-Ahí"), el 'yo' en su estar con el mundo, según Martin Heidegger, en El ser y el tiempo, v. pág. 44.

44

Tenemos en cuenta que para Vitier, Mnemosyne se reconoce distanciada de las metamorfosis, aunque éstas sean hijas suyas (Poet, 6). Nos referimos aquí a la memoria engendrando en el poeta, el parto de su propia sustancia, precisamente, la integración en sí.

45

Si bien no se puede negar la presencia de Heidegger en este cuaderno de Vitier, se aparta el poeta cubano del filósofo alemán en la concepción de la poesía. Para Heidegger, la poesía forma parte del mundo de las cosas que maneja el 'yo' desde su "ser en el mundo". Es lo que Heidegger llama en un primer estrato de la estructura óptica, el mundo "amanual", o sea, las cosas que el hombre tiene "a mano" en el mundo. v. El ser y el tiempo, pág. 85, y, "El origen de la obra de arte" en Arte y poesía, prólogo y traducción de Samuel Ramos (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), pág. 14. A diferencia, Vitier no sustrae la poesía en una estructura ontológica, comprendiéndose en su poesía, ente de un ser en sí. Por ello es que Ser y Poesía pueden reconocerse mutuamente desde una integridad del Ser dada en un Estar análogo, como hemos señalado en este apartado.

46

Heidegger, El ser y el tiempo, pág. 127.

47

Además de insistir sobre ello en su obra crítica, en mayo de 1981, me reiteró sobre la presencia de Heidegger en este libro suyo.

48

El 'andar por el mundo' y 'andar con los entes intramundanos' presupone un ganar acceso fenomenológico a estos entes, que son las cosas. v. Heidegger, El ser

y el tiempo, págs. 80-81. Vitier, acertadamente da en ese acceso (aparente) cuando al final del poema dice: "toca un dios, toca una esfinge..." (Viso, 43).

49

Heidegger incurre en una inconsistencia análoga, al enfrentarse a la poesía de Holderlin, como señala Samuel Ramos:

"Poetizar, según la expresión de Holderlin, es 'la más inocente de todas las ocupaciones', a lo cual comenta Heidegger que la poesía es como un sueño pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. Esta justa caracterización de la poesía como algo intrascendente, parece olvidarla Heidegger cuando da vuelta a su pensamiento para presentarla como algo trascendente". (El subrayado es nuestro. v. Heidegger, Arte y poesía, pág. 30.)

Vitier, en su Poética a propósito de Heidegger y la poesía, nos dice:

...y que decir, en nuestros días, de las páginas que Heidegger titula Los senderos en el bosque? Son ejemplos al azar; otros muchos nos probarían lo mismo: que el lenguaje de la filosofía es con frecuencia un lenguaje poético. . . Poet, 86. Pero añadimos: 'el lenguaje poético' de la filosofía no justifica en sí, el ajustar una estructura dentro de la otra, como hemos señalado previamente.

50

César Rosales, "Cintio Vitier o la poesía del deseo", Revista Cubana, xxx, oct-dic, 1957, 48.

51

La esfinge ha llegado a través de la historia al lenguaje cotidiano, figurativo, a simbolizar un 'personaje impenetrable' o individuo 'que propone temas difíciles y extraños'. No es éste un sentido distanciado del que desde la antigüedad se le ha dado a la esfinge, como explica Pico della Mirandola:

that divine things should be concealed in riddles and poetical dissimulation". Just as words take up various and occasionally outwardly contrasting meanings, so did symbolical figures, and thus the sphynx meant also a guilty and demented ignorance.

(v. Mario Praz, Mnemosyne (New Jersey, Princeton University Press, 1970), pág. 4).

52

En un primer momento, al ver la imagen de la esfinge en la poesía de Vitier, clasificada ésta como hermética, nos remontamos a las fuentes egipcias, para

ver si había algún vínculo con el Hermés Trimésgistos y la Gran Esfinge de la Gran Pirámide de la cuarta dinastía del Faraón Cheops. No encontramos vínculo alguno, ya que el hermetismo de Hermés Trimésgistos se encierra más bien en los volúmenes dedicados a las ciencias ocultas. Ver: A.J.J. Fästugièrre, La Revelation d'Hermés Trismégistos, 3 vols. (Paris: J. Gabalda et cie., 1949-1954). Lo que sí encontramos es una descripción interesante sobre el origen de la esfinge, y la inicial descripción simbólica de su figura. Ver: Paul Christian, The History and Practice of Magic (New Jersey: Ross Nichols, 1972), págs. 86-87. La esfinge, nos dice Christian, representa la Corona del Conocimiento Máximo. Esta iniciación era un privilegio concedido a muy pocos, incluso no todos los miembros de la curia egipcia podían participar. Thales, Platón, Pitágoras y Eudoxus fueron de los griegos, los más famosos en pasar por todas las fases impuestas en dicha iniciación. Hay un curioso dato en los ritos de la iniciación, muy vinculado al sentido de la esfinge visto en la poesía de Vitier: The Hierophant used to tell the novice: "learn to see clearly, to desire judiciously, to attempt everything your conscience allows; learn to keep your plans secret; and if, on the following day your perseverance results only in the continuation of the preceding day's efforts, go on--go until your end is achieved. The seven Spirits of the Rose-Cross, guardians of the sacred key that shuts the door of the past and opens that of the future, will lay on your forehead the crown of the Masters of Time. (Christian, pág. 87).

53

La sed de conocimiento en esta poesía también ha sido percibida por Gastón Baquero, quien ve, más que nada en la esfinge, la imagen del poeta:

El poeta se ve a sí mismo como una esfinge, como un ser misterioso, hundido, inmerso en las cosas y aires del mundo, cambiando su extrañeza, día tras día, por una sed de conocimiento, y de conocer. Buscar, salir a otra cosa, preguntarse su sí mismo y el ser mismo de lo otro, viviente o inmóvil, humano o descompuesto, estelar o de humus!

(Ver el ensayo de Baquero sobre De mi provincia, "La realidad desde la poesía; al margen de un libro de Cintio Vitier", Diario de la Marina, ene. 20, 1946, pág. 4).

54

Vitier, "El violín", Unión, 7, N. 4 (La Habana), dic. 1968, 56.

55

Ibid, 57

56

Esa caracterización de su poesía como poseída por el 'invasor Objeto Onírico', lo menciona Vitier en un a posteriori, pues este Objeto, así nombrado, no aparece en De mi provincia, sino en Capricho y homenaje, por primera vez. Lo utiliza Vitier para referirse, de modo algo despectivo, al surrealismo que dice haberse infiltrado en algunos poemas del primer libro (v. C. Vitier, "El violín", pág. 60).

57

Ibid.

58

Nos referimos al término 'prosa poética' según lo define Enrique Anderson Imbert en "La prosa poética de Martí. A propósito de Amistad funesta", Crítica Interna (Madrid: Taurus, 1960), págs. 128-132. Gastón Baquero, también clasifica estos poemas de Vitier de prosa poética, en su ensayo "¿Volverá la poesía a ser poética?", DM, mar 16, 1947, pág. 4.

59

Gastón Baquero, Ibid.

60

"Las bodas, el hogar, el hijo, empezaron a curarme de la extrañeza. Si el país no tenía sentido, mi casa lo tenía. Desde su centro empezaba a desvanecerse aquel invasor Objeto Onírico que era el asunto de "Un entierro". [También, añade Vitier, lo cura el viaje que hizo por Francia, y sobre todo España. En Granada llega] "a la anagnórisis juanramoniana del Generalife", [lo que lo distancia para siempre en su 'gloria' de su] "primer padre poético". El Violín, pág. 60.

61

En este libro, Sustancia, esos caracteres más que accidentales, son esenciales en la totalidad del Ser: el tiempo y el espacio que son la base que soportan los símbolos crean una unidad esencial. (Para la comisión de la filosofía aristotélica hemos consultado "El realismo aristotélico" de Manuel García Morente en Lecciones preliminares de filosofía, págs. 101-103.

Y Vitier, a propósito de la sustancia, en el artículo tan citado, El Violín, dice:

"En el umbral de los treinta había encontrado, al fin, la sustancia, lo que sustentaba el estar extraño, el ser que se definía como lo imposible, lo

que atravesaba todas las posibilidades en busca de un absoluto cuya esencia era la alteridad, lo otro inalcanzable, la marca de Eros. Después de las bodas, el hijo, el viaje por el fabuloso y desierto país de los antepasados, pude formular mi poética de la sustancia que es lo imposible, de lo otro que me venía persiguiendo desde la infancia". (v. pág. 61).

62

El "Arte poética" de Vitier, en estrofas de pareados desiguales (algunos llegan a las veintisiete sílabas), recuerda en un primer momento ese manto que cae al final del poema "y todavía en una noche deja caer su manto con abejas de oro" (Visp, 201), a "El velo de la reina Mab" de Rubén Darío. Pero hay un vínculo mucho más profundo con el universo lezamiano: los cinco primeros pareados parecen venir del cuento de Lezama, "Juego de las decapitaciones" (v. Orig, I, n.1, primavera, 1944, págs. 12-23), y algunas imágenes específicas, de los poemas "Ah, que tú escapes", "Una oscura pradera me convida", "Invisible rumor" y "Suma de secretos" de Enemigo rumor (1941) de Lezama.

63

Nos dice Salvador Bueno, en "Sustancia, nota bibliográfica" que:

Ese diálogo sitúa sus puntos precisos en el poema "En lo oscuro". . . Aún sin hallar, aún sin sin el descubrir deseado, toda su expresión poética se alimenta de esa búsqueda de ese desear que se transforma en diálogo. Y la respuesta le alcanza, la incógnita se la ilumina "¿Dónde? No se sabe, allí/ allí, donde está el árbol, el viento/ donde tu me miras". En esta forma, al paso de las páginas, observamos como esta escondida cifra se persigue a través de las cosas, de la naturaleza, como esa sustancia se disfraza y revela en todas las criaturas.

(Revista Cubana, xxviii, junio 1951, pág. 229).

Pensamos que esa búsqueda no se resuelve en una transformación en diálogo, sino que ese diálogo a su vez, parte de esa búsqueda, pide resolverse en una totalidad --en un conocimiento-- en el absoluto.

64

Vitier, en "El violín" confiesa esa búsqueda de un absoluto (v. nota n. 61).

65

"El violín", pág. 55. La imagen de la flecha también pudo habérsela sugerido el Enemigo rumor de Lezama.

- 66 "El violín", pág. 60
- 67 Ricardo Gullón, "Cintio Vitier y su última poesía", CuH, set-oct, 1951, pág. 260
- 68 Ibid, 261
- 69 José María Valverde, "La poesía de Cintio Vitier desde Cuba", DM, jun 2, 1954, pág. 4
- 70 "El violín", pág. 63
- 71 Lezama Lima, Editorial Jorge Alvarez S.A., 1968, pág. 18; v. también LCubP, 444.
- 72 Extraña que Mario Parajón, al reseñar el volumen Visperas, teniendo ante sí toda la poesía de Vitier, generalice y concluya:
 lo característico de la poesía de Cintio Vitier --la cuestión aparece y reaparece a lo largo de toda su escritura-- es la del encuentro del hombre consigo mismo: encuentro que sucede mágicamente o dolorosamente, cuando la escritura se despoja de sus límites o cercanías, cuando concibe la estancia de su cuerpo como morada que lo aloja a él y a nadie más que a él, sin vecindades que turben ese hallazgo nutritivo y esencial que es la extrañeza de hallarse, la sorpresa de topar con lo propio y cotidiano como si fuera algo hostil y al mismo tiempo entrañable.
 (v. Mario Parajón, "Un libro de Cintio Vitier", El Mundo, nov. 27, 1953, pág. A-6).
 Vitier, como hemos visto en el recorrido por su poesía, nunca llega a sentir lo propio como algo hostil. Tal vez este crítico se detuvo en el cuaderno Extrañeza de estar, sin descubrir las leyes íntimas del proceso poético de Vitier.
- 73 "El violín", pág. 65
- 74 Federico Nietzsche, Así hablaba Zaratustra, tr. F.N.J. (México: Editorial Epoca, S.A., 1971), pág. 143

75

Vitier dio a conocer este poema, primero en Poesía de América, II, 4 (México), nov-dic, 1953, págs. 27-29. En 1969, escoge la segunda sección de este poema, incluyéndolo en una selección de su poesía desde 1938 hasta 1968 publicada en Cuadernos Americanos, xxviii, vol. clxii, ene-feb 1969. Samuel Feijóo también incluye esta sección en su antología Panorama de la poesía cubana moderna, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Islas, vol. IV, n. 4, oct-dic, 1967, págs. 357-369.

76

Vitier, después de citar las palabras del evangelio de San Lucas, en "El violín", añade:
 "Llegaba el tiempo de la vergüenza por la disipación, del hambre espiritual largamente engañada con sucedáneos, de la implacable necesidad del alimento verdadero. Después de tantas errancias y extravíos, tornaba a la casa paterna como un trabajador de campos estériles". (v. pág. 67).

77

"El violín", pág. 67

En la poesía de la conciencia:
desde Testimonios: 1953-1958 (1968) hasta
La fecha al pie, 1968-1975 (1981)

"He pasado de la
conciencia de la poesía/
a la poesía de la conciencia"

Esa conciencia de la poesía en Visperas de una nueva expresión que se anuncia en "Palabras del hijo pródigo", hace posible una poesía que testimonia una transformación poética --el paso a la poesía de la conciencia-- en esta segunda quincena que va de 1953 a 1968, fruto que Vitier recopila en Testimonios (1968). En este volumen, Vitier concentra siete secciones poéticas: "Canto llano (1953-1955)", "Escrito y cantado (1954-1959)", "Testimonios (1959-1964)", "Más (1964)", "El día siguiente (1965)", "Epitalamios (1966)" y "Entrando en materia (1967-1968)". Quince años de producción poética patentiza en esa poesía de la conciencia, la historia íntima del poeta: primero, su conversión al catolicismo; después su integración al proceso de la revolución cubana. Esta doble vertiente anuncia en la poesía de Testimonios

dos etapas: la primera, una poesía católica; la segunda, una poesía social, entrelazándose ambas en una sola línea evolutiva en la última sección del libro, "Entrando en materia", y continuando en el cuaderno La fecha al pie.¹

Vitier, quien tantas veces ha reiterado que entre el cristianismo y la revolución cubana no hay contradicción, al proponerse publicar su poesía, la comprende dividida en las dos etapas aquí señaladas:²

Al disponerme a reunir el segundo volumen de mi escritura poética (el que debe continuar, quince años después, las Visperas del 38 al 53, bajo el título general de Testimonios), he considerado la posibilidad de abrirlo con las páginas escritas a partir del 59, ya que en ese año se inicia una nueva época que le otorga distinta unidad a todo lo demás y para mí mismo. Reflexionando sobre esta posibilidad, he concluido que debía rechazarla como una solución superficial y falsa. El sentido del proceso que he intentado seguir en estas páginas. . . no puede tener en ningún caso un punto de partida exterior ni perder la continuidad de su historia íntima, porque es en ésta precisamente donde aquel punto de partida (enero del 59) deja de ser "exterior" para convertirse en una cada vez más turbadora fusión de la persona y el suceso histórico. . .
(El subrayado es nuestro).³

Ante esa necesidad de no perder la continuidad de la historia íntima de su poesía, Vitier decide integrar en un solo volumen, tanto su poesía católica como su poesía social. Sin perder de vista que estas palabras fueron pronunciadas a raíz de la conversión de Vitier a la revolución cubana, el poeta señala el

año 59 como fecha en la que se inicia una nueva etapa en su poesía, advirtiéndose este cambio más bien hacia 1967. Pero, si algo señala esta nueva dirección, no es una escisión radical entre un tipo de poesía y otro, sino, precisamente, una honda fusión entre ambas.

Arcadio Díaz Quiñones, en una breve aunque valiosa introducción a la obra de Vitier, al hablar del volumen Testimonios, señala como vínculo a la doble conversión de Vitier, la "poesía de la conciencia":

Son años (los de 1953 a 1968) en que el poeta lo pone todo en tela de juicio, indagando en su propia conciencia, describiendo el mundo social y espiritual que lo rodea, pugnando por establecer y conservar la continuidad personal y colectiva en los momentos de exaltación y en los momentos conflictivos y polémicos. Ya a partir del año 59 los poemas aparecen casi siempre fechados;* la fecha es parte del texto, como si el poeta quisiera precisar bien ese proceso complejo: He pasado de la conciencia de la poesía/ a la poesía de la conciencia, porque estoy, a no dudarlo/ entre la espada y la pared, proclama en "Cántico nuevo", de 1967. "A la impetuosa impulsión del tiempo nuevo, colmado de aconteceres contradictorios, aturdidores, se fue sumando, para el testimonio poético, una necesidad hasta entonces casi desconocida: la de asumir los hechos públicos desde el fondo del corazón. Un nuevo fuego se había despertado para la poesía: el implacable fuego de la conciencia", afirma Vitier en 1968.⁴

Aunque Díaz Quiñones apunta el año 59 como el momento decisivo en el cual advierte una toma de conciencia en la poesía de Vitier al notar fechados sus poemas,

*

Vitier comienza a fechar sus poemas desde agosto de 1958.

las citas que extrae de la obra de Vitier, no obstante, son de los años 1967 y 1968. Si bien esa toma de conciencia se transparenta ya desde Canto llano en 1953, su esencia radica en una honda espiritualidad. Todavía en el año 1959 no se puede hablar propiamente de una poesía social --si se entiende por ello una conciencia social filial a la revolución cubana-- pues en este primer momento, la simpatía de Vitier hacia la revolución no es sino de corta duración. Y de este año --1959-- son los dos únicos poemas que ejemplifican esa breve filiación: "El rostro" (6-I-59), y "Camilo Cienfuegos" (2-XI-59).

Si cabe hablar de cambios en la poesía de Vitier, éstos, más que cambios radicales, obedecen a un proceso evolutivo interno estructurado en honda meditación. Testimonios no es sino secuela de Visperas: en este primer volumen, el pasado mítico revelado visperas de una nueva realidad en las "Palabras del hijo pródigo" llega a su actualización existencial en Testimonios. Desde la primera sección de este segundo libro, presenciamos la llegada del hijo pródigo al hogar de la poesía cristiana de la cual Vitier se había alejado en los cuadernos posteriores a Sedienta cita. Pero esta nueva luz --la conciencia cristiana-- que había iluminado algunos de los últimos poemas del volumen Visperas, reaparece ahora en Canto

llano" sustentando una poesía que a través de Visperas ha sufrido un cambio sustancial. Las "Palabras del hijo pródigo",

trazan el bosquejo de lo que iba a aparecer casi como un milagro: el puerto seguro al que habrían de llegar juntos, el poeta Cintio Vitier y el hombre Cintio Vitier, al catolicismo.⁵

Mario Parajón añade a estas palabras que tal vez Vitier haya comprendido, al revisar su obra, que ésta, en conjunto constituye una

marcha hacia el portón de su 'hogar hallado' en el que ahora Vitier fija su estancia definitiva [a partir de "Canto llano"]: el hogar de la fe, de la renuncia al deseo, del hallazgo del alba.

(El subrayado es nuestro).⁶

Si Visperas se caracterizó por una aventura metafísica, cerrándose con cada libro de dicho volumen una búsqueda ontológica por apresar la esencia del Ser y el Ser de la Poesía; ahora, en Testimonios, más que una búsqueda hay un hallazgo, y por lo tanto, una aceptación; la aceptación de la existencia en sus distintas manifestaciones: lo religioso y lo social (el catolicismo, la familia, las amistades, el poeta y sus circunstancias). Esta entrada en una realidad más transparente y esencial presenta temas menos absolutos y más existenciales; representando también, para Vitier, desde el pórtico de "Canto llano",

el paso de la letra a la voz. La letra pertenece al hieratismo del espacio, de ese espacio que tanto me había ex-trañado siempre; la voz, en la tradición popular y materna de la lengua, pertenece a la fluencia en-trañable del tiempo, que brota del Hoy evangélico. Al fin, después de estar viviendo tantos años en el Hades memorioso, llegaba de veras al presente, al hoy siempre virgen, al maná del instante vivo que no se puede guardar, a la presencia de las cosas físicas y espirituales en el despojamiento y la reconciliación. La sustancia del imposible se había deshecho como alimento verdadero en mi lengua, no sólo en mi palabra; y las palabras encontraban el Verbo que podía saciarlas. Toda mi poesía, cualquiera que fuese su calidad literaria, había sido una búsqueda del conocimiento. Ahora creía haber llegado, por un acto de fe que estaba implícito en todo lo anterior, a las playas de la verdad, que eran sencillamente la caridad, la comunión, el prójimo.

(El subrayado es nuestro).?

En efecto, ese paso de la letra a la voz, al hogar de la presencia de las cosas físicas y espirituales, a la comunión y al prójimo, señalan una nueva dirección en la poesía de Vitier en Testimonios. Para expresar ese cambio sustancial en su poesía, ahora Vitier no acumula imágenes poéticas o símbolos que se van encadenando hacia un hermetismo de difícil penetración. Más bien, lo que sustenta esas vivencias espirituales y afectivas de hondo sentido religioso, es un lenguaje esencial --una palabra en la cual a veces va implícito el silencio--, y en el que se armoniza, simbólicamente, la experiencia existencial del poeta. Pero en esa experiencia subyace una tensión metafísico-existencial:

por un lado, se oyen las voces del sentimiento que según Max Scheler definen el reino del alma; del otro, las voces del reino del espíritu en el cual subyace la creación, el sacrificio y la capacidad de entrega.⁹

El poeta, ante esa tensión, siente la necesidad de resolverla por medio de las "nupcias" (palabra muy gustada por Vitier en esta poesía) que traduzcan un compromiso entre ambos mundos. Y ese compromiso presenta como principio unitivo, a la poesía misma.

Vitier, al hacer un "Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días" en 1953, habla de una evolución en la poesía cubana, la cual parece expresar más bien, a un nivel individual, la evolución de su propia poesía:

Hay así en nuestra poesía la coherencia de un destino. Ella nos habla de un hombre que, al llegar a la plenitud viril, quiere conquistar su espacio y su tiempo. Al cabo lo logra, pero entonces descubre que ese espacio y ese tiempo, reducidos a la facticidad de lo histórico, pierden el brillo mágico que tenían en el destierro, la nostalgia y las batallas. Aquel brillo, sin embargo, no era falso. Hay que buscarlo detrás, en otro espacio y otro tiempo ocultos, desconocidos e inagotables. El tiempo histórico tiene que tornarse un tiempo metafórico. La historia de los hechos tiene que ceder sitio a la historia de la imagen. El hombre entra en su tierra invisible, en el reino de las metamorfosis y las transfiguraciones. Empieza a sentir el cuerpo metafísico de la patria, que secretamente venía formándose desde el principio. Pero sabe que solo consumará el sentido de su aventura cuando pueda encarnar la palabra en la tierra, lo invisible

en lo visible, la poesía en la historia.
 Es decir, cuando la realidad adquiriera
 una tal madurez, que sea transparente
a la expresión. Entonces ésta dejará
 de ser, como hoy, reconcentrada o
 hermética: será posible el canto.
 (El subrayado es nuestro).11

A ese grado de madurez parece haber llegado el poeta
 al entregarnos ahora su "Canto llano". Pero al hacerse
 posible el canto, ¿se indica con ello que Vitier haya
 cedido el paso en su poesía a un tiempo metafórico?
 ¿Y éste, a su vez, sólo resida en esa tierra invisible,
 umbral al reino de las metamorfosis y las transfigura-
 ciones? Si bien estas interrogaciones se irán respon-
 diendo en el análisis de la poesía de Vitier en esta
 entrada en su segunda etapa, lo que sí se anuncia es que
 se deja la expresión reconcentrada y hermética. Y esa
 transparencia hace posible ahora, efectivamente, la
 posibilidad del canto.

Una entrada en la religión del signo.
 en el reino anagógico de la poesía:
"Canto llano, 1953-1955" (1956)

Canto llano es el cuarto y último libro que le publica la editorial de la revista Orígenes a Vitier, la cual concluye ese mismo año --1956--.¹² En este cuaderno va una dedicatoria a Eliseo Diego que lee:

A Eliseo Diego que me dedicó el cuaderno donde estos versos fueron copiados, con 'la grave, feliz confianza en un texto escrito a la luz del hogar hallado, al abrigo del retorno', y porque él, con su lenta mano espaciosa, ha de ser buen pastor de este humilde rebaño.
 (El subrayado es nuestro).¹³

Con estas palabras, el poeta desenlaza el final del vía crucis a que queda sujeto el hijo pródigo en el volumen Visperas. El hogar hallado parece iluminado por una sencillez y transparencia que se anuncia desde el mismo título de este cuaderno. Sin embargo, ello sólo reside en lo formal: este libro consiste de cincuenta breves poemas, octosílabos y eneasílabos, versos de arte menor en su mayoría, en los que predomina la cuarteta de copla popular, endechas, redondillas y otras combinaciones de estrofas de cuatro versos. En cuanto a su contenido,

Canto llano dista mucho de ser un libro sereno. Contiene, por el contrario, las mayores desgarraduras y acedías que he

podido expresar, porque el cristianismo, y más el cristianismo del converso, no es la serenidad sino, precisamente, la Pasión; sólo que donde reina el sacrificio de Cristo, las pasiones, por católicas que sean, tienen que reconocer una jerarquía y un sentido. Esa, y no como algunos piensan la comodidad y el consuelo, es la primera ganancia de la conversión. Para reconocer esa jerarquía, que hace girar las cosas en sentido inverso a la costumbre, hay que pagar un duro precio: el descubrirse de pronto expuesto a la mirada de la justicia, justicia en los ojos del sumo pobre, del crucificado, y, lo que es más terrible, en los ojos de un niño.¹⁴

Esas desgarraduras del converso, que se siente descubierto por la mirada de la justicia, reclaman, en un primer momento, una jerarquía que "hace girar las cosas en sentido inverso. . .". Se comprende, desde estas palabras, el contexto del cual entresaca Vitier el epígrafe que abre el libro: el capítulo xxvi de la segunda parte de Don Quijote: "...sigue tu canto llano...". Recordemos que este capítulo narra desde el retablo de Maese Pedro, la historia de Melisendra -supuesta hija de Carlomagno-, a quien su esposo, don Gaiferos, viene a liberar del cautiverio de los moros. Quien narra la historia que representan los títeres, se explaya en descripciones y ornamentaciones, a lo que don Quijote objeta:

--Niño, niño, dijo con voz alta a esta sazón Don Quijote, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas.

A esto Maese Pedro añade lo que Cintio Vitier utiliza como epígrafe:

--Muchacho, no te metas en dibujos,
sino haz lo que ese señor te manda, que
será lo más acertado: sigue tu canto llano
y no te metas en contrapuntos, que se
suelen quebrar de sotiles.

(El subrayado es nuestro).

Todo el capítulo xxvi del Quijote es un juego de representaciones y transformaciones, en el cual se cuestiona el sentido de la realidad. Cuando Don Quijote decapita a los títeres, justifica su acción con estas palabras: "que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado, que pasaba al pie de la letra." Cabe preguntar si Vitier con este epígrafe, no estará llamando a una doble advertencia, no sólo al sentido formal del libro, --el canto llano--, sino también a su contenido: ¿es que el canto llano reviste lo que el contrapunto destacaría?

En Conjeturas ya Vitier había introducido en su obra, el arte dentro del arte. Pero no es sino ahora, en Canto llano, cuando el juego de representaciones, presenta la problemática entre fondo y forma:

El sentido literal
es un rey sencillo y tosco,
pastor de ovejas contadas
en la mañana de oro.

Detrás sonríe enigmático
y pensativo el simbólico:
su opulencia refinada
consiste en ser siempre otro.

Detrás sueña con su caña
de pescar, el parabólico,

haciendo de lo real
un servidor generoso.

Por fin espera, velado
de luz viva, el anagógico:
los tres reyes anteriores
en él se tornan gloriosos.

Palimpsesto de sentidos,
cada rey está en su trono,
y todos con voz distinta
entonan el mismo coro.

("XV", Test, 25).

En este poema filial a los Versos sencillos de José Martí, da el autor la clave a la exégesis de su poesía: reconocer detrás de esa jerarquía (de cada rey), los distintos sentidos (el literal, el simbólico, el parabólico, el anagógico), para llegar a la palabra poética que es la poesía. Cada estrofa entrega un sentido que Vitier reviste de una sencillez simbólica: cada una se torna adjetival a un sujeto sin nombrar --el silencio-- el cual recibe esas voces que "entonan el mismo coro". Pero, en ese coro, ¿se resuelven las cuatro voces de cada rey? ¿o el anagógico se presenta aislado, sólo complementario a la existencia de los tres previos? Vitier, quien encabeza este poema con una referencia a la Summa theologiae de Santo Tomás (Cuestión I, Artículo X), en su Poética aclara que Santo Tomás,

después de justificar la oscuridad metafórica en las Sagradas Escrituras, se refiere a su multiplicidad simultánea de sentidos, distinguiendo cuatro: el histórica o literal, el alegórico, el tropo-

lógico o moral y el anagógico, que es el que adquiere la nueva Ley según "lo que hay en la gloria" . . . Este palimpsesto de sentidos debiera encontrar una aplicación inteligente a la escritura poética humana. Por mi parte pienso si el verdadero sentido de la poesía, incluyendo aquí todas las artes, no será el anagógico, el que ilumina su extraña calidad actual pero inverificable, por la sustancia de una futuridad gloriosa, no histórica.

(El subrayado es nuestro. Poet, 31).

Vitier, al reescribir desde Santo Tomás su jerarquía de sentidos (trastocando el tropológico por el parabólico en su poema), traslada, en base a una aproximación a la poesía, el sentido inherente a la poesía misma en su calidad que trasciende lo humano a lo divino. ¿Pero cómo se puede justificar el sentido de la poesía, en base a lo que en sí, es adjetival a ella? Porque ese sentido no es sino parte de la totalidad de su ser, pudiendo ser posible por la participación del sujeto que la interpreta. O sea, el sentido anagógico, que es el sentido de la Sagrada Escritura, no define en sí a la Sagrada Escritura, sino a una forma de aproximación entre el sujeto (el que la lee o interpreta) y el objeto (la Sagrada Escritura). Lo místico puede ser inmanente a la Sagrada Escritura, pero el sentido místico -o el anagógico- ¿cómo puede ser en sí, "el verdadero sentido de la poesía"?

Presenta Vitier en ese "palimpsesto de sentidos", en el sujeto 'palimpsesto' una participación en común,

que exige para llegar a su verdad última, ¿la distinción de cada voz --son cuatro-- en ese coro? ¿o su verdad última, no es lo distinto que va en él --el coro-- sino la unión de lo in-distinto que da la clave de su ser posible, en el acto mismo de una participación en común?

John F. Garganigo, quien estudia la relación entre la Poética y la poesía de Vitier, sobre todo la de Canto llano, titula su artículo acertadamente, "Cintio Vitier: encarnación de una poética." Allí, al hablar de este poema --el número XV--, lo comprende como desarrollo de los "distintos niveles de comunicación del lenguaje." A esto añade,

El lenguaje poético de Vitier en su última y más noble expresión aspira a una comunicación mística, nos envuelve en un auto de fe vital, nos invita a un banquete misterioso.¹⁵

Pero si Vitier nos involucra en un auto de fe de procedencia mística, ello ¿no va más allá de la intención misma de cualquier comunicación posible del lenguaje? Vitier en su ensayo, "La palabra poética", trasciende el signo de la comunicación, al reino de la participación:

PARAISO del lenguaje, no obstante haber merecido las desconfianzas de Sócrates, que en ella veía la palabra pintada como un ídolo y no las señales del oráculo, la escritura puede fijarnos en el hieratismo del número y puede también conducirnos al reino de la participación, de las metamorfosis.

(Poet, 29).

Esa participación no equivale al diálogo o al coloquio entendidos como signos de comunicación:

Todo puede volverse palabra, y todo aspira a ello desde que fue nombrada la primera cosa. Ese irresistible impulso de la realidad hacia la palabra es lo que llamamos poesía. Pero al decir esto, ya no estamos en el terreno del diálogo, del coloquio, en que el lenguaje se compone de signos utilitarios y sustituibles . . . sino en el reino autónomo en que la palabra busca su linaje más profundo. . . con otro poder creador en cuanto salta del centro de la persona humana como un hambre de participaciones y un esplendor de reminiscencias.

(El subrayado es nuestro. Poet, 31).

Vitier no niega que la palabra entre en pactos con signos comunicantes; pero también, "la palabra constituye un orden cuyas necesidades y exigencias van alumbrándose a medida que penetramos en su reino." (Poet, 33). Por eso, en el poema citado --XV--, no es cuestión de allegarse a los distintos niveles de comunicación, sino de penetración hacia el reino de la participación ("el palimpsesto de sentidos").

La poesía de Vitier no busca establecer una correlación entre un lenguaje poético figurado que intente comunicar una realidad la cual el poeta trastrueca en imagen, porque la realidad en sí ya se presenta imagen. Lo que interesa, más bien, es "lo desconocido de la palabra" (Poet, 31). Más que comunicación, tanto el Ser de la poesía como el del poeta, comprende en sí, un sentido inverso que busca más allá

del diálogo, su expresión, encontrando en la comunión
una participación en común entre contrarios (Poet, 32-34).
 Y en esa comunión, radica "el silencio estático de la
 contemplación", lo cual se nos revela por medio de la
 escritura poética, traduciendo la palabra, la existencia
 del silencio:

Porque la palabra, que es, ya lo hemos
 visto, lo más fundamental y solitario del
 hombre, quiere ser lo más objetivo y par-
 ticipante, la expresión absoluta de ese
 silencio en que sentimos algo tan extraño
 que pudiera llamarse la nada personal, el
 no ser específico que cada uno siente en
 sus orígenes como una atracción que es
 palabra, la nada que es el nombre.
 (Poet, 34).

Guillermo Sucre, al estudiar "La metáfora del
 silencio" en la obra de Vitier, percibe como,

Lejos de exigirle callarse, el silencio
 lo conduce a la palabra. Además, Vitier
 no dice que quiera expresar un mundo o
 su mundo, personal, vivido; quiere, sí,
 expresar el silencio, o más bien, dejar
 que el silencio se exprese a sí mismo.
 No creo que con ello esté aludiendo al
 hecho mismo de la gestación del poema:
 la búsqueda de una forma por parte de
 lo que aún no la tiene. Por el contrario,
 pienso que para Vitier el silencio, en sí
mismo, es una forma y un lenguaje: el
 lenguaje secreto, del mundo. Secreto no
 significa, en este caso, oculto, mucho
 menos esotérico; el lenguaje del mundo
 es visible pero no dicho, aunque tampoco
 requiere ser revelado por ninguna palabra.
 (El subrayado es nuestro).¹⁶

En efecto, para Vitier "el silencio, en sí mismo, es
 una forma y un lenguaje" del mundo, si se entiende
 'mundo' no sólo en el orden de lo humano, sino también,
 de lo divino. Cuando Vitier en su Poética prosigue

explicando que "la escritura poética nos revela ese carácter silencioso de la verdadera palabra" (Poet, 34), comprende la palabra como la forma sagrada en la cual entra y la llena, una voz "humana y personal" que sale de la nada, lo que Paul Claudel ha llamado la entrada en la "religión del signo".

Entramos en esa religión del signo en el poema "XV" donde presenciamos surgir desde "una voz que sale de la nada", esa palabra no dicha, que es el sujeto del poema. En ese sujeto da el silencio del sentido divino de la palabra no dicha, lo cual se explica más claramente por la referencia que hace Vitier a la Summa Theologiae de Santo Tomás: la primera parte de la Suma trata de la ciencia de la teología, la cual debe primero establecer la naturaleza de lo Divino, para después hablar de las tres entidades de esa naturaleza --la Santísima Trinidad--. ¿No encarna el sentido de esa Trinidad la trilogía que simboliza cada uno de los tres reyes? Queda el sentido anagógico, que espera "velado de luz viva", como encarnación de Cristo en el silencio último que subyace en la nada esencial del cosmos poético; esperando en su trono, a esos tres reyes que vienen a ofrendarle su canto, a la vez que se transubstancian en él (el sentido anagógico=Cristo) en gloriosos.

Guillermo Sucre ve en este poema (XV), un orden en el cual se incluye,

al mundo y a Dios, lo real (lo relativo) y lo absoluto. No sólo los incluye; los hace equivalentes también. Vitier, creo, no intenta hacer una poesía religiosa, sino hacer de la poesía, como de la vida misma, una religión.

(El subrayado es nuestro).¹⁷

Esas palabras de Guillermo Sucre acertadamente sintetizan el sentido último de la poesía de Vitier en Canto llano.

En efecto, Vitier hace de esta poesía una religión:

"Cuerpo es la palabra, y padece/ crucificado en la escritura,/ que el signo de Teut se hace espina,/ corona de literatura" ("XIV: Test, 24).

Vitier en Canto llano a priori da la naturaleza de lo divino en la escritura poética, siendo esta poesía, fiel encarnación de su Poética; pero también llega a ser acto viviente, el cual participa de la creación. Desde el poema se descubre el nacimiento de una poética, presentando nuevas claves a su obra:

ABA la tierra sin saber
si algún día fructificará,
si ha de ser trigo, estela o nada
la escritura de soledad.

Pasan los días con los signos
que nos prometen no pasar,
vase girando la humareda
y el texto empieza a amarillear.

Que entre esas brasas haya una
que a alguno pueda calentar,
o acabe todo en el silencio
de las estrellas sobre el mar:

pobre destino de escribir
en sustitución del obrar!
Y quien sabe si la palabra
el Verbo la perdonará!

("XXX", Test, 40).

Este dilema entre el escribir y el obrar que fue el dilema que sufrió intensamente José Martí hacia finales de su vida, da también el contrapunto entre el silencio y la palabra. Vitier asume ahora su quehacer existencial --la escritura-- como conciencia: en ella se revela una batalla que da en el silencio del cosmos ("o acabe todo en el silencio/ de las estrellas sobre el mar"), el sufrimiento de un castigo análogo a la soledad última a que queda sujeto el escritor.¹⁸ No es éste, un silencio que queda latente en el cosmos esperando su reencarnación en la palabra, sino devolución a un principio que traduce en esas estrellas --un texto poético-- el cual no se nombra. No es el silencio explícito en el sentido literal del poema, sino el implícito que es aquella palabra que no se nombra. El poeta anticipa la posibilidad de una valoración última al quehacer existencial del hombre; valoración la cual parece residir -desde el silencio- en la promesa de una justicia: la justicia divina.

Si el poeta es un demiurgo que lleva a la poesía el signo del oráculo que es la escritura, una conciencia análoga se traduce en el quehacer divino. Se traduce así en cada letra, no sólo las Sagradas Escrituras, sino un sentido simbólico al acto mismo, tanto del escribir como del obrar. Se comprende este poema ("XXX"), cuyo tema es la escritura, como parábola de la existencia del hombre, ante la conciencia de Dios.

Entonces, ¿qué sentido puede haber que sea análogo entre el Ser del hombre y el Ser de la letra? En el poema "XXXI", Vitier en esta endecha, descubre esa analogía:

Al menos que la tinta
entre hondo al papel,
y que la lengua guste
su lenguaje al leer.

Que al menos un instante
lo podamos comer,
y su sabor profundo
nos abra la otra sed.

Los huesos de la letra
encarnen en la fe,
viva palabra se alce
del osario del ser.

Eso quizás me cure
de la tinta de hiel,
que si no en sus esfinges
de veras moriré.

("XXXI", Test, 41).

La tinta es la mediación entre la letra y el papel, la que hace posible allegar --aunque sea un instante-- el alimento espiritual. Esa otra sed que anuncia un sujeto sin nombrarse, alude a la Sagrada Escritura, la cual a través del sentido anagógico, hace posible la reencarnación en la fe. Esta fe es lo que hace posible que desde la negación, surja una afirmación trascendente: "los huesos de la letra/ encarnen en la fe,/ viva palabra se alce/ del osario del ser". Como Lázaro desde la muerte obedece a la voz que le dice: --levántate y anda; a través del milagro cristiano cabe la posibilidad de penetrar el misterio de lo incognoscible. Por eso --los versos finales: si el

poeta es parte de otra tinta -de hiel- su sabor amargo proviene de un conocimiento parcial que da la tinta de la escritura humana. Pero para llegar al misterio del milagro, hace falta la fe, la cual es el elemento místico que hace posible la comunión entre la letra y el Espíritu: ese ser que no se menciona, pero al que se alude en la segunda estrofa, que es el potencial que puede hacer posible la apertura a la otra sed.

Después que el poeta llega a las profundidades del sentido cristiano de la letra y la palabra, puede escribir el poema "XXXVI" que es un rezo análogo al "Padre Nuestro", constituyendo otra poética en este cuaderno.

LIBRAME de los kenningar
y del juego de "uno en el otro",
de los enigmas del lenguaje,
de las máscaras de los tropos.

Librame de la tentación
de los paraísos retóricos,
de la piedra filosofal
y de los infiernos utópicos.

Desvincúlame de la esfinge
y del sueño maravilloso,
los escuadrones clandestinos,
los deslumbramientos fogosos.

No me dejes caer al flujo
de mi negro Erebo caótico
ni a la falsa velocidad
del alegato de sus monstruos.

Quítame el gusto por la orgía
de la asociación pandemonio,
por el terror de la escritura
que es un incendio silencioso.

No me dejes tirar los dados
bajar la cripta o al sótano,
intentar la destitución
de cada rey que está en su trono.

Déjame hablarte con mi rostro
y déjame verte con mis ojos,
y quema lo que en mi palabra
no sea fiel, o quémalo todo.

("XXXVI", Test, 48).

En este "Padre Nuestro", el poeta pide ser liberado de caer en la tentación de la retórica, siendo esta petición, el irrumpir de la conciencia del pecado en la escritura. Pecados en los cuales había incurrido en su previa poesía ("la piedra filosofal", "la esfinge", "los escuadrones clandestinos"...) de Visperas. Pero -- esta conciencia del pecado, en el cual se encuentra a su vez, la posibilidad del suicidio --de la muerte-- pide ser redimida, desde la fidelidad, por medio de la fe.

Por eso, cuando el poeta en la sexta estrofa dice "no me dejes tirar los dados", alude a "Un golpe de dados jamás abolirá el azar" de Mallarmé. Vitier, quien tradujo este poema, en su Poética bajo "Ejemplo de Mallarmé" explica cómo Mallarmé no pudo resolver el conflicto entre el "adentro y el afuera". Lo único que le queda como posible es el acto del suicidio, o lo que es lo mismo, caer "en la presencia absoluta de la ausencia" (Poet, 37). Esta idea también rige el Príncipe Igitur, quien como absoluto, baja las

escaleras del espíritu humano. Encuentra tumbas, cenizas "(ni sentimiento, ni espíritu), neutralidad", a lo que Vitier añade:

Estamos en la cerrada cripta interior, nerviosa y mental, de los antepasados y el suicidio como único acto realmente posible. Ese acto se justifica a sí mismo en cuanto negación del azar en la pureza de la ausencia inalcanzable por la lucidez; y únicamente imparte su justificación al acto de lanzar los dados en medianoche, ya junto a la tumba en que va a acostarse y que se convertirá, por absorción del azar y huida de la idea de necesidad, infinito o nada, en "el castillo de la pureza": esto es, en la presencia absoluta de la ausencia, que nadie puede ver.

(El subrayado es nuestro. Poet, 37).

Se comprende en el poema de Vitier, la alusión a ese "castillo de la pureza" en la acción de no intentar la "destitución/ de cada rey que está en su trono." Si Vitier, como Mallarmé, quiere encontrar el ideal de la página absoluta, comprende a partir del fracaso de Mallarmé que no obstante su búsqueda, para no caer en la tentación del suicidio necesita resolver el conflicto entre el adentro y el afuera. Y la salvación en el acto de resolver ese conflicto radica en un movimiento de carácter místico: el "Padre Nuestro" (la fe), y la fidelidad a la palabra poética:

La poesía, entonces, no puede fundarse pascalianamente en una apuesta. El acto de apostar es siempre un acto desesperado que abre la posibilidad del suicidio, y el suicidio es precisamente lo que sólo necesita ser posible para ser. . . . La apuesta es un acto esencialmente suicida, solitario y orgulloso, de

desafío y desesperación. El que apuesta, el que arroja los dados, coloca su yo frente al mundo, se aísla y se reserva, se convierte en un aspirante a usurpador clandestino de las fuerzas del universo. En vez de integrar y acrecer, divide y endemonia. La palabra, además, no es una cifra dichosa, una combinación afortunada, sino un silencio que golpea en los orígenes como eterno acto naciente de la voz y el nombre. Su esencia no es diálogo, pero sí participación.

(El subrayado es nuestro. Poet, 38).

Vitier comprende en esa participación, la resolución del conflicto entre el adentro y el afuera, lo cual es la salvación de la palabra poética. Y esa palabra poética que expresa lo inexpresable, que comunica lo incommunicable, que nombra lo que no tiene nombre, la llama Alfonso Reyes, "catacresis", palabra que Vitier rescata en su Poética para sintetizar en ella, ese mundo de participaciones:

Esa palabra es, en suma, la que saca el adentro absoluto de su esencia y la interioridad hermética de lo psíquico a un mundo de participaciones donde los contrarios adentro-afuera y las individuaciones cerradas del otro frente al otro, se anulan al saltar a un plano distinto, que pudiera llamarse el plano del acto naciente. En el acto naciente, y sólo en él, ocurre la participación. . . el revelar el plus genésico que ocultan las cosas, el adentrarnos en un ámbito donde todo es velada profecía de la memoria, demuestra un ciego impulso trascendente de encarnación y resurrección.

(El subrayado es nuestro. Poet, 52-53).

Por eso cuando el poeta pide hablar con su rostro, ver con sus ojos (en la última estrofa del poema "XXXVI"), está revelando ese "plus genésico" para

adentrarse en ese ámbito donde todo, al ser "velada profecía de la memoria", al nacer, al expresarse, no es sino un acto que encarna en sí, una fidelidad trascendente.¹⁹

Es a esta fidelidad a la que aspira su poesía:

Entre mi voz a las nupcias
de la tarde dolorosa,
haciéndose con el Ser,
con la Obediencia, una sola.

("XXXIX", Test, 51).

Y es por esa conciencia, por la que el poeta se siente cumpliendo una obediencia, a la cual no llegó en su volumen Vísperas, y ante la que ahora, en Canto llano, lo hace comprenderse en un reino espiritual que le devuelve -objetivamente- la imagen del niño, en el hijo:

DÍA tras día va cubriéndome
la sombra de mis hijos:
cuando la luz esté en su cima,
ya yo me habré dormido.

Para subir, me van hundiendo
mis glorias en el limo,
para saber me van cegando,
me dejarán sorbido.

Cúmplase así tu voluntad,
sea mi reino perdido,
y la semilla me devore
lo que robé al olvido.

Ay, generación de la carne,
más ojos al abismo,
más historia, más hiel, más cruz,
más soles y más sinos!

Saliendo de la pesadumbre
por la obediencia del espíritu,
sálvese de su añadidura
fatal, de su tremendo arrimo!

("XL", Test, 52).

El poeta, consciente de estar en una región que no nombra, y que en su previa poesía se había anunciado en una búsqueda, "el reino del espíritu", ahora, en él, se comprende en el acto de la obediencia. Pero el precio --como ya había anunciado Vitier-- es alto: al irse deshaciendo durante el proceso evolutivo de lo material, pierde un reino (¿el de las voces del sentimiento --del alma?), para poder obedecer las leyes del espíritu. Aunque comprende el poeta, que la historia se repetirá en sus hijos (de ahí, la tremenda cruz a la que está sujeto el espíritu en su obediencia), lo único que le queda al poeta es su fe. Como en sus previos poemas, hay aquí una palabra que no se nombra --la catacresis--, que es el sujeto del poema: si el poeta se entrega a la obediencia del espíritu por la fe, "cúmplase así tu voluntad", a pesar de estar sujeto a una acción incomprendible, hay una comprensión de movimiento místico que la trasciende: el conocimiento supremo de Dios.

Esta entrada del poeta en el reino del espíritu, lo hace consciente, también de la "incomunicabilidad última de lo individual". Pero esta conciencia, a su vez, resuelve un temor que el poeta ha expresado a través de su poesía: ese temor a la repetición, a caer en círculos concéntricos que en algún momento lo llevó a sentir "el terror de la escritura" ("XXXVI").

Por eso, en el poema "XLVII", que se pudiera considerar también otra poética en este cuaderno, se siente otra luz llegar a su poesía:

TEMIA la repetición,
sus pudrideros circulares,
la dulzura descuartizada
en crepúsculos incesantes.

Hubiera querido tener
el albedrío de los ángeles,
habitar sólo en el desierto
de la vida que no se sabe.

Ahora la noria y el molino
son las misteriosas imágenes,
un óleo secreto y solemne
brilla en el yugo de la tarde.

El ojo del fuego, la bestia
de las iras espirituales,
se aplaca en la dulce manada
y en los redondos pastizales.

La sucesión es una mano
de hondas sapiencias maternas:
el hijo rebelde se duerme
oyendo sus viejos cantares.

("XLVII", Test, 59).

Esa incomunicabilidad, lo intransferible de la comunicación individual, se salva de los designios del Apocalipsis (la cuarta estrofa), por medio de la "participación de su semejanza": ("la dulce manada", "la sucesión"). Explica Vitier en su Poética:

Salvando las distancias entre lo humano y lo divino, es imposible desligar la idea estética de comunicación participante, de la teoría teológica de la participación. Todo el catolicismo --encarnación del Verbo, eucaristía, comunión de los santos, esperanza de glorificación, imaginería culta y popular, etc.--, nace de la fe en el misterio de la participación. Desde otro ángulo, Santo Tomás, al abordar el

problema del nombre de Dios, nos dice que "si hubiera algún nombre que significase a Dios, no por parte de la naturaleza, sino del supuesto, considerado como este individuo, y tal vez sea así el nombre tetragrammaton de los hebreos, este nombre sería incommunicable en todas las formas, como sucedería si alguien diese al sol un nombre que significara su supuesto individual". Toca así la incommunicabilidad última de lo individual (creador o criatura): propio campo de la poesía. De donde concluye que "la naturaleza divina sólo es comunicable por la participación de su semejanza" (Cuestión XIII, Artículo IX). No podría extraerse de aquí una buena descripción, por analogía, de la forma como se comunica la naturaleza poética?

(El subrayado es nuestro. Poet, 45).

Llega así Vitier en su poesía a la incommunicabilidad última de lo individual, expresado en este poema -"XLVII"- en la imagen del hijo rebelde que "duerme oyendo sus viejos cantares." Esa incommunicabilidad última, también, salva al poeta de caer en la repetición que tanto había temido. Por eso, ahora puede expresar otras "misteriosas imágenes" ("la noria y el molino") que nos devuelven lo elemental del trabajador visto en las "Palabras del hijo pródigo". Si el poeta se comprende individual, al expresar en la segunda estrofa un deseo incumplido: "Hubiera querido tener/ el albedrío de los ángeles", traduce en esa esperanza de glorificación, una participación tanto en un nivel humano como en el divino. Al hacerse posible el dormir (del hijo rebelde), es por la paz que se anuncia en el orden de lo divino, integrándose en el acto del dormir, la armonía entre

lo 'externo y lo interno'; resolviéndose en lo interno, la distancia --por lo espiritual-- entre el orden humano y el divino.

Esa integración que se hace posible desde la poesía, traduciendo a su vez, la comunicación participante entre lo estético y lo religioso, define la poesía de este Canto llano, como una poesía religiosa, de raíz católica. Hacia esa raíz se encamina José Lezama Lima en su ensayo "Cantos de Cintio Vitier", al señalar su procedencia en las cantorías medievales del canto llano, sobre todo, el canto gregoriano.²⁰ Las palabras de Lezama, en un principio, pudieran parecer como la creación de una fábula que crea el mito de un "canto llano". Pero esas palabras más que nada verifican un sentido captado por una honda sensibilidad:

Los agrupamientos cadenciales, en las cantorías medievales, se cierran sobre su agudo, en esa dimensión en que las sílabas aspiradas penetran en las escrituras; pero aún en ese martilleo del cuco del agudo, el aire del quillisma, voz que se injerta en las escalas de la secuencia con sus temblores, tiende a situarse en el ámbito que nos mira y nos acusa.²¹ Cuando el gusto concluye en sus últimas orillas, la voz que se excepciona tiende a prolongarse como en un sumergimiento. El agudo es así una prolongación de la voz, cuando ésta se extingue o se pliega ante los dientes del peine o de la elemental filarmónica. Entre esa voz resguardada en las secuencias por las severas e inapelables conclusiones del agudo y la voz quillismática, abierta nuevamente por sus temblores, debemos situar el Canto llano de Cintio Vitier, poesía en la que encontramos tanto de la unidad que unifica como de las evaporaciones del símbolo corporal. Cuerpo

como símbolo unitivo; poesía como cuerpo
de transmutaciones de las secuencias del
temblor, pues la voz al injertarse en
el cuerpo otro, tiembla.²²

Si bien estas observaciones de Lezama no se cumplen en todos los poemas de este libro, sí señalan las modulaciones de la voz que surgen en el canto de esta poesía. Recordemos las palabras mismas de Vitier cuando nos confiesa que en este libro pasa de la letra a la voz. Y esa voz se une al coro no sólo de los cantos gregorianos, sino también a las formas populares de los cantares y romances españoles, sobre todo, las cuartetos de copla popular. Ejemplo de esta última forma es el poema "XLIX", el cual ejemplifica tal vez -- más que cualquier otro, lo dicho por Lezama:

CANTA, lengua, la alabanza
de los gloriosos misterios,
y la vida como un rayo
desde el polvo hasta lo eterno.

Canta la blanca mañana
y el mediodía perfecto,
los rebafios de la tarde
que va espesando sus velos.

Canta la noche tremenda,
alcázar de los deseos,
y las lumbreras girando
con inefable silencio.

Canta la luz que dibuja
el discurso de los cerros,
chispeando el oro en la copa
de los árboles serenos.

Canta la tierra callada
y el bramido del océano,
y el humo que va lejano,
y de las nubes el vuelo.

Canta los peces, las aves,
los animales del suelo,
y los colores llameando
las escrituras de sus cuerpos.

Canta las cosas que el ojo
alumbra en su fundamento,
y las que tocan las manos
de los niños y los viejos.

Canta el sabor que a tu canto
de sustancia está nutriendo
y los aromas del mundo,
y los lirios opulentos.

Cántale al pobre y al rico
el cántico de su anhelo,
la forma de su esperanza,
el río de su consuelo.

Canta, lengua, con la voz
de los tres puros mancebos,
Sidrac, Misac y Abdenago,
que están cantando en el fuego. --

Canta, lengua, con la voz
que en tí se está deshaciendo,
como la lluvia en el grama
y la nieve sobre el heno.

Canta, lengua, que es tu oficio,
la sal de tu privilegio,
cantar todo lo que existe
a los vivos y a los muertos.

("XLIX", Test, 61-62).

Ejemplificando lo dicho por Lezama, tal parece como si Vitier hiciera recaer el quilisma en la última sílaba de la última palabra en cada estrofa. A pesar del acento fonético dar en una sílaba llana, esa última vocal "o" se prolonga en un temblor hasta injertarse en el cuerpo de la palabra "canta", anáfora en la cual se va insertando --como un rosario-- una nueva alabanza. Cada palabra que va imprimiendo el

poeta en el poema, sintetiza un elemento simbólico a la escritura poética y evangélica. En la primera y última estrofas, el poeta define el canto desde la vida (la cual incluye la muerte), como fidelidad a lo existente. O sea, si la intención es la alabanza (la forma que debe seguir el canto), y el contenido -el tema- "los gloriosos misterios", entonces, entre alabanza y gloriosos misterios hay un signo de fidelidad que la voz (el canto) tiene que cumplir: "Canta, lengua, que es tu oficio" imposición, deber, pero también, "privilegio". Se cumple, en efecto, en este poema ese signo de fidelidad entre vida y poesía, tantas veces expresado por Vitier. Y en esa exhortación, "canta", el signo participante que incluye al lector -o más bien, al 'oyente'-.

Vitier encabeza este poema con las palabras, "Pange, lingua...", verso extraído de los himnos de Santo Tomás, el cual, el verso completo lee: "Pange, Lingua, Gloriosi" ("canta, mi lengua, los misterios del Cuerpo glorioso").²³ Lezama, tal vez pensando en este poema, en relación a la poesía tomista de Vitier, señala:

Como en el himnario tomista el canto de los ángeles se ha trocado en el pan del viajero. Poesía en que ya la palabra está tocada como por una condición de materia, que es la que en definitiva organiza su palabra en una claridad herida, oral, reconocible, táctil como una llaga que brilla en la oscuridad acosada.²⁴

Sí, es una poesía que parece tocada por una condición de materia, como esos ángeles en el pan del viajero: y es por esa condición casi mística de la materia, y la aceptación total de la transustanciación de Cristo en el pan y el vino, por lo que queda el misterio cristiano como velado detrás de un canto que quiere ser llano, y contiene "las mayores desgarraduras".

En Canto llano hay numerosas referencias tanto al Antiguo Testamento --sobre todo a los Salmos-- como al Nuevo Testamento: pero todas estas referencias, desde lo externo, apuntan hacia un centro -un silencio- que no se traduce a palabra escrita, porque como el nombre tetragrammaton para llamar a Dios, sería incommunicable, así en la poesía de este Canto llano no puede haber palabra que traduzca ese último signo incommunicable: el de la esencia poética. Si el sujeto en cada poema se va definiendo desde afuera hacia adentro, ese centro reclama una voz única que traduzca en algún signo esa palabra no dicha, pero sí, implícita en todo el poema. Y la totalidad de los poemas van creando un centro, reuniéndose cada poema como una voz individual en un coro. Canto llano es un canto simbólico de alabanza, una voz que se alza para poder expresar un hallazgo que a través de Vísperas, fue constitutivo de una búsqueda fantasmagórica. Todo el absurdo que nace de la dialéctica en la búsqueda

del conocimiento, llega ahora al misterio de la aceptación por la fe --el mundo de la pistis--. De esta fe, nos dice Lezama:

En uno de los poemas del libro, salta como un dilatado pez fuera del agua, la palabra *gnomon*. Rápidamente acude su complementario quilismático, temblor del conocimiento que ya se presenta deshecho y sudoroso, el mundo de la pistis, de la confianza en una sustancia que se dirigirá a nosotros para alcanzar la forma de su existir. Unamuno ha precisado ese momento de helenización de los Evangelios, ya no se trataba de crear lo que no se vio --mundo de la pistis, de la fe--, sino de creer en lo que no se vio, mundo de la gnosis, del conocimiento, que extrae la creencia de la creación y después la aísla y la escuda. En el mismo Unamuno su gnosis era muy superior a su pistis.²⁵

Si sustituimos a Unamuno por Vitier, habría que trastocar los términos, concluyendo que su pistis era superior a su gnosis. Y ¿no es la pistis esa palabra que crea lo que no se ve, centro hacia el cual vuelve a su origen la fe? Esa fe no es la fe adjetival a la que se suele adscribir sustantivos como "vida", "Dios", o personas... sino una fe absoluta, que las contiene a todas en sí misma: lo que traduce también en un sentido último, el centro filosófico de Vitier.

En un primer momento en Canto llano, se testimonia una vuelta al neoplatonismo y al pitagorismo, siendo éste último el más destacado en base a un poema específico de este libro:

Mi corazón, un número
enorme y miserable.
Cuando lo miro, oscuro,
cuando no, deslumbrante.

Mi corazón, un número
que no conoce nadie.
Dame la mediación
que lo abaje y lo alce!

Absurdo, hambriento número,
misericordia innumerable.
Dame la mediación
que lo mida y lo salve!

("V", Test, 15).²⁶

Para el pitagorismo, el mundo sensible, accesible a los sentidos, no existe en cuanto a tal. La existencia real subyace bajo dicha realidad externa, la cual se define en base al número. El número es la esencia última de todo ser. Las cosas difieren en cuanto a cantidad y número, siendo velos que ocultan una verdadera y auténtica realidad, la existencia real que está detrás de ella.

Vitier en este poema "V", establece un paralelismo entre corazón=número. El corazón equivale a la existencia real, a su centro, lo que va más allá de su universo sensible. Cuando el poeta quiere entrar en su misterio, comprende que no lo puede descifrar. El campo de la gnoseología, el conocimiento sobre lo real de su existencia, no le es accesible. Sabe que existe, pues "lo mira", pero cuando no lo mira da de sí una luz "deslumbrante" (el universo platónico).

Entre la segunda y la tercera estrofas, se comprende

en esa petición del poeta por la mediación, un acto de rebeldía ante el desconocimiento de la esencia de lo existente. Esa petición conlleva una esperanza, pero el camino es todavía (como en el de su previa poesía en Visperas), el campo de la metafísica. En este ámbito, la mediación resulta de una idea de la realidad como proceso dialéctico racionalmente explicable. Espera Vitier, por medio de ese proceso, poder medir y a la vez salvar (rescatar de la oscuridad, del desconocimiento) al corazón. Corazón como centro y número de la esencia última de lo existente. Parece como si Vitier tratara de llegar a un compromiso entre la pregunta "¿quién existe?" y "¿quién consiste?": que equivale a la correlación "corazón=número". El poeta trata de rescatar de la no-existencia, del mundo pitagórico del número, al corazón. De ahí, que pida la mediación que lo salve, en un sentido existencial. Lezama, en esa petición por la mediación, intuye la devolución de la dimidiación:

El pitagorismo vuelve a tocar la raíz de la poesía, no tan sólo desde el punto de vista del ritmo matemático, sino del acusmático o verdades mantenidas por la tradición oral, que se relaciona también con la pistis, formando el cuerpo ancestral de la fe. En los Cantos, de Vitier, la poesía ocupa esa diagonal, cuya fuerza de progresión tiende a engendrar su complementario, pues si en uno de sus poemas, de los más cargados de signos de su colección, invoca esa mediación pitagórica, el eco de sus márgenes centrados en la nada, parece devolvernos la dimidiación, o proyección pitagórica en la infinitud, que forzosa-

mente nos lleva a la humildad épica
del temblor pascaliano. . . ²⁷

A esto habría que añadir que Vitier, todavía al principio de su Canto llano (sobre todo en este poema "V"), se encuentra cerca del nivel racional en la búsqueda del conocimiento de la esencia de lo divino, muy cerca del universo de Santo Tomás. En sus dos Summas (la Summa Theologiae y la Summa contra Gentiles), Santo Tomás se aleja de los místicos de su tiempo, tratando de probar de forma racional, la esencia de la existencia de Dios. Si Vitier, en un primer momento se allega a lo racional en su aproximación a lo divino, en un movimiento inverso, como señala Lezama, nos devuelve la dimidiación, el universo de la pistis. Y si esa pistis se resuelve en una proyección pitagórica en la infinitud, el carácter místico de la pistis viteriana diluye esa proyección pitagórica en el reino anagógico de su poesía.

Llega Vitier en Canto llano a la voz auténtica de una poesía que testimonia una profunda fe, una fe que se comprende desde el reino del espíritu tan buscado por el poeta en su poesía anterior: espíritu como sacrificio, capacidad de entrega y consumación. Y con Lezama concluimos este libro:

Testimonio verídico, pues está acompañado también de su verídica consumación, de la trágica suspensión que acompaña todo testimonio. El ha sido, en realidad de poesía, uno de los pocos ejemplos que podemos mostrar de delicadeza, de testimonio, de propia consumación.²⁸

Transgresión, solipsismo e identidad:

Escrito y cantado, 1954-1959 (1959)

Ucar, García y Cía., le publica a Vitier este cuaderno, Escrito y cantado, en 1959. Y con él cierra Vitier por nueve años el ciclo sucesivo de publicaciones de su poesía en forma de cuaderno. En el volumen Testimonios, siguiendo el criterio cronológico, lo incluye inmediatamente después de Canto llano. Lo integran treinta y seis poemas y unas páginas en prosa poética, "Agonía", escritos a lo largo de cinco años.

Si en Canto llano presenciamos el acto viviente de una poesía naciente, rica en programas estéticos y definiciones, en el cual la conciencia cristiana hace de la poesía una religión, como señalara Guillermo Sucre, ahora, en Escrito y cantado, encarna en historia: historia en el sentido cronológico de una historia íntima --la de Cintio Vitier. Y esta conciencia anuncia ya desde el título, con el participio pasado, una muerte.

"A porta inferi..." es el epígrafe que utiliza Vitier inmediatamente después del título, el cual está tomado de la Antífona del Oficio de Difunto. El verso completo lee: "A pórta inferi erue dómine ánimam meam".²⁹ Pero también encontramos precediéndolo, "Venite ad

Nuptias" (Mateo, XXII). Este epígrafe, John F.

Garganigo lo interpreta en la obra de Vitier como una invitación (a nosotros),³⁰

a participar en el goce de la fiesta nupcial, atribuyéndole a su poesía un rasgo sacramental (o sea, como Vitier ve a su creación), pero más importante, la actitud del poeta que se ve como ser elegido que intenta interpretar para nosotros los misterios de toda creación. Tenemos que recordar que la parte mas significativa de la cita de Mateo no es simplemente la invitación a las bodas, sino lo que sigue, o sea: "Muchos son los llamados y pocos los escogidos" (Mateo, XXII, verso 14).³¹
(El subrayado es nuestro).

No se comprende que Vitier escoja este epígrafe en base a una actitud (que da más bien una connotación de arrogancia), como el ser elegido "que intenta interpretar para nosotros los misterios de toda creación". En ese "Venite ad Nuptias", hay un llamado al lector a participar, en efecto, en un acto sacramental. Pero es una invitación, como en la Biblia, a un acto de participación en común. Y si son "pocos los escogidos", --en plural-- y no "elegido", no es en base a una 'interpretación', sino glorificación; porque, en la parábola bíblica se trata de la resurrección de los muertos y de la posibilidad de salvación.

Si Vitier es el ser elegido, entonces, ¿por qué "A porta inferi"? Garganigo en su interpretación, no comprende al poeta situado en las puertas del infierno, sino evocando a Dios (¿desde dónde?) para ("librarnos") del infierno:

Unido a la invitación al goce de la fiesta nupcial en la cita de Mateo, existe también la invocación a Dios de librarnos de las fuerzas del infierno. Es obvio que, para Vitier, lo que intenta hacer en su poesía es implicarnos en la tensión básica y dramática de nuevas experiencias. Al librarnos de las puertas del infierno, estaremos, entonces, en condición de pasar a otros mundos, de pasar de la oscuridad hacia la luz.³²
(El subrayado es nuestro).

En vez de una unión que pudiera dar un doble llamado simultáneamente, hay un indicio específico en la separación misma que Vitier expresa en su libro, al situar un llamado antes y otro después del título. ¿No anuncia "A porta inferi..." el peligro de una posible entrada en el infierno, consecuencia de un fallo implícito al llamado a la salvación en ese "Venite ad Nuptias"? Hay una tensión, como señala Garganigo; pero es una tensión que se expresa ya entre ambos epígrafes --la salvación, la condena--. Porque en Escrito y cantado irrumpe el poeta racional, metafísico de Visperas, y el poeta penetrado por la fe del Canto llano.

En Canto llano el poeta vierte en su poesía el calor del hallazgo de una poesía cristiana, que ahora, en Escrito y cantado, se torna objetiva para poder ser escrita. Es la conciencia histórica que busca su verificación entre la sinceridad de la expresión sentida y la autenticidad de lo sentido expresado.³³
Es la tensión que surge de la eterna lucha entre la fe y la razón, desprendiéndose de ella, un nuevo objeto

de conocimiento --el descubrimiento del prójimo--.

Esto se anuncia en el poema que abre el libro, "El enorme asunto": la existencia, aunque fuese víctima de las leyes del azar, es en sí, un límite existencial. Ni el destino personal, ni la voluntad importan: "sea cual fuere el desenlace, si hay alguno,/ estás adentro. Te han llamado"; comprendiéndose en ese llamado, la vida: "te han hecho entrar en la monstruosa construcción."

A pesar de todas las cosas negativas que pudiese haber en esa "monstruosa construcción", como el "crimen", la "miseria", también,

Hay mucho más que saber;
pero esta noche, por lo pronto, aprende,
a la luz de las entrañas de la noche,
cuan inimaginable es ir
en el Navío.

(Test, 67).

El saber puede ser condición del día (la razón), o de otras noches (la fe); pero hay un saber que reclama "esta noche", en ese ir "a la luz de las entrañas" que trasciende la fe en el carácter místico del conocimiento.

Vitier, en "El violín" da fe de su experiencia personal en este poema al descubrir el prójimo:

empezaba a aprender otras cosas: la primera, que en "El enorme asunto" de estar aquí, hay algo más importante que el destino personal, porque "toda abominación y toda gloria en cierto modo te atañen"; y que es el prójimo el que me permite ser, el que me salva del infernal solipsismo. . . .³⁴

(El subrayado es nuestro).

¿No está en esa "abominación" y en esa "gloria" la

tensión implícita en ambos epígrafes (la razón=la condena, la fe mística=la salvación) que se resuelve en el prójimo? Ese prójimo que le permite al poeta, ser, también lo "salva del infernal solipsismo" --de la porta inferi--. Se comprende al poeta situado a las puertas del infierno, y no al lector como concluye Garganigo. Lo que habría que preguntar es si para el poeta, Canto llano significó más que el descubrimiento de una comunicación trascendental de carácter místico, una entrada en el solipsismo.

La tensión entre la fe y la razón, entre el solipsismo y el prójimo se desata con una fuerza análoga a la de Heredia ante el Niágara, en el poema "El salto del Hamabaniilla":

. . .

Ojos que no son míos, sino tuyos
 --|solipsismo, cascada!--
 mirándose el misterio de tu rostro nocturno,
 sonriéndose siempre con la augusta mañana
 original... Sinistra, sí, de súbito,
cuando vuelvo a palpar la frente vana
 y sé que para tí mi orgullo,
 que te da su conciencia de una perdida gracia

. . .

(El subrayado es nuestro. Test, 103).

La lucha entre el misterio (la fe) y la frente
 (la razón), abre la herida del desconocimiento:

. . . abre los bordes de la herida!
 ¿Tú sabes quien soy yo? ¿Por qué te burlas?
 ¿Es que me ves caer, cascada negra y fría
 igual que tú? Ves mi razón absurda,
de espaldas a la luz inocente y divina,
como un sueño monstruoso que creció en una gruta?

Déjame ya sentarme en tus verdosas piedras encendidas
por el último sol. Déjame oír (¡oh sangre, agua,
escucha!)

el rayo de la vida.

(El subrayado es nuestro. Test, 103-104).

El poeta se siente sujeto a la razón en contra de su voluntad, siendo el agua el testigo de su caer, así como también el elemento que lo imanta a la razón: las preguntas que se desatan en esa cascada. Por lo que el poeta implora en ese "déjame", el deseo de sentir la vida --no sujeta a lo racional, sino libre, desde el sentimiento--.

A veces lo racional toca el límite de lo inexplicable, como en el soneto "La tregua", donde en el mismo corazón del poema se lee el verso clave:

Esto palabras son, dulce retozo
que va quedando vano en agria zata,
pero durando así, brillos rescata
del cuchillo de Abraham, esplendoroso.

(El subrayado es nuestro. Test, 68).

Queda ese esplendor del cuchillo en el temblor de una sensibilidad filial a la de Soren Kierkegaard, quien en ese acto, comprende una tensión que explica en su Fear and Trembling:

The ethical expression for what Abraham did is, that he would murder Isaac; the religious expression is, that he would sacrifice Isaac; but precisely in this contradiction consists the dread which can well make a man sleepless, and yet Abraham is not what he is without this dread.

(El subrayado es nuestro).³⁵

Ese temor que da en la contradicción entre la conciencia ética y la religiosa, es la conciencia

ante la cual irrumpe "la tregua" en el poema de Vitier. Por ello, el poeta pide una suspensión al "Padre de la ira", "¡un instantillo más, de sordo juego!" (Test, 68). Pero esta vuelta a la inocencia del juego infantil ante el peso de la razón que se agolpa en un punto en la vida, no es sino un breve descanso, un "instantillo" que no hace sino consciente, al poeta, de encontrarse en "El lugar vacío". En este poema, el poeta entra en un tiempo el cual se anuncia en la entrada a otro salón, donde comprende que "No tenemos nada/ que hacer allí" (Test, 95).

A veces, la lucha en la que se encuentra el poeta lo lleva a sentir el cansancio, por lo que puede escribir la canción "que no dice nada" como el poema "La rama", en la que al final sólo queda, "el adiós, y aún menos que el adiós, la rama/ temblando húmeda en lo oscuro" (Test, 93). Por eso, también, puede Vitier escribir poemas como "Ropa tendida" (Test, 82), "La perra y el mar" (Test, 108), en los que un incidente, de carácter insignificante, ocupan su atención. Es demasiado, como confiesa en un poema, "El peso de la vida":

A veces el sendero que antes era
insentido, se torna escarpadura
descomunal, o llano sin figura
que derribe el deseo como cera.

Parada en seco, atroz, la criatura
en vano busca el ser de su quimera.
"No puedo más", exclama, y ni siquiera
siente el sabor feliz de la amargura.

No puede más y tiene que seguirse:
no sufrir o luchar o deshacerse,
sino sólo seguirse y perseguirse

hasta el próximo instante; detenerse
abrumada de sí, mas sin morirse,
y aguantando su nada, sostenerse.

(Test, 85).

Este soneto señala el vacío interior de la criatura que se deja abrumar por el peso de la vida, como consecuencia de su única escapatoria: "el seguirse y perseguirse" de connotación kafkiana. Ese vacío interior que parece espejo de los espacios fríos que proyecta Magritte en sus pinturas, no es sino consecuencia de sentirse el ser desposeído de la posibilidad misma de llegar al conocimiento (aunque parcial) de la existencia, imposibilitado a su vez, de trascenderse y poder llegar al prójimo. Ello se comprende aún más en estos versos blancos que Vitier titula "El desposeído":

No son más las palabras ni las cosas.
Ellas tienen sus fiestas, sus asuntos
que a mi no me conciernen,
espero sus señales como el fuego
que está en mis ojos con oscura indiferencia.
No son míos el tiempo ni el espacio
(ni mucho menos en la materia).
Ellos entran y salen como pájaros
por las ventanas sin puertas de mi casa.
Alguien habla detrás de esta pared.
Si cruzara, sería en la otra estancia:
el que habla soy yo, pero no entiendo.
Tal vez mi vida es una hipótesis
que alguno se cansó de imaginar,
un cuento interrumpido para siempre.
Estoy solo escuchando esos fantasmas
que en el crepúsculo vienen a mirarme
con ansia de que yo los incorpore:
¿querría usted negar, sufrir, envanecerse?
No es mía, les respondo, la mirada,

negar sería espléndido, sufrir, interminable,
 esas hazañas no me pertenecen.
 Pero de pronto no puedo disuadirlos,
 porque no oigo ya mi soledad
y estoy lleno, saciado, como el aire,
de mi propio vacío resonante.
Y continúo diciéndome lo mismo, que no tengo
ninguna idea de quien soy,
 dónde vivo, ni cuándo, ni por qué.
 Alguien habla sin fin en la otra estancia.
 Nada me sirve entonces. No estoy solo.
 Estas palabras quedan afuera, incomprensibles,
 como los guijarros de la playa.

(El subrayado es nuestro. Test, 69-70).

En este poema hay un doble fluir de la realidad: una subterránea que se va formando con los elementos de los cuales el poeta siente desposeerse; y el poeta, a su vez, vaciándose de su contenido existencial. Pero en ese vaciarse, al desposeerse de sí mismo, se comprende perteneciente en el prójimo. Si el ser se encuentra desposeído llegando a un desconocimiento total de su persona, toda la hipótesis del conocimiento se desvalida al sentir las palabras corporeizadas en ese "alguien". ¿No estará Vitier sintiendo, como Borges, al ser como representación, en el cual, se puede ser alguien y nadie en el prójimo? Este "ser", ¿no se anuncia como vivencia en el soneto "El mito"?

Qué va y ven, que sube y baja, vida,
 qué variar a la hora y al minuto,
 furor, capricho, indiferencia, luto,
 cuánta flecha para una sola herida.

Vivimos en el mar, no en tierra asida,
 la ola es ley, espuma su estatuto,
 y lo que pareciera un absoluto
 pierde en la ondulación la acometida,

Entonces el azar es el destino?
Yo soy lo que me pasa y lo que hago,
la sucesión en que mi tiempo arruino?

Ah, no, el incendio sale de su estrago:
inalcanzable soy y me adivino
mitológico allá --donde naufrago!

(Test, 87).

El ser que sólo se reconoce en la sucesión individual de un tiempo personal desvinculado del prójimo (el "vivimos en el mar"), no crea de sí sino un mito cuyo estar se simboliza en la condena de un acto --el naufrago.

Vitier llega a la conciencia del ser aislado de su prójimo como un solipsismo que no es sólo la consecuencia de un acto racional, sino también, de un acto emocional aislado, lo que comprende como símbolos del infierno, como anuncia en "El apócrifo":

Los árboles callaban en sus sitios,
las nubes sigilosas combinaban
sus imágenes raudas y vacías,
el mar bañaba espejos y ciudades.
Yo le dije a mi alma: sueña!
Entonces un rumor
de grotescas, lejanas maquinarias,
me anunció que el deseo se acercaba.
Como siempre, empecé a sufrir y ansiar,
pero sólo una extraña indiferencia
se encendía en el centro
de mis actos mas amados.
Quise apoyarme en una frente
y me espantó su condición abstracta.
No había caridad, nada era cierto.
Entonces miré de nuevo al mundo:
fingido eternamente, me esperaba
sin otra apelación. Estaba condenado
a sostener el simulacro de la vida:
pues también yo imitaba mi esperanza
como un actor que no se hace
demasiadas ilusiones, pero tiene que seguir
todas las noches en la escena.

Entonces comprendí que era el infierno.

(El subrayado es nuestro. Test, 86).

Los símbolos que habían acompañado al poeta en su previa poesía, ahora, como en "El desposeído" se encuentran desustanciados. Cuando el poeta busca la fe a través del sueño personal, sólo obtiene una respuesta mecánica; y al apoyarse en lo racional, lo comprende demasiado abstracto. Al volver a mirar al mundo, comprende en la vida, contenido el simulacro: de nuevo, una doble realidad fluyente que no encuentra su resolución sino en la imagen del actor. El actor como representante del ser en el simulacro de la vida.

Esa doble vertiente que da dos realidades simultáneas: el hombre y el actor, la vida y su simulacro, va apuntando en ese doble existir, una historia personal y otra, universal. En ésa universal, le despierta al poeta la conciencia de un prójimo que todavía en la mayor parte de los poemas de este cuaderno, no está completamente definido. Recordemos que este cuaderno, Escrito y cantado, contiene cinco años de producción poética. En ese tiempo, el poeta va configurando un perfil histórico en la evolución personal de su poesía, mezclando, a veces, en un mismo poema, ambos tiempos: el personal y el histórico-universal: "Eran los tiempos del General Machado./ Mamá recordaba cuando comía dátiles/ y montaba en camello en las Islas Canarias" ("La mañana", Test, 88).

Pero se percibe como el tiempo personal, se va tornando mitológico en el tiempo histórico del poema.

Esta plasmación de los distintos tiempos llevará al poeta al tema de la crisis de la sequedad espiritual, en poemas como "Domingo", "La luz del Cayo", "Palabras a la aridez", "El apócrifo", "La mañana", "La palma en la arena"; y que a partir de las "Palabras de Nicodemo",

. . . . Oye,
tienes que renacer en el agua y el espíritu,
y hacerte del espíritu, si quieres
entrar en el Reino... Todo era
como un encuentro casual y lejanísimo
de dos amigos, y él estuvo hablando
todavía un rato, y yo sentí de pronto
que me hablaba con cierta dureza,
como reprendiéndome, y después
nos separamos silenciosamente. --
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.

(Test, 83).

se resuelve en el prójimo en poemas como "En los otros". Este último --prosa y poesía-- fue escrito en vísperas del triunfo de la revolución (30-XII-59); en el cual se conjugan el tiempo personal y el histórico en el prójimo. El poeta se encuentra al final de la misa uniendo su rezo al de una mujer vieja, sintiendo "como si yo rezara en ella y ella en mí, los dos incorporados en un solo ruego", y...

Dos días después, oigo a mi hijo menor hablando, en la estancia contigua. Dice:
"Cuando papá me trajo la caja de colores..."
Estoy en él, en su corazón y en su boca
inocente. Siento que he nacido para eso:
para ser, no en mi carne y en mi alma, sino
en esa voz que las traspasa; no para estar
y ser y nacer en los otros, en la plegaria

de la mujer desconocida, en la voz
cristalina de mi hijo, en la comunidad
misteriosa de los prójimos.

Nada serán mis palabras
si no encuentran otra boca
que las cante y las olvide
y las devuelva a la sombra.

Allí quizás amanezcan,
vagas ciudades ruinosas,
y a otros solos lleve el aire
la nostalgia de su aroma.

Nada será lo que soy
si en los otros no se apoya:
mi presencia en otro hombro,
mi esperanza en su congoja.

No me dejes amarrado,
demente, al alma sola!
Mira que voy a mi infierno
si no hay un pecho que me acoja!

El que pasa me sostenga,
la voz pueril sea mi roca,
en ellos soy, y con ellos
pediré misericordia.

(El subrayado es nuestro. Test, 117-118).

No se trata ya de una conciencia que despierta, sino
el sentirse el poeta participante en el mundo con el
prójimo: es una entrada a la obediencia del "Venite
ad Nuptias". Por eso, si la salvación no depende
de un acto volitivo individual (la imploración del
poeta por otro pecho que lo acoja), el poeta la
logra --la salvación-- al comprenderse en ese prójimo
(en su definición), al ser mismo que lo descubre y
penetra --al poeta--.

Es así cómo el poeta logra salvarse de la porta
inferi, lo cual ya se anuncia en el poema "La mano

extendida en el umbral". En este poema, en el diálogo entre el padre y el hijo se encuentra un mendigo sin poder participar en estos discursos racionales. Pero sí se encuentra existente en un mismo estar:

El Mendigo

No tendrán otra cosa para darme
que sus discursos infinitos?
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?

(Test, 81).

El poeta, efectivamente, llega a la comprensión que no sólo él se encuentra ante la puerta de los demás, sino que hay otros en una realidad paralela; descubriéndose desde el prójimo, el principio de la identidad.

Vitier va perfilando el ser del prójimo no sólo en base a la mujer desconocida, al hijo, al padre, al mendigo, a su propia persona, sino también, al ser de la patria. Esto que llega a ser conciencia en las páginas en prosa "Agonía",

Y entonces vi a mi patria poseída por el mal.
No era la ciudad, eran los campos virginales
y solemnes en su beatitud, bajo las estrellas.
Y no era siquiera la patria, sino mi isla, la
tierra de mi carne y de mi alma, con su mar
y su cielo, con los nácares y rosas de su
aire, amaneciendo.

(El subrayado es nuestro. Test, 115-116).

se concreta al final del poema "El rostro", escrito el día del triunfo de la revolución (6-I-59). El poeta

va señalando en cada estrofa, su búsqueda personal
por el rostro de su patria, para comprenderlo en,

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

. . .

Porque en estos campesinos, y no en ningún libro ni
poema ni paisaje ni conciencia ni memoria, se
la sustancia de la patria como en el día de su
resurrección.

(Test, 121).³⁶

Si el prójimo se define en base a una participación
en común, entonces el poeta al sentirse aislado en el
quehacer de esos campesinos que llegan a encarnar en
el rostro de la patria, pide ante la mirada de la
justicia --de ese prójimo que se revela ahora en una
nueva definición-- que lo renazca:

Oh patria dime.
Oh patria engéndrame.
Oh patria mécame.
Oh patria nómbrame.
Oh patria dame la cinta, el caballo, la piedra,
lo que no sé que estoy buscando en los corrales,
por las costas, en las nubes, olvidado
junto al horno, en el montón
de cal.

(El subrayado es nuestro. Test, 126).

En esta letanía litúrgica, se comprende la angustia
de un ser que ha dejado en "La mano extendida en el
umbral", la limosna de su ser racional, para entregarse
a un acto de fe que trasciende la limitación individual.
El poeta al implorar la caridad de la resurrección,
al sentirse "olvidado/ junto al horno" ¿no está
pagando ya por la culpa del pecado de su ser individual?

¿No trasciende su vivencia personal la necesidad de proyectarse en una participación en el quehacer del prójimo? Pero en este punto queda en suspenso todavía, en la definición del prójimo, la inclusión de la patria. Esto será el centro conflictivo de la poesía posterior de Vitier, hasta la sección "Entrando en materia" (1967-1968).

En la Zarza Ardiendo:
desde "Testimonios" (1959-1964)
hasta "Epitalamios" (1966)

La poesía de Vitier desde "Testimonios" -1959- hasta "Epitalamios" -1966- comporta una unidad orgánica que complementa la escogida en sus dos previos cuadernos: Canto llano y Escrito y cantado. Vitier, en "El violín", cierra con el poema "El rostro" el recorrido épico de su poesía, explicando que "lo que vino después está demasiado cerca para traerlo a estas páginas memoriosas".³⁷ No obstante, cuando se propone explicar el proceso evolutivo íntimo de su conversión al catolicismo, comprende un mismo procedimiento en su conversión a la "revelación épicohistórica" de la revolución:

Dentro de aquel círculo vicioso, dentro de aquel estancamiento vital, había sitio también para sucesos espiritualmente revolucionarios, como fue, en mi caso, la conversión al cristianismo católico de la fe y los sacramentos (no de la política) con cuyo anuncio se cierran las Vísperas en Palabras del hijo pródigo. Aunque alimentada de su propia libertad, aquella revolución íntima de la fe tenía que vivir en el ámbito del círculo aludido, con lo que sufría quiebras y retrocesos, provocados también por los demonios de la transgresión y la aridez, tan amigos entre sí. Pronto surgirían los hirientes conflictos, las sordas rebeliones, las agruras polémicas que nacen siempre en el seno de toda revolución, íntima o pública.
(El subrayado es nuestro).³⁸

Con estas palabras, Vitier da fe de su revolución íntima, la cual se anuncia a partir de Canto llano. Ya desde el pórtico de Escrito y cantado --"a porta inferi"-- se testimonia esas "quiebras y retrocesos" que han sido provocados "por los demonios de la transgresión y la aridez"; lo cual a su vez será la tensión que predominará en su poesía en las subsiguientes secciones. Vitier, al continuar explicando su otra conversión, hace comprender desde sus palabras un procedimiento análogo, complementario a su conversión al cristianismo:

Al llegar, como un rayo de otra fe, la revelación épicohistórica, arrasadoramente popular, del primero de enero del 59, pareció que cielo y tierra se unían para enseñarnos el rostro de la Patria terrenal y celeste, y esto fue verdad un instante, el instante sin tiempo de la visión poética, registrado en "El rostro"; pero después las dos patrias, las dos revoluciones, tenían que entrar en una lucha dolorosa, difícil, oscura, con pozos de indecible agonía, con soledad creciente y sin embargo cada vez más entrañablemente unida al drama y a la creación de todos.

(El subrayado es nuestro).³⁹

Pero esa "revelación épicohistórica" de la revolución le enseña al poeta "el rostro de la Patria" sólo un instante, y de muy corta duración. Y, la patria "terrenal y celeste", pero --la de la revolución cubana que acaba de triunfar en 1959. Desde ese año hasta 1966, su poesía será testimonio de una "indecible agonía", mientras se debate en el alma del poeta, el vía crucis de su otra conversión, la de su adhesión

a la revolución que se testimonia en "Entrando en materia" (1967-1968). Presenta en estos años la poesía de Vitier, una unidad orgánica, al ser testimonio de ese vía crucis o tensión existencial de un poeta marginado de la revolución cubana. Por ello, centramos en este apartado, las cuatro secciones posteriores a Escrito y cantado.

La primera es "Testimonios", la cual comprende veinte y cinco poemas escritos en un total de cinco años (1959-1964); le sigue "Más" (1964) con veinte y dos poemas. De 1965 es "El día siguiente", que Vitier divide en tres partes: I. "Cuadernillo italiano" de nueve poemas inspirados en un viaje a Italia; II. "Aquí, ahora", de tres poemas, y III. "El sinsonte", de once breves poemas. La última sección en este apartado es "Epitalamios" (1966), cuya división es algo más compleja que las previas secciones: la primera división consiste en 7 epitalamios y ocho poemas complementarios; la segunda, es un extenso poema titulado "El nombre del arco", y la tercera y última, la integran un total de quince poemas y un "último epitalamio".

El primer poema que abre la sección "Testimonios" es "Camilo Cienfuegos".⁴⁰ Por la fecha en que fue escrito (el 2 de noviembre de 1959), y por tratarse de una figura de primordial importancia en la revolución cubana, este poema se pudiera afiliar a aquél de "El rostro" de Escrito y cantado. Pero también aquí

subyace el substrato de una muerte que testimonia
las vísperas del dolor:

Una sola mirada recorre la isla, buscándote,
como la mujer la dracma perdida, que es su
tesoro.
No estás en las llanuras ni en las sierras ni
en las
costas de Camaguey.

. . .

Esos montes, esos cayos, esos jardines son tu
ausencia.
Oh joven héroe arrebatado por los dioses,
palmo a palmo ha crecido tu hondo rapto
y ya tiene el tamaño de la isla,
el sabor de nuestro aire y nuestro mar!
Iremos por las playas caminando entre tus dedos.
Escalaremos las montañas recordando tu rostro.
No surcaremos las olas, sino tu ardiente pecho.
(Test, 129).⁴¹

Si Vitier en Escrito y cantado anuncia la presencia
del prójimo en algún símbolo genérico, en este poema
"Camilo Cienfuegos", ese prójimo se diluye en base al
ser individual. A partir de este poema, el ser indi-
vidual se irá imponiendo en la poesía de Vitier. No
obstante, aquí todavía se presenta en el símbolo genérico
de la isla, personificación del testimonio de todo
un pueblo que se lanza a la búsqueda de Camilo Cien-
fuegos; pero también esa isla representa el sentir
de ese pueblo ("nuestro aire y nuestro mar"); terminando
por encarnar en su ser (las playas, las montañas, las
olas), lo individual --la muerte del héroe cubano--.

Con este poema se anuncian otros cuya raíz es
también la muerte -ya de algún ser querido o conocido-.
Estos irán creando un cuerpo formando una especie de

necrología: el de "Jorge Mañach", escrito el día de su muerte ("Test.", Test, 152-153);⁴² el de "Ezequiel Martínez Estrada" ("Test.", Test, 161);⁴³ "Dicho en el alma", por la muerte de su padre Medardo Vitier ("Test", Test, 141); el de "Rolando Escardó" ("Test", Test, 136), el cual complementa con "Otra ficha para Escardó (Diccionario de Literatura)", "Epitalamios" Test, 261.⁴⁴

En esta serie necrológica, Vitier ante la muerte irá concretando la presencia del ser individual amenazado por la ausencia. Por ejemplo, en el poema "Rolando Escardó", de no saberse los datos biográficos excluidos del poema, no se pudiera percibir que Escardó sufrió una trágica muerte en un accidente automovilístico un día antes de Vitier escribir este poema:

Una piedra, una gorra
 un puñado de versos como conchas rotas,
 es todo lo que dejas en mi casa.
 Veo tu cara ajada por el sol de la miseria,
 tu abrazo sin amparo, tu delgadez gentil.
 Oigo tu modo misterioso de decirnos concho!
 Toco otra vez la soledad
 de tus inmensas manos.
 Te miro atravesar las cuarterías,
 las madrugadas, el Café,
 o bajar con un farol entre murciélagos,
 o caminar por la intemperie, despegado de ti mismo:
 grulla, ciervo, impenetrable hombre.
 Una piedra, una gorra,
 un puñado de versos como conchas rotas.
 Mas tú bien lo decías: ¿Desde cuando se pierde lo
 perdido?
 Al fin entras, Rolando, en la caverna del tesoro!
 Y nosotros en la boca nos quedamos,
 ya lo ves, sin saber qué decirte, sollozando.

(Test, 136).

El poeta desde el primer verso ("una piedra, una gorra"), va enumerando en el hecho físico, la personalidad de Escardó, a medida que va delineando su fisonomía: "tu delgadez gentil", "tus inmensas manos", "tu cara ajada". Cuando se llega al final del poema, se comprende la alusión a una muerte que parece ser deseada: " Desde cuando se pierde lo perdido?/ Al fin entras, Rolando, en la caverna del tesoro!" Todo el poema va añadiendo peso a la presencia de Escardó, con lo que queda la muerte como hundida en esa caverna, que a su vez, parece reclamar a ese "nosotros" que queda en la boca vibrando en un presente "sin saber qué decirte". Hay una tensión concentrada entre vida-muerte, que anuncia en la poesía de Vitier a partir de este año --1960--, el camino del vía crucis, del dolor.

Si Vitier en los poemas que conforman una necrología, logra rescatar de la ausencia de la muerte la presencia de un ser individual, hay en la mayor parte de los poemas que van hasta 1966, un procedimiento análogo en un plano simbólico. En "Alivio" (Test, 158), se trata de un lenguaje que trasciende la muerte de las palabras; en otros poemas, en la presencia de la naturaleza, el poeta rescata a la patria de la muerte, como en "Valle de Viñales" (Test, 154-155). En "El día siguiente" (1965), toda la sección de el "Cuadernillo italiano" (Test, 191-199) es la presencia de la vida en el arte, que rescata de la ausencia de la muerte,

lo histórico. Y todos estos planos de tensión entre vida y muerte reaparecen aludidos simbólicamente en el poema "Los peregrinos de Emmaus" en donde ya se patentiza el vía crucis del poeta:

SABIAMOS que este era
el misterio ofrecido a la amistad:
nuestro misterio.
Afuera, el tiempo borrascoso,
las nubes veloces, los confusos enigmas
golpeando los cristales: adentro,
la partición del pan
en la conversación de los amigos.

Pero no sabíamos que el mundo
avanza del hogar a la intemperie.
La intemperie es el sol del extranjero.
Para estar adentro, era preciso
salir. De lo contrario
una cierta suplantación había en la cena,
--aunque no fuese falsa,
como no lo era el falsificado lienzo
de Vermeer...

(Una plegaria
para el apócrifo que tocó la abrasante verdad,
cuando tantos honestos, ay,
nos engañan y se engañan...)

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.

Teníamos que ver al extranjero,
no conocer su nombre, conversar
con el sospechoso hermano, quizás el enemigo.
Andar con él, quizás no llegar nunca.

Porque él venía también, como nosotros,
en traje de peregrino, y aún --era lo justo--
no habíamos llegado a la posada,
ni él había partido verdaderamente el pan
del hogar, de la intemperie.

(El subrayado es nuestro. Test, 159-160).

A diferencia de los poemas señalados previamente, en éste Vitier invierte el sentido de la presencia en una ausencia. O sea, se trata también de la tensión entre vida y muerte, pero en un sentido inverso: de la ausencia en la presencia. Vitier escribe este poema el 10 de febrero de 1964, trasladando del Evangelio de San Lucas (XXIV, 13-49) a su poema, una situación análoga: la de los discípulos de Emmaus.

En la primera estrofa, Vitier presenta "el misterio" bíblico y biográfico en el hogar, el adentro, en el acto sacramental de la partición del pan. En la Biblia, el sentido anagógico de este acto representa el conocimiento revelado (San Lucas, XXIV, 30-31).

En la segunda estrofa, Vitier como contrapunto, rectifica lo dicho en la primera: "No sabíamos que el mundo..." entrando, a partir de una negación a la realidad expresada previamente, en el sentido análogo a la realidad de ellos, en la Biblia. De ahí, la referencia a la "suplantación". --¿Es el poeta y sus amigos los que representan simbólicamente ese falsificado lienzo de Vermeer?--

Vitier cuando establece en la segunda estrofa, "Pero no sabíamos que el mundo/ avanza del hogar a la intemperie", está contraponiendo la realidad vivida por los amigos, a la realidad bíblica -de ahí que la suplantación en la cena no fuese falsa-. En la Biblia, la primera referencia a los discípulos de Emmaus

es cuando iban (en la intemperie) camino a la aldea de Emmaus. Y es en ese camino cuando Jesús -ya muerto y resucitado- anónimamente se junta a los peregrinos. Por eso, Vitier reclama en su poema "Para estar adentro, era preciso/ salir". Entra entonces en el poema, el juego de las falsificaciones que oculta una interpretación cuya alusión queda omitida en el poema (¿tal vez una doble suplantación?): los peregrinos bíblicos sin reconocer a Jesús se quejan de que haya muerto antes de redimir a Israel como había prometido (San Lucas XXIV, 21).⁴⁶ Pero en el poema de Vitier, ya desde el cuarto verso de la primera estrofa hay otra alusión a esa "intemperie" que es Cuba, sujeta al "tiempo borrascoso" --situación análoga al Israel de la Biblia--.

La intemperie en el poema de Vitier alude a un hallazgo irresuelto (Cristo, la redención), pero también a otro hallazgo en el "estar adentro" (que equivale al conocimiento revelado, y no representa el mismo "adentro" en donde se encuentra el poeta y sus amigos). Dos adentros que también equivalen a los dos cuadros de Vermeer: uno falsificado que es del cual se habla, y el que queda oculto --sin mencionar-- que es el verdadero. Aquí se encuentra la clave para analizar la superposición de los distintos planos en este poema.

Uno de ellos, no obstante, queda aislado: "Una

plegaria/ para el apócrifo que tocó la abrasante verdad". Ese apócrifo es una referencia específica a uno de los discípulos de Emmaus, quien sin haber reconocido a Jesús --el desconocimiento desde la razón--, siente no obstante, el misterio de su presencia: --la fe--:"la abrasante verdad" del poema de Vitier. Pero en el resto de los planos interpretativos al poema se anuncian engaños creados y revelados: "cuando tantos honestos, ay,/ nos engañan y se engañan!". Queda el poeta fuera del juego del engaño, por eso el conocimiento (el pan) "no era completo"... "Le faltaba saber que era el misterio/ de los otros." Vitier, al incluirse en ese "los otros" alude a su situación biográfica del ser marginado de la revolución.

Por eso, cuando en la penúltima estrofa, reclama como deber "Teníamos que ver al extranjero" no sólo se refiere al extranjero bíblico --Cristo--, sino también al exilio político. El "quizás no llegar nunca", encierra de nuevo, un doble plano alusivo a la imposibilidad de exiliarse del país, pero también el de llegar a un conocimiento revelado de la verdad. Porque a pesar de conversar y andar con el hermano y enemigo bíblico -Cristo-, éste se encuentra en el poema, en el plano existencial junto al prójimo, en su condición de peregrino. En este peregrinaje se resuelven en el poema ambos planos, el bíblico y el biográfico, en las nupcias desde el plano creativo.

Pero ambos planos quedan también sujetos al giro irresuelto que se da desde la negación: "no habíamos . . . llegado", "ni él había partido verdaderamente el pan", lo cual presenta en una presencia -el plano bíblico y el biográfico-- varias muertes transfiguradas.

«No señala Vitier en esta última estrofa la imposibilidad no sólo de redimir a la patria, sino también de alcanzar el conocimiento verdadero, y trascender la condición misma del ser peregrino a la cual también se halla sujeto Cristo? Se pudiera señalar, en esa condición misma de peregrinaje, un nuevo comienzo. Pero en ese comienzo de entrada, se hallan dos planos negados a priori, quedándose libre solamente el de la creación.

Y es ese plano de la creación, que en este poema queda libre, el que Vitier, ya desde marzo de 1960, lo señala en tensión ante las imposiciones de un nuevo orden social --la revolución--. En el poema "La voz arrasadora", alza su voz:

Esta es la voz de un contemplativo, no de un hombre
de acción.

Ambas razas, las únicas que realmente existen, se
miran
con recelo.

Es verdad que ha habido gloriosas excepciones, aunque
bien mirados los rostros, bien oídas las voces,

la sagrada diferencia se mantiene, y aún se torna
trágica.

Pero el contemplativo entiende y muchas veces ama el rayo de la acción. Casi nunca lo contrario ocurre.

Esta es la voz absorta de un oscuro, de un oculto que ha tenido peregrinas ambiciones.

Enumerarlas sería realizar un inventario del delirio.

Baste decir que ha querido romper los límites del fuego en las palabras

y ha vuelto al círculo del hogar con un puñado de cenizas.

No, sin duda no lo comprenderéis, salvo los que sois del indecible oficio.

Se entiende a un pescador, a un viajante, a un maestro, a un asesino.

Estos hombres se alimentan de lo que hacen; hasta sus sueños y sus fantasmagorías son quehaceres, hechos.

Cómo entender a uno que no ha poseído nunca nada; que no ha tocado una cosa desnuda de alusión;

que sólo vive y muere en el mundo de lo otro, en el inalcanzable reino de las transposiciones:

a uno que, de pronto, necesita escribir, como se necesita la comida o la mujer?

Su suerte es dura, extraña, también irrenunciable.

Y sin embargo, o por lo mismo, ya no me preguntéis,

cada vez que oye la voz arrasadora de la vida, arroja su fantástico tesoro

y sale cantando y llorando y resplandeciendo, y va silencioso a ocupar el puesto que le asignan.

(El subrayado es nuestro. Test, 131-132).

Vitier en este poema desborda la conciencia del creador como ser aislado del prójimo, el cual se presenta como un reclamo al poeta en un nuevo orden vital complementario al nuevo orden social del país. Pero ese prójimo en un primer momento del poema, se encuentra

escindido entre las dos razas que señala el poeta: el hombre de acción y el contemplativo --el creador--. No obstante, cuando el poeta procede a realizar su inventario "del delirio", la balanza entre ambas razas recae sobre esos hombres que "se alimentan de lo que hacen". Al final se comprende en la actitud silenciosa del poeta, su condición solitaria como creador, pero también la aceptación de su vía crucis: "ocupar el puesto que le asignan". ¿No recae en ese reclamo una alusión -no a una transposición- sino a una transubstanciación simbólica del prójimo como cruz sobre el poeta? Pero queda en su centro a través de ese peregrinaje, el sustento de la fe que irrumpe en esa "voz arrasadora" que es la creación, la vida.

Una vez comprendido ese centro, no tardará el poeta en oír la voz agónica de la tensión que irrumpe desde su raíz entre "La balanza y la cruz": "Todo signo sagrado es equívoco./ La espada llegó con la cruz/ y la cruz muchas veces fue espada", confiesa Vitier ya en junio de 1962 (Test, 143). No se puede comprender al prójimo en base a una escisión entre dos razas --como en su previo poema, "La voz arrasadora"--, porque entre los ricos y los pobres, entre el bien y el mal, entre el hombre de acción y el creador, hay un punto de unión que es haber sido el hombre creado "a imagen y semejanza de su creador" (Test, 143). Por ello,

. . .

Y hasta el fin de los tiempos no se podrá
 la cizaña del trigo, porque el sembrado se
 Pero a cada momento tenemos que escoger y
 si lo que vemos delante de nosotros y dentro
 es cizaña o es trigo, cruz o espada, balanza
 o balanza del Angel.

(Test, 143).

La condición del hombre es ser libre, y de su
 elección (ya bien "el camino recto del amor" o el
 infernal) dependerá una escisión sólo posible en "el
 fin de los tiempos". Comprende Vitier, como cierta
 fatalidad necesaria existencialmente, la dialéctica entre
 el bien y el mal. En esa dialéctica que Vitier ensaya
 en "Examen del Maniqueo" (Test, 156), y después en
 "Respuesta al examen del Maniqueo" (Test, 157), radica
 el punto de unión que define desde su centro, al prójimo.
 Y éste, a su vez, se simboliza en la encarnación de la
 cruz:

Creéis que la intersección
 de las dos furiosas y sangrientas líneas
 es un punto inmóvil, impasible?
 Creéis que el campo de batalla es el Jardín de
 Cándido?

Creéis que la agonía
del que no halla reposo en ningún sitio de este
 mundo

es un partido cómodo y neutral?

Creéis que se puede estar en el centro de la cruz
 (no como Cristo, sino como el madero que lo
crucifica)

y no participar en las razones y las llagas
 de los dos irreconciliables enemigos,
 patricidas, filicidas, parricidas,
 y no sentir como la razón de uno hiere la razón

del otro
en el centro de la cruz,
 y no padecer la vergüenza
 de ver la razón de uno y la razón del otro
 mezcladas con los errores de los dos,
 profanadas por las culpas de los dos?
 Y cómo se puede dar testimonio
 sin participar en esas confusiones y esas culpas,
 sin reconocer la mutilada parte de verdad de cada uno
 (porque las vestiduras de Cristo fueron repartidas
 como el cuerpo de Osiris, y echadas a la suerte),
y sin tener el centro del alma desgarrado
por los golpes de los enemigos
tramados en el centro de la cruz,
 y sin sufrir la desconfianza de unos y de otros,
en la mas absoluta soledad?
Y sabiendo que no somos imagen, ni sombra, ni
ceniza
 de Cristo,
sino del madero que lo crucifica!

(El subrayado es nuestro. "La balanza y la cruz",
Test, 144-145).

En la transposición simbólica de la cruz al madero,
 se va transubstanciando la conciencia en materia, y en
 ella el punto de unión del somos (el prójimo) en una
 soledad absoluta. Entra el poeta aquí en el misterio
 de "La zarza ardiendo", no en el primer substrato
 geológico del alma atemorizada ante las fuerzas
 naturales--, sino en esa zarza que no se consume, y
 que,

nos está dando, entre otros, un símbolo
 espléndido de lo que debe entenderse
 por poesía cristiana: la poesía de la
realidad visible, ardiendo, aquí y ahora,
en el fuego de lo invisible.

(El subrayado es nuestro. Poet, 98).

Se comprende, para Vitier, el sentido anagógico
 de su creación poética. De ello, nos dice Garganigo:

La creación es para Vitier una confesión

y una comunión. Al participar se libra de la necesidad de crear y recibe de su obra la fuerza necesaria para vivir.⁴⁷

En efecto, esa fuerza necesaria para vivir que el poeta recibe en el acto de la creación, es la fe que lo sustenta sobre todo en estos años de "indecibles agonías" como se testimonia en "La balanza y la cruz". Aún cuando el poeta comprende a la poesía medular a su existencia, reflejo de un ser cansado hasta los huesos, recibe de ella siempre un peldaño más "hacia lo misterioso":

CADA vez que vuelvo a ti,
rincón oscuro, poesía,
pienso que debes ser una pradera
donde los verdes son como animales.
Allí se reconoce vastamente
la soledad feroz hasta la playa
retumbando en el recio acantilado,
y más lejos aún,
la montaña temblando como un astro
donde debí morir hace mil siglos
defendiendo una causa indescriptible.

Pero no eres eso tú,
ni tampoco el rincón en que soñaba,
sino la calle viva donde estoy,
el cuerpo envejeciendo en el azar,
este pobre minuto que no vuelve,
listado de congojas y trabajos.
Y en verdad, poesía, ese otro rostro,
el de mayor misterio que un hombre puede conocer,
el de la trivialidad y la costumbre,
el del vulgar cansancio de los huesos,
el del mundo.

(El subrayado es nuestro. Test, 142).

Ese misterio es el paso a la redención que es posible por medio de la comunión entre poeta y poesía, resolviéndose en ella, la tensión vital del poeta. Esa tensión vital se desbroza en un poema complementario

al aquí citado ("Cada vez que vuelvo a ti"), que Vitier incluye en la sección "Epitalamios" (1966). Se trata del poema "Para llegar a ti" (Test, 226-227), en el cual la tensión del proceso dialéctico de la creación se encuentra en vía a su resurrección final por medio del reino del espíritu:

. . .

El aire, el fuego, la sal,
no quisiera que fueran símbolos míos
sino ser yo símbolo suyo.
Entrar en su reino por la vía del espíritu.
(El subrayado es nuestro. Test, 226).

En este reino del espíritu se encuentra ya el poeta, cuya "fidelidad a la vida" ("Cada vez que vuelvo a ti"), lo conduce "a la vida del espíritu". Participante el poeta en la plenitud del misterio de la "Zarza Ardiendo", encuentra a la poesía viviente en el zarzal reclamándolo:

Estaba allí, en el crepúsculo,
fogueando altiva por la azul caverna,
salvaje, lejos del papel,
ardiendo sola para el ojo vivo.

Ojo de carne, resplandor de carne,
carne de espíritu, igneo zarzal,
estaba allí, en carne viva,
como mi corazón, duro decirlo.

(El subrayado es nuestro. Test, 227).

Todo el sentido del poema recae en esta estrofa de la séptima sección, la cual alude metafóricamente a "La Zarza Ardiendo" de la Poética de Vitier:

Todo lo que Moisés puede hacer, después
de haber visto "que la zarza ardía en fuego,
y la zarza no se consumía", es, primero,
como hombre llano ante un hecho insólito,
acercarse para investigar "por qué causa la

zarza no se quema"; después, al oír la voz de Dios llamándolo "de en medio de la zarza", cubrirse el rostro "porque tuvo miedo de mirar a Dios". Este numinoso temor, que hallaremos tantas veces en la Biblia, es sin duda, en su raíz, común al oscuro temor ante las fuerzas naturales que domina al mundo mágico, mundo que es como la primera capa geológica del alma humana en todo tiempo. Pero aquí no es un temor ante lo que confusamente nos trasciende y amenaza, sino ante lo que, permaneciendo oculto, se descubre y nos habla.

(El subrayado es nuestro. Poet, 97).

Esta revelación que da la semejanza identificadora entre poeta y poesía en esa "realidad visible, ardiendo" del poema de Vitier, hará posible desde "El nombre del arco", una entrada mas filial del poeta en el reino de la materia.

Cuando Vitier en "El nombre del arco" anuncia, "Vamos a llevar la ropa a la lavandería,/ Vamos a inyectar al enfermo" (Test, 247), se comprende esta entrada en la materia, a partir de su experiencia en la zarza ardiendo:

Cuando estuve solo en el matorral morado
vi que la materialidad del espíritu es un hecho
tan incommovible como la zarza que no se consume.
Que no hay alto y bajo, izquierdo y derecho,
vulgar y sublime, uno y mucho,
que todo entra en todo como en la misma masa.

(El subrayado es nuestro. Test, 248).

Vitier, fiel destino al de Vallejo, también comprende como el peruano en su poema "Masa", la filiación mística de todo lo creado. Anuncia Vitier en su poema, la reconciliación entre la materia y el espíritu, al compren-

der ahora, "la materialidad del espíritu", o el reverso de lo que había caracterizado la búsqueda en su poesía previa; y lo que proféticamente había percibido en "Los peregrinos de Emmaus": "para estar adentro, era preciso salir". La salida para Vitier fue llegar al encuentro de la zarza ardiendo, para testimoniar a medida que va "entrando en materia" (1967-1968), una reconciliación entre el cristianismo y la revolución.

"Entrando en materia (1967-1968)" y
La fecha al pie (1981): una revelación
 epiconhistórica del Espíritu en la Materia

"Entrando en materia" es la última sección que Vitier incluye en su volumen Testimonios, y como anuncia su título, se entra en una nueva realidad --en la materia de la revolución--, lo que continúa en su último cuaderno publicado hasta el momento, La fecha al pie. Pero esta entrada no presupone un principio contradictoria al Espíritu, como explica Vitier en 1968:

Ahora siento que todo ese descendimiento nupcial me lleva cada vez más a las confrontaciones de la materia, en cuyo umbral, como en otras visperas, me detengo de nuevo, armado y confiando. Armado de crítica y de fe. Confiando, sobre todo, en que sean ciertas las palabras del Padre Teilhard de Chardin cuando dice: "Lo más revolucionario y fecundo de nuestro Tiempo nuevo es la relación que éste deja percibir entre Materia y Espíritu. El espíritu ya no es independiente de la Materia ni se opone a ella, sino que de ella emerge laboriosamente ..." Parto laborioso, difícil, sangriento, en que todos estamos naciendo, planetariamente, a una nueva revelación de la historia y la conciencia.

(El subrayado es nuestro).⁴⁸

Vitier ahora, al integrarse a la revolución, siente de nuevo al prójimo descubierto en Escrito y cantado, pero bajo una nueva luz.

En "Torre de Marfil", por ejemplo, se comprende en ese prójimo, participante, la materia:

La política está llegando a la raíz del mundo,
a los átomos,
a los electrones.

El cielo parece libre,
los árboles, ajenos a la historia.
La mariposa, ausente del periódico.

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

Naturaleza, en suma
(aquí donde no caen bombas
todavía)
es una torre de marfil inesperada.

Mas no hay que preocuparse, pues ya será la última. --
Los dispositivos están situados en el centro de la
flor.

Enero de 1967.

(El subrayado es nuestro. Test, 273).

En 1981, Edmundo Desnoes publica una antología de la literatura cubana desde la revolución, extrayendo del poema de Vitier, el último verso, con el cual titula su libro: Los dispositivos en la flor. En el prólogo, Desnoes da una experiencia personal en base al poema de Vitier:

No pretendo estar por encima de las
contaminaciones de vivir dentro y fuera
de la revolución. Sea por los años, por
el conocimiento intenso de ambos mundos.
Soy víctima también de la utopía, del
paraíso recobrado y del infierno de la
revolución. Una revolución que me
asfixia, abraza y conforta al mismo
tiempo. Como tampoco me he librado por
completo de un sentimiento relativo,

mágico y huidizo: la escritura como salvación.⁴⁸

En la última sección del libro que Desnoes titula "Epílogo para intelectuales", ya allí ejemplifica desde su vivencia personal, lo anunciado en el poema de Vitier:

Tenia 29 años cuando descubrí la fuerza evidente, avasalladora y sutil, de la política. Han sido 20 años de intenso y deslumbrante y doloroso aprendizaje. . . . la política es decisiva. He comprobado que "la política está llegando a la raíz del mundo, a los átomos, a los electrones" como anunció Cintio Vitier desde su dilapidada Torre de Marfil. "Los dispositivos están situados en el centro de la flor."⁵⁰

(El subrayado es nuestro).

Es un caso realmente asombroso: la experiencia personal de Desnoes quien en veinte años de "doloroso aprendizaje", llega a comprobar lo profesado por Vitier. Se cumple en esta experiencia personal, visto desde el prójimo, el destino de un poeta y su poesía. Pero también aquí se presenta la visión profética de Vitier ante el zarzal ardiendo, que "todo entra en todo como en la misma masa", revelándose desde el espíritu, ahora, la entrada en la materia.

La política no sólo ha contaminado lo que es en sí contaminador: los átomos, los electrones, sino también se ha infiltrado en el centro de la flor, de esa flor que en "El nombre del arco", se comprende centro del ser: "Donde el ser está en flor, allí está Eros/ que únicamente come de la flor del ser". Pero esa flor del ser que es la materialidad del espíritu,

está sujeta a una definición absoluta que contiene en sí, tanto lo izquierdo como lo derecho, el vacío como el contenido, y si ésta es metáfora de la zarza ardiendo, para que no se consuma, es preciso que en esa flor también entre el caos del mundo:

La metáfora es pulverizada por el grito de la zarza.
La zarza es el corazón de todo atravesado por la
flecha.

El arco del niño es el arco de la lira.
"El nombre del arco es vida; la obra, muerte."
La cruz gira como un molino en la sombra del
ángel.

La máquina gira, el valor de cambio gira, la
metáfora gira.

Los anuncios luminicos se encienden.
Tenemos apetito del mundo. Estamos hartos del
mundo.

El sol despedazado de la injusticia irrumpe
cada mañana,

El caos está moliendo la flor de la masa del
ser.

30 de enero
de 1966

(El subrayado es nuestro. Test, 248).

Ese niño cuyo arco es el arco de la lira, que en este poema se dice ser el niño de Anacreonte, ha sido sustituido desde el vacío por la flor: "El pesebre no está vacío porque el vacío es una flor", lo que también contesta las preguntas que Octavio Paz se formula al escribir su libro, El arco y la lira:

Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía no puede tener como objeto propio, ¿más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía? 51

Vitier desde este poema le contesta a Octavio Paz con el verso "El nombre del arco es vida; la obra, muerte"; porque la pregunta por la poesía no surge desde una separación entre poeta y poesía, vida y muerte: o sea, no se trata de transformar la vida en poesía, ni de hacer poesía con la vida. Vida y poesía es parte de un mismo todo, y el poeta como tal, sólo es fiel en su creación, a la vida misma. Y sólo desde esta visión integral entre vida y muerte, se podrá contestar afirmativamente la última pregunta de Octavio Paz: entonces, será posible una comunión universal en la poesía.

Se comprende aún más esa flor, ya contaminada por el caos del mundo que anuncia Vitier en 1966, y entra en el poema "Torre de Marfil", conteniendo en sí el potencial para sostener los dispositivos que se han situado en su mismo centro. Y en ese centro recibiendo desde su pureza la impureza, subyace la tensión del acto viviente, del "parto laborioso, difícil, sangriento" de la materia de la cual emerge el espíritu. Por eso, cuando el poeta en "No me pidas" revela,

No me pidas falsas
colaboraciones, juegos
del equívoco y la confusión:
pídeme que a mi ser
lo lleve hasta su sol sangrando.

No me pidas firmas,
fotos, créditos para un abominable
desarrollo de la doblez: pídemme
que estemos como hermanos
abriéndonos el corazón hasta la muerte.

No halagues mi vanidad, busca mi fuerza,
que es la tuya. No quieras, con tu delicadeza,
que me traicione. No simules
que vas a creer en mi simulación.
No hagamos otro mundo de mentiras.

Vamos a hacer un mundo de verdad, con la verdad
partida como un pan terrible para todos.
Es lo que yo siento que cada día me exige,
implacablemente, la Revolución.

5 de noviembre
de 1967

(El subrayado es nuestro. Test, 308).

se sitúa desde el mismo centro de la impureza "mi simulación", espejo en ese momento del ajeno, para desde allí, rescatar la pureza del ser, la verdad que le exige la Revolución. Para poder ser fiel a una exigencia externa, es preciso una fidelidad interior, por lo que -- pide a su vez, a sí mismo, "que a mi ser/ lo lleve hasta su sol sangrando." Es este según Max Scheler, esa capacidad de entrega, de sacrificio de estar en el espíritu.

Este poema, publicado en Cuba en el libro Testimonios en 1968, llevaría a Ernesto Cardenal al asombro, como confiesa en su libro episódico de su viaje a la isla, En Cuba:

Yo sabía que Cintio no había querido estar con la Revolución. Tampoco había querido estar en contra. Se había mantenido al margen. Como católico, él tenía sus reservas. Cuando conversamos en México, en la primera época de la Revolución, me había confiado sus temores porque iba a comenzar a implantarse la educación atea, y él tenía dos hijos pequeños. Pero había visto que su deber era no irse de Cuba. Y tampoco lo habían molestado, y nunca lo habían quitado de su puesto de director de la Sala

Martí de la Biblioteca Nacional. Yo conocía su poema --y me había parecido significativo que se publicara en Cuba --donde dice a un amigo:⁵²

e inmediatamente cita el poema "No me pidas". Si en efecto es un hecho significativo que se publicara este poema en Cuba, desborda de sí una fidelidad a la autenticidad de un ser ético de raíz. Aquí se testimonia la tensión entre la verdad y la mentira; pero la tensión en sí, también ha sido centro de la vida y la poesía de Vitier desde un principio. Si ahora el sujeto es la Revolución, ella en sí cumple una fidelidad a ese centro ético del poeta y la poesía.

"Entrando en Materia" es una poesía que cumple fielmente, una entrada "En la tensión", como titula Vitier, uno de los poemas de esta sección:

...PORQUE en la tensión, en la agonía,
en la obstinada resistencia

(qué parte corresponde aquí al espíritu
y qué parte al humor?)

cuando algún rasgo tuyo me llega a conmover,
Hurafífsima Señora,

creo adquirir un tesoro
que pocos conocen, y que guardo oculto

(no se vaya a convertir en algo... disfrutable),
como una joya hecha de espinas humanas...

13 de abril
de 1967

(El subrayado es nuestro. Test, 284).

Comprendida la poesía de Vitier en su recorrido cronológico, revela el sentido último de lo expresado en esta nueva etapa de su creación poética. Vista la

cruz, y asumida desde el vía crucis de la conciencia de ser el madero de la cruz que crucifica a Cristo, ahora, esa tensión entre materia y espíritu, asume en sí, la "des-tensión". Si todo entra en todo, entonces, cuando Vitier confiesa "no se vaya a convertir en algo ... disfrutable", en ese disfrutable se comprende la agonía. Esta tensión entre vida y muerte que se anuncia ya desde "El nombre del arco", se ve resuelta así en la des-tensión. Ya Vitier en "Cántico nuevo" anuncia, "He pasado de la conciencia de la poesía/ a la poesía de la conciencia, porque estoy, a no dudarlo,/ entre la espada y la pared" (Test, 300). Entra entonces el poeta, desde la conciencia de la tensión, a la poesía de la tensión, haciéndose posible escribir un poema como "Viernes Santo", resolviendo en un sentido último esa conciencia en la "des-tensión".

En "Viernes Santo", presenta primero la "Cara", después, la "Cruz". La cara es la imposición del trabajo en el cual "el hombre y la naturaleza están absortos". La cruz está asumida en el trabajo, la cual es la agonía del espíritu. Y al final, "Cara o Cruz", resolviéndose la dialéctica entre la materialidad y el espíritu en el prójimo:

Los que piensan en el prójimo
y lo ayudan y trabajan para él
son tus discípulos:
no importa que lo ignoren.
También los que te conocían
te dejaron solo.
Quizás algunos

No cabe mayor sacrificio y por tanto, triunfo,
a un poeta que desborde de su ser poema tan tremendo:
asume su destino, y se entrega a la obediencia que
se exige desde el Espíritu: la entrada en la Materia.
Será una materia que testifica la pobreza exterior,
pero a la vez, desbordará desde esa pobreza, su riqueza
interior:

Lo que no hay
primero brilla como una estrella altiva,
después se va apagando
en el espacio vacío, consolador y puro
de lo que hay.

Amanece.

La ciudad está llena de su carencia
como de una luz
distinta.

9 de julio
de 1967

(Test, 288).

Esta entrada interior en la luz de lo otro, se va
perfilando desde esa "ciudad" ... "llena de su carencia"
en el poema, "Estamos":

ESTAS
haciendo
cosas:
música,
chirimbolos de repuesto,
libros,
hospitales,
pan,
días llenos de propósitos,
flotas,
vida
con tan pocos materiales.

A veces
se diría
que no puedes llegar hasta mañana,
y de pronto
uno pregunta y sí,

hay cine,
 apagones,
 lámparas que resucitan,
 calle mojada por la maravilla,
 ojo del alba,
 Juan
 y cielo de regreso.

Hay cielo hacia adelante.
 Todo va saliendo más o menos
 bien o mal, o peor,
 pero se llena el hueco,
 se salta,
 sigues,
 estás,
 haciendo
 un esfuerzo conmovedor en tu pobreza,
pueblo mío,
 y hasta horribles carnavales, y hasta
 feas vidrieras, y hasta
 luna.

Repiten los programas,
 no hay perfumes
 (adoro esa repetición, ese perfume):
 no hay, no hay, pero resulta que
 hay.

Estás, quiero decir,
 estamos.

8 de octubre
 de 1967

(Test, 302-303).

En la pobreza material de lo externo que testimonia
 Vitier en su poesía, se integra el poeta en su capacidad
 de objetivación, al compromiso entre la materialidad y
 el espíritu, en una integración en el prójimo, desde
 la acción. Una acción testimoniada por un contemplativo,
 que al entrar en la Realidad de la Materia, deja su
 ser 'sangrante' no ya en el parto de la materialidad
 del espíritu, sino en las nupcias entre ambos. Y ello
 es posible, después de haber comprendido en "Viernes

Santo", el sacrificio máximo de Cristo, en su entrada en el olvido.

Por eso cuando el poeta se entrega a la palabra militante,

Comprometido? A fondo, nupcialmente!
Deseo: lo real que se ilumina!
Si no rompe el futuro no hay presente.
Si no quiero el minero, a qué la mina?

Militante? Sin duda, de la frente
al corazón la aurora me domina!
Amargo, como el mar, abiertamente
me entrego a la pelea cristalina!

La dedico a la luz, la doy al viento.
Nada me pertenece, ni un instante
que no sea de todos pensamiento.

La justicia es mi ser desesperante,
el que no alcanzo nunca. A muerte siento
que vivo enamorado, hacia adelante!

20 de julio
de 1967

(Test, 294).

ella no es sino testimonio del sacrificio máximo del poeta en la entrada al Olvido de Sí Mismo -como se vislumbra en la última estrofa: "A muerte siento..."--.

Llega así la poesía de Vitier, a ser Testimonio vital --la acción-- de un poeta que se entrega desde su olvido al prójimo en la revolución. Testimonios no representa, no obstante, un canto ni marxista ni propagandístico, ni político, a pesar de que "la política (esté) llegando a la raíz del mundo".
Comprendida la poesía de Vitier desde su centro, queda en esos dispositivos en la flor, oculto, un punto que se revela libre bajo ese cielo donde "todavía/ podemos

ir al mar" ("Torre de Marfil", Test, 273). Y ese punto de su poesía que se salva todavía de la política, lo que para Desnoes sería "la escritura como salvación", para Vitier es el sustrato último de la Pasión del Cristianismo en su poesía. Por ello, si algo representa Testimonios, es un documento vivencial --profundamente cristiano--, en donde se testimonia un destino --el del poeta y la poesía-- ambos echando su vida, "a un fuego: ser honrado", como confesara el poeta en "Cántico nuevo": "Como no voy a querer serlo si en ello me va la vida" (Test, 300); llegando, poeta y poesía, a la visión unitiva del alma en su relación con el prójimo. Por ser esta poesía hondamente humana, de clasificarse, caería en esa distinción que hace Pedro Salinas sobre la poesía social de Rubén Darío: en el "modo humanitario".⁵³

Edmundo Desnoes así lo comprende, aunque se abstiene de clasificarla. Al concentrar en una misma sección, "Contradicciones", la poesía de Vitier y la de Heberto Padilla, explica:

CONTRADICCIONES no se detiene ante las contradicciones objetivas del sistema, sino que se adentra en las disposiciones subjetivas. Heberto Padilla y Cintio Vitier acometen temas semejantes desde ángulos opuestos. Padilla se reserva y Vitier se entrega. Padilla es el escepticismo histórico, la duda metodológica, el temor a una entrega que puede desembocar en la desilusión. Vitier, un poeta católico y secreto, descubre y canta sin temores a la solidaridad, al compromiso, a la escasez que ve como abundancia espiritual --inclusive

rechaza los elementos formales que durante años pulieron y dominaron su poesía. Después de Entrando en materia los recursos literarios son secundarios frente al descubrimiento de una nueva identidad, donde "la justicia es mi ser desesperante,/ el que no alcanzo nunca." Pero "nada me pertenece/ ni un instante/ que no sea de todos pensamiento." La estética de Vitier, desde "Torre de Marfil" hasta "Clodomira", donde descubre la existencia de las clases sociales después de los cincuenta años, cruje bajo los efectos de una técnica sutil y refinada que va penetrando la materia donde "Todo depende/ increíblemente de las circunstancias."

(El subrayado es nuestro).⁵⁴

En efecto, Vitier se entrega. Y esa entrega a lo social es posible después de haber descubierto una identidad, pero ya desde Canto llano, la de Cristo. A partir de "Entrando en materia", al desbordar la poesía de la conciencia; la identidad de Cristo le revela en su semejanza, al prójimo: las clases sociales (que se anuncia en el último poema del libro, "Clodomira" de 1968), y su patria en ese "pueblo mío" del poema "Estamos".

Lo que en "Entrando en materia" es anuncio, se cumple en la poesía de La fecha al pie. La primera sección corresponde a aquellos poemas que van conformando, "La forma de la patria" ("A Camilo Torres", "Ese niño ardiendo", "Después", "Suite de un trabajo productivo", "La tumba de Martí", "Ho Chi Minh", "Apuntes cañeros", "Día del Moncada", "Sí, don Mariano", y "Guardia nocturna"). La segunda sección, "El alma en vilo", está dividida a su vez en cuatro apartados:

I. "Una brazada de flores", "Oda de gloria", "Gracias", "A una cabeza africana", "La trova"; 2. "Corona de Juan Santos", "Esta noche", "José María Chacón", "Ramón Rubiera", "El impresor"; 3. "Responso", "Villancico", "A la Virgen del Magnificat", "El nacimiento", "Pentecostés", "Colina Mamaev", "Franz Kafka"; 4. "Los fríos barrios", "Sala D", "Sufrir, sufrir", "Niños", "Sin mas fecha al fin", "Aprendizaje", "Aguja, cruz".

La tercera sección, "La poesía y el poema", la integran, "En agosto", "La fecha al pie", "Envío", "Nativo de mi historia", "Confesión", "Poesía, hambre", "La cosa", "No", "Arte poética", "Xenaquis", "Alicia", "Homenaje", "Canción", "Plenitud", "Sexo", "A la poesía", "Todo el santo día", "Entre un poema y otro", "La palabra", "Pushkin", "Un sol de espíritu y de fuego". Cierra el libro la cuarta sección con el extenso poema, "El bosque de Birnam".⁵⁵

En este libro, La fecha al pie, como lo testimonia en su división, las tres primeras secciones, se conjugan "Patria" --el prójimo--, Poeta y Poesía en un punto unitivo que se comprende desde el título de la segunda sección, "El alma en vilo". Para comprender su sentido último, se hace necesario recordar las palabras de Vitier en Lo cubano en la poesía:

Pero el alma no es todavía, o no es necesariamente, lo mismo que el espíritu. En los grados del ser el alma ocupa un escalón más bajo, y por eso los místicos de todas las religiones coinciden en la

necesidad de suprimir o superar el mundo afectivo, de lograr "la noche oscura", el "vacío del alma", para tener acceso a los planos más altos de la contemplación y la entrega: a la visión unitiva. Porque el alma es el reino del sentimiento, del sentir, de la sensibilidad, de las sensaciones. Es, diríamos, la fuerza centrípeta del ser, que en el alma se siente vivir, y goza, aunque sea dolorosamente, de ese sentirse y vivirse. El espíritu, en cambio, presenta dos notas que lo distinguen: la facultad de objetivación... y la capacidad de entrega, de sacrificio. Es la fuerza centrífuga del ser, por la cual puede salir de sí mismo y ofrecerse voluntariamente como víctima amorosa.

Claro que hay un punto, el más fino y alto del alma (lo que algún místico llamó la "punta del alma"), en el cual ambas instancias del ser pueden confundirse.

(El subrayado es nuestro. LCubP, 227).

Se comprende en el recorrido por la poesía de Vitier, su búsqueda del reino del Espíritu: llega, y en esa capacidad de objetivación logra, a su vez, poder llegar a ese punto alto y fino del alma en el cual ambas instancias del ser, ahora, en La fecha al pie, no se confunden, sino se funden "salvándose la distancia entre lo humano y lo divino". Haber llegado a la región del Espíritu, es precisamente lo que le permite al poeta llegar a un escalón más bajo en los grados del Ser, donde si el ser se siente vivir, es ahora en base a la integración en sí del prójimo; viéndose objetivamente su entrega al alma, como la capacidad de sacrificio adquirida ya desde el Espíritu.

Por eso, ahora en La fecha al pie, no asombra leer

versos como, "Queridos poetas: el cañaveral/ no es ya
un elemento del paisaje,/ un símbolo, un tópico, ni
siquiera una palabra". . . "Entonces sí entendemos,
somos y cantamos/ el cañaveral" (LaFP, 26);⁵⁶, o:

. . .

y todos
trabajamos
cargando indescifrables herramientas solidarias,
empujando
con nuestras pobres fuerzas gigantescas
la tiniebla, otra vez,
hacia la luz, hacia el principio.

Abril de 1969.

("Suite de un trabajo productivo. VIII.
Final", LaFP, 22).

Porque el poeta, como confiesa en "Gracias", ha logrado
al fin saber quién es,

Ahora sé quién soy,
sin descifrar el enigma.
El enigma somos, expuesto
(con una marca de fuego: Libertad)
a la luz física y no física
del sol
único, volcán
negro, ígneo, sacro, del Solo Ser.

. . .

Nuestra casa
pertenece al lenguaje de los astros.

Ay, Tribu,
ampárame!

28 de abril de 1969.

("Gracias" --dedicado a su hijo Sergio__
LaFP, 45-46).

En este poema se descubre esa aguja, penetrando hasta el centro de todo el sentido profundo que Vitier ha entregado en su poema "La balanza y la cruz" de "Testimonios" (Test., 143). Es esa aguja indicadora de ese reino oculto, el reino del espíritu, el cual "calla siempre, y dice/ lo que todas las palabras han callado". Ese momento de reconciliación entre el poeta y su ser profundo, es lo que indica que ha logrado salvarse de lo otro --de todo signo externo-- incorporándose a él, desde la balanza y la cruz. La conciencia del vía crucis adquirida desde aquel poema en donde la cruz es el madero del ser, es lo que salva al poeta de cualquier signo equivoco, de "todos los peligros" en que pudiera caer, desde su sacrificio y entrega.

Se comprende desde esa visión, las nupcias entre el Espíritu, y la Materia -de la revolución-: se encuentran poemas en los que Vitier confiesa, "Levantarse por la mañana es ya, para nosotros, definir la revolución" ("Lugares comunes", LaFP, 31). Queda la poesía libre, no en base a los poemas que a ella la pudieran definir, sino la escrita, como "El bosque de Birnam", donde ya poesía e historia llegan a la consumación de un destino en común. Si a ese fuego echa Vitier de sí su ser, que no sea ello testimonio de un silencio último del poeta, cuando comprende el destino de la poesía paralelo al suyo:

Vienes menos cada vez,
huyes de mí,
o es que estamos entrando en tu silencio
--el pedregal, la luz--
y ya tenemos poco que decirnos?

("A la poesía. Para cumplir con ella, mis
50 años", LaFP, 103).

Este silencio último del Ser... de la poesía y del
poeta, que no sea profético de un destino todavía
por cumplir.

NOTAS

1

Esta división en el volumen Testimonios de la poesía de Vitier en dos etapas, en base a una poesía católica y otra de tipo social, no indica una exclusión mutua. Se percibe en la primera etapa del volumen Testimonios, una conciencia social, aunque esta poesía no sea propiamente, social. Seguimos, en estas diferencias, las clasificaciones ofrecidas por Pedro Salinas a propósito de la poesía de Rubén Darío:

La poesía social es la originada por una experiencia que afecte al poeta no en aquello que su ser tiene de propio y singular, de inalienable vida individual, sino en ese modo de su existencia por el cual se siente perteneciendo a una comunidad organizada, a una sociedad, donde sus actos se aparecen siempre como relativos a los demás.

Salinas continúa explicando los distintos modos en que se expresa la poesía social: 1) el modo histórico, 2) el modo nacional, 3) el modo político, y 4) el modo humanitario.

(Pedro Salinas, La poesía de Rubén Darío, Buenos Aires; Editorial Losada, S.A., 1968), págs. 215-216).

2

Juan E. González en una entrevista a Cintio Vitier para La estafeta literaria, en 1978, le pregunta: "--¿Espiritualmente sufriste una contradicción entre la praxis de tu cristianismo, la poesía y la revolución?

A lo que Vitier le contesta,

--No, porque a través de la poesía había ido cobrando conciencia de mí mismo, y eso está relacionado con esa búsqueda del ser, de lo cubano en la poesía y con la búsqueda del ser de la poesía misma. Después de la revolución se hace evidente que los problemas éticos, en el sentido más profundo y amplio de la ética, no la moral privada, sino la eticidad en toda su amplitud, son inseparables

de la poesía, y esa ha sido una de las consecuencias de la revolución para nosotros. . . Por otra parte, como cristianos empezamos a darnos cuenta que teníamos obligaciones que habíamos descuidado o cuya cumplimiento habíamos creído muchos que el contexto nacional las había hecho imposible, y de pronto se hace evidente que la revolución nos decía, a pesar de que no se presentaba como cristiana, lo que nos estaba pidiendo era una vida comunitaria, una vida al servicio de los demás, entonces, sencillamente no había contradicciones, sino que era la verdadera plenitud del vivir cristiano.

(Juan E. Gonzalez, "Entrevista con el poeta y crítico cubano Cintio Vitier", La estafeta literaria, Madrid, 645-646, 1-15 oct. 1978, pág. 16.

3

Vitier, "El violín", pág. 74.

4

Arcadio Díaz Quiñones, "Cintio Vitier", En Rojo, Puerto Rico, 19-25 de sept. 1980, pág. 10.

5

Mario Parajón, "Cintio Vitier y su 'Canto llano'", en El mundo, La Habana, jun. 27, 1956, pág. 4-6.

6

Ibid.

7

Vitier, "El violín", pág. 68.

8

Véase el segundo capítulo de este trabajo, la sección "Palabras perdidas", pág. 142, y nota 26.

9

Véase la sección "Capricho y homenaje" del segundo capítulo de este trabajo, pág. 206.

10

Vitier en su ensayo "La palabra poética" de su Poética, define la palabra,

como el quinto elemento, no ya cósmico sino antropológico, del universo. . . (en que) Todo puede volverse palabra, y todo aspira a ello desde que fue nombrada la primera cosa.

Ese irresistible impulso de la realidad hacia la palabra es lo que llamamos poesía." (Poet, 30).

A esto, Vitier añade que mucho mas inquietante que la pregunta por el Ser, es la pregunta por el ser de la palabra... "que es la que pregunta",

"Porque hay en nosotros, y quien no la ha sentido no conoce la voz mayor de la poesía, una esencial y única palabra que pregunta, una palabra hecha de silencio absoluto, cósmico y personal, que sin cesar pregunta. Ese latir de la palabra interrogante en los silencios últimos del ser, es el que se transmite y prolifera en el discurso y la escritura de la poesía."

(El subrayado es nuestro. Poet, 32).

11

Este ensayo fue escrito el 31-xii-1953, "Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días", Revista Cubana, XXX, oct-dic. 1956, págs. 95-96.

12

Los libros a que nos referimos, publicados por Orígenes, son: De mi provincia (1945), El hogar y el olvido (1949) y Vísperas (1953).

13

Vitier no reproduce esta dedicatoria en el volumen Testimonios, aunque el libro sí aparece dedicado a Eliseo Diego.

14

Vitier, "El violín", pág. 68.

15

John F. Garganigo, "Cintio Vitier: encarnación de una poética", Anales de literatura hispanoamericana (Madrid: Universidad complutense. Consejo superior de investigaciones científicas, 1975), 4, pág. 216.

16

Guillermo Sucre, "La metáfora del silencio", La máscara, la transparencia (Caracas: Monte Avila Editores, 1975) pág. 342.

17

Ibid, 344.

18

Guillermo Sucre, ante la última estrofa del poema "XXX", comprende en ella la conciencia problemática de Vitier ante la escritura: "Es una actitud semejante a la de Lezama Lima, quien en uno de sus ensayos declara que la poesía no resiste la escritura. Pero es obvio que uno y otro están hablando --en este caso y no siempre-- de la escritura como estilo, como discurso. (Sucre, La Máscara..., 343-344).

19

Sucre, ante los versos "y quema lo que en mi palabra/ no sea fiel, o quémalo todo", del poema "XXXVI", al preguntarse a quién invoca el poeta, y a qué fidelidad está aludiendo, termina por concluir: No es aventurado decirlo: se dirige al Verbo evangélico, a cuyo designio quiere someterse. (Sucre, La Máscara..., 344).

20

Lezama, en su ensayo, no especifica a qué tipo de canto llano se refiere, aunque por la descripción que ofrece, así como el epíteto conque lo califica "diseño romano", se comprende que se refiera al canto gregoriano. Ver Lezama "Cantos de Cintio Vitier", Tratados en La Habana, en Obras completas, vol. 2. (México: Aguilar, 1977), págs. 543-547.

El canto llano es una música litúrgica de carácter monódico y ritmo libre. En la India se le da el nombre de "Sama Veda" y en el Japón el de "Kagura"; pero, el canto llano cristiano se clasifica en dos grupos: el oriental y el occidental, perteneciendo a este último, el ambrosiano, el galicano, el mozárabe y el gregoriano.

El gregoriano es el que se emplea en las iglesias del rito romano, y consta de unas 3,000 melodías. Casi todas se basan en textos en prosa, la mayoría tomados de los Salmos. En cuanto a su división en categorías musicales, hay tres: 1) la silábica, en la que una nota corresponde a una sílaba en el texto; 2) la neumática, que son de dos a cuatro notas para algunas sílabas, y 3) la melismática, que suman 20 o más notas sobre algunas sílabas. Lezama, al hablar del quilisma, habla del estilo melismático del canto llano gregoriano, definición que Julián Orbón --profundo conocedor del canto gregoriano-- le ofreció a Lezama cuando estaba elaborando este ensayo. De profundizar en la materia, nos preguntamos si más afín al texto poético de Vitier, no se encuentra el canto llano mozárabe?

21

El melisma es una secuencia de notas en las cuales se injerta el contexto silábico del texto. El quillisma, es la prolongación de una nota en las escalas de la voz -como señala Lezama-, lo que se pudiera confundir en un primer momento.

22

Ese temblor que señala Lezama, lo notamos también a un nivel estilístico en el poema "XLIX", por el frecuente uso que Vitier hace del gerundio ("espesando", "girando", "chispeando", "llameando", "nutriendo", "cantando"), prolongando la voz en un presente que parece eternizarse en ese temblor.

23

Tal vez ese verso de Santo Tomás haya sido inspirado en un verso análogo de Venantius Fortunatus (530-609), obispo de Poitiers. En la liturgia se ha usado en vísperas del Corpus Christi.

24

Lezama, "Cantos...", pág. 545.

25

Ibid, 543-544.

26

Canto llano es uno de los libros de Vitier del cual la crítica más se ha ocupado (v. Bibliografía). Lo que extraña es la falta de penetración crítica al sentido del libro --y sus poemas-- (salvo contadas excepciones). Antón Arrufat, por ejemplo, al referirse específicamente al poema "V" dice:

El pensamiento de Heidegger ejerce influencia evidente sobre Vitier, pero no se muestra como vivencia, pensamiento sentido que llega a mezclarse, entrelazarse a nuestro ser, sino que permanece ajeno, en el plano exclusivo de lo pensado y que luego se recita; no nace de la emoción, no extrae su sustancia de la sensibilidad, sino de lo estudiado y leído.

(v. Antón Arrufat, "El fruto después de las Vísperas", Ciclón 2, n. 5 (La Habana, mayo 1956), pág. 54).

Lezama, en su ensayo "Cantos...", alude con estas palabras a Arrufat:

Algunos repasadores de teclado ligero han supuesto en este libro de Cintio Vitier, una ruptura con su factura anterior, hablando enfáticamente de una voluntariosa vuelta a la sencillez. Malicia y rencor no pueden ser buenos lectores de poesía, que es de

donde brota esa inculpação candorosa. Un adentramiento en el esse sustancialis de su poesía, una inquietante búsqueda de la transparencia que quema las palabras y las aduna en una ceniza predispuesta a todas las transfiguraciones de la palabra poética, rigen las ordenanzas de este libro. Una precisión en esa región donde concepto y sensación se entrecruzan, nos lleva a rechazar esas inculpciones banales hechas a su obra última, de querer poetizar la nada de Heidegger. Basta un ascenso a esa región, para que salte al lado de la palabra nada, despojamiento, para darnos cuenta que estamos en la zona de los místicos alejandrinos. . . .

(El subrayado es nuestro. v. Lezama, "Cantos...", pág. 546.

27

Ibid, 544.

28

Ibid, 546-547.

29

Véase el "Laudis" de El Liber Usualis, Bélgica: Desdée ed., 1962. En este libro se recoge toda la liturgia publicada por los Benedictinos de la Abadía de Salesmes.

30

Garganigo en su ensayo utiliza el 'nosotros' libremente, perdiéndose un poco el sentido de lo que aquí intenta aclarar. Tal vez por ello aísle a Vitier tan radicalmente en ese ser elegido, contrapuesto al nosotros. (v. Garganigo, "Cintio...", pág. 222).

31

Ibid.

32

Ibid, 222-223.

La invocación a Dios es una invocación individual, que en el caso de Vitier, es la del poeta que se encuentra a las puertas del infierno, y no como indica Garganigo, una invocación del poeta para "librarnos" (a nosotros, los lectores.) de las puertas del infierno.

33

Nos basamos en la diferenciación que establece Lionel Trilling en Sincerity and Authenticity (Cambridge: Harvard University Press), 1974.

34

Esta cita corrobora aún más la errónea interpretación ofrecida por Garganigo. (v. "El violín", pág. 72).

35

Soren Kierkegaard, Fear and Trembling and The Sickness unto Death, tr. Walter Lowrie (New Jersey: Princeton University Press, 1968), pág. 41.

36

Este poema, "El rostro", llega a ser objeto de una crítica descarnada entre aquellos jóvenes poetas que unen sus voces al suplemento del periódico Revolución, "Lunes de Revolución", creado por Guillermo Cabrera Infante. Cuando Vitier publica Escrito y cantado, entre otras voces, se oye la de Pablo Armando Fernández:

Ahora Cintio Vitier reconoce en 'esos hombres humildes' que nos han libertado, el rostro que ha venido buscando hace más de 20 años". . .
"Su confesión pone al descubierto que nunca vio el país, su rostro, más bien sólo lo vio como un cascarón vacío.

(V. Pablo Armando Fernández, "Breves notas sobre la poesía cubana en 1959", en "Lunes de Revolución", Revolución, 43, enero 18, 1960, pág. 15; v. también, José A. Baragano, "Escrito y cantado", "Lunes de Rev.", Revolución, 35, nov. 16, 1959, pág. 16).

37

"El violín", pág. 74.

38

Canto llano testimonia ese primer momento en el cual el poeta desencadena su previa tensión del proceso interno de su conversión, exteriorizándolo en dicho cuaderno, en una expresión de fe. Pero, pasado ese primer momento de la conversión, surge entonces, las rebeliones y conflictos que Escrito y cantado testimonia.

(Para la cita de Vitier, v. "El violín", pág. 74).

39

Ibid, 74-75.

Es de notar que en esta cita, Vitier incurre en una generalización que no es sino testimonio personal de una proyección individual. Lo que forma parte de su estilo ensayístico, fue duramente atacado por los jóvenes poetas desde el periódico Revolución. De nuevo, la queja de Pablo Armando Fernández,

"como se ve, desafortunadamente, Vitier generaliza y su voz se hace colectiva como si pretendiera hablar por todo el pueblo". Revolución, 43, ene. 18, 1960, pág. 15.

40

Camilo Cienfuegos fue comandante guerrillero de las fuerzas armadas de Fidel Castro en la Sierra Maestra. Después del triunfo de la revolución, se fue creando a su alrededor, el mito de "Camilo-el Cristo", por su personalidad como también por el gran parecido entre ambos. El 26 de octubre de 1959, sale de La Habana en su avioneta, rumbo a otras provincias, desapareciendo misteriosamente. Cuando Vitier escribe este poema, ya se habían agotado todos los recursos en la búsqueda infructuosa por Camilo.

Este poema se publicó en Bohemia (La Habana, 52, n. 50, dic. 11, 1960), pag. 49; y en Islas (Revista de la Universidad Central de Las Villas, III, n. 1, set-dic. 1960), pág. 185.

41

César López al hacer un recuento sobre la nueva poesía en la revolución, señala este poema de Vitier como contrapunto a la poesía clásica de los poetas de Orígenes:

Si los antiguos militantes de Orígenes, continúan su trayectoria y como en el caso de Lezama incorporan el hecho de la Revolución sin quebrantar su sistema (ver sin embargo, el bello poema de Cintio Vitier por la muerte de Camilo Cienfuegos, que parece, aun sin renunciar a un misterio intrínseco tan caro a dicha poesía, conllevar el germen de una apertura que todavía no ha llegado). . .

(v. César López, "En torno a la poesía cubana actual", Unión (La Habana: VI, n. 4, 1967), pág. 192).

42

Este poema fue escrito el 13 de agosto de 1963, y publicado dos años mas tarde en Asomante (Puerto Rico: XXI, n. 1, ene-mar, 1965), pág. 47.

43

Ezequiel Martínez Estrada fue a Cuba por primera vez en 1960 para recibir un premio de La Casa de las Américas. Después volvió a la isla varias veces, emprendiendo la monumental tarea de escribir una "radiografía espiritual" (como la llamara Manuel Pedro González), sobre el Apóstol cubano, José Martí. En uno de sus viajes a Cuba, Ezequiel cae en desgracia ante el gobierno cubano, cuando escribe un prólogo a

petición de Fidel Castro sobre sus discursos, lo cual no satisface a Castro. Se margina a Ezequiel de la revolución, y no es sino póstumamente, cuando la Casa de las Américas le publica en 1967, el primer volumen Martí Revolucionario. (v. la reseña de M.P.González "Biografía espiritual de José Martí", Anuario Martiano, 2, 1970, págs. 481-529). La obra completa de Martínez Estrada sobre Martí fue publicada primero póstumamente por la editorial siglo veintiuno en México, en 1966, bajo el título, Martí: el héroe y su acción revolucionaria.

Cuando Vitier publica su poema, ante la muerte de E.M.E., el 6 de nov. de 1964, constituye en cierto modo un hecho heroico, pues no sería sino al cabo de dos años después de muchas vicisitudes, cuando se logra absolver de culpas al escritor argentino, ante la revolución.

44

En el caso de Rolando Escardó (1925-1960), se trata, por el contrario, de un joven poeta integrado a la revolución, aunque su obra poética no fue sino publicada póstumamente, bajo el título Libro de Rolando (La Habana: ediciones R., junio de 1962). Y sobre sus datos biográficos: nace en Camagüey, y a los veinte años reside en La Habana. Funda el Grupo Yarabey, colabora en Orígenes, y en 1956, aparecen poemas suyos en la revista de Piñera, Ciclón. De 1957 a 1958, se ocupa de la preparación de Colección de Poetas de la Ciudad de Camagüey. En 1958, va a México para regresar a Cuba en menos de un año al triunfar la revolución, incorporándose a las actividades del Instituto Nacional de Reforma Agraria.

La primera etapa de su poesía anuncia la influencia de Lezama. Fue amigo de Vitier, quien escribe el primer poema "Rolando Escardó", el 17 de octubre de 1960, un día después de su trágica muerte.

45

En la Biblia no se les llama "peregrinos", sino "discípulos" (v. San Lucas, XXIV, 13-49).

Juan del Encina compuso su cuarta égloga en base a este tema, pero a pesar de llamarlos "discípulos", añade que "yvan al castillo de Emaus", extrayendo el material de su égloga, no sólo de las Sagradas Escrituras, sino también de los textos apócrifos insertados "en la tradición religiosa desde principios de la Edad Media" (v. Humberto López Morales, prólogo a Juan del Encina, Eglogas completas (New York: Las Américas Publishing Company, 1968), pág. 15. A pesar de las variaciones en torno a este tema, el poema de Vitier es fiel en las alusiones al de la Biblia.

46

El verso bíblico lee: "Mas nosotros esperábamos que él era el que había de redimir a Israel; y no obstante, después de todo esto, he aquí que estamos ya en el tercer día después que acaecieron dichas cosas" (San Lucas, XXIV, 21). 'Las cosas que acaecieron' se refiere a la muerte de Jesús.

47

John F. Garganigo, "Cintio...", -pág. 219.

48

"El violín", págs. 76-77.

49

Edmundo Desnoes, Los dispositivos en la flor. (Cuba: literatura de la revolución), (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1981), pág. xv.

50

Ibid, 534.

51

Esta advertencia a la primera edición fue escrita en agosto de 1955. Ver: Octavio Paz, El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 2da ed., 1967), pág. 7.

52

Ernesto Cardenal, En Cuba (Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1972), pág. 11.

53

Véase nota N. 1. Salinas define el "modo humanitario" como,
el sentimiento de comunidad sea vivido por el poeta, sin limitación alguna; no por referencia a tal o cual sector de la sociedad de los hombres, sino a toda ella, a los hombres del universo.
Salinas, La poesía de..., pág. 215.

54

Desnoes, Los dispositivos..., pág. xxiv.
Para su antología, Desnoes escoge 10 poemas de Vitier de la sección "Entrando en materia", que son: "Torre de Marfil", "Consignas", "El aire, aquí", "Escasez", "Compromiso", "Cántico nuevo", "No me pidas", "Estamos", "Ante el rostro de Guevara yacente", y "Clodomira".

55

Este poema fue publicado en Cuadernos Americanos, CLXXXII, n. 3, may-jun. 1972, págs. 191-194.

56

Utilizamos la sigla LaFP, del volumen La fecha al pie (La Habana: Ediciones Unión, 1981) seguida de la página en arábigos.

CONCLUSIONES

Toda la poesía de Vitier, vista en su conjunto orgánico, es una suma de búsquedas por el conocimiento --como señalara el poeta-crítico Vitier en algún momento--. Se descubre en ella, un proceso viviente, cambiante, dialéctico: desde "Luz y Sueño" hasta las "Palabras del hijo pródigo" del volumen Visperas, se participa desde la ontología, de las distintas vías filosóficas en la búsqueda por el Ser y el Ser de la Poesía. Ello se resuelve en un sentido teleológico en el hallazgo de la fe y el reino del Espíritu en el volumen Testimonios; lo que a su vez, hace al poeta comprender la entrega de la poesía desde el silencio, desde Testimonios hasta La fecha al pie. Toda la búsqueda de Vitier por el ser de la poesía --en su poesía y ensayos, sobre todo su Poética-- ha estado estructurada de raíz por la gnoseología. Y la poesía, fiel encarnación de la tensión vital de ese proceso, ha sido a su vez, el sujeto transformado en objeto en la búsqueda de Vitier.

La poesía de Vitier ha sido la vía a su vez, participante del proceso racional-crítico en la

búsqueda filosófica por las definiciones. Y el poeta ha asumido el destino de la poesía, enterañando su esencia en teoremas conceptuales de la misma. Por eso, cuando el poeta-crítico pasa de la estructura del verso a la prosa en el raptó poético de la creación-crítico-poética en los ensayos de su Poética, se comprende al crítico-poeta participante también en las definiciones por el ser de la poesía.

Vitier y su Poética

Captar y delinear el ser de la poesía presupone una concepción en base a una definición. Y definir el ser de la poesía, como la poesía misma, es una tarea inaudita que escapa al propio poeta. Por eso, Vitier en su Poética, al situarse en la poesía, para desde allí descubrir sus leyes y formular una definición, no puede sino concebirla desde el mismo acto poético que la engendra: "Mnemosyne"; o sea, madre y sustancia, en la cual el acto poético no es sino "la revelación de la sustancia de su propio parto" (Poet., 5). La memoria es la inspiración y la revelación de la experiencia que hace posible aprehender la forma poética, en la cual entra la sustancia poética. De esta concepción --aristotélica-- Vitier explica:

La cuestión se simplifica en cuanto comprendemos que, con independencia de la cronología del proceso, la forma, sensorialmente previa o provocada, es

siempre lo generador. Después que descubrimos una forma ya no hay antes ni después y sólo podemos servirle de instrumento, porque ella es eterna y nosotros estamos ligados a la muerte.

(El subrayado es nuestro. Poet, 8).

Vitier, consciente de la importancia del descubrimiento por la forma poética, desde sus primeros cuadernos en el volumen Vísperas, sobre todo "Palabras Perdidas", se propone en su quehacer poético dicha búsqueda. Es en su Poética donde el poeta concreta cómo esa forma se revela en el acto poético en sí --el parto de Mnemosyne--. Y el poeta es el ser pasivo, que espera en ese instante la revelación --el poder fecundo de la creación--. Es entonces cuando se entra en el orden de la participación en el acto creador entre poeta y poesía: ambos se descubren en un raptó místico por el poder creador de la vida misma, y Mnemosyne. Enrico Mario Santi comprende a la memoria como el "verdadero agente mediador entre la experiencia vital y la escritura. De ahí que para Vitier la poesía",¹

sólo es concebible cuando lo vivido, al contagiarse del medio transparente de la intimidad, y por un salto de energía rigurosamente místico, da de sí lo que su tensión vital inmediata sofoca: las esencias.

(Poet, 26).

En un primer momento en el ensayo de Vitier "Mnemosyne" se van entremezclando las distintas concepciones sobre la poesía, que hacen imposible

seguir el hilo lógico en una estructura conceptual de la misma. En esta cita, aparece la poesía "solo" -cómo- "concebible" -- "cuando lo vivido"... (se comprende: por el poeta). O sea, poeta y poesía se presentan en un primer momento aislados, para al final, encontrarse ambos participantes en una experiencia vital, en común.

En los cuatro ensayos de su Poética, Vitier se aproxima a una definición de la poesía desde una doble teoría: 1. la expresión poética; 2. el conocimiento poético. Si bien ambas se entremezclan en los cuatro ensayos, cumpliendo con una visión integradora de la poesía, se pudiera comprender en la primera, sobre la expresión, a "Mnemosyne" y "La Zarza ardiendo"; en la segunda, "La palabra Poética" y "Sobre el lenguaje figurado".

En este último ensayo se va prefigurando una visión más cabal --definitoria-- de la poesía, al Vitier refutar las tesis poéticas que desde Aristóteles hasta Carlos Bousoño y Dámaso Alonso se han sedimentado en el occidente. Hace comprender que la poesía no se define por medio de lo extralógico al lenguaje poético o por lo que es ancilar a ella. El lenguaje poético no es un lenguaje figurado ni "eufemismo" como caricaturescamente lo expresara Ortega y Gasset. Porque la poesía es sólo fiel a la vida misma: ella ya en sí, se revela imagen poética.

El sentido de la fidelidad de la poesía se comprende al complementarse con el de la transubstanciación de Cristo que Vitier explora en la "Zarza Ardiendo": la transubstanciación en sí requiere de una forma a priori para poder verificarse. Y esta verificación cumple un sentido de fidelidad trascendente. Si la forma se revela desde la vida --la concepción poética-- no cumple sino una fidelidad trascendental. Se comprende en este orden participante al poeta como demiurgo, quien cumple desde el poder creador de la vida, el acto poético. Si el impulso que hace posible ese cumplimiento es generado por el principio germinativo de Mnemosyne, se comprende, una vez cumplido ese impulso en escritura, el sentido anagógico de la misma.

Vitier en su Poética comprende este sentido entrañado en la poesía: por ello, la poesía es catacresis --nombrar lo que no tiene nombre-- lo que es en sí indefinible. Ello no cumple sino una fidelidad a la vida la cual corresponde, a su vez, al orden de lo divino. Por eso, la palabra poética traduce ese orden, al pedir desde la vida, ser escrita.

Poeta y poesía participan en una doble fidelidad: el de la vida que es en sí transubstanciación del orden de lo divino. Vista la Poética de Vitier en su totalidad, "Mnemosyne" se comprende desde la "Zarza Ardiendo": si el acto naciente de la palabra poética se engendra en la capacidad fecunda de la memoria, que

es la que hace posible desde la experiencia del presente, la participación del ser en el tiempo, este ser actualizado en el presente no es sino transubstanciación del Verbo en la Palabra Poética.

La Poética y la Poesía de Vitier

Aplicar la Poética de Vitier a su poesía desde una posición crítica es señalar correspondencias de un doble movimiento creativo. La Poética encarna el signo musical: su forma corresponde a la sonata, que a su vez parece reflejar las cuatro estaciones del año: "Mnemosyne" -la primavera-, "La palabra poética" -el verano-, "Sobre el lenguaje figurado" -el otoño- y "La Zarza Ardiendo" -el invierno-. Estas sonatas ofrecen desde su centro el signo esencial de lo inefable musical. La Poética, más que un teorema conceptual sobre la poesía, encarna el reino de las claves y las notas de una melodía y su armonía: correspondiéndose participantes desde la poesía --en la Poesía misma--.

Por ello, si la Poética también ofrece una suma teórica sobre la poesía y su concepción, ejemplificarlas en la obra poética de Vitier presenta problemas que requieren clarificación. La poesía de Vitier es una poesía en movimiento, vital y dialéctica, engendrada

en la tensión de este proceso. Al explorar un sentido, exige de sí, tanto la cara como la cruz. La poesía participa en ese movimiento del "corsi" y del "ricorsi" como diría Lezama.

Cuando Vitier explora en un poema las distintas significaciones de un concepto para después devolverlo depurado en un símbolo poético, éste cumple específicamente en el poema, una función explorativa en el proceso de una búsqueda que trasciende el sentido mediato del poema. Por ello, ese sentido mediato que el concepto pudiera revelar específicamente en un poema determinado, corresponde al sentido último --la visión total-- que Vitier entrega en su poesía.

Por ejemplo, en los primeros cuadernos de Vitier, se explora el concepto "el olvido", el cual todavía no entra en relación a la capacidad creadora de la memoria que el poeta exploraría más tarde en su ensayo "Mnemosyne". Si en este ensayo se explora dicho concepto para rescatar un sentido definitorio --trascendental-- de la poesía, éste no es el mismo que se cumple desde la trayectoria poética de Vitier.

El peligro de aplicar la Poética a la poesía de Vitier, radica en un punto de perspectiva cronológica, pero también en el sentido último que se encierra en cada obra. No obstante, se pudieran ejemplificar imágenes y conceptos entre Poética y poesía, como ocurre cuando se llega a Canto llano (-como lo señalaría John F.

Garganigo desde el mismo título de su estudio: la encarnación de una poética-), cumpliendo un sentido conceptual. Pero ello no es aplicable a toda la poesía de Vitier. En algunos casos, sí cabe señalar correspondencias, como aquel poema sobre la memoria "Mas nadie diga" de Extrajeza de estar (1944), en donde la imagen poética ('el aceite impetuoso penetrando en la tela') la explora Vitier en su ensayo "Mnemosyne". Son muchos los ejemplos. Pero éstos sólo en función de correspondencias, pues el estructurar una comprensión de la poesía de Vitier desde su Poética no da en un sentido último, una visión 'comprendedora' de la poesía misma --aunque el proceso a la inversa sí sea aplicable--.

En la poesía de Vitier hay una encarnación crítica de sí misma, trasluciéndose desde ella, teoremas conceptuales que corresponden a la visión dialéctica del mundo de Vitier: visión que participa desde la existencia de ese proceso dialéctico, de la necesidad por el conocimiento. Y esta necesidad descubre en sí, el de la armonía universal entre todo lo existente. Por ello, poeta y poesía se conjugan desde un mismo estar en una participación que revela una fidelidad correspondida. En esta relación queda en suspenso la visión de Vitier sobre el lector-crítico, aunque en su Poética en algún momento lo haga participante

del proceso creativo en la poesía. Pero en un sentido final, se descubre fuera de este proceso por la relación casi exclusivista entre 'poeta-poesía'. ¿Será tal vez porque Vitier intuya en ello un desprendimiento propio a su vez, en una entrega la cual entraña una valoración última del ser de la poesía que trasciende al propio poeta?

Vitier y su visión sobre la crítica

En la trayectoria poética de Vitier, sobre todo en sus primeros cuadernos, al confrontar la esencia de la poesía, el poeta la ha comprendido participante en una valoración última que trasciende al propio poeta. Cuando en su Poética, Vitier confronta el ser de la poesía, la sitúa desde un movimiento participante en el acto mismo de su creación: desde esta perspectiva, es imposible desvincular poeta y poesía. Pero también en esa experiencia queda aún más distante el lector-crítico quien la asume en un a posteriori. Consciente de ello, Vitier emprende una visión unificadora que desde su misma visión poética implica al lector-crítico: y es el volver a hacer renacer desde la poesía a la poesía misma. Pero descubre esa ley una imposición: queda fuera de este proceso cualquier perspectiva objetiva por la misma naturaleza del acto creador, siempre sujeto a la voluntad participadora del poeta.

Vitier no explora las implicaciones en la inclusión en la poesía del lector-crítico, comprendiéndose en ese silencio, la necesidad de hacer participar al lector-creador, subordinado a la crítica del poeta.

Pero el mismo Vitier ha sido lector-crítico, y ello lo ha llevado a escribir ensayos como "La crítica y la creación en nuestro tiempo", que junto a la entrevista que titula "Sobre la crítica" incluye en su volumen Crítica sucesiva. En el primer ensayo -escrito en 1949- Vitier comienza diferenciando un tipo de crítica efectuado en un a posteriori: el profesional -siempre ancilar a la poesía- y la crítica-poética que es una interpretación "incluso francamente poética o creadora": la primera se funda en el rigor científico de sus investigaciones; la segunda "confía en lo que pudiera llamarse una inteligencia de la sensibilidad."² Pero en el punto en que se centra Vitier en su ensayo, es el de la crítica en relación a la creación, comprendida ésta en un a priori en la obra misma del creador. Señala tanto la obra de Picasso como la de los surrealistas franceses, porque testimonian al hombre-creador contemporáneo, cada vez más escindido y especializado. Ante esta conciencia, Vitier confiesa: "El acto poético, en suma, ha perdido su inocencia precisamente al ser ésta conocida."³

Es de notar que Vitier canaliza su sensibilidad

y su quehacer poético en esa crítica-a priori en su propia creación; y la crítica-creadora o poética en sus ensayos críticos. Vitier justifica esta última ejemplificándola con nombres de autores excepcionales en este campo --entre ellos a Martí--. Pero cabe recordar el peligro que esta crítica entraña y en el cual incurrió el propio Martí (recordemos su "Prólogo al Poema del Niágara"), que es convertirse en creación propia, escapando de la misma intención que en un principio la justifica: la del olvido ya en sí del objeto en estudio.

Enrico Mario Santi en su ensayo "Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente" contesta la desolación de Vitier ante la crítica en la obra de arte: y para ello fundamenta su respuesta en la comprensión de la concepción crítica de Lezama. Las obras de Toynbee y Curtius le presentan a Lezama la posibilidad concluyente de que "la crítica tendrá que convertirse, inevitablemente en literatura o en meta-literatura."⁴ Pero para que ello suceda, tiene que participar de las leyes misma de la creación, y toda creación a su vez, impone un reto que exige del lector, una re-creación.

Esta visión ofrece al lector-crítico una mayor independencia -no obstante las leyes a seguir- en su aproximación a la obra de arte. Y en este sentido también cabe la inclusión del crítico profesional. Esta visión crítica comprendida fuera de la obra de

Vitier, ¿no participa de aquel principio fecundo de "Mnemosyne" explorado por Vitier en su Poética? Y ello a su vez, ¿no entra en el principio dialéctico de Vitier que "todo entra en todo" cumpliendo en sí una fidelidad que desde el lector-crítico, trasciende la visión personal del poeta?

Por ello, fieles a Vitier, en lo que en su Poética expresa,

Todo poeta tiene un pensamiento implícito, y es uno de los menesteres más fecundos de la crítica descubrirlo y exponerlo.

(Poet, 86).

hemos desentrañado ese pensamiento implícito en la trayectoria poética de Vitier. Sin intentar hacer desde este estudio una crítica-poética, hemos participado en el orden poético entregado desde las mismas leyes de la poesía. Y estas leyes han descubierto desde la poesía lo que Vitier expresa en su Poética:

Comprender, en suma, que la poesía no es figura, sino sustancia; no es ilusión, sino realidad; no es lenguaje indirecto, sino directo; no es eludir, sino afirmar; no es amaneramiento, sino conocimiento.

(Poet, 70).

Pero además hemos comprendido que,

La poesía precederá y excederá siempre a la exégesis de sus operaciones tanto como a las definiciones de su ser.

(Poet, 56).

Y si en el quehacer poético de Vitier, se ha encontrado implícita la búsqueda por el conocimiento, por el Ser y el Ser de la Poesía, esto en base a una definición, ha escapado de la propia tarea del poeta. Vitier en una entrevista cita el caso de Lorca, quien pensando en la poesía misma, le decía a Gerardo Diego en 1934:

comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.⁵

A lo que Vitier añade: "lo cual no le impidió escribir su 'Teoría y juego del duende' conferencia preñada de noticias exactas y datos fidedignos".⁶

Pero no es sólo el menester de la crítica 'hablar' de la poesía, sino también el asumirla y recrearla desde ella misma. Sin imponerse la tarea imposible de definir la poesía, el crítico --desde un substrato que trasciende el quehacer del poeta-- la recibe desde su entrega en el tiempo; y de ahí, --a una valoración última de la poesía. Si bien,

Todo pensamiento poético tiene que partir de la unidad en lo heterogéneo, de la síntesis que no anula sino exalta y paradójicamente ilumina la fruición de lo múltiple.

(Poet, 18)

la crítica --y la que aquí hemos seguido-- no ha sido sino una aproximación analítica e interpretativa desde la poesía, para hacer resaltar en lo que en ella va cumplido, una iluminación que no es sino un principio al conocimiento de la obra poética de Vitier.

NOTAS

1 Enrico Mario Santi, "Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente", Revista Iberoamericana, Nos. 92-93, jul-dic., 1975, pág. 540.

2 Vitier, "La crítica y la creación en nuestro tiempo", Crítica sucesiva (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971), pág. 14

3 Ibid, 20.

4 Santi, "Lezama...", pág. 544

5 Waldo González López, "Cintio Vitier, la necesidad de la palabra", Bohemia, 71, n. 41, oct. 12, 1979, pág. 12

6 Ibid.

BIBLIOGRAFIA

I- OBRAS DE CINTIO VITIER

a) Poesía.

Poemas (1937-1938). I. Luz y Sueño. La Habana: Ucar, García y Cía., 1938.

Sedienta cita. La Habana: Ucar, García y Cía., 1943.

Extrañeza de estar, 1944. La Habana: Ucar, García y Cía., 1945.

De mi provincia. La Habana: Orígenes, 1945.

Capricho y homenaje, 1946. La Habana: Ucar, García y Cía., 1947.

El hogar y el olvido, 1946-1949. La Habana: Orígenes, 1949.

Sustancia. La Habana: Ucar, García y Cía., 1950.

Conjeturas. La Habana: Ucar, García y Cía., 1951.

Visperas, 1938-1953. La Habana: Orígenes, 1953.

Canto llano, 1953-1955. La Habana: Orígenes, 1956.

Escrito y cantado, 1954-1959. La Habana: Ucar, García y Cía., 1959

Testimonios, 1953-1968. Ed. Contemporáneos. La Habana: UNEAC, 1968.

La fecha al pie. La Habana: Ediciones Unión, 1981.

b) Ensayo y crítica.

"La muerte de Juan Torroella:" Revista Cubana, 12.
Abr-jun. 1938, págs. 230-232.

"De poesía." Poeta, 2. (La Habana), mayo 1943, n.pág.

Experiencia de la poesía. La Habana: Ucar, García y
Cía., 1944.

"El saber poético." Revista Cubana, 20. Jul-dic. 1945,
págs. 64-69; rpd. "Mnemosyne", Poética, págs.
14-20.

"Virgilio Piñera: poesía y prosa." Orígenes, 2, N. 5,
primavera 1945, págs. 47-50.

"Mallarmé y la crítica." Magazine Social, IV, N. 6,
(La Habana), ago. 1948, págs. 9-10; rpd. "Apunte
a Mallarmé." Crítica sucesiva.

"El Pen Club y los Diez poetas cubanos." Orígenes, 5,
N. 19, otoño 1948, págs. 41-43.

"Nemosine: datos para una poética." Orígenes, 5, N. 20,
invierno 1948; rpd. "Mnemosyne." Poética.

"Páginas de diario." Revista Lyceum, 7, N. 27 (La
Habana), ago. 1951, págs. 19-26.

"La prosa de Varona." Mensaje, 1, N. 1. (La Habana),
jun. 1949, págs. 3-20.

"Jorge Mañach y nuestra poesía." Diario de la Marina,
26 oct. 1949, pág. 4, y, 30 oct. 1949, pág. 34.

"La poesía de Goethe." Revista Lyceum, 5, N. 20, nov.
1949, págs. 68-70; rpd. "Lejanía de Goethe."
Crítica sucesiva.

"La crítica y la creación en nuestro tiempo." Cuadernos
de la Universidad del Aire del Circuito CMQ. 2,
N. 11 (La Habana), nov. 1949, págs. 43-50;
rpd. Crítica sucesiva.

"La rebelión de la poesía." Revista Cubana, 27. Jul-
dic. 1950, págs. 23-41; rpd. Crítica sucesiva.

- "El fin de siglo en la literatura." Cuadernos de la Universidad del Aire del Circuito CMQ, 3, N. 35. Nov. 1951, págs. 89-97.
- "Una traducción de la Jeune Parque." Revista Cubana, 28, ene-jun. 1951, págs. 176-185; rpd. Crítica sucesiva.
- "Imagen de Rimbaud." Revista Lyceum, 8, N. 29. Feb. 1952, págs. 17-30; rpd. prólogo. Las Iluminaciones de Arthur Rimbaud.
- "Carlos González Palacio." El Mundo, 21 nov. 1952, pág. 4-A.
- "Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días." Diario de la Marina, 22 dic. 1953, págs. 103-105; rpd. Revista Cubana, 30, oct-dic. 1956, págs. 53-96.
- "Los Versos libres de Martí." Revista Lyceum, 9, Nos. 33 y 34. Feb.-mar. 1953, págs. 59-70; rpd. Temas Martianos.
- "El 'Homenaje a la tonadilla' de Julián Orbón." Diario de la Marina, 15 feb. 1953, pág. 4; rpd. Crítica sucesiva.
- "Catacresis esencial." Asomante, X, N. 1. Ene-mar. 1954, págs. 21-28; rpd. "Mnemosyne". Poética.
- "Samuel Feijóo." Diario de la Marina, 27 ago. 1955, pág. 4; rpd. Crítica sucesiva.
- "Presentación del teatro de Paul Claudel." Orígenes, 12, N. 38, 1955, págs. 3-6; rpd. Crítica sucesiva.
- "Gloria a Juan Ramón." Diario de la Marina, 30 oct. 1956, pág. 4; rpd. Crítica sucesiva.
- "Una tesis sobre el lenguaje poético." Proc. de las Conferencias en las Universidades de La Habana y Oriente, abr. 1954 y jun. 1955. Separata del Libro Jubilar de Alfonso Reyes. Ed. Universidad Nacional de México. México: Dirección General de Difusión Cultural, 1956; rpd. "Sobre el lenguaje figurado." Poética.
- "Poesía como fidelidad." Orígenes, 13, N. 40, 1956, págs. 21-28; rpd. Poética.

"El juego de abalorios." El Mundo, 25 nov. 1956, pág. D-5; rpd. Crítica sucesiva.

La voz de Gabriela Mistral. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1957; rpd. Crítica sucesiva.

La luz del imposible. La Habana: Ucar, García y Cía., 1957.

"El perfume derrochado." El Mundo, 6 abr. 1958, pág. 2.

"Juan Ramón Jiménez. In Memoriam." Islas. Revista de la Universidad Central de Las Villas, l. n. 1. (Santa Clara, Cuba), set-dic. 1958, págs. 4-6; rpd. Crítica sucesiva.

Lo cubano en la poesía. Santa Clara, Cuba: Departamento de Relaciones Culturales. Universidad Central de Las Villas, 1958; rpt. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

"Símbolo y realidad." Islas. Revista de la Universidad Central de Las Villas, l. N. 3, may-ago. 1959, págs. 499-506; rpd. Poética.

"Cultura, pueblo y poesía." Islas. Revista de la Universidad Central de Las Villas, 2, Nos. 2 y 3, ene-ago. 1960, págs. 329-337.

"Henry David Thoreau, 1862-1962." Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 2, Nos. 1 y 4, ene-dic. 1960, págs. 102-103.

Poética. La Habana: Imprenta Nacional, 1961; rpt. Ed. Joaquín Giménez Arnau. Madrid: Colección Aguari-bay de poesía, N. 4, 1973.

"Sor Juana, Meza, Martí." Cuba en la Unesco, 2, N. 4, dic. 1961, págs. 26-30; rpd. Crítica sucesiva.

"Un cuento de Tristán de Jesús Medina." Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 3, Nos. 1 y 4, ene-dic. 1961, págs. 132-157; rpd. conf. en el Ateneo de La Habana, 15 feb. 1963; rpd. prólogo a Mozart ensayando su Réquiem de Tristán de Jesús Medina.

"Algo más sobre el Apóstol." Cuadernos Americanos, 23, CXXXIV, N. 3, may-jun. 1964, págs. 85-94.

- "Julián del Casal en su centenario." Estudios críticos.I.
La Habana: Departamento Colección Cubana de la
Biblioteca Nacional, 1964.
- "El coloquio de Génova: primer paso de la comunidad
latinoamericana de escritores." Siempre, 622
(México), 26 mayo 1965, págs. iv-vii.
- "La palabra poética." Cuadernos Americanos, 14, LXXX,
N. 2, mar-abr. 1965, págs. 103-119; rpd. Poética.
- "La poesía cubana contemporánea (contexto y generaciones)."
Terzo Mondo e Comunita Mondiale. Editore Marzorati,
Milán: Testi delle relazioni presentate e lette ai
congressi di Genova (1967), págs. 319-326.
- "Manuel de la Cruz como caso estilístico." Revista de
la Biblioteca Nacional José Martí, 9, N. 2 (Año
58, 3a. época), abr-jun. 1967, págs. 25-48; rpd.
Crítica sucesiva.
- "El violín." Unión, VII, N. 4, dic. 1968, págs. 54-77.
- "Correo Martiano." El libro y el pueblo. México: ago.
1968, pág. 48 (Carta a Pedro Guillén sobre la
inauguración de la Sala Martí).
- "José Lezama Lima." Diccionario de literatura cubana.
La Habana: Instituto de literatura y lingüística,
1968, pág. 4955.
- "Los discursos de Martí." Anuario Martiano, I. La Habana:
Consejo Nacional de Cultura, 1969.
- Temas Martianos. Por Vitier, Cintio y Fina García Marruz.
La Habana: Departamento Colección Cubana, Biblio-
teca Nacional José Martí, 1969; rpt. Río Piedras:
Huracán, 1981.
- Poetas cubanos del siglo xix. Semblanzas. La Habana:
Unión, 1969.
- "Poetas cubanos del siglo xix." Unión, VI, N. 1, mar.
1969, pág. 56.
- "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleo-
logía insular." José Lezama Lima. Cuba: Casa de las
Américas, 1970, págs. 68-89.
- "Martí, el integrador." Anuario Martiano, 2. La Habana:
Biblioteca Nacional José Martí, 1970.

- "Una carta inédita de Martí." Anuario Martiano, 2. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1970.
- Crítica sucesiva. La Habana: Instituto cubano del libro, 1971.
- "Imagen de José Martí." Anuario Martiano, 3. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1971.
- "Música y razón." Anuario Martiano, 4. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1972.
- "Dos artículos desconocidos de Martí." Anuario Martiano, 4. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1972.
- "Ese sol del mundo moral. (Agramonte en Martí)." Bohemia, 65, N. 38 (La Habana), sept. 21, 1973, págs. 16-19.
- "Dos poetas cubanos: Plácido y Manzano." Bohemia, 65, N. 50, dic. 14, 1973, págs. 18-21.
- "La irrupción americana en la obra de Martí." En torno a José Martí. Ed. Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-Americaines de l'Université de Bordeaux, III. Bordeaux: Bière, 1974.
- Ese sol del mundo moral (para una historia de la eticidad cubana). México: Siglo Veintiuno Editores, s.a., 1975.
- "Una fuente venezolana." Cuadernos Americanos, I. CCX, ene-feb. 1977.
- "Sobre Lucía Jérez." Diálogos, 15, N. 87 (México), mayo-junio 1979, págs. 3-8.
- "Cuba y la cultura latinoamericana." Areíto, 7, N. 27 (New York), 1982, págs. 7-9.

c) Novela.

De Peña Pobre. Memoria y novela. México: Siglo Veintiuno Editores, s.a., 1978; rpd. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. (Se incluye por primera vez la segunda parte, "Violeta Palma").

d) Estudios. Prólogos.

Obra poética de Emilio Ballagas, 1910-1954. Ed. póstuma. Comisión editora José María Chacón y Calvo. La Habana: Ucar, García y Cía., 1955.

Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa. Edición del Departamento de Estudios Hispánicos. Las Villas, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1960.

Iluminaciones de Arthur Rimbaud. La Habana: Ediciones La Tertulia, 1961; rpt. Madrid: Visor, 1972.

Mozart ensayando su Réquiem de Tristán de Jesús Medina. La Habana: Departamento Colección Cubana de la Biblioteca Nacional, 1964.

Poesías de Juana Borrero. La Habana: Instituto de literatura y lingüística, 1966. (En colaboración con Fina García Marruz).

"Las cartas de amor de Juana Borrero." Epistolario I. de Juana Borrero. La Habana: Instituto de literatura y lingüística, 1966.

"En la mina martiana." Martí, Darío y el Modernismo de Ivan . . Schulman y Manuel Pedro González. Madrid: Editorial Gredos, s.a., 1969.

La crítica literaria y estética en el siglo xix cubano. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, Departamento Colección Cubana. Vol. I, 1968. Vol. II, 1970. Vol. III, 1974.

Obras completas de José Lezama Lima. México: Aguilar, 1975. Vol. 1.

"Nueva lectura de Lezama." Fragmentos a su imán de José Lezama Lima. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976; rpt. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.

Flor oculta de poesía cubana. Siglos xviii y xix. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978. (En colaboración con Fina García Marruz).

Poesías y cartas de Juana Borrero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978. (En colaboración con Fina García Marruz).

José Martí. Obra literaria. España: Ed. Lumen, Biblioteca Ayacucho, 1978.

e) Antologías poéticas.

Diez poetas cubanos, 1937-1947. La Habana: Ed. Orígenes, 1948.

Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952). Ediciones del Centenario. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

Las mejores poesías cubanas. Lima: Primer festival del Libro Cubano, 1959.

Los grandes románticos cubanos. La Habana: Tercer festival del Libro Cubano. Ediciones La Tertulia, 1960; rpd. La Habana: Madieto, 1961.

Los poetas románticos cubanos. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1962.

Antología poética de Cintio Vitier. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1980.

f) Reseñas.

"Las ratas de José Bianco." Orígenes, 1, N. 3, otoño, 1944, págs. 40-43.

"Divertimentos de Eliseo Diego. Ed. Orígenes. La Habana, 1946." Revista Cubana, 21, ene-dic. 1946, págs. 156-159.

"Jardín cerrado de Emilio Prados." Orígenes, 3, N. 12, inv. 1946, págs. 40-43.

"Orgullo por Samuel Feijóo." El Mundo, 21 oct. 1956, pág. 4-D.

"Un libro maravilloso." Diario de la Marina, 28 y 29 jun. 1958, pág. 4-A. (Sobre Analecta del Reloj de José Lezama Lima).

"Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental de Bruce W. Wardropper. Notas." Nueva Revista Cubana, 1, N. 1. (La Habana), abr-jun. 1959, págs. 141-143; rpd. Crítica sucesiva.

"La estación violenta de Octavio Paz." Nueva Revista Cubana, 1, N. 1, abr-jun. 1959, págs. 144-146.

- "Julián del Casal: Edición del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua. 2da época, X, N. 1, ene-dic. 1964; rpd. Crítica sucesiva.
- "Ivan A. Schulman. Símbolo y color en la obra de José Martí. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1960." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, X, N. 1, ene-dic. 1964, págs. 233-235.
- "Un libro de Raimundo Lazo." El Mundo, 12 abr. 1967, pág. 4.
- "Notas críticas. 'El Martí de Martínez Estrada', y 'Estudios de Giovanni Meo Zilio'." Anuario Martiano, I. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1969.
- "Notas críticas." Anuario Martiano, 2. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1970.
- "Un libro maravilloso." José Lezama Lima. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1970, págs. 138-145. (Sobre Tratados en La Habana de Lezama); rpd. Crítica sucesiva.
- "Solipsismo y revolución. (A propósito de Con figura de gente y en uso de razón de Francisco de Orúa." La Gaceta de Cuba, 80, ene. 1970, pág. 30.
- "Notas sobre los 'Escolios al Epistolario de Juana Borrero' por Manuel Pedro González." Anuario L/L, 1, N. 1. Instituto de literatura y lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1970.
- "Crónica: Enrique Piñeyro." Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 14, N. 3, págs. 163-166.
- "Tres antologías martianas." Anuario Martiano, 3. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1971.
- "El arca de nuestra alianza." Anuario Martiano, 4. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1972.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CINTIO VITIER

(Señalamos con un asterisco las obras

que no hemos podido consultar)

- Aguilar, León. "Lo cubano en la poesía." Diario de la Marina, 18 oct. 1958, pág. 4-A.
- Aleixandre, Vicente. "Carta a Cintio Vitier." Orígenes, 6, N. 24, inv. 1949, pág. 53.
- Alvarez, Federico. "Poesía cubana de hoy." Insula, 23, Nos. 260-261, jul-ago. 1968, pág. 1 y 23.
- Alvarez Baragaño, José. "Escrito y cantado." Lunes de Revolución, suplemento de Revolución, 35, 16 nov. 1959, pág. 16.
- . "Orígenes: una impostura. I." Revolución, 2, N. 84, 14 mar. 1959, pág. 2.
- . "Orígenes: una impostura. II." Revolución, 7 abr. 1959, pág. 2.
- *Amado Blanco, Luis. "Donosa aventura." Información, ene. 5, 1952 (La Habana), pág. 2.
- *----- . "De mi provincia." Información, ene. 27, 1946 (La Habana), pág. 41.
- *----- . "Conjeturas." Información, ene. 5, 1952 (La Habana), pág. 2.
- *----- . "Anuncio en Avila." Información, ene. 12, 1952 (La Habana), pág. 2.
- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. 2 vols. La Habana: 5a. Edición Revolucionaria, 1966 y 1967.
- *Arroyo, Anita. "Canto llano." Diario de la Marina, 24 sept. 1956, pág. 4.

- ". "Movilización de la conciencia ciudadana." Diario de la Marina, 6 mar. 1959, pág. 4. (Sobre Lo cubano en la poesía).
- ". "Lo leve inmenso." Diario de la Marina, 27 ene. 1957, pág. 2-D. (Sobre La luz del imposible).
- ". "La luz del imposible." Diario de la Marina, 3 jul. 1958, pág. 4.
- ". "De Vísperas a Canto llano." Diario de la Marina, 14 abr. 1956, pág. 4.
- Arrufat, Anton. "El fruto despues de las vísperas." Ciclón, 2, N. 5, mayo 1956, págs. 53-55.
- ". "Saludo de una Editorial." Lunes de Revolución, suplemento de Revolución, 64, jun. 20, 1960, pág. 21. (Sobre Lo cubano en la poesía).
- *Augier, Angel. "Angel Augier dice." La última hora, 2, N. 32, set. 11, 1952, pág. 16. (Sobre Cincuenta años de poesía cubana).
- Baeza Flores, Alberto. "Espuela de Plata: pureza y poesía." Diario de la Marina, 9 sept. 1948, pág. 4.
- ". "Claridad y oscuridad en poesía." Diario de la Marina, 23 sept. 1948, pág. 4.
- Ballagas, Emilio. "De las antologías." Diario de la Marina, 25 jul. 1952, pág. 4. (Sobre Cincuenta años de poesía cubana).
- Baquero, Gastón. "Tendencias de nuestra literatura." Anuario cultural de Cuba. 1943. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Estado, 1944, págs. 275-277.
- ". "Testimonio de un poeta." Información, 12 mar. 1944, pág. 17. (Sobre la conferencia de Vitier, "Experiencia de la poesía").
- ". "Volverá la poesía a ser poética?." Diario de la Marina, 16 mar. 1947, pág. 4. (Sobre Capricho y homenaje).
- ". "La realidad desde la poesía; al margen de un libro de Cintio Vitier." Diario de la Marina, 20 ene. 1946, pág. 4. (Sobre De mi provincia).

- ". "El último número de la revista Orígenes." Diario de la Marina, 23 ene. 1954, pág. 4.
- Barradas, Efraín. "Cintio Vitier. De Peña Pobre." Signos, 1, N. 1 (New York), ene-mar. 1980, pág. 27.
- Bejel, Emilio. "Entrevista a Cintio Vitier". La Habana. 10 ene. 1981. rpd. Areíto, 7, N. 27 (New York), 1982, pág. 30.
- *Berros, Enrique. "Un cubano en la poesía." Lunes de Revolución, suplemento de Revolución, 23 mar. 1959, pág. 2.
- *Bueno, Salvador. "Columna de libros." Alerta, 16 ago. 1952 (La Habana), pág. 4.
- ". "Cincuenta años de poesía cubana." Carteles, 33, N. 34, ago. 24, 1952, pág. 32; rpd. Bohemia, 44, N. 34, ago. 24, 1952, pág. 82.
- ". "Cartas de amor de Juana Borrero." El Mundo, 27 mar. 1965, pág. 4.
- ". Medio siglo de literatura cubana: 1902-1952. La Habana: Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1953. (Sobre Cintio Vitier, págs. 29-31, 66, 118, 171-174, 194-195).
- ". Historia de la literatura cubana. Editorial Nacional de Cuba. La Habana: Editora del Ministerio de Educación, 1963, págs. 446-449.
- ". "Sustancia, nota bibliográfica." Revista Cubana, 28, jun. 1951, págs. 229-231.
- ". "1950: Un año en la literatura cubana." Revista Cubana, 27, jul-dic. 1950, págs. 43-74.
- Cardenal, Ernesto. En Cuba. México: Carlos Lohlé, 1972.
- *Carreras, Julio Angel. "Poetas olvidados." Mañana, 24 ago. 1952 (La Habana), pág. 2.
- "Cincuenta años de poesía." Bohemia, 44, N. 34, ago. 24, 1952, pág. 82.
- Cuadra, Pablo Antonio. "Dos poetas de Cuba. Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar." La prensa literaria, 21 mayo 1967 (Managua), pág. 1.
(Breve nota crítica y selección poética).

- *Chabás, Juan. Poetas de todos los tiempos. Hispanos, Hispanoamericanos, Cubanos. La Habana: Cultural, s.a., s.f., págs. 468-474.
- Chacón y Calvo, José María. "Literatura de Cuba." Historia universal de la literatura. Ed. Santiago Prampolini. Buenos Aires: Uteha, 1941, vol. XI.
- . "Un libro revelador de Cintio Vitier: Lo cubano en la poesía." Diario de la Marina, 15 feb. 1959, pág. 4-A; 19 feb. 1959, pag. 4-A; 21 feb. 1959, pág. 4-A; 22 feb. 1959, pág. 4-A; rpd. Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, ene-dic. 1959, págs. 246-252.
- . "La poesía de Cintio Vitier." Diario de la Marina, 11 abr. 1954, pág. 57; 18 abr. 1954, pág. 54; 25 abril 1954, pág. 56; 2 mayo 1954, pág. 66, 9 mayo 1954, pág. 52.
- . "Nuevos poemas de Cintio Vitier." Diario de la Marina, 10 mar. 1946, págs. 33-34.
- . Carta-prólogo. Poemas (1937-1938). I. Luz ya Sueño de Cintio Vitier. La Habana: Ucar, García y Cía., pág. 5.
- Desnoes, Edmundo. Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1981.
- Díaz Martínez, Manuel. "Vitier, la crítica y la poesía cubana." La Gaceta de Cuba, N. 81, feb-mar. 1970, pág. 28.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Conversación con Cintio Vitier." El Reportero. Sección letras/libros. Sept. 29, 1980 (Puerto Rico), pág. 16.
- . "Cintio Vitier." En Rojo, 19-25 sept. 1980 (Puerto Rico), pág. 10.
- Diego, Eliseo. "Homenaje a Cintio Vitier." Unión, VII, N. 4, dic. 1968, págs. 50-53.
- Doors and Mirrors. (Fiction and poetry from Spanish America: 1920-1970). Ed. Hortense Carpentier and Janet Brof. New York: The Viking Press, 1972, págs. 232-237.

- *Escobar, Froylán y y Félix Contreras. "Cintio Vitier: sobre la Sala martiana." Juventud rebelde, 17 ene. 1968 (La Habana), pág. 4.
- *Esténger, Rafael. "Rafael Esténger dice." La última hora, 2, N. 34, set. 25, 1952, pág. 18.
- Feijóo, Samuel. "Panorama de la poesía cubana moderna." Islas. Revista de la Universidad Central de Las Villas, 9, N. 4, oct-dic. 1967, págs. 357-369. (Especie de antología en la cual incluye numerosos poemas de Vitier).
- . Sonetos en Cuba. Santa Clara, Cuba: Dirección de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1964, págs. 310-322. (Incluye numerosos sonetos de Vitier del volumen Visperas).
- . Azar de lecturas. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1961.
- . "Escrito y cantado." Islas. Revista de la Universidad Central de Las Villas, 2, Nos. 2 y 3, ene-ago. 1960, págs. 810-811.
- Fernández, Manuel. "Cintio Vitier, Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana." Reunión. Boletín del Instituto de Estudios Cubanos, Nos. 133-134, mayo-jun. 1980 (Madrid), pág. 8.
- *Fernández Almagro, Melchor. La vanguardia española. Madrid: (s. ed.) 1949.
- Fernández Arrondo, Ernesto. "Poesías y poetas a la greña." Diario de la Marina, 29 jul. 1952, pág. 4.
- . "Cincuenta años de poesía cubana." Diario de la Marina, 9 ago. 1952, pág. 4.
- Fernández Bonilla, Raimundo. "Refutación a Vitier." Ciclón, 4, N. 1. Ene-mar, 1959, págs. 51-68.
- . "Nuestra poesía y la revolución cubana." Revolución, 26 ene. 1958, pág. 5.
- Fernández Retamar, Roberto. "Visperas." Orígenes, XI, N. 35 (1954), págs. 56-60.
- . La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953). La Habana: Orígenes, 1954.

- ". "La poesía de Cintio Vitier." Revista
Hispanica Moderna, 21, N. 1, ene. 1955, págs. 43-
44.
- Florit, Eugenio. "Poemas. Cintio Vitier." Revista
Hispanica Moderna, 8, Nos. 1-2, ene-abr. 1942,
pág. 64.
- ". "Cintio Vitier. Diez poetas cubanos (1937-
1947). Antología y notas. La Habana, Ed. Orígenes,
1948." Revista Hispanica Moderna, 8, Nos. 1-2,
ene-abr. 1947.
- *Fuster, Joan. "Cintio Vitier: Conjeturas." Verbo,
jul. 1952 (Alicante), págs. 58-59.
- *-----". "Diez poetas cubanos (1937-1947)." Verbo,
oct-dic. 1949, págs. 27-28.
- Garaffo, Alfredo. "Cintio Vitier: Poética." Cuadernos
Hispanoamericanos, 276. Jun. 1973, págs. 630-631.
- García Vega, Lorenzo. Los años de Orígenes. Caracas:
Monte Avila, 1978.
- Garganigo, John F. "Cintio Vitier: encarnación de una
poética." Anales de literatura hispanoamericana,
N. 4. Madrid: Universidad complutense. Consejo
Superior de investigaciones científicas, 1975,
págs. 207-230.
- González, Juan E. "Entrevista con el poeta y crítico
cubano Cintio Vitier." La estafeta literaria.
Nos. 645-646, 1-15 oct. 1978; rpd. "He buscado
en la poesía el rostro de mi país." Información,
N. 525, 17 ago. 1978 (Madrid).
- González, Manuel Pedro. "Apostillas a Temas Martianos;
crecimiento y revelación de José Martí." Cuadernos
Americanos, N. 5, sept-oct. 1970, págs. 168-173.
- ". "A propósito de lo cubano en la poesía." Revista Hispanica Moderna, 27, N. 2, abr. 1961,
págs. 143-149.
- González Lanuza, Eduardo. "Vísperas. Cintio Vitier.
(Orígenes. La Habana)." La Gaceta de Tucumán,
3 ene. 1954.

González López, Waldo. "Cintio Vitier, la necesidad de la palabra." Bohemia, 71, N. 41, oct. 12, 1979.

Gullón, Ricardo. "Vivan las antologías!." Cuadernos Hispanoamericanos, N. 36, dic. 1952, págs. 284-285.

-----". "Cintio Vitier y su última poesía." Cuadernos Hispanoamericanos, N. 23, set-oct. 1951, págs. 260-262. (Sobre Sustancia).

Cutiérrez Delgado, Luis. "La entrevista literaria." 'A los veinte años de su primer libro Cintio Vitier lo celebra con su obra Lo cubano en la poesía'." Diario de la Marina, 16 nov. 1958, pág. 6-D.

-----". "Un libro en la mano." Diario de la Marina, 5 oct. 1958, pág. 8-D. (Sobre Lo cubano en la poesía).

"El hogar y el olvido por Cintio Vitier." Diario de la Marina, 26 jun. 1949, pág. 61.

Huete, Angel. "La obra de Cintio Vitier es la lucha de sí y por sí mismo, creacional, dentro de la literatura cubana de nuestra época." Diario de la Marina, 10 nov. 1957, pág. 7-D.

Hurtado, Oscar. "Testimonio a Testimonios." Unión, 6, N. 1, mar. 1969, pág. 174-178.

Ichaso, Francisco. "Ante un libro importante." Diario de la Marina, 26 ago. 1948, pág. 4. (Sobre Diez poetas cubanos).

-----". "El drama de la perfección. Segundo acercamiento a la antología de Cintio Vitier." Diario de la Marina, 28 ago. 1948, pág. 4.

-----". "La antología de Cintio Vitier (III)." Diario de la Marina, 2 sept. 1948, pág. 4.

-----". "La antología de Cintio Vitier (IV y último)." Diario de la Marina, 4 sept. 1948, pág. 4.

-----". "Una carta de Cintio Vitier." Diario de la Marina, 9 sept. 1948, pág. 4.

Lazo, Raimundo. La literatura cubana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, págs. 231-235, 242.

- Lezama Lima, José. "Después de lo raro, la extrañeza." Orígenes, 2, N. 6, verano 1945, págs. 51-55.
- ". "Alrededores de una antología." Orígenes, 9, N. 31 (1952), págs. 63-68.
- ". "Cantos de Cintio Vitier." Diario de la Marina, 30 mayo 1956, pág. 4; rpd. Tratados en La Habana. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1958, págs. 158-162; rpd. Obras completas de Lezama Lima. México: Aguilar, 1977, vol. 2, págs. 543-546.
- Lizaso, Félix. Panorama de la cultura cubana. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- ". "Cincuenta años de poesía." El Mundo, 26, ago. 1952, pág. A-6.
- López, César. "En torno a la poesía cubana actual." Unión, 6, N. 4, dic. 1967, págs. 186-198.
- López Segrera, Francisco. "Lezama Lima, figura central del grupo Orígenes." Cahiers du Monde Hispanique et Luso Brésilien, 16 (1971), págs. 87-97.
- Mañach, Jorge. "Breve réplica a Cintio Vitier." Diario de la Marina, 28 oct. 1949, pág. 4.
- *Marquina, Rafael. "Mensajes breves." Información, 17 ene. 1957 (La Habana), pág. B-2.
- ". "Notas bibliográficas." Información, 12 ago. 1955 (La Habana), pág. B-2.
- ". "Sus palabras nos miran." Información, 21 oct. 1954 (La Habana), pág. B-2.
- ". "Notas, noticias, motivos y pretextos." Información, 3 sept. 1952 (La Habana), pág. 6.
- *Marrero, Rafael Enrique. "Notículas por León Bueno." Mañana, 5 oct. 1952 (La Habana), pág. 13; 17 ago. 1952, pág. 15.
- ". "Rincón poético. R.T. Escardó por R.E.M." Mañana, 17 ago. 1952 (La Habana), pág. 15.
- ". "Alrededor de una antología." Mañana, 17 ago. 1952 (La Habana), pág. 15.

- *Marquina, Rafael. "En torno a Cuba y su poesía." Información (La Habana). jul. 30, 1952, pág. 6.
- *------. "En torno a la poesía cubana." Información (La Habana). Ago. 1, 1952, pág. 6, y ago. 6, 1952, pág. 6.
- *------. "De poesía cubana." Información (La Habana). Jun. 22, 1948, pág. 13.
- Medina, Waldo. "Antología antojadiza." El Mundo, 23 ago. 1952, pág. A-6.
- Mejía Sánchez, Ernesto. "Crónica del (I) coloquio internacional José Martí." Cuadernos Americanos, 6, CLXXXV, nov-dic, 1972.
- Mendez, Adriana. "Cintio Vitier. De Peña Pobre--Memoria y novela. Siglo XXI, México, 1978." Plural, 8, N. 89, feb. 1979.
- *Minchero Vilasaró, Angel. Diccionario universal de escritores. San Sebastián, España: Edidhe, 1957, vol. 2, pág. 514.
- Montaner, Carlos Alberto. "Cuba, el suicidio y la literatura." El Miami Herald, N. 6. Oct. 4, 1980.
- Mostaza, Bartolomé. "Visperas, poemas por Cintio Vitier." Ya. (Madrid). Feb. 21, 1954.
- *Navarro Lauten, Gustavo. "Libros. (Críticas a Visperas)."
Signo. N. 1 (Cienfuegos, Cuba: 1954) pág. 4.
- Oliveres Figueroa, Rafael. "Lo cubano en la poesía de Cintio Vitier." Papel literario de El Nacional, 12 feb. 1959 (Caracas), pág. 2.
- . "Escrito y cantado, de Cintio Vitier." Papel literario de El Nacional, 3 mar. 1960 (Caracas), pag. 8.
- Olivera, Otto. Breve historia de la literatura antillana. México: Andrea, 1957, págs. 149-150.
- Orás, Francisco de. "Pensar y sentir hacen testigo." Unión, 6, n. 1, mar. 1969, pág. 178-181.
- *Orlando, Felipe. Panorámica actual de la literatura cubana. México: Cuadernos de la Embajada de Cuba, 3, 1956.

- Otero, José Manuel. "La crítica literaria y estética en el siglo xix cubano." Gramma, 7 ago. 1968, pág. 3.
- Parajón, Mario. "Cintio Vitier y su Canto llano." El Mundo, 27 jun. 1956, pág. A-8.
- ". "Lo cubano en la poesía." El Mundo, 2 nov. 1958, pág. A-6 y 9 nov. 1958, pág. A-6.
- ". "Notas de mi cuaderno." El Mundo, 13 abr. 1957, pag. A-6.
- ". "Un libro de Cintio Vitier." El Mundo, 27 nov. 1953, pag. A-6.
- Paz, Octavio. Carta a Cintio Vitier sobre su antología Diez poetas cubanos. Orígenes, inv. 1948.
- ". "Los acólitos." La búsqueda del comienzo. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.
- Piñera, Virgilio. "Extrañeza de estar: poemas de Cintio Vitier." Magazine de Hoy. Suplemento dominical del periódico Noticias de Hoy. La Habana. Jul. 29, 1945, págs. 4-8.
- Portuondo, José Antonio. "Dos libros de Vitier." Anuario L/L, nos. 3-4. (1972-1973), págs. 227-230.
- ". "Introducción a Cuba: literatura." Crítica de la época y otros ensayos. Las Villas, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1965, págs. 136-163.
- Redondo, Susana. "Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952): ordenación, antología y notas por Cintio Vitier." Revista Hispánica Moderna 20, Nos. 1-2. Ene-abr. 1954, págs. 82-83.
- *Rodríguez, Carlos Rafael. "La opinión de Carlos Rafael Rodríguez." La última hora, 2, N. 33, set. 18, 1953, pág. 4. (Sobre Cincuenta años de poesía cubana).
- Rosales, César. "Cintio Vitier o la poesía del deseo." La Nación. (Buenos Aires). Ago. 8, 1954; rpd. Revista Cubana, 31, N. 1, ene-mar. 1957, págs. 45-55; rpd. La prensa (Nueva York), jul. 7, 1957, 2da Sección, pág. 10.

- Santi, Enrico-Mario. "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente." Revista Iberoamericana, 92-93, jul-dic. 1975, págs. 535-546.
- Schulman, Ivan A. "Poética by Cintio Vitier." Havana: Imprenta Nacional, 1961". Comparative Literature, 14, N. 2, Spr. 1962, págs. 220-221.
- Schutz, Gunther. "Cintio Vitier y Fina García Marruz, Temas Martianos (Departamento Colección cubana, Biblioteca Nacional José Martí) La Habana, 1969, 348 p." Tesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, Colombia), t. 25, N. 1, ene-abr. 1970.
- Silva Estrada, Alfredo. "En la poesía de Cintio Vitier." Papel literario de El Nacional, 18 feb. 1954 (Caracas), pág. 7.
- *Sosa, Josualdo. "La fiesta de Cintio Vitier." Suplemento de Cultura de El Popular. (Montevideo, Uruguay), mar. 4, 1960.
- Suarez Solís, Rafael. "Libro Segundo: Canto llano." Diario de la Marina, 31 jul. 1956, pág. 4.
- Sucre, Guillermo. "La metáfora del silencio." La Máscara, la transparencia. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.
- T.A.M.. "Cintio Vitier: Diez poetas cubanos. Ediciones Orígenes. La Habana, 1948." Las Nocturnas. Lima: vol. 2, N. 6, oct. 1948, pág. 307.
- Torriente, Loló de la. "Lectura para un viernes." Bohemia, 58, N. 26. Jul. 1, 1966, pag. 103 (Sobre el epistolario de Juana Borrero), y, Bohemia 57, N. 32. Ago. 6, 1965, pág. 103 (Sobre "Julían del Casal". Estudios críticos).
- ". "Cintio Vitier y Fina García Marruz. Temas Martianos. Departamento Colección Cubana. Biblioteca Nacional José Martí. La Habana, 1969." Bohemia, 38. Sept. 19, 1969, pag. 4.
- ". "Amor y poeta." El Mundo, 10 abr. 1965, pág.4.

Valente, Jose Angel. "Diez poetas en diez años de
poesía cubana." Cuadernos Hispanoamericanos,
N. 16, jul-ago. 1950, pags. 141-143.

Valverde, José María. "La poesía de Cintio Vitier, desde
Cuba." Diario de la Marina, 2 jun. 1954, pág. 4.

Zambrano, María. "La Cuba Secreta." Orígenes, 5, N. 20
(1948), págs. 3-9.

III. BIBLIOGRAFIA GENERAL

de otras obras consultadas

- Arrom, José Juan. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. (Ensayo de un método). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- Anderson Imbert, Enrique. Crítica interna. Madrid: Taurus, 1960.
- Avila, Leopoldo. "Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba". Verde Olivo, 24 nov. 1968 (La Habana), págs. 14-18.
- Baudelaire, Charles. Les fleurs du Mal. Paris: Editions Garnier Frères, 1961.
- . Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris). Int. Henri Lamaitre. Paris: Editions Garnier Frères, 1962.
- Benedetti, Mario. Cuaderno Cubano. 3a ed. Argentina: Schapire Editor, 1974.
- "Borrón y cuenta nueva" de (Virgilio Piñera). Ciclón, 1. N. 1, Ene. 1955 (La Habana), s.pág.
- Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético (el símbolo). Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- . Teoría de la expresión poética. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Breton, André. Manifeste du Surrealisme. Premier Manifeste. Paris: Sagittaire, 1924.
- Cabrera Infante, Guillermo. "What happened in Cuba: Bites from the Bearded Crocodile". London Review of Books, 3, N. 10. June 1981, pp. 3-8.

- Carpentier, Alejo. La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Carter, Boyd.G. Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas. México: Ediciones de Andrea, 1968.
- Casal, Lourdes. "Literature and Society." Revolutionary Change in Cuba. Ed. Carmelo Mesa-Lago. U.S.A.: University of Pittsburgh Press, 1971, págs. 447-469.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Tr. de Martín Blanco Álvarez. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Cohen, John Michael. Writers in the new Cuba. Great Britain: Penguin, 1967.
- . En tiempos difíciles. La poesía cubana de la revolución. Barcelona: Tusquets ed. 1970.
- Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Memoria I. La Habana, 1961.
- Diego, Gerardo. Poesía española (1915-1931). 5a ed. Madrid: Taurus, 1970.
- D'Ors, Eugenio. "Una revista cubana: Orígenes." Diario de la Marina, 19 sept. 1953, pág. 4.
- Eleade, Mircea. Mito y Realidad. Madrid: Guadarrama, 1973.
- El Escriba. (v. Piñera, Virgilio).
- Feijóo, Samuel. "Tactos y contactos poéticos. (Divertimento)." Union, 12, Nos. 3-4. Dic. 1973, págs. 82-97.
- . La décima culta en Cuba. Santa Clara, Cuba: Dirección de Publicaciones Universidad Central de Las Villas, 1963.
- Fernández, Pablo Armando. "Breves notas sobre la poesía cubana en 1959." Lunes de Revolución, suplemento de Revolución, N. 43, ene. 18, 1960, pág. 15.
- . "Un lugar para la poesía." Lunes de Revolución, suplemento de Revolución, N. 39, dic. 14, 1959, págs. 12-14

- Fernández Bonilla, Raimundo. "Respuesta a El Escriba." Revolución, 2, N. 252. Sept. 29, 1959, pág. 2.
- Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. México: siglo veintiuno, s.a. ed., 1972.
- Fernández Retamar, Roberto. Papelería. La Habana: Universidad Central de Las Villas. Dirección de Publicaciones, 1962.
- . Ensayo de otro mundo. Chile: Ed. Universitaria, s.a., 1969.
- . "La poesía cubana nuevamente contada." Santiago. Revista de la Universidad de Oriente. N. 9. Dic. 1972, págs. 7-26.
- Festugière, André Marie Jean. Hermétisme et mystique païenne. París: Aubier-Montaigne, 1967.
- . La Révélation d'Hermès Trismégiste. Paris: J. Gabalda et cie., (3 vols.) 1949-1954.
- Franqui, Carlos. "Castro y los escritores." Vuelta, 5, N. 54, may. 1981, págs. 14-17.
- . Retrato de familia con Fidel. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Fuentes Orlirio. "Virgilio Piñera. In Memoriam." Reunión. Boletín de Estudios Cubanos. Nos. 131-132. Mar-abr. 1980 (Madrid), págs. 7-8.
- García Marruz, Fina. "Estación de Gloria." José Lezama Lima. La Habana: Serie Valoración Múltiple, Ed. Casa de las Américas, 1970.
- García Marruz, Graciela. "El expresionismo en la prosa de José Martí." Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. Ed. José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975.
- García Morente, Manuel. Lecciones preliminares de filosofía. Buenos Aires: ed. Losada, s.a., 1968.
- González, Manuel Pedro. "Biografía espiritual de José Martí." Anuario Martiano, 2. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1970.
- González Echevarría, Roberto. "Interview. Roberto Fernández Retamar." Diacritica. John Hopkins University Press. Winter/Dec. 1978.

- "Guy Pérez Cisneros." Orígenes, 10, N. 34, 1953, págs. 77-80.
- Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte." Arte y Poesía, pr. y tr. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- . El ser y el tiempo, tr. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Henríquez Ureña, Max. "El grupo Orígenes: José Lezama Lima." Panorama de la literatura cubana. La Habana: Ediciones Revolucionaria, 1967, págs. 77-116.
- . Panorama histórico de la literatura cubana. 2 vols. New York: Las Américas, 1963.
- Hermès Trismegistus. Corpus hermeticum. Texte et tr. par A. J. Festugière. Paris: Société d'édition "Les belles lettres" (4 vols) 1945-1954.
- Jiménez, José Olivio. "Un poema cubano de Angel Gaztelu." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 10. Nos. 1-2, ene-jun. 1961; rpd. Estudios sobre poesía cubana contemporánea. New York: Las Américas, 1967.
- . "La poesía última de Gastón Baquero. (A propósito de Memorial de un testigo). " Exilio, 2. Nos. 1 y 2. prim.-ver. 1968 (New York), págs. 113-118.
- . "Hacia la poesía pura en Cuba." Hispania, 45, N. 3. Sept. 1962.
- . "Panorama de la lírica cubana contemporánea." Diss. Universidad de Madrid, 1955, págs. 371-373.
- . "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda." Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1964.
- Jiménez, Juan Ramón. "Jardines Lejanos", Tercera Antología Poética (1898-1953). Madrid: Biblioteca Nueva, 1957.
- José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1970.

Kierkegaard, Soren. Fear and Trembling and Sickness unto Death, tr. Walter Lowrie. New Jersey: Princeton University Press, 1968.

Academia Nacional de Artes y Letras
Lazo, Raimundo, t. 38 (La Habana), 1954-1958. y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana." Academia Nacional de Artes y Letras. Anales. 43, t. 38 (La Habana), 1954-1958.

Leante, César. "El reinado de poesía libre." Revolución, 2, N. 250, set. 26, 1959, pág. 2.

Lezama Lima, José. Obras completas, pr. de Cintio Vitier. 2 vols. México: Aguilar, 1975

----- . Cartas (1939-1976). Ed. Eloisa Lezama Lima. España: Orígenes, S.A., 1979.

----- . "Respuesta a nuevas interrogaciones." Carta a Jorge Mañach." Bohemia, 40, oct. 2, 1949, pág. 77.

----- . Lezama Lima, pr. Armando Alvarez Bravo. La Paz: Editorial Jorge Alvarez, s.a., 1968.

El Liber Usualis. Abadía Bélgica. Salesmes: ed. Desdê, 1962.

López, César. "En torno a la poesía cubana actual." Unión, 6, N. 4. Dic. 1967, págs. 186-198.

Mañach, Jorge. "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima." Bohemia, 39, sept. 25, 1949, pág. 90.

----- . Historia y estilo. La Habana: Minerva, 1944.

Marinello, Juan. "Sobre nuestra crítica literaria." Vida universitaria, 21, N. 219. May-jun. 1970 (La Habana), págs. 43-48.

----- . "Literatura y revolución." Casa de las Américas, 12, N. 68. Sept-oct. 1971.

Maritain, Jacques. Bergsonian philosophy and thomism, tr. by Mabelle L. Andison and J. Gordon Andison. New York: Philosophical library, 1955.

----- . Creative intuition in art and poetry. U.S.A.: Princeton University Press, 1977.

- . The situation of poetry. New York: Philosophical library, 1955.
- Miranda, Julio. Nueva literatura cubana. Cuadernos Taurus. Taurus ediciones, s.a., 1971.
- Nietzsche, Federico. Así hablaba Zaratustra, tr. F.N.J. México: Editorial Epoca, 1971.
- Otero, Lisandro. "El escritor y la revolución cubana." Casa de las Américas, 6, Nos. 36-37. May-Aug. 1966, págs. 203-209.
- Padilla, Heberto. "La poesía en su lugar." Lunes de Revolución suplemento de Revolución. N. 38. Dic. 7, 1959, págs. 5-6.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- . Los signos en rotación y otros ensayos. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- . El signo y el garabato. México: Editorial Joaquín Mortiz, s.a., 1973.
- . Conjunciones y disyunciones. México: Editorial Joaquín Mortiz, s.a., 1969.
- . Corriente alterna. México: Siglo veintiuno editores, s.a., 1971.
- Petersen, Julius. "Las generaciones literarias." Filosofía de la ciencia literaria por Emil Ermatinger. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Piedra, Armando. "La revista cubana Orígenes. (1944-1956): portavoz generacional." Diss. University of Florida, 1977.
- Piñera, Virgilio. "Exhortación a Rodríguez Feo." Revolución, 2. N. 235. Sept. 9, 1959.
- . "Cada cosa en su lugar." Lunes de Revolución, suplemento de Revolución, N. 39. Dic. 14, 1959, págs. 11-12.
- . "Aviso a los conformistas." Revolución, 2, N. 246. Sept. 22, 1959, pág. 2.

- Poetas franceses contemporáneos. Ed. Raul Gustavo Aguirre, tr. Argentina: Ediciones Librerías Fausto, 1974.
- Pogolotti, Graciela. Índice de las revistas cubanas. 2 vols. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969.
- Portuondo, José Antonio. "El contenido social de la literatura cubana." Jornadas, 21. México, 1944.
- . "Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana." Cuadernos Americanos. May-jun. 1948.
- . "Realidad y falacia de las generaciones." Viernes. Nos. 1 y 5. 1950 (La Habana).
- . La Historia y las Generaciones. Santiago de Cuba: ed. Manigua, 1958.
- . Bosquejo histórico de las letras cubanas. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1962.
- . "Corrientes literarias en Cuba." Cuadernos Americanos, 26. N. 4, ago. 1967, págs. 193-213.
- . "Literatura y sociedad." América latina en su literatura. de César Fernández Moreno. México: Siglo veintiuno editores, s.a., 1972.
- Praz, Mario. Mnemosyne. New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- Revolutionary Change in Cuba. Ed. Carmelo Mesa Lago. U.S.A.: University of Pittsburgh Press, 1971.
- Rodríguez Feo, José. "La verdad sobre Orígenes." Revolución, 2. N. 96. Mar, 28, 1959, pág. 2.
- Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1968.
- Sartre, Jean Paul. L'être et le néant; essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1949.
- Scheler, Max. Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Halle a. d. S.: M. Niemeyer, 1921.
- . Die Stellung des Menschen im Kosmos. Nymphenburger: Verlagshandlung, 1947.
- Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1968.

- Sucre, Guillermo. Borges, el poeta. Caracas: Monte Avila, 1968.
- . "La poesía crítica: lenguaje y silencio." Revista Iberoamericana, Nos. 76-77. 1971, págs. 593.
- . La Máscara, la Transparencia. Caracas: Monte Avila, 1975.
- Taupin, René. L'Influence du Symbolisme français sur la Poésie américaine (de 1910-1920). Paris: Honoré Champion, 1929.
- Trilling, Lionel. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.
- Verlaine, Paul. Poèmes saturniens; suivi de Fêtes galantes. France: Léo Ferré, ed. Messin. 1980.
- Wellek, René. "The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic." Discriminations: Further Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press, 1970, págs. 253-275.
- Whitehead, Alfred North. Adventures of Ideas. New York: The Macmillan Company, 1933.
- Xirau, Ramón. De ideas y no ideas. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974.
- . Poesía iberoamericana contemporánea. México: Ed. Setentas, 1972.