NUEVA CONCIENCIA, NUEVA EXPRESION: SEIS POETAS EN LA REVOLUCION CUBANA

Irene Vegas García

Una revolución no es un paseo por el jardín: es un cataclismo, con desgarramiento hasta el fondo. Pero es sobre todo la deslumbrante posibilidad de *cambiar de vida*¹.

I

La deslumbrante posibilidad de cambiar la vida se inicia en Cuba el 1o. de enero de 1959. Esta fecha señala la línea divisoria entre una sociedad capitalista, y una sociedad que inicia un proceso de transformación económica, social, política y ética encaminándose por la vía socialista hasta convertirse en la primera revolución marxista-leninista de nuestra América. Dicha fecha señala además, en el terreno cultural, una apertura ideológica que hace surgir valores profundamente nuevos que traerán consigo una toma de conciencia y la experimentación y asimilación estética de una problemática general diferente en los escritores y artistas cubanos.

Tales profundos y radicales cambios no ocurren de inmediato con el triunfo de la revolución; implican un proceso de transformación que en algunos autores será más rápido o más lento que en otros. Al escritor del momento se le abren de pronto una serie de posibilidades de manifestación, estímulo y difusión con las que nunca antes había contado. Con la incorporación a la sociedad de un gran sector de la población que hasta entonces había estado privado de educación, el escritor se enfrenta a un nuevo lector ávido de cultura que poco a poco irá demandándole más. Pero sobre todo, el escritor se enfrenta, por primera vez, con los conceptos de la responsabilidad del escritor revolucionario y de la función de la literatura. En la nueva sociedad que empieza a forjarse ya no le es posible escribir exclusivamente para su propio solaz o el de la élite intelectual a quien antes se dirigía. El escritor cubano se convierte en un trabajador más; adquiere para con sus lectores el compromiso de expresar la realidad de la revolución. Di-

1. Roberto Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad revolucionaria cubana", *Cuba: una revolución en marcha*. (París: Ruedo Ibérico, 1976), pág. 295.

cha realidad está íntimamente relacionada con su contexto cultural, material, ético y político, con sus lectores y consigo mismo. Esta problemática nueva que plasmará su nueva cosmovisión, requiere del escritor la creación de nuevos instrumentos de expresión.

Es en la poesía, “por su capacidad para captar más rápidamente la emoción colectiva,” —como señala Salvador Arias—² donde desde los primeros años de la revolución, el escritor encuentra el mejor medio para comunicar con mayor inmediatez el proceso revolucionario. Se empieza a forjar así, en Cuba, una verdadera poesía nueva. A ella contribuyen escritores de diversas edades y diferentes tendencias poéticas creando en la Cuba actual un estado de “concurrancia poética,” como diría Lezama, en el cual autores de todas las generaciones se unen a una causa común donde lo que verdaderamente importa no es la edad, sino su madurez ideológica.

II

Cuatro generaciones de poetas coexisten en Cuba hoy. En la primera se reúnen los autores nacidos entre 1893 y 1910, encabezados por el internacionalmente famoso y reconocido Nicolás Guillén, “poeta nacional de Cuba”, quien ha dado lo más valioso y nuevo de su obra poética de estos últimos años en *Tengo* (1964) y *El gran zoo* (1968). Son miembros de la misma generación, Manuel Navarro Luna, quien falleciera en 1966, Félix Pita Rodríguez, Regino Pedroso y José Z. Tallet, entre los más conocidos. En estos poetas se presentaba ya desde antes de la revolución una poesía social y militante, con diversos matices, que han continuado desarrollando.

La segunda generación reúne, por una parte, a los notables poetas que pertenecieron al grupo “Orígenes”, autores de una poesía de carácter trascendentalista y religioso y a veces hermético. Los poetas más representativos de este grupo, nacidos entre 1910 y 1925, son José Lezama Lima, fallecido en 1976, Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cintio Vitier. Ellos, revelando el impacto que la revolución ha tenido en su obra, son ahora poetas comprometidos con la revolución y ejercen una gran influencia entre los más jóvenes poetas. En la misma generación, por otra parte, se destacan Mirta Aguirre, recientemente fallecida, y Angel Augier, quienes han continuado la línea de poesía militante que contrasta con la seguida por los origenistas.

Las dos últimas generaciones, están formadas por las llamadas “primera y segunda promociones de la revolución”, a las que habría que agregar ya una tercera. La primera promoción, conocida también como la “generación rescatada”, reúne a los poetas nacidos entre 1925 y 1940 quienes forman una generación de transición, partida entre dos mundos: la Cuba prerrevolucionaria y la posrevolucionaria. Entre los más importantes poetas de esta promoción están Roberto

2. Salvador Arias, “Literatura Cubana (1959-1975)”. *Casa de las Américas*, XIX, No. 113 (La Habana, 1979), pág. 20.

Fernández Retamar, Feyad Jamís, Pablo Armando Fernández, Luis Marré, Francisco de Oráa y Luis Suardíaz. También pertenecieron a ella los fallecidos Rolando Escardó y José A. Baragaño. Todos empezaron a escribir y casi todos publicaron sus primeras obras antes del triunfo de la revolución, pero lo mejor y más maduro de su producción poética se ha realizado después.

La segunda promoción está formada por los poetas nacidos en la década del 40 quienes en 1959 estaban en la adolescencia. Todos se han formado bajo la nueva dimensión ideológica, social y ética de la revolución, tanto como hombres cuanto como poetas; son propiamente sus primeros hijos y es en su obra, considerada en su conjunto, donde la nueva perspectiva revolucionaria se expresa con mayor intensidad. Son además, la generación más numerosa en cuanto a cantidad de poetas y de libros publicados. Esto continúa manifestándose en la tercera promoción, compuesta por los poetas nacidos en la década del 50, que cuenta ya con autores de reconocida calidad, como Marilyn Bobes, Eliseo Alberto Diego, Reina María Rodríguez, Alberto Serret, Francisco Mir, Alex Fleites y Osvaldo Sánchez.

III

Este ensayo tiene como objeto el estudio de la obra poética de la segunda promoción. Me propongo analizar aquellas características que reflejan la nueva conciencia y la nueva expresión que se forjan con la revolución. Por razones de espacio me centraré únicamente en seis poetas, aquéllos a quienes considero los más representativos de la promoción por la calidad y madurez de su obra poética y por las direcciones que ésta presenta. Ellos son: Miguel Barnet (1940), Guillermo Rodríguez Rivera (1943), Nancy Morejón, Víctor Casaus y Luis Rogelio Noguerras (1944) y Raúl Rivero (1945). Entre los seis reúnen más de veinte poemarios publicados o por publicar y varios premios y menciones en los mejores concursos de poesía cubanos.

Rodríguez Rivera, Casaus y Noguerras pertenecieron al primer grupo editorial de *El Caimán Barbudo*, publicación cultural que se iniciara en 1966 como órgano oficial de la Unión de Jóvenes Comunistas, bajo la dirección de Jesús Díaz. Raúl Rivero, aunque no perteneció a la redacción, publicó sus primeros poemas en ella. *El Caimán Barbudo* se ha destacado como una publicación hecha por jóvenes y para jóvenes que ha pasado por una serie de etapas, siempre en el centro de la lucha intelectual revolucionaria.

En marzo de 1966, Rodríguez Rivera, Casaus y Noguerras junto con nueve poetas más, que como ellos rondaban los veinte años, publicaron, en el primer número de la revista, el manifiesto "Nos pronunciamos", al que más tarde se adscribieron otros dos poetas: Raúl Rivero y Antonio Conte³. Allí expresaban

3. Los firmantes del manifiesto fueron Orlando Alomá, Sigifredo Alvarez Canesa, Iván G. Campanioni, Víctor Casaus, Félix Contreras, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolén Hernández, Luis Rogelio Noguerras, Helio Orovio, Guillermo Rodríguez Rivera y José Yanes. Poco después lo suscribieron Antonio Conte y Raúl Rivero.

sus ideas políticas y estéticas y reclamaban indirectamente el título de “poetas de la revolución”, lo que causó gran revuelo en el ambiente intelectual cubano, originando varias polémicas generacionales. Sin embargo, los cuatro poetas de aquel grupo que se han destacado con los años, han merecido situarse, por la calidad y originalidad de sus obras, entre los mejores poetas de su generación. Han reconocido, además, que algunas de sus declaraciones en el manifiesto fueron dictadas por la natural ingenuidad de su edad y por el excesivo celo de querer sentirse los “elegidos” de la revolución. Aunque Nancy Morejón y Miguel Barnet no suscribieron el manifiesto, la poesía de ambos, en su desarrollo, se ha aproximado en alta medida a la perspectiva planteada por aquel documento.

En “Nos pronunciamos” los jóvenes poetas afirmaban que su actitud ideológica venía de su formación en la Revolución, pero que no pretendían hacer poesía a la revolución, sino “desde” ella; que todos los temas cabían en la literatura revolucionaria, no sólo los que expresaran conflictos sociales, sino también los tradicionales, como el amor o la muerte, los cuales no podían ser considerados como temas no sociales por ser circunstancias que afectan a todos los hombres. Se pronunciaban por la integración del habla cubana y de la música popular y folklórica en la poesía, rechazaban tanto la poesía justificada por “denotaciones revolucionarias” como la amparada en “palabras poéticas”; y expresaban su visión de la poesía como testimonio de la permanencia humana en el mundo⁴.

“Nos pronunciamos” es importante, en primer lugar, por ser el primer y único manifiesto de la poesía posrevolucionaria cubana, de donde partió la joven generación de poetas de la revolución, quienes intentaron asentar las premisas de lo que sería la poética de esa promoción. En segundo lugar, porque mostró la reacción y preocupación de los jóvenes poetas ante los peligros que amenazaban a la poesía de la época: el dogmatismo panfletario y la fuga de la realidad, con los cuales se amparaban o defendían algunos poetas mayores y otros jóvenes. En tercer lugar, porque como afirma Rodríguez Rivera doce años más tarde, “la poesía siguió en una altísima medida, la perspectiva que allí se le trazaba.” y porque, aunque los poetas del *Caimán* no fueron los creadores de algunas de esas premisas, sí fueron los primeros —añade Rodríguez Rivera— “en plantear teórica y prácticamente la necesidad de una expresión joven que reflejara la realidad revolucionaria y en afirmar la personalidad de su poesía”⁵. Finalmente, porque además de que los más distinguidos poetas de aquel grupo son, quienes han desarrollado al máximo esa poética, su influencia se ha dejado sentir no sólo entre los más jóvenes, sino incluso entre los poetas mayores.

IV

La nueva actitud característica de esta promoción puede determinarse a mi entender, de acuerdo a diez elementos esenciales que predominan en los seis

4. “Nos pronunciamos”, *El Caimán Barbudo*, I, opus 1 (La Habana, 1966), págs. 2-3.

5. Guillermo Rodríguez Rivera, “En torno a la joven poesía cubana”. *Unión*, VII, No. 2 (La Habana, 1978), págs. 65-67.

poetas estudiados y que, con ciertas variantes, pueden extenderse a toda la poesía posrevolucionaria actual. Algunos de estos elementos se desprenden de lo enunciado en el manifiesto del *Caimán* o se relacionan directamente con éste. Todos ellos se conjugan en la intención de crear una poesía integral, que exprese la realidad en que transcurre su circunstancia diaria, de la manera más directa posible, y que contribuya a la transformación nacional.

Una de dichos elementos es la completa integración a la revolución que se observa en los seis poetas desde sus primeros poemas hasta los más recientes. Lo más característico en todos es que se trata de una integración orgánica, que no necesita declaraciones de fe. La revolución es inherente a ellos, es ellos mismos y se evidencia en todas sus experiencias personales y en cada momento de sus vidas. Esto es lo que significa hacer poesía *desde* la revolución.

Hay ocasiones en que enfocan la revolución como un hecho absolutamente cotidiano y la expresan sin aspavientos, con sencillez y naturalidad. Víctor Casaus, por ejemplo, en "Prestando declaración" (*Todos los días del mundo*)⁶ afirma no haber tenido conciencia de la revolución durante su infancia y haber llegado a ella sin darse cuenta: "Como ya debes saber de alguna forma: ¡llegué no sé cómo hasta tu puerta/Yo no sé. . ." La inconciencia o desconocimiento manifestados se subrayan con la repetición de frases indefinidas: "de alguna forma", "no sé cómo", "yo no sé", pero la actitud de inseguridad inicial contrasta con la posterior actitud afirmativa del poeta al tomar conciencia de la revolución y abrazarla resueltamente: ". . . y entré triunfante a recibir el catálogo de esfuerzos/para ver qué parte me tocaba. . ." Su integración se expresa asimismo en el tono conversacional y auténticamente familiar con el que se dirige a la revolución convirtiéndola en su interlocutora, como si hablara con una amiga de confianza.

En otras ocasiones el hecho revolucionario se presenta en todo su impacto, como algo deslumbrante en medio de la cotidianeidad. Así lo enfoca Nancy Morejón en "Parque Central, alguna gente" (*Richard trajo su flauta*)⁷. La visión del Parque Central de La Habana, luminoso, grande y floreciente, y de los viejos que conversan sobre Fidel y la revolución, provoca en el poeta el recuerdo de los hombres que murieron para que esos viejos puedan ahora descansar y "tomar el sol de la tarde en La Habana Cuba territorio libre de América". El poema fluye ininterrumpidamente como una descarga, sin cortes. La ausencia de signos de puntuación en todo el poema le sirve para mantener el ritmo en movimiento sin tregua, un ritmo que vaya a la par del intenso ritmo de la revolución. Las repeticiones y enumeraciones le sirven para destacar el ritmo encadenado. El poema empieza con una frase relativa, "el que. . ." que se repite siete veces en diferentes posiciones (a principio de estrofa o en medio) y que sirve de hilo conduc-

o. Víctor Casaus, *Todos los días del mundo*. (La Habana, Eds. La Tertulia, 1966).

7. Nancy Morejón, *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. (La Habana: Instituto del Libro, 1967).

tor de la descarga. Rítmicamente las repeticiones van aumentando la intensidad emocional que culmina en la última estrofa donde el encadenamiento rítmico se intensifica con el uso polisindético de las conjunciones y los contrastes entre los verbos: “. . . tiene que suspirar/y andar despacio y respirar/y andar ligero y suspirar y respirar y andar despacio/y dar toda la vida. . .” La repetición del módulo sintáctico “el que atraviesa. . . el que pasa. . . el que se sostiene. . .”, va dando al poema una tensión creciente que contribuye a crear una unidad de sentido entre la sintaxis, la expresión poética y la carga emocional, suma que expresa el deslumbramiento de la autora ante el mundo de la revolución en movimiento.

La conciencia histórica es otra constante que se manifiesta en estos seis poemas. Para ellos la historia no es algo que se lee en los libros ni se estudia en la escuela; conscientes de su papel actuante en la nueva historia de Cuba han logrado integrarla a la historia pasada y a su propia historia personal. Unas veces la expresan como crónistas testigos de lo que cuentan, otras, como protagonistas.

La primera manera de testimoniar es evidente en el poema de Rodríguez Rivera “Historia de Cuba” (*El libro rojo*)⁸. Aquí el poeta se convierte en cronista de la isla y sintetiza su historia pasada en un inventario que contiene información demográfica, histórica, literaria, musical y económica. La integración de datos de tan diversa naturaleza, representativos de lo tradicional cubano, da al poema carácter de documento y sirve para comparar la historia pasada de explotación y dependencia, con la actual, de lucha y reivindicación. La fuerza de la revolución se hace patente en el poema sacudiéndolo todo: siglos de opresión, símbolos, hombres, y sitúa “la historia. . . en todos los lugares”. El poeta presenta aquí también, una proyección de la historia futura de la Cuba revolucionaria e internacionalista, solidaria con los pueblos explotados del mundo. El plano informativo, expresado en el inventario, se combina con un plano reflexivo expresado en períodos extensos compuestos de varias cláusulas subordinadas que se alambican en enumeraciones asindéticas y polisindéticas dejando fluir el pensamiento y el punto de vista del cronista-poeta. Con la combinación del plano reflexivo y del plano informativo, documental, se amplían las posibilidades de expresión de la poesía, que rebasan el carácter épico del poema.

Luis Rogelio Noguerras da testimonio de uno de los más importantes acontecimientos de la reciente historia cubana —el desembarco del Granma— integrándolo a su historia personal por medio de una sencilla anécdota narrada desde el punto de vista de un niño: “Me despertaron aquella mañana a las seis/Había ruido, gritos, fui/cerrando de nuevo los ojos hasta quedarme/profundamente dormido”. Y mientras sueña cosas maravillosas para un niño, como caramelos que bajan de las hojas de los árboles, el verdadero prodigio ocurre: “En el golfo,/ el Granma avanzaba/rajando la niebla”. (“Poema”, *Cabeza de zanahoria*)⁹. El

8. Guillermo Rodríguez Rivera, *El libro rojo en Seis poemas*. (La Habana: *Casa de las Américas*, 1970).

9. Luis Rogelio Noguerras, *Cabeza de zanahoria*, (La Habana: Instituto del Libro, 1967).

lenguaje utilizado en casi todo el poema es el simple y directo de la conversación que sirve al poeta para narrar un hecho histórico relevante convirtiéndolo en vivencia personal. Sin embargo, en la última estrofa que describe la aparición del Granma, irrumpe el lenguaje metafórico en el verso final subrayando así, por medio de la expresión poética, el hecho real.

Otra manera de enfocar la historia es sintetizándola, unas veces por medio de personajes históricos cubanos y no cubanos, otras, con humildes personajes, héroes anónimos, protagonistas todos de la historia pasada o presente. Así, desfilan por esta poesía los héroes de la independencia o los revolucionarios, Martí, Maceo, Pablo de la Torriente, los rebeldes mambises, Camilo, Abel Santamaría, el Che, son algunos de estos personajes históricos.

Nancy Morejón prefiere como protagonista de la historia no a un héroe sino a una mujer común, anónima. La poeta cuenta la historia de una humilde mujer negra que llega como esclava a Cuba y que sintetiza la historia de su raza a través de siglos de padecimientos, trabajos y sublevaciones hasta alcanzar su liberación como combatiente del ejército rebelde:

“Sólo un siglo más tarde,
junto a mis descendientes,
desde una azul montaña
bajé de la Sierra
para acabar con capitales y usureros,
con generales y burgueses.
Ahora soy: sólo hoy tenemos y creamos. . .”

(“Mujer negra”, *Parajes de una época*)¹⁰.

Aunque su personaje sea una mujer común, no identificable con ninguno de los héroes que pueblan los libros de historia, adquiere características de personaje de epopeya por los extraordinarios hechos que realiza, por encarnar en ella diversas épocas y por el tono épico que permea el poema. En frases cortas, formadas a veces por un verbo, o por un verbo con un pronombre (“Me rebelé”. “Anduve”. “Me sublevé”), que aparecen siempre aisladas del resto de las estrofas, la autora enfatiza la importancia de los hechos realizados por su protagonista.

Otra de las constantes de la obra poética de esta promoción es la visión crítica de la realidad nacional, del subdesarrollo y de los problemas de la revolución. Se ha dicho que la literatura escrita dentro de la revolución no expresa tal crítica. Lo que sucede es que la actitud crítica de estos poetas no es la de quien se erige en “conciencia crítica” de la sociedad, para lo cual tendrían que situarse fuera de ella. Al contrario, su posición es siempre desde la revolución e implica una autocrítica: al pertenecer a la sociedad integralmente, se sienten responsables de sus problemas, o por lo menos, solidarios con ellos, y expresan el deseo

10. Morejón, *Parajes de una época*. (La Habana: Letras Cubanas, 1979).

de colaborar en la tarea de transformación. Esto se hace evidente en los poemas de Rodríguez Rivera en *El libro rojo*, expresión de un momento determinado de la revolución, que va tocando distintas aristas de la realidad y trata de abordar una serie de problemas: la zafra, como centro de la vida económica de la nación, la relación entre el dirigente de gobierno y el escritor, o el papel del Estado como instrumento de represión clasista y su necesaria extinción en una sociedad sin clases. Es característica de este libro la extensión de los poemas, contruidos en largos versos que contienen una serie de cláusulas subordinadas que fusionan el lenguaje poético con un lenguaje narrativo, discursivo. Esta fusión de modos de expresión, donde se intercalan diálogos, elementos ensayísticos, listas, encuestas, cartas, etc., sirven al poeta para trasladar el hecho político o la teoría al hecho literario y ampliar las posibilidades de expresión de ambos.

Miguel Barnet, en cambio, aborda el tema del subdesarrollo proyectado sobre sí mismo, no sobre su entorno. Por ello su enfoque es más personal e íntimo y su lenguaje está cargado de lirismo. El poeta viajando por Europa reconoce que es “un hombre del tercer mundo, con escasos libros y escasas memorias”; sin embargo, en lugar del típico deslumbramiento del escritor latinoamericano burgués, Barnet es consciente de la decadencia del viejo mundo que cae desmoronado a sus pies. En contraste, su mundo, el de la revolución, asoma triunfante y el poeta se fusiona con él: “Soy el comienzo de una época/La primera página que se abre/desde esta colina/para inaugurar el mundo”. (“Muerte de Roma”, *Carta de noche*)¹¹.

Otro rasgo común en estos poetas es que el enfoque crítico de la realidad no les causa angustia. Sabiéndose pertenecientes a esa realidad y no alienados por ella, reaccionan reafirmando su fe en la evidente transformación que atestiguan. Esto se manifiesta a menudo en el tema de la construcción del futuro donde en definitiva se realizará la liberación de todos los lastres del pasado. El ritmo vertiginosamente cambiante de la revolución hace confluír el presente, el pasado y el futuro. Así lo testimonia Raúl Rivero en “Por este tiempo” (*Poesía sobre la tierra*)¹²:

“Nuestro presente fluye, nos envuelve, estalla entre nosotros
se va
pero se va quedando en las paredes de los edificios que se
levantan,
se repliega en las calles nuevas que cruzan las ciudades
en los ríos detenidos, expulsados de su camino inmemorial
en los puentes de hierro que unen a los hombres
en el hilo de asfalto que surge entre nosotros. . .”

Las tres enumeraciones con que se estructura la estrofa le sirven al poeta para señalar dos efectos de la revolución: el primero, de naturaleza subjetiva,

11. Miguel Barnet, *Carta de noche*. (Inédito).

12. Raúl Rivero, *Poesía sobre la tierra*. (La Habana: Eds. UNEAC, 1972).

actúa sobre los hombres, y el segundo, de naturaleza objetiva, sobre las cosas. Con las enumeraciones verbales, una ascendente (fluye, nos envuelve, . . . esta-lla. . .) y otra descendente (se va. . . se va quedando. . . , se repliega), expresa el flujo y reflujo del tiempo en la revolución. Con la enumeración sustantiva de elementos concretos relacionados con la construcción (edificios, represas, calles, puentes, carreteras) se concentra en los logros materiales de la revolución. Ante el impacto de ambos efectos el poeta reconoce la necesidad de ser parte activa de la obra: "El futuro llegará una mañana imperceptible como los amaneceres/ pero no podemos esperarlo/ hay que salir a conquistar su plaza. . .".

La vuelta al mundo de la infancia y el hogar, otro tema constante en estos poetas, les sirve para comparar los dos mundos, el anterior a la revolución, donde transcurrieron sus primeros años, y el posrevolucionario, donde se han desarrollado, reafirmando su actitud presente que triunfa aún sobre la nostalgia o la tristeza generadas por el cariño familiar o la separación.

Miguel Barnet, en los poemas de *La sagrada familia*¹³, expresa su relación y diferencias con su familia, típicamente burguesa, con un cierto sarcasmo comprensivo, como en el epitafio para su abuelo: "Para que descanse en paz/con la tierra/y mi abuelita/dedico esta inscripción sagrada:/ PATRIA O MUERTE/ AMEN". La confrontación de ambos mundos se hace evidente en la irónica yuxtaposición de la consigna revolucionaria, indicadora de su nueva actitud, y la expresión religiosa, representativa de la actitud tradicional, conservadora, de su abuelo.

Desde un presente completamente diferente que le permite hacer una comparación implícita con su pasado, Víctor Casaus contempla su infancia críticamente recordando con ira el ambiente de miseria anterior a la revolución. Todo lo que lo rodeaba a sus doce años aparece permeado de negatividad: la calle "como un mapa de cieno", los "viejos vecinos", los "zapatos destruidos", el sol "que se moría diariamente". Casaus plasma un cuadro vivo y terrible de aquel tiempo en una estrofa llena de violencia que va en aumento progresivamente con cada repetición del saludo que encabeza los versos, como si quisiera dejar saldado para siempre ese recuerdo de pesadilla:

"Malas tardes señor de la bodega
malas tardes vecinos en el patio
malísimas futuros ingenieros que no serían más que pobres
fumadores de drogas asquerosos ladrones de su misma familia
. . . malas tardes todos los que fueron mis vecinos de esa
casa de mierda".

(*"De la vida y la vivienda"*, *Todos los días del mundo*)¹⁴.

Otro tema constante en la obra de todos los poetas estudiados es la experiencia amorosa como parte de la circunstancia diaria. El amor, tema tradicional

13. Barnet, *La sagrada familia*. (La Habana: Casa de las Américas, 1967).

14. Casaus, *Todos los días*, op. cit.

de la poesía de todos los tiempos, es enfocado como algo cotidiano, sencillo y natural. Se presenta en todas sus formas: amor satisfecho, amor imposible, desamor, pasión sexual, deseo amoroso y sátira del amor. Todas estas formas, comunes a cualquier experiencia, se revisten de originalidad al conjugarse en un modo nuevo de expresión amorosa: el poema erótico-político, característico en la poesía actual cubana. Este tipo de poemas fusiona estrechamente ambas experiencias, la pasional y la revolucionaria, ampliando así las posibilidades de expresión del tema amoroso. Además, para estos poetas, el poema de amor no necesita una estructura estrófica determinada, ni un ritmo especial, ni un lenguaje metafórico.

Luis Rogelio Nogueras llega a decir que la expresión del amor dentro de la revolución ni siquiera necesita un poema. En "Yambos interrumpidos" (*Las quince mil vidas del caminante*)¹⁵, el poeta juega con una de las formas tradicionales de decir el amor en una estrofa que combina versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, pero se interrumpe de pronto al convencerse de que eso no es suficiente para expresar su sentimiento y continúa entonces en verso libre:

"Este es el tiempo pleno de la belleza
y tú sabes que te amo , sin noches húmedas, sin mar ;
sin flores, sin poemas. El amor respira
y canta en todas partes;
. . . el amor es íntimo y plural,
tuyo, mío y de todos.

En este poema erótico-político el poeta es consciente de que el amor dentro de la revolución es diferente, es una experiencia individual, pero es al mismo tiempo colectiva; una experiencia tan rica que es en sí misma poesía y no puede ser expresada en una forma tradicional.

Raúl Rivero, por su parte, utiliza un poema de amor para hacer un manifiesto en pro de la liberación femenina. Al poeta revolucionario le parece incongruente que en una sociedad donde se ha abolido la propiedad privada, continúe existiendo el concepto de la mujer como posesión masculina. Hábilmente, el poeta adopta primero el punto de vista machista y se declara poseedor de todos los atributos de la mujer amada expresándolos en una larga enumeración:

"Esta mujer es mía
míos son sus defectos y sus lágrimas
su amor, su juventud
su carne, su tristeza
sus desesperaciones, sus manías
sus malas noches, sus dolores
sus amarguras y sus sufrimientos".

Al final del poema, descubre inesperadamente su verdadera intención, invita a sus contemporáneos a cambiar esa actitud, asumiendo él también la crítica:

15. Nogueras, *Las quince mil vidas del caminante*. (La Habana: Eds. Unión, 1977).

“Juzdagme con mesura
 profundizando bien sobre estas cosas
 y vamos todos a firmar este poema
 en La Habana
 en la década del 70
 en medio de una lucha feroz por ser mejores
 porque más nadie escriba nunca esta mujer es mía
 como si fuera un libro o una lámpara”.

(“Propiedad privada”, *Poesía pública*)¹⁶.

La ciudad de La Habana es otro elemento constante en la poesía de esta promoción, especialmente en nuestros seis poetas. Aunque sólo cuatro de ellos son habaneros¹⁷, los seis llevan la mayor parte de su vida viviendo en la capital. La Habana es parte de ellos como ellos son parte de la ciudad. Sus calles, parques y paseos, el malecón y el mar cobran vida y la dan, tanto cuando están en ella como cuando se encuentran fuera. La ciudad, además, es parte de la experiencia diaria y testigo de la cambiante vida de la revolución.

En Nancy Morejón la ciudad se hace patente desde sus primeros poemas de *Amor, ciudad atribuida*¹⁸, cuya línea continúa en *Richard trajo su flauta*, enlazando a la ciudad con el amor, con la revolución y con la sustancia de su poesía:

“... aquí vuelvo a decir: el corazón de la ciudad no ha
 muerto todavía
 no ha de morir jamás para nosotros
 ... No es sólo la ciudad
 aquí diré las olas de la costa y la Revolución
 aquí la poesía llega con una lanza hermosa para sangrarme
 el pecho...”

La poeta se ve a sí misma rodeada por la ciudad y busca su identidad en cada una de sus partes, terminando por descubrirse en ella. Este descubrimiento se manifiesta en la larga enumeración que va nombrando cada uno de los lugares por los que transcurre hasta culminar dramáticamente asumiendo a la ciudad como suya. Esto se enfatiza con el uso del pronombre posesivo al final de la serie enumerativa:

“Quién soy
 que voy de nuevo entre las calles. . .
 . . .
 entre los automóviles,
 entre la Plaza del pueblo,
 entre los negros,
 entre cantones,
 entre los parques,

16. Rivero, *Poesía pública*. (Inédito).

17. Barnet, Casaus, Morejón y Noguera nacieron en La Habana; Rodríguez Rivera en Santiago de Cuba y Raúl Rivero en Morón.

18. Morejón. *Amor, ciudad atribuida*. (La Habana: Ed. El Puente, 1964).

entre la ciudad vieja, entre el viejo viejo Cerro,
entre mi Catedral, entre mi puerto

...
aquí vuelvo a decir: amor, ciudad atribuida”.

(“Amor, ciudad atribuida”, *Richard. . .*).

Miguel Barnet pasa revista a los símbolos de la cubanidad y a algunos lugares típicos de la ciudad, en una serie de frases negativas que enumeran cada uno de estos elementos para desecharlos y concluir que no son sus partes sino la totalidad de la isla quien lo interpela y le exige su adhesión:

“Ni caimán oscuro,
ni caña vertical, mitológica,
ni Ochún. . .
ni Santa Bárbara. . .
Ni la Giraldilla inmóvil. . .
ni la Avenida del Puerto. . .
Sino el fondo retador,
la cavidad arenosa de la Isla,
preguntando por mí,
buscando una respuesta mía”.

(“El poeta en la Isla”, *Carta de noche*).

La ruptura de la serie negativa al final del poema, sirve para expresar implícitamente la adhesión del poeta quien se entrega sin necesidad de afirmarlo.

Una de las características más comunes de estos poetas es la intención de comunicación total, que se manifiesta tanto en lo temático como en lo lingüístico. Para los seis es imprescindible expresar ampliamente la realidad y alcanzar a todo el pueblo. Para ello emprenden la búsqueda de la expresión hablada, incorporando al lenguaje poético giros coloquiales cubanos, “malas” palabras, prosaísmos, un lenguaje conversacional, cotidiano y discursivo, canciones populares y elementos del folklore. Consideran que todos los temas, por cotidianos o simples que sean, caben en la poesía si expresan de alguna manera su realidad. Intentan desacralizar los valores tradicionales de la poesía y romper con la retórica y con el hermetismo. En todos los poemas citados para ejemplificar las anteriores características puede observarse esta intención.

Guillermo Rodríguez Rivera es tal vez el poeta que ha expresado esta inquietud más explícitamente. En “Arte poética” (El libro rojo), plantea esta búsqueda de la fórmula, de la expresión que le sirva mejor para comunicar la nueva realidad. El poeta pasa revista a las diferentes posibilidades de la poesía buscando la más apropiada “para ser un poeta social”: “la metafórica legítima, reconocida y prestigiosa”; “la conversacional, elegante, moderna, personal”; y “la antipoética ortodoxa, rebelde, juvenil, novedosa”. Irónicamente define las características de cada una y da ejemplos de los diferentes tipos imitando y ridiculizando los tres estilos. El primero, hace eco de la poesía de vanguardia

hasta la generación de "Orígenes", el segundo, trata de reproducir el estilo de los poetas de la generación anterior a la suya, y el tercero, imita la poesía de su generación en un momento determinado, incluyendo la suya propia¹⁹. Ninguna de las tres fórmulas le sirve para aprehender la riquísima realidad que trata de reflejar y que se le manifiesta al contemplar desde un balcón el espectáculo de las gentes de su país que luchan construyendo la revolución "para que el día de mañana no sea una triste metáfora". El poeta deja de contemplar a la gente y se suma a ella, se convierte en uno más "construyendo un mundo que me deja nacer/porque me aplasta", en la medida que lo obliga a transformarse y a transformar la sustancia de su poesía. Así, se da cuenta de que las convenciones poéticas anteriores no le son suficientes para expresar la nueva realidad que lo rodea. Siente que el poeta debe ir a la par de los demás en la construcción de la nueva sociedad y que para ello es necesario encontrar un modo de expresión nuevo, que le permita integrarse al proceso de transformación que atestigua. Por ello, rompe el poema que trataba de escribir aplicando fórmulas convencionales y comprende "que el único modo real de decir todo/era sencillamente/decir todo". El poema está estructurado en tres poemas dentro del poema total; el primero contiene el planteamiento de la necesidad de encontrar un nuevo modo de expresión, el segundo, la búsqueda experimental pasando por varios modos de expresión diferentes y, el tercero, el reconocimiento de la comunicación total como único modo para expresar la realidad.

Otro rasgo formal evidente es el exteriorismo, adoptado por influencia de Cardenal²⁰, que les sirve para expresar el mundo que los rodea. Estos poetas no viajan hacia adentro de sí mismos, no se detienen en la exploración de su mundo interior. Al contrario, su viaje, su exploración son por lo general hacia afuera, hacia el aquí y ahora, hacia el mundo de la revolución. Sin embargo, esto no implica una poesía despersonalizada, puesto que ellos mismos son parte integral de ese mundo, que no es simplemente un espacio físico sino un espacio formador y transformador. En efecto, al expresar el mundo exterior, están expresando también su mundo interior y la completa coherencia entre ambos. Al mismo tiempo, cuando hablan de sí mismos, expresan también el mundo de los demás. El exteriorismo se convierte en estos poetas en un modo de expresión formal que les permite dar testimonio de la trascendental experiencia que les ha tocado vivir y expresar así, su compromiso con ella.

19. La antipoesía de Nicanor Parra (Chile, 1914) tuvo su momento de influencia entre los poetas de la promoción a partir de una visita de Parra a Cuba en 1966.

20. La influencia de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925) se dejó sentir principalmente a partir de la publicación de *Hora Cero* (1960), *Salmos* (1964) y *Oración por Marilyn Monroe* (1965). El mismo Cardenal definió el exteriorismo como: "la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y exactos y cifras y hechos y dichos. En "Prólogo", *Poesía Nicaragüense*. (La Habana: Casa de las Américas, 1973).

Nogueras manifiesta el exteriorismo en sus colecciones de poemas apócrifos, en los que toma el papel de otro poeta, existente o inexistente, y escribe como si fuera él, adoptando de esa manera actitudes diferentes. Además de una intención estilística de aprehender estilos y formas diversos de todas las épocas, esto le permite dar salida a una serie de temas universales que reflejan al mismo tiempo sus inquietudes personales²¹.

La experimentación con diferentes formas de versificación es otro rasgo formal predominante. Aunque en sus primeras obras todos ellos emplearan el verso libre, en los últimos años han incursionado en el verso blanco y aún en el verso métrico. También se observa en los poemarios recientes, principalmente en Nogueras, Morejón, Casaus y Rivero, una experimentación con las formas estróficas más tradicionales como el soneto o la décima, pero siempre con cierta libertad. Esto puede verse en el poema citado de Nogueras, "Yambos interrumpidos", o en el "Soneto roto" de Rivero, quienes expresan en ambos poemas la imposibilidad de aprehender la vida en formas cerradas. En "Soneto roto" (*Poesía pública*), Rivero presenta a los combatientes de la revolución, los que lucharon con el Che y los actuales combatientes internacionalistas. El poema sigue la estructura del soneto en la primera y tercera estrofas, que mantienen los versos endecasílabos y la rima consonante tradicionales, pero la rompe en la segunda y cuarta estrofas introduciendo versos libres de dieciséis, siete y hasta de diecinueve sílabas. La explicación de la ruptura formal es dada por el poeta en el último terceto: "pero van a luchar demasiados hermanos míos/no caben en endecasílabos esos hombres/la fuerza que los anima no se puede expresar con un soneto".

La experimentación con las formas tradicionales, tanto en los casos en que son usadas libremente, como en los que mantienen su estructura clásica —como en las décimas de Nogueras de *Imitación de la vida* o en los sonetos del último poemario inédito de Nancy Morejón, *Piedra pulida*— es un índice de la constante búsqueda de una expresión formal que corresponda a los contenidos que quieren comunicar.

Es importante señalar que las diez características analizadas no surgen por primera vez en la obra de estos poetas. Hay en ellos influencias tanto de poetas cubanos como de poetas de otros países latinoamericanos e incluso franceses y norteamericanos contemporáneos, especialmente Pound. La huella de Vallejo es tan profunda en toda la poesía posrevolucionaria que ya casi ha pasado a ser patrimonio nacional de Cuba. Las voces de Neruda, Cardenal, Gelman y Dalton son tan evidentes como las de Fernández Retamar y Fayad Jamís, poetas de la generación previa²². En Casaus, Rodríguez Rivera, Nogueras y Rivero se

21. Véanse las series de poemas apócrifos contenidos en *Las quince mil vidas del caminante* e *Imitación de la vida*. (La Habana: Casa de las Américas, 1981).

22. *La pedrada* (1962) y *Los puentes* (1962) de Jamís e *Historia Antigua* (1964) de Fernández Retamar, son posiblemente los poemarios de mayor influencia en la obra de la segunda promoción.

aprecia, además, la influencia de poetas cubanos de generaciones anteriores, como el estilo conversacional de Eliseo Diego (principalmente de *En la calzada de Jesús del Monte*²³) o el prosaísmo y la ironía de José Z. Tallet. En Nancy Morejón y Miguel Barnet, se observa la influencia de Nicolás Guillén, en el tema negro, aunque enfocado de manera diferente por los primeros, como expresión integral de la cubanidad, no como rasgo diferencial. Aunque sus manifestaciones sean distintas, debido a la toma de conciencia y a la cohesión que la revolución ha aportado, es evidente que la poesía de esta promoción está fuertemente arraigada a aquellos hitos de la tradición poética cubana con los cuales constituye una continuidad, cuyo rescate ha emprendido.

V

La diferencia básica entre la poesía prerrevolucionaria cubana y la poesía posrevolucionaria se hace evidente al contrastar las conclusiones de Cintio Vitier sobre la primera y las que se desprenden de este trabajo. Vitier, en su profundo estudio de *Lo cubano en la poesía*, señala que el cuadro de conjunto de esencias y valores de lo cubano

... nos da la imagen de una existencia que no puede alcanzar su propio centro, que está separada de sí misma por una sutil distancia insalvable; una existencia que no puede asentarse en la sustancia del ser. (. . .) Frente al *desideratum* vital de los valores apuntados, asumiéndolos y configurándolos como elementos de una construcción, es preciso situar lo cubano bajo especie de *fundación*; pero esto casi equivale a decir: lo cubano como *imposible*²⁴.

Vitier apunta aquí a un sentido de frustración que implica la imposibilidad de expresar lo cubano en su totalidad. Aunque a lo largo de su obra, el crítico ha analizado las diferentes direcciones seguidas por los poetas cubanos desde los inicios de la poesía en la isla, anotando en los casos correspondientes la preocupación por la historia y la tónica y temática realistas, la cuenta final deja a Vitier con la balanza inclinada hacia la dirección de una poesía ingrátida, evadida de la historia, idealista y falta de cohesión.

Tal panorama de la poesía cubana prerrevolucionaria contrasta dramáticamente con el cuadro general que presenta la poesía posrevolucionaria, integrada completamente a la circunstancia de sus autores e inmersa en el presente histórico de la realidad de la revolución. Sin embargo, me parece necesario señalar que la perspectiva de Vitier responde principalmente a la época en que escribió *Lo*

23. Eliseo Diego, *En la calzada de Jesús del Monte*. (La Habana: Orígenes, 1949).

24. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*. (Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1958), pág. 183.

cubano en la poesía. En 1958 su óptica estaba permeada por la poética trascendentalista de los poetas de "Orígenes", que era también la suya. Dicha poética refleja la coyuntura histórica del momento y la consiguiente frustración que provocara en este grupo de intelectuales opacando la valoración de la otra línea importante de la poesía cubana: la histórica y realista iniciada por Heredia, llevada a su cumbre por Martí y continuada por Nicolás Guillén.

La perspectiva de la poesía cubana desde 1981 es otra gracias a la transformación llevada a cabo por la revolución. Desde aquí, considerada en conjunto, es evidente que la línea predominante de esta poesía sea la misma que los poetas posrevolucionarios, a partir de 1959, han continuado y enriquecido. El mismo Vitier dio testimonio de esto en un reciente congreso celebrado en Nueva York en el que hizo una crítica radical de *Lo cubano en la poesía*. En ella señalaba:

La imagen del cubano que se desprende de *Lo cubano en la poesía* es la de un ser que no llega nunca a coincidir consigo mismo ni con su tan-tánica realidad. Hoy todos sabemos quiénes somos y dónde estamos. Ese ser puede ser revolucionario o no; ese estar puede ser incómodo, desgarrado o feliz. Ese ser y ese estar, esencia de la poesía que escribimos actualmente los cubanos, se lo debemos por entero a la revolución que es la que abre para nosotros, según dijo Lezama desde el principio, "la era de la posibilidad infinita"²⁵.

VI

No he pretendido hacer aquí un análisis exhaustivo de todos los elementos que caracterizan a la poesía cubana posrevolucionaria. He debido dejar de lado ciertos elementos particulares representativos de la obra individual de cada uno de los poetas estudiados. Algunos son, por ejemplo, el tratamiento del tema negro, elemento esencial de las obras de Miguel Barnet y Nancy Morejón, plasmado de manera insólita, maravillosa por el primero, cotidiana en la segunda; y es que mientras para Barnet la mitología africana constituye un vehículo sorprendente para enfocar la realidad, para Morejón, es parte integrante de ésta. El humor y la ironía, compañeros integrales de la obra de Luis Rogelio Noguera y su poesía de la poesía; la sobriedad expresiva de Guillermo Rodríguez Rivera y su búsqueda de expresión de una poética; el lenguaje narrativo, sin adornos y la técnica cinematográfica usada por Víctor Casaus; y la síntesis lírico-conversacional de Raúl Rivero, son otros tantos elementos constitutivos de la obra de esta promoción.

Me he limitado a señalar aquí aquellos rasgos que aparecen con mayor frecuencia en todos los poetas estudiados y que constituyen la columna vertebral de la poética de la promoción, sin que ello implique en ninguna medida, una uniformidad de expresión. Si dijera que esto es todo, equivaldría a negar la inmensa riqueza expresiva y la variedad temática que la caracterizan.

25. Vitier, Ponencia presentada en el Encuentro Cultural Cubano, celebrado en Nueva York, mayo 1981.

Los poetas de la segunda promoción han logrado desacralizar la poesía convirtiéndola en cotidiana y sencilla como el pan de cada día y la han dotado del ritmo tenso y cambiante de la vida revolucionaria, sin despojarla de su inherente belleza. Para una visión completa no hay mejor estudio que la lectura de esta obra viva, en pleno desarrollo, que se hace en este momento en la isla, a la que se suman las voces de las cuatro generaciones que coexisten actualmente y que dan testimonio de la profunda transformación que se lleva a cabo cada día en Cuba.