

Leyendo a Buesa

GUSTAVO PÉREZ FIRMAT

MOTEJADO DE «POETA DE CHOFERES Y COCINERAS» CASI DESDE EL PRINCIPIO de su carrera, José Ángel Buesa (1910-1982) ocupa un lugar de excepción en las letras cubanas. La poesía de Buesa se aprende, pero no se estudia; se recita, pero no se cita. Aunque no es inusual que un crítico intente rescatar a un escritor del olvido, si quisiéramos reivindicar al autor de *Oasis*, tendríamos que hacer lo opuesto: rescatarlo de su fama. Tan querido por sus lectores como vituperado por la crítica, Buesa —quien nace el mismo año que José Lezama Lima— se da a conocer a los veintidós años con *La fuga de las horas* (1932), que ya contiene uno de sus poemas más conocidos, «El hijo del sueño». A este poemario siguen varios en rápida sucesión: *Misas paganas* (1933), *Babel* (1936), *Poemas en la arena* (1937), *Canto final* (1938). Hacia 1936 goza ya de suficiente prestigio para figurar, junto con Lezama, Eugenio Florit, Nicolás Guillén y Dulce María Loynaz, en la antología de poesía cubana compilada por Juan Ramón Jiménez. Dos años más tarde, la Academia de Arte y Letras le otorga el Premio Nacional de Literatura. Pero no es hasta 1943, con la publicación de *Oasis*, que el joven provinciano de Cruces se consagra como el bardo preferido de choferes y cocineras. *Oasis* pasará por diez ediciones en diez años¹. Su continuación, *Nuevo Oasis* (1949), también verá varias ediciones en poco tiempo. Con estos dos poemarios, Buesa se incorpora a un club exclusivísimo: el de los poetas que escriben *best-sellers*. Hacia finales de los años 50, había vendido más de un millón de ejemplares de sus libros. Veinte años después, la cifra ha ascendido a dos millones. Hasta la fecha, *Oasis* ha pasado por más de veinte ediciones que han salido a la luz en todos los rincones del mundo de habla hispana. El único libro de poesía hispanoamericana que tal vez lo supere en aceptación popular es *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, del que *Oasis* es heredero y rival.

A la par de su quehacer literario, Buesa desarrolló una exitosa carrera en la radio y la televisión cubanas. El autor del «Poema de la culpa» también lo fue de *Raffles, el ladrón de las manos de seda*, *Mister Chang*; *El capitán Buena Suerte* y otras populares novelas radiales. En 1942, fue seleccionado como el director de programas radiales más destacado del año. Más adelante, fichado con exclusividad por la CMQ, dirigió un programa dominical (*Oasis*), en el que se leían versos suyos y de otros poetas «neorrománticos», como Alberto Baeza Flores y Carilda Oliver Labra². Además, era frecuente colaborador de *Vanidades*, *Bohemia*, *Diario de la Marina* y otras publicaciones habaneras. En 1953, la publicación en *Bohemia* de «Carta a Usted»³, una epístola donde —en elegantes pareados alejandrinos— el poeta destripa a la amante que lo dejó por otro, suscitó réplicas y contrarréplicas

que duraron varios meses⁴. Durante muchos años, los poemas de Buesa fueron parte principal en los recitales y las grabaciones de Jorge Guerrero, Otto Sirgo, Arturo Artalejo y otros declamadores, y se dice que el primer poema recitado en la televisión cubana fue el «Poema del renunciamento», en voz de Mario Barral⁵. La cantante puertorriqueña Myrta Silva le puso música a varios textos de *Oasis*, lo que también hicieron varios compositores cubanos, entre ellos Margarita Lecuona.

En su libro de memorias, *Año bisiesto* (1981)⁶, Buesa relata un encuentro —o, más bien, encontronazo— que tuvo en La Habana con «cierto poeta perteneciente a un grupo versolibrista y hermético» (p. 13). Aunque no da su nombre, no cabe duda de que se trata de un miembro del grupo Orígenes, frecuente blanco de la mordacidad de Buesa, para quien Lezama y sus discípulos, al usar la tinta como una estrategia de ocultamiento, desempeñaban «la cátedra del calamar»⁷. Después de saludarlo fríamente, el anónimo versolibrista le dice al autor de *Oasis*: «Tal vez tú mismo no te das cuenta, Buesa, del daño que le estás haciendo a la poesía cubana»⁸. Esta actitud, en la que el desdén acaso se confunde con la envidia, se extiende a los pocos comentarios de la crítica especializada durante los años 50. En *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*⁹, Cintio Vitier señala su «lirismo amoroso de musicalidad fácil y temática monocorde» y anota la influencia del primer Neruda. En *La poesía contemporánea en Cuba*, Roberto Fernández Retamar afirma que Buesa «ha preferido el número a la calidad, y prodigado sin mucha vigilancia sus dotes de poeta»¹⁰. Para Max Henríquez Ureña, Buesa es «la figura más popular y conocida del grupo de los neorrománticos»¹¹, pero su facundia obliga al lector exigente a «bucear» en sus libros para hallar poemas de legítimo valor. No es sorprendente, por lo tanto, que Vitier no mencione a Buesa en el ciclo de conferencias que conforman *Lo cubano en la poesía* (1958)¹², a pesar de que éstas se escribieron durante los años en que Buesa disfrutaba de mayor popularidad.

Cuando se marcha al exilio en 1963, la invisibilidad de Buesa en la Isla se hace casi total. A pesar de que sus versos seguían circulando de boca en boca, para la crítica oficialista su obra —apolítica, burguesa y «picúa»— encarnaba los valores de una época superada. Entre las pocas referencias durante los próximos cuarenta años sobresale la curiosa entrada en el *Diccionario de la literatura cubana* (1980)¹³, que habla de Buesa —quien por esos años residía en la República Dominicana— en pretérito, como si hubiera dejado de escribir o de existir: «Poeta que trató fundamentalmente el tema erótico en forma mimética y externa, algunos de sus libros, como *Oasis* y *Nuevo Oasis*, vieron múltiples ediciones». Poco después, Buesa publica *Año bisiesto*, un tomo de más de 400 páginas donde entrevera el recuento de episodios amorosos con una enérgica defensa de su trayectoria literaria.

Hay que esperar hasta los últimos años de la década de los 90, tres lustros después de su muerte, para que Buesa vuelva a aparecer en las librerías de la Isla. En 1997 se publican dos antologías de su poesía, *Buesa* (Editorial Matanzas) y *Pasarás por mi vida* (Letras Cubanas). La primera incluye un halagador prólogo de Carilda Oliver Labra¹⁴, quien fuera discípula y admiradora de Buesa; la segunda, compilada por Juan Nicolás Padrón, se destaca por el afán de Padrón en señalar las deficiencias del poeta¹⁵. Después de consignar el «misterio» de que Buesa haya vendido más libros que José Martí y Nicolás Guillén, Padrón atribuye su éxito, por una parte, a la captación de la «psicosociología del cubano» y, por otra, a la astucia comercial del poeta, quien fomentó —o, al menos, nunca se ocupó en

desmentir— los chismes que circulaban en torno al origen anecdótico de sus poemas (el «Poema del renunciamiento», por ejemplo, se suponía inspirado en su amor por una cuñada). De ahí que la fama de Buesa se deba menos a la calidad de su poesía que al «mito» que el autor ayudó a tejer en torno a su persona. Cuando el antologador se pregunta, «¿Por qué publicar la poesía de José Ángel Buesa?», la respuesta no podría ser más descalificadora: «¿Por qué no publicarla?» (p. 12). Más que un prólogo, Padrón compone un *rap sheet*, un expediente de infracciones políticas y literarias. Su título, «Un dulce contraste», remedo de una frase del «Poema del renunciamiento», no sólo mide a la distancia —estética, política— que separa al antologador del antologado, sino la desproporción entre el éxito de Buesa y la «pobreza de los resultados artísticos de sus poemas» (p. 11).

No cabe duda de que la impopularidad de Buesa entre los residentes de la ciudad letrada, ya que no entre los residentes de ciudades de verdad, se debe a su cultivo de una poesía del sentimiento. Después de sus inicios a finales del siglo XVIII y de su auge durante el siglo XIX, la literatura sentimental se refugia en los arrabales de la ciudad letrada: folletines, novelas rosa, teatro vernáculo, telenovelas, letras de bolero¹⁶. La reacción antisentimental de grandes sectores del posromanticismo, que echa raíces profundas en la poesía del siglo XX —un caso ejemplar es «*The Love Song of J. Alfred Prufrock*», de T.S. Eliot, un poema de amor sin amor— se arraiga por igual en el terreno de la crítica, donde cunden conceptos destinados a ponerles trabas a las reacciones afectivas de parte del lector: la «desfamiliarización» de los formalistas rusos; la «enajenación» de la teoría dramática de Brecht; la «ironía» de los *New Critics* norteamericanos; las *aporías* del posestructuralismo. Ello conduce a que se le dé valor a una poesía antisentimental, irónica, a menudo de lectura difícil, que en nada se parece a los versos más difundidos de Buesa. Ni aventura sigilosa ni enemigo rumor, los poemas de *Oasis* no producen ese desconcierto que, según Hugo Friedrich¹⁷, caracteriza las obras maestras de la lírica moderna. Si Buesa no le exige a sus lectores destrezas o conocimientos de los que ellos carecen, ellos no le exigen a él que haga correr ríos que nunca han existido.

Alardoso por naturaleza, tal vez, lo único de lo cual Buesa nunca hizo alarde fue de originalidad. En sus memorias, escritas en 1976, afirma: «Nunca he pretendido ser original, sino *lo menos otro posible*, que ya es suficiente pretensión»¹⁸. Muchos años antes, en el prólogo a *Babel*, ya había expresado su indiferencia hacia la novedad: «Jamás me ha dominado la angustiada preocupación de tener vestidas y peinadas mis Musas a la última moda. Soy poeta, no modisto ni peluquero. Y la emoción sincera nunca será inactual»¹⁹. En este sentido, su poética, ya que no sus poesías, es «neoclásica» antes que «neorromántica», pues Buesa no padeció de esa «ansiedad de influencia» que, según Harold Bloom, marca la obra del poeta moderno. De ahí la proliferación de epígrafes en sus poemas, huella de su deuda para con sus precursores, y de ahí también las ocasionales acusaciones de plagio.

Comentando la obra de Bécquer en *Año bisiesto*, Buesa sostiene que el autor de las *Rimas* es «un poeta anticronológico, que se sale de todos los sacrosantos esquemas de nomenclatura poética. Es, en realidad, un romántico rezagado. Pero eso no es decente. Estamos en época de anticipación, de clarividencia estética, y semejante ejemplo negativo resulta inaceptable» (p. 63). Al describir a Bécquer, Buesa se retrata. Igual que el poeta sevillano, su audacia consiste en ser un rezagado, «un representante activo de viejas fórmulas poéticas» (p. 4). Y un rezaga-

do que le lleva a Bécquer más de medio siglo de retraso. Síntoma de su retaguardismo es la antipatía de Buesa hacia el verso libre —«una variante superflua del poema en prosa» (p. 267)— que lo llevó a volcar la gran mayoría de sus poemas en metros clásicos. En vez del pequeño dios de Huidobro, quien ordena y desordena el lenguaje libérrimamente, Buesa es un «troglodita soñador»²⁰ que comparte sus vivencias en un lenguaje transparente. Como señala en *Método de versificación*²¹, su prurito de perfección formal siempre lo indujo a sacrificar la originalidad expresiva en favor de «la pulcritud de la versificación». Lo que nunca sacrifica, sin embargo, es el propósito de inducir en sus lectores el «estremecimiento» que, a su parecer, define la experiencia estética²².

Una lectura cuidadosa —lectura de profesor, no de chofer— del poema más conocido de Buesa, el «Poema del renunciamento», nos permitirá entender mejor el retaguardismo literario en que se funda su buena y mala fama. Es más, al no evitar el lugar común o la metáfora trillada, la poesía de Buesa, en vez de obviar la necesidad de una lectura acuciosa, la solicita. No es verdad que sólo lo difícil es estimulante; igual de estimulante puede ser la indagación en lo fácil, en el espesor de las superficies, sobre todo, cuando detrás de la tan mentada «facilidad» de Buesa se oculta una práctica de escritura mucho más compleja de lo que se piensa. Lo digo sin pena: me gusta la poesía de Buesa. Y me gusta precisamente por sus supuestos vicios: la sencillez, la cursilería, el tono menor punteado por momentos de exaltación, su predilección por los sentimientos caros a choferes, cocineras y algún que otro profesor de literatura.

Poema del renunciamento

Mon âme a son secret ...

ARVERS

- 1 Pasarás por mi vida sin saber que pasaste.
- 2 Pasarás en silencio por mi amor, y, al pasar,
- 3 fingiré una sonrisa, como un dulce contraste
- 4 del dolor de quererte . . . y jamás lo sabrás.

- 5 Soñaré con el nácar virginal de tu frente;
- 6 sonaré con tus ojos de esmeraldas de mar;
- 7 soñaré con tus labios desesperadamente;
- 8 soñaré con tus besos . . . y jamás lo sabrás.

- 9 Quizás pases con otro que te diga al oído
- 10 esas frases que nadie como yo te dirá;
- 11 y, ahogando para siempre mi amor inadvertido,
- 12 te amaré más que nunca . . . y jamás lo sabrás.

- 13 Yo te amaré en silencio, como algo inaccesible,
- 14 como un sueño que nunca lograré realizar,
- 15 y el lejano perfume de mi amor imposible
- 16 rozará tus cabellos . . . y jamás lo sabrás.

17 Y si un día una lágrima denuncia mi tormento,
 18 —el tormento infinito que te debo ocultar—,
 19 te diré sonriendo, «No es nada . . . Ha sido el viento».
 20 Me enjugaré la lágrima . . . ¡y jamás lo sabrás!²³

Buesa cuenta que compuso el «Poema del renunciamento» al dorso de un programa del Teatro Payret mientras viajaba en un tranvía. Su tema es «nada excepcional»: «el hecho de que un hombre se enamore perdidamente de una mujer perdidamente enamorada de otro»²⁴. La primera versión fue publicada en *Babel* y la versión definitiva en *Oasis*. Ésta difiere de la original en varios detalles: se modera el derroche de puntos suspensivos, que en la primera versión aparecían al final de cada estrofa; se efectúa una sustitución léxica («besos» por «manos» en el v. 8), y las estrofas tercera y cuarta cambian de lugar. Pero el cambio más significativo ocurre al margen del poema. En *Año bisiesto* (p. 90), Buesa señala que este poema «siempre» tuvo como epígrafe una frase de un soneto del poeta romántico francés, Félix Arvers (1806-1850), que también trata el tema de un amor secreto. No obstante, en *Babel* el poema aparece sin epígrafe y en la primera edición de *Oasis* el epígrafe es un verso de otro poeta francés, Henri Cazalis (1840-1909): «*Je t'aime, et ne puis te le dire*» [Te amo, y no te lo puedo decir]²⁵. Sólo a partir de la tercera edición de *Oasis* (1946) aparece el epígrafe de Arvers.

Es probable que Buesa, quien ya conocía el llamado «Sonnet d'Arvers» al componer la primera versión del «Poema del renunciamento», haya sustituido epígrafes en respuesta a la acusación de plagio hecha por Emilio Ballagas, quien tradujo el soneto de Arvers en el *Diario de la Marina* para demostrar su afinidad con el poema del poeta cubano. Según Buesa, la traducción de Ballagas fue un ardid malintencionado, pues al traducir la frase «*et ne comprendra pas*» del poema francés como «y jamás lo sabrá», Ballagas altera el modelo para exagerar el parecido con la copia²⁶. No obstante, al reeditar *Oasis*, Buesa decide no ocultar la fuente de su poema y añade el epígrafe de Arvers. Tres décadas más tarde todavía sigue lo suficientemente preocupado por la imputación de plagio como para suministrar un muestrario de otros poemas hispanoamericanos que también «reiteran» el soneto de Arvers²⁷.

Si las semejanzas entre los dos poemas no son tan extensas como quiere Ballagas, tampoco son insignificantes, como se puede comprobar si volvemos al soneto de Arvers.

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère:
 Un amour éternel en un moment conçu.
 Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
 Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.

Hélas! j'aurai passé près d'elle inaperçu,
 Toujours à ses côtés, et pourtant solitaire,
 Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
 N'osant rien demander et n'ayant rien reçu.

Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
 Elle ira son chemin, distraite, et sans entendre
 Ce murmure d'amour élevé sur ses pas;

A l'austère devoir pieusement fidèle,
 Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle:
 «Quelle est donc cette femme?» et ne comprendra pas²⁸.

Buesa toma prestado de Arvers el motivo del «amor secreto», así como frases e incidentes. Un careo de los dos poemas, sin embargo, saca a relucir la superioridad de la «copia» sobre el «original». El verso más famoso de toda la poesía de Buesa —«Pasarás por mi vida sin saber que pasaste»— encuentra su antecedente en uno del soneto francés: «*Hélas! j'aurai passé près d'elle inaperçu*». El uso del futuro perfecto en Arvers le imprime a la situación un carácter indefinido, eventual. En vez de repetir el futuro perfecto, Buesa lo descompone en sus dos tiempos, futuro y pasado, y los contrapone al principio y final del mismo verso: «Pasarás...pasaste». El empleo del mismo verbo en diferentes tiempos —recurso que los manuales llaman «políptoton»— crea un agrisulce contraste entre hecho y eventualidad, entre lo que pasará y lo que —habiendo pasado— nunca pasó. Asimismo, mientras que en el soneto de Arvers el hablante pasa «por su lado», en el «Poema del renunciamento» ella pasa «por [su] vida». Al aunar un suceso material con un complemento abstracto, Buesa insinúa que ese «pasar», además de designar un desplazamiento en el espacio, evoca un hecho de más trascendencia.

Con el pasar de la mujer, algo ha pasado. Su pasar no es sólo cruce sino acontecimiento: ella ha pasado «en» (y no sólo «por») la vida del poeta. Por otra parte, la trasposición de la frase de Arvers a la segunda persona, además de subrayar la pasividad del hablante, le infunde a la frase una gotita de veneno. Ese «pasar» profetiza, primero («pasarás»), y comprueba, después («pasaste»), el desgaste de la amada, su indefensión ante el paso del tiempo. Ello se confirma si notamos que la genealogía del verso de Buesa incluye otro verso, éste de Charles Derennes —«*Et puis elle passa comme les autres choses...*» [«Y entonces ella pasó como las otras cosas...»]— que hace hincapié precisamente en la caducidad (tanto es así que el verso forma parte de una elegía)²⁹. Como ha señalado Jerome McGann, la poesía sentimental es poesía de perdedores³⁰. Pero Buesa (o su trasunto lírico) no es buen perdedor. De ahí que su adaptación del verso de Arvers adquiera la severidad de una sentencia. Al combinar sentimiento y resentimiento, Buesa abre su poema con un lamento que es a la vez una admonición.

La refundición del primer verso es parte de un proyecto más general de reescritura. Autor de novelas radiales, Buesa sabía cómo convertir la anécdota del soneto francés en un pequeño drama, en una de esas «tragedias domésticas» que, según Northrop Frye³¹, conforman el meollo de lo sentimental. Para darle dinamismo a la narración, desglosa la anécdota en tres episodios. El primero ocupa las dos estrofas iniciales: la mujer pasa por su lado y él finge una sonrisa. El encuentro imprevisto desencadena una alabanza de la belleza de la amada. La aparición del rival —«Quizás pases con otro» (v. 9)— deslinda el segundo episodio, que se elabora en la tercera y cuarta estrofa. Aunque el «otro» no puede competir con la elocuencia del poeta, sí disfruta de la ventaja de poder hablarle al oído a su amada, lo cual complica la situación enunciativa del poema. Dos son los hombres que le hablan a la mujer, confesándole su amor, pero sólo las «frases» del rival alcanzan su oído. No obstante, el poeta también

tiene quien lo escuche —el lector—. Se establece así otro contraste: entre la mujer, que sólo atiende a las palabras del «otro», y el lector, que sólo atiende a las del poeta. Si el rival le habla al oído a la mujer que pasa, el autor nos habla al oído a nosotros.

En la elaboración de estos dos episodios, Buesa alterna entre la primera y la segunda persona, entre el acontecer y la reflexión. En las estrofas primera y tercera el sujeto es la mujer («Pasarás por mi vida...» [v. 1]; «Quizás pases con otro...» [v. 9]) y el poeta se ocupa del desarrollo anecdótico de la trama. En la segunda y la cuarta, él es sujeto («Soñaré con el nácar virginal...» [v. 5]; «Yo te amaré en silencio...» [v. 13]) y se entrega a describir el impacto sentimental del encuentro con la mujer amada.

Esta alternancia entre el «tú» y el «yo», y entre la acción y la reacción, se dirime en la última estrofa, que narra el episodio culminante de la trama. Su primer verso varía del patrón de las estrofas precedentes al acudir a la tercera persona: «Y si un día una lágrima denuncia mi tormento...» (v. 17). Esa lágrima no puede menos que recordarnos la lágrima más famosa de la literatura cubana —«La lágrima infinita», de Hilarión Cabrisas— en particular, cuando en el verso siguiente aparece el mismo calificativo («...el tormento infinito que te debo ocultar»). Pero a diferencia de la lágrima de Cabrisas, invisible para la amada, la lágrima en el «Poema del renunciamento» delata al hablante. Esa delación va acompañada por la única frase de él que ella logra escuchar —«No es nada... ha sido el viento» (v. 19)—. Cuando el poeta, por fin, rompe el silencio, lo hace no para confesar su amor, sino para negarlo.

Igual que el poema de Buesa, el soneto de Arvers también concluye con un parlamento, pero en boca de la mujer amada:

A l'austère devoir pieusement fidèle,
Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle:
«Quelle est donc cette femme?» et ne comprendra pas³².

Lo que en Arvers es una duda privada, en Buesa se transforma en el momento de máxima tensión, ya que pone a los dos protagonistas frente a frente por única vez: ese «*Elle dira*», de Arvers, encuentra su contrapartida en el «te diré», de Buesa (v. 19), que, a su vez, se hace eco del «te dirá» del rival (v. 10). No debemos pasar por alto, tampoco, la estrecha relación entre la «denuncia» de la lágrima y la «renuncia» del poema. La paradoja de una renuncia que denuncia, de una dimisión que es, a la vez, confesión, cifra el «misterio» del poema, su manera de guardar y desvelar un amor secreto (el título del soneto de Arvers es, precisamente, «*Un secret*»). Cuando el hablante le dice a su amada, «no es nada», niega lo que el poema delata a voces y en silencio, ya que el «amor inadvertido» de la tercera estrofa acaba vertiéndose en una lágrima, el emblema por excelencia de la poesía del sentimiento. Y cuando le atribuye su tormento al viento, ese viento arrastra un eco del título: renunciamento.

A diferencia de «*Un secret*», la configuración del «Poema del renunciamento» como apóstrofe produce una doble abstención. No sólo pasa inadvertido el amor del poeta; inadvertida por igual es la declaración que padece un amor inadvertido. Si comparamos las dos frases que Ballagas asimila en su traducción —«*et*

ne comprendra pas» y «y jamás lo sabrás»— podemos comprobar que la primera es una aseveración exenta de ambigüedad, mientras que la segunda es doblemente ambigua, ya que la ignorancia de la mujer se extiende a la aseveración misma. Se trata, pues, de un secreto redoblado, de un re-enunciamiento. Esa es la paradoja inscrita en el primer epígrafe del poema: «*Je t'aime, et ne puis te le dire*» [«Te amo, y no te lo puedo decir»]. Todo el poema surge, entonces, de la compleja relación entre renuncia y denuncia, entre el motivo del amor secreto —heredado de Arvers— y su elaboración como una confesión desoída.

Se ha dicho que *Oasis* es «el libro de las antítesis»³³. Alguien hasta se ha ocupado de contarlas³⁴. Desde el primer verso hasta el último, el «Poema del renunciamiento» nos ofrece una excelente muestra del gusto de Buesa por la paradoja y el retruécano. En sus poemas, el alejandrino de estirpe modernista se convierte en un dispositivo para generar agudezas, inversiones, contrapuntos. Acudiendo a la terminología de Michael Riffaterre, podría decirse que la «matriz» del poema es la fórmula «sí, pero no», que sirve para articular las oposiciones que rigen el poema. No cabe duda de que Buesa es deudor de Bécquer y Neruda; pero no lo es menos de Gracián y Quevedo.

Otro rasgo que el «Poema del renunciamiento» comparte con otros poemas de Buesa es la vaguedad de la anécdota. La poesía amorosa de Buesa se abstiene de ofrecer detalles que nos permitan ambientar a los protagonistas. Falta la confianza personal tanto como el dato circunstancial. Lo único que cuenta es el drama íntimo y sus rebotes afectivos. Esta ausencia de concreción, que facilita la identificación del lector con la situación descrita en el poema, es un elemento fundamental en la poesía del sentimiento, cuyo ámbito es el lugar común —ese código de vivencias, valores, sentimientos y hábitos expresivos que el poeta y sus lectores asumen sin cuestionamiento—. Lo que queda fuera del código de lo común —la cotidianidad, la vida «real»— se constituye entonces como un espacio degradado que marca la extinción del sentimiento, y, por lo tanto, el colapso de la experiencia estética: «Y bien: sigo viviendo. Pero vivo la vida / como un viento de moscas, como un agua podrida» («Canción del abandonado», *Antología*, p. 331). Mientras dura el trance amoroso, el mundo de moscas y podredumbre se desvanece: «La sombra eran los días, las palabras de siempre, los gestos cotidianos» («Tiempo ausente», *Antología*, p. 325).

A esta falta de ambientación se debe el carácter manido de la imaginería de los poemas. En ausencia de lugares concretos, Buesa multiplica los lugares comunes: ríos, arboledas, jardines, calles sin nombre, días sin fecha. Por eso es *Oasis* un título afortunado, ya que, además de abrir un remanso al margen de la Segunda Guerra Mundial, nombra el sitio de sus poemas, que es también el de la poesía del sentimiento. De acuerdo con Cintio Vitier, los mejores momentos de Buesa se producen cuando se aleja de «los sentimientos convencionales»³⁵. Sí, pero no: es innegable que en Buesa prevalecen los sentimientos convencionales; pero los mejores momentos de su poesía surgen precisamente de su desembarazado convencionalismo. Su logro —su hallazgo— es haber sabido crear una amplia comunidad de lectores mediante la expresión recordable de «emociones compartibles»³⁶. Y todo ello en un lenguaje llano, comunicativo, que no le pone trabas a la comprensión, pero que tampoco está exento de artificio, o más bien, de arte.

NOTAS

- 1** Buesa, José Ángel; *Oasis*; décima edición; Cultural, La Habana, 1952.
- 2** En octubre de 1949, la revista *Radiomanía* (vol. 15, n.º 10) describió *Oasis* de la siguiente manera: «delicado programa que se presenta cada domingo desde Radiocentro, a las seis de la tarde, que cuenta con muchísimos radioescuchas, sobre todo, entre el bello sexo» (p. 5).
- 3** 15 de noviembre, 1953, p. 44.
- 4** Tres semanas después de aparecer «Carta a Usted», se publica la primera réplica, «Contestación a Usted» (*Bohemia*; 6 de diciembre, 1953, p. 48), firmada por *La señora X*, que termina: «Si los dos caminamos por senderos diversos. / no se meta en mi vida: ¡siga usted con sus versos!». A ésta le siguen, entre otras, «Carta a los dos» (de Ernesto Montaner, en *Bohemia*; 20 de diciembre, 1953, p. 88); «Carta a los cuatro» (de Arturo Liendo Liendo, en *Bohemia*, 27 de diciembre, 1953, p. 46); «Carta a los cinco» (de *El Caballero de París*, en *Bohemia*, 31 de enero, 1954, p. 86.), y «Carta a todos» (de Herbello, Juan; en *Bohemia*; 17 de enero, 1954, p. 46). La entretenida «polémica rimada» durará hasta febrero de 1954, cuando una «Doble posdata», del propio Buesa (en *Bohemia*; 7 de febrero, 1954, p. 44), le pone fin.
- 5** Buesa mismo grabó un disco de sus poesías, *Poeta enamorado. Poemas de José Ángel Buesa recitados por el propio autor* (Panart LP-3056, 1955).
- 6** *Año bisiesto: Autobiografía informal*; Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1981.
- 7** Sobre Lezama, Buesa escribe: «Nunca lo traté personalmente, pero fuimos enemigos literarios feroces. Y él era más vulnerable que yo, en varios aspectos. Yo sigo creyendo que Lezama fue de los poetas que recurren al verso libre porque carecen de *oído prosódico*» (*Año bisiesto*, p. 250).
- 8** Buesa añade que su contestación fue: «Tu caso es peor, porque tú no le haces ni bien ni mal» (p. 13).
- 9** Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, p. 274.
- 10** *Orígenes*; La Habana, 1954, p. 78.
- 11** *Panorama histórico de la literatura cubana*, vol. 2; Las Américas, Nueva York, 1963, p. 386.
- 12** Vitier, Cintio; *Lo cubano en la poesía*; Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.
- 13** Vol 1; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 160.
- 14** Oliver Labra, Carilda; «Prólogo»; en Buesa; Ediciones Matanzas, Matanzas, 1997, pp. 9-15.
- 15** Padrón, Juan Nicolás; «Un dulce contraste»; en Buesa, José Ángel; *Pasarás por mi vida: antología poética*; Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 5-14.
- 16** Sobre los avatares de la literatura sentimental, ver los estudios de Aníbal González («Del testimonio al sentimiento: Querido Diego, te abraza Quiela y la nueva novela sentimental hispanoamericana»; en *Literatura Mexicana*, 12.2, 2001, pp. 145- 78); de Jerome McGann (*The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style*; Clarendon Press, London, 1996), y de Winfried Herget («Towards a Rhetoric of Sentimentality»; en *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*; (Ed. Herget, Winfried); Gunter Narr, Tübinga, 1991, pp. 1- 14).
- 17** *Estructura de la lírica moderna* (Trad. Juan Petit); Seix Barral, Barcelona, 1959, p. 25.
- 18** *Año bisiesto*, p. 228.
- 19** Alvarado Sicilia, La Habana, 1936.
- 20** *Cantos de Proteo*, La Habana, p. 44.
- 21** Ramallo Bros., San Juan, Puerto Rico, 1974, p. 79.
- 22** *Año bisiesto*, p. 119.
- 23** Buesa, José Ángel; *Antología*; Minerva, Nueva York, 1969, p. 114.
- 24** *Año bisiesto*, p. 17.
- 25** El verso de Cazalis, quien escribió bajo el seudónimo *Jean Lahor*, proviene de «Silencieux Amour», en *L'illusion*; Alfonse Lemerre, París, 1898 (pp. 87-88).
- 26** *Año bisiesto*, pp. 90-91.
- 27** Ver *Año bisiesto* (pp. 91-92). En su manual de métrica, *Método de versificación* (1974), Buesa señala que, aunque Arvers es un escritor olvidado, su poema, «el soneto más famoso de todos los sonetos», vale no por «el exacto funcionamiento de su mecanismo externo, sino [por] la emoción comunicativa de su intimidad» (p. 48). Sobre la controversia en torno a los supuestos plagios de Buesa, ver Labrador Ruiz, Enrique; «Baraja poética»; en *Gaceta del Caribe*; 1.1, marzo, 1944, pp. 5-6. En *Nuevo Oasis* (1949), Buesa incluye su propia «versión» del soneto de Arvers (Sexta edición, Studium, Nueva York, 1974, p. 70).
- 28** [«Mi alma tiene su secreto, mi vida su misterio: / Un amor eterno de súbito concebido. / El mal no tiene remedio, y además debo callarlo, / y ella que lo ha causado nunca ha sabido nada de él. // ¡Ay! yo habré pasado desapercibido cerca de ella, / siempre a su lado y sin embargo solo; / y habré de llegar hasta el final de mi tiempo en la tierra, / sin atreverme a pedir nada y sin haber nada recibido. // En cuanto a ella, aunque Dios la ha hecho dulce y tierna, / ella sigue su camino, distraída y sin escuchar /este murmullo de amor que se levanta en torno a sus pasos. // Al austero deber piadosamente fiel, / ella dirá, leyendo estos versos tan llenos de ella: / «¿Quién es pues esta mujer?» y no comprenderá.»] (Arvers, Félix; *Mes heures perdues* (1833); Slatkine Reprints, Genève, 1973, pp. 71-72).
- 29** La frase de Derennes (1882-1930), procedente de una de las elegías contenidas en *L'Enivrante angeoise* (1904), aparece como epígrafe del «Tercer poema de la despedida» (*Antología*, p. 221).
- 30** *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style*; ed. cit., p. 150.
- 31** *Anatomy of Criticism: Four Essays*; Princeton University Press, Princeton, 1957, pp. 38-39.
- 32** [«Al austero deber piadosamente fiel, / ella dirá, leyendo estos versos tan llenos de ella: / «¿Quién es pues esta mujer?» y no comprenderá.»]
- 33** *Año bisiesto*; p. 86.
- 34** Luis Mario; en «El eclipse de los detractores de José Ángel Buesa», prólogo a Buesa, José Ángel; *Oasis*; Betania, Madrid, 2002, pp. 7-10, cuenta «120 antítesis» (p. 7).
- 35** *Cincuenta años de poesía cubana*; ed. cit., p. 274.
- 36** *Año bisiesto*; p. 85.