

Cintio Vitier: *La fecha al pie*, La Habana, UNEAC, 1981, 120 pp.

Nacido en 1921, Cintio Vitier fue, junto a José Lezama Lima y Eliseo Diego, miembro del grupo "Orígenes" (1944-1957) que revitalizó la poesía cubana desde la capital, inspirándose en la figura de Luis de Góngora y desarrollando (paralelamente a la poesía afrocubana del Son) una resistencia a la subcultura que Estados Unidos afincaba en la isla. El grupo "Orígenes", que más que un grupo fue una verdadera vocación por la poesía hermética alentada por Lezama, despertó un revuelo en la tradición hispanoamericana junto con los poetas mexicanos del grupo "Contemporáneos".

Con la llegada de la Revolución, los poetas de "Orígenes" vieron el nacimiento no sólo de un sentir sino de una expresión que recogía las experiencias más insólitas y generosas de la nueva realidad brindaba. La poesía del Son (Cf. Nicolás Guillén) ensanchó sus límites y también permitió que el lenguaje conversacional se reprodujera sin tener en cuenta ni el ritmo ni la métrica ni la rima tradicionales. De allí, quizás, que lo que se conoce por *poesía exteriorista* nicaragüense tenga una hermana cubana bautizada "poesía a la luz de la Revolución". Pero así como los afrocubanos se integraron sin complicaciones al nuevo régimen de vida y a las distintas formas de arte que brotaban por doquier, los poetas de "Orígenes" tardaron un poco en acostumbrarse (estoy hablando en términos exclusivamente poéticos) al sentimiento de las mayorías. Quizá Lezama fue quien guardó para sí sus arcanos verbales y continuó su sendero gongorino sin convertirse por cierto en un "disidente". Pero Eliseo Diego y Cintio Vitier fueron más allá, es decir, trataron y lograron comprender ese sentimiento general y finalmente lo hicieron suyo.

Cintio Vitier tuvo como guía poético no a Góngora sino a Juan Ramón Jiménez. Y el lenguaje que emplea en sus poemas tiene más de castellano que de americano, añadiéndole un ingrediente sincero y pleno de símbolos: el catolicismo que profesa el poeta. Por ello es que en sus libros

*Vísperas* (1953) y *Testimonios* (1968), que reúnen poemas de libros anteriores o intermedios, es posible rastrear una visión religiosa que va de la contemplación, a la manera platónica, al rotundo compromiso social, sólo conseguido por obra de la Revolución. Sin desprenderse del maestro Juan Ramón (buscador de lo "poético" como Rimbaud, al que Vitier se aproxima espléndidamente en un prólogo para una edición española de *Las iluminaciones*), el poeta cubano permanece fiel a sus logros expresivos y adicto a una realidad que lo deslumbra a cada instante. *La fecha al pie* (que reúne poemas escritos a fines del 60 y a comienzos de la década anterior) resulta un itinerario poético.

El libro está dividido en cuatro partes. Pero antes de entrar en ellas quisiera abordar la presencia del maestro para un discípulo fidedigno. En dos momentos lo recuerda Vitier: "Juan Ramón llegó, príncipe, / a decir que sí, que no : a sellar destinos, / y Zenobia como el pájaro de la mañana. / Venían de la tragedia, nos trajeron la dicha./ Todo empezaba entonces con un hechizo" ("José María Chacón"); "Juan Ramón me abrasaba con su medio agudo, / flor exquisita todavía natural, / numerada al margen, para más deseo en punto. / Ah, sus libros sí eran cielo humano, tan inalcanzable como el otro" ("Nativo de mi historia"). Y esta veneración al poeta de *Piedra y Cielo* sirve tal vez para entender los altibajos que Vitier posee. Porque, empecaremos por acá, *La fecha al pie* es un libro en el que hallamos magníficos poemas junto a otros de impecable factura formal pero nada más. Este nada más proviene de un choque entre la palabra (obsesión en Vitier) sencilla, directa, como también oscura y hasta complicada, y la palabra cuyos ascendientes son en cierta medida retóricos; por supuesto que el estilo de Vitier es un triunfo de la primera sobre la segunda, pero cuando menos lo piensa, zás, por ahí le sale una extraña mezcla.

En "La forma de la patria", primera sección del libro, está explícita la convicción histórica de Vitier ligada a su pensamiento cristiano. Los temas son cubanos (Martí, el Moncada, las faenas agrícolas.

etc.) y, por extensión, solidarios con los demás pueblos en lucha (Ho Chi Minh, Camilo Torres). Pero inmediatamente asoman las coordenadas de su fe: la presencia de una figura paterna y de los hermanos comprometidos teje un manto recíproco de amor y muerte para la historia que se hace en el ardor de la batalla: "Porque tu terrible fusil estaba hecho/ de amor, / y si heriste fue con herida trágica de amor, y si mataste / fue para crear un cadáver de amor vivo" ("A Camilo Torres"). Los héroes son todos los que constituyen una familia: "La raíz del mundo (hijos, padres, abuelos!) / es la fidelidad. / He salvado mi casa" ("Después"); "dónde la dulzura de sus ojos / paternos y filiales" ("La tumba de Martí"); "Fino doncel, abuelo suave, mi señor (. . .) Pero el mal incansable está armado hasta los dientes. / La codicia en su país hace una cruz de fuego. / Y la mas alta llama de ese fuego transparente una luz" ("Ho Chi Minh"). Pero hay otra historia, no menos épica. En "Suite de un trabajo productivo", Vitier encuentra las razones sociales que le reclamaban como artista; busca en la cotidianidad popular (los hombres y sus vestidos, los zapatos y peinados, la madrugada lista para compartir una faena, etc.) la seguridad de su integración en una actividad dinámica: "A partir de ahí, comienza / la epopeya, que no es sólo / un asunto de héroes deslumbrantes, / sino también / de oscuros héroes, suelo de tus pisadas, / páginas donde se escriben las palabras" (V). Pero esta sencillez del decir pierde a veces efectividad, como ocurre en la parte VII del mismo poema donde nos topamos con referencias bíblicas y mitológicas que le restan sorpresa: "Despojada madre de los Macabeos, / petrificada Antígona en el abismo del aire / que era la tumba estrellada del Sábado, descomunal / candelabro empuñado con lágrimas, Medea de plata".

No ocurre así con otro poema inspirado por el trabajo comunal. "Apuntes cañeros" hace coincidir bellamente dos funciones: la del cortador de caña y la del poeta. ¿Cómo? Utilizando la mano (recordemos el clásico texto de Federico Engels): "Se contrae, se inflama, / el uso del machete la reeduca, / la avispa la besa, / se constela de ampollas y de callos, / apenas

a sí misma se conoce. En suma: / la mano de escribir / *coge otra forma*" ("Apuntes. . .", La mano). Sin embargo, Vitier hace llegar a extremos casi místicos su sobria participación en la labor, imponiendo un mensaje obvio que podría mermar la sugerencia que tan bien conoce su poesía. Digamos que hay un "pecado de confianza poética" en la exteriorización de sus impulsos: "Qué ganas de abrazarlo, / de besar su cabeza de viejo pescador, / sus ralos rizos de ignorarlo todo, / un poco enfermo siempre, suave paria, / duro para el trabajo como pocos, / y decirle: hermano, sí, / la Revolución que amas es bellísima, / Cristo murió por nosotros, / perdona mi locura!" ("Apuntes. . .", Santiago); ". . . Y cuando abre la severa tapa, nos deslumbra, / como un doble rayo ofuscador, / el Sagrado Corazón de Jesús dialogando / con el rostro del Che" ("Apuntes. . ." El baúl). Casi el mismo traspié de comunicación que impone la retórica al quitarle frescura al lenguaje renovador (por ejemplo en el soneto "Día del Moncada"). En cambio qué extraordinario por lo objetivo é imprevisible al mismo tiempo es el poema que cito completo: "Levantarse por la mañana es ya, para nosotros, definir la revolución / que estuvimos meditando, encarnizadamente, mientras dormíamos. / Andar por las calles devastadas, viajar en un sueño lleno de quejas, risas y sudores, / bajarse en otras calles como después de haber hecho la extraña travesía de un poema, / es ya, para nosotros, sostener la revolución. / Ni que decir tengo (perdón por los lugares comunes, los santos lugares) / trabajar en el campo, en la oficina, en las tareas materiales y fantásticas, / hablar con un amigo o un simple conocido o un complejo desconocido, / recibir las últimas noticias, mirar a las estrellas, / comer mal, no tener un bolígrafo, / vestirse o desvestirse, creer o descreer, o caérsele a uno a los pies el alma: / esos actos tan esencialmente revolucionarios, aquí, / como el amor, las olas, el fuego. // Vivir, en suma, es ya para nosotros hacer la revolución. / Todo adquiere la forma de un combate (muy modesto). / Morir será lo mismo" ("Lugares comunes").

La segunda parte, "El alma en vilo", se subdivide en cuatro porciones que tocan a diversos personajes ya fallecidos, recuerdos del propio poeta, viajes y una experiencia sobre el dolor en un hospital (que es un ejemplo de esa prolija capacidad de amar al prójimo). La palabra exacta de Cintio Vitier apunta a su objeto desde un lenguaje que articula la descripción y la reflexión mesuradas. Cuando la reflexión empieza a echar mano de alusiones externas al objeto para yuxtaponerlas en el poema, la expresión pierde por exceso; cuando en la descripción Vitier se preocupa demasiado por ser efectivo y dar rienda suelta a su emoción, el poema puede —y a veces lo consigue, como dijimos— resbalar en una retórica del "sencilismo". La medida justa radica en precisar sin desbordes el sentido de lo expresado, como en "Colina Mamaev" donde unos novios ascienden a dejar una ofrenda y el poeta compara las caras veladas de los muertos con una piedra viva que contempla a sus sucesores; al final descienden la colina "bajo el amparo de la espada / blandida por la virgen vital de la victoria, / grandielocuente en lo más puro de la luz. / El viento que modela sus ropas colosales / es el mismo que agita los tules de la novia. / Los novios descienden para confundirse ahora / con la cara velada de los vivos, / con la masa del pan innumerable, / buscando, hermosos, el hijo de los muertos". Otro ejemplo sería un poema en que la observación no se detiene en el exterior físico (como los novios subiendo y bajando la colina), sino dentro de una realidad interna —que jamás debería ser despreciada— que Vitier clarifica con su palabra: "Decirlo no es fácil, lo sentí inmediato / como un golpe de aire en todo el rostro: / estaba precisamente tan triste como alegre, / la doble cantidad idéntica se equivalía / en una balanza como una fronda / meneada por el aire, / cualitativa suma. / Lo digo ahora que lo olvido: ahora que me espera/ esa tranquila revelación / en otra parte" ("Aprendizaje").

"La poesía y el poema", tercera partes, es un diálogo con otros poetas y, por supuesto, con otras formas de enfocar la realidad. En el caso de Rilke, y parafraseándolo, Vitier no resiste comunicarle que: ". . . yo no quisiera transformar lo

visible en lo invisible, / sino lo injusto en lo justo. / / El mal esta mañana es invisible / y la bondad, en cambio, está patente. / Las abejas de la justicia zumban en la fronda de oro" ("Envío"). El poeta es un creador, pero sus motivaciones concretas reconocen una época y revelan un porvenir: "Hombre, mujer, niño, anciano, / cada gesto mío tiembla en las estrellas / atravesando el tiempo irrepitable" ("Confesión"). Pero más que eso, el poeta tiene un mundo propio que, he aquí lo armonioso, no es otro que el mundo en que se dan esas motivaciones que son a su vez transformaciones; el lenguaje que emplea produce belleza pero también participa de esa energía inagotable que el artista consume reproduciéndola: "Poesía, hambre/ de todo: / con tu boca quisiera comer, / más que cantar, / comer el canto que tiene hambre de todo y de sí mismo. / / Poesía de todo, / hambre, sed / de todo: / con tu boca quisiera comer y beber el pan y el vino, / sin que quedara fuera nada, ni la nada, / para dormir al fin, sin fin, saciado, / bien comido a mi vez por todo, y bien cantado" ("Poesía, hambre").

Vemos, pues, que el diálogo es también con la poesía en ese circuito que Cintio Vitier mantiene permanentemente abierto. Destaca nítidamente un poema titulado curiosamente "Entre un poema y otro", que está en la antípoda de los sonetos en que Vitier se burla de un arte sin oficio ni conciencia (debido quizás a que en ellos hay una especie de "ideología poética" que trata de ser impuesta con derroche de sarcasmo y seriedad). Pero en el poema citado estamos presenciando al autor en su taller, es decir la calle, los sueños, la batalla, las ratas del muelle, la galaxia que se aleja con un grito. Creo que es uno de los mejores poemas de Cintio Vitier, el que está clavado, con raíces y frutos, "entre uno y otro".

La última parte la ocupa un solo y largo poema: "El bosque de Birnam". A partir de Shakespeare, el poeta traza un amplio recorrido superpuesto en el marco del poema: la vida individual repartida en distintos viajes, la vida como el mejor objeto artístico, la vida de las grandes obras —pintura, música, poesía— que son Natu-

raleza en tanto mutación continua que consiste en una sola: la historia trastocando las identidades en su perpetuo avance. Es difícil resumir en pocas palabras las posibilidades de lectura del poema, otra vez ejemplo de las peculiaridades y logros de Vitier. El supuesto trajín que confunde nuestro saber oculta la certeza que enlaza los cinco primeros versos ("Tantas cosas que he visto y sin embargo/ caben en un papel, pues la memoria, / idéntica a la línea del horizonte/ que es el alimento único de mis ojos, /puede vaciarse entera en el olvido") con el movimiento del desenlace. El bote es la historia que avanza para tomar por asalto el castillo (¿el secreto de la existencia?): "disfrazados con las ramas del bosque inmemorial que avanza / en el asedio del castillo, y no sabemos ya/ si somos el ejército armado hasta los dientes / o la novia campesina en la mañana de sus bodas".

Con *La fecha al pie* Cintio Vitier nos muestra cómo su optimismo personal en la vida de su pueblo y del mundo tiene que ser el de la poesía. El es el primero en asumir su ejercicio, dentro y fuera de la palabra. ¿No son operaciones idénticas?

*Edgar O'Hara*

Roberto Fernández Retamar: *Circunstancia y Juana*, México, Siglo XXI, 1980.

Hace exactamente diez años, en un reportaje que le hice en La Habana, Roberto Fernández Retamar decía que el artista, en el desarrollo de su vocación y de su propia vida, "descubre no que las palabras quieren decir cosas sino que, efectivamente, las dicen", y agregaba: "En lo adelante, cada vez más, le interesa (me interesa) decir cosas, en la medida en que ello es posible; no decir palabras". Si en aquella etapa de su obra podía decirse que la poesía de Retamar trataba, casi siempre fructuosamente, de ajustarse a semejante declaración de principios, ahora dos de sus libros (publicados en un solo volumen, *Circunstancia y Juana*) sirven para demostrar y documentar que la antigua definición sigue siendo válida, al menos para él. El autor de *Circunstancia de poesía y Juana y otros poemas personales* dice inexorablemente cosas.

Es cierto que los conceptos, las abstracciones, transcurren como nubes sobre seres y objetos, pero en los versos hay ríos, árboles, padres, montañas, estuches, jazmines, cuerpos y otras presencias fundamentales. El poeta enfoca el tema y se acerca a él, primero sobrevolándolo y luego revelándolo, en una cercanía que es profundidad. "Nada ha borrado el agua, Juana, de lo que fue dictando el fuego", dice parafraseando y a la vez refutando a su admirada Sor Juana Inés de la Cruz, y agrega: "Han pasado los años y los siglos, y por aquí están todavía tus ojos / ávidos, rigurosos y dulces como un puñado de estrellas". Y no se limita a usar las palabras para decir las cosas, también convierte en cosas las meras palabras, por ejemplo cuando menciona al hombre "cuya inteligencia es un bosque incendiado", o cuando interroga: "En tu tierra sin mar, ¿qué podría el agua / contra tu devorante alfabeto de llamas?"

Es relevamiento de las cosas, "sus" cosas, es de honda raíz cubana. El bautismo poético de las cosas empieza probablemente en Heredia, en cuya poesía la palma es un símbolo envolvente de lo cubano; adquiere luego un entrañable sentido en Martí, verdadero iluminador del entorno; continúa en Nicolás Guillén, que descubre la música y el ritmo, pero también el sentido social, de los objetos; y en Lezama Lima, quien a pesar de su fama de impenetrable y abstracto, aun en sus poemas más esotéricos comienza su andar sigiloso a partir de nociones tan precisas como un mulo, una pradera o un lebre. Por fin, un poeta actual, Eliseo Diego, reúne su poesía precisamente bajo el título: *Nombrar las cosas*. Para el poeta cubano de ésta y otras épocas, la metáfora fue y es una alquimia realista, mediante la cual las palabras se convierten en cosas, pero en la poesía más reciente de Retamar, esa actitud es sobre todo una asunción de lo real, un estilo de entender el mundo.

Las crecientes responsabilidades y la indudable proyección que la figura de Retamar ha ido adquiriendo en el mundo cultural cubano (es vicepresidente de la Casa de las Américas, director del Centro