

D EL MODERNISMO A LA VANGUARDIA: LA SENDA DE LA CUBANIDAD

Selena Millares

1. LA ISLA A LA DERIVA

Si hay un signo que pueda definir a las primeras promociones poéticas de la Cuba republicana, ese signo es el del desarraigo y la crisis, el sentimiento de orfandad o la mutilación. Desasida de los designios de un colonialismo visible, la acosan otras fuerzas más sinuosas que anhelan su dominio, y al ciclo épico y luminoso que se cierra le sucede una noche sin brújula. La crispación y la inestabilidad social tienen su correlato en el plano de la escritura: José Martí ha escrito las primeras páginas de la literatura y el pensamiento de la nueva Cuba, pero su temprana muerte en el campo de batalla deja a las letras del país en ese desamparo que tanto condiciona este momento decisivo. Sin embargo, la herencia de ese gran humanista va a emerger, lenta y fecunda, hasta definir la paradoja de la idiosincrasia cubana, fraguada desde la universalidad que él defendiera en su legado. Lejos de pintoresquismos pero también de exotismos, así como de filiaciones gregarias a modas ajenas, la poesía cubana va a recorrer un camino difícil, a veces tortuoso, pero con el orgullo de saber que construye su propia casa, en una tarea que explica y fundamenta tanto la teleología insular origenista como la constelación de poetas que nutre las décadas sucesivas del siglo con una alta temperatura estética y la conquista de un espacio privilegiado a nivel continental.

Tres nombres señeros habían ya anunciado ese protagonismo insular en la insurgencia modernista, los tres arrastrados por un sino trágico: la muerte de Martí (1895) es precedida por la de Julián del Casal (1893), que secunda su renovación, pero desde los territorios de la muerte; de este modo, poesía solar y lunar, desnudez esencial y hermetismo convulso determinan los derroteros del siglo. Una tercera voz, poderosa aunque apenas insinuada, es segada por la muerte a los 19 años: Juana Borrero (1896). El sortilegio de la palabra halla en ellos emblemas en que se miran las generaciones sucesivas, de cuyas poéticas son determinantes. Y en este sentido tal vez habría que anotar matices necesarios: la singularidad cubana, que se hallará cómoda en territorios trascendentalistas o combativos, no establece entre ellos fronteras inexpugnables, no está escindida en polos excluyentes que fluyan de su genealogía inicial. Tanto Martí como Casal fueron orfebres del verso, y en modos personales comenzaron a construir ese rasgo de cubanidad que mucho después, y

desde otros parámetros, Cintio Vitier nombrará, certero, como "forma y pasión secreta". El compromiso de Martí con su tiempo no es incompatible con un sincero intimismo; Casal, por su parte, no es sólo el enamorado de la muerte o el consagrador de la fantasía que alumbra su escritura. La suficiencia barroca de su verbo, el Eros insolente que lo puebla o sus diálogos con el trasmundo no excluyen una vertiente humana que se define por los mismos ideales de libertad y justicia. Ese perfil vital queda corroborado en algunas de sus composiciones: "Ofrenda" se dedica al poeta y líder obrero Mariano Ramiro, y "Adiós al Brasil del emperador don Pedro II" es homenaje a un abolicionista derrotado por el ala conservadora de su país. Y aunque Casal se declarara "indiferente a todo lo visible"² y perseguidor de visiones en su credo estético, ahí queda la propuesta alegórica de su balada "La perla", canal de un alegato por la independencia apenas velado:

Alrededor de una perla
que el mundo ostenta en su seno,
como divino presente
de las manos del Eterno:

hay dos aves de rapiña
contemplando sus destellos:
una de plumaje áureo,
otra de plumaje negro |152|

Por su parte, la legendaria poeta y pintora Juana Borrero queda como promesa trunca, si bien la dignidad de su breve producción es suficiente para otorgarle un espacio propio. Su precocidad sabia y atormentada es elogiada por Darío -que habla de su sensualismo místico- y Casal, que profetiza su muerte en los estremecedores versos que le dedica en 1893 ("...en ti veo ya la tristeza/ de los seres que deben morir temprano"³). En efecto, la fascinación de la cripta y el erotismo trascendente nutren ese "llanto de fuego"⁴ que, desde uno de sus versos, puede definir su pulso poético.

Este preludio de la era republicana explica la inestabilidad de las promociones que engendra su ceniza. A la carencia de artífices que lideren un rumbo se suma el declive, a nivel transnacional, del movimiento modernista. Los comienzos del siglo se debaten entre el desconcierto y la búsqueda de una identidad propia, que poco a poco va a identificarse, paradójicamente, con la vocación de universalidad. Los nuevos creadores no se identifican con poéticas ya caducas, pero tampoco con las vanguardias que comienzan a pronunciarse. El devenir cultural y también el sociopolítico se anegan en el estancamiento o la corrupción, y la inestabilidad se hace signo de las voces que quieren reconstruir la casa poética: Regino Boti (1878-1958), José Manuel Poveda (1888-1926) y Agustín Acosta (1886-1976). Las indagaciones estéticas de los dos primeros contrastan con el continuismo de Acosta,

arraigado en el paisajismo posmodernista (Ala, 1915), si bien en *La zafra* (1926) se observa ya la conjunción del cántico con la quejumbre asordinada ante las condiciones adversas. Por su parte, Boti y Poveda se instalan en un formalismo que se proyecta también en la vertiente ensayística.

Boti, artesano del verso en la estirpe casaliana, extrema las posibilidades de la escritura asumiendo los riesgos del fracaso, y su fe panteísta encuentra en lo cotidiano la invitación para el hechizo poético. Sus *Arabescos mentales* (1913) se inauguran con un texto autocrítico que desvela su desazón creadora desde el rechazo del concepto de originalidad, en tanto que la eliminación del primer título proyectado, *Gemas de alquimia*, delata su deseo de avance hacia la abstracción. Posteriormente, en el prólogo a *La torre del silencio* (1926) se vuelve a percibir la zozobra del poeta, tironcado entre corrientes dispares con las que no puede comulgar: "Este libro no responde a ninguna de las modalidades estéticas imperantes. No es el fruto de un poeta de vanguardia... Es el eco lejano de una voz que no es de este momento, pero que no es inactual"⁵. En definitiva, su trayectoria se define como devaneo curioso por todos los senderos: sin embargo, la ironía y el escepticismo que lo acompañan no puede quedar ocultos. En fechas sucesivas, la publicación de *Kodak-Ensueño* (1929) privilegia la imagen fulgurante que saluda a la vanguardia, en poemas breves que se liberan de convenciones pero tampoco llegan a identificarse con los nuevos credos, y las miniaturas poéticas de *Kindergarten* (1930), epigramáticas y greguerizantes, continúan ese proceso de despojo hacia el silencio. La misma deriva define el itinerario de Poveda, autor de versos y de *poemetos* o prosas poéticas. Su panteón personal lo nutren simbolistas y modernistas, a los que se unc el impulso de Whitman; a ese magisterio sumará la personal lucidez creadora y el rigor, que ensayan modos diversos, desde la estrofa "sencilla, humilde y pobre aunque sincera"⁶ hasta la imaginaria fastuosa y barroca, de estirpe casaliana. Su escritura, pulcra pero sin tonos personales, se deja adormecer en la nostalgia de mitos propios y ajenos, lejos de las propuestas nuevas que ya se adivinan. La exasperada estilización de la realidad se conjuga con el clasicismo formal, y sus convicciones quedan plasmadas en las célebres palabras liminares de *Versos precursores* (1917), donde late el mismo malestar de Boti, y como él se distancia de antecedentes y sucesores: "De una parte, el público ha persistido en negar la música del metro libre, y se ha burlado de él inocentemente; de otra parte, los poetas de segundo y tercer orden han escrito piezas de prosa, y las han llamado versos libres, con lo cual cooperaron al descrédito" [190]. Igualmente, Boti, en su conocido ensayo "Yoismo", expresa su relicencia a la iconoclastia extrema: "La tradición literaria es una cadena irrompible"; "Para modernizar el castellano no creo que sea necesario corromperlo".

2. MAREJADAS POÉTICAS

El relevo generacional supone una continuidad en la búsqueda de la ansiada identidad, que no va a hallarse, en ningún caso, en la pirotecnia vanguardista que arrasa, en los años veinte, el panorama internacional. En el marco cubano son los tiempos de la progresiva conciencia social, tras la conmoción de las revoluciones mexicana (1910) y rusa (1917), y en plena lucha contra la dictadura de Machado (1925-33), a la que sigue la de Batista. Son también los tiempos del manifiesto del grupo minorista, del nacimiento de la Universidad Popular José Martí, de la fundación del Partido Comunista cubano y de la aparición de la significativa *revista de avance*. El movimiento, el cambio y la aventura determinan a ésta ya desde su título real, que era cada año en curso -1927, 1928, 1929, 1930-, nombrando el vertiginoso tránsito del calendario. De especial relevancia es su manifiesto inaugural, "Al levar el ancla", que delata esa necesidad de interpretar una nueva aventura artística: "Por ahora sólo nos tienta la diáfana pureza que se goza mar afuera, lejos de la playa sucia, mil veces hollada, donde se secan, ante la mirada irónica del mar, los barcos inservibles o que ya hicieron su jornada. ¡Mar afuera, hasta que se sienta un hervor de infinito bajo los pies!"⁸. Parangonada en su proyección continental con revistas como la peruana *Amauta* o la mexicana *Contemporáneos*, la nutren tanto inquietudes estéticas como sociales. Saludada por Unamuno, Lorca, Gómez de la Serna y Ortega, entre muchos, acoge firmas del relieve de Gorostiza, Mariátegui o Vallejo. En ella aparecen por primera vez en la isla traducciones de Mallarmé o Valéry, y se publican por igual versos puros, combativos o negristas.

A este momento prodigioso y convulso corresponden escrituras que se desplazan entre lo antiguo y lo nuevo sin adscribirse a ningún rótulo o membrete, y sus ansias de belleza y de justicia no son necesariamente excluyentes. Testimonio de la indirección del momento van a ser formulaciones tan distantes como las de Rubén Martínez Villena (1899-1934), Juan Marinello (1898-1977), Manuel Navarro Luna (1894-1966), Regino Pedroso (1896-1983) o José Zacarías Tallet (1893-1989), en tanto que se gesta la vocación de transparencia y universalidad que hilvana manifestaciones de poesía pura con nuevas dimensiones.

Martínez Villena alterna su quehacer poético con el activismo político, y su perfil biográfico se nutre de episodios legendarios, como el intento frustrado de bombardear el palacio presidencial, o el liderazgo en la huelga que en La Habana anuncia la caída del tirano. En 1923 su nombre encabeza la lista de firmas de "La protesta de los trece" -que denuncia a "aquellos gobernantes conculcadores, expoliadores, inmorales, que tienden con sus actos a realizar el envilecimiento de la Patria"⁹- y en 1927 suscribe igualmente la "Declaración del grupo minorista", que se afirma contra el imperialismo y la tiranía, por un arte vernáculo y renovador y por la unidad latinoamericana. Su producción poética, de estirpe martiana, se publica póstumamente bajo el título *La pupila insomne* (1936), y en

ella personaliza los lugares comunes del posmodernismo, desautomatizados con notas irónicas -vislumbres de su conciencia solidaria-, así como repliegues prosaicos y humorísticos o parodias vanguardistas. La autorreflexividad y el juego enhebran su "Homenaje al monosilabo ilustre", en tanto que la "Canción del sainete póstumo" visualiza su propia muerte en un divertimento carnavalesco. El contrapunto de gravedad se halla en poemas como "19 de mayo", en el aniversario de la muerte de Martí, de un patriotismo beligerante pero sin clarines, torrente de pasión sincera que se hace plegaria a ese apóstol de la libertad, a cuya muerte la naturaleza queda vivificada en clamor unánime de duelo universal. Pero también hay espacio para la introspección de la pupila que tras el párpado cerrado vela visiones y temores, mientras las escritura deriva hacia la derrota en la batalla con el lenguaje, en imágenes finales de mutilación, despojo y silencio.

También es compatible el compromiso con su tiempo y con la belleza en la trayectoria de Juan Marinello, a quien Tallet nombra "melancólico poeta del hastio de todo lo terreno"¹⁰, en tanto que Gabriela Mistral lo parangona con Martí como poeta de la esencialidad. Pero lo cierto es que su pasión política le hace abandonar pronto el verso, para trasladar su dominio de la palabra a su producción ensayística: Marinello considera que la poesía está en los actos, que en su caso le supondrán persecución, cárcel y destierro. En el poemario *Liberación* (1927), que recopila composiciones publicadas antes en revistas, quedan huellas de simbolismo y modernismo, pero también hay ecos de lo nuevo, en esa apertura que define a esta generación de crisis. Su poesía desnuda, con resabios de poéticas anteriores, delata una íntima desazón y una tendencia al sacrificio ritual:

Ya la lengua no ensaya
su hueca parlería,
porque vino el Silencio, Maestro de Maestros,
y la enseñó a callar.¹¹

"Flecha, metal", uno de sus poemas más representativos, publicado en *revista de avance* en 1929, traduce el ansia de aventura de la mente y se acerca más a los modos de la vanguardia, si bien Marinello anotaría certero en uno de sus ensayos que "nuestro vanguardismo no expresa sino por excepción propósitos comunes a los del Continente"¹².

Navarro Luna, al igual que Regino Pedroso y Nicolás Guillén, se integra en la vertiente de la poesía social plena. Ya en *Ritmos dolientes* (1919) evoluciona de la languidez posmodernista a los tintes sociales, pero aún instalado en el esteticismo: *Surco* (1928), en cambio, se proyecta hacia la desrealización, la tentación del abismo, en una escritura oscura, balbucante y con sabor a muerte. La aparición de *Pulso y onda* en 1929 es aclamada en términos encomiásticos por Marinello, quien halla en ellos la ansiada renovación desde la propia cubanidad: "Los versos de este libro son nuevos porque no recuerdan a sus hermanos de ayer y porque -¡nova novarum!- al leerlos hemos oído

removerse nuestra tierra escondida (...) Todo aquí es nuestro"¹³. Su hondo humanismo es impulsor de la insurgencia, en imágenes osadas que alienta el aprendizaje vanguardista pero sin estridencias, con una personal asunción de sus modos. La irracionalidad y el onirismo se desenvuelven en visiones atroces que traducen el malestar social, al tiempo que burlan las trampas del realismo, y la palabra se aferra al espacio natal para universalizarlo. Posteriormente, *La tierra herida* (1936) continúa el combate entre agonismo y esperanza, y sus impulsos surrealizantes, en la misma línea de los poemarios sociales de Lorca o Neruda, se sumergen en imágenes terribles de obsesiva muerte ("El río, con la sangre podrida,/ echa su pelambre de limos fétidos y su cansancio turbio/ en la orilla asustada y trémula del día..."¹⁴). En obras sucesivas, su proceso de escritura se hace más diáfano y acoge lo popular o el retorno de la ilusión intacta, porque "soñar es andar".

Desde una perspectiva más directa e inmediata, Regino Pedroso, obrero y mestizo, establece con "Salutación fraterna al taller mecánico" (1927) la piedra de toque de lo social pleno, y lo integra después en el poemario *Nosotros* (1933), que dedica "a mis hermanos explotados". Heredero de Martí, Whitman y Maiakovski, esgrime versos combativos, antibélicos y antiimperialistas, y en el "Auto-bio-prólogo" establece sus fundamentos vitales y estéticos: "Raza: Humana; pigmentación: negro-amarilla (Sin otra mezcla). Profesión: Explotado. Lugares de Estudios: Los talleres, los campos, las fábricas y los latifundios azucareros. Ideología: Hijo de América (...) Objetivo y Crítica: Contribuir en esta tierra joven de América a la afirmación de una lírica social"¹⁵. En sus versos, poesía y taller se aúnan en la tarea colectiva de fabricar el futuro; el maquinismo vanguardista se hace funcional, y se adscribe además a los modos de Whitman, al igual que un panteísmo universal que hace de la humanidad un solo cuerpo que palpita, en tanto que se canta a la riqueza de la tierra cubana, promesa aún no cumplida pero posible. La sencillez, la coloquialidad y la ironía se conjugan en cantos de épica asordinada a los mártires anónimos de las máquinas y las fraguas.

Y también en la coloquialidad, pero de nuevo con tintas distantes, se nos muestra José Z. Tallet con su único poemario, *La semilla estéril* (1951). Anunciado en 1926 y terminado en 1939, se resiste a darlo a la luz en actitudes que explica su extremo escepticismo, ya anunciado desde el título: el poeta es sembrador en campo yermo, y su esfuerzo, inútil. La insurgencia de su lenguaje se aferra a la inmediatez antipoética, al tiempo que se aleja de cualquier canon estético o anhelo de belleza, hacia los que se muestra despiadado y corrosivo. Su humorismo crítico tiene raíces en Quevedo -el "piernituerto más ilustre"¹⁶ que evoca en uno de sus versos-, al igual que la creación constante de neologismos, siempre en la barricada contra el *pingüino-burgués* o los poderes eclesiásticos. Las resonancias retóricas quedan excluidas del río del lenguaje, al que sólo le resta la sonoridad natural de la conversación, sin exclusión de los términos malsonantes que quieren guillotinar definitivamente los últimos resabios del rubenismo. Parodia e intertextualidad definen una actitud de goliardo, truhán sincero o antipoeta adelantado a los modos que después el

chileno Nicanor Parra habrá de consagrar. La narratividad y el humor popular hallan ejemplos como la "Fábula del agua y del aceite", donde el aceite, pobre enamorado ridículo, está condenado por ley natural a ser eternamente rechazado por su amada, el agua. Las imprecaciones a la muerte en la "Elegía diferente" a Carlos Riera ("¿Pretenderás, Pelona, que te demos las gracias/ porque de su lectura nos libraste?"[60]) insisten en la actitud del desacralizador militante, que incita a quemar las naves, consciente del riesgo de dejarse en el camino su propia ceniza. Igualmente, es demoledora la crítica a su tiempo, donde es baldío

el sacrificio de Martí, que hubiera
debido ser un dios del universo
antes que perecer por la quimera

de hacer un pueblo del montón disperso
de carneros sin vista, a los que guía
siempre un pastor imbécil o perverso [88].

En esos tercetos, que se dedican a una nación sin fronteras, se cuestiona el lirismo patriotero, así como la miopía política que no alcanza una visión integral de la realidad. En el descreimiento total, "Canto del fracaso" y "La palabra inútil" son títulos que hablan por sí solos, en tanto que "Arte poética", un alegato por la impureza, adelanta la antipoesía y el exteriorismo, que campan por sus fueros en la poesía de la segunda mitad de siglo. Tallet halla poesía en el deambular de los borrachos, un parte policial o un cuello de celuloide, en la barriga de un burgués o en la espalda de lo estibadores, en las proclamas de Sandino, la rumba de un esqueleto o las blasfemias de un carretonero. El sacrificio ritual de su propia casta poética lo lleva a una consecuente renuncia final, al necesario silencio para dejar paso a lo nuevo.

Y en esa fecunda "semilla estéril" se encuentran también manifestaciones de un modo singular que eclosiona en este periodo: la poesía afroamericana, con sus explosiones jitanjafóricas y su ruidosa alegría ("¡Zumba, mamá, la rumba y tambó! ¡Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!"[139]), que conjugan por igual la sensualidad, el humor, la crítica social y la afirmación de la dignidad de la etnia negra. Se confirma así ese original sincretismo cubano, que, paradójicamente, va a acoger como cultivador y teórico de esta vertiente a uno de los principales representantes de la poesía pura, Emilio Ballagas. Las inquietudes formales de la vanguardia -que en Europa volvía la mirada al arte no figurativo del continente africano- se unifican con las sociopolíticas en una corriente de extensión continental, si bien muestra aspectos que Cintio Vitier ha criticado con dureza: "Fue, literalmente, una moda (...) En general esta poesía produce el efecto de que nos *antillaniza*, en el peor sentido de la palabra. Lo cubano aquí pierde su individualidad, su perfil, para

sumergirnos en una especie de difuso pintoresquismo antillano, que lo falsea todo": y matiza a continuación que el propio Nicolás Guillén, tras esas estampas folcloristas, reanuda "el camino cubanísimo, no africano, del *son*"¹⁷. En efecto, tanto Guillén como Carpentier, por vías distintas, van a ir del negrismo a la universalización para hallar la verdadera cubanidad, tras esos inicios controvertidos pero no por ello menos fecundos. Y de esa fecundidad ofrece una muestra notable el propio Ballagas, tanto en *Cuaderno de poesía negra* (1934) como en su antológico *Mapa de la poesía negra americana* (1946), donde se recoge "el acento negrista del poeta negro y del poeta blanco en síntesis unitiva, en fraternal coloquio", y a las acusaciones consabidas se les oponen otras convicciones: "Hay dentro de toda la poesía mulata motivos de estética universal: alusiones al drama de la esclavitud; al conflicto de sangres en el mulato; a la plasticidad formal de la mujer negra o a la sensual y sorprendente belleza de la mulata"¹⁸. El negrismo, alentado por el afrólogo Fernando Ortiz y con una tradición ya antigua en la isla, va a hallar en los años de la vanguardia su momento más prolífico y le va a otorgar uno de sus acentos definitorios.

3. EL COLOR DE LA TRANSPARENCIA

Las divergencias, inquisiciones y heterodoxias hasta aquí anotadas, que rondan y asedian desde distintos ángulos a la belleza, testimonian tanto el desdén por el gregarismo vanguardista como el anhelo de construir un espacio propio. La veneración no abandonada hacia la forma y la trascendencia cristaliza en una sólida trayectoria de poesía pura, protagonizada, sobre todo, por Mariano Brull (1891-1956), Eugenio Florit (1903) y Emilio Ballagas (1908-1954), a los que se añade la marginalidad inclasificable y luminosa de Dulce María Loynaz (1902). La fecha inaugural de esta vertiente es el año 1928, en el que se publican los *Poemas en menguante* de Brull, un año después de *Liberación* de Marinello y la "Salutación" de Pedroso, y en el mismo que ve aparecer *Surco* de Navarro Luna. Esta polifonía discordante pero bien avenida delata un común espíritu indagador, y es significativo, en este sentido, el "Margen apasionado" de Marinello a *Pulso y onda* (1928), donde se saludan las aproximaciones a la cubanidad desde el rigor lejano al pragmatismo: "Habrá necesidad ahora de empezar otra vez, habrá que vestir paños de humildad para acercarse, virgen la expectación, a los poetas (...) Y tendremos ahora que pasar la mano sobre el poema como sobre la llama de la vela. Y penetrar, con rápido movimiento de la mente y de los dedos, si el calor que nos araña la piel es rescoldo avivado con fatiga de técnicas o fuego primigenio de finas puntas poderosas"¹⁹. Esa ansia de alcanzar la belleza esquiva es representada en la misma metáfora que ya en 1920 había servido a Paul Valéry para definir su ideal poético de absoluto: "Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama: pero la llama es inhabitable, y las moradas de la serenidad más elevada están

necesariamente desiertas"²⁰.

El espacio cubano va a acoger con entusiasmo esa modalidad, sin complejos de elitismo ni fetichismos sacralizadores, y se acerca a las propuestas que desde el otro lado del océano ofrenda la generación del 27, saludada por la pluralidad de *revista de avance*, que abraza por igual el purismo de Brull o Marinello y los versos de combate social, así como el vanguardismo negrista, que incluye elementos de ambos polos, y que hace suya la exploración jitanjáforica y el culto a la musicalidad. Los términos en que Jorge Guillén evoca esa época son elocuentes a este respecto: frente a las acusaciones de asepsia sentimental, afirma que en ese lenguaje generacional hay realidad y no realismo, sentimiento pero no sentimentalismo, en tanto que "el espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreductible al intelecto en estas bodas que funden idea y música"; comulga con Antonio Machado en la convicción de que el intelecto no canta, pero matiza que esos poetas del rigor "no pretendieron nunca prescindir del manantial en que nace la lírica eliminando el corazón". Se distancia así, con admiración y respeto, de Valéry, para defender que no hay que fabricar poesía, sino crearla, hasta concluir: "Si hay poesía, tendrá que ser humana"²¹.

En esta promoción de poetas cubanos queda testimoniada esa apertura que defendiera Guillén, y el artempurismo -privilegio del misterio, la abstracción, la serenidad, la síntesis ascensional- se tiñe de una paradójica impureza: se humaniza. Ya se encuentra así en la singularidad de Brull, que en su crisol acoge tradición, popularismo y vanguardia, juego y gravedad, en una poesía que altera la inercia de su propia generación -a la que corresponde su primer poemario, *La casa del silencio* (1916)- y la trasciende, en un viaje a la esencialización que acusa el guiño de su siguiente título, *Poemas en menguante*. Pero ya en aquel primer libro se preludiaba su futuro devenir, en el debate entre lo nuevo y lo antiguo, en el ansia de consagrar el instante desnudo, en el intimismo y la transparencia. Con su segundo poemario interpreta ya el ansiado viaje ascensional a la esencialidad, "en la orilla más clara del silencio"²². El gesto infantil crea paraísos de inocencia, candor e ingravidez, en el marco de eternidad que nombra el mar, mientras el juego de corte vanguardista formula jitanjáforas que rondan la pureza de la palabra y desconcierta con su afable insolencia ("Viernes, Virgula, virgen/ enano verde/ verdularia cantárida/ Rr con Rr" [96]). Pero las indagaciones también se abisman en visiones que tocan un conocimiento quemante y rozan los peligros de la autodisolución, hasta que la realidad engulle el instante poético, roba la imagen y la reintegra a su origen. El último poema, "Esta palabra no del todo dicha", acusa el desaliento final en la lucha con la palabra fugitiva y la condena a un "silencio de Babel". Posteriormente, *Canto redondo* (1934) -que Ballagas nombrara como "ruedaflor de rondaluna"²³, en continuidad solidaria con el ludismo de Brull- insiste en el humor irreverente del vanguardismo, que se saluda cordialmente, así como los emblemas gongorinos, que contemplan la isla y su mar: pero lejos de encasillarse en esos polos, el poeta continúa su exploración visionaria por una realidad cada vez más fantasmática, con

emblemas de oquedad, transparencia y silencio. En *Solo de rosa* (1941) se arriba ya a un clasicismo que conjuga música, poesía y silencio en la rosa no nacida, el secreto escondido en los espejos, con destellos de la belleza eterna. Una obsesiva muerte inunda el verso, y la rosa -poesía y silencio- se hace maga y maligna, veladora del fuego sagrado en el paraíso primigenio:

Rompo una rosa y no te encuentro
 Al viento, así, columnas deshojadas,
 palacio de la rosa en ruinas
 Ahora -rosa imposible- empiezas:
 por agujas de aire entretejida
 al mar de la delicia intacta,
 donde todas las rosas
 -antes que rosa-
 belleza son sin cárcel de belleza ²⁴

Universalismo y cubanidad se enlazan también en la presencia marina que domina la escritura de Florit, quien sintetiza en esa imagen el Mediterráneo de su infancia y las aguas atlánticas del Caribe, que le dan una segunda patria. Desde sus primeras indagaciones poéticas, en plena década de los veinte, se vislumbra ya la vocación por un intimismo que rinde tributo a la humildad, que quiere clevar la miseria a su quimera. La verticalidad se hace definitiva, con emblemas de luz, serenidad y plenitud, en tanto que el verso se ve inundado de mar y de sol, anunciando el título de su primer poemario representativo. Con *Trópico* (1930) llega a Cuba el neogongorismo hispánico, conjugado con lo popular en las décimas -"voz del pueblo cantor"²⁵- que lo componen. Más tarde, *Doble acento* (1937) -dedicado a Juan Ramón Jiménez, compañero de viaje poético- se sumerge en la irracionalidad surrealizante en su abstracción luminosa, con el "Martirio de San Sebastián" como uno de sus momentos más notables. Posteriormente, la desconcertante habilidad de su pluma se mueve con tintas proteicas, entre la pureza, la surrealidad y el barroquismo, que hace suyas por igual, y la sucesiva adopción de lo conversacional no es incompatible con un retorno a lo barroco en su homenaje de 1989 a Juana de Asbaje (*Tercero sueño*). Y todo ello en coherencia con los proyectos que, ya en sus primeros versos -que él destierra de sus antologías-, se complacían en la palabra plena ("Venga pura (...) la palabra de luz, sincera y franca./como polvo de estrella hasta mi verso"²⁶).

Poco después de la aparición de *Trópico*, Ballagas publica su primer poemario, *Júbilo y fuga* (1931), que de nuevo imbrica el paisaje autóctono y lo intelectual, hasta construir "la matemática del sonido" que él persigue. Evocaciones de Martí y Mistral señalan afinidades que confluyen en lo esencial, la sobria desnudez del verso que acaricia el paisaje propio, lejos del pintoresquismo exotista, para trascenderlo y dignificarlo.

Sensualidad y plenitud acercan esta escritura al éxtasis vitalista de Jorge Guillén y su emblemática convicción: el mundo está bien hecho, es una ofrenda de dones que embriagan los sentidos y refugian el alma.

Que me envuelva un incendio de manzanas
y un claro rumor de dátil y azúcar!

Que me envuelvan --presagio de pulpa--
en ciruelas de tacto perfumado...

Inundadme
en pleamar de pétalos y trinos. 27

La poesía se instituye como liberación, en continuidad con el título que consagrara Marinello. El viento, la luz y la tarde son compañeros de juego para el niño que descubre, con su asombro virginal, las latencias mágicas que yacen en lo trivial. Vitalismo e inocencia se proyectan en una ternura que siembra el verso de diminutivos, de lo entrañable que adelgaza cualquier posibilidad de énfasis para acercarlo a la transparencia. En el mismo sentido, el ímpetu infantil se entrelaza con el ludismo vanguardista en formulaciones desenfadadas que continúan las propuestas de Brull ("Tierno glú-glú de la cle./ele espiral del glú-glú. /En glorigloro aletear..."[57]). En *Blancovidio* (1932-1935) se mantiene una indagación que a menudo se hace tormento, en la fascinación ante el espejismo imposible que hipnotiza y arrastra, en tanto que la palabra sigue esquiva. "dibujando/ una ausencia de rosas congeladas" [129].

A través de las sucesivas etapas de su andadura, Ballagas va a ser también poeta del dolor: la ingravidez ya no es fuga placentera, sino desazón y quebranto. *Sabor eterno* (1939), invadido de muerte, se puebla de elegías y nocturnos, con poemas emblemáticos como "Declara qué cosa sea amor". Una incisiva melancolía erosiona y contamina el verso hasta su médula, y hace del alma del poeta un páramo:

Y entre mis labios tristes se mecerá tu nombre
que no me servirá para llamarte
y lo pronuncio siempre para endulzar mi sangre,
canción inútil siempre, inútil, siempre inútil,
inútilmente siempre.
Los pechos de la muerte me alimentan la vida [144].

Entre los modos de la escritura de Ballagas también se cuenta -como en Jorge Guillén- la vertiente social, que derrumba los falsos mitos acerca de la asepsia artepurista.

El poeta, en su manifiesto personal "La poesía en mí", justifica la pluralidad de su quehacer -lúdico, existencial, negrista, comprometido, religioso- para hacer una significativa declaración de principios: "el que es capaz de impresionarse ante la fina arquitectura de la rosa ha de serlo de sufrir con más intensidad que otro hombre alguno la injusticia humana o la barbarie de una guerra egoísta. Yo voy a lo mismo que proclaman los hombres del énfasis y de la prioridad política, pero por un camino diferente" [234]. En la misma certeza se habrá de instalar la poetisa a la que Ballagas dedica su "Rosa de los vientos", imagen certera de su perfil y su verso. "rosa náutica acunada en las nubes" [104]: Dulce María Loynaz.

La presencia de esta humilde gigante, inclasificable y sumergida en una voluntaria marginalidad, queda a menudo relegada a un injusto abandono en las aproximaciones habituales a la poesía cubana, que anatemizan su extrañeza. La concesión del Premio Cervantes en 1992 ha despertado su nombre en la memoria histórica para devolverle el protagonismo que merece en las letras de su país, y que cubre las décadas de los años veinte y treinta para entregarse luego a un progresivo silencio. En alguna ocasión anota Loynaz que si la poesía de Gabriela Mistral es de viento, la de Juana de Ibarbourou es de tierra y la de Delmira Agustini es de fuego, la suya se identifica con el agua, esquivada y fugitiva. Ese es el signo que le encuentra Ballagas, y también Gerardo Diego, que la asemeja al agua "amorosa y esquivada, enamorada y trágica, esclava y libérrima", y para quien "su cubanismo le llega de lo hondo, de tan hondo que apenas matiza de delicada calidez cromática la vena secular española"²⁸. Igualmente, Eugenio Florit la nombra como "voz definitiva en la lírica cubana", en tanto que Miguel Barnet insistirá en la conjunción de cubanidad y transparencia en su palabra.

De particular interés para comprender el credo poético de Loynaz son las reflexiones que sobre su propia escritura pronuncia en la Universidad de La Habana en 1950, donde defiende esa experiencia como "viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos". Su personal filosofía de la composición acoge cuatro principios centrales: el impulso de movimiento vertical, ascensional; la sencillez, pues el ornamento estorba ese viaje; la preservación del misterio, que ha de quedar velado (aunque no por deliberado elitismo); la brevedad, que evita la pérdida de intensidad. Depositaria del mensaje de Martí, considera que "sólo con sangre y con espíritu es la palabra digna de nacer"²⁹, y fiel a esas premisas la hace discurrir bajo una implacable pupila crítica, que la pule o desecha constantemente hasta sumergirla en un silencio temprano y definitivo.

Ya desde sus primeros pasos -*Versos* (1920-1938)- inventa territorios autónomos que elogian la voz infinita del silencio y los emblemas de la belleza inmarcesible y frágil. Poesía pura que bebe de las aguas simbolistas y modernistas, las transmuta hasta lograr un universo aparte, leve como un estremecimiento en la superficie del agua. De íntima religiosidad, el verso se hace plegaria susurrante, en un proceso ascensional que no quiere

ser rechazo de su entorno. Muy al contrario, al tacto de lo celeste le sucede un descenso inmediato para cubrir lo precario: el anhelo de conocimiento sagrado quiere tan sólo bañar la armonía interior para darla entera. No ajena a los ensueños de la muerte -ya en inquietudes estéticas, ya metafísicas-, veta para su verso esos espacios que nada pueden aportar a sus semejantes, y es así como entona su cántico hacia los dones de la vida, la belleza desnuda de la tierra y el agua, donde el panteísmo nombra lo ínfimo para darle categoría celeste. Su renuncia se debate así entre esa "nostalgia de alas" que en algún momento evoca y la conciencia que la impulsa, en una religiosidad sin templos ni iconos, a enaltecer al miserable y al triste.

Se suceden así cuadros de la tierra, entrañables, íntimos, donde la pequeñez es invitación a la ternura y los paisajes se transmutan en galcerías del alma. Los dolores son ahogados por una voluntariosa necesidad de construir la esperanza: Loynaz deserta de la inevitable angustia que la acecha para entonar su credo en "Profesión de fe":

Creo en la tierra humilde, en el precioso
don de la tierra tibia y fuerte.
de la tierra bella.
Creo en el oscuro
éxtasis del estanque: en la palabra
buena que dijo alguien y en el ala
de oro
prometida
al gusano...
Creo en la Noche. Creo en el Silencio
y en un día de luz maravilloso...³⁰

Rechazados los emblemas del artificio y la retórica, el verso avanza con un norte nuevo: asir el instante, un gesto de la luz, una sílaba del silencio. El juego y la ternura de la infancia transitan cómodos en esta escritura, conjuro contra la retórica, el efectismo y la grandilocuencia. En el viaje de la torre de marfil a la tierra autóctona, Loynaz se queda, ingrátida, en alguna zona del aire, visionaria iluminada, que cubre y arropa ese pequeño territorio pero sin tocarlo. Y ahí se encuentra la simbiosis de universalismo y cubanidad en síntesis perfecta, que a menudo se proyecta en lo amoroso:

Tú, paz mía...
Accite sobre mi mar en remolino,
gusto, sal de mi vida.

Tú, espejo milagroso
 que no reflejas mis tinieblas
 y reflejas la luz que ya no es mía...

Tú, jazmín dormido...
 Estrella descolgada
 para mi cielo tan vacío... [30]

En la escritura, el pesimismo y la tristeza son desplazados por una serena plenitud, por una sensualidad celeste que la hace vecina de la música, su valor más arraigado. El paisaje, correlato del espíritu, se trascendentaliza, mientras el vuelo supone travesías jubilosas hacia el conocimiento y la paz. La metamorfosis mágica es parte del imaginario infantil, y así la alquimia juega con el reloj hasta convertir las agujas en alas, en antenas de una mariposa prisionera o en tijeras que se cierran sobre el corazón. La ternura es signo central de su verso, y lo hace refugio de olvidados o maltratados: ahí está su casa -la de la trabajadora humilde, la muchacha coja, la niña muerta o la mujer estéril-, entre los bastidores de la Historia, en tanto que Loynaz se niega a aceptar rótulos de feminidad, porque, a su modo de ver, la poesía, de naturaleza angélica, no es ni masculina ni femenina. Es, sencillamente.

Con el pasar de los años se decide a dar a la luz el poemario *Juegos de agua* (1947), más oscuro, que desde el comienzo declara su esencia: "Esta es agua sonámbula/ que baila y que camina por el filo de un sueño" [77]. Después publica, cada vez más distanciadamente, *Poemas sin nombre* (1953) -prosas poéticas-, *Ultimos días de una casa* (1958) y *Poemas naufragos* (1991), así como *Bestiario* (1991), divertimento que aparece por primera vez en la revista habanera *Revolución y Cultura* en 1985, seis décadas después de su gestación. Se trata de composiciones greguerizantes, breves y sugestivas instantáneas, no exentas de humor, que captan a representantes diversos del mundo animal, como el cocuyo "de las noches tropicales/ doble esmeralda viva" [197], la abeja, que tiene "hélices para el vuelo de algún sueño", las moscas, "puntadas negras/ que van cosiendo un día al otro día" o el mosquito, "diminuto aeroplano en que viaja/la Fiebre Amarilla" [198]. Con ese paradójico retorno a sus inicios, Dulce María Loynaz cierra un ciclo que podría verse como emblemático de una andadura colectiva que, en su pluralidad, hace de la poesía camino para reconstruir aquella patria mutilada espiritualmente, en un tránsito por territorios difíciles que han de lograr hacer del espejismo anhelado una realidad material.

NOTAS

1. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970: 286.
2. Julián del Casal, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa*, Miami, Universal, 1993: 142.
3. "Virgen triste", *ibid.*: 352.
4. Juana Borrero, *Poesías*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1966: 91.
5. Regino Boti, *Poesía*, La Habana, Arte y Literatura, 1977: 247.
6. José Manuel Poveda, *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1988: 149.
7. Boti, 1977: 13; 26.
8. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991: 314.
9. Rubén Martínez Villena, *Poesía y prosa*, La Habana, Letras Cubanas, 1978: 271.
10. José Z. Tallet, *La semilla estéril*, La Habana, Librería Selecta, 1952:127.
11. Juan Marinello, *Orbita de Juan Marinello*, La Habana, Instituto del Libro, 1968: 49.
12. Juan Marinello, "Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina" (1969), *Ensayos*, La Habana, Arte y Literatura, 1977: 431.
13. Marinello, "Margen apasionado", 1977: 63-64.
14. Manuel Navarro Luna, *Poesía y prosa*, La Habana, Letras Cubanas, 1980: 97.
15. Regino Pedroso, *Nosotros*, La Habana, Letras Cubanas, 1984: 9-10.
16. Tallet, 1952: 25.
17. Vitier, 1970: 419; 425.
18. Emilio Ballagas, *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar, 1946: 9; 11.
19. Marinello, 1977: 63.
20. Paul Valéry, "Introducción al conocimiento de la diosa" (1920), en *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990: 19.
21. Jorge Guillén, "Lenguaje de poema, una generación", en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972: 187; 190.
22. Mariano Brull, *Poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1983: 90.
23. Emilio Ballagas, "Presencia de Mariano Brull", en *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1984:102.
24. "Epitafio de la rosa", *ibid.*: 143.
25. Eugenio Florit, *Antología penúltima*, Madrid, Plenitud, 1970: 45.
26. Eugenio Florit, *Poema mío (1920-1944)*, México, Letras de México, 1947: 26.
27. Ballagas, 1984: 57.
28. Gerardo Diego, "En la plenitud de su vida poética" (1948), en Pedro Simón (comp.), *Dulce María Loynaz*, La Habana, Casa de las Américas, 1991:303; 301.
29. Dulce María Loynaz, "Mi poesía: autocritica", en Simón: 79 y ss.
30. Dulce María Loynaz, *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1993: 20.