EUGENIO FLORIT Y LA SIGNIFICACION HISTORICA DE SU ITINERARIO POETICO

POR

JOSE OLIVIO JIMENEZ
Hunter College & Graduate Center (CUNY)

Goethe, una de las compañías espirituales más firmes y constantes de Florit, acuñó un *dictum* que, en una de sus variantes sufridas en las traducciones, nos ha llegado así: «sin prisa, pero sin tregua». Convertida en lema venturoso para la creación artística, esa admonición parece haber presidido también el propio quehacer lírico del poeta cubano. No es de sorprender, así, que a la altura ya de sus fecundos ochenta años, éste siga fiel a ese lema, y continúe dando a luz, con cierta regularidad, libros, *plaquettes*, ediciones privadas, textos sueltos. En «Amor de ciudad grande», una hermosa pieza de su libro *Hábito de esperanza*, y que es la misma «ciudad grande» de los afanes y las batallas interiores de Martí en sus *Versos libres* (lo cual se evoca ya desde el título), escribía complacido Florit: «¡Qué lindo ir despacio / por entre la prisa!» De ese modo ha marchado su trabajo creador: sin prisa, pero igualmente sin descanso, y la ya casi veintena de sus libros y publicaciones así lo confirma. Contemplar, y de cierta manera valorar históricamente, el itinerario que, desde la perspectiva de hoy, han trazado esas publicaciones es el objeto de estas páginas. Vale aclarar que, por las naturales limitaciones de espacio, el recorrido que aquí nos proponemos ha de ser apretado y sumario. Por ello, y como el lector interesado tiene a mano ya la reciente edición de sus *Obras completas*, nos abstenemos de interrumpir el hilo de nuestras consideraciones con muestras textuales de poemas o pasajes del autor ¹. Con

¹ Nos referimos a las que vienen publicando, como responsables de la edición, Luis González del Valle y Roberto Esquenazi Mayo en la *Society of Spanish and Spanish-American Studies* (University of Nebraska-Lincoln). Hasta el momento han aparecido los siguientes

ese mismo objeto prescindimos —salvo en lo indispensable— de citas y observaciones procedentes de los trabajos críticos sobre la labor poética de Florit (que han sido numerosos e importantes en los tiempos cercanos); pero como obligado acto de justicia, al final y bajo el epígrafe de *Obras de referencia*, consignamos los más valiosos de esos trabajos. De algunos de ellos es deudor lo que sigue, si bien parcialmente, y es un agradable deber reconocerlo así.

Un propósito guiará estas ideaciones. Se trata de hacer ver cómo la poesía de Florit, además de su intrínseco valor, tiene el interés —nada secundario— de su oportunidad histórica: haber hecho acordar, y en algunos casos adelantar, el ritmo de evolución de la lírica cubana contemporánea respecto a la que en todo el mundo hispánico se iba produciendo coetáneamente. De modo particular, esta aseveración es válida para el dinámico período de entreguerras (1920-1940) y para algunos de los caminos por los que aquella estética (o pluralidad de estéticas) encontró sus vías de superación y salida a partir de la última fecha anotada. De este modo, su obra se gana esta significación ejemplar: haber contribuido a impedir ese lamentable fenómeno que es el retraso, el compás trasnochado, la deshora. Cuba ha de agradecerle, así, el haber llevado a sus playas poéticas, y dentro siempre de su acento o acentos personales, el tono expresivo justo y en el instante justamente indicado.

De entrada, en aquellos veinte años la actividad creadora de Florit ayudó a la incorporación (o afirmación) en la Isla de las sucesivas tendencias de una época estéticamente inquieta —ápice de la modernidad en nuestro siglo— y casi voraz de sí misma: el posmodernismo declinante, la aventura vanguardista, el neogongorismo, la poesía pura (aquí junto a otros dos nombres mayores: Mariano Brull y Emilio Ballagas), el superrealismo... En su primer cuaderno, *32 poemas breves* (1927), que recoge composiciones datadas desde 1920, se une, a un sereno y melancólico lirismo posmodernista (con la huella más notable de Enrique González Martínez), una disposición saludable de apertura, si bien nunca extremada, hacia las audacias de la expresión más característicamente vanguardista. Sin embargo, Florit mismo vio muy pronto aquellos poemillas sólo como prehistoria o, cuando más, como útiles ejercicios que le permitieron aligerar su verso «del lastre rubendariano y tal»². Lo importante (y no obsta para ello que el propio autor los sacrificara en algunas de sus colecciones

volúmenes: I, *Libros de poesía: 1920-1944* (1985); II, *Libros de poesía: 1946-1974* (1983), y III, *Versos nuevos y algunas prosas de ayer y de hoy* (1982).

² Todas las citas entrecomilladas de Florit proceden de dos ensayos suyos de autocritica, «Regreso a la serenidad» y «Una hora conmigo», recogidos ambos en el volumen III (páginas 130-138) de sus *Obras completas*, citadas en la nota 1.

antológicas posteriores) es que el poeta, al nacer, cumplía el requisito de estar a la altura de su hora. De otro modo, que no nació viejo.

Va sugerido en lo dicho que, casi a la vez que lo practicaba, Florit sintió el cansancio de un arte volatinero e insustancial (lo «vanguardista» en un sentido superficial, en trance de armar una nueva retórica, lo que ya le iba diagnosticando por los mismos años César Vallejo). Y experimenta en seguida la necesidad de volver a la arquitectura del poema, a la voluntad clásico-barroca que combina el orden formal de la estrofa con la virtualidad sugerente del lenguaje metafórico y, en su caso particular, a la apetencia —tan intelectual, signo de un cierto momento de la época— y al amor por la norma y la geometría. Y así resumirá, después, aquella apetencia de entonces: «Moldes de ayer para el arte de siempre. Clásico es como decir eterno. Geometría y pauta, que es como decir divinidad.» Y para ello estaba la lección de Góngora, recién actualizado y reivindicado por poetas del 27 español, y Florit nos da, ahora, otra señal evidente de su precisión histórica: mirar, poetizar y recrear estilizadamente el paisaje cubano —la Isla, a pesar de su nacimiento en España (y de sus muy largos años posteriores de residencia en los Estados Unidos), era ya, y sería para siempre, su patria— desde las coordenadas aprendidas en la sintaxis peculiar y los mecanismos metafóricos del genial cordobés. Surge así *Trópico* (1930), verdadero inicio de su trayectoria poética personal: doce décimas dedicadas al campo y doce al mar cubanos. Florit, que había probado saber cómo ser libre, se une a aquellos que «nos juntamos un día a la sombra del roble gongorino para hacer ejercicios de humildad». Sí, humildad, pero también magia y secreto en el rigor: captar desde el espíritu un paisaje, tan proclive al tratamiento decorativo y exuberante, para sobre él, o mediante él, «traducir estados emocionales puros», y devolver aquel mismo paisaje transmutado en un objeto poético —artístico— ya salvado y resistente. A Alfonso Reyes le fue dable precisar (pues puede haber secreto y magia en la economía y el rigor) las claves por las cuales Florit supo, en *Trópico*, «reducir la flor y el pájaro a un esquema de pura geometría». (Una experiencia inolvidable: escuchar a Julián Orbón cantar, con el ritmo de «La guantanamera», las décimas de este libro, a un tiempo tan cubanas y tan universales.)

Más flexible, sinuosa y sensual la dicción de Florit que la de Góngora; éste —le recordaba a aquél Juan Marinello—, «con toda la maravilla de su juego poético, era un cautiverio, una tiranía». También lo entendió así el autor de *Trópico*, y de ese cautiverio decidió escaparse —«despedirse», dirá más urbanamente— «del modo más decoroso posible», y conservar sólo de aquella sombra ejemplar «un leve perfume entre las manos y el recuerdo sin forma de la huida». Esta observación auto-crítica (recuérdese

a Juan Ramón Jiménez decir su dolido adiós a la inapresable Belleza: «¡Sólo queda en mi mano / la forma de su huida!») es un índice del nuevo rumbo, de todos modos ya implicado en el mismo *Trópico* bajo vestiduras temáticas sólo aparentemente exteriores, que habría ahora de seguir. Más propio sería hablar de nuevos rumbos, arribándose así a ese intenso período de su obra que nos da la imagen más compleja, en tanto que artista, de Florit. Son los caminos a explorar en los poemas que comienza a escribir hacia 1930, y los cuales reunirá en uno de sus volúmenes centrales y el de mayor significación entre ellos: *Doble acento* (1937). En principio, se da ya aquí su entrada definitiva en el ámbito (y las calificaciones son sólo relativas) más cerrado, «pulcro» y vigilante de la poesía pura. Pero dando cuerpo a la otra modalidad, al otro acento que ya declara el título, aparecerán también composiciones de mayor aliento y libertad discursiva e imaginativa, más temblorosas y misteriosas, menos contenidas y cercanas, en cierto modo, al surrealismo. «En mis poemas —escribe Florit sobre aquéllos, los de ese libro— veréis cosas fijas, claras, de mármol; lo clásico, en fin. Y otras desorbitadas, sin medida, oscuras (...) Pero en unas y otras estoy yo.» Y es que su talante poético, hecho de armonía y equilibrio (y de evitación por ello de todo extremismo) supo restar de las primeras, asociables al artepurismo de entonces, ese timbre más seco y a veces enrarecido de otros poetas «puros»; así como igualmente le impidió, en los segundos, deslizarse por la pendiente de la absoluta desarticulación formal y la expresión hermetizante que se dio en no pocos surrealistas coetáneos. Juan Ramón Jiménez, que prologó el libro con entusiasmo y exactitud, pudo caracterizar de este modo «el único estilo» —así rezaba el título— del aparentemente dual Florit que allí se daba cita: «Su poesía funde dos líneas de la poesía española, la neta y la barroca, con un solo estilo igual encadenado: lirismo recto y lento que podría definirse así: fijeza deleitable intelectual.»

De todos modos, las dos vertientes son claramente discernibles en el conjunto. De un lado, ese texto arquetípico, casi platónico, del ideal de pureza en poesía (junto a «Epitafio a una rosa», de Brull, y a «Víspera» o «Huir», de Ballagas, dentro de la lírica cubana) que son sus limpidísimas «Estrofas a una estatua»; del otro, sus *Nocturnos*, en que ya aflora ese sentimiento elegíaco básico que, desde entonces, será persistente en todo el lirismo de Florit. En el centro, y ya Juan Ramón lo señalaba, su conocido «Martirio de San Sebastián»: tersura expresiva al servicio de un sensual pero no menos agudo estremecimiento interior. Las valoraciones de Cintio Vitier sobre *Doble acento* son definitivas: «granero repleto», «siega cabal».

Y vuélvase la vista a lo que, en los mismos años de gestación de ese libro (o sea, de 1930 a 1936), estaba ocurriendo en la poesía española.

Escindida, desde 1929, aquella breve homogeneidad estética inicial del grupo del 27, concretada en torno al magisterio de Jiménez, dos direcciones, paralelas pero opuestas, no tardaron en definirse ya claramente allí. Una, la integrada por los que a aquél siguieron, si bien no reproduciéndole literalmente, sino desarrollando mundos poéticos propios y maneras personalísimas (Guillén, Salinas); otra, la que, alejándose por modo radical del maestro, se precipitaba hacia una poesía romántica desbordada y más directamente vital y abierta, por los cauces de la expresión surrealista o surrealizante (Alberti, García Lorca, Aleixandre, Cernuda). Reduciendo estas dos direcciones a los distinguos de Florit sobre su trabajo de entonces: los autores de «cosas fijas» y de «cosas desorbitadas». Nítida resulta la coincidencia que se daba entre la dualidad de *Doble acento* y la similar que ofrecían los poetas peninsulares del mismo momento: otra señal del justo acorde temporal de la producción de Florit por los años treinta respecto a la que simultáneamente exhibía la creación poética en una de las latitudes más avanzadas, en este campo, dentro del mundo hispánico (es decir, la española).

Al cabo, aunque sólo por un breve lapso, pareció vencer, en nuestro autor, la línea «neta». En su siguiente, y casi inmediata entrega, *Reino* (1938), se hará notar con mayor fuerza la influencia creciente del segundo Juan Ramón (incluso, en los instantes más líricos, también del primero), borrando aquella veta más oscura del libro anterior. En el conjunto predominaban pequeñas canciones y poemas breves, dominados unos y otras por un aliento que parecía querer ceñirse, y aun cristalizarse, en su mismo impulso creador. Y esa voluntad de concentración expresiva lleva a su decir poético, cuando a éste se une una profunda visión del espíritu, a piezas de ejemplar densidad y a aciertos plenos y totales: «La señal», texto magistral en tal sentido.

El propio Vitier arriesga que «la obra posterior [a *Reino*] será puro disfrute de ganancias», y esto lo escribe en 1952. Ciertó; pero, contemplada desde nuestro hoy, y con más títulos en el haber del poeta, es también —y resulta a la larga lo de mayor interés y actualidad— ensanchamiento, enriquecimiento, voluntad de desbrozár no transitados senderos, oído alerta a las voces dramáticas de su tiempo personal (y aun a las voces de la Historia), y diferenciada modulación expresiva en consonancia con lo que ese mismo y más abierto oído escucha. El año 1940 es crucial en la trayectoria de Florit. Ante todo, porque es la fecha de sus magníficos *Cuatro poemas*, que señalan el inicio de una poesía cálida y a la vez serenamente contemplativa, de una ya acendrada coloración religiosa (con «Momento de cielo» como pieza fundadora en esa dirección). Pero también porque ese año es el de *Niño de ayer*, evocación de su infancia y atisbos

adolescentes en Port Bou (en la frontera franco-española). Se trata de una colección cargada de húmeda, vivísima y muy circunstanciada nostalgia, a espaldas ya de todo intelectualismo y rigor (como no sea, y esto siempre en Florit, el de una palabra mesurada, nunca vencida por la turbulencia o el visionarismo).

Merece destacarse el sentido de este matizado giro en la trayectoria del poeta y, de nuevo, su exacto ajuste histórico-literario a los avatares de la poesía contemporánea. Y lo que sigue, en estas reflexiones, pretende ser genéricamente caracterizador de lo más singularizante, o más resaltadamente distintivo, respecto a su producción anterior, en los sucesivos libros (posteriores a *Poema mío*, suma poética publicada en 1947) que Florit ha ido dando a la estampa después de esta compilación. Se enumeran aquí los de mayor volumen o significación, en la imposibilidad de dedicar la debida atención que cada uno de ellos, en particular, naturalmente demanda: *Conversación a mi padre* (1949), *Asonante final y otros poemas* (1955), *Hábito de esperanza* (1965), *De tiempo y agonía* (*Versos del hombre solo*) (1974).

El estímulo hacia el poema, en lo más original de esta segunda gran zona de su obra, no nacerá previamente constreñido por aquel designio de escrupulosa vigilancia intelectual, que de modo tan acusado operaba en *Doble acento* y en *Reino*, sino que arrancará de vivencias existenciales, nerviosas y entrañables, sufridas al nivel de la emoción, y las cuales conforman de una manera transparente —en el lenguaje— sus motivaciones temáticas más sostenidas. Y se citan algunas de éstas a lo largo de todos los títulos últimamente consignados: nostálgicas evocaciones elegíacas de seres queridos y desaparecidos; el amor no encontrado o igualmente perdido (otra forma de la elegía); la experiencia del vivir en la «ciudad grande», a la vez familiar y extraña; el recuerdo tenaz de la patria lejana y sus hermosos lugares; el inventario agradecido de las lecturas y las compañías espirituales que han integrado vívidamente su haber cultural; el malestar —queja amarga a veces— ante unos tiempos amenazados por tecnologías destructoras y mortíferas; la desposesión creciente en que el existir consiste, con su saldo de soledad y resignación; la aspiración a conquistarse, por la fe religiosa, la siempre anhelada serenidad del espíritu; la necesidad de crearse, por el pensamiento, un rincón o esquina desde donde mirar, con sosiego, pero no con indiferencia, la desolación del mundo y la soledad propia (y en el enunciado de estos últimos motivos ha sido necesario valerse, con literalidad absoluta, de palabras o voces recurrentes en el léxico del poeta, por la diáfana expresividad con que reflejan algunos importantes matices de su cosmovisión sustentante: pensamiento, esquina, rincón, soledad).

Y todo ello, a su vez y necesariamente, busca —exige— pasar de un modo más directo, menos alquitarado, a la escritura y al verso. Al distanciamiento objetivador que el espíritu favorecía (entiéndase: la «fijeza deleitable intelectual» que le señalaba Juan Ramón Jiménez al autor de *Doble acento*) ha sucedido ahora una inmediatez emocional; a la abstracción genérica, la concreción tempo-espacial; a la elaboración simbólico-imaginativa, una más suelta apoyatura anecdótica, y, consecuentemente, al decir decantado y preciso se ha impuesto la inevitabilidad de una andadura poemática a ratos semi-narrativa, devuelta en una palabra sencilla, cotidiana, conversacional (la cual ni siquiera rehúsa en algún momento el oportuno prosaísmo). Se ha dado así el paso de la poesía pura a la poesía testimonial. Y volvería a modular aquí Florit su voz de acuerdo con la evolución general de la poesía hispánica que, de nuevo y especialmente en España, se dirigía desde la guerra (civil y mundial) hacia una poesía de la experiencia, una poesía de marcada impronta existencial. Son los tiempos en que las compartibles (y dramáticas) inquietudes del moderno pensamiento existencial iban permeando y dando razón de ser a las más variadas manifestaciones del arte en todo el mundo occidental (desde la literatura hasta el cine).

En efecto, con los poetas de la llamada generación española del 36 muestra este Florit segundo un «aire de familia» (se sugieren afinidades, no influencias) tanto por el intimismo limpio de sus asuntos como por la mirada contemplativa y la vibración religiosa que informa esa mirada. Pero no es necesario volverse al costado peninsular de nuestra lengua para subrayar la oportunidad de esta inflexión que aquí se intenta documentar. Desde la ladera hispanoamericana, Florit supo también adelantar —como ha notado Roberto Fernández Retamar— una de las direcciones más significativas de la poesía actual en la América nuestra: la conocida como poesía «conversacional» o «comunicante». Y ésta, para su bien, poco tiene que ver con esa modalidad más extremada, más dinamitera, para la cual se ha acuñado la etiqueta de «antipoesía», ni con otras agresiones similares a la palabra poética, a su intrínseca dignidad comunicativa (no importa el signo —político o estético— desde donde se las perpetre).

En nada desmerece esta dicción más fluida de Florit (que además, y como se dirá, no ha de ser ya, y para siempre, su única y definitiva) proyectada sobre aquella rigurosa de su juventud. Por el contrario, resulta su natural colofón, su esperable —y deseable— vía de salida. De esa fuerza viva, más «humana» por grado menos «literalmente» distanciator, venía necesitando toda la poesía moderna, a veces extraviada en los laberintos (de otra parte, en tantas ocasiones deslumbrantes) de la abstracción y la simbolización objetivante. Moviéndose hasta cierto punto a través de

ellos, y por el camino específico de la pureza poética, aquel Florit de antes había sabido dotar a su palabra de la mayor tensión artística. Pero la poesía, que es arte, es también algo más: es, primero, y como asentara Martí, emoción. Y esto es lo que ha venido a concurrir: que el poeta, al cabo, ha necesitado encontrar fórmulas de más contagiante expresividad, para su emoción, permitiendo que ésta caldee, aunque sin enturbiarlas, estéticas a las que también como artista está obligado. De ese modo, en Florit, al ejercicio fijativo y depurador de su lenguaje anterior, más volcado y centrado en sí mismo, ha sucedido una voluntad testimonial y de introspectiva meditación que, para cumplirse fielmente, reclamaba una entrega más abierta y cordial al lector (en gesto que es de claridad y, por ello, de caridad y aproximación). Recortado este perfil propio, que su obra desde entonces irá dibujando, sobre el fondo de la dinámica general de la poesía en los últimos cincuenta años (en una de sus canalizaciones más representativas), su verso venía a coincidir otra vez, de suave y dignísima manera, con el paisaje que le servía de fondo. Y este reconocimiento, que en las páginas anteriores ha tenido que suscribirse reiteradamente para cada uno de sus períodos o momentos, es el más alto que puede hacerse a la significación histórico-literaria de su labor poética.

Sin embargo, aún hay más. El poeta —como el hombre, él también lo es— deviene múltiple, vario; pero se sabe, se quiere, uno y el mismo. La dispersión, la fragmentación, nos agobia; la unidad, o la aspiración hacia ella, nos sostiene. Este Florit posterior y de más generoso decir, que acabamos sucintamente de recordar, no ha borrado totalmente al que le precedió: aquel que buscaba acendrar su lirismo en canciones breves, en apuntes poéticos mínimos y ceñidos, en sonetos elaborados dentro de la más ortodoxa tradición clásica. De todo ello sigue habiendo muestras, más que abundantes, en las colecciones antes citadas (aun en *Asonante final...*, donde se contienen, desde la otra perspectiva, algunas de sus composiciones más extensas, discursivas y confesionales). Es más: de un cierto tipo de minipiezas, casi-ráfagas, casi-destellos (aunque ya no poesía pura, sino poesía de la pura emoción y el puro pensamiento) se nutren, mayoritariamente, esas entregas con que en los últimos años ha continuado Florit dando sostenida fe de vida, de su vida personal y poética, de ese *sin prisa, pero sin tregua* de donde se partió como índice o guía de su trabajo creador. He aquí sus títulos, no mencionados más arriba: *Versos pequeños* (1979), *Donde habite el recuerdo (Homenaje a Luis Cernuda sobre algunos de sus versos)* (1984), *Momentos* (1985), *Castillo interior y otros versos* (1987), *A pesar de todo* (1987), *Abecedario de un día gris* (1987).

En alguno de ellos —por ejemplo, en *Versos pequeños*, rótulo ya expresivo por demás— hay dos tiradas cuyos títulos («Cerca del haikai»

y «Haiku») ya indican también cómo Florit vuelve a apretar, a adensar, su impulso lírico en fórmulas abreviadas y sentenciosas: cápsulas poéticas donde, virtud o saber que traen los años, acierta a conciliar otra vez pensamiento y emoción de manera, a un tiempo, lacerante y serena. Y en *Abecedario de un día gris* esta disposición se excede a sí misma: se trata de un cuadernillo, cada una de cuyas 29 páginas, correspondientes a las letras del alfabeto, se limita a contener una línea, un verso (expresivos, todos ellos, de una ceñidísima intuición poético-reflexiva sobre los motivos, preocupaciones y querencias contumaces del autor).

Se diría (y de nuevo otra pista hacia la sincronía histórica de una evolución por fortuna todavía en activo) que Florit parece acercarse aquí a esa modalidad, tan de nuestro tiempo, que es la poesía (y el arte en general) minimalista. Bajo otra denominación, a la acaso impropriamente llamada poesía del silencio: delgadísimas estructuras poemáticas que, a base de concentración y condensación, pretender dejar, como virtualidad o sugerencia lírica mayor, aquello que precisamente sólo callan. En manos de imberbes esnobistas, a quienes no sostiene el poso indispensable de vida y experiencia en ecuación indisoluble con la inteligencia y la cultura, esta poética del silencio ha devenido (y la crítica va advirtiéndolo ya los peligros de tal tortuosa desviación) una retórica del silencio: hablar sin término de que *no* se puede hablar, de que el poeta *nada* puede decir. Pero seguir hablando... siempre sobre lo mismo.

Nuestra confusa época —posmoderna se la viene designando, a la vez con acierto e imprecisión— va resultando un quizá inevitable cajón de sastre, donde parece imperar el «todo vale». En efecto, todo el pasado vale; no es un peso o fardo estéril que hay que evitar (actitud vigente y casi definitoria de la modernidad), sino una inagotable fuente de riquezas de la cual se pueden extraer siempre muy preciosos materiales. Pero con frecuencia ciertas «resurrecciones» mecanizadas llegan incluso a inquietar; no es la menos molesta de ellas ver convertida la impecable lección de Mallarmé en estímulo para ejercicios de pura vacuidad. Y sobra seguir abundando en el penoso asunto.

Florit, en cambio, roza esa «silenciosa» manera (aunque no precisamente a la manera mallarmeana) de un modo que podría calificarse de natural y fatal; esto es, no aprendido en teorías y consignas estéticas de moda en el día. Y es que no tiene que repetir, explícitamente, lo ya dicho, lo ya expresado, con palabra secreta o con palabra discursiva, en tantas ocasiones anteriores; para ello está la obra, toda su obra ya concluida (que es, como se ha visto, amplia, vetada de muy varias motivaciones y matizada por muy distintos modos de dicción). Y acude entonces, ahora, a exprimir, por el pensamiento, y a expresar, por la palabra justísima, lo que la vida

fue, y aún le es (y, sobre todo, lo que la vida pudo ser). Este Florit genuinamente minimalista (y por aquí se abre una posible tercera etapa dentro de su obra) vuelve a dar una lección de esa misma oportunidad histórica que aquí le hemos venido rastreando: el mostrar cómo una tendencia, en sí proclive al espurio «gato por liebre», puede, sin embargo, cuando se la personaliza desde la vivencia intransferible y la necesaria sabiduría expresiva, alzarse al rango de muy alta y legítima poesía.

«Con el silencio» como única compañía, pero puesta la esperanza salvadora en «la palabra, siempre» (y se entrecomillan aquí los alertadores títulos de dos poemas de uno de sus últimos libros, *A pesar de todo*), Florit sigue enfrentando su quehacer lírico de hoy apoyado en la dialéctica mayor de toda la poesía moderna. Esa dialéctica —entre el silencio y la palabra, entre el callar y el decir— nos ha hablado a través de tantas voces en la poesía hispánica de nuestro siglo, desde Vicente Huidobro a Octavio Paz, desde Juan Ramón Jiménez a José Angel Valente. Una dialéctica que es fe y duda doble, doble y vertiginosa atracción sobre el poeta. Y que vuelve a hablarnos desde estos versos, aún muy recientes, de Eugenio Florit.

Por ello se accede aquí a las dos únicas ilustraciones que estas sumarias notas se quieren permitir. Fe en el silencio, puerta hacia la sola y resistente verdad humana:

El silencio tan sólo
posible únicamente
para así eternizar la realidad
que, pura, nos circunda.

Pero también, fe paralela y tenaz en la palabra, de la cual somos creación y que configura a su vez nuestro ser y nuestra existencia:

Esa voz que nos crea
en su papel al escribirla:
palabra en la que somos
y en la que viviremos mientras exista.

Dialéctica, pues, que se resuelve en la unidad mayor y secreta de la poesía. Florit, poeta de su tiempo, de cada uno de sus tiempos, sigue siendo un poeta muy de nuestro presente.

OBRAS DE REFERENCIA

- D'AMBROSIO SERVODIDIO, Mirella: *The Quest for Harmony: The Dialectics of Communications in the Poetry of Eugenio Florit*, University of Nebraska-Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979.

- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Oscar: «Florit y la evasión trascendente», *Noverim* (La Habana), 5, núm. 8 (mayo de 1958), 78-92.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (México: Editorial Nuestro Tiempo, 1976).
- JIMÉNEZ, José Olivio: «La poesía de Eugenio Florit», introducción a Eugenio Florit, *Antología penúltima* (Madrid: Editorial Plenitud, 1970).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: «El único estilo de Eugenio Florit», *Espanoles de tres mundos*, segunda edición (Buenos Aires: Editorial Losada, 1979).
- PARAJÓN, Mario: *Eugenio Florit y su poesía* (Madrid: Insula, 1977).
- POLLIN, Alice, ed.: *Concordancias de la obra poética de Eugenio Florit*, prólogo de José Olivio Jiménez (Nueva York-Londres: New York University Press, 1967).
- RÍO, Angel del, y SIDONIA, Rosembaum: *Eugenio Florit: Vida y obra, bibliografía, antología, obras inéditas* (Nueva York: Hispanic Institute, 1943).
- SAA, Orlando: *La serenidad en las obras de Eugenio Florit* (Miami: Ediciones Universal, 1973).
- VITIER, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, 2.^a ed. (La Habana: Instituto del Libro, 1970).