

La décima en el Grupo Orígenes (La Habana, Cuba, 1944-1956)

La decima en el Grupo Orígenes se refiere a la estrofa de diez versos octosílabos, de rima consonante, arte menor, con alternancia de rimas *abbaaccddc*, con pausa en el cuarto verso y, que por su arraigo popular, se considera la estrofa nacional cubana, cultivada regularmente por los miembros del Grupo Orígenes (1944-1956), el momento más alto de las letras cubanas del siglo XX. Nucleados en torno a la revista de igual título, los miembros de Orígenes fueron los importantes intelectuales José Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1912-1979), Ángel Gaztelu (1914-2003), Gastón Baquero (1914-1997), Justo Rodríguez Santos (1915-?), Eliseo Diego (1920-1993), Cintio Vitier (1921-2010), Octavio Smith (1921), Fina García Marruz (1923), Lorenzo García Vega (1926), los pintores Mariano Rodríguez (1912-?), René Portocarrero (1912-?), el músico Julián Orbón (1925-1991) y el traductor, promotor, y financiero de Orígenes: José Rodríguez Feo (1920- 1993).

Contenido

• Introducción

1. José Lezama Lima: La sucesión sumergida

- **Orígenes y Lezama.**
- **1.2 El irresistible Lezama**
- **1.3. La firmeza mentida del espejo**
- **1.4. Lezama y la décima**

2. Ángel Gaztelu y la décima

3. Las décimas despeinadas de Cintio Vitier

4. Fina García Marruz: lo profundo es lo que se manifiesta

5. Las décimas de Eliseo Diego: una conversación en la penumbra

- **5. 1. El sentimiento de lo irrecuperable en las décimas de Eliseo Dieg**
- **5.2. Décimas de Eliseo Diego.**
- **5.3. Las décimas de Eliseo Diego. Final.**

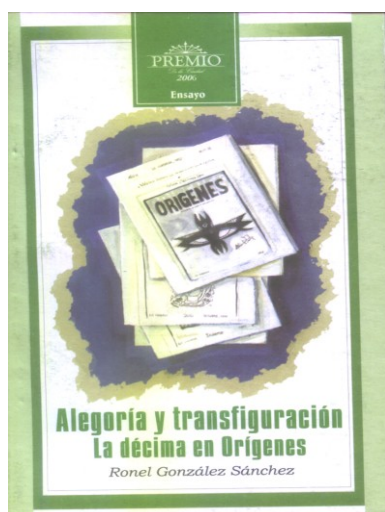
Conclusiones

Referencias

Bibliografía

Enlaces externos

Introducción



© Ronel González Sánchez, 2007

© Ediciones Holguín, 2007

El interés por la exégesis de ese momento climático de la cultura cubana en el siglo XX que fue el Grupo Orígenes, ha sido plausible en los últimos años en Cuba. (1)

Pese a los criterios de significativos poetas e intelectuales radicados fuera de Cuba, que aseveraron que “no existía tal grupo” (2), Orígenes imantó los fragmentos dispersos de la identidad cubana y propuso la hierofanía, la revelación del misterio a través de la literatura. Jamás el *poietés* cubano había intentado “lo más difícil”, que significaba el retorno a un ámbito prenatal para ordenar el *Kaos*, especie de cosmogénesis lírica y esencial de un grupo que no ha escapado de infundios e incomprensiones en su intento de recuperación paradisiaca y de hipóstasis de lo invisible en lo visible formulado como poética.

Sólo por la rareza bibliográfica que constituye en el medio cubano el breve volumen *Entrevistas a Gastón Baquero*, publicado por la madrileña Editorial Betania, en 1998, se cita a continuación fragmentos de la polémica opinión del gran poeta Gastón Baquero, refiriéndose al grupo:

En rigor, no hay tal generación de Orígenes. Usted no puede hallar nada más heterogéneo, más dispar, menos unificado, que el desfile de la obra de cada uno de los presuntos miembros de la generación. [...] No nos reuníamos en grupo jamás, *porque no existía tal grupo*, sencillamente. [...] Esto no quiere decir que desconozca o niegue el valor de la revista *Orígenes*. Una cosa es la revista y otra es lanzarse, por comodidad y por obediencia al lugar común, a hablar de “la generación de Orígenes”. (3)

La indagación en aspectos cenitales para comprender las dimensiones de ese instante indeleble, en el que concurrieron intelectuales con definidas poéticas y diversos modos de transfiguración

de la realidad, ha permitido conformar una historia literaria que emerge del vacío ancestral y propone la constatación de afanes colectivos por descubrir y perpetuar la mítica sustancia insular que distingue como nación.

Subsumidos en el orbe del simulacro postmoderno los cubanos han erigido dólmenes de desanimante teluricidad en un ámbito de babélico fatalismo geográfico que, lejos de impedir el empeño que convoca a la refundación, ha generado la ucronía de una cultura de la resistencia. Frente al escepticismo verificable en ciertas zonas del pensamiento latinoamericano, los hombres de voluntad irredimible de la patria de Martí, sistematizan el logos de la legitimación y defensa de lo autóctono, a través de incesantes nexos intelectivos con la realidad que convoca y la fidelidad a la emanación, que se corporiza en el discurso ensayístico de los que defienden esa nueva Atlántida caribeña e intemporal.

El afán de superar indeterminaciones y desolemnizar buena parte de los estudios acerca de la cultura cubana, es el que ha movido estas aproximaciones a las obras de los poetas de Orígenes, para pergeñar un modelo gnoseológico que permita invocar el octosilábico aliento que blande *el aguijón de la avispa en la décima silbante*, como refiere Lezama en *La expresión americana*, para entender el modo peculiar en que los origenistas incluyeron y dignificaron la décima, en su secreta relación con la poesía y el arte universales.

El hecho de que muy pocos estudiosos han prestado atención a la creación en décimas de los poetas origenistas, es una de las motivaciones principales de este artículo, en aras de conformar una futura historia, lo más completa posible, de la décima en Cuba. Solamente los investigadores Adolfo Menéndez Alberdi en su volumen *La décima escrita*, y Virgilio López Lemus en *La décima; panorama breve de la décima cubana*, habían emitido criterios acerca del tema, situación que ponía de relieve la necesidad de un estudio puntual, para determinar cuáles fueron los aportes realizados por los origenistas al conjunto de obras, autores, tendencias, etc., que conforman la escritura de la décima en Cuba, desde la introducción de la estrofa en la Isla hasta las más recientes promociones de creadores. Por otra parte, la necesidad de definir los rasgos generales de las obras poéticas de los origenistas, de ubicarlos y valorar sus creaciones en el panorama de la décima escrita en Cuba y, finalmente, la urgencia de compilar las décimas escritas por estos significativos poetas insulares, fueron motivaciones de un libro anterior, titulado con un verso del autor de *Paradiso: La sucesión sumergida*. (4)

Apelar a una hermenéutica antiatomística para comprender las emanaciones que proceden de las estrofas octosilábicas origenistas, ha sido el método fundamental de exégesis que no excluye el bojeo biográfico, a la manera de la propuesta del análisis sistémico integral, en aras

de aproximarse a una imagen lo más nítida y desapasionada posible de estos textos y autores, merecidamente integrados a la mejor tradición poética cubana.

En este artículo se incluyen valoraciones de la creación en décimas de José Lezama Lima, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz y Cintio Vitier, quienes incluyeron la clásica estrofa en sus obras poéticas. No se estudian las décimas de Justo Rodríguez Santos y Lorenzo García Vega por no poseer acceso a las mismas, ni las de Virgilio Piñera debido a que las diez estrofas que se ha localizado del autor de *La isla en peso*, no fueron escritas con intenciones literarias autónomas, pues pertenecen a su obra teatral *Electra Garrigó* (1941).

La décima como complejo cultural, entendida como la relación existente entre la décima y el conjunto de elementos culturales con los que interactúa, en sus manifestaciones oral y escrita durante un proceso evolutivo de más de dos siglos (5), ha sido seleccionada como particularidad de estos artículos, no sólo por erigirse como la estrofa nacional cubana sino por emparentar a estos autores y convertirse en una especie de móvil pontifical, en un vehículo de conocimiento y de apertura hacia lo trascendente.

No tiene sentido intentar estudiar una obra poética si no es desde ella misma, pero utilizando los códigos del pensamiento que se han generado en torno al texto, a través del discurso propiamente dicho y de la praxis ordenada, que es resultado del conocimiento medular de cada poema, de ese tramado celular autosuficiente donde tiene lugar un complejo proceso de relaciones que, a su vez, propician la comunicación, cuando hace su entrada en la escena el lector como eslabón definitivo.

1. José Lezama Lima: La sucesión sumergida

1.1. Orígenes y Lezama.

Al tiempo que un Fray Servando llora su reuma en las sucesivas prisiones peninsulares, la abeja boquirrubia del soneto y el aguijón de la avispa en la décima silbante, van tirando del manteo de la falsa jerarquía, de los tortugones amaratados.

José Lezama Lima

“La poesía es el fundamento que soporta la historia” – señaló Martin Heidegger en su paradigmático ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”-, (6) y se esté o no de acuerdo con la aseveración del existencialista alemán, resulta indiscutible que la historia de Cuba se

inscribe en un universo de orígenes poéticos y de permanente fundación y resemantización de ámbitos, como es propio del polisémico reino de la poesía.

Inmerso en el cubano relato de sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., donde lo lírico es una perentoria necesidad, el Grupo Orígenes

constituye el movimiento poético más importante de la cultura cubana y no sólo por la profusión de sus poetas, ni siquiera por su calidad sino, sobre todo, porque fue el primer movimiento que dotó a la poesía cubana de un carácter cosmovisivo, que profundizó en el conocimiento poético, y, desde él, fijó en imágenes perdurables, universales, nuestra sustancia, nuestro ser insulares. (7)

Orígenes inauguró un período trascendental para la cultura cubana y, específicamente, la literatura de la Isla y fue la vía de expresión, a través de la cual una orgánica “familia” (para decirlo con Fina García Marruz) de intelectuales, liderado por José Lezama Lima (1910-1976) e integrado por poetas como Virgilio Piñera (1912-1979), Ángel Gaztelu (1914-2003), Gastón Baquero (1914-1997), Justo Rodríguez Santos (1915-?), Eliseo Diego (1920-1993), Cintio Vitier (1921), Octavio Smith (1921), Fina García Marruz (1923), Lorenzo García Vega (1926), pintores de la talla de Mariano Rodríguez (1912-?), René Portocarrero (1912-?), músicos como Julián Orbón (1925-1991) y el gran traductor, promotor, y financiero de Orígenes: José Rodríguez Feo (1920- 1993), dio a conocer las ganancias líricas de una época en la nación, encontró sentido a la singularidad identitaria cubana, a la teoría desde y sobre la creación y a una filosofía sustentada en la fe católica.

Muy significativo resulta el contexto histórico en que apareció Orígenes en la cultura cubana, pues este grupo que es síntoma de la continuidad de la mejor tradición poética cubana y de la ruptura respecto a códigos propios de las vanguardias y cierto exteriorismo en boga relacionado con la asunción del discurso y el destino poéticos, se estableció sobre los cimientos de una sociedad en crisis, transgrediendo la futilidad del neorromanticismo y la decadencia del modernismo y abriendo un amplio diapasón para lo intelectualivo a partir del develamiento de las esencias de la cubanía y de la sutil interacción entre los diversos movimientos artísticos y literarios que habían tenido lugar en Cuba posterior a la escritura de *Espejo de paciencia*.

Acerca del tiempo y el espacio nacionales en que se dio a conocer el grupo a través de la revista homónima, un poeta como Raúl Hernández Novás (1948-1993), quien en cierto momento fue tildado por algunos como neorigenista, señaló lo siguiente:

Frustrado el movimiento revolucionario de los años 30, sólo fue posible una paulatina maduración de las condiciones objetivas y subjetivas para un nuevo asalto revolucionario; se agudizó cada vez más la dependencia neocolonial de

Cuba con respecto al imperialismo norteamericano; fenómeno paralelo fue la creciente depauperación de las masas trabajadoras, mientras se producía la invasión de los productos y del estilo de vida norteamericanos. Añádase a todo ello la corrupción administrativa sin precedentes y la inanidad de la cultura oficial. Contra muchas de esas realidades reaccionaban los escritores de esta generación, que deploraba sobre todo el abandono de nuestras tradiciones culturales y políticas del siglo XIX, culminante en José Martí. (8)

Orígenes tocó a las puertas de la cultura cubana provisto de un sólido cuerpo teórico, fundado en el diálogo con los ocultos y sagrados ecos de la patria que se repetían a través de una geografía carente del imán espiritual que atrae auténticas partículas y, sin embargo, es capaz de crear el necesario campo magnético que interroga los signos de una incipiente vocación de futuridad de ser posible una orientación diferente.

El hecho de que en aquella precipitada búsqueda de lo inmediato, en aquel vivir banal y tonto apareciese de pronto un grupo de hombres jóvenes que buscasen todo lo contrario, es decir, las más nobles apetencias de la inteligencia y de la poesía, bastaba para que el atento a los soplos del espíritu, viese en aquel grupo la excepción necesaria, creadora, capaz de regalarnos una dichosa sorpresa. (9)

Y tal sorpresa se convertiría en una especie de canon y de símbolo de la resistencia y de la persistencia de los miembros del grupo, que fundarían poéticas como dólmenes erigidos con pasmosa concisión en medio de una interminable noche insular que entonces preposteraba los invisibles jardines del arte verdadero.

Orígenes accede a la poesía y a la cultura en general a través de la propuesta de una nueva visión de lo cubano que tendría como antecedente los postulados del “insularismo” de Lezama, formulados en fecha tan temprana como 1938 en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*.

En ese luminoso texto, como casi todo lo que escribió el autor de *Muerte de Narciso*, Lezama propone la tesis de una especial sensibilidad típica de las islas, en oposición a una sensibilidad continental, pero sin rehuir, como bien aclara, a “soluciones universalistas”. (10)

Su tesis no significa “el reverso en la búsqueda de una expresión mestiza” (11) porque esto sería “una síntesis apresurada” (12) y podría provocar “consecuencias contradictorias, excluyendo, en la integración de la nacionalidad, ciertos elementos constitutivos que se resentirán de esa violencia de síntesis forzada.” (13)

El concepto de “insularismo”, explicado por Lezama en la aproximación a sus conversaciones con el Premio Nóbel de Literatura andaluz, en el Lyceum de La Habana durante 1937, aportó al Grupo Orígenes una base gnoseológica y una dirección. Lezama se convertirá, por lo tanto,

en una especie de brújula en el proceloso océano literario de finales de los años 30 y la siguiente década del período republicano en Cuba y sus tesis clarificaron las individuales proyecciones de los restantes miembros del grupo que posteriormente sería conocido como la generación de Orígenes.

Desde la carta inicial que le dirige a Cintio Vitier en 1938, Lezama insiste en la asunción de un auténtico ideario, fruto de una ética intelectual respecto a la relación profunda del cubano con la Isla: “Ya va siendo hora -asegura- de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor”. (14)

Sobre la base de la frustración política y de “la ausencia de un proyecto nacional que sólo el rescate de la revolución martiana podría suministrarle”, (15) el país necesitaba un vuelco, pero ese salto el gran poeta lo veía posible a través de la poesía, de una penetración en el autónomo reino de la imagen que se corporiza en la historia. Historia y poesía debían constituir una unidad indisoluble que permitiese aliviar los avatares de la época, pero un alivio intelectual sustentado en la fe.

Por otra parte, *Diez poetas cubanos* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana, 1902-1952* (1952), antologías publicadas por Vitier, sostenían una tesis de pertenencia a la ínsula, a la vez que mostraban los rumbos de la poesía cubana en el período republicano. Además, *Lo cubano en la poesía* (1958), libro que recogía las conferencias impartidas por Vitier en el Lyceum de La Habana a fines de 1957, ya emitía rotundos conceptos acerca de la evolución poética de Cuba y ofrecía un estudio minucioso de los rasgos que el autor identificaba como propios.

Estos trabajos, inspirados por el espíritu del Grupo Orígenes, sumándose a un esencial ensayo de la española María Zambrano titulado *La Cuba secreta*, acerca de los autores reunidos en *Diez poetas cubanos*; clásicos poemas de origenistas como Eliseo Diego (“El primer discurso”, “Oda a la joven luz”); Lezama (“Noche insular, jardines invisibles”, “Pensamientos en La Habana”); Fina García Marruz (“textos acerca de héroes patrios”); etc., consolidaron el pensamiento poético del grupo e iluminaron el sombrío panorama cultural de entonces.

“Ojalá que este esfuerzo [...] contribuya al rescate de nuestra dignidad. Porque tal es el propósito que secretamente lo anima”, escribió Vitier en la primera página de *Lo cubano en la poesía*. Un año después, en 1959, con la entrada de los rebeldes en La Habana, los proyectos de Orígenes encarnarían esencialmente en una nueva realidad, en su caso no exenta de controversia, pero que intentaría dar solución a los conflictos del ente insular y abriría otras perspectivas y posibilidades para los intelectuales que, parafraseando a Lezama, fugaban sin alas como un Narciso apresado entre inamovibles límites y permanentes rencores.

Vitier, por su parte, sería después de Lezama, el ensayista y pensador más importante del grupo, al convertir el ejercicio de la poesía en un sólido cuerpo teórico para comprender el proceso lírico nacional desde su surgimiento.

Profundo conocedor de las esencias de la formación de la identidad nacional cubana, la mirada de Vitier está dirigida hacia la historia patria insular desde la convivencia y el diálogo creador con los textos clásicos de la literatura cubana y el planteamiento de una eticidad de raíz martiana.

Una de las características esenciales del pensamiento ético y estético de Cintio Vitier es su capacidad para abarcar el todo en sus partes, para sentir el vínculo íntimo, secreto, que une y concatena el universo y establece la armonía, el equilibrio entre las cosas y los seres; de las relaciones entre los hombres se deducen conceptos que perfilan ciertas normas éticas, pero éstos no son sino gradaciones de un proceso de autoconocimiento: el hombre es (se da a sí mismo y a los demás) en sus actos. La perspectiva ética de Vitier nace, como hemos dicho, en las entrañas del pensamiento martiano. (16)

Estudioso de los procesos históricos y literarios cubanos, Vitier llegó, no como Lezama a un sistema poético del mundo, a una integración de elementos de la cultura universal en el Todo que es la esencia de un conjunto de trabajos, obra de la madurez del poeta y símbolo del intento de búsqueda de lo más difícil, a través de una “solución unitiva”, sino a la visión totalizadora de la cultura, desde una posición distante del marxismo en el período anterior al triunfo de la Revolución e identificado con él posterior a 1959.

Afincado como Lezama en el lógico devenir de la historia, Cintio emerge de las aguas de la insularidad como un cabal madero que acoge el rocío germinativo de los nuevos tiempos sin desdeñar los paradigmas del pensamiento cubano y, sobre todo, de esa columna dórica que es Martí, transgrediendo los mitos propios del espacio iluminado que es su archipiélago poético, espiritual y cósmico en pleno proceso de formación, y aportando un conjunto de generalizaciones propuestas a partir del estudio de diversas concepciones y poéticas de la nación. “Cintio Vitier defiende nuestro ser nacional, y nos ayuda a comprender mejor sus cimientos históricos” (17) afirma Enrique Ubieta en su libro *Ensayos de identidad*, y con él se puede concluir que el autor de *Lo cubano en la poesía*, al lado de los humildes y desposeídos de la tierra, pertenece a una estirpe de grandes hombres que siguen tras los pasos de aquel que una vez escribió con fervor las páginas de más acendrada cubanía sobre la piel emocionada de la patria de José Martí.

1.2. El irresistible Lezama

A pesar del hermetismo característico de Lezama Lima, a través del que mostró el gusto por la palabra y las difíciles construcciones gramaticales, subrayado por su amplio conocimiento del idioma y de la cultura universal, va dejando de tener sentido calificar su obra de incomprensible, porque si es cierto que su estilo se refocilaba en una oscuridad germinativa, y que por esa razón su escritura se revela como un enigma, en esa misma obra de suprema originalidad y resistencia, el poeta dejó escritas las claves para descifrarla.

Preocupado por las esencias y por la unidad cósmica de la poesía, en la medida en que avanzaba su proceso creador ideó un sistema poético del mundo que, aunque no pretendía ser una explicación de su manera de entender la poética (como él mismo señaló en la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (18)) sentó las bases para comprender mejor al poeta y al individuo Lezama.

En su “Introducción a un sistema poético”, publicado en *Tratados en La Habana* (1958) y escrito en 1954, el autor de “Muerte de Narciso” desarrolló –no sin que muchos de los argumentos expuestos resulten polémicos- una concepción de la poesía de basamento católico y, por supuesto, metafísico en su intento de volver a dar nombre a las cosas partiendo de conceptos existentes.

Pese a que Lezama fue variando algunas explicaciones con el transcurso de los años, se mantuvo fiel a su tesis inicial de alcanzar la inmortalidad y el conocimiento a través de la poesía, de su inmanencia cognoscente y, por ende, de la permanente búsqueda de la sabiduría del poeta situado como demiurgo ante el caos a ordenar.

Para él la poesía posibilitaba el ordenamiento de la desmesura, de lo caótico primigenio a través de la supresión de los opuestos, de lo antinómico sin “prescindir de los equivalentes, de las variantes al éste y aquél en la semejanza de las pausas y las respuestas” (19) proceso en el cual se establecía “una intercomunicación de símbolos” (20) que se hipostasiaban en el lenguaje poético para facilitar la *penetración* en el mundo de la imagen (imago). O sea, Lezama pretendía “acercarse al risueño desconocido de los dioses” (21) mediante “lo visible conjurado en la poesía”. (22) Utilizar los elementos de la realidad para inaugurar la realidad otra, era, pues, renombrar lo existente para establecer lo polisémico, tal y como comenzó a explicarlo en su “introducción a un sistema poético”.

En ese texto medular de la obra lezamiana, aunque el poeta confesó en una entrevista que su sistema poético “no [pretendía] tener ni aplicación ni inmediatez. [Que no aclaraba ni oscurecía], no se [derivaban] de él obras, no [hacía] novelas [...] [y que lo que pretendía] era un

hechizamiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte” (23) Lezama inaugura su discurso con una referencia directa a la *Poética* de Aristóteles (para volver casi al final sobre el mismo tema y argumentar cuáles eran, a su entender, los principales aportes del filósofo) explicando la constante y arcádica avidez del hombre “como hambre protoplasmática, como mónada hipertélica” (24) que lo conduce hacia el conocimiento, a la ordenación del caos, como ya se ha dicho y, desde el primer momento, se refiere a la inmortalidad como aspiración suprema desde la época de los griegos antiguos, valiéndose de un barroquismo verbal característico de su estilo, donde lo voluptuoso y lo sensual permanecen en el trasfondo de la exégesis.

Habla del “imposible sintético” (25) de la poesía, de ese universo que existe más allá de las palabras o de los versos, que persigue el creador y que, sin embargo, permanece oculto, enigmático ante los ojos del lector, y después afirma que “el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, *un mundo extensivo y un súbito*”, (26) una posibilidad significacional mayor, algo que está y que no vemos, aunque es inevitable “la duda hiperbólica”, (27) lo existente ante lo cual el hombre se mantiene escéptico porque puede ser una abierta referencia a lo invisible, al Misterio.

Unas páginas más adelante, Lezama comienza a abordar el tema de la poesía como lo que se pudiera definir con otros términos “macrocosmos de transfiguraciones”, lo real que, al ser sustituido metafóricamente, simboliza otra cosa: lo invisible-visible. “En el mundo aristotélico –anota- [la poesía] buscaba tan sólo una zona homogénea, igualitaria, en donde fuesen posibles y *adquiriesen su sentido las sustituciones* (28) e inmediatamente escribe lo que se considera cenital para comprender su poética: “buscaba tan solo, como en el ejemplo aristotélico, una zona, región entregada a la poesía, donde el escudo de Aquiles pudiese ser reemplazado por la copa de vino sin vino.” (29) Lo simbólico inmanente del poema es, por lo tanto, una preocupación del que lo escribe, lo que no permanece en la ataraxia –para decirlo con un sustantivo usado por él- de la simple respuesta, (30) debido a que el mundo de la poesía “es esencialmente hipertélico, y procura ir mucho más lejos que el primer remolino concurrente de su metagrama”. (31)

Confabularse con lo imposible es, entonces, la tarea del poeta para acceder a la posibilidad. “Toda realidad de raíz poética [...] engendra una reacción de irrealidad [...] que a su vez en toda gravitación, engendrando el cono de sombra, donde la imago desciende” (32) o sea, para explicarlo con los términos utilizados por Lezama en numerosas oportunidades: a partir de una sustancia de donde proceden todas las cosas, según Anaximandro el *apeiron*, y del caos como instancia necesitada de orden, esa imposibilidad moviéndose en la infinitud engendra el *potens*,

lo realizable, permitiendo alcanzar la *sobrenaturalidad*, la otra realidad que, de alguna manera, es el punto donde confluyen lo telúrico (realidad expresada en el poema) y lo estelar (realidad evocada) o sea, *la Orplid*, mediante la imagen. Luego regresa al tema de la Poética aristotélica y argumenta en torno a la idea de lo polisémico en materia de poesía, refiriéndose al “*cosmos de paradójales sustituciones equivalentes*” [y a la poesía como] la única posibilidad de poder aislar un fragmento extrayéndole su central contracción o de lograr arañar una hilacha del ser universal” (33) aspecto que, como se ha señalado, es reiterado por Lezama y constituye todo un concepto en ese “cuerpo de ideas desarrollado sobre y desde su obra poética, como una creación que contiene su propia crítica, como una crítica que es también creación” (34) que es su sistema poético del mundo.

1.3. La firmeza mentida del espejo

*Yo dije varias veces que cuando me sentía claro escribía prosa y cuando me sentía oscuro escribía poesía. Es decir, mi trabajo oscuro es la poesía y mi trabajo de evidencia, buscando lo cenital, lo más meridiano que podía configurar en mis ensayos tiene como consecuencia la perspectiva de **Paradiso**.*

“Interrogando a Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, 1970, p. 25.

Esta cita esclarece, relativamente, el ideario creador de José Lezama Lima. La obra del poeta, de difícil recepción, se clarifica en ese monumento de la literatura que es *Paradiso*, no sólo debido a la concreción de su sistema poético que se resuelve en las últimas páginas de la novela, sino a la explicación implícita de elementos utilizados en su poética y a la total develación de símbolos de estirpe barroca, surrealista y misteriosa.

“Mi obra se puede considerar como una penetración en mi oscuro [...] Todo va convergiendo en lo oscuro” (34) - afirmó el autor de *Dador* y sus palabras, interpretadas literalmente y sumadas al conjunto de ideas que es su sistema poético, por momentos resultan enigmáticas, sin embargo, valoradas en estrecha relación con sus textos abren una perspectiva de comprensión que se tratará de desarrollar en este artículo.

Como Reynaldo González, cuando se lee a Lezama se tiene la sensación de que el gran escritor cubano se ríe del lector, interponiéndole obstáculos que provienen de su singular estilo y de su hondo sentido del humor.

Mientras se divierte pues siempre presiento una sonrisa tras los vericuetos de su barroquismo. Esa sonrisa lo salva de la pedantería. Tengo la impresión de

observar el juego de un gigante niño, travieso por añadidura, para quien todo es un rompecabezas que sólo él domina y mueve. (35)

Como una estridente carcajada simbólica, esta obra cumbre de la literatura cubana del siglo XX, durante años ha desconcertado a los lectores y a los críticos que muchas veces han preferido mantenerse a distancia sin poder penetrar en la arena vivencial del poeta que subyace detrás de códigos aparentemente indescifrables como los manuscritos encontrados en el Mar Muerto.

Los mitos creados en torno a Lezama en algunos casos han divorciado la palabra simbólica, la que dice algo más allá del frío significante, del carácter autobiográfico del *corpus*, pretendiendo convertir al poeta en un ente aislado en el proceso literario cubano y dueño de un discurso impenetrable, no obstante su insistencia, en ocasiones, en la inexistencia del subrayado hermetismo y en la claridad de sus ideas expresadas a través de su ensayística.

Por supuesto, no se trata de pretender acercarse a su obra esperando resolver todos los enigmas que aún subsisten en su escritura ni se puede afirmar que sea fácil aislar las piezas en el tablero pletórico de columnas salomónicas que ofrece, pero sí existen determinados puntos, explícitos en el emparejamiento entre el discurso en sí y las intenciones, añadidos, enmiendas, etc., de la teoría apoyada en la *praxis* que es el sistema poético descrito en textos posteriores a *Muerte de Narciso* (1937) que fue concebido en un período donde las vanguardias habían alborotado al mundo con sus manifiestos, proclamas, teorías a partir del Manifiesto Futurista (1909), lanzado en Francia por Marinetti, que inmediatamente se conoció en América e incidió en la irrupción del creacionismo, el ultraísmo, la Poesía Pau Brasil y todos los ismos del siglo XX americano.

La oscuridad que pudiera verse como escudo o “disfraz” de la poética lezamiana para ocultar esencias y su intención de develar sin desnudar totalmente la obra, pudiera ser también resultado de su asunción de la literatura como modo de vida y del traslado de las especificidades de la realidad circundante, de los rasgos de su personalidad y del cosmos intelectual que poseía a la realidad literaria. Por otra parte, la existencia de numerosos prejuicios sociales relacionados con la manera de asumir lo sensual, lo erótico o lo sexual pudo influir en el permanente ocultamiento del poeta detrás de signos no siempre lógicos o de asociación inmediata, de arbitrarios símbolos que sólo funcionan en el contexto del discurso lezamiano.

Su gusto por la imagen y lo hiperbólico, como si constantemente hablara en parábolas, es el rasgo fundamental de su estilo ampuloso, pero original como pocos entre los escritores de habla hispana, posteriores al Góngora de las *Soledades*.

Léase, como simple ejemplo de lo anterior, lo que señaló Julio Ramón Ribeyro en sus “Notas sobre *Paradiso*”:

En lugar de la palabra cama se encuentra en *Paradiso* las expresiones *cuadrado de las delicias, cuadrado plumoso, cuadrado espumoso*; el falo es el *cilindro carnal, la extensa teoría flácida, la lombriz sonrosada, el instrumento operante o la lanza pompeyana*; lapicero se dice *el látigo tricoloro, la varita arcoiris, la arlequinada pluma o el ariete rizado con los colores de barbería*; el río es *el heraclitano fluir*; la lengua *la sin hueso*; defecar *hacer el vuelco del serpentín intestinal*. (36)

Curiosas asociaciones que no sólo se dan, como se pudo ver, cuando se refiere a los temas eróticos sino que formaban parte de su conversación habitual como escribieron muchos de los que tuvieron el privilegio de conocerlo.

Ese “cosmos de paradójales sustituciones equivalentes”, (37) esas infinitas equivalencias” (38) que explicó en la “introducción a un sistema poético” eran realizadas constantemente por el autor de *Paradiso* en virtud de lo polisémico y, como se ha explicado, de sus secretos personales para dejar perplejo al receptor de su obra. “Creo que hay una parábola en la que yo he hecho pues, desgraciadamente no podemos ser infinitamente novedosos y sucesivos, pero sí desconcertar un poco al lector.” (39)

A pesar del desconcierto inicial que pudiera dejar la lectura de su poesía, se puede separar de él si se desbroza y comprende el bosque conceptual de sus ensayos sobre la poética, *Paradiso* y las numerosas entrevistas que se le realizaron. Además, si el lector se aproxima desprejuiciadamente al erotismo recurrente en su lenguaje y en su vida, aspecto en que coinciden la mayoría de los estudiosos de su obra.

Mucho se ha escrito acerca de la presencia de lo erótico en la obra de Lezama, (40) sin embargo sigue siendo este tema otro punto de vista para aproximarse al poeta de Trocadero que se dedicó a *trocar* los símbolos para que los significados permanecieron enigmáticos en el mundo de lo nebuloso.

“Con una sensualidad desesperada”, como anotó el poeta César López en su texto “Sobre *Paradiso*”, (41) está escrita prácticamente toda la obra de Lezama, pero lejos de lo que pudiera parecer un defecto para algunos, el poeta lo hace de una manera tan magistral que lo sensual se convierte en ganancia y en proyección de su literatura.

[...] *Paradiso* es una totalidad –dijo Lezama- y en ese todo está el sexo, pero para mí, con la mayor sencillez, el cuerpo humano es una de las más hermosas formas logradas. La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de

la fuerza frente al *horror vacui*... De tal manera que para mí todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio, superior a cualquier maniqueísmo modulativo, pues es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes, ellas estuvieron desde el inicio y estarán en las postrimerías. (42)

Cuando expone su sistema poético, Lezama siempre realiza una traspolación de términos provenientes de la cultura universal (sobre todo de las culturas egipcia, griega, hebrea, etc.) e insinúa el dominante carácter erótico de su obra, como sucede en “Preludio a las eras imaginarias” (43) texto de 1958 donde refiere numerosos símbolos zoomórficos utilizados en su poesía y vuelve a insistir en su idea de las sustituciones; “A partir de la poesía” (44) trabajo escrito en enero de 1960 y “Sobre poesía”, (45) ponencia leída en enero de 1968 en el Congreso Cultural de La Habana, donde amplía, reformula y da continuidad a su sistema poético.

En el ensayo “Julián del Casal”, publicado en *Analecta del reloj* (1941), el poeta advirtió que “En todo símbolo hay concupiscencia [...] Ese añadido que una sensualidad para lo perdurable, gusta de poner en el tiempo hecho, hacia atrás como una línea límite de la propia insuficiencia.” (46) Y este criterio se verá reflejado en toda su obra pero subrayado en la poesía, región más oscura, donde los símbolos que utilizó son la imagen exaltada de la concupiscencia oculta en sus versos.

Si se lee cuidadosamente su obra –atendiendo únicamente al plano del erotismo- y se parte del polémico capítulo VIII de *Paradiso*, se comprueba que cuando se refiere al órgano sexual masculino o al ano utiliza curiosos epítetos que no sólo resaltan su desmesura sino su acendrado humor.

Al pene le llama “la flor del sexo”, “vara de Aarón”, “antebrazo de trabajador manual”, “tenaz cirio”, “atributo germinativo tronitronante”, “dolmen fálico”, “desmesura priápica”, “faro alejandrino”, “serpiente vencedora”, “serpiente marina”, “tallo”, “flauta”, “lanza”, “lombriz sonrosada”, “niké fálica”, “instrumento penetrante u/o operante”, “arreatada gorgona”, “espolón”, “vela fálica”, etc., y al ano lo compara con “un río profundo y oscuro entre dos columnas de cariciosa vegetación”, le llama “bahía napolitana”, “círculo de cobre”, “túnel”, “gruta”, “cuenco”, “gruta siniestra”, “caracol profundo”, “gruta de la serpiente”, entre otros calificativos, pero estos mismos símbolos se esparcen por el resto de su obra, adquiriendo una especie de desafuero erótico en su poesía.

En *Paradiso* también se refiere al semen como “licor o savia sin finalidad”, compara el falo con el árbol y con el tiburón, habla de “la espiral ascendente de la serpiente fálica”, del círculo

como símbolo sexual y, en otras oportunidades, se refiere al falo como “caña de pescar” y “tallito de coral”, haciendo gala de numerosos adjetivos para extenderse, minuciosamente, en comparaciones (recuérdese, por ejemplo, su regodeo erótico en el capítulo IX acerca de los peces y el cierre de este con la grotesca alegoría sexual, y los símbolos utilizados en el final de la novela en el encuentro [hipóstasis, conversión, alcance de la sabiduría] de Cemí con Oppiano Licario.

Ya Fina García Marruz había advertido en un ensayo publicado en 1961 (47) acerca de la obsesión de Lezama con “las formas que terminan en punta”, (48) las que hacen o forman un vacío, “el círculo que se cierra y el misterio que toca y desaparece”, (49) así como se refería al “tema de lo homogéneo” (50) de su poesía que “no es pasiva ni de mera recepción, sino de flecha disparada, de tensión suma” (51) que, aunque no se les da la interpretación que se ha pretendido en estas páginas, las reflexiones de García Marruz posibilitan ahondar en la poética lezamiana, desde un punto de vista que por momentos recuerda el del Psicoanálisis, esa “fauna de lo nevado” (52) de la que habla la autora de *Visitaciones*: “Gamos, ciervos, antílopes, serpientes “de pasos breves, de pasos evaporados”, una fauna casi soñada”, (53) recuerdan las imágenes zoofóbicas de las que hablan los psicoanalistas y que, en la mayoría de los casos, están relacionadas con traumas orales de la infancia, los cuales pueden provocar una distinta orientación sexual del individuo en su adultez.

Pero como el objetivo de este trabajo no es el de explicar la presencia constante de símbolos eróticos ni de agotar interpretaciones que disten de análisis literarios, se deja para un discípulo de Freud el estudio de esta obra pletórica de ciervos, cuernos, cristales, cangrejos, tijeras, flores decapitadas, buitres, serpientes, *ad infinitum* que quizás contribuirían a iluminar nuevas zonas de la poética lezamiana.

Pero el autor de *Paradiso* no reduce los símbolos a un esquema frío de lo erótico. Cuando aparece la concupiscible fauna de su obra, sabe el poeta, por ejemplo, que entre los mitos antiguos la serpiente era considerada como la orgía de Baco y como uno de los símbolos principales, que el caballo era un animal lascivo y el perro significaba el impudor, que los latinos consagraban a Venus diversos animales marinos donde el delfín era llamado *venerous*, entre otras criaturas relacionadas con el andrógino que era visto también como un monstruo y del que Cicerón escribió: ¿no es un lamentable prodigio enviado por los destinos?

Por otra parte, si se recuerda la escena final del capítulo IX de *Paradiso*, cuando Cemí presencia una grotesca procesión fálica, donde se compara el falo con un tiburón y una serpiente, somos partícipes de una alusión a los cultos viriles de Grecia, exactamente las solemnidades báquicas en las que los atenienses portaban enormes palos terminados en falos,

la egipcia veneración fálica de Osiris a quien Tifón le destruyó sus partes pudendas o aquellas jornadas festivas llamadas *pamilias* en las que se solía pasear un falo dorado de alrededor de ciento veinte codos de altura, y si se indaga profundamente en su obra se descubre que esta imagen del capítulo IX aparece como alusión explícita en el poema “las siete alegorías”, perteneciente a *Fragmentos a su imán* (1977):

La Simiente Metálica buscada por Licario
Con la luz resinosa,
regalada por la raíz golpeada por el hacha,
comienza el frenesí de las danzas corales,
la ciudad bailando
en el desfile de las antorchas fálicas.

De esta forma se descubre, que a lo largo de su obra, Lezama no sólo acude a poderosos y recónditos sentidos detrás de sus símbolos sino que establece un juego del que hace cómplices, valiéndose de la polisemia de las palabras, interconectadas por resortes apenas distinguibles. Con él se asiste a un espectáculo de transfiguraciones, a lo real irreal, al espejismo: lo que unas veces abre un universo referencial en otras oportunidades se refiere a otro mundo, y ahí radica la originalidad del poeta y su trascendencia, porque nadie como él en la literatura cubana supo convertir las apariencias en esencias, nadie legitimó como él tantos códigos culturales ni resemantizó de tal modo el complejo idioma de Cervantes.

1.4. Lezama y la décima

[...] como si ya desde aquellos lejanos días [se refiere a los siglos XVII y XVIII] el cubano encontrase en la décima el mejor cauce para la expresión de sus sentimientos.

Lezama, en los datos del poeta Agustín Fernández Arsila, en *Antología de la poesía cubana*. Tomo I., p. 195.

La aparición de Lezama en el contexto de las letras cubanas y, en particular en el de la décima, tuvo la connotación de un nacimiento y, por consiguiente, de un cambio radical en las esencias de la lírica insular. Pero véanse, *grosso modo*, las circunstancias histórico-literarias en que el poeta dio a conocer sus primeros atisbos de escritura.

El período comprendido entre 1900 y 1958, más que la llegada de una nueva centuria,

significó para Cuba un cambio de invectiva que aceleró la lasitud del individuo insular y evocó los llamazares del espíritu con ostensible animadversión. La sociedad, la cultura, la economía, el pensamiento, etc., de los cubanos avanzaría a tientas, en medio de la insalvable oscuridad y, por supuesto, la literatura sufriría su dosis de vacío.

A la depauperación económica, política y social del país se sumó la presencia de un trasnochado neorromanticismo literario que oscureció la poesía cubana hasta la segunda década del siglo, cuando comenzaron a aparecer vestigios de la renovación modernista iniciada con Martí y Casal en el siglo XIX, circunstancia que afectó, por supuesto, a la décima espinela. Con las muertes de estos grandes poetas, el siglo XIX concluyó con una falta de orientación estética e ideológica que incidió en el desfase de los creadores cubanos respecto a América y el mundo. Un movimiento de relevancia como el modernismo, aún en las primeras décadas del siglo XX, mostraba sus epígonos cuando ya estaba prácticamente agotado.

Posterior a la primera década comienzan a manifestarse tímidamente las llamadas vanguardias artísticas y literarias en Cuba, fenómeno que había comenzado mucho antes en Europa y Latinoamérica. Poetas como Regino Boti (1878-1958), de Guantánamo (autor de *Arabescos mentales*, 1913); José Manuel Poveda (1886-1979), de Santiago de Cuba (publicó en 1917 *Versos precursores*); y Agustín Acosta (1886-1979), de Matanzas (autor de *Ala*, 1915), constituyeron la avanzada de lo que los estudiosos acuñaron como posmodernismo, y fuera de estas obras, muy poco se puede decir del resto de los poetas de entonces.

Los rumbos principales de la poesía cubana del momento fueron las vertientes social, negrista y pura, encabezadas por Manuel Navarro Luna, Regino Pedroso, José Zacarías Tallet, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, Mariano Brull y Eugenio Florit. La denominada poesía pura, tuvo su inicio con el libro *La casa del silencio* (1916) de Mariano Brull (1891-1936) que luego publicaría *Poemas en menguante* (1928). Es la primera época del matancero-manzanillero Manuel Navarro Luna (1894-1966) que publicó en 1919 *Ritmos dolientes*, *Corazón adentro* (1922), *Refugio* (1927) y *Surco* (1928); Regino Pedroso (1896-1983), autor del libro iniciático *Nosotros* en 1933; Rubén Martínez Villena (1899-1934) y José Zacarías Tallet (1893-1989); Nicolás Guillén (1902-1989), autor de *Motivos de son* (1930); Emilio Ballagas (1908-1954), estos últimos cultivadores de la poesía negrista; el grande Eugenio Florit, autor de *32 Poemas Breves* (1927) y del libro de décimas *Trópico* (1930), fundador, junto a Brull, de la poesía pura.

Es la época de la Revista *Social* (1916-1933; 1935-[1938]) y de la *Revista de Avance* (1927-1930), que marcaron un rumbo y una solidez en la literatura cubana y universal.

El cultivo de las estrofas clásicas como el soneto y la décima, el empleo posterior de argucias técnicas como la jitanjáfora por Mariano Brull; los primeros pasos en la búsqueda dentro del verso libre, el cambio de la visión ética y estética respecto a la poesía, son rasgos de la literatura cubana de estos años.

Dentro de ese contexto la décima, como particularidad de este artículo, anunció también un período de consolidación expresiva que, algún tiempo más tarde, mostraría excelentes frutos. Autores como Dulce María Borrero, Carlos Pío y Federico Urbach, Nieves Xenes, Ramón Gil, Eduardo I. García, Felipe Pichardo Moya, el propio Agustín Acosta y un poeta del calibre de Martínez Villena, constituyeron la avanzada en la escritura decimística.

En general, hasta la década del 50, la escritura de la décima mostró disímiles momentos relevantes pero, ante todo, evidenció la continuidad temática y estilística de la obra de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*), situación que afectó sensiblemente el panorama de la espinela. Décimas de contenido neoclásico y eminentemente populares se cantaban y escribían profusamente, para exaltar la presencia del vapuleado campesino cubano o las celebraciones burguesas, a manera de anuncios propagandísticos de productos industriales, temas y personalidades políticas, etc.

Innumerables poetas decimistas no lograron ver más allá de las limitaciones propias de la época y sus obras desaparecieron cubiertas por un enrarecido polvillo epocal.

Solamente el matancero Agustín Acosta fue el autor más conocido entre los escritores de décimas en Cuba en las primeras décadas del siglo XX. Precisamente sus espinelas más felices se encuentran en el libro *La zafra*, publicado por la habanera Editorial Minerva en 1926.

Sin embargo, no sería hasta la aparición del decimario *Trópico* (1930), de Eugenio Florit, que verdaderamente se apreció una nota diferente en el contexto octosilábico nacional. Al decir de Virgilio López Lemus, *Trópico* constituye "una revalorización desde la décima de la tradición popular cucalambeana, a la que ofrece una dignidad estética superior a la entonces alcanzada en Cuba por esta estrofa." (54)

Representante de la poesía pura, Florit posee el mérito de renovar la lírica nacional y de devolver, transformada y jovial, la décima del Cucalambé a la literatura cubana.

Gran auge tiene por estos años la décima improvisada. Las tonadas popularizadas entonces, constituyen el centro de la atención de los estudiosos del período y es conocido que, alrededor de la década del 20, muchos poetas repentistas recorrían las calles de disímiles ciudades en busca del pírrico sustento que ganaban cantando o improvisando sus décimas.

En 1922 hizo su entrada la radio en Cuba y el hecho favoreció la promoción de la décima, al ofrecer nuevos espacios para los juglares repentistas. Varias firmas comerciales realizaron

grabaciones de poetas como Jesús Orta Ruiz y Evelio Orta (55) que, gracias a los avances tecnológicos, tuvieron la posibilidad de darse a conocer como polemistas de la décima cantada.

Ya entre 1927 y 1958, sexta etapa de la décima cubana, según Samuel Feijóo, (56) los máximos cultores de la estrofa fueron Nicolás Guillén, el propio Eugenio Florit, Mariano Brull, Emilio Ballagas, Manuel Navarro Luna, Samuel Feijóo y los poetas del Grupo Orígenes: José Lezama Lima, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu y Cintio Vitier, autores que imprimieron a la espinela signos diferenciadores respecto a los anteriores, por un hondo sentido de búsqueda lírica e idiomática presente en sus obras.

Pero quien sería considerado por la crítica nacional como el máximo cultor de la décima cubana del siglo XX fue el poeta Jesús Orta Ruiz, "por su carácter integrador de lo popular, lo culto, e incluso hasta folklorista de la décima campestre". (57)

Medularmente improvisador, protagonizó el 28 de agosto de 1955, en el Estadio habanero de Campo Armada, junto a Ángel Valiente, la que fue conocida como controversia del siglo. Ante miles de espectadores - como no había sucedido ni ha vuelto a suceder en la historia del repentismo cubano- Naborí hizo valer su hondura intimista, su magnífica afinación de juglar decimero y, en general, su excelencia en todos los sentidos; convirtiéndose en el más famoso improvisador cubano. Pero lo que realmente lo hizo trascender dentro de la décima cubana fue el haberle insuflado a la cubanísima estrofa la huella ineluctable de su elevada personalidad poética, algo que sólo había logrado Juan Cristóbal Nápoles Fajardo en el siglo XIX.

El sentido intimista característico de la obra de Naborí prueba que su formación lírica no proviene de la décima espinela sino de la gran poesía española, debido a su amplio conocimiento de la mejor tradición poética hispanoamericana. El elevado tono elegíaco presente en sus *Elegías a Noel* (1955) solamente es comparable con el descomunal poema cubano del siglo XIX "La vuelta al bosque", de Luisa Pérez de Zambrana, o con la "Elegía a Doña Martina" de Manuel Navarro Luna.

El desgarrador himno a su pequeño hijo fallecido mostró a Naborí como la voz más auténtica de la décima nacional, capaz de apresar en sus testimonios de dolor una fibra lírica completamente inusual. (58)

A grandes rasgos, éste era el panorama poético- decimístico cubano hasta el año 1958, espectro cultural en el que no estaban excluidos los autores que en el resto de las provincias intentaban sobrevivir, en medio de la crisis económica y espiritual de la nación, y el

desconocimiento no sólo de lo que sucedía en la literatura mundial sino en la de la capital del país; situación verdaderamente frustrante.

Dentro de este contexto se da a conocer José Lezama Lima, quien no es solamente la principal figura de Orígenes sino el que con mayor asiduidad frecuentó el molde de la décima.

El hecho de haber diseminado por toda su obra la clásica estrofa de Espinel impidió que su creación en décimas fuera valorada en su justa medida. Llama la atención que cuando se intenta comprender la recepción de este ámbito creativo del poeta de *Muerte de Narciso* se encuentran muy pocas opiniones especializadas. Excepcionales son los criterios de Jesús Orta Ruiz, quien a pesar de ser un cultor de la llamada vertiente “popular” de la estrofa, apreció la trascendencia de esta obra.

- Ese majestuoso poeta [afirmó] entra sin prejuicios en la pequeña torre de la décima, y canta en ella con voz antigua y palabra nueva. Sus décimas son irregulares o arbitrarias. Trastocan los sitios de las rimas, a veces mixtas –consonantes o asonantes -, a la manera de Alberto Lista. Su métrica, como él mismo dijo, no siempre fue fiel. Considero que no se trata de una infidelidad de oído, sino de una curiosa voluntad de estilo, con el propósito de añejar más la estrofa. (59)

En su vasta producción poética publicada se encuentran ochenta y siete estrofas de diez versos, de las cuales seis responden a la distribución de rimas de la espinela. Veintiuna integran la primera edición de su *Poesía completa* (1970), cuatro aparecen en el capítulo VII de la novela *Paradiso* (dos se repiten en el capítulo XIV), cuarenta y tres forman parte del poemario *Fragmentos a su imán* (1977) y diecinueve fueron publicadas en la *Poesía completa* publicada en Madrid por Aguilar (1988).

Contrario a la opinión de Adolfo Menéndez Alberdi que afirma que en la obra del autor de *La cantidad hechizada* “no existe ninguna décima regular” (60), en realidad la estrofa número diez del poema “Agua oscura”, incluido en *Fragmentos a su imán* es una espinela perfecta, no sólo desde el punto de vista métrico o rítmico, sino por la correspondencia con la estructura de la clásica estrofa, aspecto que echa abajo la opinión de algunos de que Lezama no sabía escribir espinelas o de otros que encuentran reservas respecto a la calidad del poeta como decimista (61). Véase el mencionado texto:

Músico sin instrumento,
girasol sin rumbo al sol,
terso y plano caracol

caminando contra el viento.
Risotas para un lamento
mueve su cola al revés,
es paradoja tal vez
ver un cielo en la bombilla.
Gracias de la cochinilla
en un pezón al revés.

Cuando se estudia detenidamente la obra en décimas de Lezama Lima, sin aislarla del conjunto de su poesía, se aprecia como rasgo formal predominante el empleo de metros diversos, la utilización de palabras llanas y agudas al final de los versos y la preferencia por el comienzo con una cuarteta, manteniendo igual las rimas restantes de la clásica distribución de la espinela; en otras oportunidades utiliza la quintilla como inicio y el resto de la estrofa permanece como en la estanza de Espinel; detalles que, al decir de Menéndez Alberdi, “recuerdan las décimas embrionarias (de antes de Mal-Lara y Espinel)”. (62)

No se puede afirmar categóricamente como López Lemus que Lezama “cultiva la décima de ocasión, de álbum o dedicatoria” (63) como generalidad de su producción decimística, pues de las estrofas que incluyó en sus libros veintitrés pudieran considerarse décimas circunstanciales y las demás pertenecen al orbe poético del autor de *Paradiso*, cuerpo que no sólo posee las características del resto de su obra lírica sino que en los casos de “Agua oscura”, “Amanecer en Viñales” y las “Décimas” incluidas en la mencionada edición española de su *Poesía completa* constituyen textos de apreciable calidad literaria.

No resulta difícil encontrar, sin embargo, desaliños formales en las décimas lezamianas en las que se aprecian alteraciones arbitrarias de la métrica (que van más allá de la diversidad de metros señalada como rasgo), variaciones injustificadas de la rima y abundantes asonancias pero, a pesar de estos señalamientos, el poeta de “Muerte de Narciso” posee el gran mérito de haber intentado rebasar la dictadura de la tradición dentro de la historia de la estrofa nacional cubana. Su creación en décimas, émula de aquellos grandes artífices del Siglo de Oro español que fueron más allá de su época, representa una anomalía en el mejor sentido, una nota distintiva dentro del insular coro que por un lado repetía los códigos del neopopularismo europeo y por otro se erigía edecán del cucalambéismo en boga, solamente enfrentado por el *Trópico* (1930), de Florit, un libro singular que apenas tuvo seguidores en su momento y que sin dudas sería un alimento para la posteridad decimista cubana.

Como en el conjunto de su obra, en las décimas de Lezama la cubanía reside en las mismas fuentes del discurso, expresada a través de un lenguaje voluptuoso, pletórico de giros lingüísticos poco comunes, de modos expresivos que remiten al surrealismo y al barroco gongorino. La imagen, la metáfora de ascendencia clásica, en menor medida el símil, el abundante empleo de la palabra simbólica y de las adjetivaciones de las que no abusa, en general la escasa utilización de los procedimientos de la eufonía, el empleo permanente de la gradación como procedimiento expresivo, de una creciente potencialidad comunicativa, etc., todo en función de la estructura catedralicia, polisémica y universal que es el ámbito lezamiano en la cultura cubana, enriquecido por un poeta eminentemente intelectual que constituye un instante órfico, una literatura, una referencia constante que ha devenido paradigma en la historia literaria cubana.

Entre los muchos méritos que pudieran atribuírsele a Lezama está el de haber sacudido las raíces del idioma y pretender nuevos rumbos para la décima, que en el período mundial de las vanguardias artísticas permaneció prácticamente ajena a las renovaciones, en parte debido al mismo proceso de criollización de la estrofa y en parte a la falta de información de los poetas insulares que no poseían más norte que la obra del Cucalambé. Lezama sería mejor visto, sin dudas, después de su muerte y de haber estudiado con justicia su obra y su contexto histórico-literario en el que sus décimas –como las del resto de los originistas- son una excepción, pero en este caso la nota más interesante. Véase nuevamente al poeta en esta estrofa cuyo misterio seduce, a la vez que sitúa ante una obra indeleble:

La llanura y la candela,
el jinetuelo y guitarra,
van prolongando su tela.
La Nochebuena desgarrá,
no hay Nochebuena de seda,
ni abuela semimecida.
Lo reconozco, su herida,
como en el ciervo el acecho,
busca en el agua de helecho
la sucesión sumergida.

Lezama es el Gran Arquitecto lexical de la literatura cubana y su obra en décimas es resultado de su profundo conocimiento idiomático, por lo que resulta inoperante aplicar métodos de

análisis tradicionales a sus textos, porque su poesía parece pertenecer a una dimensión distante, escrita sin la menor atención a fórmulas preconcebidas. Por otra parte, como bien advierte Vitier en *Lo cubano en la poesía*: “Si el poeta, dentro de esta concepción de la poesía, quiere ser fiel al desafío de la sustancia inapresable, tiene que renunciar a esas posesiones provisionales (forma regular, sentido lógico, armonía, unidad) que acaban en frío contorno insular, y respetar el Eros que lo arrastra”. (64)

Por singulares, las estrofas de Lezama rebasan la tradición cubana de la escritura en décima y merecen ser consideradas como un instante trascendente dentro del ámbito iberoamericano al que poetas de la talla de Góngora, Sor Juana, Alfonso Reyes o Herrera y Reissig, por sólo citar algunos casos ilustres, hicieron indudables aportes.

Precisamente el último de los autores mencionados, el uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) constituye un antecedente importante de las décimas lezamianas, a pesar de las diferencias sustanciales entre las poéticas de ambos creadores.

Fallecido en el mismo año del nacimiento del cubano, Herrera y Reissig, independientemente de las críticas de poetas como Luis Cernuda y Octavio Paz, influyó a numerosos poetas de su país y de fuera de él y escribió un gran texto en décimas “Tertulia lunática” (1909) incluido en *Los peregrinos de piedra* (1910), que valdría ser revisitado por los decimistas actuales para comprender la evolución de la estrofa de Espinel y descubrir de dónde proviene lo “insólito” de algunas metáforas “recientes”, la diversidad de encabalgamientos y de enlaces verbales, la profusión de rimas rebuscadas, etc.

Por el delirio expresivo del autor de *Paradiso*, la duplicidad o mejor polisemia de sus palabras, el hermetismo, el desborde conceptual, la manera poco común de adjetivar, la plausible erudición, el humorismo, la exuberancia verbal, la creación de un lenguaje muy personal, la tensión a que se somete la forma, la obra en décimas de Lezama se emparenta con la creación del modernista uruguayo y sus estrofas bien pudieran integrar, junto a “Tertulia lunática”, la verdadera antología de la décima iberoamericana que aún está por hacer.

Los versos iniciales de su poema “Agua oscura” anticipan códigos presentes en el resto de sus estrofas: “la oscuridad desemboca / más allá de su morrión”, lo misterioso, lo enigmático que fluye como el río de Heráclito, desemboca en un ámbito de imágenes amorfas y, a la vez, difumina elementos de la propia escritura: es decir, Lezama invoca lo germinativo, el lapso precedente a la creación que finalmente atrae el orto, el “pavón auroral” que es el nacimiento del poeta como demiurgo, como adelantado a la sucesión épica de los días.

En estos textos el poeta reformula el Génesis bíblico, cuenta su propia historia a partir de signos y símbolos transfigurados por su palabra que le otorga nuevos sentidos a las cosas.

V

Al despertar el confín
media aurora y media granja,
se vislumbraba un sinfín
de un amarillo naranja
donde bailaba un delfín
la ronda de la pasión
de una nueva creación
de playa y de horizonte,
como si creciera el monte
hinchado por la canción.

Su escritura en décimas, por novedosa, pertenece al ámbito de la extrañeza, de lo inusual y una lectura inicial pudiera provocar idéntica impresión a la que tuvo Cintio Vitier cuando se enfrentó por primera vez a *Enemigo rumor*. A partir de esta experiencia el ensayista dice: “El movimiento extrañamente sosegado de los nuevos poemas me desorientó; el dogma que ocultaban me aburría por su piel de cerrazón inútil, de gruesa ceremonia, y habitualmente por la fronda verbal desunida en un desaliño irritante”. (65) Sin embargo, una lectura más detenida, desde las interioridades irradiantes de esta poesía aparentemente impenetrable, debido a la tensión permanente a que el poeta somete a las palabras y al empleo transfigurado del símbolo, permite aproximarse a ese ámbito de significaciones, a partir de las sensaciones que la arquitectura lingüística del artífice provocan en nosotros.

Si se parte del olvido *a priori* de “la confusa flora de [su] desarmonía”, verso que también cita Vitier en el mencionado estudio, se percibe en esa “escritura que salta” efluvios de la intelección que constantemente invoca Lezama y se comienza a participar en el misterio que origina esa “catacresis esencial”, (66) término acuñado por Vitier en su *Poética*, que consiste en nombrar las cosas nuevamente, otorgarle nuevos sentidos a través del discurso poético y su creación de fragmentos de realidad para aislarlos de su circunstancia, sus leyes, sus apariencias.

Todo el tiempo Lezama incluye en esa oscuridad germinativa de donde proceden todas las cosas y se dedica a buscarles el alma, desde una operación profundamente intelectual sin parangón en las letras cubanas.

La imagen del agua que “va muriendo / en los juncales del río”, produce la impresión de ser parte del viaje a las raíces del idioma que propone Lezama. Nuevo descendimiento al Hades, para exterminar dualidades y lograr el ascenso, pudiera ser una de las lecturas de este universo en oposición y sustitución permanente que es la creación poética del autor de *Paradiso*. La salvación a través de la poesía, tesis de Lezama a lo largo de toda su obra, parece ser el móvil de estos textos que concluyen en la epifanía, en la fiesta de los sentidos que provoca el anuncio del instante órfico contenido en los versos finales de la segunda estrofa de “Agua oscura”.

Un fulgor y dos a dos,
tejidos como entredós,
sin estorbo y sin sonrisa,
cuando la toronja avisa
una mañana con Dios.

Este poema constituye no sólo un nítido ejemplo de la secuencia lógica de la poética de su autor. Estas estrofas, sin antecedentes en la tradición literaria nacional parecen estar asentadas en el Siglo de Oro español y, específicamente, en la obra de los grandes barrocos de la lengua, por la similitud del tono empleado y la utilización de la imagen.

Lezama capta lo abigarrado del discurso barroco y apela a la fragmentación de la realidad americana con una intención unificadora en el cuerpo poemático de su obra. La preferencia por las sonoridades que produce el empleo de terminaciones agudas en sus versos y la fluidez del octosílabo que muy pocas veces se interrumpe por encabalgamientos, son rasgos de su estilo.

El poeta emplea la décima como caja de resonancia, caja mítica donde son resguardadas las fuerzas del bien y del mal, y la música rebasa las argucias técnicas. La penetración lezamiana en la décima se realiza desde adentro, desde los ocultos resortes que mueven el texto.

Las irregularidades métricas presentes en casi todas sus estrofas legitiman la desmesura estilística del poeta que emplea ritmos trocaicos, dactílicos y mixtos, con predominio de estos últimos debido, en parte, a su anticonvencionalismo característico y a las lógicas emanaciones de la estructura que dispersa algunos encabalgamientos de los tipos versal adjetivo / nombre, versal nombre / complemento de nombre, versal nombre / adjetivo y enlaces versales verbo / sujeto, verbo / complemento, nombre / complemento de nombre, con predominio del enlace versal verbo / complemento, sin embargo, la escasa aparición de los mismos - si se compara esta escritura con la de otros poetas cubanos- hace notar la preferencia de Lezama por el verso como unidad autónoma significacional, como organismo autosuficiente – igual sucede con

cada estrofa suya- que en general no apela a una continuidad, dígase brusca, dentro de la armadura de al décima, que busca sentido en la pausa final y no en el movimiento en espiral, desde el plano visual, que se produce, por ejemplo en el poema titulado “Décimas” de Fina García Marruz.

La gradación presente en todo el poema es plausible en la difuminación de la anécdota. Aquí no hay historia preconcebida. Se está en presencia de una emanación, de un permanente fluir y estimo que ahí radica una de sus grandes diferencias respecto a anteriores promociones de decimistas.

Indetenible es el discurso poético del autor de *Muerte de Narciso*. Por momentos parece que su delirante verbo no conduce a ningún sitio, que el demiurgo tiene previsto un encontronazo con el caos al final de su proceso creativo, sin embargo, en su desestructuración discursiva, en su transfiguración constante de ritmo, rima, vocablos, imágenes, etc., radica su iluminación de sentidos, su creación de orbes, su atracción y su misterio.

[...]

cuando la toronja avisa
una mañana con Dios.

Encuentro con lo estelar justo al término de este criollo descendimiento en el que se van sucediendo imágenes cuya naturaleza es muy típica del cubano paisaje.

Metáforas y modos gramaticales cercanos al barroco y al surrealismo, son propios del particular modo lezamiano de vivir la poesía, estremeciendo los claustros lingüísticos que conforman su estilo.

Por estas décimas desfilan disímiles criaturas y elementos tan distantes y opuestos que por esa contraposición conformar una identidad, una diferencia respecto a las maneras tradicionales de asumir la décima en Cuba.

Llegan conejos, suspiros
de un andar de medianoche,
al deslizarse del coche
va soplando los vampiros...

Formulación de una poética unitiva que atrae lo diverso al núcleo en tensión del poema. Aquí el aparente sinsentido de la diversidad aislada adquiere otras connotaciones cuando es transfigurada por el poeta que la sitúa alrededor de un centro de gravedad discursiva.

Lezama suprime los opuestos y conduce a un orbe renovado. Su discurso no es el del “pequeño dios” de Huidobro sino el de un sujeto lírico que nombra y conoce las particularidades y enigmas del universo. Se asiste a “una nueva creación / de playa y de horizonte”, ámbito que se recrea a través de la acción creadora del poeta como verdadera Energía Inteligente que excita las partículas integrantes de la totalidad.

“Agua oscura” es uno de esos poemas donde el inconsciente fluye y la imagen, en su sucesión y su destrucción, actúa sobre los sentidos del lector desconcertándolo en primer término y conduciéndolo después a través de este gran Jardín de las Delicias donde se reúnen enigmáticas criaturas: pavones, conejos, vampiros, cochinillas, delfines, caracoles y caracolas, lobos, pescados, diablos, cochinillas, canguros, tortugas, calamares, gnomos, iguanas, gatos, larvas; fauna que integra el discurso del poeta y que deambula por toda su obra.

Otro significativo poema de Lezama es el titulado “Décimas”, que apareció publicado por primera vez en la revista *Grafos* en 1936, cuando el poeta tenía solamente 26 años. En estas dieciocho estrofas, Lezama da rienda suelta a su inquietante escritura y, como en el resto de sus poemas, se empeña en un decir tempestuoso, volcánico, provocador.

X

Carbonizadas las plumas
levantan; islas suaves
se pasean soplando alas
tersas encalladas; figuras
no recordadas exhalas
trazando vueltas en humo.
¿Se pierde presto si aludo
al coral que el hilo enreda,
paseando perfil de seda,
creciendo nieve y desnudo?

En este texto el poeta intercala metros infrecuentes en la concepción de la décima y sólo en tres oportunidades es fiel a la distribución de rimas en la espinela, por lo que sería inútil juzgar el

poema ceñido a los intereses de la retórica y de la preceptiva, métodos de análisis abolidos por el devenir de la *praxis* y de la exégesis.

Lo imposible, tema tan caro al poeta, alcanza su concreción a través de imágenes que constantemente deforman la realidad poemática y que, de ese modo, alcanzan la suprema armonía de lo desconocido, lo imposible-posible gracias a la participación del poeta que deja escuchar su voz a través de ámbitos de ensueño donde debe permanecer el Misterio.

Lezama *desoculta* una realidad transfigurada en sus décimas, resemantizando el *corpus* al modo en que sólo un dios pudiera organizar el caos. Se sitúa frente a la dispersión y descubre los nexos entre las cosas, las oscuras relaciones que posibilitan la fusión.

La curva de mi deseo niego.
Arión a los delfines persigue,
extravío ya sin éxtasis y frutos puedo.
En rocío o en acantos se desligue
del clavel [...]

El deseo, móvil de esta obra donde los fragmentos se integran sin dificultad al Todo, dinamiza la relación entre el resto de los elementos del poema. Símbolos y personajes mitológicos, temas de la cultura universal referenciados por la alta capacidad relacionadora del poeta, no sólo constituyen un ejemplo del método creativo de Lezama sino que reproducen, en pequeña escala, lo que será una generalidad en estas décimas.

Refiriéndose al empleo del mito por el poeta, Margarita Mateo señaló: “Lezama ha logrado [...] la integración y reelaboración del legado mítico sobre la base de una apertura hacia la contemporaneidad que se traduce en novedosos procedimientos de un indiscutible valor estético”. (67)

Nuevamente aparecen los delfines que se integran a la ya nombrada fauna lezamiana: garzas, jaurías, pájaros, canarios, peces, etc., convocados al mitológico y polisémico escenario donde el poeta se ubica como un solitario rey Midas que nombra y trasciende lo que toca.

XVIII

Punta del largo guante, pez vertical
al viento, Ganimedes, maduras recitaciones
se derriten al escalar

el paisaje desleído en sus dolores
olvidados, cansados de congelar
la fruición del frenesí distendido
en recurva hacia el oído
que deslíe el ademán más borrado
del vuelo del sumergido
en junco y sueño, en jaspe destrozado.

Autenticidad suma de Lezama que se evidencia en ese desprecio del sentimentalismo que había permeado buena parte de la creación en décimas de la isla, la intelección de una realidad que se transfigura y se erige como rasgo distintivo de su poesía, la búsqueda implacable de la palabra trascendente opuesta a las quejas y el desvarío conceptual de la mayoría de los poetas precedentes.

El lector percibe el fulgor de estos versos fundacionales en la historia de la décima cubana. La voz que guía a través de esta enigmática arquitectura verbal jamás tiembla, jamás se detiene en dramatismos ni exterioridades: la sobreabundancia estremece el espíritu del que se enfrenta al poema, pero no es un estremecimiento provocado por esa parte del cerebro encargada de las emociones y sentimientos afectados por el lirismo de una obra, sino que es una especie de sacudida cognoscente, una compleja reacción ante lo indescifrado, ante el enigma.

El dictado de un dios que contempla la eternidad desde su celestial ermita de silencio y criollo choteo (porque no se puede ignorar ese rasgo del poeta) mientras prepara los instrumentos de disección de mundos, expectante y complacido, fluye a través de estas décimas esencialmente inquietantes.

Aquí lo cubano pertenece a una actitud, al gesto profundo de escoger la décima como crisol de experiencias y voluntades transgresoras, para exterminar la ingravidez, el despego, el frío, esas esencias nombradas por Vitier en *Lo cubano en la poesía*, aunque su estilo no estuviera desligado de esas incertidumbres, de esa sustancia constitutiva del poeta en tanto ente insular.

Lo cubano intuitivo es captado por Lezama desde “[su] barroquismo alegre, gustoso o rabioso”, (68) que hace comparecer a entes animados e inanimados en el también jocoso universo del poeta. “llega al Cronión cejijunto” – se lee en uno de los versos de “Visita de Baltasar Gracián”, “hija de la tortuga lasciva” – escribe a la altura del séptimo verso de la primera estrofa del texto dedicado a Alfredo Lozano, llegando a modos muy propios del cubano en la décima que le regala a Fina García Marruz por la publicación de *Las miradas*

perdidas: “Neptuno gira el pescuezo” [...] “del avérnico mastuerzo [...] “ni escarcha ni peje frío”, etc., tres ejemplos tomados de su libro *Dador*.

Pero el texto donde lo cubano se hace más visible, debido al empleo de términos muy criollos, es el titulado “Amanecer en Viñales”, de *Fragmentos a su imán*. Este poema es una especie de alegoría de la identidad cubana, debido a la explícita intención del poeta de fusionar elementos europeos y propiamente nacionales.

Los versos iniciales constituyen uno de los momentos más significativos de la poesía de Lezama. Ese “Fierabrás [que] va encaramado / en pitagórico tres”, sintetiza un proceso que duró siglos en Cuba: la formación del criollo. Estos dos versos trasladan a la remota infancia de la formación de la nacionalidad y recuerdan la idea de la teleología insular del poeta, enunciada desde su juventud a través de epístolas y del espléndido *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937).

Hay que destacar que solamente un autor cubano, el músico y poeta Esteban Salas (1725-1803) había aportado una imagen de tanta cubanía germinativa a la tradición literaria de la Isla como la que aparece en esta décima de Lezama. En uno de sus villancicos, Salas hace comparecer a Cristo con una palma en la mano y un laurel en la cabeza, es decir con los atributos del poeta y el poderoso símbolo de la nación cubana. (69)

“Amanecer en Viñales”, poema de 1974, invoca las esencias de la cubanía desde esta fiesta del idioma bañada de fino humor criollo. “El ¡ay! del melonero [...] “la hormiga de cada mata [que] acrece como un frijol, / ancha como el guarandol / de un girasol de piñata”. Estos versos son sólo una muestra del choteo lezamiano que alcanza su eclosión en los cuatro versos finales de la cuarta décima:

De San Antonio a Maisí
Fierabrás traza su Eros,
el chivo de los santeros
con el sabor del anís.

El cervantino Fierabrás, capaz de ofrendar un misterioso bálsamo curativo a los personajes protagónicos de la monumental novela, libera por toda la isla su Eros fundacional, numen asociativo de lo peninsular y lo africano, síntesis de la transculturación sabiamente conceptualizada por Fernando Ortiz.

“El queso con la guayaba”, primer verso de la quinta décima refuerza el hondo contenido identitario del poema, que a partir del octavo verso de la sexta estrofa dibuja un fresco muy

cubano, a través de alusiones al clima nacional: “No tememos al invierno” –afirma el sujeto lírico, poseso del altruismo típico del individuo de estas regiones, que es subrayado por el contundente verso que le continúa: “ni descenso al infierno”. Que el cubano no tema a los rigores del clima y mucho menos a cualquier empresa que signifique descender a regiones desconocidas en busca de la cubana piedra filosofal, es significado por Lezama en estas décimas, que evidencian su alto sentido de pertenencia a la isla donde nacer “es una fiesta innombrable”, como el mismo escribió.

Lezama ha conjurado lo invisible para develar las esencias cubanas, ha descendido al Báratro y ha regresado ileso, para hilar en su rueca cognoscitiva los fragmentos de realidad que las parcas no han podido separar del todo que es su obra. El ámbito absoluto al que aspiró ha sido su mayor conquista. Sus décimas también contribuyeron a su percepción trascendente de la poesía y de la literatura nacida en estas entrañables regiones del espíritu.

2. Ángel Gaztelu y la décima

Uno de los poetas más singulares dentro del Grupo Orígenes fue el Padre Ángel Gaztelu Gorriti (Puente La Reina, Navarra, España, 19 de abril de 1914- Estados Unidos, 30 de octubre de 2003). Autor de los libros *Poemas* (1940) y *Gradual de laudes* (1955), Gaztelu es, a pesar de la calidad de su obra, uno de los originistas menos conocidos, quizás debido a la pobre difusión de su poesía, a ciertos prejuicios por el hondo sentido católico de la misma o al hecho de haber escrito sus libros tan cerca de figuras emblemáticas de la literatura cubana como Lezama, Eliseo, Fina, Cintio, Virgilio Piñera y Gastón Baquero, que proyectan un cono de sombra sobre el resto de los autores.

En uno de los últimos libros publicados por Vitier, donde se ocupa de ese significativo momento de las letras cubanas, el gran ensayista cubano se quejaba de la poca atención por parte de la crítica a la obra del Padre Gaztelu. En ese texto, el autor de *Lo cubano en la poesía* expresaba: “Hasta donde conozco, echo de menos estudios [...] dedicados al robusto y transparente cántico del padre Ángel Gaztelu” (70) y tal aseveración apenas ha motivado a los investigadores del tema, puesto que muy poco se ha escrito en los últimos años acerca del poeta Gaztelu. Un ejemplo del desinterés hacia esta obra es el libro *Orígenes, la pobreza irradiante* del multipremiado ensayista Jorge Luis Arcos, donde no aparece ningún estudio acerca del autor de *Gradual de laudes*.

Elogiada por Lezama, la poesía de Gaztelu muestra su filiación por una realidad fecundante que lo rebasa.

El fervor por la edificación, la entrega a sus oficios, hacen que la poesía del Padre Gaztelu, esté venturosamente más allá del poema [...] Desde la gravitación del imposible hasta la resurrección, desde la transustanciación hasta las operaciones de la gracia, la poesía lo ronda como un imposible que el milagro reitera con una constancia que o ciega. El poema, a veces, desaparece entre la totalidad de los símbolos que la poesía arrastra y otras destruye. (71)

Gaztelu pertenece a la estirpe de la aprehensión de la sustancia mística en la poesía en lengua española y a la saga del barroco, no por el canto a un paisaje *apenumbrado*, lóbrego, huracanado y si se quiere monstruoso, como ocurre en gran parte de la obra de Góngora o del propio Lope, sino por la espiritualización de la naturaleza, a través de un discurso pletórico de modos lingüísticos propios de ese estilo dieciochesco y universal.

Su obra lírica, a pesar de la brevedad, agrupa poemas en verso libre, sonetos y décimas de una belleza insuperable. En el caso de sus espinelas incluidas en *Gradual de laudes*, según Virgilio López Lemus, “pueden situarse entre lo mejor del decimario culto del [siglo XX]”. (72)

Llama la atención, no obstante, que a pesar de una opinión tan autorizada como la de López Lemus o el hecho de que Samuel Feijóo incluyó en *La décima culta en Cuba* dieciséis de las dieciocho décimas pertenecientes al libro más conocido de Gaztelu, un estudioso como Adolfo Menéndez Alberdi apenas lo menciona en *La décima escrita* (p.253) y cita la décima “Nardo”, cuando se refiere a la antología *La poesía cubana en 1936* de Juan Ramón Jiménez.

Del total de estrofas octosilábicas presentes en su libro, diecisiete responden a la distribución de rimas de la espinela y una, la titulada “Garza”, es una muestra de las inquietudes transgresoras del poeta, rasgo generalizado entre los origenistas y que emparenta a Gaztelu con las búsquedas expresivas y formales de Lezama.

Garza, concepto que exalta
nieve: síntesis de espumas:
alma de mármol las plumas,
que, en apoteosis alta,
con pleno candor resalta.
Si te copia los buidos
espejos de azules lunas
de las dormidas lagunas,
bruñes en nimbos fundidos,
sueños de marfil pulidos.

Gaztelu gusta de la expresión cuidadosa, de adjetivaciones elegantes, de la imagen de estirpe barroca y de epítetos atractivos que funcionan como símiles. El nardo es “nevado galán sutil”, la rosa “alumna celestial”, el girasol “astrónomo teatral” y el caracol “instrumento variopinto”, en esta poética donde son recurrentes las temáticas relacionadas con las aves y las flores y que, desde un primer instante, llamó la atención de Vitier.

Primero fue el barroquismo candoroso de sus décimas donde la tradición de metáforas sobre flora y fauna cubanas, iniciada por Zequeira y Rubalcava, y los elogios ingenuamente preciosistas de las glorias naturales, que tuvieron en Julia Pérez una fina mantenedora en el siglo XIX, hallan nuevo encendido apoyo. (73)

Poeta esencial, Gaztelu fue un conocedor de la poesía de los clásicos del Siglo de Oro y de la obra de los grandes místicos del idioma español. Su obra, deudora de esa tradición, despoja los viejos moldes del discurso criollista nacional e inyecta un espíritu renovador en las letras cubanas, como hicieron Lezama y Diego en la décima.

La honda sencillez de su discurso, el empleo de los tropos y la eficacia de los mismos son elementos que no pueden faltar a la hora de valorar sus estrofas, conformadoras de otro cosmos, otra manera de comprender la literatura, para nada despreciable en el contexto de la lírica insular.

Contrario a la opinión del poeta y ensayista Roberto Méndez, quien afirma que “sus décimas, no exentas de gracia, se pierden a veces en una especie de colección de volutas clasicistas sin llegar a esa magia y fluencia que destaca en los mejores cultivadores del género”, (74) se estima que sin considerar al poeta como uno de los más grandes decimistas cubanos, precisamente una de las virtudes de las estrofas de Gaztelu –y de los origenistas en general- es su ahondamiento en la tradición clásica de la décima, para devolverla a sus orígenes cultos en instantes e que ésta desandaba los agrestes paisajes de la isla vestida con atuendos campesinos o de manos del neopopularismo.

La supresión de la anécdota, la utilización abundante del símbolo y de un dinamismo negativo, por el sentido retardatario de la expresión para intensificar los significados; la utilización del hipérbaton como elemento de valor expresivo, entre otras características presentes en estas décimas, conforman la cosmovisión simbólica del poeta, quien logra espinelas verdaderamente antológicas para la historia de la literatura cubana como la titulada “Girasol”:

Girasol, patena al sol,
planeta al jardín caído,
que sigues tu no aprendido
claro rumbo tornasol.
Bien se alegra el caracol
si tú giras, giras, giras,
cuando al sol glorioso miras,
astrónomo teatral,
cuando es todo musical:
brisa, sol, cigarra, liras.

Gaztelu hace uso abundante de la imagen, cuya delicadeza otorga plasticidad al discurso, la personificación, el símil, las enumeraciones que enriquecen esta manera de decir y que, como ya se había señalado, por momentos es muy cercana a la obra de Lezama.

Otros recursos de los que se vale el poeta son las construcciones anafóricas, los versos tetramembres, la aposiopesis o interrupción del discurso, el encabalgamiento, las rimas interiores con el fin de otorgar musicalidad al verso, la aliteración y la tmesis, que consiste en interrumpir una palabra al final del verso y continuarla en el próximo, etc.

El estilo de Gaztelu es suave, musical, delicado, expresión del tenue barroquismo del autor quien, además, da rienda suelta al individualismo e irracionalismo de su pensamiento poético y canta intensamente tanto a lo telúrico como a lo espiritual.

Junto a sus magníficos poemas escritos en verso libre, que no sólo pueden situarse entre los de mayor aliento católico escritos en Cuba, la sumatoria de recursos estilísticos y artísticos empleados por el poeta y perfectamente armonizados en el cuerpo de sus décimas, consolidan estos textos entre los más representativos de la décima en la Isla y ameritan un estudio más detenido.

Concluye esta breve aproximación a las espinelas de Gaztelu con una de sus estrofas más conocidas y que merece repetirse en un estudio de la estrofa nacional cubana:

Nardo

Nardo, anunciación de Abril,
voluntad plena de aromas:
nardo, virtud de palomas

que lleva el alma al marfil.
Nevado galán sutil,
no está bien que tú presumas
de ese candor que rezumas;
pues tu esencia sigilosa,
más que de nieve es de rosa
y es más de fuego que espumas.

Anterior a los origenistas, pocas veces un autor cubano había logrado la intensidad de las décimas de Gaztelu, poeta que imprime la singularidad de su voz lírica al octosílabo y trasciende los modos de hacer de la tradición poética nacional.

2. Las décimas despeinadas de Cintio Vitier

Entre los escritores cubanos de todos los tiempos sólo un grupo muy selecto ha comprendido profundamente su misión ante la literatura, la sociedad y la historia. Junto a nombres como Domingo del Monte, José Martí, José Lezama Lima, Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, no puede faltar el de Cintio Vitier (Cayo Hueso, 1921), poeta, ensayista, narrador, compilador, prologuista, cuya pasión por la cultura de su país y su honda eticidad, lo convierten en uno de los más prominentes intelectuales del continente.

Su poesía “de extraordinario volumen y de una calidad que la sitúa entre las grandes expresiones del género en Iberoamérica”, (75) hasta la fecha no ha recibido el reconocimiento que merece, a pesar de “[aportar] a nuestra lírica uno de los más intensos procesos poéticos que ésta ha conocido”. (76)

Menos valorada que sus ensayos y sus antologías, la poesía de Vitier abre un vasto horizonte de tópicos permanentes en la obra total. De ella, el crítico Jorge Luis Arcos ha apuntado:

[...] la dama pobreza, las esencias cubanas, la extrañeza de lo real, la luz del imposible, la poética de la memoria y el olvido, el desnacer y el renacer constantes, la misma Poesía, la sustantividad de lo desconocido, el misterio de la encarnación –expresada a través del brillo hiriente y alucinado de lo real –, la intemperie, la aridez y la lejanía, y también la alegría, las relaciones de la poesía y la historia, el mundo de los valores morales y cristianos: la verdad, la justicia, el amor, la amistad. (77)

Temáticas estudiadas, además de Arcos, por Enrique Sainz en libros que, a pesar de los premios obtenidos, han recibido cierta dosis de rechazo por algunos sectores de la crítica literaria nacional.

Conocedor de la vasta tradición de la literatura universal, Cintio ha defendido las esencias del ente cubano desde monumentales obras como *Lo cubano en la poesía* (1958), *La crítica literaria y estética del siglo XIX cubano* (1968-1974), *Temas martianos* (1969), *Ese sol del mundo moral* (1975), entre otros, y ha enriquecido, sin dudas, la historia de la lírica cubana con su incansable búsqueda de la sustancia poética que abarca la escritura del verso libre y las clásicas estrofas.

La décima, particularidad de esta aproximación a su obra, ocupa un mínimo espacio dentro de su atención a la poesía, sin embargo, Cintio ha escrito algunas verdaderamente admirables por su vuelo e intensidad. Uno de estos ejemplos es el texto “Ahora quisiera perder”, incluido en la antología *La décima culta en Cuba*, de Samuel Feijóo, y citado por Enrique Sainz en *La obra poética de Cintio Vitier*. (78)

Ahora quisiera perder
la esencia de lo perdido
para saber si he de ser
lo que promete mi olvido,
y para irme a lo ido
en un silencio tan puro,
que lo agraz y lo maduro
transparenten mi deseo
de renacer lo que veo
con ojos de desnacido.

El tema de lo perdido – emparentamiento con las décimas de Eliseo y con las del resto de los originistas- es, al lado de las ya citadas y grandes preocupaciones del poeta, uno de los que mejor aborda, por esa profundidad filosófica consustancial a su formación intelectual. Fiel al octosílabo, pero no a la distribución de rimas de la espinela, Vitier canta a la memoria, el destino, la encarnación, el tiempo, la muerte y a la insuficiencia ante la escritura de la décima, como ocurre en su poema “La décima en el viento”, donde el sujeto lírico no sólo refiere las dificultades que debe vencer el poeta cuando crea en espinelas, sino que llama la atención de la nueva mirada de los creadores hacia la estrofa del Cucalambé.

Está girando el paisaje
de la décima cubana
que pierde el sol y lo gana
con los golpes del ramaje.

Finalmente, su poema “Sorpresas del resurrecto” evidencia la impronta de Lezama en su obra, tema estudiado por Sainz en uno de sus últimos títulos publicados. (79) En sentido general poco dado al empleo profuso de los recursos literarios, en la mayoría de los casos Vitier muestra su preferencia por las rimas agudas y comienza sus estrofas con una redondilla, para después alterar el orden del resto de las rimas, llegando en una oportunidad a conformar una curiosa estrofa de trece versos en la que deja libre el verso décimo.

Como Lezama y el resto de los miembros del grupo, Vitier rebasa la estructura de la espinela, pues en sólo nueve estrofas es totalmente fiel a la distribución de las rimas.

El modo en que Cintio elabora sus versos en este poema, el empleo de motivos recurrentes como el del símbolo del delfín, el entredós, algunos diminutivos, etc., la manera de adjetivar y de crear atmósferas abigarradas, densas, cargantes, son un verdadero homenaje al barroco autor de *Paradiso*, abanderado de la ruptura con la anécdota en el poema en décimas. Si bien no es “Sorpresas del resurrecto” un texto significativo dentro de la poesía de Vitier, ninguna antología de la décima cubana puede excluir la segunda estrofa de su texto “La batalla”, que sin dudas también ha permitido a Sainz afirmar que “para Vitier la poesía no es sólo el ejercicio de la palabra: es además un reclamo de la vida, un modo de ser, una ontología”. (80)

Y el tiempo, incesante nada,
¿cómo nos deja en su vuelo
este heraldo, este desvelo
de una noche enamorada?
¿Hace falta a la alborada
del ser eterno haber sido?
¿Se funda acaso en olvido
la más ardiente memoria
y el tiempo oculta la gloria
que lo destruye dormido?

El poeta que ha escrito textos tan hondos como el anterior y otros como los poemas en verso libre “Con la ola”, “El espejo de Dostoievski”, “Casa de Lezama”, entre otros, a pesar de la duda acerca de la trascendencia de la obra que poseen los grandes poetas realmente puede estar muy tranquilo. Desde sus profundas nupcias con la poesía y sus décimas despeinadas pero memorables, como dice en su soneto “Vallejo mismo”, también él se ha vuelto “desesperadamente necesario”, en el viaje interior y trascendente de la gran poesía cubana.

3. Fina García Marruz: lo profundo es lo que se manifiesta

En un magnífico poema, fechado en 1966, Fina García Marruz (La Habana, 1923), voz inconfundible dentro de la lírica iberoamericana, dice: “Algunas veces, en afortunados / parajes, sorprendí una poesía esquiva, como un pájaro que heraldo / fuera de algún gran rey”. La constatación del misterio que, una vez descubierto, se escapa y es imposible apresar en palabras, es el destino del poeta, ante la escurridiza materia que lo condena a la fatalidad de perseguirla y develarla, sin conseguirlo siempre.

Esta es una posible interpretación de los versos tomados del texto “Jardín” de Fina García Marruz, donde el tema de la memoria, recurrencia de toda su obra, permite a la autora detener el torrente de sus recuerdos, como pretexto para la evocación de un reino mítico que es transfigurado en el poema.

Haber accedido a los discretos y milagrosos ámbitos donde la belleza es creación divina que debe ser despertada por el poeta, ha sido la principal virtud de la autora de “Transfiguración de Jesús en el monte”, a través de una peculiar cosmovisión y de un cuerpo literario, caracterizado por “la aparente falta de *poeticidad* visible” (81) al decir de Jorge Luis Arcos, su mejor exégeta, quien reconoce que “en [su] obediencia a una forma [...] suele descansar [...] la intensidad de su pensamiento, ya que incluso cuando es reducido a un molde estrófico y métrico tradicional no por ello padece de una fatal limitación, pues esa aparente contención formal no afecta su libertad expresiva, sino que antes bien la supone”. (82)

Quien escribió numerosos sonetos, entre ellos dos antológicos titulados: “Una dulce nevada está cayendo” y “Ama la superficie casta y triste”, también concibió un grupo de décimas que, aunque no son lo más representativo de su obra, ubican a la autora entre las más significativas creadoras de esta estrofa en Cuba.

Las veintiséis décimas localizadas en los libros de García Marruz, aparecen en dos poemarios. Diecisiete forman parte de *Visitaciones* (1970) y nueve integran *Habana del centro* (1997), textos que habían sido estudiados por los ensayistas e investigadores cubanos Jorge Luis Arcos

y Mayra Hernández Menéndez en los volúmenes *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990) y *Hombres necios que acusáis* (2001), respectivamente.

Apenas mencionada en *La décima escrita*, de Adolfo Menéndez Alberdi (p.284), al decir de Virgilio López Lemus “Fina García Marruz es una de las mejores decimistas femeninas [del siglo XX], aunque la décima esté en franca minoría dentro de su magnífica creación lírica” (83) no sólo por las *atipicidades* que señala Hernández Menéndez en sus estrofas (84) sino por la intensidad de toda su obra.

Como anotó Cintio Vitier, uno de sus primeros críticos, “Más atenta a la plenitud expresiva que a la perfección de la forma, ese mismo desinterés le gana una hermosura interior en su estilo; pero a veces también le debilita o desdibuja la eficacia verbal” (85) en sus décimas, García Marruz, rebasa el esquema tradicional de la espinela en busca de nuevos sentidos, lo cual no va en detrimento de la manera de fijar los contenidos en el texto, sino que le otorga singularidad a su estilo y la diferencia en el panorama de la estrofa nacional.

Si bien en su poema titulado simplemente “Décimas” “[el] sentimiento de cubanía es una de nuestras ofrendas más intensas a la patria desde la poesía” (86), “Décimas a Seboruco” y “A Lezama, por su Orbita”, constituyen un claro intento de reformulación de la tradición cubana, planteamiento renovador si se toman en cuenta a los autores de décimas anteriores. García Marruz recibe y transmite los influjos de una filosofía natural que brota de la comprensión del ser y sus contradicciones, la presencia de una ontología que resemantiza ámbitos infrecuentes en la expresión lírica insular.

Mediante un lenguaje multívoco y simbolizante, García Marruz penetra en la realidad e individualiza sentidos y significados. El viejo molde de la décima acoge las particularidades de su cosmovisión y rejuvenece, gracias a la voluntad estilística de la poetisa, que evoca la sustancia de la poesía a través de poemas donde la persistencia cegadora de la métrica y de la rima no entorpecen las ganancias expresivas de la obra.

La libertad asociativa del discurso de Fina está en estrecha relación con el modo de aprehenderla. La agilidad de la expresión, lograda por el empleo constante del encabalgamiento, sobre todo en el texto titulado “Décimas”, además de constituir una especie de barrera contra la sentimentalidad, permite la deslexicalización de imágenes y palabras gastadas en el panorama decimístico cubano.

La palma, el palmar, la tojosa, el cuje, la quemazón, los trillos, son partículas integrantes del nacional paisaje y de la típica manera de hablar del cubano. El remoto mundo aborigen de la isla es convocado al festín octosilábico propuesto por la autora de *Visitaciones*, a través de

símbolos hierofánicos, ctónicos o telúricos, animales y vegetales que enriquecen los textos donde se suprime la anécdota en aras de significar.

Costa también, sin bravura,
más ingenua y tan desnuda
como la otra, que insistes
en lo mismo: la tojosa
cenicienta que te roza
las enormes hojas tristes.

El dinamismo expresivo positivo – para decirlo con términos pertenecientes a Carlos Bousoño- de estas décimas, crea una sensación de movimiento que obliga a una lectura ágil. Incluso los adjetivos, pese a su función retardataria, en tanto constituyen adornos a calificativos de sustantivos, comunican rapidez e intervienen en el procedimiento de la gradación presente en los textos.

Otra manera de hilvanar el discurso octosilábico es la empleada en “Décimas a Seboruco”.

[...] con una tensión intensa diferente, quizás porque lo que ofrece aquí es la síntesis de una sabiduría anterior, es decir, como sucede en los *Versos sencillos*: la cristalización de una experiencia. De ahí su tono sentencioso, con sabor a refranero viejo, a sabiduría anónima, popular, dicha en el justo tono del habla cubana. (87)

La honda reflexión poética y filosófica se logra en estas estrofas a través de una serenidad expresiva que fluye en el mismo sentido del octosílabo, en el que es frecuente el uso de encabalgamientos y enlaces versales de los tipos nombre / complemento de nombre, nombre / adjetivo, verbo / complemento y versal oracional, conservando – como advierte Arcos- una tensión similar a la lograda por Martí en los *Versos sencillos*.

Al rico en melancolía
enlutado y provincial,
al que todo le da igual,
la luna alumbra de día.
Lo que no es todavía
suave luz da a lo que existe,

que para aquel que está triste,
el que ve, en sí mismo, un coche
si no mira el sol de noche
mal podrá verlo de día.

Emparentada con Lezama, en lo referido a la ruptura ideoestética respecto a anteriores decimistas, en la búsqueda de “un más allá poético” a través del símbolo y del discurso propiamente dicho; y con Diego en la aspiración a encontrar la poesía en las cosas más humildes, en la cotidianidad del hombre, en la pobreza, García Marruz “sorprende” una poesía esquiva en afortunados sitios donde sólo un verdadero poeta, como ella, puede hacerlo. Su obra en general y sus décimas en particular parecen tocadas por una energía superior a sus propias fuerzas, donde lo profundo es una epifanía de la lírica cubana, lo que se manifiesta y salva.

4. Las décimas de Eliseo Diego: una conversación en la penumbra

*Un poema no es más
que una conversación en la penumbra
del horno viejo, cuando ya
todos se han ido, y cruje
afuera el hondo bosque; un poema
no es más que unas palabras
que uno ha querido, y cambian
de sitio con el tiempo, y ya
no son más que una mancha, una
esperanza indecible,*

*un poema no es más
que la felicidad, que una conversación
en la penumbra, que todo
cuanto se ha ido, y ya
es silencio.*

Eliseo Diego

Fijos los ojos en el papel en blanco, el hombre se pregunta por su origen inscrito en el umbral de la memoria. Le preocupan los símbolos en fuga en un ámbito ajeno, intemporal. Le preocupan las formas, las huidizas conversaciones frente a la penumbra. “todo está escrito ya, mío es el pánico, el horror que regresa, los espejos”. Un hombre es su costumbre. Las inmóviles emanaciones que el azar devuelve lo visten de metáforas sin época, lo traicionan. Un hombre no es el diálogo que sucede después sino el principio de lo que se destruye, lo que emerge de las ruinas como si fuera el único habitante del sueño. La intemperie y el hombre son lo mismo: un subterfugio para borrar los ecos que se adueñan de la Calzada humilde donde sólo nombrar las cosas entra en lo posible.

En el prólogo a la *Obra poética* de Eliseo Diego, el ensayista Enrique Sainz señaló: “[...] este hombre [...] se pasó la vida queriendo consolarse de lo incomprensible, de esas preguntas que no lo dejaban existir en paz y de la conciencia de la fugacidad que tanto entristeció sus días”. (88) y nada resume mejor la angustia creativa del autor de ese clásico de las letras cubanas que es *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), libro publicado cuando el autor tenía veintinueve años que no sólo anunció los rumbos que habría de seguir el poeta, sino que inauguró una forma muy original de aproximarse a la realidad y de transmutarla en concreción lírica.

Eliseo Diego (La Habana, 1920-México D.F, 1993) es una de las grandes voces de la poesía cubana del siglo XX que, desde muy joven, dio curso a sus inquietudes literarias, primero a través de la revista *Clavileño* (1942-1943), de la cual fue miembro del consejo de redacción y después desde *Orígenes* (1944-1956), revista del grupo homónimo del cual sería fundador y que le permitiría acceder a lo más acendrado de la cultura universal.

Orígenes significaría para Eliseo el descubrimiento de esencias de la patria y la consolidación de un discurso que aspiraba a “atender en toda su pureza” - como señaló en el prólogo de *Por los extraños pueblos* (1958) y después subrayó en varias oportunidades.

Intentar la comprensión del ámbito en que el hombre dialoga con los objetos y los trasciende a través de la palabra poética es una de las aspiraciones de este creador cuya obra, según sus propias palabras, remite al mito del Paraíso Perdido. “Mi oficio es atisbar con terca atención lo que está dentro de cada cosa, y sorprenderlo con astucia y cariño para trasvasarlo, como a un polluelo de su nido roto a otro seguro, del tiempo que se va a la palabra que no pasa”. (89) Atento a la inmanencia de las cosas y a su diversidad en el cosmos, Diego integra en su poesía la dispersión del universo en un todo coherente que, a diferencia de Lezama, nombra las cosas situándolas en el misterio del tiempo y la memoria, pero estableciendo una relación, llamémosle amorosa, con los fragmentos en perpetua fuga.

Si Lezama transfigura el símbolo para crear nuevas concurrencias significacionales, Diego instaaura un orbe indemne salvado de las destrucciones del devenir; si Lezama es el Tántalo condenado a la intelección permanente, a la fundación de una ontología de la trascendencia terrenal y semántica, Diego es el Merlín que transforma el desorden habitual en realidad fecundante, lo innominado en reformulación telúrica y espiritual.

La poesía como “fidelidad” y como “obstinada decisión del alma” (90), según el propio poeta surgió en él como una necesidad, frente a la pérdida de la inocencia.

A modo de simple ejercicio, y con la advertencia de que ahora marchamos a tientas, diré que el tiempo de mi vida en que la poesía era un regalo cotidiano fue justamente aquel en que ni siquiera tuve conciencia de ella; en que simplemente la respiraba. Se trata de ese curioso fragmento temporal en el que el mito del Paraíso Perdido toma cuerpo visible, la tan traída y llevada infancia. (91)

Respuesta y resistencia frente a lo perdido, la obra de Eliseo devela un espacio inmóvil para dar vida a las partículas integrantes de esa totalidad. En un texto deslumbrante como “El primer discurso”, de su libro más logrado, “la principal costumbre de recordar” funciona como una especie de declaración de toda la obra del poeta. Instaurar el ser con la palabra, concepción argüida por Heidegger, (92) adquiere en Diego la cualidad de esencia. Recordar no es, por lo tanto, un acto pasivo ni mucho menos, sino que permite fijar la sustancia arquetípica vinculada indisolublemente al pasado, pero revitalizada, renombrada por el hombre que permanece en comunión con el Misterio.

“El primer discurso” anuncia una poética de la memoria creadora, aliada del mito” (93) como bien conceptualiza Arcos en *Orígenes; la pobreza irradiante*, porque este poema resume casi todas las características de la obra del poeta.

Ese ritmo despacioso a través del cual se expresa la observación del mundo, la preferencia por el verso de arte mayor, el empleo constante de recursos retóricos como la personificación, la imagen, la metáfora y en menor medida el símil; el predominio de la tonalidad lírica serena y una actitud lírica de interiorización, la utilización de la gradación como recurso de composición, son rasgos estilísticos de esta poesía donde la reiteración desempeña un papel fundamental en la arquitectura del texto, para hacer partícipe de una vastedad primigenia de sombras, formas, penumbras, tinieblas, polvos, sueños y recuerdos, motivos que se repiten a lo largo de toda su obra y que son ordenados cuidadosamente por el artífice.

La realidad de *En la Calzada de Jesús del Monte*, donde transcurrió la infancia del poeta, es extraída de las ruinas de la memoria y situada ante los ojos metamorfoseada, transfigurada por

la palabra de Diego que descubre relaciones profundas entre un trascendente reino mítico cristiano y los días de su niñez.

Ese “ruido de las aguas que hacia el origen se apresuran”, captado en uno de los versos más luminosos del poema, no es una casual alusión al Génesis bíblico sino una referencia al paciente trabajo del poeta que se enfrenta a la noche germinativa con las herramientas de la luz para diseccionar ámbitos y fundar un cuerpo en tensión constante, cuerpo de reordenación que se erigiría como uno de los instantes más sólidos de la poesía cubana.

Las cosas, renombradas por el demiurgo Eliseo, rebasan el pasado al que pertenecen y se integran a las secretas relaciones espirituales de la realidad. Al decir de Vitier, su mayor exégeta:

El hallazgo fundamental de este poeta [...] es el pasado, no en su sentido de pérdida, sino de consumación o consagración: el pasado en cuanto se fija en la memoria mediante una sustancia distinta y preciosa que tal vez estaba oculta en su propio acaecer cuando se convertía en sueño, polvo, nada; o tal vez le haya sido conferida por su misteriosa distancia interior que hace del tiempo un espacio del espíritu. (94)

La apropiación de la caducidad y su consiguiente transubstanciación en el poema, es una de las grandes preocupaciones del poeta que restituye la armonía perdida en los portentosos paisajes de su obra.

Uno de sus poemas más significativos, “El segundo discurso: aquí un momento”, no sólo corporiza las grandes preocupaciones del poeta y los rasgos generales de su obra sino que armoniza una vastedad de elementos que lo convierten en uno de los textos más intensos de la lírica cubana.

El eficaz empleo de la personificación que humaniza un universo extático, la enumeración y la reiteración que conforman los diversos apartados significacionales del poema y subrayan la intensidad expresiva del mismo, la utilización abundante de la anáfora y la epífora, junto a recursos retóricos ya mencionados como generalidad de su poesía, organizan la orquestación interna donde la intensificación semántica remite a las características del discurso como expresión de la oratoria y, a la vez, instaura en el espacio del poema largo “selladas jerarquías” autónomas.

La profusión de motivos de permanente recurrencia en su poética como la muerte, la pobreza, los espejos, la imagen, el velorio, unidos a los ya mencionados (el tiempo, la noche, la memoria, el sueño y el polvo) se suceden y adquieren matices afectivos debido al tratamiento del tema y el lenguaje. Permítase citar *in extenso* uno de los fragmentos de mayor intensidad del poema, donde aparecen algunas de estas constantes.

Como el oscuro tedio nos reunía
en la cerrada estancia de su polvo
alrededor de la pobreza suma.
Y su paciencia nos empobrecía
las ilusiones fastuosas de la cena,
este lujo del sueño por mis ojos.
Pobres, solemnes pobres, ya veían
el alba cenicienta de las cosas,
la estrechez de mi lugar, la noche,
aquella inseparable jerarquía
de la madera, la voz y el arduo fuego
en la redonda isla del velorio.
A la salida, qué distintos,
qué limpios, qué recientes eran
recordando la calle solamente,
su aspereza filial, su extraña lumbre,
su temblorosa realidad naciendo.

En este poema las diversas combinaciones métricas, basadas, sobre todo, en el heptasílabo y el endecasílabo, le otorgan un ritmo especial que intensifica la relación causal entre las unidades compositivas. Por otra parte, el mismo empleo de la reiteración es un recurso que produce sonoridad y subraya los valores semánticos del texto.

Otros poemas emblemáticos de la obra de Eliseo Diego son los titulados “Voy a nombrar las cosas”, “El sitio en que tan bien se está” (de *En la Calzada de Jesús del Monte*), “Oda a la joven luz”, “Testamento”, “Pequeña historia de cuba” (de *Los días de tu vida*), donde este último texto mencionado resulta una especie de continuidad del tema de la cubanía, consustancial a los poetas de Orígenes.

De todos estos títulos se subraya sobre todo el que al parecer mejor define su poética, “Voy a nombrar las cosas”, poema concebido en cuartetos endecasílabos, acompañados por un dístico, donde el autor emplea un lenguaje afinado en la tradición cristiana (“interior sagrado, “humilde cáliz”) y apela a otras construcciones de linaje bíblico (“la nocturna madera de mi cuerpo”, “la pobreza del lugar”, “la compasión del fuego”, “el sacramento gozoso de la lluvia”, “el Paraíso de mi calle”, etc.)

El empleo del encabalgamiento y de la reiteración aquí también dan al texto un ritmo y una sonoridad marcados, aspecto en el que participan el predominio del endecasílabo enfático y la utilización de la rima consonante en los versos pares a la manera del romance.

La creciente potencialidad comunicativa, alcanzada gracias a la articulación de todos los elementos componentes del texto poético y al especial empleo de los verbos en presente y en futuro del indicativo, hacen de “Voy a nombrar las cosas” una verdadera joya de la lírica nacional.

Abundantes adjetivaciones y reiteraciones para esa “destrucción de lo innominado” que persigue el poeta, y el uso de la personificación, humanizan el caótico universo que integra en su poesía.

En sentido general, su obra, empeñada en captar los pequeños y comunes momentos de la realidad, para devolverlos a la armonía universal, establece una entrañable comunicación con el lector que participa activamente en este vasto orbe de luces y sombras, de muerte y de vida, donde triunfa la poesía como fidelidad y como apresamiento de lo ininteligible.

La intención del poeta de “conversar en la penumbra” con el otro y conducirlo hacia las esencias de su obra, es uno de los mayores logros de esta resistente escritura.

[...] mi poesía no ha sido –asevera en un texto sin dudas supratemporal del *Libro de quizás y de quién sabe*- la poesía del destierro, la de sus angustias y también sus esperanzas; sino más bien la del camino y la nostalgia, que es como decir del tiempo y la memoria: a esto he aspirado sin alcanzarlo nunca. (95)

Tiempo y memoria, contrario a las ideas del poeta, son dimensiones aprehendidas en su poesía que otro gran intelectual, miembro de Orígenes, Cintio Vitier, estudió y comprendió magistralmente a través de varios textos dedicados a la exégesis de la obra del autor de *En la Calzada...* Véanse sus palabras, que se citan *in extenso*, debido a la precisión del ensayista:

El estilo en las costumbres, la nobleza de las palabras y los ademanes, el misterio de los sitios que la familia satura de intensidad y de saber, todo ello aparece en sus poemas como testimonio *ejemplar* de la existencia recta y trascendente, que a cada paso actúa reconociendo otros poderes. El hombre no es un sueño inocente e irresponsable sino, al contrario, una enorme responsabilidad minuciosa que ha de dar cuenta, no sólo de sus pensamientos y sentimientos, sino de la forma como hace pasar al mundo por sus sentidos. [...] no se trata aquí del esteticismo formal, sino del acto de ofrecer, con las manos a la vez limpias de negligencia y presunción, una imagen salvada de lo más difícil y huidizo: de los secretos sabores que teje la patria íntima, el hogar velado. Las formaciones del tiempo y el espacio, de la historia y el polvo, tienen para él consistencia divina y se convierten en dones ungidos por un óleo solemne. (96)

6.1. El sentimiento de lo irrecuperable en las décimas de Eliseo Diego

En 1920 nació en La Habana, en un ambiente completamente hostil para la cultura cubana, el hombre que sería una de las glorias de la poesía de la Isla del siglo XX: Eliseo Diego, quien a pesar de recibir en 1993 el codiciado Premio Juan Rulfo, que concede México a un autor por el conjunto de su obra, no ha obtenido todos los honores que merece.

Miembro fundador del Grupo Orígenes de trascendencia internacional, publicó sus primeros textos en la revista homónima que editaban José Lezama Lima, Mariano Rodríguez, Alfredo Lozano y José Rodríguez Feo, donde aparecieron trabajos diversos de importantes autores cubanos y extranjeros, desde Eliot y Paul Valéry hasta Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Jorge Guillén.

Poeta, narrador, ensayista, escritor para niños, traductor, periodista, Diego fue autor de una importante obra donde se incluyen los títulos: *En las oscuras manos del olvido* (1942), *Divertimentos* (1946), *El oscuro esplendor* (1966), *Versiones* (1970), *Nombrar las cosas* (1973), *Noticias de la quimera* (1975), *Inventario de asombros* (1982), entre otros.

Ganador del Premio Nacional de la Crítica en 1982 y del Premio Nacional de Literatura por toda su obra en 1986, el poeta conoció profundamente la cultura universal y concibió sus textos en el calor de la marmita de lo trascendente, creando un universo significacional que será necesario desbrozar primero antes de adentrarse en el análisis de sus décimas; y es por ello que, si se toma en cuenta el insoslayable riesgo de definir, cuando se habla del esplendor de una obra poética que resistirá las más disímiles embestidas del deleznable cierzo secular, sin duda se entra en un vasto terreno dinamitado, pero necesario para aducir lo indispensable nuevo que amplía los criterios emitidos en torno a este clásico de las letras hispanoamericanas.

Dentro del contexto del Grupo Orígenes, la poesía de Eliseo tiene su sello de individualidad, como sucede con el resto de sus integrantes. La cercanía del poeta con el mundo cotidiano –el mundo del recuerdo y el de la convivencia inmediata- y su búsqueda de un pasado de plenitudes absolutas *para volver a encontrar la armonía perdida*, dieron lugar a un a manera muy específica de escribir poesía, muy conscientemente elaborada por el autor, siempre preocupado por alcanzar la más precisa y depurada expresión. (97)

Como ya se ha señalado, la poesía de Eliseo descubre una personalidad descollante desde la aparición, del revelador *En la calzada de Jesús del monte*, texto medular de la lírica cubana

que mostró los rasgos de la creación ulterior del poeta: la indagación consciente de la identidad cubana, la voluntad y el logro de una profunda comunicación, la adopción de un estilo donde se evidencia un tenue barroquismo relacionado con el empleo de la sintaxis que generalmente se altera, se enriquece con enumeraciones; una visible tendencia (al decir de Vitier) a fragmentar la realidad que va a ser más apreciable en libros posteriores, la presencia del realismo conformando un *pathos* donde no se excluye la posibilidad comunicativa, el empleo abundante del símbolo que adquiere la calidad de categoría, para crear un cosmos vivencial que da testimonio de una sensibilidad prístina, de una expresión original y depurada; el logro de “una relación dialéctica que se establece entre la percepción de un espacio y la conciencia de la fugacidad” (98); la presencia de constantes alusiones a su pasado personal, a los recuerdos, a lo perdido y, por lo tanto, irrecuperable mundo inmemorial (rasgo en el que se detiene este acercamiento) y, finalmente,

[...] la abundancia de complementos circunstanciales de lugar [...] [la] preferencia por el enlace copulativo, buscando evitar los leves detenimientos de los signos de puntuación [...] su inclinación a calificar las “cosas” por medio de sucesivas expresiones que van introduciendo ligeros matices, conformando una imagen más integral, deslindándolas, nombrándolas de verdad. (99)

Características que, unidas al conocimiento profundo y dominio que poseía el creador de elementos como la versificación y las estrofas clásicas, intentan completar la visión que hoy se posee del autor de *Los días de tu vida* y de tantos poemas memorables.

Y es en este artículo donde se intenta una aproximación a esta faceta poco estudiada del poeta –donde también se evidencian, por supuesto, los rasgos propios de su obra-, sin embargo, debido a que sería prácticamente imposible sondear, en el apretado cuerpo de unas pocas páginas, cómo hace gala Diego de las estanzas más conocidas, se limita el análisis de sus décimas (composiciones en las que imprimió el singular halo sempiterno de su personalidad).

Entre las escasas investigaciones publicadas donde se hace alusión a la creación en décimas del poeta de la Calzada, en su estudio *La décima*; Panorama breve de la décima cubana, López Lemus hace la siguiente afirmación:

Eliseo Diego resume la elegancia del detalle, la fineza expresiva, la implícita cubanía y el carácter artístico universalizador que los poetas del grupo aportan a la décima. En Diego, esta estrofa no es un “recipiente” ocasional para hacer

ver virtuosismos líricos –cosa que no ocurre entre los origenistas, pero sí entre otros cultores de la décima -, sino medio eficaz para nombrar las cosas [...] (100)

Es importante aclarar que las décimas de Diego aparecen por primera vez en 1958, y de hecho, constituyen una reacción contra el neopopularismo en boga. Esta “corriente” se hizo sentir en Cuba desde los últimos años de la década del 20 hasta la década del 50 y desarrolló los magníficos legados poéticos de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *El Cucalambé*.

Las espinelas del poeta, concebidas con la paciencia de un artesano, se apartaron del entorno rural reflejado por los creadores de esos años, entre los que cabría destacar a Alberto Riera, Mariano Brull, Francisco Riverón, Nicolás Guillén y Navarro Luna (no siempre) o el gran Jesús Orta Ruiz, alto exponente de la poesía de temas campesinos; por consiguiente, a la hora de estudiar la obra del autor de *El oscuro esplendor*, sus décimas adquieren mayor importancia, se resisten a ser encasilladas (como las de sus contemporáneos Lezama, García Marruz o Vitier) debido a que escapan de lo tradicional, apelando a la sensibilidad y a una belleza formal sin límites.

Autor de solamente treinta y tres estrofas (de las cuales catorce responden al esquema *abbaaccddc* de la décima espinela y el resto son notables transgresiones), Diego logró casi un perfecto equilibrio entre sus poemas escritos en verso libre y los rimados.

Después de un minucioso análisis, se anotan las siguientes características de sus décimas: voluntad de renovación de este tipo de estrofa, evidenciada en el hecho de que la mayoría de sus espinelas se apartan del esquema tradicional; escasa utilización de los procedimientos de la eufonía, destacando el empleo –en ocasiones- de la aliteración y de la anáfora; hábil manejo de los tropos y de las figuras literarias, entre las que se nota su preferencia por la metáfora y el símil; recurrencia a las adjetivaciones, enumeraciones y prosopopeyas; la utilización de encabalgamientos, el predominio de la llamada tonalidad lírica serena, aunque muchas veces se hace vehemente y alcanza altos valores expresivos; los títulos son, en su mayoría, nominales y neutros; la actitud lírica es apostrófica (sobre todo en las décimas de *Por los extraños pueblos*) pero alcanzan un vuelo insospechado cuando es de interiorización o expresiva; el predominio del procedimiento de la concentración y el empleo de un tono siempre *in crescendo* de la potencialidad comunicativa.

En primera instancia, resalta su cuidadoso manejo de la métrica, la seguridad expresiva y su utilización *ad libitum* de la creación de Vicente Espinel, para entregar un manojo de poemas que, no obstante la diferencia temporal con que fueron concebidos, bien pudieran formar un cuerpo único.

Sus primeras tres décimas aparecieron en *Por los extraños pueblos*, diez integran *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña* (1967); una forma parte de un poema de tres estrofas que integra *Los días de tu vida* (1977), dos más integran *A través de mi espejo* (1981); una décima –que bien pudiera separarse de las anteriores, debido a que fue concebida con otros intereses- se encuentra en el espléndido poemario para niños *Soñar despierto*, publicado en 1988; dos integran *Cuatro de oros*, publicado en 1992 (101), una estrofa de diez versos aparece en *En otro reino frágil* (1999) y las tres últimas que se ha podido localizar aparecen en la sección “Otros poemas” de su *Obra poética* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2001).

Sin embargo, puede notarse que en todas las décimas de Eliseo (como en su poética) se aprecia un emparentamiento conceptual lógico, donde el común denominador es, al decir de Helio Orovio, “la confesión angustiosa de lo perdido” (102), la huella indeleble de lo irrecuperable que se asume como posibilidad para la creación de un mundo individual pero a la vez, marcadamente universal.

De este modo las primeras espinelas publicadas son un canto a lo entrañable, a la fidelidad a los recuerdos y, por supuesto, evocado “desde una sensación de vacío histórico que todo cubano sensible experimentó a partir de 1902 y hasta 1958” (103), rasgo que se aprecia en toda su plenitud en los versos de *En la Calzada...* sin embargo, se subraya la idea de que en *Por los extraños pueblos* las décimas, imbricadas perfectamente en el poemario, participan del rumbo abierto por el primer libro de poesía del autor de “Voy a nombrar las cosas”, dar testimonio de su realidad de aquellos años; fragmentando, construyendo su visión con la alquimia de los buscadores de la piedra filosofal. El poeta pretende atender “los colores y sombras de [su] patria; [...] las costumbres de sus familias; a la manera en que se dicen las cosas –oscuras a veces y a veces leves” (104) y, efectivamente, logra hilvanar ante los ojos un perfecto lienzo donde los objetos se convierten en símbolos y la presencia afectiva de los familiares deambula como a través de los textos del libro.

Al estudiar la relación existente entre poesía y plástica en la obra de Eliseo y específicamente cuando analiza el texto titulado “la luceta”, el ensayista camagüeyano Roberto Méndez afirma: “[en esta estrofa] con particular virtuosismo [el poeta] recoge en una décima el efecto de la luz que entra en una estancia a mediodía, descompuesta en una escala cromática por el efecto de los vidrios; es muy elocuente el paso de la blancura exterior, cegadora, al colorido con que se tamiza en el interior”. (105)

En estos poemas de *Por los extraños pueblos*, lo fugaz es una constante. Véanse estos ejemplos tomados en el mismo orden que poseen en el poemario.

Adónde han ido los trenes
llenos de fama y poder,
cuya elocuencia *fue ayer*
la gloria de los andenes?
(“Los trenes”)

El fiel anciano repasa
sus memorias. El caballo
sediento, y el fino gallo
que sacrifican. *Y pasa*
la tarde lenta en la casa
que la vasta lluvia encierra.
(“La guerra”)

Y siguen alucinadas
por las sabanas moradas
que tienen costas de fuego
—en las que *se pierden* luego
suaves, dementes, calladas.
(“Las nubes”)

Y pasa el domingo, *y pasa*
con su fiesta inacabable, [...]

(“El domingo”)

Obsérvese la obsesión del poeta por lo que irremediablemente se fue, se irá o se perdió definitivamente que llega con el regusto de la nostalgia o con el dolor de lo entrañable de su pasado:

[...] esa fragancia
que viene de una distancia
inmemorial a la sala,
será tu aliento, picuala,
será *la luz de la infancia*.
(“La enredadera”)

Está dormido el espejo
en la noche del verano.
Las sillas, la mesa, el piano
dan un lívido reflejo
*como en los sueños de un viejo
las memorias de otros años.*
(“El espejo”)

Tu seca barba en la mano
me convence de una vez.
Si en la penumbra te ves
un poco en sueños, lejano.
(“El retrato”)

Evocaciones de su infancia, de los seres que transitaron por ella con un dejo consolador, rescatado por la auténtica palabra del poeta que demuestra no sólo sus dotes de rimador sino su honda capacidad para conmover.

La casa y los objetos que la integran constituyen en *Por los extraños pueblos* toda una mitología, una cosmogonía de lo que ausente vibra en la memoria como una pérdida irreparable. De este modo “El domingo”, “La taza”, “La consola”, “La enredadera”, “las telas”, “El espejo”, “La luceta”, “El retrato”, “La esfinge”; recuerdan la idea del estatismo de *En la Calzada...* donde las cosas aparentemente olvidadas o yacentes se recuperan con la poderosa poética que salva lo petrificado y edifica un templo contra la muerte. De más está decir que estas décimas de Eliseo figuran entre las espinelas más representativas del siglo XX cubano.

Por otra parte “Los trenes”, “La guerra” y “Las nubes”; con independencia de la idea de dinámica que transmiten, hacen meditar sobre el horror de las cosas terrenales que se deshacen, que no vuelven o que destruyen al hombre, sin posibilidad de recuperación, y parece que todo comparte la pesadilla de un espejo donde los objetos estremecen, excluyen de su rito cotidiano, obligan a la resistencia.

Desde el primer momento en que Eliseo decide emplear la décima, como el verdadero artista de la palabra que fue, subvierte la estructura, como es el caso de “la esfinge”, escrita en decasílabos dactílicos.

Visité las lejanas provincias

*del jardín que olvidamos, y he visto
al pequeño lagarto en el río
misterioso del muro. [...]*

El segundo grupo de décimas pertenece a *Muestrario...* y son las tituladas “Versos al túmulo de la señora muerte” (título que recuerda un conocido poema de Fray Luis de León), estrofas endecasilábicas donde la rima sufre variaciones (salvo en la cuarta y la sexta que poseen igual distribución). (106)

Aquí la idea de lo irrecuperable parte del mismo tema seleccionado. La muerte revela “una luz extranjera, funeraria”; a la vez horroriza “en la desolación de dos espejos” a los que “sobre la indiferencia del vacío” la esperan convencidos de la destrucción, entre la luz y las tinieblas del olvido.

Estrofas donde se le canta al horror con firmeza y convencimiento de su existencia. Indagación profunda en la que resalta el mito también borgiano del espejo, duplicando apariencias, exacerbando la monstruosidad.

Nuevamente las criaturas del poeta desandan. Desgarra el lúgubre alarido del tiempo. El miedo, la traición de la memoria son las únicas posibilidades que ofrece el silencio y su penumbra obnubilante, extraña como bien se explicita en estos quevedianos versos:

Te alcanzará quizás en *lo perdido*
La solicitud de mi esperanza?
Serás también señora del olvido?

Enumeraciones, adjetivaciones eficaces, el empleo nuevamente del símbolo y de figuras poéticas como el símil y la metáfora y la presencia de un estilo medio (según la arcádica clasificación de Quintiliano) que a veces se hace grave, sobre todo en temas como el de la muerte, son algunos de los rasgos evidenciados en estos textos hondos e irrespetuosos respecto a la forma.

En las restantes décimas escritas por Eliseo se va a mantener el sentimiento de la pérdida. En la primera estrofa (escrita en verso libre) de “Un poco más acá de la victoria”, perteneciente a *Los días de tu vida*, a pesar de tocar el tema del triunfo humano sobre la tristeza (alusión que quizás incluye a la revolución cubana debido al momento en que fue escrita) es inevitable que “las cosas [huyan[] del ser a ser tu nunca” y sea siempre imposible escapar del Vacío, recurrencia en toda su obra poética.

Escritas en endecasílabos al igual que las anteriores son las que pertenecen al texto “Oigo tu frágil vocecita ahumada” de *A través de mi espejo*, con la diferencia de que los versos 4, 5 y 6 de la primera estrofa y 4 y 8 de la segunda son eneasílabos.

La distribución de la rima en este poema es como sigue:

I. ABBA CBBCDDD

II. ABCA DEECDD (Los versos 6 y 7 son asonantes con 1 y 4)

Aquí lo perdido aquí adquiere una nueva connotación. Ya no es lo oscuro irremediable sino la feliz reflexión del hombre que, al cabo de los años, descubre que los seres que le rodean también han crecido y se evaporan, fluyen hacia la madurez.

[...] el primer diente
del primer nieto, y el sobresaliente
del hijo más pequeño, ya tu escudo
entre los otros grandes, *que se han ido*
bien a un afán mayor, bien *al olvido*.

(Los destacados son del autor)

Establece una comparación, una excelente analogía entre la mujer que contempla a los nietos y el porvenir, el presente del país que acaricia “como si fuese el pelo de una hermana”.

Poemas felices donde el sujeto lírico se identifica como el hombre que, en la plenitud de su edad y de sus sueños, mira su entorno con la filosofía y la ética de quien ha vivido como su Isla “de transparencia en transparencia”.

Otra décima que se estudiará brevemente es “Caballería mambisa” perteneciente a *Soñar despierto*, en la que, a pesar de exponer un tópico diferente, debido a que forma parte de un libro para niños, retorna la idea permanente de lo fugaz, de lo que se termina.

Bajo la gloria del sol
resplandece la manigua.
Irrumpe una sombra antigua:
la sombra del español.
Fulge el fusil al resol
marcha bien el regimiento.

De pronto un turbi3n violento
lo embiste y en sangre anega:
el machete silba y siega:
todo acab3 en un momento.

Estrofa que vuelve a ser fiel al esquema tradicional y en la que sobresale la musicalidad de las palabras, empleada intencionalmente y el h3bil manejo de la aliteraci3n a la altura del quinto verso, el ritmo, las adjetivaciones, la prosopopeya y la met3fora.

Finalmente, v3anse algunos versos de la cuarta y la sexta estrofas del poema o secci3n “Cuadernillo de Bella sola” que forma parte de *Cuatro de oros*, 3ltimo poemario publicado por Eliseo.

Qui3n sabe c3mo fue ni cu3ndo y d3nde
me dijiste que s3, que me entregabas
el huerto de ti misma [...]

[...]

[...] pues t3 eras t3 y eras la vida y todo
cuanto va desde el j3bilo a lo tr3gico. [...]

Nuevamente, como en secreta obsesi3n, vuelve a ser inseparable la idea de lo finito, de lo que sobre la tierra siempre es breve:

Todo es al fin no m3s que un cuento m3gico.
Qui3n sabe c3mo todo cuento acaba.

Humana dimensi3n del ser querido que cobra vida en estos textos y trasciende la realidad, para entrar con seguridad en los eternos senderos de la gran literatura universal.

6.2. D3cimas de Eliseo Diego. Resumen.

En todo verdadero creador se produce siempre una tenaz batalla contra lo intrascendente, a la vez que la complicidad de lo perdurable se convierte en inseparable afirmaci3n y las d3cimas

escritas por Eliseo intervienen en esa reafirmación del poeta como artífice irreplicable de la palabra.

Sus textos recuerdan altos momentos alcanzados por la mejor poesía. Su obra poética es suma, heredad y singularidad dentro de lo plural, conformando un *corpus* vital en el que participa, por supuesto, la espinela.

Lo perdido para Eliseo no es más que una gravitación omnímoda sobre lo que las aguas de la literatura no podrán abatir. Por eso se recuerda cómo Goethe, en *Fausto*, pone en boca de uno de los arcángeles la idea de que las obras sublimes son dignas de admiración ahora y siempre y se repite con él, que esta cosmología particular salva al poeta del derrelicto de los anaqueles y lo presenta, a la manera de un David bíblico, vencedor del olvido en medio del tiempo, de todo el tiempo pródigo que confió, seguro de su ofrecimiento indestructible.

Conclusiones

La obra en décimas de los poetas de Orígenes constituye un cuerpo sin precedentes en la historia de la décima cubana, por su ruptura ideológica y formal respecto a autores y obras anteriores y su regreso al origen culto de la estrofa. Sus décimas se apartan de la saga del siboneyismo y del neopopularismo que tendría en Jesús Orta Ruiz (*El Indio Naborí*) a su máximo exponente.

Al diseminar la décima por todos sus libros la dignificaron, debido a que la ubicaron a la altura del resto de sus creaciones, por lo que la estrofa, que ha sido vista por algunos como “la hija menor de la poesía”, con ellos alcanzó los “cotos de mayor realeza” a los que aspiraba. Hay que significar, no obstante, que el hecho de que la décima aparezca integrada a la totalidad de sus volúmenes y no formando un cuerpo único, influyó en la incompletez de la imagen de los originistas como autores de décimas que quedó para la historia de la estrofa nacional de Cuba. Con ellos el poema en décimas dejó de “contar” una historia o de desarrollar un tema a la manera tradicional, y se convirtió en una secuencia intelectual donde no hay cabida para el sentimentalismo, consustancial a una buena parte de la creación en décimas de poetas y tendencias precedentes. Sus estrofas, son parte de poéticas que pretenden trascender la realidad objetiva y crear su propia realidad poética.

Más atentos a la penetración en los problemas del ser para conformar una ontología, a la sustancia universal que trataron de apresar en sus obras que a la forma, los poetas de Orígenes no respetaron la estructura tradicional de la espinela y se acogieron, en la mayoría de los casos, a variantes parecidas a las que se empleaban antes del autor de *Diversas rimas*, a pesar de haber sido fieles en numerosas oportunidades al esquema de la espinela.

Antes de ellos en Cuba jamás se había empleado el símbolo con tanta profusión ni tanta fuerza. Esta escritura en décimas crea nuevos ámbitos de significación a través de elementos simbólicos transfigurados, porque la mayoría no hizo un empleo del símbolo de un modo tradicional sino que creó otros códigos de expresión.

La cubanía de los poetas de Orígenes, no está dada sólo por el abundante empleo de elementos típicos del habla del criollo, sino por una actitud raigal de desnudar esencias, de penetrar en un mundo desconocido, a través de la intuición típica del ente insular, del empleo de la alegoría como cimiento de sus evocaciones como ocurre, por ejemplo, en las décimas de “Amanecer en Viñales” de Lezama, uno de los poemas donde mejor ocurre en la lírica cubana la fusión de elementos europeos, africanos y criollos hipostasiados definitivamente en el discurso poético. Las décimas de los origenistas abren y cierran con ellos un significativo instante en la historia de la cubanísima estrofa.

REFERENCIAS

1. Entre los numerosos ensayos escritos y publicados acerca del tema en Cuba se citan algunos estudios relevantes de ensayistas como Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990); *José Lezama Lima a través de Paradiso* (1993); *La solución unitiva*; sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima (1990); *La pobreza irradiante*. (1994); Enrique Sainz: *La obra poética de Cintio Vitier* (1998); *La poesía de Virgilio Piñera*; ensayo de Aproximación (2001); Margarita Mateo Palmer: *Paradiso; la aventura mítica* (2002); Roberto Méndez: *La dama y el escorpión*. (2000), entre otros. Los datos completos acerca de estos libros se incluyen en la bibliografía.
- 2.- Felipe Lázaro: “Conversación con Gastón Baquero” en *Entrevistas a Gastón Baquero*, p. 20.
2. Idem.
3. Publicado en La Habana por la Casa Editora Abril, en su Colección Calendario, en el 2006.
- 5 Este concepto aparece esbozado en el anterior estudio de Ronel González Sánchez: *La noche octosilábica*, publicado en el 2004 y es desarrollado en el *Diccionario de autores de la décima cubana*, investigación inédita que reúne a más de 950 autores y lleva prólogo del máximo cultor de la décima en el siglo XX cubano: Jesús Orta Ruiz (*El Indio Naborí*).
6. Martin Heidegger en *Arte y poesía*, p. 139.
7. Arcos, Jorge Luis: *Orígenes: la pobreza irradiante*, pp. 90- 91.

8. Hernández Novás, Raúl: “Nombrar las cosas; un acercamiento a la poesía de Eliseo Diego”, en: *Nuevos críticos cubanos*, pp. 479-480.

9. Lezama Lima, José: “Un día del ceremonial”, en *Imagen y posibilidad*, pp. 45-46.

10. Lezama Lima, José: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Con Dados de Niebla*, pp. 73-84.

11. Ibid, p. 80.

12. Ibid., p. 81.

13. Ibid., p. 81.

¹ Apud Vitier, Cintio: *Para llegar a Orígenes*, p. 19.

¹ Ibid., p. 21.

14. Ubieta Gómez, Enrique: “El discurso de dos ensayistas cubanos: fundamentos éticos” en: *Ensayos de identidad*, p. 148.

15. Ibid, p. 164.

16. La Habana, Eds. Casa de las Américas, 1970.

17 Lezama Lima, José: “Introducción a un sistema poético” en *Confluencias*, p. 343.

18. Ibid, p.345

19 Ibid, p. 346

20 Idem

21 “Interrogando a Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, p. 34.

22 Lezama Lima, José: “Introducción a un sistema ...”, Op. Cit., p. 322.

23. Ibid., p. 324

24. Idem.

25. Ibid., p. 325.

36. Ibid, p. 329.

27. Idem

28. Ibid, p.330.

29. Idem

30. Ibid, p. 331.
31. Ibid., p. 342.
32. Arcos, Jorge Luis: *La solución unitiva*; sobre el pensamiento poético de J.L.L, p. 72.
33. “Interrogando a Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, p. 26.
34. *Lezama Lima, el ingenuo culpable*, p. 24.
35. en *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, Op. Cit., p. 177.
36. Lezama Lima, José: “introducción a un sistema ...”, Op. Cit., p. 342.
37. Idem
38. “Interrogando a Lezama Lima”, Op.Cit., p. 17.
39. En la *Bibliografía de José Lezama Lima* (1998), preparada por Araceli García Carranza, se incluyen títulos como “La dialéctica del deseo en Aventuras sigilosas” de Emilio Béjel; “Un banquete lujurioso” de Cristina Peri Rossi; “Lezama: volubilidad electiva y deleite libidinal” de Dante Carignano; “Lenguaje y erotismo en Paradiso”, de Maryluz Domínguez Torres; “Paradiso, novela y homosexualidad”, de Enrique Lihn; “The loss of reason and sin contra natura in Lezama’s Paradiso”, de Gustavo Pellón; “José Lezama Lima. Il famoso capitolo ottavo”, de Gianni Toti; “La sensualidad como conoccimiento”, de Enrique Verástegui; “José L. Lima: el eros relacionable o la imagen omnívora”, de Saúl Yurkievich; “La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima”, de Juan Goytisolo; “De Eros y poética: itinerarios de José Lezama Lima y Luis Cernuda”, de Christine Garrido-Bassanini; “Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en Oppiano Licario de José Lezama Lima”, de Benito Pelegrín.
40. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, p. 188.
41. “Interrogando a Lezama Lima”, Op. Cit., p.24.
42. *La cantidad hechizada*, pp. 7-30.
43. *La cantidad hechizada*, pp. 31-53.
44. *Imagen y posibilidad*, pp. 132-136.
45. *Confluencias*, p. 205.
46. “Por dador de José Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Op. Cit, pp. 107-126
47. Ibid, p. 112.
48. Ibid, p. 125.

49. Ibid, 121.
50. Ibid, 125.
51. Ibid, p. 116
52. Ibid, p.116.
53. López Lemus, Virgilio: *Doscientos años de poesía cubana (1790- 1990)*; cien poemas antológicos, p.20.
54. Díaz Pimienta, Alexis: *Teoría de la improvisación*, p. 113.
55. Feijóo, Samuel: *La décima culta en Cuba*, p. 305.
56. López Lemus, Virgilio: *La décima*; breve panorama de la décima cubana, p. 48.
57. Un texto que no se debe obviar a la hora de estudiar y comprender la creación poética de Naborí es el ensayo: "Jesús Orta Ruiz; decimista cimero del siglo XX", incluido en *La décima constante*, pp.157-177, de Virgilio López Lemus.
58. Beiro, Luis: "Cantar y escribir la décima" (Entrevista al *Indio Naborí*) en *Revolución y cultura*, p. 98.
59. Menéndez Alberdi, Adolfo: *La décima escrita*, p. 407.
60. En el ensayo "Lezama Lima: la vocación recurrente", publicado en las memorias del evento iberoamericano de la décima celebrado en 1993 en Las Tunas, el escritor Guillermo Vidal Ortiz, al estudiar las décimas de Lezama incluidas en la novela *Paradiso* aunque reconoce los valores de la creación decimística de Lezama señala haber tenido *a priori* reparos a la hora de enfrentarse a esta zona de la creación del poeta.
61. Menéndez Alberdi, Adolfo, op. cit, p. 408.
62. López Lemus, Virgilio: *La décima*; Panorama breve de la décima cubana, p. 46.
63. Vitier, Cintio: op. cit., p. 445.
64. Vitier, Cintio: "Experiencia de la poesía", en *Poética*, p. 30.
65. Vitier, Cintio: "Sobre el lenguaje figurado" en *Poética*, op. cit., p. 94.
66. Mateo Palmer, Margarita: "El laberinto de los derroteros", en: *Paradiso*; la aventura mítica, pp. 15-16.
67. Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, op. cit., p. 459.
68. La observación fue realizada por el Doctor holguinero Rigoberto Segreo en investigación inédita acerca de Esteban Salas que realiza junto al autor de este estudio.

69. Vitier, Cintio: *Para llegar a Orígenes*, p. 94.
70. Lezama Lima, José: “El padre Gaztelu en la poesía”, pról. a *Gradual de laudes*, p. 14.
71. López Lemus, Virgilio: *La décima; panorama breve de la décima cubana*, p. 45.
72. Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, p. 471.
73. Méndez, Roberto: “Miraba la noche el alma”, en *La Gaceta de Cuba*, p. 11.
74. Sainz, Enrique: *La obra poética de Cintio Vitier*, p.31.
75. Arcos, Jorge Luis: “La extrañeza de lo real, poesía de Cintio Vitier, en *Orígenes: la pobreza irradiante*, p. 118.
76. Me refiero a los volúmenes *Orígenes: la pobreza irradiante*, de Jorge Luis Arcos, y *La Obra poética de Cintio Vitier*, de Enrique Sainz, distinguidos con el Premio de la Crítica en 1995 y 1999, respectivamente.
77. p. 54.
78. Sainz, Enrique: “Lezama / Vitier: influencias, confluencias”, en *Diálogos con la poesía*, pp. 106- 111.
79. Sainz, Enrique: *La obra poética de Cintio Vitier*, p. 31.
80. Arcos, Jorge Luis: “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, en *Antología poética*, p. 13.
81. Ibid, pp. 12-13.
82. López Lemus, Virgilio: *La décima; Panorama breve de la décima cubana*, p. 46.
83. Hernández Menéndez, Mayra: *Hombres necios que acusáis*, p. 96.
84. Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana*, p. 376.
85. Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, p. 224.
86. Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, p. 225.
87. Sainz, Enrique: “Prólogo”, en *Obra poética*, p. 12.
88. Diego, Eliseo: “Oficios”, en *Libro de quizás y de quién sabe*, p. 101.
89. Diego, Eliseo: “Esta tarde nos hemos reunido”, en *Prosas escogidas*, p. 286.
90. Diego, Eliseo: “Poética sin grandes esperanzas” en *Libro de quizás y de quien sabe*, p. 86.p
91. Heidegger, Martin: “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*, p. 137.

91. Arcos, Jorge Luis: “El callado frenesí de Eliseo Diego”, en *Orígenes*; la pobreza irradiante, p 167.
93. Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana*, p. 357.
94. Diego, Eliseo: “Poética sin grandes esperanzas”, op. cit, p. 86.
95. Vitier, Cintio: “Recuento de la poesía lírica en Cuba; De Heredia a nuestros días”, en *Crítica* 1, p. 30.
96. Sainz, Enrique: “Introducción”, en *Poesía de Eliseo Diego*, p. 20.
97. Véase a Enrique Sainz: “En la Calzada de Jesús del Monte; apuntes para una interpretación”, en *Acerca de Eliseo Diego*, p. 345.
98. Prats Sariol, José: “La joven luz de Eliseo Diego”, en *Acerca de Eliseo Diego*, ed. cit., p.129.
99. López Lemus, Virgilio: *La décima; panorama breve de la décima cubana*, p. 46.
100. En el texto “La puerta” de *Cuatro de oros*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 60. La segunda estrofa posee diez versos, pero no fue incluida en este artículo porque el resto del poema difiere (evidentemente no fue *ex profeso* la cantidad de versos de esta sección del poema).
101. Orovio, Helio: “Los tesoros de la caducidad”, en *Acerca de Eliseo Diego*, ed., cit., p. 66.
102. Sainz, Enrique: “En la Calzada de Jesús del Monte...”, ed. cit., p. 369.
103. Diego, Eliseo, pról. de *Por los extraños pueblos*, en *Poesía de Eliseo Diego*, ed. cit., p. 82.
104. Méndez, Roberto: “Eliseo Diego: visión plástica, grabado, arquitectura en *La dama y el escorpión*, p. 213.
105. En la distribución de las rimas que Adolfo Menéndez Alberdi ofrece en *La décima escrita*, pp. 396-397, hay que especificar lo siguiente:
- 1) ABAB-BCCDDC
asonantes con 1 y 3
 - 3) hasta la 8 normal.
 - 8) ABBA-BCDCDC (los versos son asonantes con 2; 3 y 5)
 - 9) ABBA-ACDCDC

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Mauricio: *Asomado al mundo de Eliseo Diego*. La Habana, Eds.
- URBE-ARTEX, 1993.

- Alonso, Dámaso: “Garcilaso y la estilística”, en *Poesía española; ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Editorial Gredos, 1966.
- Arcos, Jorge Luis: *El pensamiento poético de Fina García Marruz*. La Habana, Ediciones Unión, 1990.
- _____: *José Lezama Lima a través de Paradiso*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____: *La solución unitiva; sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Academia, 1990.
- _____: *Orígenes: La pobreza irradiante*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- Beiro, Luis: “Cantar y escribir la décima” (entrevista al *Indio Naborí*) en *Revolución y Cultura* 32(5): 4-10, mayo, 1990.
- Bejel, Emilo: “Poesía de la naturaleza ausente”, en *Revolución y Cultura*. La Habana, feb., 1990.
- Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. 5ta edición. Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- Colectivo: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1970.
- Colectivo: *Acerca de Eliseo Diego*. Selección, palabras preliminares, cronología y bibliografía a cargo de Enrique Sainz. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1991.
- Colectivo: *Árbol del mundo; Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. Selección, traducción, prefacio, glosario y notas de Rinaldo Acosta. La Habana, Ediciones Casa de las Américas y UNEAC, 2002.
- Colectivo: *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid, Editorial Betania, 1998.
- Colectivo: *La polémica sobre la identidad*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1997.
- Colectivo: *Letras, cultura en Cuba*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.
- Colectivo: *Literatura y hermenéutica*. Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1986.
- Colectivo: *Valoración múltiple de Dulce María Loynaz*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas y Ed. Letras Cubanas, 1991.
- *Coloquio sobre literatura cubana*. La Habana, [s.c.e.], [s.f.]
- Díaz Pimienta, Alexis: *Teoría de la improvisación*. Gipuzkoa, Sendoa Editorial, 1998.
- *Diccionario de la literatura cubana*. Tomos I y II. Ciudad de la Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980 y 1984.

- Diego, Eliseo: *Obra poética*. La Habana, Ediciones Unión y Editorial Letras Cubanas, 2001.
- _____: *Libro de quizás y de quien sabe*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- _____: Poesía. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- _____: *Prosas escogidas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Dietrich, Heinz: *Identidad nacional y globalización*. La Habana, Casa Editora Abril, 2000.
- Domínguez García, Julio: *Noticias de la República; apuntes cronológicos (1900-1929)*. Tomo 3. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2003.
- Dorta, Walfrido: *Gastón Baquero; el testigo y su lámpara*. La Habana, Ediciones Unión, 2000.
- Feijóo, Samuel: *La décima culta en Cuba*. La Habana, Dirección de Publicaciones Universidad Central de Las Villas, 1963.
- García Carranza, Araceli: *Bibliografía de José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1998.
- García Marruz, Fina: *Antología poética*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- _____: *Hablar de la poesía*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- _____: *La familia de Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.
- _____: *Poesías escogidas*. Sel. y nota introd. Jorge Yglesias. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- _____: *Visitaciones*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.
- Gaztelu, Ángel: *Gradual de laudes*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.
- González, Reynaldo: *Lezama Lima; el ingenuo culpable*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- González Sánchez, Ronel: *Diccionario de autores de la décima cubana*. Inédito.
- Guerra, Félix: *Para leer debajo de un Sicomoro; entrevistas con José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998. .
- Heidegger, Martin: “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Henríquez Ureña, Max: *Panorama histórico de la literatura cubana*. Tomo I. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Hernández Novás, Raúl: “Nombrar las cosas; un acercamiento a la poesía de Eliseo Diego”, en: *Nuevos críticos cubanos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

- *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. Comp., pról. y notas Cintio Vitier. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981.
- Lauro, Alberto: “Eliseo Diego entre la penumbra y la luz” en *Acerca de Eliseo Diego*. Sel., palabras prel., cronol. y bb. Enrique Sainz. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1991.
- Le Riverend, Julio: *La República*; dependencia y Revolución. La Habana, Editora Universitaria, 1966.
- Lezama Lima, José: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Con dados de Niebla*, Huelva (5): nov. 1987.
- _____: *Combinatorias hispánicas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____: *Cómo las cartas no llegan*. La Habana, Ediciones Unión, 2000.
- _____: *Confluencias*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- _____: *Cuentos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- _____: *Diarios*. Comp. y notas Ciro Bianchi Ross. La Habana, Ediciones Unión, 2001.
- _____: *Fascinación de la memoria*. Sel. y pról. Iván González Cruz. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____: *Imagen y posibilidad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____: *La cantidad hechizada*. [La Habana, UNEAC, 1970].
- _____: *La visualidad infinita*. Introd., estudio crítico, sel. y notas Leonel Capote. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- _____: *Paradiso*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1991.
- _____: *Poesía completa*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- _____: *Poesía completa*. Tomo II. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1988.
- _____: *Tratados en La Habana*. Universidad Central de Las Villas, 1958.
- López Lemus, Virgilio: *Aguas tributarias*. La Habana, Ediciones Unión, 2003.
- _____: *Décima e identidad*; siglos XVIII y XIX. La Habana, Editorial Academia, 1997.
- _____: *Doscientos años de poesía cubana (1790- 1990)*; cien poemas antológicos. Ciudad de La Habana, Casa Editora Abril, 1999.

- _____: *La décima constante*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 1999.
- _____: *La décima*; panorama breve de la décima cubana. La Habana, Editorial Academia, 1995.
- Mateo Palmer, Margarita: “El laberinto de los derroteros”, en: *Paradiso*; la aventura mítica. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- Méndez, Roberto: “Eliseo Diego; visión plástica, grabado, arquitectura” en *La dama y el escorpión*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000.
- _____ “Miraba la noche el alma”, en *La Gaceta de Cuba*. 3, mayo-junio 2004, pp. 10-12.
- Menéndez Alberdi, Adolfo: *La décima escrita*. La Habana, Ediciones Unión, 1986.
- Navarro, Tomás: *Métrica española*. La Habana, 1966.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Piñera, Virgilio: *La isla en peso*. Comp. y pról. Antón Arrufat. Barcelona, Tusquets Editores, 2000.
- _____: *Teatro completo*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Ponte, Antonio José: *La lengua de Virgilio*. Matanzas, Ediciones Vigía, 1993.
- _____: “La Habana de Paradiso”, en *La Gaceta de Cuba*. La Habana, mayo-junio, 1994.
- Prats Sariol, José: *Estudios sobre poesía cubana*. La Habana, Ediciones Unión, 1980.
- _____: *Por la poesía cubana*. La Habana, Ediciones Unión, 1988.
- _____: “La Habana de Lezama”, en *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, jul.-dic., 1993.
- Prieto, Abel E.: “Sucesivas o coordinadas habaneras; apuntes para el proyecto utópico de Lezama, en *Casa de las Américas*. La Habana, sept.-oct., 1985.
- Rodríguez Feo, José: *Mi correspondencia con José Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Unión, 1989.
- Sainz, Enrique: *Diálogos con la poesía*. La Habana, Ediciones Unión, 2003.
- _____: “Introducción” en *Poesía de Eliseo Diego*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- _____: *Indagaciones*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.
- _____: *La obra poética de Cintio Vitier*. La Habana, Ediciones Unión, 1998.
- _____: *La poesía de Virgilio Piñera*; ensayo de aproximación. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

- _____ “Prólogo” en *Obra poética de Eliseo Diego*. La Habana, Ediciones Unión y Editorial Letras Cubanas, 2001.
- Santana Castillo, Joaquín: “Cartograma de las ideas filosóficas en la República”, en *Temas*, número extraordinario, 24-25, La Habana, enero-julio, 2001.
- Suárez León, Carmen: *Biblioteca francesa de José Lezama Lima*; Bibliografía. La Habana, Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello, 2003.
- Ubieta Gómez, Enrique: *Ensayos de identidad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Vidal, Guillermo: “Lezama Lima; la vocación recurrente” en *La décima popular en Iberoamérica*. Memorias del II Encuentro iberoamericano de la décima. Veracruz, Instituto veracruzano de Cultura, 1994.
- Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana*. La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- _____: *Crítica I*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000.
- _____: *Epifanías*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.
- _____: *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- _____: *Nupcias*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____: *Para llegar a Orígenes*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- _____: *Poética*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.

Enlaces externos

- González Sánchez, Ronel: *Alegoría y transfiguración; la décima en Orígenes* en MONOGRAFIAS.COM <http://www.monografias.com/trabajos67/alegoria-transfiguracion/alegoria-transfiguracion.shtml>

Categoría: Literatura cubana. Décima escrita.