

Antípodas de Roberto Friol: una introducción a su poética *Antipodes of Roberto Friol: an introduction to his poetry*

Ibrahim Hernández Oramas
Universidad Autónoma de Querétaro
ibrahimhdezo88@gmail.com

Resumen

El presente texto intenta dilucidar los elementos constituyentes de la poética de Roberto Friol, uno de los poetas más importantes de la generación de los 50 y, en general, de toda la tradición poética en Cuba. En un primer momento, se analiza la separación de la poética de Friol del pensamiento poético del padre literario que se personifica en la *Poética* de Vitier, a partir de las redefiniciones de los tópicos de la caída y la redención cristiana y, en segundo lugar, de la palabra poética en su imbricación al flujo Indivisible de la Palabra de Dios. En tales pasajes se comprueba la afiliación del poeta fuerte a la línea central de la tradición moderna que distingue al hombre como medida de todas las cosas; en oposición a la ideología recesiva y tradicionalista de Orígenes que cree en la supremacía de la Palabra de Dios y, por tanto, entiende la Caída como un redescubrir de los esplendores de la creación. En un segundo momento, se dedica a evidenciar la sustancia paralela de los movimientos de desvío y corrección por los que intenta fijar su impronta el poeta fuerte con los matices de inmovilidad y reflujos arquetípicos del símbolo. A partir del paradigma fuego se analiza el constante camino de ganancias y retrocesos por el que esta poesía oscila en una amplitud de onda que va del extremo sosegado que se revela en un estado de seguridad *postrera* y convencida en cierto tipo de redención a partir de la memoria reminiscente; hasta el herético filón donde la visión de la nada supone el momento en que el poeta se engendra a sí mismo.

Palabras clave: caída; Querubín protector; arquetipo; desvío creador; recesión; Orígenes; generación de los 50; tradición poética cubana.

Abstract

This work tries to elucidate the constituent parts of Roberto Friol's poetics, one of the most important poets from the 1950's generation and, generally, from all the poetic tradition in Cuba. First, the separation of Friol's poetic from the poetic thinking of the literary father personified on Vitier's Poetics is analyzed, through the redefinitions of the Christian fall and redemption topics and, secondly, of the poetic word on its interweaving to the Indivisible flow of the Word of God. On such passages the poet's affiliation to the central line of the modern tradition that recognizes man as the measure of all things is proven; opposed to the recessive and traditionalist ideology of Orígenes that believes on the supremacy of the Word of God and, therefore, understands the Fall as the rediscovering of the creation splendors. At a second stage, he devotes to show the parallel substance of the turning and correction movements by which the poet tries to fix his mark with the nuances of immobility and the archetypical flow of the symbol. From the fire paradigm it is analyzed the constant way of gains and recoils by which this poetry swings in a wavelength range that goes from the calm extreme that reveals itself in a state of last safety and convinced on certain type of redemption from the reminiscent memory; until the heretical vein where the vision of nothingness assumes the moment when the poet engenders himself.

Keywords: *fall; guarding cherub; archetype; detour movement; recession; Orígenes; 1950's generation; Cuban poetic tradition.*

Ficciones de la caída

Una mirada descentrada, transversal, puede rastrear apenas sin proponérselo, a través de discursos críticos que parecen no tener mucho que ver entre sí, la persistencia de una idea: la de la caída como momento iniciático, inevitable, en el proceso de formación de un “poeta fuerte”. Sin ir muy lejos, Harold Bloom, en el primer capítulo de *La angustia de las influencias*, para explicar lo que llama *clinamen* —el desvío creador, la necesidad de la mala lectura del Precursor, la lucha del efebo contra el Querubín Protector— intenta articular una lectura análoga entre la peripecia de la representación literaria de Satanás en *Paradise Lost* y lo que sería la travesía de formación de un poeta fuerte:

La poesía comienza con nuestra constatación, no de una Caída, sino del hecho de que *nosotros estamos cayendo*. El poeta es nuestro hombre elegido, y su conciencia de esa elección se le convierte en una maldición; una vez más no se trata de “Soy un hombre caído”, sino de “Soy un hombre y estoy cayendo”, o, más bien, “Yo *era* Dios, era Hombre (ya que para un poeta es lo mismo), y *estoy* cayendo de mí mismo”. Cuando

esta conciencia del ser se eleva a una altura absoluta, *entonces* el poeta se golpea contra el suelo del Infierno, o más bien llega al fondo del abismo, y, con su impacto, crea el Infierno. (1991, p. 30)

Luego, en Cintio Vitier (1994), otro urdidor de cánones, otro entusiasta del platonismo de la extrañeza, se aviene la posibilidad de localizar el tropo que entiende a la iniciación poética también como resultado de la experiencia de la caída:

El poeta no puede proponerse más grande hazaña que la de cantar aquello que sus manos de carne y hueso están tocando. Solamente *después* del viaje al infinito, a los abismos de las tentaciones y las posibilidades (“Enfer ou Ciel, qu’ importe? Au fond de l’Inconnu pour trouver des nouveau!”), puede la mirada iluminar lo que forma la invisibilidad de su costumbre. (p. 216)

Sin embargo, lo que para Bloom, que refiere en Milton el origen de su enunciación, termina en un “conocer la condenación y explorar los límites de lo posible dentro de ella” (p. 31), en el caso de Vitier, a partir de la alusión francesa, se resuelve en “un redescubrir del esplendor y la miseria de la Creación” (p. 216). En esta misma línea de razonamiento, Michael Hamburger (1991) subraya que “este sumergirse en el abismo para encontrar algo nuevo” (p. 49) ya está en el germen de la obra de Baudelaire, que ya contiene todos los caminos que después desplegará la poesía moderna. La esencia que encierra la poética de Baudelaire, según Hamburger, no debe buscarse en una confesión o en algún verso convincente, sino en las tensiones entre las etapas de su obra (lo que Blake llamaría “estados del ser”) cuya clave más segura se encuentra en lo que etiqueta como “el dilema de Baudelaire” (p. 12).

La obra del poeta cubano Roberto Friol (1928-2010) alcanza sus picos de intensidad en la tensión entre estas maneras de asumir la caída: el explorar los límites de la condenación de Bloom y el renacer agraciado que está implícito en Vitier (lucidez desencantada, aprehensión cognoscitiva, imaginación *versus* entusiasmo, percepción aprehensiva, *imaginización*); poesía que encuentra su verdad en el dilema –tanto más aún entregado a la opacidad por cuanto se opera en un sujeto creyente–. Así, siguiendo con su examen del simbolismo francés, Hamburger nos dice que la conmoción de la caída en Baudelaire exigió el abandono de ese yo empírico que era muy visible en sus primeros poemas. De tal forma, la disposición de los escudos del yo poético, que entrelaza con la llegada a la madurez de la escritura, la exterioriza ahora una poesía donde sobre todo se subraya la tirantez ideológica, la creciente

inestabilidad de los distintos estados. En situación paralela, la obra de Friol sólo podrá ser comprendida en su totalidad si, de forma semejante que en Baudelaire, se sondean los enfrentamientos entre el yo empírico y el yo poético, y, más allá, entre los “estados”, las distintas posibilidades de realización del yo poético, que se trasladan en el poeta cubano a las contorsiones entre el deseo de concretar un diálogo en comunión con Dios y la real imposibilidad de mostrar un rostro único –obsesión lastrada en la dualidad bifronte del poeta deforme.

La asunción del Dios cristiano adquiere en Friol, según Gerardo Fernández Fe (1998) en un ensayo que provocó las crispaciones del poeta, un toque distintivo, hasta ahora inexistente en la poesía cubana: el de “la traición como correlato de la angustia” (p. 28); pero la traición –que viene aparejada a la perplejidad ante el abismo, a la duda ante la real posibilidad de un renacer que capte a la vez el esplendor y la miseria de la Creación– sólo puede entenderse como parte del proceso de elisión del yo empírico en pos del yo poético. El poeta se sabe consciente de las tensiones y dobleces de su voz y, por tanto, se refugia en el uso de las máscaras o las *personae*: la noción del alejamiento como transgresión se confunde aquí con el afán de desdoblamiento –a la vez encubrimiento– en otras voces:¹ ocurre entonces una inversión en la que el poema asume el mando, se convierte en “el que le dice al poeta lo que él piensa y no viceversa” (Hamburger, 1991, p. 45).

La sensación de la caída en la poética de Friol verifica su comienzo en el momento justo que se reconoce la inutilidad del yo empírico para expresar toda la profundidad en tensión que supone su diálogo con el Dios cristiano. Surge, como consecuencia de la implosión del yo empírico, una escritura que sacude la monotonía de la devoción sin conflictos, para “renacer” enriquecida por la perversidad que provoca el acceso a un tipo de experiencia a la que sólo los poetas fuertes tienen acceso.

Esta escritura del uso de las máscaras funciona en dos planos: superficialmente, como mecanismo de defensa del creyente ante los embates de la sensación de duda, ante el apetito de la nada y, en un nivel más profundo, como elemento que complejiza e inevitablemente consolida a la personalidad poética. Pero, como era de esperar,

¹ Pueden resultar reveladores dos fragmentos, en la conversación sostenida Fernández Fe y Friol, acerca de la propia conciencia del poeta en torno a la dispersión de sus voces, a la disolución de su yo empírico. En un primer momento, se muestra consciente de la especie de su dilema: “Pero hay algo de lo que soy consciente el poeta Roberto Friol tiene más registros en sus voces que el hombre Roberto Friol. Siempre hay una desubicación del poeta que está sobre el hombre”, para luego deslizar un resquicio de angustia por la dificultad ante la definición de la propia identidad cuando dice: “Pienso que son muchas las voces que hablan por mí. Nunca hubiera podido hacer como Pessoa, que delimitaba sus voces en heterónimos. No puedo, porque para eso tendría que verme y yo no me veo. Puedo ver a otros, pero a mí no me puedo ver. No tengo esa facultad” (Fernández Fe, 2010, p. 50).

tanto encubrimiento, tanta dificultad de mostrar el rostro único, desemboca en una angustia, la de la pérdida, o más bien, la de la fuga constante de la identidad.

En este sentido, Friol da cuenta de sus “afanosas” lecturas inglesas, sobre todo Eliot y Pound, poetas en que, según Hamburger (1991), la inexistencia de una “tradición dada y evidente” –lo que puede leerse, en mi opinión, también como carencia de una identidad heredada–, a diferencia de la mayoría de los poetas modernos de España y Grecia, hace que el problema de las personalidades múltiples se vuelva más agudo (p. 120). La inabarcable libertad que supone la pertenencia a una tradición de morfología no cimentada convida a la elaboración de una genealogía propia. Compárese, por ejemplo, la creación de una muy particular idea de lo europeo en Eliot o la recreación de la poesía clásica oriental en Pound, con la inmovible sujeción de, por ejemplo, el poeta Juan Ramón Jiménez, a pesar de sus escarceos con la poesía pura, a las formas sancionadas de lo español.

Cuando Friol vuelve la vista a la tradición cubana puede quedar asido entonces, por pecado de cercanía, a la reelaboración teleológica de lo cubano, a la aparición de la Isla en el orbe poético ejecutada por Orígenes. Sería, por supuesto, un desvarío equiparar la certeza diacrónica de un poeta moderno español o griego cuando se mira desde el caudal de su pasado, con la de un poeta cubano post-Orígenes, pero trazo la analogía sobre la opinión de que Orígenes desde su fundación propia de lo cubano implica para cada poeta posterior –ya niegue o abrace al grupo– un paradigma desde el que pensar la poética propia en su relación con la tradición. Los estados notables del poeta Friol se dilucidan en un eludir la pulsión de la repetición, en un aprendizaje de Orígenes que culmine en la escritura del desvío.

Curiosamente, si Eliot, como sigue diciendo Hamburger (1991), sacrifica en el final de su obra la personalidad en poesía, reduce las personalidades múltiples a una unidad y una pureza raras en la poesía moderna (Bloom diría algo así como que Eliot al final de la vida es silenciado por su Querubín Protector), Friol, por su parte, a partir del primer libro de poemas, *Alción al fuego* (1968), o más específicamente desde la segunda sección del cuaderno titulada “Maná”, comienza a articular los rasgos de una poética que, desde la impersonalidad de la entrega cristiana, fluctuará pendularmente hacia la conciencia de que la exploración interior en busca del autococonocimiento, o de, lo que es igual, la comunión con una presencia esencial –intento de ascensión que sobreviene a la Caída– de ninguna manera desemboca en el hallazgo de un yo esencial, sino, en última instancia, en el difuso entrever de un centro que, con el mismo impulso con que alcanza a delinear sus contornos, se diluye (Octavio Paz hablaría, refiriéndose específicamente a la ascensión incompleta del sujeto lírico en el “Primero sueño” de Sor Juana, de “la revelación de una no-revelación”).

En estos estados, donde se agudiza la cuestión de las personalidades múltiples, Friol marca la sustancia de su libertad para, a partir de Orígenes, establecerse en la confianza que dicta la conformación de una tradición propia: un movimiento que parte de la pertenencia a la precedencia. Comprensión culminante de la multiplicidad, del eterno descender hacia la noche, el poema “Soneto voluntarioso” es de esas primeras y enormes composiciones; preludios de fuerza inusitada que adelantan toda la profundidad reveladora del poeta visionario tras la caída, donde se constatan las vísperas del dilema Friol:

*Con el polvo de las palabras fijar un rostro
que no quiere ser fijado de ninguna manera.
El humo es siempre la verdad,
el rostro del que huye hacia su alma.
Pero un instante aquí, compartiendo la fogata,
recordando el nombre querido: Ícaro
vuela otra vez con la plegaria
como alas de su nombre hacia el solo Sol.
[...]
Una voz, una patria contra mi hombro,
un deseo, una forma, ¡qué sabes tú!: tú mismo
desciendes por tu noche como cualquier forastero. (1968, p. 34)*

El análisis de los requiebros de la obra de Friol en su relación con la tradición nacional debe partir, en consecuencia, de la manera en que la propia idea de la caída, que provoca las tensiones entre el yo empírico y el yo poético, y los incansables devaneos de la identidad, se asocia al movimiento de permanencia y desvío de una escritura con respecto a ese momento de concurrente en nuestra tradición nacional llamado Orígenes. Cuando la voz poética de Friol está más cerca de Orígenes, nos enfrentamos a una tensión que se deshace, a un temor a asomarse al abismo; es quizás cuando se revela la fuerza del Querubín Protector sobre un verso que a tientas intenta desatar toda su fuerza.

Pero luego, ineluctablemente ocurre la rasgadura, esa voz inefable que “no es mi voz, sino, dentro de mí, la voz de él, de ese él que *es más yo que yo mismo*: la voz que sale de esa especie de residuo irreductible de la nada [...] pero a la vez armada de un impulso genésico” (Vitier, 1997, p. 84) se colma de impurezas, se divide en la multiplicidad de la voz del desvío creador. La personalización del discurso cristiano en Friol —que debe entenderse como verificación en

la escritura del surgimiento de la personalidad de poeta fuerte— matiza esta concepción de Vitier que entiende el hecho poético en calidad de misterio, de comunión casi mística con la palabra que se desata impulso creador a partir del vacío interior.

Para Vitier (1997), en su particular definición del proceso de la escritura poética, la angustia resulta, sobre todo, lo que se siente en el abismo interior, la nada se justifica como condición necesaria para el posterior alumbramiento del “temblor alusivo de la escritura”. Por ejemplo, en el desamparo de Pascal, en su perplejidad ante la escritura hierática del cosmos, se justifica el reverso genésico de la palabra silenciosa que emerge de su “nada personal” (p. 80). La escritura de Friol testimonia una corriente diferente a la hora de articular su relación con la palabra poética, debido precisamente a una prevención de esta confianza mística en su carácter trascendente. La angustia emerge entonces en el momento en que la aparición inexplicable de la palabra no logra iluminar totalmente la perplejidad provocada por la visión del vacío. La multiplicidad de la voz, de la sustancia del alumbramiento, desvirtúa cualquier intento de asumir el hecho poético como “fe radical en la vida como algo milagroso” (p. 80).

En todo caso, lo que se puede verificar deriva de la imposibilidad de alcanzar, por la palabra, el regreso al ser original. La confianza en la figura del poeta como intérprete de “la palabra del génesis que sigue brotando porque su creación es un acto perenne” (p. 87) se trastoca en una incertidumbre de la comunión de la traducción personal de esa “vibración extraña” —la palabra propia— con la figura patriarcal de lo divino. Regresamos aquí a la cuestión de la negación del uso de un rostro único en el diálogo con la divinidad, que proviene de la vergüenza de que la palabra signifique el momento del alejamiento y la aparición de la angustia, o, peor aún, a la frustración por la certeza de que la palabra no se origina de un centro que se pueda equiparar a Dios:

*Entre estas palabras cuál es mi rostro
el que Tú ves, el solo rostro necesario
para andar delante de Ti, ya absoluto
hijo o pastor o mendigo.*

[...]

*Y dentro de mi corazón, ¿cuál es la sola palabra
que Tú amas, cuál es el regocijo
de tus ojos, cuál te hace sonreír
y olvidar que no supe ser fiel y que fui tu enemigo?* (Friol, 1968, p. 27)

Pese a que esta angustia cristiana de la imposibilidad de comunión por la palabra encuentra su remanso en instantes de *Tres* (1993) y “Saldo mitológico de las palabras”, incluido en *Zodiakos* (1999), donde se complementan las fuerzas en tensión de su personalidad poética, parece resonar por momentos, en la voz del poeta Friol, la de un favorito del Antiguo Testamento atorado de temor hacia Yahvé. Para nada sorprende entonces que la multiplicidad de su yo poético se compare con la figura del escriba Moisés, intérprete máximo de la Ley, para quien se hace “tarde escribiendo/ la vida en las manos de Dios” y, luego del descenso del monte Sinaí, “la hoguera de su rostro/ era una máscara de Dios sobre el polvo/ del escriba” (Friol, 1999, p. 16).

La lectura transgresora que hace del profeta Moisés tiene que ver con la propia manera en que el poeta percibe su reflejo. Para Friol su propia imagen se asemeja a la del escriba recluido en los límites de la noche que intenta en vano traducir la indivisibilidad de la palabra de Dios. La escritura se convierte entonces en un arma de doble filo, por una parte, en lo que tiene su fluir de necesario para el poeta y, por la otra, en la corrupción inevitable de la palabra de Dios que está implícita en sí misma. La peculiaridad trágica de la metáfora del escriba en Friol se sostiene en la corriente –multiplicación del movimiento pendular, corriente de resistencia del poeta fuerte– que pretende que el rostro, o, lo que aquí resulta igual, la palabra, no sean vaciados –convertidos en polvo bajo la máscara del Otro– por el influjo de Dios o, en otros términos, por el patriarcado asfixiante de la tradición nacional –Orígenes–, personificado en el tropo del Querubín Protector.

La voluntad de imponer la marca personal, de zafar las férulas patriarcales, inclina al poeta-escriba hacia la lucidez con que ansía, por momentos, revolcarse en el espacio de su condenación. La caída es entendida, de manera paradójica, como una oportunidad de conocimiento, de acceso a los misterios del saber poético, pero, como ya he tratado de mostrar, el poeta reconoce finalmente el hecho de que, cuando se logra entrever una esencia, lo que permanece resulta de la visión indescifrable del misterio. La grandeza del hallazgo poético en Friol se produce entonces cuando la palabra se reconoce permeada por el acceso a ese instante de experiencia de elegidos.

La escritura, en su imposibilidad, encarna así la sombra de una “opción heroica” (Bloom), pero en última instancia incompleta: “Exigimos la noche/ y nos dan unas migajas de conocimiento” (Friol, 1988, p. 80). En “Retrato como un eco”, un poema impresionante de *Turbión* (1988) que se inscribe en la genealogía del temprano “Soneto voluntarioso”, la idea de la caída como opción de conocimiento y de la escritura como testimonio de la forma inaprensible de este, convergen en la

aceptación por parte del sujeto lírico del carácter perverso y sublime de su empresa. La imantada atracción que la imagen de la noche –espacio de realización donde el yo escucha resonar la voz sin lastres de su soliloquio– ejerce sobre el poeta, recuerda la marca en la tradición romántica-simbolista del supremo placer del aislamiento de la nocturnidad, del éxtasis en el espacio sacramental:

*Cada vez más profundo descender
y hallar el estupor de tus huesos, de tus razones;
escalofrío del mundo que se vuelve bocanada,
ganas de saber, de entender
El conocimiento como un hilillo de agua,
si eso fuera posible;
si el adiós no fuese siempre una hoguera
y la noche una terca madre que clama por
sus hijos.* (Friol, 1988, p. 73)

Luego de estos momentos de estruendo, el residuo tras el clímax poético sólo puede calibrarse con la máscara, con una noción de la creación poética que, en la práctica, no comparte ni realiza la satisfacción inefable de la percepción única de lo Indivisible que describe la teleología poética del ensayo de Vitier (1997) “La palabra poética”.

No intento afirmar aquí que el encontronazo con la multiplicidad suponga para esta poesía una renuncia al intento de divisar la materia de las causas últimas de las cosas, por el contrario, me parece bastante claro que lo que se puede vislumbrar como idea de lo poético en esta escritura pretende una intelección de lo trascendente. En todo caso, mi análisis señala, además de la imposibilidad de una gnosis total, la ruptura de la equivalencia entre la poesía como acto cognoscitivo y el flujo primordial que emana de un centro asociado con la figura de Dios.

La humanidad del hecho poético afilia a Friol al tópico romántico de la independencia de la imaginación, en total oposición a la intelección cristiana reveladora de un centro primordial que Cintio Vitier nombra “capacidad de imaginización”. El poeta, como proclamaba Blake, se convierte en el nuevo encargado de restaurar la palabra primera. La frase transgresora de Novalis pudiera servir de epígrafe a la travesía poética de Friol: “La poesía es la religión original de la humanidad”.

Cuando Northrop Frye (1991) reconoce en los significados convergentes de las grandes obras poéticas la existencia –admitiendo, por supuesto, la realidad de la crítica como conocimiento– de un “centro silencioso del orden de las palabras” (p. 158) me parece que, en cierto sentido, comulga con los rasgos más epidérmicos de las

ya aquí aludidas tesis de Vitier en torno al misterio de la creación poética –el poeta intérprete de la Indivisibilidad, el temblor alusivo de la escritura que ilumina desde la nada personal–. Pero, en la identificación, digamos humanista, de este centro con un símbolo verbal infinito y eterno, que se asocia, a la vez, al Logos y al acto total creador, Frye se desliga de las nociones que defiende Vitier quien, como ya veíamos, le insufla un carácter místico a la idea del flujo primordial de la palabra.

En otro momento, Frye nos dice: “Entre el *esto es* de la religión y el *pero supóngase que esto sea* de la poesía tiene que haber siempre una especie de tensión hasta que lo posible y lo real se encuentren en el infinito” (p. 171). La referencia a una tensión entre poesía y religión, entre posibilidad y dogma nos sitúa en el dilema del poeta creyente que se deja subyugar por el flujo central y humano de la palabra poética, que prefiere la “pagana” creación imaginativa frente a la “capacidad de imaginización”: seducción que supone, irremediablemente, un conflicto de lealtades para el devoto a esa otra Palabra.

De esta manera, la sustancia misma del dilema de Friol vuelve a manifestarse cuando la dimensión “anagógica” de la poesía se enfrenta con la palabra de Dios: enfrentamiento que deviene, según el caso, imposición de la escritura imaginativa del poeta fuerte o intento silenciado por la fuerza castrante del Querubín Protector. En el caso de la imposición de la escritura imaginativa, el poeta-escritor comprende que la palabra que brota de él –en la no pertenencia a un centro primordial y místico, en el impulso que desata el alegato de una individualidad– ha establecido el principio de una escisión que lo supera, que lo aleja de Dios, en un movimiento de retrocesos, pero constante en la fijación de la impronta de poeta fuerte.

George Steiner le resta importancia incluso a la noción de Frye sobre el centro constituido por los momentos culminantes de las grandes obras humanas, para concentrarse específicamente en el examen del agón entre la Indivisibilidad y la palabra del poeta. Steiner (2003) describe la persistencia como tropo constante en la literatura occidental del carácter potencialmente sacrílego de la labor del poeta:

Según la metáfora de los neoplatónicos y de san Juan, en el principio era la Palabra; pero si este *logos*, este acto y esencia de Dios es, en última instancia, comunicación total, la palabra que crea su propio contenido y la verdad de su ser, ¿qué pasa entonces con el *zoon phonanta*, con el hombre animal hablante? Él también crea palabras y crea con las palabras. ¿Puede haber una coexistencia que no esté cargada de tormento y rebeldía mutuos entre la totalidad del *logos* y los fragmentos vivos, creadores de mundo, de nuestra propia habla? El acto de hablar, que define al hombre, ¿no lo constituye también en rival de Dios? (p. 54)

La vergüenza contenida para el poeta-escritor en la superposición de su palabra –o más bien de la palabra de la multiplicidad de su voz poética– a la palabra que proviene de lo Indivisible encuentra cierta redención en la humillación: la declaración de pequeñez de la voz del yo poético ante la magnificencia de la palabra de Dios. Aquí vuelven los contoneos de lo que Fernández Fe (1998) ha llamado “una relación compleja de fuga y desdén, entrega y servidumbre” (p. 29), y aquí vuelve además la tensión entre las maneras de asumir la caída que se verifica en la contraposición Bloom/Vitier y en el movimiento pendular en torno a la tradición nacional. Octavio Paz (1990) ha colocado los inicios de este sentimiento de dependencia en la derivación de la experiencia de lo sagrado: “El horror sagrado brota de la extrañeza radical. El asombro produce una suerte de disminución del yo [...] La sensación de pequeñez puede llegar a la afirmación de la miseria: el hombre no es sino *polvo y ceniza*” (p. 142).

El poeta –o más bien una faceta de la multiplicidad de su voz– expresa cómo las máscaras obtienen su disolución en la entrega, cómo la posibilidad de plantar batalla se deshace en un deslumbramiento devoto, cuando nos dice en “He amado tu palabra”:

*Y el fuego de tu palabra
me ha hecho desconocido a mí mismo.
No tengo refugio sino en ella.
[...]
pues aunque mi tienda se asienta en el polvo,
por tu palabra la lona brilla bajo los cielos.* (Friol, 1968, p. 72)

Cierta crítica de propensión cristiana ha querido leer erróneamente el dilema de Friol frente a la palabra y la escritura como “una línea de intimismo reflexivo encaminada hacia el esclarecimiento de la propia personalidad que se siente fragmentada, para luego ir a la reconstrucción de su modo de relacionarse con el mundo” (Carmén Suárez León en Méndez, 2011, p. 80). Roberto Méndez (2011), en la especie de elogio del difunto que le dedica en la revista de filiación católica *Espacio laical*, ha desplegado lo que se pudiera calificar de una lectura origenista de la poesía de Friol: adultera la oscuridad del desvío en una visión en tono naif del epígono medianamente notable con una obra digamos que antologable.

Quizás lo más repudiable en la nota de Méndez no se encuentre siquiera en la lectura reductora, sino en la manera en que, a partir de esta, delimita la fuerza de la obra de Friol en el mapa canónico de la literatura cubana. Lo que parece

escapársele al crítico deriva de la tergiversación en un movimiento que se dirige hacia el “esclarecimiento” de la identidad, de lo que no resulta más que intento de imposición de la impronta de poeta fuerte, es decir, fuerza que pretende separar la palabra poética del flujo primordial. El único saber poético que se obtiene luego de esta inmersión desemboca en la constancia de la multiplicidad. El consuelo del proceso quemante de la escritura se alcanza para Friol en cierto placer del historiar, en una bitácora de sus intentos en torno a un centro, en un recubrimiento del poeta-escriba por el poeta-testigo (imágenes estas que no se niegan, sino se complementan). Ya nos dice Bloom (1991, p. 78), siguiendo a Geoffrey Hartman, que, en un poema, la búsqueda de la identidad tiene cierto parecido con el engaño, ya que el mecanismo formal de la escritura acrecienta el carácter ilusorio del intento de reengendrar al propio ser.

En el ensayo “Rubén Darío en su página” el poeta Roberto Friol (1967) vuelve a pronunciar “el nombre querido”: su Ícaro caído, imagen de la posibilidad atravesada de reminiscencias herméticas, retorna esta vez para expresar el dilema del “artista en guerra declarada con su medio” (p. 62). El drama de esta lectura de un Darío que se refugia, ante las rigideces de un presente que obnubila la energía sensible de su yo poético, en las ficciones idealizadas del ayer, reside en la intensidad con que la circunstancia descifrada crea su reflejo en el exégeta. Nuestro imaginario perpetúa, ora el mito del personaje frustrado que destruye manuscritos, ora el del investigador inocuo que pierde la vista con las novelas que nadie más leerá. Ya viene siendo el tiempo de fijar la imagen del poeta impresionante que, en medio del entusiasmo utópico, vuelca su interioridad a un diálogo personal y tirante con Dios, atrinchera a su yo poético en la seguridad imponente que marca la distancia.

Discontinuidades

A partir de ciertas ideas del ensayo de Sigurd Burckhardt *The poet as Fool and Priest*, Michael Hamburger (1991) ha percibido la doble concepción del poeta –que se concreta de manera más aguda en imaginistas como William Carlos Williams– como sacerdote y bufón en relación al modo de articular su trato con la palabra. La forma necesariamente complicada de la particular verdad de la poesía se realiza en el poeta moderno, por una parte, en el respeto a un significado unívoco, en la entrega sin miramientos a la palabra y, por la otra, en la explotación de la ambigüedad del lenguaje, en la labor de corromper la supuesta unidad del significado (p. 44). Como ya he tratado de demostrar, la personalidad múltiple del yo-poético de Roberto Friol no se sustrae a esta disyuntiva. Su faceta de “bufón”, la forma en que realiza la labor herética de corromper la Palabra, de alguna forma, ha sido entrevista en

el análisis de la imagen del poeta como escriba que trata en vano de traducir la Indivisibilidad y, obtiene, en cambio, la multiplicidad fortalecida de las máscaras: lo que he llamado el movimiento pendular de corrección y desvío de la poética de Friol con respecto al tropo origenista en la tradición nacional.

Pero el impulso Friol hacia el lenguaje original (donde *original* significa, como en Heráclito, “al mismo tiempo lo inicial y lo singular” (Steiner, 2012, p. 36)) se anuncia en el modo en que ciertas formas arquetípicas sostienen la intensidad retórica a través de la continuidad de sentido en toda su obra poética (Northrop Frye (1991, p. 117) hablaría, ejecutando una analogía musical, de proporción *tonal* del símbolo, refiriéndose a esas imágenes recurrentes o que se repiten con mayor frecuencia). Tal intención de continuidad pudiera resultar paradójica, si se concentrara el análisis en el cambio de matiz del significado de los arquetipos en diversos momentos de esta poesía y, por tal razón, se concluyera que un ligero cambio de esencia clausura toda posibilidad de confianza en la capacidad *original* de la palabra arquetípica. Si nos encontramos en la tentación de sucumbir ante esta preceptiva, deberíamos fijarnos antes en la siguiente idea de Frye: “El poeta no equipara una palabra con un significado; sí establece las funciones o poderes de las palabras” (p. 109).

Luego, como es de temer, el movimiento de reflujo no cesa. En Friol, la recepción en un nivel profundo de la inmovilidad del significado arquetípico es reactiva al temor de que la pulsión de repetición provoque que, mediante la erosión de la palabra común, la propia *originalidad* se diluya, el influjo de Dios vacíe de poder a la palabra del poeta (“poetry is a form of power”, nos dice con total razón órfica Elizabeth Sewell). Por tanto, la búsqueda correctiva de una esencialidad arquetípica ligeramente variable entraña mitigar la amplitud del alejamiento —el desvío con respecto a la tradición—, establecer un punto medio. El peligro que contiene en sí misma esta intención de la esencialidad por la palabra, parece indicarnos Heidegger a partir de una idea de Hölderlin donde se afirma que el genio poético debe volver, de forma inevitable, común, el significado de las palabras para así arrebatárselas a Dios, se sitúa en que el lenguaje no ofrece la garantía de una distinción clara entre lo que es puro y lo que se entiende común (Steiner (2012, p. 36) habla de un momento auroral en Heráclito, anterior a la fractura, donde todavía las abstracciones son “radicalmente sensoriales y concretas”, “ponen en escena el pensamiento allí donde todavía es, por así decirlo, incandescente”). El arquetipo en su aparente sencillez toma aspecto de impostura. Entonces, mediante la variación connotativa, las formas arquetípicas de los poemas de Friol luchan paradójicamente por la contención del significado esencial. El poeta Friol, en su faceta de sacerdote de la palabra, intuye el riesgo que corre su escritura en la encrucijada donde “el habla debe mantenerse

siempre en una apariencia creada por ella misma, y arriesgar lo que tiene de más propio, el decir auténtico” (Heidegger, 1992, p. 102).

Si bien es cierto que la distinción poeta/bufón se obtiene en la obra de Friol por efecto de multiplicación del movimiento pendular entre la sombra del Querubín Protector y el “desvío creador” (corrección y desvío con respecto a Orígenes), en el terreno de la *tonalidad* simbólica las certezas de dónde está el relato de la entrega y dónde el de la traición se tornan, si es aún posible, más difusas. No resulta extraño entonces que lecturas intencionadamente ideológicas –como, la ya citada, de Roberto Méndez– se aprovechen de la dimensión simbólica del cuaderno *Alción al fuego* para mostrar una visión parcial e interesada de la poética de Friol. Méndez específicamente utiliza el símbolo de la cruz (uno que, por demás, tiene una ínfima representatividad en el poemario, si acaso aparece en los dos poemas que cita el estudio) en detrimento de otros de mayor importancia *tonal* –oro, sal, moneda, hoja, noche, arroz, casa, humo, fuego– para intentar demostrar que desde la dimensión del sacrificio redentor el poeta se *prepara* para la trascendencia. La lectura crítica de Roberto Méndez (2011) apunta a una tendencia, como se ha venido anotando, de clara vocación cristiana, que ha intentado obviar el desvío creador en la poesía de Friol, su rasgadura en la concepción origenista de la poesía.

Las formas arquetípicas en Friol se erigen asideros, estacas de continuidad que, en sentido correctivo, intentan resguardar al poeta de la disolución total del yo-poético en las máscaras; lo protegen del propio reflejo ridículo, sombrío o autoparódico que puede devolver la imagen del poeta-actor: “sino de esta manera de multiplicar/ prestándole el rostro a los rostros,/ a las máscaras que quieren relampaguear, actuar” (1997, p. 48), o el poeta-ventrílocuo: “Estoy a merced de cien ventrílocuos,/ de sus muñecos y versatilidades;/ cuanto asperjan de mí puede ser cierto” (1997, p. 26). Es decir, cuando la agudización de esta conciencia del ridículo, residuo también de la asunción de la multiplicidad, amenaza con desembocar en el silencio del poeta, la armazón *tonal* de las formas arquetípicas establece el reverso, se levanta la confianza en una esencia primera (“prístina”, diría el propio Friol) que aleja la sombra de la autonegación.

El símbolo en la poesía de Friol parece –y aquí continuó con la idea del movimiento pendular de esta escritura– fluctuar entre una necesidad de sugerir en construcciones herméticas, en ínfima medida, y, en la generalidad de las ocasiones, una voluntad arquetípica de asentarse sobre las formas establecidas. De alguna manera podríamos afirmar –como lo hace Hamburger (1991, p. 120) a propósito de voces de la tradición española como Jorge Guillén o Juan Ramón

Jiménez con las que el poeta cubano se siente muy en concordancia— que Friol llega a ser “moderno sin ser modernista”. El gesto tradicional que Hamburger identifica sobre todo con la base moral y metafísica de los poemas de Jiménez, emerge en Friol a un nivel retórico. Pero, la llegada a un *léxico desnudo* no supone en Friol, como sí sucede en Jiménez, la preponderancia de una personalidad empírica que, sin silenciar totalmente a la voz imaginativa, se establece en la autosuficiencia de la tradición nacional (recordemos que en *La verdad de la poesía* se habla de la tradición española en términos de “dada y evidente”). El arquetipo en la escritura de Friol se maneja en las claves de dispositivo atenuante que intenta disimular la poderosa voz del poeta fuerte en el entramado determinado de la tradición. A mi entender, la articulación de una poética en torno a construcciones arquetípicas recurrentes se establece como movimiento correctivo que pretende apaciguar la propia autoconciencia del desvío. Los arquetipos en su “poder comunicable potencialmente ilimitado” (Hamburger, 1991, p. 159) disipan, en parte, la sensación de alejamiento. No sin cierta razón un poeta tan cercano a Friol como Francisco de Oraá (1973) nos dice que esta poesía: “Esconde su angustia en una fineza de imaginación, en una tenue y sobria voz que a nadie sobresalta o choca” (p. 185). Una idea con la que se puede estar de acuerdo en cierto nivel, pero que omite la oscura verdad de ciertos registros del yo poético de Friol.

En Friol quizá pudiéramos sentir la presencia de una de estas personalidades poéticas de toque sensitivo extremo —se pudiera pensar acaso, de forma paralela, en Lorca o Hart Crane— donde confluye, junto al influjo moderno, el sabor contenido de lo arcaico; sujetos que testimonian, con una intensidad desmedida, la experiencia de la visión apocalíptica y a la vez deslumbrante de la gran urbe moderna y sus muchedumbres.

Pero el poeta cubano despliega la Historia como subterfugio, el arquetipo evita la emergencia de la mundanidad. Bajo la retórica arquetípica de la austeridad se marca la distancia del hormigueo impertinente de la Vanguardia. El motivo vuelve circular a su origen, a la noción del afuera. Gerardo Fernández Fe (1998) ha señalado, en este sentido, el hecho de que, mientras los poetas originistas y sus sucesores más cercanos toman un nuevo y eufórico aire a partir de enero de 1959 —circunstancia que personaliza en el Cintio Vitier de “El rostro”—, Friol insiste, a través del lapso que va de *Alción al fuego* (1968) hasta *Tramontana* (1997), en “poemas de la vejez, de más sequedad y más memoria, textos de la espera, de cierta paz y del misterio de la poesía” (p. 29). Sólo se podría objetar a lo anterior que, si es posible distinguir algún temprano resquicio de entusiasmo social en la obra de Friol, este emerge transfigurado por la “levadura cristiana” que concibe, a través de la imagen de la familia,

el cuerpo de la nación. En la última estrofa del “Arte poética” de *Alción al fuego*, la preocupación por lo colectivo se torna una de las lecturas posibles, amparada en la idea del sacrificio en pos de un futuro reino de felicidad:

*El pan azul hemos partido entre todos,
y la mesa relumbra para los que han de llegar.
Dejaremos vacíos los asientos, y los otros
verán brillar en sus copas el vino de la patria.* (Friol, 1968, p. 71)

En el prólogo a uno de los últimos poemarios de Carlos Galindo Lena, otro de los raros de los cincuenta, Jesús David Curbelo (2011) subraya un componente peculiar que, según su opinión, en nada de lo que se escribe por esos años, salvo algunos poemas de Cintio Vitier,² alcanza una dimensión similar: “la Revolución, una obra de justicia social y engrandecimiento humano, era la obra de Dios, y precisaba el uso del mismo lenguaje con que la tradición religiosa de Occidente lo ha ensalzado y ha transmitido su mensaje por varios milenios” (p. 22). Se pudiera pensar, siguiendo algunos fragmentos de Friol, en un tratamiento a nivel retórico del *hecho revolucionario* con un punto de partida similar al de Galindo Lena. Ahora bien, la diferencia entre ambas poéticas estriba en la manera en que, en Galindo Lena, el diálogo de reminiscencias bíblicas adquiere la forma del elogio de lo revolucionario desde la referencia, más o menos encubierta, a un contexto de plenitud: “alabanza al proceso revolucionario” y “tratamiento poético del lenguaje y la simbología de las religiones cristianas” (Curbelo, 2011, p. 22); mientras Friol interpreta el nuevo ambiente social bajo los signos religiosos del sacrificio, el temor o, como sucede en “Arte poética”, integra la alusión a la circunstancia de lo colectivo como parte de las disquisiciones usuales de su temperamento poético en relación al misterio de la poesía o la presencia de Dios.

El regusto arcaico de la tirante personalidad de su yo-poético lo mantiene lejos de los entusiasmos y las concesiones que configuran la vanguardia cubana de nacimiento en *Lunes de Revolución*; no obstante, bajo el sesgo de la *caritas*, se establece la transfusión de ciertos temas que pudieran asociar al poeta con el *Zeitgeist*. Luego, en la noción de masa el poeta fuerte no transige: el concepto político “pueblo” obtiene su reverso en el poético “multitud”; el *afuera* se percibe siempre como amenaza que

² Consúltese, para comparar con la idea de Curbelo, la manera en que Duanel Díaz interpreta la justificación de la conversión revolucionaria de Vitier a partir de la oposición entre la metáfora pagana y la cristiana que se constata en *Poética* (Díaz, 2005, p. 228).

intenta diluir la poderosa vocación de la individualidad poética. En esta cuerda, Fernández Fe (1998) explica cómo se configuran, en oposición al canon vanguardista, los rasgos definitivos de la poética de Friol —que proviene, según Fernández Fe, de lo que Jorge Mañach denomina “nuestro linaje romántico”: “La visión escatológica de la multitud, de la masa, el evidente desdén hacia todo lo que implica tempo, ya sea bursátil, ya sea festivo, ya políticamente eufórico, dan paso pues a una *marginalia* del rostro: sus humores y sus espejismos” (p. 29)—. El Friol visionario advierte entonces —consciente de los extremos heréticos a que puede conducir el entusiasmo— de la posibilidad funesta de una *hybris* colectiva:

*El pueblo regido por la vara de nardo,
¿reclamará un becerro de oro,
querrá el hartazgo de codornices?
¿No le bastará el maná que cae
todos los días en el alma,
y se amasa, y se cuece en el horno,
y se comparte con el prójimo?* (1968, p. 76)

Partamos entonces del supuesto de que la solidez arquetípica se resiente por el ligero desplazamiento del significado en diversos momentos de los estados poéticos de Friol y, por tanto, la confianza depositada en su inmovilidad sacramental implosiona en matices de desvío.

En el poemario inicial, *Alción al fuego*, se establece uno de los modos del arquetipo, que funciona, en un primer momento, por alusión indirecta. El arquetipo fuego aparece asociado fundamentalmente a la aparición de un significado místico elemental que se relaciona con la sustancia de la comunión, a través de la expresión que articula una relación donde Dios se integra al sujeto lírico “contra mi noche, como llama/ que me vuelve mendigo de oro, que arde/ en mí” (1968, p. 52).

Por su parte, dos poemas muy relacionados de *Turbión*, “Retrato del viaje” y “Retrato de la identidad”, originan la apertura de un sentido reminiscente del fuego, en el que, mediante “chispas de lucidez”, se pretende el acceso, por los caminos de la memoria, a algún tipo de conocimiento dentro del viaje nocturno a la identidad. Así, la representación del arquetipo se transfigura en evidencia de la doble condición del poeta, de la incertidumbre del entendimiento de un centro. No obstante, en el hecho de la identificación del fuego con la idea de un afuera, el segundo poema excava aún más en la disparidad del arquetipo. El fuego equivale aquí también a la fuerza residual de lo precedido; desestabiliza la seguridad en una

permanencia de la palabra que desentrañe la multiplicidad de los rostros; termina siendo incorporado, a fin de cuentas, dentro del influjo beligerante del otro:

*La fogata del mundo
chisporrotea con súbito denuedo
en la noche de tu historia.
[...]
Fuego de acorralarte las canciones,
de calcinar la estada.* (Friol, 1988, p. 11)

Otro poema de *Turbión*, “El fuego”, se lanza a un entendimiento más sosegado en cuanto a la elucidación del símbolo. El tono apremiante de los poemas anteriores se ha perdido en favor de un estado de seguridad *postrera* y convencida en cierto tipo de redención a partir de la memoria reminiscente. Este texto viene a representar toda una línea –la más plegada a la sombra del Querubín Protector– de la poesía de Friol muy relacionada con las teorías de Cintio Vitier en torno al poeta como portador de una peculiar conciencia del tiempo; y atestigua sobre todo, la conciencia agónica de la multiplicidad del yo-poético en Friol:

*Fuego de crear el estar, de convencerlo
de lo que hay que decir, y ser cada día,
cada noche palabra de la noche,
canto y edad de cada nombre,
filo y espanto en cada certidumbre
Volver al fuego que nunca se fue,
volver al fuego de la memoria,
en el acto postrero que traduce
toda una vida, todo un nacimiento* (1988, p. 102)

La idea de la poesía en Vitier (1997) está claramente asociada a una episteme de la memoria. En el temprano ensayo “Mnemósyne”, la figura del poeta viene a encarnar una suerte de intérprete superior del tiempo pasado que posee la capacidad de emitir un discurso, a partir de la función mediadora de la memoria (“reminiscencia reconstruyente y mediadora en el seno del tiempo” (p. 63)), que recoja una visión particular y trascendente del universo. Una lectura de la materia, a partir de una percepción particular del tiempo, que produzca –o más bien desentrañe– el conocimiento. De esta manera, la participación humana en el acto divino de la

creación se sostiene en la consistencia de un saber poético, de una restauración del ser primigenio que no está exenta de la angustia residual. Vitier nos dice sobre el “saber poético”:

En el saber poético lo que encontramos no es una pura y absoluta trascendencia, sino una especie de trascender angustioso, de angustia que encarna, en principio, una forma, una expresión, y que sin embargo no deja de ser angustia inexpresada [...] como una sombra que ha sido tocada por la luz pero sigue siendo, en un éxtasis extraordinario que angustia y maravilla, extraña sombra [...] la expresión espiritual de algo no-espiritual que, a pesar, de su sed infinita de historia y multiplicidad, exige con idéntico anhelo la trascendencia, para expresar el ser más íntimo de la vida. (1997, p. 69)

Quien haga una exégesis de algunos de los poemas de Friol que más concuerdan con la tesis anterior comprenderá cuán obsesionado se encuentra el poeta con la idea del conocimiento, a veces en contraposición, a veces en estrecha comunión, a la sustancia de su noche. Sin embargo, el apetito fáustico de permanencia se resuelve en certeza de la imposibilidad de un trascender místico, del proceso poético visto como participación. En este sentido, Enrico Mario Santi (1997) nos dice algo sobre la poética de Vitier que ayudará a entender la medida del desvío de Friol: “acto creador el de la memoria en que se trasciende el pasado como experiencia concluida y se reafirma la posibilidad de la salvación: retorno a una unidad e identidad perdidas que, al cabo, en infinita regresión lo salvaguarda la propia memoria del olvido” (p. 433).

El desvío está dado en la medida que el “saber poético” no contempla un regreso a la identidad primigenia, sino se erige prueba de la aparición de esa multiplicidad con que el yo debe cargar en su vano intento por alcanzar lo trascendente. Ciertamente es que el agón entre las máscaras del yo-poético muchas veces se transforma en voluntad de ignorar al otro, en regresión hacia sí de cada fragmento de personalidad; persecución inestable de la identidad (“El fuego” es quizá uno de los más claros ejemplos de esto, aunque el verso sobre “la noche” como “palabra de la noche” nos increpa con el ruido de lo angustioso). Pero, como ya he dicho, cuando el yo-poético se reconoce en la multiplicidad se obtiene el momento de lucidez máxima: la escritura reproduce todos los matices de un desvío cargado de matices. Es entonces cuando se anula la variante de una salvación por la escritura y se asume un destino en el que, como bien dice Fernández Fe: “nada tiene que ver con un estado de beatitud, bonanza y concilio postrero” (1998, p. 29).

Pese a que el impulso hacia un “saber poético” en Friol se mitiga en el consuelo del historiar que resume la imagen del poeta-testigo; pese a que la angustia temprana

surge del deseo de igualar la palabra del yo-poético y el soplo de la Indivisibilidad; pese a que el desvío se asocia casi siempre al alejamiento o la traición; aun así no deja de sorprender que la bitácora escritural de las fases terminales de esta escritura traslade sus preocupaciones hacia arriesgadas preguntas que impulsan el alma cristiana al límite de la transgresión –siempre atractivas en cuanto al devenir del pensamiento occidental, si pensamos, por ejemplo, en la angustia de Pascal ante la inmensidad inconmensurable de las esferas o en la visión de la nada en Mallarmé–. El vértigo que produce la perspectiva de la nada, la sola consideración culpable de esta posibilidad, y la visión perpleja ante el abismo de la no permanencia ahondan aún más la rasgadura de la obra de Friol con respecto a la tradición nacional, entiéndase Orígenes. Es en este momento de máxima conflagración donde la forma arquetípica del fuego recupera el sentido más llano, rememora su autoridad de materia de suplicio, se acerca al caos de la destrucción y a la severidad de la condena, o remarca la evidencia prometeica de la traición.³ El atrevimiento metafísico de “Epitafio del fuego” nos sacude en la constatación del choque de la fortaleza del yo-poético que aplasta la medida devota del yo-empírico:

*Quién sopla el fuego de los huesos
quién lo hace chisporrotear
sobre el abismo de cada uno,
destrabando las piedras del alma
echándolas a rodar
hacia la nada?* (Friol, 1999, p. 48)

La lectura de un poema como este y de la totalidad de “Embates”, el primer libro de *Zodiakos*, en un lector enterado de la obra de Friol sólo puede producir una sensación: el desconcierto. Es que el comienzo del conflicto, de la duda, del alejamiento en el diálogo con Dios, que se inicia en “Maná”, la segunda sección de

³ El movimiento de significación que describe el fuego en la obra de Friol no descarta la posibilidad de que otras construcciones arquetípicas mantengan una concienzuda inmovilidad de sentido sin importar los diferentes *estados* de la obra. El ejemplo más visible, en este sentido, quizás pertenezca al uso de uno de los símbolos que cobra mayor importancia dentro de esta poética: el de la casa. Es entonces que, en su envoltura de reminiscencias religiosas y familiares, el símbolo de la casa viene a transformarse en la entidad que contiene la esencia asediada por la atracción de la nada; la imagen que recrea una verdad e intenta salvar los fragmentos en la permanencia de la escritura. El arquetipo “casa” asemeja, de esta forma, la función de una vasija receptora de sentidos que intenta dotar de un orden en torno a un centro a la diversidad de los tropos que se integren a su órbita. Surgen así las imágenes de “la casa de por la noche”, “la casa de arder” o “casa de destrucción”.

Alción al fuego, alcanza registros insospechados en este cuaderno terminal. Poemas cortos, fragmentos que sacuden, que, de no ser por los movimientos correctivos de la inmovilidad arquetípica, anunciarían claramente la posibilidad del silencio del poeta. Pero, lo que salva a un poeta atascado en sus contradicciones de terminar abrevando en el silencio, de acabar arrasado por el Querubín Protector, no se justifica enteramente en la correctiva inmovilidad arquetípica, sino se halla también en cierta soterrada, pero central certidumbre, que está en la médula del desvío de su poesía: la certidumbre no de una salvación, sí de una permanencia relativa por la escritura. El poeta se ha alejado de la imagen del intérprete o del escriba, la sustancia imperecedera de la voz lo hace reconocerse en el reflejo de su Dios; la búsqueda de un centro constituye, a fin de cuentas, labor de iguales. Ya, en el ahondamiento del desvío, el poeta no participa de la creación, sino la equipara. El Friol de estos últimos *estados del ser*, antes de suscribir las teorías de la *Poética* de Vitier, preferiría decir con Steiner: “El poeta procede inquietantemente a semejanza de los dioses. Su canto edifica ciudades; sus palabras tienen ese poder que, por encima de todos los demás, los dioses querrían negarle al hombre, el poder de conferir una vida duradera” (2003, p. 54).

Si se sigue al Bloom que teoriza sobre la discontinuidad, “Embates” supone el momento en que el poeta se engendra a sí mismo: entramos en los terrenos del gnommo llamado Error, en lugar de Apolo, el verdadero dios de los poetas desde la mala interpretación. En efecto, la búsqueda suprema de la discontinuidad, para Bloom, se funda en el encuentro del efebo con “el fuego de su propia actitud”. Curiosa correspondencia, el relato de la imposición poética por discontinuidad podría verse como la descripción por imágenes de la llegada de la escritura de Friol al momento de su sentido terminal; el poeta recluido en las instancias de su noche ha encontrado la fuerza del símbolo que ejecuta la incisión:

La noche le trae a cada meditador solitario la evidente recompensa de un ambiente adecuado, así como la Muerte, a quien los meditadores temen tan equivocadamente, se muestra amiga de todos los poetas fuertes [...] Las continuidades comienzan con la aurora y ningún poeta *qua* poeta puede permitirse el lujo de hacerle caso al mandato de Nietzsche: “Trata de vivir como si fuera de mañana” [...] El primer reino del efebo es el océano, o se halla a la orilla del océano, y el efebo sabe que ha llegado hasta el elemento agua debido a una caída. Lo instintivo en él lo mantendría allí, pero el impulso antitético lo sacará y lo enviará tierra adentro, para que busque el fuego de su propia actitud [...] La mayor parte de lo que llamamos poesía, al menos desde la Ilustración, es esa búsqueda de fuego, es decir, de discontinuidad. (Bloom, 1991, p. 93)

Así, el poeta se sabe fuerte. Pero en el proceso de forjar su personalidad prometeica ha tenido que vaciar a su propio Dios, que echar a un lado la conciencia de creyente, como condición necesaria para engendrarse a sí mismo. No es extraño que al reconocimiento de la voz propia se oponga ahora el vacío de la presencia de Dios que se percibe como silencio. Octavio Paz (1990) nos dice que, pese a las semejanzas entre la experiencia poética y la religiosa, entendidas ambas como revelación, “la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma: [...] es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (p. 117). Friol descubre finalmente que la palabra poética se convierte en su propia respuesta ante la nada, en el flujo del que emana la posibilidad única de permanencia, de resistencia: “Nunca sospeché que las palabras/ iban a ser mi casa/ la terca heredad que sobreviviría a mis/ andrajos” (1993, p. 18).

La traición se ha asumido: la instauración del desvío, del alejamiento se comprende como condición necesaria para la fijación de la palabra de poeta fuerte. Los poemas que expresan lo que se pudiera equiparar con la sensación del temor sagrado han cambiado, con respecto, por ejemplo, a los de *Alción al fuego*, sustancialmente en el tono de la súplica. El poeta elimina, con el influjo de una perversidad inusitada, de una confianza en la fuerza de su personalidad poética (“nadie puede ser yo en la noche” (Friol, 1999, p. 47)), la angustia residual de la transgresión, y la intercambia por un llano pavor de hereje ante las represalias:

*No voces mi sangre
No enciendas tus carbunclos
No armes tus jueces contra mí.
Tu silencio es bastante* (Friol, 1999, p. 29)

Referencias bibliográficas

- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Curbelo, J. D. (2011). “Veinte años después, otra lectura posible de Carlos Galindo”. En C. Galindo Lena, *Últimos pasajeros en la nave de Dios*. Santa Clara: Editorial Capiro.
- Díaz, D. (2005). *Límites del origenismo*. Madrid: Colibrí.
- Fernández Fe, G. (1998). “Roberto Friol o la torpeza de *frater taciturnus*”. *La Gaceta de Cuba*, 6, p. 28.
- _____ (2010). “Sin sufrimiento no hay poesía. Una conversación con Roberto Friol”. *La Gaceta de Cuba*, 4, p. 50.

- Friol, R. (1967). "Rubén Darío en su página". *Boletín del Instituto de Literatura y Lingüística*, 2, p. 62.
- _____ (1968). *Alción al fuego*. La Habana: Unión.
- _____ (1988). *Turbión*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (1993). *Tres*. La Habana: Unión.
- _____ (1997). *Tramontana*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____ (1999). *Zodiakos*. La Habana: Unión-Letras Cubanas.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Hamburger, M. (1991). *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1992). "Hölderlin y la esencia de la poesía". En *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, R. (2011). "El unicornio torturado por el fuego". *Espacio laical*, 7(1), p. 80.
- Oraá, F. de (1973). "Alción al fuego". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 12, p. 185.
- Paz, O. (1990). *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Santi, E. M. (1997). "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente". En *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Steiner, G. (2003). "El silencio del poeta". En *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica/Siruela.
- Vitier, C. (1994). "En la Calzada de Jesús del Monte". En A. Chacón (Comp.), *Poesía y poética del Grupo Orígenes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (1997). *Poética*. La Habana: Letras Cubanas.