

Revista de
LITERATURA
CUBANA
SEGUNDA ÉPOCA

Crítica, historia, bibliografía

No. 1
enero-junio 2018

Revista de **LITERATURA CUBANA**

UNA PUBLICACIÓN DE CRÍTICA, HISTORIA
LITERARIA Y BIBLIOGRAFÍA

UN PROYECTO DE LA SECCIÓN DE ESCRITORES DE LA UNEAC

Comité Gestor

PABLO ARGÜELLES ACOSTA
RICARDO LUIS HERNÁNDEZ OTERO
CIRA ROMERO

Edición, diseño de perfil, diseño general y composición
ANNALIS CASTILLO SEGUÍ

SUMARIO

PALABRAS DE PRESENTACIÓN

MEMORIA Y HOMENAJE

José Augusto Escoto: Nuestro propósito / 10

Ángel Augier: José María de Heredia: novela y poesía en los cafetales / 12

José Antonio Portuondo: Juan Marinello, Maestro / 22

Julio Le Riverend: Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier / 27

Roberto Fernández Retamar: Sobre *Ramona*, de Helen Hunt Jackson y José Martí / 45

Desiderio Navarro: Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas / 51

ARTÍCULOS

Pablo Argüelles Acosta: Literatura e institución. Políticas para la cultura literaria con la emergencia de un nuevo orden institucional en los años sesenta en Cuba / 66

Jorge Luis Arcos: La crítica de lo indecible. Sobre *La poesía, reino autónomo*, de Roberto Fernández Retamar / 94

Frank Padrón: Mirta Aguirre: una escritora barroca / 123

César A. Salgado: La emergencia del origenismo en *Diez poetas cubanos* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952) / 147

Cira Romero: *Juan Criollo*: inventario de espejos y laberintos / 167

Caridad Atencio: Esencias precursoras del coloquialismo en *Polvo de alas de mariposa*, de José Martí / 186

NOTAS

Diego del Pozo: *Pasión Malinche: mise en abyme* poscolonial / 199

Carolina Paula Drexler: La representación del sujeto lírico en “Capitán es el viento”, de Raúl Hernández Novás / 212

Luis Álvarez Álvarez: *Siempre la muerte, su paso breve*: al filo del medio siglo / 221

Olga García Yero: La cultura cubana desde la ensayística de Enrique Sainz / 231

David Leyva: Tres impresiones de lectura / 240

Nadiezda Proenza Ruiz: La casa-isla como patria en *El siglo de las luces* / 248

Sergio Chaple: El curioso viaje a la semilla de Benjamin Button / 259

Zaida Capote Cruz: Ofelia Rodríguez Acosta en tres espacios de divulgación feminista / 271

Ricardo Luis Hernández Otero: Ángel Augier, editor / 280

Salvador Arias: *La Edad de Oro* y “Nuestra América” / 287

Carmen Suárez León: Martí sumergido en su paisaje / 297

DOCUMENTOS

Jorge Domingo Cuadriello: Cuatro cartas inéditas de Gastón Baquero (*Don Genaro*) a Chacón y Calvo y un artículo suyo desconocido / 303

Pablo Argüelles Acosta: Más de Piñera desde *Revolución* / 317

RESEÑAS

UNA REAPARICIÓN NECESARIA

A treinta y cinco años de su nacimiento en 1982 y a veinte de su culminación en 1997, la *Revista de Literatura Cubana*, auspiciada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, retoma su quehacer, ahora asumido por la Asociación de Escritores de dicha institución. Vuelve como respuesta al reclamo de muchas voces y se posesiona de aquel proyecto adaptándolo a nuevas condiciones y manteniendo el título original, pero sin borrar de la memoria que hace un siglo apareció en Matanzas, dirigida por José Augusto Escoto (1864-1935), la *Revista histórica, crítica y bibliográfica de la literatura cubana* (1916-1917), antecedente de la que ahora cobra un segundo aire y toma de ella sus motivos inspiradores.

Quienes fuimos designados, en calidad de Comité Gestor, para echarla a andar en esta nueva fase, asumimos como punto de partida para nuestra labor la “Justificación y principio” con que dio su fe de existencia en julio de 1982, texto donde se fundamenta la oportunidad de su aparición en ese momento (octogésimo aniversario del cumpleaños de Nicolás Guillén, a quien se dedicaba en su totalidad esa entrega primigenia marcada con el número 0 y cuya tarea básica, expresada resumidamente, no sería otra “que la de exponer y enjuiciar, con rigor y justicia, los valores esenciales de la tradición y la actualidad literarias de Cuba”. A la vez se manifestaba allí, tras hacer referencia al impetuoso desarrollo de nuestra literatura hasta entonces —el cual no se ha detenido, sino incrementado, diversificado e internacionalizado con amplitud hasta hoy—, que ello “hace cada vez más necesaria, indispensable realmente, una publicación que, como la que iniciamos ahora, intente el análisis crítico de la producción cubana, para fijar sus aciertos y debilidades, para establecer sus valores de continuidad histórica y de maestría artística, así como su aporte al complejo general de la literatura contemporánea”. Se exponían asimismo los propósitos: “acoger en nuestras páginas estudios de crítica e investigación sobre

autores, obras, temas, personajes, tendencias, etapas y características de la literatura cubana, desde sus orígenes hasta nuestros días, y sobre relaciones de nuestra literatura con la de otros países”, así como “notas sobre libros que aborden algunos de esos aspectos, y resúmenes bibliográficos de la crítica literaria de Cuba”.

Conscientes de que nuestra encomienda se constreñía a sentar las bases para dar nueva vida a la publicación en un contexto completamente diferente, signado por los avances tecnológicos de los cuales el formato propuesto es evidencia palmaria, elaboramos una sucinta definición de los cauces por los que suponemos debe transitar la publicación si de veras se aspira a ponerla más en consonancia con los tiempos, modos y medios actuales del quehacer comunicacional. En consecuencia, la *Revista de Literatura Cubana*, en su nueva época, anhela proyectarse como una publicación especializada de crítica, historia literaria, bibliografía e informaciones diversas, relacionadas con problemáticas generales y específicas pertinentes para el desarrollo literario cubano en toda su diversidad genérica y temática, desde sus inicios hasta el presente, sin desatender sus vínculos con contextos foráneos, incluidos los lingüísticos. Para lograrlo garantizaría un adecuado equilibrio en los acercamientos a las diversas épocas y sus manifestaciones correspondientes, y aportaría colaboraciones atentas a la función social de la literatura (su organización institucional, su enseñanza en los diversos niveles, su presencia en los medios, etc.). Esta proyección, enfocada principalmente hacia la tradición y el presente, intenta complementarse con una visión prospectiva de la creación literaria donde figuren trabajos de carácter teórico y metodológico. Aspira también a estimular la participación activa de todos los miembros de la Asociación de Escritores de la Uneac y en específico de su Sección de Crítica, aprovechando de modo especial las posibilidades que ofrecen los medios electrónicos.

La *Revista de Literatura Cubana*, es justo consignarlo, no pretende usurpar funciones y alcances de otras publicaciones nacionales o extranjeras relacionadas con el estudio de nuestra literatura. Existen otras en soporte tradicional o electrónico que se ocupan parcialmente de su análisis, pero ninguna la tiene como centro especial o único de atención. Al reaparecer, viene con el ánimo de recuperar un sitio de privilegio malogrado por circunstancias ajenas al equipo director de su primera época y hasta a la propia institución que antes, como ahora, la cobija en su seno.

Con la preparación de este número fundacional de la segunda época, concluye la misión de su Comité Gestor. Anhelamos que quienes se

encarguen de dar continuidad y estabilidad al proyecto puedan llevarlo adelante salvando los escollos y contratiempos implícitos en tareas de esta naturaleza.

ESTE NÚMERO

Como justo homenaje a los integrantes del estable Consejo de dirección de la época anterior —Ángel Augier (1910-2010), José Antonio Portuondo (1911-1996), Julio Le Riverend (1912-1998) y Roberto Fernández Retamar (1930)—, esta entrega inicial recoge, en ese orden, sendos textos de ellos aparecidos en sus páginas, precedidos, igualmente en función de homenaje dado su carácter de empresa cultural precursora, por las palabras introductorias de José Augusto Escoto (1864-1935) en su *Revista histórica, crítica y bibliográfica de la literatura cubana*. A este segmento de homenaje se añaden también los que se brindan a Nicolás Guillén (en los 115 años de su nacimiento) y al recientemente fallecido Desiderio Navarro (1948-2017), mediante la reproducción de un estudio de este sobre nuestro Poeta Nacional, cuya primera versión apareció también en las páginas de la *Revista de Literatura Cubana*.

Le siguen trabajos originales ordenados en dos bloques dispuestos según su condición de artículos o notas atendiendo a su mayor o menor extensión, aunque también al carácter del tema o asunto abordado y al modo de enfocarlos. En cada uno se ha asumido una secuencia temporal que avanza de lo más cercano a lo más alejado en el tiempo —de Raúl Hernández Novás y Alberto Pedro a José Martí, por ejemplo—, modo de promover una atención priorizada a nuestra literatura más reciente, aunque sin preterir a la del pasado.

El conjunto reunido para esta entrega reitera los principales ejes temáticos, genéricos, epocales, exegéticos y autorales de la publicación en su primera época, y aunque en este número prevalecen estudios específicos sobre autores u obras, figura alguno de carácter más abarcador, como el que atiende a problemas relacionados con la cultura literaria en los años sesenta. En la sección “Documentos” se presentan textos desconocidos de los imprescindibles Gastón Baquero y Virgilio Piñera. Tras no pocos esfuerzos para conformarlo, hemos logrado presentar una muestra significativa que, entendemos, cumple con los requisitos exigidos para una publicación de esta naturaleza, donde debe primar el rigor y no la complacencia.

De las experiencias obtenidas para dar cuerpo a estas páginas —trabajo arduo y no siempre correspondido, incluso por quejosos de nuestras carencias en las materias que animan su contenido— deseamos

transmitirles a todos los miembros de la Asociación de Escritores, y en especial a quienes conforman su sección de Crítica, que en sus manos se apoya la continuación de la *Revista de Literatura Cubana*. Sin su respaldo los encargados de continuarla se verán imposibilitados de lograrlo. Finalmente agradecemos a todos los que han contribuido a hacer realidad el plan elaborado para presentar este número, en particular a los autores cedentes de trabajos.

Por el Comité Gestor:
Pablo Argüelles Acosta,
Ricardo Luis Hernández Otero
y Cira Romero

NUESTRO PROPÓSITO¹

José Augusto Escoto (1864-1935)
Fundador y director de la *Revista histórica, crítica
y bibliográfica de la literatura cubana* (Matanzas, 1916-1917)

Quienquiera que trate de escribir la historia de la literatura de un pueblo ha de disponer en primer término de los materiales para realizarla, contando con la colección de las obras de los autores nacionales, estudiadas lo más detalladamente posible la vida de aquellos, ilustrados los períodos porque la misma ha pasado, conocidas las relaciones que ha de tener con otras literaturas extrañas y sabida la historia del pueblo que con sus letras contribuyera al trabajo, penetrando en sus costumbres hasta dar con los rasgos más salientes de su vida espiritual. Podrá haber quien acometa esta obra sin dichos elementos, no lo negamos, pero de seguro no responderá a las exigencias de la crítica actual, comprobándose este aserto con la diferencia que existe entre el repertorio bio-bibliográfico de Tícknor sobre la historia literaria de España, compuesto sin los recursos acabados de indicar y los trabajos sobre la misma debidos a Menéndez Pelayo y sus discípulos.

Y el caso viene oportunamente para hacer observar que en idénticas circunstancias se encontraría quien hoy pretendiese llevar a cabo la historia literaria de Cuba, contando como fuente indispensable la labor hecha por nuestros eruditos, a la que, no obstante su mérito, mucho le falta todavía para llegar a reunir los mismos elementos que han utilizado el maestro aludido y quienes secundan su empresa.

Considerando el asunto desde este punto de vista, tan adelantado como razonable, y con el objeto de ir preparando hasta donde podamos, la mayor cantidad posible de los materiales que la obra demanda, emprendemos la publicación de esta revista.

Un ligero bosquejo de los asuntos que trataremos en ella dará idea de nuestro propósito. Con objeto de que se vaya haciendo lo más completa posible la colección de nuestros más notables autores, iremos publicando los trabajos inéditos que de estos se conservan; lo mismo haremos con sus escritos olvidados en impresos antiguos hoy raros, escogiendo

los que hayan de presentarles bajo un aspecto apenas estudiado y a veces ignorado y por donde pueda llegar a formarse el más acabado concepto del autor y su obra; reproduciremos también algunas críticas, que han corrido la misma suerte, mereciéndolo por el acierto de sus observaciones sobre el libro o el escritor a que se refieren. Daremos a conocer cuantas cartas inéditas contengan noticias de nuestros escritores y detalles de la época en que florecieron. Valiéndonos de todos los medios de investigación usuales, ilustraremos la biografía de los mismos. Buscaremos penetrar el secreto que tienen en su vida nuestros grandes poetas, por donde hemos de saber el motivo de la inspiración de sus versos; dedicaremos especial cuidado al estudio de uno de los más interesantes aspectos históricos de la literatura cubana, cual es el de la influencia que en nuestros escritores han ejercido las letras extranjeras y la orientación que por ellas han tomado, e igual interés mostraremos por las escuelas formadas en la misma, dando a conocer las polémicas doctrinales que aquellas provocaron. No olvidaremos tampoco, las ideas estéticas ni el concepto de cada escritor sobre la filosofía, la religión, la moral, la política y la expresión de estas ideas en sus obras. Y por último nos ocuparemos de la historia de los establecimientos de enseñanza, en la parte que han contribuido al desarrollo de la cultura intelectual de la nación, sin olvidar la de algunos diarios y revistas por la participación que también en esta labor han tenido. De todo lo expresado trataremos, procurando traer siempre un nuevo dato que agregar a lo conocido, o una idea que pueda servir para ampliar un juicio ya formado o rectificarlo si es posible.

La lectura de este programa pudiera hacer creer que prometemos demasiado, llevados de una vana presunción; y no es así. El estudio histórico de nuestras letras da para esto y mucho más; y lo que pudiera aparecer osadía de nuestra parte, no es más que un entusiasmo generosamente sentido, penetrados como estamos de la importancia que ha de tener el desarrollo intelectual de Cuba, una vez que se conozca en toda su extensión e interesantes pormenores.

Para terminar, debemos decir, que explicado como queda nuestro propósito, la revista tiene que cerrar sus páginas a toda clase de controversia; no obstante, quien lo estime conveniente, puede indicar la enmienda de cualquier error que se deslice en algún trabajo de los que en ella aparezca; pues nuestro criterio es el de la más amplia investigación de la verdad de los hechos que se han de relatar.

En cambio, tratando de que la revista llegue a ser una obra de labor común a todos los que cultiven la clase de estudios a que está dedicada, ofrece sus páginas a las personas que quieran ayudarlas con su colaboración.

¹ Palabras iniciales de la *Revista histórica, crítica y bibliográfica de la literatura cubana*, t. I, 3: [5]-6, Imp. Quirós y Estrada, Matanzas, 1916.

JOSÉ MARÍA DE HEREDIA: NOVELA Y POESÍA EN LOS CAFETALES¹

Ángel Augier (1910-2010)
Miembro del Consejo de Dirección de
la *Revista de Literatura Cubana* (1982-1997)

Siempre he creído que existe un generoso venero de novela y poesía en esa realidad histórica ya convertida en leyenda, de los asentamientos cafetaleros de colonos franceses en las estribaciones de la Sierra Maestra, durante el siglo XIX. Bastaría penetrar la intimidad de ese mundo distinto interpolado por azares de la historia entre el *status* colonial español y la naciente conciencia nacional cubana, para advertir los fenómenos de interrelación y asimilación de los diversos factores concurrentes, y para «descubrir un hervor humano singular, donde alientan señales, sugerencias, destellos de «lo real maravilloso». Lo real maravilloso que sorprendió Alejo Carpentier en el acontecer histórico de nuestra América, especialmente en nuestros países de la cuenca del Caribe.

Y es tan cierta la denominación, propia para los complejos senderos de la novela o para los fascinantes resplandores de la poesía, que en ese abrupto paisaje señoreado por la presencia francesa en el corazón del trópico antillano, se produjo un hecho inusitado: el nacimiento en 1842 de quien llegaría a ser una de las legítimas glorias de la poesía lírica de Francia: José María de Heredia y Girard.

El hecho en sí mismo es notorio, pero no lo es tanto como la curiosa urdimbre novelesca tejida para llegar a ese resultado de magnitud poética. Y el primer personaje de la novela sería sin dudas Domingo de Heredia y Mieses (1784-1849), que al asignar a su último vástago el nombre que había llevado el gran poeta que fue su sobrino, tendría quizás el presentimiento de que fijaba el rumbo de un destino cierto.

Las mismas causas que entre fines del siglo XVIII y principios del XIX obligaron a los franceses a emigrar de Haití a Cuba, tuvieron muchas familias dominicanas para abandonar la parte española de la isla: la revolución de los esclavos, y otras secuelas de la Revolución Francesa. Entre esas familias estuvo la de los Heredia, de la que era

Domingo uno de los más jóvenes. No pudo completar sus estudios universitarios, pero poseía sólida instrucción cuando, cerca de los veinte años de edad, llegó con sus padres a Santiago de Cuba. Ya se sabe cómo la reclamación a la Corona española del jefe de la familia, propició la carrera judicial del hermano mayor, el abogado José Francisco, que hacia funciones mayores abandonó la Ciudad junto con su esposa y el primogénito José María Heredia y Heredia (1803-1839), que primero haría famoso el apellido en las letras hispánicas.

Domingo, por su parte, no tuvo acceso, según parece, a las nóminas del gobierno colonial, y prefirió trabajar por su cuenta y labrarse un futuro propio en la zona de los cafetales franceses. Se cuenta que conducía un arria de mulas de las que transportaban al puerto de Santiago la rica cosecha de las montañas.

El dato sería de secundaria importancia si este arriero no se destacara por algo excepcional: mientras deambulaba por los altibajos de la Maestra al frente de su recua, en aquel paisaje imponente por su majestuosa belleza, y como para acompañarse en la agreste soledad, Domingo recitaba a toda voz las églogas de Virgilio, y el eco haría resonar las estrofas latinas en las laderas de los montes cubanos.²

Es lógico que en el ambiente ilustrado de las mansiones francesas, aquel mocetón de atuendo y tarea inferiores a su instrucción y facultades, conquistara simpatía y amistad. En particular don Gabriel Ivonnet, facultativo hidráulico francés, propietario del cafetal La Zelia, le tomó especial afecto, y no vaciló en atraerlo a su plantación. No solo supo aplicar Domingo de Heredia su inteligencia y capacidad de trabajo al fomento cafetalero, sino también sus poderes de seducción, pues en 1817 contrajo matrimonio con la hija de su benefactor, Genoveva Ivonnet.

Asimilado ya a la vasta colonia de caficultores propiciada por la inventiva financiera de Prudencio Casamayor, decidió don Domingo plantar tienda aparte, y adquirió las parcelas de su propia plantación, que bautizó simbólicamente La Fortuna. Mientras fomentaba su finca, crecía la familia: tres hijos varones y una hembra le dio Genoveva Ivonnet.³

Los detalles novelescos continúan trenzándose en el relato. La joven Madame de Heredia sufría achaques de salud, y solía acudir a una

² El dato procede de la tradición familiar, en documentos inéditos que he consultado.

³ El hijo mayor, Manuel de Heredia e Ivonnet (1818-1877) estudió en España la carrera militar. Llegó a ser Brigadier y subdirector del Real Cuerpo de Ingenieros. Según el *Diccionario* de Calcagno, siendo Comandante de Ingenieros en Santiago de Cuba, dirigió las obras del Teatro de la Reina. Fue Subinspector y vocal del Consejo de Filipinas. Los demás hijos del primer matrimonio de Domingo de Heredia hicieron sus estudios en Francia, pero regresaron a Cuba: José Francisco (que luego adoptó el nombre de Gustavo) n. 1821; Elena Isabel, n. 1823, casó con el caficultor francés Julio Dutoq, y Leoncio Gabriel, n. 1825.

¹ Publicado originalmente en *Revista de Literatura Cubana*, a. XI, 19-20: 89-99, La Habana, Julio-Dic., 1992 - Enero-Jun., 1993. Donde apareció bajo el título "150 aniversario de José María de Heredia. Novela y poesía en los cafetales".

pequeña vecina, amiga suya, para que la auxiliara en el cuidado de la tierna prole. Era ella Luisa Girard, hija de Monsieur Auguste Girard, dueño del cercano cafetal Montebello. Por desgracia, los achaques se agudizaron y Genoveva Ivonnet falleció. Con piadoso espíritu, Luisa se consagró a hacerle menos penosa a los niños la prematura ausencia de la madre.

A veces se hace difícil comprender a distancia el sesgo que tomaron determinadas situaciones del pasado. Lo cierto es que en 1829, el viudo Domingo de Heredia, ya de cuarenticinco años, tomó por esposa a Luisa Girard, una espigada criatura de apenas catorce años. Ella no solo continuó siendo segunda madre para los hijos de la desaparecida amiga, sino que a partir de 1832, daría nueva familia a su maduro cónyuge: tres hembras y, finalmente, el 22 de noviembre de 1842, el último vástago de su estirpe, a quien, como ya sabemos, puso el padre el mismo nombre que llevó su sobrino poeta fallecido tres años antes: José María. Contaba entonces don Domingo cincuenta y ocho años de edad.

Podemos rastrear algo de cerca la curiosa historia, gracias a un viajero francés, Rosemond de Beauvallon, que en su libro *L'île de Cuba*, editado en París en 1844, cuenta su recorrido insular del año anterior, que culminó en Santiago con el ascenso a las montañas cercanas, por invitación, precisamente, de don Domingo de Heredia, a quien dedica esa parte de su interesante obra.

No seguiremos paso a paso “la penosa y larga ascensión” a caballo del huésped y su acompañante; la marcha “por un camino tallado en espiral en la roca, alrededor de la montaña, obra admirable trazada y ejecutada por los primeros colonos franceses”; el pasar y repasar del “pequeño río Baconao”; el relato, en fin, de las incidencias del viaje ni las descripciones del impresionante paisaje en las estribaciones de la Sierra Maestra.

Después de la calurosa acogida de su anfitrión, describe el viajero el siguiente cuadro:

Hallamos a Madame de Heredia en su salón, sentada junto a la madre, criolla de Santo Domingo, y rodeada de su familia, que se componía en ese momento de una esbelta y bella jovencita, de un niño que en su cuna agitaba las manitas de alegría viendo a sus dos hermanitas correr hacia mí y presentarme sus rubias cabezas para que yo las besara.

Es como una instantánea fotográfica donde el visitante logró reunir a la familia completa del segundo matrimonio de don Domingo: junto a la suegra Bárbara Rey y la esposa Luisa, las niñas Leocadia, María Dolores y Minette, y el pequeño José María, sorprendido ya por la publicidad en su cuna de recién nacido.

El visitante vio exceso de modestia en las palabras de Madame de Heredia, al disculparse ella por la desnudez de su morada colonial, porque, anota: “Don Domingo de Heredia está instalado en La Fortuna con un lujo y un confort del gran señor que es. Todo lo que la campiña produce, lo gasta en la campiña. No imita a ciertos hombres vanidosos que prodigan a la ciudad el fruto del trabajo en los campos”.

En prosa de mucho poder descriptivo, el escritor viajero ofrece una espléndida visión del paisaje que se divisaba desde La Fortuna; se entusiasma y extasía ante el magnífico verdor que le rodea y “bajo ese cielo tan azul y este aire tan puro de las altas planicies, que hacen de la montaña el edén oriental de Cuba”. En aquel edén, pues, transcurrió la infancia de José María de Heredia y Girard, a quien sus familiares llamaban Pepillo.

Es evidente el interés novelesco —y en ello insistimos— de aquel ambiente francés incorporado al ámbito cubano, y puede deducirse hasta qué punto lo cubano marcaba aquellas vidas, concretamente la de Pepillo de Heredia, que disfrutó de una infancia paradisíaca en el cafetal hasta poco después de cumplir los ocho años, cuando fue llevado a Francia para su educación, según lo previsto por sus padres y como había ocurrido con sus hermanos mayores.

Y lo más interesante es que la novela de aquella infancia existe, una novela francesa titulada *Le Seducteur*, que escribió una de las hijas del poeta de *Los trofeos*, María de Heredia, que en sus obras literarias utilizó el seudónimo de Gerard d'Houville, y era esposa de otro poeta notable, Henri de Regnier. En su prólogo a *El seductor* (de la que hay traducción española),⁴ la autora declara sus fuentes documentales: el libro de Beauvallon y testimonios de la tradición familiar, con lo que reconstruye la infancia cubana de su padre, y en ese caso transfiere a su protagonista Panchito de Montalvo, hechos de la vida y rasgos de la personalidad de Pepillo de Heredia, en el escenario de Santiago de Cuba y sus alrededores a mediados del siglo XIX. (La trama general de la novela, advierte la autora, no necesariamente es de contenido biográfico).

La circunstancia de ser el único varón y el vástago menor de la familia Heredia-Girard, significó un privilegio para Pepillo. “Era el más mimado, el más encantador y el más delicioso de los niños: la vida le había regalado sus más preciados dones: dulzura, placer, afecto, alegría”: “su madre lo amaba locamente, y su anciano padre sentía por él una tierna devoción que nunca tuvo para sus otros hijos”. Lo consideraba “como el último rayo de luz del astro de su vida, que iba declinando”.

4 Gérard d'Houville: *Le seducteur*, Arthème Fayard & Cie, Éditeurs, s.f. [1914], París. J. D. Houville, *El seductor* (trad. de León Felipe), [Ed. Estrella] MCMXXI, Madrid.

Esta preferencia fue el secreto de que el niño disfrutara a plenitud y con entera libertad, la vida natural que se le ofrecía en la montaña, descrita en la novela con los atributos edénicos idealizados por los nostálgicos recuerdos familiares. Panchito era buen jinete y poseía una pacífica yegua llamada “L’aimable”, cuyo nombre francés le agradaba. A brida suelta se lanzaba a través del bosque, al galope. Trepando por los abruptos senderos, veía salir el espléndido sol, que iluminaba con su fuego el anchuroso mar que lamía el pie de la montaña. Desde aquella elevación el muchacho podía divisar la bahía santiaguera.

Esta vida “semisalvaje” tenía su contrapeso en el ambiente ilustrado del hogar, donde el padre gustaba de leer versos en voz alta y la madre enseñaba al niño poemas de Lamartine. En la novela de Madame Regnier aparece una carta de Panchito a su padre, ausente en aquellos momentos. Imaginaria o no, apunta a las futuras inclinaciones de Pepillo. Después de contar experiencias que le acercan a su entorno cubano (ha aprendido a bailar la siripa, la rumba y el zapateo, a tocar la guitarra y a cantar algunas canciones populares), agrega Panchito: “Ya ves que tengo buena ortografía, pero escribo mucho mejor el francés que el español. Yo soy francés como mi querida mamáita.” Por último menciona algunas lecturas que ha hecho bajo la orientación de un improvisado preceptor. Estas primeras lecturas del niño en la obra de ficción, pudieron haber sido las del niño real.⁵

Pero es preciso abandonar ya el mundo fabular de Panchito y retornar al mundo concreto de Pepillo, que se vio hondamente conturbado por la muerte repentina de su padre. Ocurrió en abril de 1849 en dramáticas circunstancias, propias de novela. Por su quebrantada salud, decidió don Domingo viajar a Francia, en demanda de cuidados facultativos. Pero casi al término de la travesía, falleció en alta mar: hacia el fondo submarino bajó su cadáver. Había cumplido sesenta y cinco años. Su hijo menor contaba poco más de seis.

En su documentado e imprescindible estudio sobre la vida y la obra de José María de Heredia,⁶ el profesor yugoslavo Miodrag Ibrocav exalta el coraje con que la viuda de don Domingo, Luisa Girard, resistió el duro golpe y asumió la conducción de su hacienda, y con cuánta seguridad confió la educación de Pepillo en Francia, al viejo amigo de la familia, Mr. Nicolás Fauvelle, ex dueño de plantación en Cuba, que al regresar a su país de origen en 1851, llevó consigo al pequeño huérfano, en vísperas de su noveno cumpleaños. Ya se conoce que meses

después, ingresó Pepillo en el Colegio Saint-Vincent, de Senlis, hasta terminar su bachillerato. Alguna vez contaría él mismo que al encontrarse, el primer día de clases, en un ambiente otoñal tan extraño al que hasta entonces conociera, añoró “el país del sol donde había nacido, del cielo azul y del eterno verdor de los trópicos”.⁷

No regresó Pepillo a su tierra natal hasta junio de 1859, casi ocho años después de su partida, y la imaginaria novela entraría en nueva fase. Algunas transformaciones habían ocurrido en el que fuera paraíso de su niñez. La familia ya no residía en La Fortuna, sino en el cafetal El Potosí, plantación que antes de su enfermedad había comenzado a fomentar su padre en la región de Taurus, y que había concluido Jules Raoulx, esposo de Leocadia, hermana mayor de Pepillo.⁸

El curso del relato puede seguirse en las cartas de la viuda de don Domingo a monsieur Fauvelle, que la revelan dotada de excepcionales condiciones de carácter y de cultura. De ellas se deduce que el regreso del joven bachiller planteaba una interrogación: si debía asumir el recién llegado la dirección de los negocios de la familia y asimilarse al país en tal carácter. Más de una vez Luisa Girard analiza el problema y rechaza la idea de sacrificar a su hijo a menesteres que considera inferiores a sus capacidades. Por su parte, Pepillo, luego de permanecer tres meses trabajando en El Potosí, confiesa en carta a su tutor francés, que todo ese tiempo lo ha dedicado a estudiar la posibilidad de asumir las responsabilidades de agricultor, y ha comprobado que a tal idea siente “una gran repugnancia”, nacida quizás de la educación francesa recibida, y a la que debe aplicarse, por lo que ha decidido estudiar Derecho en La Habana. Considera que la profesión de abogado “es una de las más honorables y lucrativas del país”, y es carrera que su padre había tenido la intención de seguir.

El conflicto implícito en ambas alternativas —la asimilación al cultivo cafetalero o la profesión de abogado cubano—, pudo haber dado a la novela otro desenlace distinto del que tuvo. Pero la realidad decidió: luego de permitírsele asistir a clases en la Universidad de La Habana durante el curso 1859-1860,⁹ no pudo Pepillo oficializar la matrícula

⁷ *Ibíd.*, p. 21.

⁸ Un subtema de la misma posible novela: Jules Raoulx, huérfano de 16 años, protegido de Auguste Girard en Montebello, pasó a trabajar con don Domingo en La Fortuna, el mismo día en que nació Leocadia, en 1834. Diecisiete años después, en 1851, ya de 33 de edad, casó con Leocadia de Heredia y Girard.

⁹ El crítico Manuel de la Cruz publicó en 1892, en un diario habanero, datos del expediente de Heredia y Girard en la Universidad de La Habana. Según las notas de sus profesores —entre ellos Bachiller y Poey— el alumno se destacaba por su falta de asistencia a las clases, pero le reconocían capacidad. En carta a De la Cruz sobre esos datos, Heredia y Girard expresaba que sus profesores le habían juzgado con benevolencia, porque en realidad nunca entró a las aulas, pues había preferido leer a Balmes, a Grocio y a Lope de Vega y Calderón, a la sombra del patio, contemplando el vuelo de los pájaros alrededor del vecino campanario del convento de San Francisco.

⁵ La autora cita, en dispar mescolanza, junto a la *Biblia* y a obras de Historia (*La conquista de la Nueva España* y la *Historia del Bajo Imperio*), obras literarias españolas (las comedias de Calderón) y francesas (*Atala*, *Pablo y Virginia*, *La escuela de mujeres*, *El Cid* y los cuentos de Madame Aulnoy).

⁶ Miodrag Ibrocav: *José María Heredia. Sa vie. Son oeuvre*, Les Presses Françaises, París, 1923.

en Jurisprudencia, por negarse las autoridades docentes coloniales a convalidar su bachillerato francés. Ello determinó su propósito definitivo de estudiar y radicarse en Francia. Era que la poesía ya se había trenzado a la novela. El espíritu de la poesía se le había revelado en su isla natal, como un mandato del ancestro, que marcaba su destino.

Porque no puede subestimarse el influjo que ejerciera en la vocación de Pepillo su primo hermano homónimo. Lo prueba que sus primeros ejercicios de versificación fueron traducciones suyas al francés de algunos poemas de José María Heredia y Heredia. Por la fecha (1859), de sus manuscritos conservados en la Biblioteca del Arsenal, en París —que he tenido el privilegio de consultar—, aquellas traducciones fueron hechas en Senlis, antes del regreso del estudiante a Cuba. Hay la certeza de que don Domingo de Heredia poseía un ejemplar de las *Poesías* de su sobrino (edición de Nueva York, 1825),¹⁰ y es de suponer que, aficionado a leer versos a sus hijos, prefiriera los del libro enviado por el primer José María por mediación de su madre en Matanzas. Pepillo, al viajar a Francia, seguramente llevó consigo ese ejemplar, seducido por la leyenda y la poesía de su famoso allegado. En la temporada cubana del joven Pepillo, esos ejercicios habrían de evolucionar hacia más elevadas realizaciones.

Los manuscritos de sus versos de adolescencia muestran que fue exactamente el 5 de marzo de 1860, en La Habana,¹¹ cuando escribió el bello soneto “A la fontaine de la India”, un canto dedicado no solo al monumento donde una hermosa indígena simboliza a la ciudad capital de Cuba, sino a toda la tierra cubana que aún siente suya el poeta; un canto donde se perciben reminiscencias del otro Heredia en el punto culminante del terceto final según esta traducción del francés: “Oh mi país oh Cuba! ¡Cuán dulce en los palmares/oír de tus arroyos la voz, con el murmullo / qué paz y amor que exhalan tus noches luminosas!”

Otros tres poemas, incluyendo un soneto octosilábico, aparecen en los manuscritos del poeta, fechados en La Habana aquel mismo año de 1860.

De vuelta a la hacienda *El Potosí* en agosto —luego de una semana de visitas a sus familiares en Santiago—, José María escribió a su tutor francés que estaba decepcionado de la sociedad colonial cubana y se proponía regresar a Francia y estudiar Derecho. Vuelve a rechazar

la idea de quedarse al frente de los negocios familiares, porque a tal “embrutecimiento continuo” el cariño de la madre no ha querido sacrificarlo. Quedándose en el campo, agrega, “terminaría por caer en una completa atonía de la inteligencia”.

Ya decidido el viaje, y no obstante su certeza de que no le ofrece Cuba el futuro a que aspira, el joven José María parece haber experimentado un complejo sentimiento de amor a la tierra que se prepara a abandonar, a la pródiga naturaleza de su infancia y su adolescencia, por la que se siente marcado para siempre. La vocación poética y el influjo del otro José María —tan sensible a las bellezas naturales de la isla natal—, coinciden con este sentimiento, que asomó en el soneto “A la fuente de la India”, pero se manifiesta con otros acentos en un extenso poema de entonces, que tituló “Bois américaines” (“Bosques americanos”). Solo se conocen los fragmentos que envió al paternal Fauvelle, cuando por primera vez le confesó su iniciación lírica.

El estudiante en vacaciones ha recorrido con nostalgia los parajes de la antigua *Fortuna* de su infancia y los bosques que rodean la nueva casa del *Potosí*. La intimidad de la floresta tropical le inspira su descripción del maravilloso espectáculo, donde entrelazados árboles y arbustos de las flores y los frutos más diversos, envueltos en color, luz y aromas y en alucinantes armonías y rumores, le entregan la clave de la serenidad, y mientras el sol descende, parece que esos gratos rumores “suben del seno materno de la naturaleza / como un dulce temblor hasta las verdes cimas”.

Partes de esas primicias inspiradas en la vegetación de Cuba, pero como expresión de lo americano, aparecen en otros manuscritos de los días cubanos del joven Heredia, nada menos que en el poema que tituló “Hatuey”, cuya primera fase está ya en los borradores de la composición “El hijo de Hatuey”. Vibra en los versos del principiante no sólo el clamor de la naturaleza natal, sino también el de la historia de las Antillas, cuando canta al héroe indígena, víctima de los conquistadores españoles que él habría de exaltar años después en *Los trofeos*. Es que antes de partir de su tierra, descubre los lazos que a ella lo atan, que lo atan a nuestra América toda, en honor de la cual, dice, todavía ningún poeta “ha hecho vibrar el arpa de oro”. Así comienza el poema que traduzco: “Escucha soy un hijo que le canta a su madre /soy uno de los hijos de tus vastos desiertos mi país, yo quisiera a los ritmos más dulces, que la tierra haya oído, arrullarte en mis versos”.

Otras composiciones que le brotaron al joven poeta en trance de despedirse, muestran que ya el soneto se ha impuesto en su preferencia.

Durante los últimos meses de vida campesina, el criollo en evasión se ha dejado la barba, que hace marco interesante al rostro moreno. La madre lo anima a conservarla porque —según escribe a su confidente

10 En una de las cartas del poeta del Niágara a su madre, con las que enviaba ejemplares de su libro de poesías a Cuba, dice que uno de ellos era para su tío Domingo.

11 De los días habaneros de Heredia y Girard en 1859-1860, escribió quien fuera su amigo desde entonces, el crítico Enrique Piñeyro: “Vivía él en un cuarto interior de una gran juguetería llamada La Iberia, que estaba en la calle de Obispo, y yo a dos pasos en la calle de Compostela”. V.: “José María de Heredia”, en *Bosquejos, retratos, recuerdos* (Casa Editorial Garnier Hermanos, s.f., París, pp. 81-104). A Emilio Bobadilla en París, díjole Heredia que en La Habana él conoció personalmente al poeta Juan Clemente Zenea, entonces muy amigo de Piñeyro.

Fauvelle— parece añadirle fuerte atractivo varonil, y él la conserva desde entonces como una de las características de su personalidad.

Después, lo novelesco de aquella vida formaría más precisos relieves.

Al fin, luego de sucesivos aplazamientos, el 15 de abril de 1861, embarcó José María, acompañado de su progenitora, en el vapor *Guanátamo*, que arribó a Burdeos cincuenta días después, a principio de junio. Desde allí escribe el joven a su tutor, en Senlis, y le dice que el ver de nuevo a Burdeos y las riberas de la Gironda, no ha podido dejar de recordar, bañado en lágrimas, la ocasión de dos años antes, en que su paciente preceptor le acompañara a tomar el barco para Cuba. Desde aquel momento, entra Heredia en la etapa de su vida que ha de consagrarlo como excelso poeta francés.

Su profunda asimilación del espíritu de Francia lo convirtió en exponente ilustre de la cultura de su país adoptivo. No obstante, la impronta de su tierra natal permaneció en él como expresión viva de cómo pueden formarse vasos comunicantes entre los pueblos para unirlos sensiblemente. La mayoría de los escritores franceses que dejaron testimonio de sus relaciones amistosas con José María de Heredia, confiesan que además de percibir las señales del origen del poeta en su gallarda presencia, fogoso temperamento y cálida cordialidad, se hacía patente porque jamás dejaba él de evocar en sus conversaciones la imagen añorada de la isla “resplandeciente y lejana” de su nacimiento, cuyo “soplo perfumado” percibió en el mar de Bretaña, más con el alma que con el olfato, al aspirar en la “ráfaga natal y ardiente” de la “Brisa marina” de *Los trofeos*, “la flor que abrióse un día en el jardín de América”.

Muchas veces Heredia proclamó con orgullo la raíz americana de su existencia, en su condición de cubano. No fue hasta 1893 que hubo de acogerse a la ciudadanía francesa, ya a las puertas de la Academia que su libro *Los trofeos* le franqueaba. En carta de entonces a Manuel de la Cruz, ya citada, hizo esta conmovedora confesión: “Créame, querido compatriota, que si he devenido francés, no dejo de seguir siendo Cubano de corazón”. Allí en la carta en francés, para enfatizarlo, el gentilicio no solo aparecía en español, sino con mayúscula. Diez años después, a don Emilio Bacardí Moreau, alcalde de Santiago de Cuba, expresaría “los sentimientos de un poeta que llevando el nombre de Heredia es siempre un cubano de corazón, que desea la grandeza y felicidad de su tierra natal”, al corresponder a la invitación de participar en los actos en honor de José María Heredia y Heredia, en su centenario.

Es evidente que Heredia el francés no fue insensible a la lucha del pueblo cubano por su independencia nacional. En una de sus colaboraciones al diario *El País*, de Buenos Aires, escribió que para él, “nacido en Cuba, la última colonia de América que lucha por su independencia, es un placer saludar a la Argentina, la primera que lanzó el grito de libertad”.

Y precisamente en su primera correspondencia al diario bonaerense, al citar el título del periódico, *El País*, recuerda:

Esa palabra tan corta despierta en mí todo un mundo de pensamientos, de grandes ensueños. Me conduce a la isla esplendente y lejana donde nací. Vuelvo a ver las bellas montañas de la Sierra Maestra que dominan la bahía de Santiago de Cuba, la casa paterna bordeada de naranjos, limoneros y laureles, el jardín lleno de colibríes, de pájaro-moscas y de flores; sigo el curso del Baconao, que corre abajo de un lecho de mármol, sus aguas claras a la sombra de los cocoteros, de los mangos y de altos bambúes temblorosos a la menor brisa.¹²

Novela y poesía se engarzan en esa emocionada evocación.

Pero la más emotiva expresión de su amor a Cuba y a la memoria del poeta cubano a quien debió su nombre, la volcó el artífice de *Los trofeos* en el tríptico de sonetos dedicados al autor del “Himno del desterrado”, en el centenario de su nacimiento, en 1903, dos años antes de que la muerte pusiera fin a la novela de su vida.

En gesto de suprema pleitesía, el Heredia francés abandona la lengua que su obra ha prestigiado, y consciente de lo que significa en la cultura francesa y a nombre de ella, saluda —con pleno dominio del idioma y el verso españoles—, al Heredia cubano que fue poeta de la poderosa naturaleza americana y de la libertad de nuestra América, y creador de la radiante estrella que guió la lucha por la independencia “de la isla ardiente por el mar mecida”. El gallardo gesto llega a su clímax en los últimos versos del tercer soneto, cuando el poeta depone su natural orgullo y dice con humildad de heredero agradecido:

¡Oh sombra inmensa que la luz admira!/ Yo que cogí de tu heredad la Lira/ y que llevo tu sangre con tu nombre,/ perdón si balbuceo tu lenguaje/ ¡al rendir, en mi siglo, este homenaje/ al Gran Poeta con que honraste al Hombre!

Ese admirable verso final merece ser aplicado también, sin duda, a José María de Heredia y Girard.

Y queda vibrando la interrogante de quién sabe cuántas otras novelas y cuánta poesía subyacen entre esas impresionantes ruinas de los cafetales franceses santiagueros, que hoy evocamos como símbolo de amistad entre dos pueblos unidos por la cultura y por la historia.

¹² Simone Sztetics: *L'heritage espagnol de José-María de Heredia*, Klincksieck, París, 1975.

JUAN MARINELLO, MAESTRO¹

José Antonio Portuondo (1911-1996)
 Miembro del Consejo de Dirección de
 la *Revista de Literatura Cubana* (1982-1997)

Varias veces, en el proceso histórico cubano, se ha llamado a un hombre ejemplar, Maestro. Se partía, sin decirlo de modo expreso, de la esencial distinción entre la tarea fundamentalmente formadora del profesor y la entrañablemente formadora del maestro. Empeño básico, raigalmente intelectual, el primero; moral, el segundo. En ocasiones ambos se fundían: totalmente en don José de la Luz y Caballero, quien advirtió que “enseñar puede cualquiera, educar sólo quien sea un evangelio vivo”, es decir, testimonio viviente de su pueblo o de su clase en trance de orientadora de la historia. Fue Luz y Caballero el formador de la conciencia burguesa cubana, en el instante en que la burguesía criolla era la clase hegemónica en la colonia que aspiraba a ser nación.

La fusión del profesor y el maestro fue solo parcial en José Martí, a quien llamaron Maestro los emigrados políticos proletarios de la Liga neoyorquina y los tabaqueros de Tampa y Cayo Hueso. Trabajadores que “ascendían así de masa guiada a clase consciente”, como advirtiera, veinte años antes, el propio Martí, en los obreros mexicanos.

A Juan Marinello, martiano raigal, se le llamó también, con entera justicia, Maestro, porque, en mayor medida que simple profesor universitario, fue, sobre todo, formador de la nueva conciencia socialista, llevando a su culminación el esfuerzo de creación ideológica y moral de Martí. Ninguno de quienes tuvimos la oportunidad de asistir al curso de Exposición y Composición de Español que, desde 1928, dictaba Marinello en la facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, podrá olvidar la forma en que el profesor, que debía informar simplemente sobre la redacción e interpretación de áridas fórmulas legales, se transmutaba en el Maestro que formaba a sus alumnos, ascendidos a discípulos, con una relectura de textos martianos que hacía efectiva la demanda formulada por Julio Antonio Mella de devolver su sustancia revolucionaria y su eficacia actual a la vida

y a la obra de José Martí. Y más allá de sus funciones profesoras, en Cuba y en México, en universidades o en la Escuela Normal, se vuelca fecundante el magisterio de Juan Marinello, como en su tiempo ocurriera a Martí, en cuanto escribió o hizo, como poeta, conferencista, orador, crítico, ensayista, organizador o dirigente. En cada gesto o palabra suyos, esplende su “quilate rey”, su condición de Maestro.

Y esta condición de Maestro se manifiesta, sobre todo, en la producción crítica y ensayística de Marinello, la más numerosa y esencial de su obra literaria, en la cual debe incluirse su prosa política que ostenta la misma riqueza poética, idéntica calidad estética que sus obras dedicadas específicamente a la creación literaria. Para Juan Marinello la crítica “debe ser *explicación, orientación, y creación*”. Y añade:

La función primera, primaria, diríamos mejor, del enjuiciamiento literario, está en la explicación de la obra. Con ella, como cumpla bien el encargo, se realiza el empeño de información, de ambientación cultural, que pide a gritos la avidez lectora de nuestro pueblo, signo venturoso y promisor para toda actividad futura. [...] La tarea orientadora va en la explicación y le otorga nivel y sentido, aparte ser, en la etapa presente, una responsabilidad irrenunciable. La orientación en la crítica levanta, además, el vuelo y el revuelo polémico —la adhesión y la contradicción—, que, al hacer de la crítica un menester vivo, la vuelve fecundante.

Todo lo cual hace del crítico un formador, un Maestro.

“El más alto estadio del oficio crítico es —según Marinello— el de la creación, para el que, hay que decirlo, son necesarias dotes singulares.” Y aquí surge y se impone el ejemplo impar de José Martí que Marinello propone y exalta. Pero, añade:

Sin pretender la abundancia de críticos de tamaño genial, podemos y debemos querer un enjuiciamiento proyectado, en esencia, hacia las rutas que marca nuestra transformación revolucionaria; una crítica en que el señalamiento de lo objetable y de lo plausible se produzca con tal sentido de presente y de porvenir que cada día sea más el examen de lo creado una porción legítima del común impulso superador. El orden social que estamos construyendo —explica Marinello— acerca esta posibilidad, porque los elementos disociadores y contradictorios que dominan en el medio capitalista —desde el interés de empresa, periodístico o editorial, hasta la pugna de escuelas y el viejo pleito entre juzgadores y juzgados—, van dejando el campo al ímpetu unívoco hacia una convivencia de superiores objetivos; sin que ello pueda

¹ Publicado originalmente en *Revista de Literatura Cubana*, a. II, 2-3: 139-143, La Habana, Enero-julio de 1984.

suponer la imposición de asuntos, el rechazo de estilos ni las limitaciones a la voluntad creadora. Por acción de los cambios en marcha, los diálogos entre el crítico y el escritor serán costados de una misma empresa.²

Para Marinello la crítica literaria es instrumento eficaz, arma, en la lucha revolucionaria, factor de creación ideológica que va más allá del análisis minucioso, para poner en evidencia una nueva concepción de la realidad. De ahí su preferencia por el modo poético, creador, de la crítica, a través del ensayo, antes que el abordaje científico, sociológico o filológico, que *dispone* el esquema de una realidad reducida a sus últimas estructuras y relaciones. En el prólogo de uno de sus libros, Marinello escribió:

He dicho otra vez que el ensayo *pone* y el tratado *dispone*. Y uno de los motivos para haber preferido siempre el ensayo al tratado está en la pregunta que todo ensayo abre, elemento que me parece muy útil en días en que —sin lesión de los principios confirmados y compartidos por la vida—, se muestran situaciones inesperadas, frente a las cuales la afirmación cumplida es menos fértil que la leal sugerencia.³

Marinello es, ante todo, poeta, es decir, creador, y su modo de realizar el quehacer de la crítica literaria está permeado, mejor diríamos, determinado por su esencial empeño poético que tiene como vehículo idóneo la expresión ensayística. “Porque un gran ensayista —diría él, refiriéndose a Alfonso Reyes— es eso; un pensador con poesía”. Y al explicar “el quilate rey” del ensayista mexicano, Marinello nos ofrece su más cabal autodefinición.

No es cosa intrascendente —declara— esta condición de sabio iluminado. La condición lírica inseparable es, en este caso, como el tono de ciertas voces de privilegio: que nos ganan tanto por lo que dicen como por la mantenida seducción de sus registros. Medítese en esta rara confluencia: la investigación es el dato; la comprobación, el hallazgo; tarea científica, si ha de valer la pena, nos sitúa frente al hecho y nos pide aquiescencia. Pero esa verdad descubierta, expuesta, registrada, es realidad sin sustancia y, a la larga, ceniza de archivo si no se ensarta en una dimensión

2 Juan Marinello: “Sobre nuestra crítica literaria”, en *Ensayos*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1977, pp. 363-364.

3 Juan Marinello: “Señal”, en *Creación y revolución*, Uneac, col. Contemporáneos, La Habana, 1973, pp. 11-12.

imaginada, en un ámbito creador. El gran obstáculo —ese (precisaba Marinello) que ha superado vitaliciamente Alfonso Reyes— reside en que las notas del investigador parecen (y aparecen) opuestas a las del hombre lírico. El vuelo poético, como todos los vuelos, aleja de lo cercano, distancia de lo comprobable; por lo que sabe a pecado en el escueto buceador de viejos libros. El oficio del investigador triunfa cuando da con el hecho; el del poeta cuando ofrece al hecho encarnación inesperada. Cuando se dan en un solo hombre la sed del rigor y la sed del vuelo, estamos en presencia de un caso raro, del que pueden esperarse todas las hazañas. Esas hazañas que repudian y temen los buscadores de fechas. A hombres como Alfonso Reyes (y como Juan Marinello, añadimos nosotros) los verán siempre como intrusos, como cabezas a pájaros, como gentes que no acaban de acogerse al buen vivir. Los lectores inteligentes y voraces, esos que hacen la verdadera gloria del escritor, los verán en cambio, como redentores de la búsqueda sin categoría, como varones capaces de abrir las ventanas de la biblioteca, aunque el aire fresco del campo y el grito de la calle desarreglen por un instante (el instante de gracia) la ordenación estricta. Cuando los papeles vuelven a su lugar ya son otros, y la sacudida del viento les ha hecho nacer alas nuevas.

En esta agudísima definición de Alfonso Reyes, nos ha dado, con idéntica precisión, su mejor autorretrato, Juan Marinello. A él se aplican, de modo estricto, los rasgos con que pinta al amigo y maestro mexicano:

El raro caso de un poeta que tiene paciencia y vigilancia para ordenar los viejos papeles y fuerza y decisión para desordenarlos con el viento del mundo. Lo que se está encareciendo, en esta dilatada pleitesía (escribía Marinello y repetimos ahora con absoluta oportunidad y justeza), es la inusual simbiosis que permite, a un solo hombre de letras, la exigencia —virtud científica— que se pelea con el aire y el ímpetu de vuelo, dominio del aire: virtud poética.⁴

En Juan Marinello se da, de modo ejemplar, el crítico artista, el ensayista, el poeta, que tuvo un momento estelar en nuestras letras hispanoamericanas, con el Modernismo, en la producción crítica de José Martí, de Rubén Darío, de José Enrique Rodó. Solo que, en Marinello, esta crítica poética no ignora, sino que aprovecha los más recientes

4 Juan Marinello: “Alfonso Reyes”, en *Contemporáneos*, Uneac, col. Contemporáneos, La Habana, 1976, pp. 143-144.

hallazgos de la ciencia literaria, y, sobre todo, se afianza en una firme e iluminadora concepción marxista-leninista de la realidad. No abundan, apenas aparecen, en sus páginas enjuiciadoras, rasgos eruditos, aparato científico: notas al pie de página, referencias bibliográficas precisas, determinación acuciosa de fuentes, viaje de retorno a los antecedentes más remotos. Sobre todo esto dijo alguna vez, con donoso barroquismo:

Se hace imperativo que el conocimiento de las fuentes —donde tiene tanto que hacer la ciencia, se entienda con ancho sentido dinámico, muy en la corriente de las realidades sociales que encuadran y determinan la obra intelectual. Todo antecedente tiene su esquina potable, pero cuidémonos mucho de los amores retrospectivos y de pedirle a la vieja deidad de piedra el calor de la presencia viva. El mito de Loth, la petrificación por mirar hacia atrás, ocurre todos los días. Lo primitivo tiene un fuerte voltaje, si se le ve en su entraña andadora, en la intimidad de su línea inspirada; si se sabe aislar lo que trajo al ruedo histórico como logro cumplido, como equivalencia clásica y lo que anunció como ademán en marcha.⁵

La crítica, en Juan Marinello, es arma cincelada para la lucha por la justicia. Se trata de un modo poético de explicar, de orientar, de crear. Es la contribución consciente del escritor entregado plenamente a la lucha revolucionaria que abre caminos al porvenir. Un modo eficaz de crítica marxista, hecho a sacudir y levantar, desde la letra, a la sangre peleadora. Faena de poeta, más que de científico, aunque no ignora ni menosprecia la indispensable presencia de la investigación científica en el enjuiciamiento literario, pero la subordina a la urgencia creadora de una nueva conciencia. Empeño que determina y caracteriza su condición esencial de Maestro.

⁵ Juan Marinello: "Integración y fisonomía de la literatura latinoamericana", en *Ensayos*, ed. cit., p. 402.

ACERCA DE LA CONCIENCIA HISTÓRICA EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER⁶

Julio Le Riverend (1912-1998)
Miembro del Consejo de Dirección de
la *Revista de Literatura Cubana* (1982-1997)

Se ha escrito mucho de las obras de Alejo Carpentier, pero este ensayo no ha de abordar una bibliografía. Quede ello para la Biblioteca Nacional José Martí, beneficiaria de su generosa donación en vida de la totalidad de sus papeles. Lo que interesa en estas páginas es solo un aspecto de su obra, a la que me aproximo como historiador. Precisamente, sobre el tiempo y la historia se destaca la bibliografía por tratamiento directo, específico, o por alusiones en obras de análisis puramente literario. No hay duda de que su manera de "historiar" se asocia a técnicas narrativas y visuales que él conoció y depuró a lo largo de más de cuarenta años de intensa labor reflexiva sobre la cultura y el hombre, todo lo cual se articula en el conjunto de su quehacer, generando una incuestionable variedad de perspectivas de análisis.

Hay en sus textos un fluir situacional matizado intensamente de choques. *Guerra del tiempo* es el nombre sintomático de una recopilación de sus "obras menores". Allí se ven los tiempos a la par telescopiados en conflicto (físicamente) e interpenetrados (socialmente). Se observa en otras obras el tiempo detenido de quienes, al no poder huir de su ser histórico, se conforman con el presente. Pero, ante todo, digamos que él no plantea tiempos lineales, sean rectos, circulares o espirales, sino una significativa riqueza de direcciones que brotan de la sociedad —una u otra— en sus momentos de crisis. En este sentido, valdría expresar que la linealidad niega los choques (dislocaciones) que constituyen la esencia de su argumentación literaria.

Decir que el tiempo, o sea, la duración cambiante, tiene sentido solamente en la historia, creada y recreada, por el hombre en sociedad con las mediaciones colectivas e individuales que en cada momento sean posibles, no es especialmente necesario. La reflexión del hombre sobre la naturaleza ha logrado, incluso, pensar, concebir y descubrir el suceder natural desde tiempos archimilenarios,

⁶ Publicado originalmente en *Revista de Literatura Cubana*, a. VI, 10: 50-68, La Habana, Enero-julio de 1988. Se ha respetado la forma original de presentación, excepto en la bibliografía, cuyas normas se han ajustado, previa consulta en fuentes autorizadas.

cuando él no estaba ahí para presenciarlo. Lo que implica que toda duración es historia en el ser humano. Historia, claro está, vivida y reflejada o también evocada por el pensamiento y la sabiduría.

Desde las Edades en que el hombre explicó el mundo partiendo de su experiencia social y se sometió a ella por la intermediación de fuerzas extra-humanas, hasta los tiempos modernos —podríamos partir del Renacimiento y los grandes hallazgos geográficos del siglo XVI (hasta el XVII, en el caso de las nuevas tierras del Océano Pacífico)—, la humanidad adquirió una conciencia histórica que la encaminaría como elemento generador y destructor del suceder social e, incluso, aunque sujeto a leyes progresivamente conocidas, como dueña, conductora, de la naturaleza.

A partir de aquel momento, la acumulación de experiencia ha permitido que la sociedad, en la diversidad de sus estructuras sociales (de todo tipo) refine o perfeccione la conciencia histórica. A nuestra mirada, esa conciencia crece y, activa, puede lograr la transformación del suceder o su detención. No sería propio de esta etapa de nuestros comentarios entrar a considerar los tipos concretos de transformación (revoluciones) o de detenciones (conservatismo, reacción).

Se trata de la comprensión coherente del pasado, el presente y el futuro del hombre, en la que no es posible disociar las continuidades —materiales o ideales— de las rupturas necesarias, y, por ello, inescapables. A virtud del acrecimiento de la experiencia y de la ideología histórica de las fuerzas y las direcciones de un momento determinado, se enfrentan la vuelta al pasado, la reproducción inveterada del presente y la imprescindible apertura del futuro con la especificidad característica de cada caso. Que tales situaciones hayan sido ocurrencia de diversos tiempos, no las identifica, a menos que veamos la historia sujeta a lo que hemos denominado linealidad (recta, circular o espiral). Adviértase que todas esas maneras de ver el suceder humano-social reiteran, más o menos renovada, una forma axiomática de razonamiento histórico: la historia se repite, o sea, es siempre igual a sí misma. Negada, por cierto, en la historiografía cuando esta aprende a dilucidar las relaciones interfecundantes de lo general y lo específico de todas y cada una de las edades históricas. Ya lo hemos dicho, el tema de Carpentier es, precisamente, la insurgencia del hombre frente a lo que le golpea reiterada e injustamente; en suma, los conflictos del tiempo. Acercar a nuestro autor a posiciones hondamente positivistas (la historia es igual a sí misma) no parece lo más adecuado. Todavía si lo filiásemos a esa imprecisa —y de moda— historia de las mentalidades, en este caso situadas, claro está, en su contexto general correspondiente, podríamos añadir algo más inteligible a su manera de “historiar”.

La cuestión es mucho más compleja que cualquiera de aquellas representaciones geométricas repetitivas o simplemente retornantes. Tanto el nivel de conciencia social de sí, como sus diferentes manifestaciones (nacional, de clase, moral, jurídica, estética) son las diversas variables —diría un matemático— para la expresión de la conciencia histórica. Esa totalidad social en la que ella aparece no es uniforme, ni entera sino desigual en su movimiento y parcelada en su interior. De ahí que también en la conciencia histórica haya fracturas o fisuras o irreductibles antinomias, pues no todos los componentes de una sociedad comprenden y resuelven (o intentan resolver) los problemas en condiciones de un eslabonamiento racional de los tiempos del hombre. Es que las representaciones de lo social en sus variantes de agrupamiento fundamental sufren también el peso de percepciones antagónicas desiguales o matizadas por individuos o por intereses no coincidentes o contradictorios.

Desde luego, cuando se habla del hombre y de su experiencia histórica ha de entenderse la referencia a un ente no abstracto o, en todo caso, que solamente puede abstraerse en el seno de la sociedad, y que concentra en él una multiplicada gama de relaciones materiales y espirituales, individuales con la totalidad social que lo rodea e incluye. Ni el hombre ni la sociedad tienen puras y simples relaciones lineales, ni ese carácter multiforme se revela permanentemente de la misma manera a lo largo de la historia.

1-En la obra de Carpentier se hallan todos los elementos para comprender lo que es el juego-rejuego de los tiempos y de la historia, o mejor, de los tiempos históricos, a la par, como duración y problema del hombre. A comentarlo se encaminan estas páginas de las que aislamos algunas cuestiones sistemáticas que caen en un laboreo general todavía no terminado.

Miremos a los personajes, digamos principales, de las obras de Carpentier; partiremos de las más reveladoras de su modo de “historiar”, aunque nos apresuremos a decir que ese creador no intentaba darnos puras novelas históricas. Volveremos más adelante sobre su personal criterio acerca de todo ello.

2-En *El reino de este mundo* observemos a Ti Noel. Vive en una sociedad esclavista en la cual se gesta una situación explosiva. Mackandal, realidad mítica, lo arrastra a la acción, le muestra la eficacia del movimiento social; en consecuencia, se suma a la lucha contra el esclavismo, pero queda solo, subjetivamente solo, aislado, cuando su maestro desaparece, ajusticiado. Sigue en condición de esclavo, con su amo, que huye a Cuba. Aquí se halla en diferentes condiciones. Los franceses emigrados son de bandos opuestos —monárquicos y republicanos— y su esclavismo no es el mismo que era.

Muerto el amo vuelve a su tierra. Ya no es esclavo, pero hay un Emperador delirante, Henri Christophe, que mantiene condiciones de explotación similares a las que él conoció en el “antiguo régimen”. Este nuevo amo es echado del poder, y ahora —considera él— tampoco cambian las condiciones. Intenta superarlas con los recursos mágicos de su viejo maestro y de nada le valen. Cuando va camino de la muerte su reflexión es ilustrativa de un desenlace que replantea la función objetiva de Mackandal, su viejo maestro inspirador, en estos términos:

Ti Noel comprendió obscuramente que aquel repudio de los gansos era un castigo a su cobardía. Mackandal se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres no para desertar del terreno de los hombres. En aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un pálpito, los momentos capitales de su vida, volvió a ver a los héroes que le habían revelado la fuerza y la abundancia de sus lejanos antepasados del África, haciéndoles creer en las posibles germinaciones del porvenir. Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansia siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está, precisamente, en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este mundo.

La cita es necesariamente larga. Impresiona, a lo menos así me ha sucedido siempre, por la profundidad crítica (objetivo-social) y autocrítica (subjetivo-social) de la propia existencia del personaje. Volvía, después de toda su vida alienada tanto por el dolor de la subordinación como por el mito, al Reino del mundo hacedero por otros caminos. Pero, ya era tarde para realizar una felicidad “situada

más allá de la porción” que le correspondió. Mientras finalizaba su ser histórico se abrían otras puertas a los hombres por venir cada cual con su porción.

Es cosa de preguntarnos si todo —como ha sido dicho en comentarios excesivos— era lo mismo que al comenzar este relato. Aún más importante sería preguntarnos si el Ti Noel que reflexiona, al momento en que se reincorpora a lo unánime a irreversible de la Naturaleza, ha vuelto a su punto de partida o si es otro que vislumbra nuevos reinos de este mundo.

3-¿Qué ocurre, en las páginas de *Los pasos perdidos* al músico desilusionado de su civilización? Claro que se enfrenta a sus circunstancias en búsqueda de un pasado que no haya sido envilecido por los vicios, abusos y vaciedades que le rodean. A veces, en ese infructuoso remontar la historia, bastan solamente unos nombres —de individuos o de lugares— para evocar en qué momento de su “utopía” del regreso se halla y lo que cada contexto —usemos palabras de Carpentier— le plantea y sugiere. El viaje hacia las fuentes prístinas de la sociedad es corto aunque no lo fuese su distancia histórica. De pronto, comprende que nada de lo que encuentra le es apropiado. Se ve constreñido de modo irresistible a volver a la metrópolis. Pero, él ya no es quien era: “He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto —ahora trunco— que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui”.

Lo que pudo entrever de la Edad de Oro y del pasado en su totalidad le es suficiente para retornar a su ser histórico. Había penetrado solamente en la duración, como si fuera una cosa, pues aquella historia “de antes” realmente había dejado de existir y desencadenaba su propia inexistencia. Su intentada huida de sí mismo como hombre de una época ha fallado. Y, como había sucedido a Ti Noel, su mirada va por otro camino en el momento de la revelación final. Oigámoslo:

Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. Marcos y Rosario ignoran la historia. El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música —oficio de cabo de raza—. Falta saber ahora si no seré

ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguardan. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo.

Volvamos a la pregunta. Al término de su experiencia, el músico no puede volver a ser lo que fue. ¿Puede haber una negación mayor de toda teoría del eterno retorno? Esboza un proyecto que ya no es su “debilidad”, aunque a esa altura de la narración no podemos saber si lo realiza. Su alternativa, en esa síntesis final, que no es un retorno puro y simple, ni una moraleja, pues Carpentier tampoco escribía fábulas en prosa, oscila entre reproducir su presente (¿hasta una nueva crisis?) o lanzarse al futuro barruntado en su reflexión final.

Aunque se interpretase que hay en todo ello una conmoción personalísima —esto es, sin relación con el movimiento social, lo cual es impensable— el músico en su retro-instrospección ha logrado situarse críticamente en los tres tiempos humanos que son —deben ser— patrimonio pensado y sentido por cada uno, por todos, y expresado en niveles y caracteres colectivos diferentes.

Como Sísifo, que al decir de mitos e interpretaciones, sufrió un castigo intemporal a causa de su mendacidad, él se había autoengañado por su “debilidad” ante un deber inexcusable. Cabe, claro está, que el autor diera a esa alegoría un valor de maldición permanente del hombre, pero sería cosa de preguntarse si, por aquí o por allá, aparece en su obra y en su vida la idea de un “pecado original” (social) que sea coherente con un destino tal de recommienzo infinito; pondría al Carpentier que había desprovisto en la razón de Ti Noel de validez humana el “reino de los cielos”, en una posición lindante con lo providencial.

4-Juan de Amberes es un caminante que no regresa. Avanza. De las guerras de los Países Bajos, con su hedor de sangre corrompida, donde él se considera condenado por la peste, salta a la peregrinación a Santiago de Compostela; de ahí, mejorado de ánimo y alucinado por los relatos de un “publicitario” de la riqueza accesible, sale en pos de la América, tierra de maravilla decían los descubridores, los frailes, los enriquecidos, los aventureros. En esa sociedad que nace, donde la piedad se trueca en avaricia o traición o resentimiento del fracaso, Juan de Amberes (simple nombre que se halla en las Actas del Cabildo de La Habana) tiene sus dificultades de transculturación y tras de un altercado sangriento —después de todo uno más en aquel hervor del individualismo colonial naciente— se incorpora a un *palenque* pluri-étnico y de ocasional coexistencia multifideísta, cimarronea un tiempo y vuelve a España en un acto de recuperación de sus orígenes. Sin embargo, se da cuenta de que su destino es retornar a la América. Ahora sería, simplemente, en acatamiento a su inserción histórica, un

“indiano” más. Juan de Amberes de un tiempo a otro cambia y todo se resuelve en su obligada, aunque también decidida, reproducción del presente. Fue de lo más simple (la peregrinación), difícil, a lo más complejo, fácil, de la historia en tres etapas simbólicas. Por eso puede sin preocupación reunirse con Juan el Romero:

Pide vino el indiano y comienza a contar embustes al romero Juan. Pero Juan el Romero, achispado por el vino bebido, dice a Juan el Indiano que tales portentos están ya muy rumiados por la gente que viene de Indias, hasta el extremo que nadie cree en ellos...

Se ha producido un nuevo presente —ya interiorizado— en el cual se consagra que lo válido en Indias es “el olfato aguzado, la brújula del entendimiento, el arte de saltar por sobre los demás” sin estorbos menores (leyes, Inquisición, bachilleres, pleitistas, griterías, y admoniciones obispales, esclavismos), como quien ha conocido la “otra historia” y ahora, sí, va en busca de ella sin mitos, ni cuentos de camino. Se hallaba compartido por dos solicitaciones: la tradición y lo nuevo. Por esto último se decide. En América no se quema tan fácil ni cristianamente a nadie: se pelea con olfato, brújula y salto por el poder sobre los demás hombres sin más disfraz teológico que alguna retórica heredada. La ciudad de Dios se alejaba aún más de la tierra. Comentando esta obra Alejo confiesa que “vuelve al punto inicial”, que es el abandono de la tradición venerada por algo no previsto en el inicio.

A riesgo de retornar al problema central: ¿es el mismo Romero-Indiano o, más bien el Indiano sin más para el cual Santiago de Compostela ya no era ni podría ser el futuro salvador?

5-Llegamos en este recuento a *El siglo de las luces*, que para algunos es pieza mayor de la narrativa carpentierana, pues muestra espléndidamente, en un nivel más alto de complejidad tanto, por lo menos como *Los pasos perdidos*, el consecuente desarrollo de la concepción (¿manifiesto?) de lo real maravilloso planteado a modo de introducción en *El reino de este mundo*.

La anécdota es conocida: fines del siglo XVIII, Revolución francesa de 1789, inicio de las contradicciones económicas entre colonia cubana y metrópoli española, los jóvenes de la aristocracia criolla habanera conocen referencias y retazos de Rousseau y de Raynal y de otros, las ideas nuevas; la política revolucionaria europea que trasciende al Caribe. Tiempos ideológicos que se juxtaponen, se entrecruzan, se enfrentan, todo en un rápido suceder de unos 20 años. Sus personajes: Víctor Hugues, entresacado como Juan de Amberes o, aún más, Henri Christophe, de fuentes históricas; Esteban, el habanero y su prima

Sofía, de amonedada familia, a la cual pertenece Carlos, hermano de Sofía, que no participa del drama histórico, sino como espectador silencioso, implícitamente ungido de conformismo. Hugues, el jacobino va transformándose en conservador a la medida que los termidorianos y los bonapartistas desmontan las grandes consignas revolucionarias y se limitan a consagrar el poder de la burguesía.

Esteban comprueba en Francia que no puede ser jacobino a la francesa; ni entiende, ni persiste, solamente desiste, pero para sustituir en Cuba a Sofía en cuanto ella sí está obsedida por la necesidad del cambio y es perseguida y huye, mientras Esteban asume la responsabilidad de las ideas que ya no profesa ni rechaza, y cae preso.

Sofía es el personaje dinámico: la historia en marcha. Hugues es la contra-marcha histórica para reproducir el presente sin más proyecto nuevo; Esteban es la resignación (o, al menos, el estupor) de un presente “detenido”, aparentemente desposeído de toda posibilidad de vincular el pasado y el futuro. A la par, tres niveles nacidos de un choque, unido de historias diferentes. Más el nivel implícito de Carlos. Simultaneidad contradictoria propia de la crisis. El estallido social y la riqueza situacional de esta “trama” ha movido muchos comentarios, desde los que atribuyen a Carpentier el repudio por la inutilidad de todo esfuerzo revolucionario hasta los que analizan anacronismos o infidelidades a las fuentes históricas depuradas por la erudición, lo que es tanto como decir, desde supuestos teóricos arbitrarios hasta la realidad concreta de una crítica historiográfica detallada.

Pero Sofía da la clave de todo ello precisamente, como en los casos anteriores, en el “desenlace”, cuando la narración se cierra. La escena final es descifradora de la esencia temática:

Detrás de las casas, en calles aledañas, parecía que se estuviera congregando una densa multitud. De pronto, cundió el tumulto. Grupos de hombres del pueblo, seguidos de mujeres, de niños, aparecieron en las esquinas, dando muertas a los franceses. De las casas salían gentes armadas de cuchillos de cocina, de tizones, de enseres de carpintería: de cuanto pudiese cortar, herir, hacer daño. Ya sonaban disparos en todas partes, en tanto que la masa humana, llevada por un impulso de fondo, se desbordaba hacia la Plaza Mayor y la Puerta del Sol. Un cura vociferante, que andaba a la cabeza de un grupo de manolos con la navaja en claro, se movía de trecho en trecho hacia su gente, para gritar: “¡Mueran los franceses! ¡Muera Napoleón!” El pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y devastador, sin que nadie se hubiese valido de proclamas impresas ni de artificios de oratoria para provocarlo.

La elocuencia, aquí, estaba en los gestos; en el ímpetu vocinglero de las hembras; en el irrefrenable impulso de esa marcha colectiva: en la universalidad del furor. De súbito, la marejada humana pareció detenerse, como confundida por sus propios remolinos. En todas partes arremolinaba la fusilería, en tanto que sonaba por vez primera, bronca y retumbante, la voz de un cañón. “Los franceses han sacado la caballería”, clamaban algunos, que ya regresaban heridos, asabreados en las caras, en los brazos, en el pecho, de los encuentros primeros. Pero esa sangre lejos de amedrentar a los que avanzaban, apresuró su paso hacia donde el estruendo de la metralla y de la artillería revelaba lo recio de la trabazón... Fue ese el momento en que Sofía se desprendió de la ventana: “¡Vamos allá!”, gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia. Esteban trató de detenerla: “No seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos”. “¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!” “¿Y vas a pelear por quién?” “¡Por los que se echaron a la calle!” —gritó Sofía—. “¡Hay que hacer algo!” “¿Qué?” “¡Algo!” Y Esteban la vio salir de la casa, impetuosa, enardecida, con un hombro en claro y un acero en alto, jamás vista en tal fuerza y en tal entrega. “Espérame”, gritó. Y armándose con un fusil de caza, bajó las escaleras a todo correr.

La decisión de Sofía ha crecido hasta el punto de enfrentar la muerte. Esteban sigue siendo ese personaje que solamente se lanza cuando lo conducen, lo arrastran. Ya le había sucedido en la huella de Hugues. Las masas de Francia en acción incomprensible para su formación ahora lo recuperaban en tiempos más próximos a su ser histórico hispano-colonial.

6-No podríamos seguir este andar sumario por la obra de Carpentier sin sobrecargar lo sabido —¿quién de los que leen no lo ha leído?—. *El recurso del método* es, por un lado, otro enfrentamiento de un pasado —el dictador— rehecho de caudillismo decimonónico y de conatos fascistas, o lo que es igual, de obsesiones anticomunistas, con el presente que necesita ser futuro creador, no repetitivo. *La consagración de la primavera*, nombre tan definidor como *Los pasos perdidos*, en lo actual: nuestro momento (con mayúscula habría que escribirlo). La Revolución Cubana es un futuro ya presente. No es tiempo detenido, ni revertido, ni eterno retorno, categorías que, a juicio de colegas no todos juiciosos, habría manejado con preferencia Carpentier en sus obras anteriores, sin percatarse de que siempre apuntó al futuro, en su narrativa, y en su vida personal. El protagonista Enrique es realizador de lo que estaba nebuloso en Ti Noel, ambiguo en el músico de *Los pasos perdidos*, germinante y lejano en el Amo mexicano del *Concierto barroco*

(cuando dice que El futuro de América es lo fabuloso), anunciador en Sofía o escondido en Juan de Amberes, porque la América Latina —siglo XVI— era en sí lo nuevo dentro de un mundo envejecido, por su propio y ambiguo intento de reproducirse allende los mares.

7-Hay una coherencia evidente en este hilo conductor, no visible a la primera mirada. Además de que se traza un fresco de la historia latinoamericana, desde Colón (*El arpa y la sombra*), lo cual supone una unidad subyacente en todo el largo recorrido de los tiempos, hay algo que se expresa en *Los pasos perdidos* y señala hacia el futuro: “Los mundos nuevos tienen que ser vividos antes que explicados”.

Todo un programa, sobre cuya significación ha habido relativamente pocos análisis. Que, por otro lado, no podemos desvincular en un salto hacia atrás, de su tajante afirmación en el artículo (1926) sobre la obra de Vsevolod Ivanov: “¡Hay que vivir, y no para resignarse, para actuar!”.

Alejémonos de todo intento de considerar esta frase como una pura filosofía de la praxis, mas es difícil esquivar su contenido acerca de la acción humana, del vivir del hombre. Pero, ¿cuál acción, cuál vivir? Dentro del desenlace de aquella narración nos parece el vivir que se “anticipa al ayer inmediato”, “a lo que vendrá después”. Una conclusión forzosa en quien después de “existir” a través de los tiempos idealizados, retorna a su presente que, “a veces”, dice Alejo, puede también provenir como en el caso dado, de haberlo situado “en su pasado”.

Glosando cuanto de contradictorio y unitario había en el decir y el hacer de Martí (1953), subrayaría Carpentier lo que aquel expresa en el instante de partir hacia Cuba: “sólo lo que vamos a hacer me parece digno de ella” (la patria); añadiendo un comentario:

Para ser Adán y nombrar las cosas, es menester que las cosas sean contempladas, palpadas, sopesadas; es menester... que (el hombre) renuncie a ciertas técnicas intemporales que le harían más fácil y acaso más relumbrante la realización de la obra de arte.

Por donde vuelve a la prosa de Carpentier el señorío de la acción a tiempo apropiado como en los textos que hemos reproducido más arriba.

Pero aquel enunciado cardinal sobre el vivir viene de una experiencia histórica —generadora de conciencia de sí— que el músico ha resumido lúcidamente:

Buscando la resquemante verdad a través de palabras que mi compañero escucha sin entender, me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener

la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga —dueño del rumbo negado a los demás. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante.

Por la acción, lo vivido, lo reflexionado de su desandar, el hombre retorna a su ser histórico. Así ocurre a Ti Noel y, en el caso de Sofía, cuando después de sentirse desarmada ante un Víctor Hugues que contradice sus orígenes se pierde en el pueblo madrileño en lucha desigual contra el bonapartismo invasor.

Es como si cada personaje mirase hacia el futuro aún en el trance de su desesperanza o su muerte. En *El acoso* esa mirada no es posible pero, sin duda, está implícita por contraposición, en los participantes de la situación revolucionaria cubana de los años 30 que no traicionaron su verdadera historia. La caída vertical del protagonista le cerró definitivamente la puerta o el simple mirador del futuro. Valdría expresar que el futuro castiga con la destrucción al presente aferrado o al pasado extemporáneo. Aventuraríamos la afirmación de que ese es el sentido de cada futuro frente a cada presente en esa proeza narrativa titulada *Viaje a la semilla*, hasta que, en su regresión, el ser humano reingresa, sin más en, la nada absoluta, que es, no obstante, la anónima, omnipresente naturaleza,

Permítaseme sugerir que Carpentier —hombre de mirada permanente y acuciosa hacia su entorno— tiene siempre como punto central de su obra el presente de retorno superado o, a veces, detenido. Un presente que no ignora el pasado, pero cuya función mayor es ver el futuro en sus alucinaciones y desgarramientos. Ya lo diría: “El presente es adición perpetua... Pero es que el hombre totalmente satisfecho de lo alcanzado, y como no busca algo más allá, se inmoviliza”. Lo que pudiéramos traducir como ente cercenado, pues le falta uno de los tres tiempos irrenunciables. Por “evasión”, diría él mismo en otro texto, o por carencia de una cabal conciencia histórica, podríamos añadir sin traicionar su concepción.

8-La acción en esas obras según uno de sus comentaristas, tiene un marco general: la historia como antagonista del hombre. Ciertamente, aunque siempre debemos tener en cuenta más bien la relación recíproca, o sea, el hombre como antagonista de la historia, porque la crea para destruirla o detenerla o para hacerla de otra manera. Lo

que equivaldría a decir que Carpentier no se aproxima a la historia como historiógrafo o narrador historizante sino al modo de quien, por ciencia y experiencia, sintetiza situaciones de innumerables posibilidades de reflexión. Sin duda, ahí radica su proyecto de abordar las crisis cuya riqueza de matices es, a ocasiones, más aprehensible en seres arquetípicos de la literatura o de la biografía analítica que en las monografías más o menos convencionales de los historiadores especializados. Nadie mejor que Marinello lo ha dicho: “sólo arriba a la mayor altura la novela que es, encarnizadamente, la mejor historia... vive poco la obra de ficción que no aloja en sus dominios la sustancia personalizada de los grandes empeños colectivos”.

Al no entrar en detalles, si se quiere eruditos, la mediación del narrador tiene un horizonte de interpretación más extenso e intenso, sin que ello obste o inutilice a la historiografía, pues esta, en fin de cuentas, contribuye a inteligir límites y posibilidades. No quisiera remitir mis comentarios a la inveterada pregunta de los historiadores acerca de su labor al servicio casi exclusivo de sus iguales y, en buena medida, inaccesible al gran público lector, pero parece forzoso evocarla.

9-No es por azar que su ciclo se cierra en *La consagración de la primavera* que alcanza hasta Playa Girón. En el contexto contemporáneo, se transforma en realidad lo que no cuajaba en otro momento. El futuro de las crisis precedentes se instalaba, no como simple deseo insuficiente, acción ineficaz, picardía de oportunidad, sueño reiterativo o maldición sin salida, sino como un suceder que Enrique contempla de frente, pues no cae del cielo, no viene de lejanas declamaciones, sino de una madurez de condiciones generadoras y alumbradoras del mundo nuevo. ¿Acaso no fue él, Carpentier, quien vuelve la mirada a su obra para decirnos que “los hombres pueden flaquear pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación”?

Aquí valdría —justo al llegar a esta obra— apuntar a las generalizadas atribuciones “autobiográficas”. Pudiera afirmarse que toda obra es autobiográfica. Quien habla será siempre el autor aunque refleje elementos contrapuestos que todos podemos encontrar en la sociedad, pues cada uno nace de la realidad de su experiencia; que él deduzca o genere personajes y anécdotas excepcionales o irrealizados constituye, precisa- te, una consecuencia de su mediación. De ahí a que Carpentier se autorretrate o reproduzca, por una vez o por varias, su individualidad, hay un paso de difícil franqueo. Fue precisamente *La consagración de la primavera* la novela que más se acerca a una tal presencia; ello se debe a que repasa una historia de la que participó o supo lo esencial. La cuestión sería preguntarse hasta qué punto él fue —o quiso ser— el Enrique que la protagoniza, aunque ese “quiso ser” ya no es más que una autobiografía “imaginada”. No faltaría

interés en ver desfilar ante nosotros un Carpentier-Ti Noel, otro, músico desilusionado, alguno Amo mexicano, o que fuera igualmente un Esteban o una Sofía o, en fin, cualquiera de los otros personajes por él creados o recreados, incluso el Enrique de su novela resumidora del ciclo de las crisis de Nuestra América, especialmente de la región Caribe y circuncaribeña.

Para mostrar que el Enrique mencionado fue su contemporáneo, bastaría acercarse sin prejuicios extra-literarios a su auténtica biografía, la real, documentada, la del cronista que ya en 1926 —un año después de la fundación del PCC— exalta la obra de Vsévolod Ivánov, *El tren blindado No. 14-69*; fue codirector de la *Revista de Avance* de expresa filiación antimperialista; se enfrentó a la dictadura machadista; denunció el fascismo; se manifestó solidario de aquella totalidad ideológica que llamamos España Republicana; se incorporó a la Revolución Cubana hasta el último aliento de su vida. Todo ello a través de muy diversos medios y órganos de difusión. Lo cual, además de ser exigencia de sus momentos era objetivamente una manera hacedera de llegar a una resonancia general y abierta de principios. No hay país ni condición alguna en sus tiempos y lugares que exigiera a un escritor publicar simplemente en ediciones definitivamente militantes (en el orden ideológico-político) aunque sí se le requiere, cuando se aborda su rendición de cuentas, un decir coherente, perdurable, abierto a la creación de una historia hecha por el hombre para sí y capaz de afrontar sus compromisos con profundidad y sabiduría; enraizada, diríamos, en lo hondo de un pueblo enfrentado a la historia que le hacen “desde afuera”. Allá los que por inconfesados prejuicios —disfrazados de objetivismo vulgar— intenten echar algún veneno en su alineamiento con el futuro. Y como de veneno se trata, esos sí son serpientes que se muerden la cola, que diría Salvador Bueno.

10-Estamos de acuerdo con el colega Alexis Márquez en lo que atañe a la inevitabilidad de ciertas apreciaciones y conclusiones que desbordan el terreno literario o exclusivamente narrativo y situacional (diferenciado, claro está). Carpentier mismo nos conduce a ello cuando en *Tientos y diferencias* o en conversaciones con periodistas explica su obra.

Personalmente, en diferentes ocasiones, a campo traviesa de nuestras conversaciones sobre todo lo habido y por haber en la historia mayor de Cuba o en la cotidiana, se manifestaba incómodo por cualquiera atribución de un carácter historiográfico a sus narraciones. Que fueron sin duda precedidas de una investigación movedora de su reflexión y, por ende, de su comprensión del meollo de determinados procesos objetivos, no bastaría —pensaba él con razón— para analizar sincronismos o anacronismos en sus textos. Quizás, a diferencia del

historiador especialista que se proclama objetivo sin serlo, ello le parecería excluir su mediación reflexiva. A fuer de trasmisor de esa experiencia personal de sus sentires, digo que su argumento no equivalía a destituir lo historiográfico de la categoría científica-creadora que le pertenece. Cabría decir que, a diferencia de un clásico de la historiografía conservadora británica para el cual los historiadores eran “profetas del pasado”, él creyó siempre en los profetas del futuro, fuera cual fuese su quehacer presente o su eficacia inmediata. Así sus personajes. Si lo que escribió remite a su vida toda —o, lo que es igual, a su tiempo formativo— y su dicho todo a la forja de un hacer en desarrollo, no es un sociólogo que novela sus tesis o un imaginativo historiador filosofante. No fueron esos sus objetivos, pero precisa volver la mirada hacia las sugerencias de orden general extraliterario que se deducen del quehacer estético suyo. Excluirlo de esas resonancias sería tanto como leerlo en el vacío. Páginas en blanco.

De un modo muy diferente a lo que haría un historiador, recreaba o invocaba la historia, aprehendiéndola en rasgos fundamentales, pero libremente, sin sumisión a detalles comprobados (ni notas al pie de página) y con elementos anacrónicos, más bien complementarios y sin afectar su visión global de una época o momento. Me atrevería a decir que la indagación de sus fuentes ha de añadir poco a la valoración y sentido de su obra. Quien lo ha hecho con sagaz empeño y conocimiento, como el colega Roland Labarre, no pudo saltar por encima de esta justa afirmación en lo que hace a *El siglo de las luces* y, particularmente, a Víctor Hugues: “Evidentemente, no podemos sino compartir el sentimiento del autor sobre el fondo del problema” (la Revolución Francesa en sí y en su parálisis). A eso precisamente me refiero, al señalar sus experiencias extraliterarias, pues transitó por la existencia latinoamericana y caribeña desde el siglo XVI. Según confesó alguna vez, dedicó muchos años —en París— a leer sobre América desde los textos de Colón, de Garcilaso y otros, hasta los autores del siglo XVIII.

11- Todo venía implícito desde *El reino de este mundo* en lo real maravilloso como esencia histórica y no como finalidad de su hacer. Revelación de un continente, una historia, un hombre (presente como curiosidad activa en *Écúe-Yamba-Ó* o como rebeldía destructiva en la “Pasión Negra”, 1932) que no podían intelegir los europeos, fuesen cartesianos o surrealistas, a los cuales, como es sabido, conoció muy de cerca. Toda esa desinteligencia provenía de una cultura lineal aún en sus propias rupturas. Imaginar un mundo como el de América era casi imposible en Europa Occidental bajo el peso de una tradición muchas veces centenaria que respondía a una racionalidad consagrada de

cierta aspiración al orden y al desarrollo alcanzados. Ello se ve claro, exagerado si se quiere y dominante en los positivistas y su teórico —metafísico— progreso continuo, apacible, forzoso.

Se pudiera trazar un camino que comienza en los propios testimonios de Colón y sigue en muchas Cartas de Relación sobre las cosas “admirables” que se observan en la América, las referencias al estado idílico de las sociedades indígenas o al sano juicio “natural” de los indios —sin excluir a los caníbales—, hasta Montaigne que emplea esos elementos para una crítica de la razón tradicional europea —francesa— de su tiempo. Solo más tarde, nada menos que por la mano y sabiduría de Humboldt, lo admirable, lo insólito (despreciado o desconocido) de la naturaleza, con su variada e incontable fauna y robusta flora e, incluso, la fortaleza de los americanos, se sitúa en un plano que ya no es una simple adición a lo europeo para enriquecerlo o enjuiciarlo, sino una valoración intrínseca del continente llamado inmaduro por Buffon y otros, como versión científica del superiorismo europeo nacido de intereses y despertares económicos, así como de otras zonas de la cultura de los dominadores.

Tanto Geoffrey Atkinson como Gilbert Chinard y Antonello Gerbi, en libros ya clásicos, mostraron la sorpresa de los europeos al encontrar en la América sociedades insospechadas, exaltadas en su simplicidad o en su propiedad colectiva, pero, igualmente, ellos dilucidaron que la huella ideológica fue superficial y, en todo caso, puesta al servicio de las necesidades europeas. Las maravillas descubiertas a la sazón adquirirían frente a la tradición de Europa un carácter irreal, revocable. Objetivamente, el *acá* y el *allá*, después de adquirir un origen conceptual y factual común, se contradicen. Europa, a su vez, añadió estructuras y relaciones sociales creando en esas tierras nuevas, una red de condiciones en que lo más visible fue y es, en buena medida, interpenetración de los tiempos sociales diferentes. Nunca fue cierto que la Europa moderna pretendiera o pudiera reproducirse plenamente en América, salvo en aquello que garantizase su dominio: lo demás provenía de diversos niveles de desarrollo social y humano sin excluir, claro está, la América indígena. Es posible que eso se debiera a que ella misma —Europa— estaba en transición y sus personajes andaban “trastocados”, sus referencias “barridas” y sus informadores mudados de “semblante”. La lógica histórica de esa formación de sociedades americanas se traduce en lo real-maravilloso perdurable hasta hoy. Carpentier lo vio con su calar profundo. Lo pensó, lo vio desde adentro, desde lo profundo, allí donde lo llevaba él prendido por siempre. No fue Frobenius, con su obra singular, quien nos reveló lo africano, sino el propio viaje dentro de nosotros mismos, a la manera reflexiva y con resultados diferentes del músico de *Los pasos perdidos*. El *acá* se libraba de su opuesto para revelarnos una conciencia nueva.

Todo esto no nos autoriza a considerarlo escritor que novela alguna tesis científica. Lo esencial es que lo definió como realidad y, en torno a ello, planteó los problemas de una acción o una reacción ajustadas a esa aparente multitemporalidad. Digo aparente porque esa sociedad tiene por sí pasado, presente, futuro propios. Son los casos de Ti Noel y Henri Christophe, respectivamente; el mito movedor de las masas desde un lejano pasado en presencia hacia adelante, mientras el presente del Emperador no es más que un pasado, rehecho en nuevas condiciones, que pretende exculparse por razón de la continuidad que instaura a contrapelo de la historia.

No se trata de Europa en su recta —desarrollada— contradicción, sino de América, donde brotan a flor del suelo la simultaneidad, la contradicción, la supervivencia o coexistencia difícil —por no decir dolorosamente integrada— de tiempos e historias. Quizás a pocos kilómetros de una ciudad del siglo XXI, encontremos indios que no hablan “Castilla” y más acá o más allá no falta el negro, el chino, el hindú que conservan sus culturas, ya en procesos de hibridación, en un suceder secular del cual brota una neocultura. Todo presidido por una racionalidad capitalista (burguesa, colonial, transnacional) que desde sus “islotas de desarrollo” hace cinco siglos no genera la modernidad capaz de competir con ella. Es en todo caso, el subdesarrollo cuya función sigue siendo la misma, aunque, ampliada del “otro lado”, se tienda a ocultar esa realidad o a comercializarla sin más en forma de exotismo. O, lo que es peor, se quiera preservarla para asegurarse una continua conquista territorial, económica, cultural.

Desde luego, conocemos la objeción del colega Alexis Márquez acerca de esta específica resonancia de lo real-maravilloso. No vemos el fenómeno como una estricta relación de dependencia entre lo uno (real-maravilloso) y lo otro (subdesarrollo); si lo hiciéramos estaríamos aislándolo de una conexión múltiple, o incluso, de la visión del propio Carpentier. Halla él en esa realidad —proceso histórico; pasado y presente— una temática que no parte de una especulación científica, sino de un hondo valor estético resultante de la riqueza diversa (y explosiva) de la sociedad. Tampoco podríamos aislar al autor de su experiencia social latinoamericana porque, aún siendo un fino analista de puras e imperturbadas sicologías individuales, refugio añoso y relativamente agotado de la narrativa acerca de gentes que andan como solas en el mundo, sus marcos generales son socio-históricos.

Ahí se daba la posibilidad de unir una aventura o episodio con los vínculos necesarios e inteligibles entre el pasado, el presente y el futuro. Y también se mostraba (presencia presente) la antinomia entre lo maravilloso que es real, tangible, evidente a la mirada judicial, y lo maravilloso imaginado como recurso al modo surrealista para crear

una lógica literaria o artística ya imposible. “Este mundo” de América Latina lo es en dos sentidos: porque existe (o existió y se sabe) y porque no nace en el “cielo” insuficiente de la conciencia europea, aunque este produzca obras maestras.

Cuidémonos de todo esquematismo. La simple oposición entre espíritu europeo y latinoamericano no se hallaba en los límites de su búsqueda. Toda su obra niega el pensamiento reductor y su experiencia sintetiza elementos de un lado y de otro del Atlántico partiendo de la condición real latinoamericana y caribeña. Una vez más hay que volver a subrayar su experiencia en sociedades de muy diferente nivel histórico. No fue por azar que en su madurez resumidora hablara de *Tientos y diferencias* más que de hallazgos e imaginaciones. A la manera de Martí, con cuyas ideas podríamos hallar más de un parentesco, especialmente en el ensayo-manifiesto “Nuestra América” (1891), Carpentier termina su vida alineado con el latinoamericano que rastrea e ilumina lo suyo en la realidad circundante, enfrentándose al copiadizo o imitativo o colonizado culturalmente.

Con Carpentier no son pocos ni menores los intelectuales que buscan en el seno de la sociedad los elementos válidos para la prueba y estímulo de una América nuestra, donde se reconozca la parte de cada uno de los componentes de la cultura y de la vida material. Llegó para ellos la rendición de cuentas —crítica y autocrítica— y, al punto, la respuesta positiva a una pregunta central: ¿acaso sabremos tener un futuro? Las ideologías de conquista dicen, exactamente, que no. Se oponen terminantemente a nuestra conciencia histórica.

Pero, sin duda, lo más importante es que nuestro eminente autor practicó, con una consecuencia más que cincuentenaria la búsqueda del futuro partiendo de su presencia en el tiempo, y su rechazo a un pasado que no ofrecía salida aunque alimentase la inesquivable demanda de mundos nuevos explicables. Hace ochenta y tres años nació el recordado amigo y maestro que supo comprender su deber de hombre y escritor. No se trasmutó en ganso “para desertar del terreno de los hombres”. Su vida como su obra fueron ejemplo singular de la conciencia histórica requerida por los tiempos caribeños en que nos hallamos inmersos, pues con la piedra que se nos puso en las manos, Sísifo se ha convertido en más de un David.

BIBLIOGRAFÍA

Arias, Salvador: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Compilación y prólogo de Salvador Arias (Serie Valoración múltiple), Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana, 1977.

Atkinson, Geoffroy: *Les nouveaux horizons de la Renaissance française*, Librairie E. Droz, París, 1935.

Barón Palma, Emilio: "Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, a. 4, 5: 231-251, Madrid, 1976.

Carpentier, Alejo: *Razón de ser*, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980.

_____. *Tientos y diferencias*. Ediciones Unión, La Habana, 1974.

Castelli, Eugenio: "El tiempo en la obra de Alejo Carpentier", *Boletín de Literaturas Hispánicas*, 7: 47-73, Santa Fé, Argentina, [diciembre, 1967].

Chinard, Gilbert: *L'Amérique et le rêve exotique*, Librairie E. Droz, París, 1934.

Fernández Muñoz, María Teresa: *Las categorías de temporalidad y realidad histórica en la novelística de Alejo Carpentier*, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1974.

Fernández Moreno, César: "Alejo Carpentier y lo «real-maravilloso»", *Cuadernos Americanos*, a. XLIII, CCLVI(5): 61-65, México, septiembre-octubre, 1984.

Gerbi, Antonello: *La disputa del Nuevo Mundo, Historia de una polémica 1750-1800*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960 (1ra. edición en italiano, 1955).

González, Eduardo: *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*, Monte Ávila Editores S. A., Caracas, 1978.

Márquez Rodríguez, Alexis: *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI Editores, México, 1982.

Martínez, Mayra Beatriz: "El tema negro en Alejo Carpentier", *Universidad de La Habana*, 214: [120]-133, La Habana, mayo-agosto de 1981.

Mazziotti, Nora (comp.): *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1972.

Rodríguez Coronel, Rogelio: "Alejo Carpentier: novela y revolución", *Universidad de La Habana*, 214: [95]-118, La Habana, mayo-agosto de 1981.

Ross, Waldo. "Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo", *Universidad de Antioquía*, 171: 33-146, Colombia, 1968.

Volek, Emil: "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo*", *Iberoamericana Pragensia*, 1: 23-41, Praga, 1967.

_____. "Algunas reflexiones sobre *El siglo de las Luces* y el arte narrativo de Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, a. 13, 74: 42-54, La Habana, septiembre-octubre de 1972.

SOBRE RAMONA, DE HELEN HUNT JACKSON Y JOSÉ MARTÍ¹

Roberto Fernández Retamar
Presidente de la Casa de las Américas

Con la irrupción de los europeos en las tierras que iban a bautizar "América", nuestro continente fue uncido a la historia del capitalismo, a cuyo desarrollo contribuyeron de modo decisivo los hombres y mujeres que aquí fueron obligados a trabajar en condiciones horribles, especialmente dos grandes comunidades sobre cuya libertad y cuya sangre se edificó buena parte de la llamada civilización occidental: los aborígenes americanos, que ya habían creado en estas tierras culturas admirables, desbaratadas por los invasores europeos, o estaban en camino de hacerlo a la llegada de ellos; y los africanos, trasladados como reses a través del Atlántico.

Aunque desde el primer momento hubo voces aisladas (como la de Bartolomé de Las Casas) que protestaron contra los pavorosos crímenes que ello supuso, crímenes que son el antecedente lógico del fascismo contemporáneo, el capitalismo encontró modo de acallar esas voces, oponiéndoles el muro sólido de una moral que podía llamar en su favor hasta al sabio Aristóteles, quien había dicho que mientras los telares no tejieran por sí mismos, era inútil protestar de la esclavitud: razonamiento impecable desde el punto de vista de la señora Historia, pero que difícilmente hubiera podido aliviar a un solo esclavo. El que algo espantoso tenga que suceder no lo hace tolerable, y menos plausible, como han sabido siempre los maravillosos Espartacos de todas las épocas y lugares.

Pero en el siglo XIX, si bien no podía decirse que los telares hubieran empezado a tejer por sí mismos, sí era cierto que la toma del poder político por la burguesía y la revolución industrial, en los países más desarrollados del planeta, lograron hacer cambiar el panorama: había llegado la hora de que la esclavitud —como la rueda y el hacha de bronce, para recordar la fórmula clásica de Engels— pasara al museo

¹ Publicado originalmente en *Revista de Literatura Cubana*, a. XIII, 24-26: 31-35, La Habana, enero 1995 - junio 1996. Con la indicación de que se trataba del epílogo a la edición de la novela publicada por la Editorial Arte y Literatura en 1975. Se reproduce con la anuencia del autor, quien lo ha revisado.

de antigüedades; y había asomado su rostro el proletariado, la clase que enviará también a ese museo —o, llegado el caso, al basurero— al mundo de explotación y oprobio que Marx consideró sencillamente la prehistoria de la humanidad. Señal de los nuevos tiempos, los dinámicos capitalistas ingleses, que habían sido campeones de incontables atrocidades y pillajes, incluyendo la trata de negros —y, entre otras gracias, habían infestado de piratas gansteriles nuestras propias costas, dando así oportunidad a que años después Errol Flynn y compañía entusiasmaran nuestra candorosa infancia con simpáticas versiones de aquellos crímenes—; esos dinámicos capitalistas ingleses se convirtieron de la noche a la mañana en enemigos jurados de la esclavitud, cuyo mantenimiento, incluso en otras tierras, no era ya provechoso para sus intereses.

En ese ambiente de gran tensión y controversia ideológica, el combate contra la esclavitud de los negros y contra el brutal trato dado a los indígenas americanos —llamados “indios” para arrancarles hasta su nombre verdadero, imponiéndoles una historia falsa— iba a encarnar, en nuestro continente, en cuatro novelas estimables: *Sab* (1841), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), y *La cabaña del tío Tom* (1852), de la estadounidense Harriet Beecher Stowe (1811-1896), denunciarían los horrores de la esclavitud de los negros; *Ramona* (1884), de la estadounidense Helen Hunt Jackson (1830-1885), y *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909), los horrores a que se sometía a los primeros dueños de la tierra americana, los llamados indios. Los lectores cubanos disponen ya de ediciones recientes de las tres primeras obras, y pronto contarán también con edición de la última: tendrán así ante los ojos ejemplos de cómo cuatro singulares mujeres americanas del siglo pasado, con diversa energía, denunciaron los aspectos más terribles de la sociedad donde les tocó vivir.

No puede dejar de llamar la atención que estas novelas se deban, todas, a mujeres. Es bastante probable que esto no sea resultado del azar. La sociedad en que las autoras vivieron, dividida abruptamente en explotadores y explotados, e inficionada con el prejuicio racial más cruel, conocía también la inferiorización de la mujer que acompaña desde sus orígenes a la sociedad clasista, y de la que es un ejemplo menor pero simbólico —y de tan difícil erradicación en algunos países— el que ellas mismas llevarán enredados en sus nombres el de sus esposos, como si fueran vacas calimbadas en el anca con la marca férrea del amo. ¿No puede pensarse que estas mujeres talentosas, enérgicas y valientes, que se sabían, a pesar de sus virtudes, situadas, por su condición de mujeres, en posición inferior a la de tantos varones mediocres, fueran por ello más proclives a identificarse de alguna manera con otros seres

humanos injustamente preteridos, y a expresar ese sentimiento sobre todo por las vías laterales de la imaginación?

Por supuesto, estas novelas, generosas y audaces para su época, tienen que ser leídas teniendo en cuenta esa época, las circunstancias de toda naturaleza en que se escribieron: de lo contrario, a cualquier lector apresurado le es fácil hoy tildarlas de edulcoradas o lacrimosas, señalar su visión paternalista —en su caso, más bien maternalista—, o lamentar la falta de autenticidad de los personajes protagónicos. Después de Du Bois, de Ortiz, de Garvey, de Hughes, de Guillén, de Wright, de Roumain, de C.L.R. James, de Césaire, de Fanon, de Malcom X; después de Mariátegui, de Vallejo, de Arguedas; y, sobre todo, después de la Revolución de Octubre, de la Revolución China, de la Revolución Cubana, es natural que nuestra perspectiva sea otra, mucho más fiel a la tremenda realidad. Pero ello no puede impedirnos —todo lo contrario— remitir las obras a su tiempo, y juzgarlas en relación con él. Baste el prólogo de Martí a su traducción de *Ramona*, a solo tres años de la primera aparición de la novela, para que, en su caso, podamos medir lo que ella representó entonces.

La autora de *Ramona* fue llamada Helen María Fisk al nacer, en 1830 o 1831, en Amherst, Massachussets. En 1852 se casó, y comenzó la metamorfosis de su nombre. Fue amiga de la extraordinaria Emily Dickinson. En 1867 publicó *Bathmendi: cuento persa. Traducido para los niños del francés de Florian*, y en 1870 la primera edición de sus *Versos*, que conocerían varias ediciones ampliadas y le merecerían el elogio de Emerson. Publicó también apuntes de viajes. Y en 1881, el mismo año en que Martí fijó su residencia en los Estados Unidos, dio a conocer su violento libro de combate *Un siglo de infamia*, cuyo subtítulo es *Un boceto de los tratos del gobierno de los Estados Unidos con algunas tribus indias*. En el espíritu de esta obra publicó, en 1884, *Ramona*, que le reportaría una enorme popularidad. Cuando murió, en 1885, esa popularidad no había hecho más que comenzar. Cincuenta años después, *Ramona* había tenido en su país ciento cuarenta y una ediciones, y sobre ella se habían hecho tres películas, una obra de teatro y una opereta. Todavía en 1953, una rigurosa historia de la literatura estadounidense afirmaba que la reputación de Helen Hunt Jackson “perdurará”, y que su libro “la gente lo lee aún; apenas hay biblioteca en la tierra que no tenga algunos ejemplares de él; ha conmovido a millones en el technicolor”. Es posible que en los últimos años, cuando se han visto en los Estados Unidos rebeliones de indios de carne y hueso como la de Wounded Knee (Rodilla Herida), y a una india real, Shasheen (Pluma Ligera), ir a la fiesta de entrega de los premios Oscar, que otorga Hollywood, para rechazar dicho premio, a nombre del actor Marlon Brando, como protesta contra la manera deformada con que ese cine ha solido

presentar a los indios; es posible que en estos duros años, *Ramona* interese ya menos en aquel país. Carezco de datos sobre esto. Pero estoy seguro de que muchos lectores y lectoras de Cuba, de los que no andan desviviéndose solo por los libros de moda y otras novelerías, y en cambio tienen un concepto más rico y sano de la lectura, disfrutarán aún con este buen libro viejo que Martí amó tanto; este libro que nos toca tan de cerca: recuérdese que la guerra entre los Estados Unidos y México de que habla, es la guerra de rapiña de 1846-1848, que costó al hermano país la mitad de su territorio, y daría lugar al drama de quienes viven hoy como apestados en la tierra de sus mayores, y son llamados *chicanos*. Blanche Zacharie de Baralt comentó con razón: “Como los personajes principales son mexicanos, es mucho más natural que hablen en español que en inglés”. Los adolescentes, y acaso sobre todo las adolescentes de la Cuba actual, me consta que amarán este libro que pronto cumplirá noventa años. A los mayores, acaso los ayude a curarse algo más del envenenamiento que sufrimos viendo, de niños, aquellos “Oestes” donde hechos semejantes a los que cuenta esta novela eran mostrados no como los crímenes espantosos que fueron, sino como actos austeros de admirable valor: así describirían los imperialistas yanquis, si tuvieran tiempo para ello, sus depredaciones en Indochina: pero no tendrán ese tiempo.

Martí se interesó repetidamente en Helen Hunt Jackson. A su muerte escribió, el 25 de octubre de 1885: “Mujer ha sido [...] la que con más sensatez y ternura ha trabajado año sobre año por aliviar las desdichas de los indios, Helen Hunt Jackson, de seso fuerte y alma amante, que acaba de morir...”. Y el 3 de enero de 1887:

Helen Hunt Jackson [...] escribió esa novela encantadora de la vida californiana, *Ramona*. Allí la vida nueva, luciente y olorosa, el choque y apetito de las razas, la liga de las castas y la Iglesia, la elegía de la pobre gente india. Salud y piedad infunden en el espíritu aquellas páginas artísticas y ardientes, y se sale del libro como de la agonía de una flor, con el alma avarienta de concordia. La admirable mujer, muerta hace años, reposa sobre un cerro de la linda comarca donde vio padecer tanto a sus indios: ¡lo saben ellos, que le tienen la tumba llena de ofrendas y de flores!

A su amigo fraternal Manuel Mercado, Martí le habla en sus cartas de *Ramona*, puesto ya a la obra de traducirla y editarla él mismo, para darla a conocer a los lectores de nuestra América. El 8 de agosto de 1887, escribe a Mercado:

Desde que leí el libro, pensé publicarlo en español: he leído pocos libros de su especie en que la naturaleza esté pintada con más

arte, y un país original tan bien visto por un extranjero, y nuestra raza, a menudo desdeñada sin razón, tratada con tan ingenuo afecto, y en toda su bondad reconocida, por una escritora famosa entre los que nos desdeñan.

A Mercado vuelve a escribirle sobre el libro en muchas ocasiones, hasta que las alusiones a la obra se mezclan con las que también le hace de *La Edad de Oro*. Y los lectores de *La Edad de Oro*, la obra más hermosa y útil escrita en español para niños y muchachos, no pueden olvidar que el precioso poema “Los dos príncipes” fue escrito, se dice allí, sobre una “idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson”.

Martí tradujo mucho, así como hizo mucho periodismo, para ganarse el pan. Pero también realizó no pocas de esas tareas amorosamente, y como ejercicio de su concepción de la literatura, en relación con la cual no minimizó ni la belleza ni la utilidad. Por eso, junto a sus magníficos cuadernos de versos, la inmensa mayoría de su trabajo literario encarnó en artículos periodísticos, discursos y cartas, en textos para niños y en traducciones: manifestaciones consideradas por muchos como secundarias o menores, y que en cambio Martí colocó en lugar primordial, porque entendió que así lo requería su pueblo, el de nuestra América.

“Traducir es *transpensar*”, escribió a sus veintidós años, y a esta ambiciosa divisa fue constantemente fiel. Aunque *La Edad de Oro* muestra no pocos ejemplos de esa labor suya de *transpensamiento*, los casos mayores probablemente hayan sido sus versiones de *Mis hijos*, de Víctor Hugo, que hizo en 1875; de *Ramona*, en 1887; y del vasto poema de Thomas Moore *Lalla Rookh* (el cual según Emilio Ballagas quiere decir “Mejilla de Tulipán”, y es en la obra el nombre de la prometida del joven rey de Bujará): poema que al parecer retocó hasta sus últimos días: en su carta de 1 de abril de 1895 a Gonzalo de Quesada, la cual ha sido llamada su “testamento literario”, le dice: “Ahora pienso que del *Lalla Rookh* se podría hacer tal vez otro volumen. Por lo menos la *Introducción* podría ir en el volumen VI”. Pero esta traducción, por la que Martí demostró tanto cariño que la recordó en vísperas de su muerte, y dejó instrucciones precisas sobre su publicación, desgraciadamente no ha sido encontrada.

De su traducción de *Ramona*, Blanche Zacharie de Baralt escribió: “No obstante la fidelidad de la traducción, *Ramona*, al pasar por la mente luminosa de Martí, ganó mucho en belleza de lenguaje y de forma. Calcada sobre el modelo de Mrs. Jackson, tiene todo el sabor de un original”. Y el admirable crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña, seguramente el escritor hispanoamericano que después de Martí mejor ha conocido tanto la literatura nuestra como la estadounidense,

consideró que el cubano “hizo una traducción resumida de la *Ramona* de Helen Hunt Jackson, mejorando el estilo del original”.

Hay pocas lenguas de amplio radio en que la traducción cuidadosa de textos literarios sea tan poco apreciada como el español. Acaso han pesado en esto malos hábitos heredados, cierta concepción relumbrona y señoril del trabajo literario. Lo cierto es que en español casi nunca se tiende a otorgarle a la traducción el rango de tarea creadora que merece —además de cumplir una imprescindible función comunicante—, mientras, por ejemplo, en inglés es normal hablar del *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, como una obra *también* de Fitzgerald; en francés, las traducciones de Poe que realizara Mallarmé aparecen naturalmente entre las obras de este último, y los rusos estiman que las versiones que Pasternak hizo de Shakespeare deben considerarse al lado de sus propias creaciones. Entre nosotros, va siendo hora de que se rectifique enteramente el criterio equivocado, sobre todo cuando, después del triunfo revolucionario, y retomando una tradición que cuenta en el siglo pasado con antecedentes como Heredia, Mendive, Sellén y Tejera, muchos escritores cubanos han realizado versiones valiosas, especialmente de obras de otros países socialistas: ahí están, entre otros, ejemplos de Eliseo Diego, Samuel Feijóo, Fayad Jamís, Félix Pita Rodríguez, Ángel Augier, David Chericián, José Martínez Matos, Pedro y Francisco de Oraá.

La aparición de esta nueva edición cubana de *Ramona* es buena coyuntura para insistir en este hecho, y para recordar que estamos en presencia de una obra *transpensada*, recreada por José Martí: una obra que debemos considerar *también* suya. Martí conjeturó en el prólogo a este libro: “Como Ticknor escribió la historia de la literatura española, Helen Hunt Jackson, con más fuego y conocimiento, ha escrito quizás en *Ramona* nuestra novela”. Hoy sabemos que esto no fue así: cinco años después de *Ramona*, en 1889, la valiente peruana Clorinda Matto de Turner abordaba el tema del indio en *Aves sin nido* y abría un camino a la novela hispanoamericana; en la segunda y tercera décadas de este siglo, la “novela de la Revolución Mexicana”, y las que Marinello llamaría “tres novelas ejemplares” (*La vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*) demostraban cuánto se había avanzado; y en años más recientes, hombres como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo y José María Arguedas —tan diversos y enriquecedores—, y tras ellos una compleja cohorte de creadores, colocaban la novela hispanoamericana en un primer nivel mundial. Pero lo que sí es cierto, y no correspondía a la modestia del Apóstol decirlo, es que con esta versión suya, que lleva el inconfundible sello de su mano, José Martí, el autor de *Lucía Jerez*, aportaba otra obra importante al desarrollo de la novela hispanoamericana.

La Habana, noviembre de 1973.

SONIDO Y SENTIDO EN NICOLÁS GUILLÉN. CONTRIBUCIONES FONOSTILÍSTICAS¹

Desiderio Navarro (1948-2017)

Fundador y Director del Centro Teórico Cultural Criterios

A Marcelino Arozarena,
orquestador criollo

En el nivel de los sonidos y fonemas *era donde existía tal vez la mayor necesidad de que se introdujeran los métodos exactos, cuantitativos, porque en él lo más notorio era el frecuente impresionismo del proceder analítico tradicional [...]* Y sólo en parte salva a los críticos impresionistas el hecho de que los estudios estadísticos en más de una ocasión certifican lo que ellos adivinaron.

ELEMÉR HANKISS

De Guillén y su orquesta

De los distintos estratos que integran los textos literarios, la fonostilística o fonética poética se ocupa de investigar el constituido por la conformación sonora del lenguaje. El presente artículo, de carácter fonostilístico, realizará algunas calas en la forma fónica de las obras poéticas de Nicolás Guillén.

La organización sonora de los enunciados literarios se presenta en dos formas básicas: como orquestación (*instrumen - toвка* en la terminología de los formalistas rusos) y como ritmización. En estas líneas no atenderemos al modo en que nuestro poeta nacional trabaja con las cualidades prosódicas del lenguaje para obtener sus poderosos y variados ritmos. Aquí nos dedicaremos por entero a examinar la instrumentación en Guillén. Precisemos: la instrumentación en el sentido de organización de los elementos intrínsecos del sonido

¹ Publicado originalmente en la *Revista de Literatura Cubana*, a. II, 2-3: 5-21, La Habana, Enero-julio de 1984. Se reproduce según una versión revisada por Desiderio Navarro para su libro *A pe[n]sar de todo. Para leer en contexto*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007. Como parte del trabajo de edición del texto se ha reformulado su sistema referencial y se han cotejado todas las citas de versos de Nicolás Guillén con la edición de su obra poética que oportunamente se refiere. Del corpus bibliográfico incluido al final por el autor, solo se han relacionado allí, ahora, aquellos trabajos no explícitamente citados en el artículo.

(Okopien-Slawinska², Wellek³) y no en la acepción estrecha de repetición fónica no-onomatopéyica (Tomashevski, Faryno), ni en la acepción amplia que incluye ciertos efectos logrados mediante un ordenamiento no rítmico de determinados elementos prosódicos (entonación, disposición de acentos).

Aunque los estudiosos reconocen y destacan unánimemente a Guillén como un maestro de las sonoridades, sobre el riquísimo aspecto “orquestal” de su poesía solo existen unas pocas observaciones ocasionales, fugaces, dispersas. Por asombroso que parezca, no ha aparecido aún un estudio descriptivo-explicativo más o menos sistemático sobre esa brillante faceta de su obra poética, y eso es justamente lo que aspira a ser, con toda su brevedad, el presente artículo.

Sin embargo, no es el afán de sistematicidad lo único ni lo más importante que nos separa de los autores que tocaron la cuestión antes que nosotros. Nos distancian ante todo la posición metodológica y los principios teóricos de que partimos. Mediante la apelación a métodos cuantitativos y a los logros actuales de la fonología estructural tratamos de superar aquí el impresionismo tradicional en este dominio. Y la divergencia teórica más importante —sobre todo por sus consecuencias prácticas inmediatas— está dada por lo siguiente: consideramos que la orquestación de la obra literaria no trabaja en última instancia con los fonemas, sino con los factores fonéticos que distinguen a unos fonemas de otros, es decir, con las cualidades naturales que la lingüística moderna ha llamado *rasgos distintivos intrínsecos* (Jakobson⁴) o *femas* (Greimas). Dejemos que otros puntos de divergencia salgan a la luz en el curso de nuestra exposición.

En el conjunto de la obra poética guilleneana se pueden distinguir tres tipos de orquestación:

- 1) la que imita sonidos extralingüísticos característicos de fenómenos del mundo circundante;
- 2) la que alude a sonidos propios de fenómenos del lenguaje; y
- 3) la que adquiere valores estéticos y emocionales sin remitir a fenómenos existentes fuera de la obra dada.

A continuación examinaremos separada y detalladamente las manifestaciones de los dos primeros tipos en el material poético concreto, las que constituyen, en nuestra opinión, el aporte más personal de

Guillén en lo que a instrumentación se refiere. Al estudio sistemático de las manifestaciones del tercer y último tipo dedicaremos un artículo aparte.

Con tumbadora y bongó

El primer tipo de orquestación se presenta como imitación de los sonidos que producen los instrumentos de percusión más característicos de la música del negro cubano, es decir, los tambores de origen africano. Hablaremos en este caso de onomatopeya en su sentido amplio. Es preciso señalar que la onomatopeya en el sentido estrecho de “palabra que imita el sonido de la cosa que significa” es un fenómeno más bien escaso en la poesía de Guillén. Y es que en ella la orquestación onomatopéyica se realiza la mayor parte del tiempo con la ayuda de palabras que, tomadas aisladamente, son del todo “anicónicas” desde el punto de vista sonoro.

En unas breves pero certeras líneas, Alfred Melón ha señalado en Guillén la “música intrínseca de los fonemas y onomatopeyas de sonoridad africana, que saca de la predominancia de la *m* y la *b* recursos poéticos infinitos”, así como el “descubrimiento de los recursos infinitos del lenguaje para imitar los sonidos del tambor”.⁵ El agudo crítico martiniqueño advirtió la existencia de una onomatopeya difusa con la participación de *tres fonemas* (en ese mismo trabajo mencionó también la *g*). Sin embargo, creemos que se puede ir más allá de esta observación en varios sentidos: dando una descripción más completa del conjunto de fonemas que participan en esa onomatopeya difusa (no *tres*, sino *once*, como se verá), y pasando de la descripción a la explicación del origen de la onomatopeya (el *especial* perfil acústico de los fonemas escogidos para ella). Y lo que nos permitirá dar esos pasos es justamente la concepción, antes mencionada, que no liga las semantizaciones secundarias del estrato fónico de la poesía a los fonemas, sino a los femas o rasgos distintivos intrínsecos, en los cuales, como bien ha dicho Lotman, “la naturaleza acústica está expresada de manera considerablemente más directa”.⁶ Para nosotros, pues, los fonemas serán en adelante haces simultáneos de rasgos distintivos intrínsecos, y en la repetición y ordenamiento de estos últimos buscaremos el origen del efecto onomatopéyico.

Si, partiendo del sistema fonemático del idioma español, tratáramos de deducir cuáles serían los fonemas que, por las propiedades acústicas ligadas a sus rasgos distintivos, resultarían los más idóneos para imitar los sonidos característicos producidos por la percusión de la tumbadora en el son y la rumba, buscaríamos entre sus “ruidos”, entre

2 Cf. Glowinski, M., Okopien-Slawinska, A. y Slawinski, J.: *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Varsovia, 1975.

3 En este caso, como en otros que aparecerán más adelante sin referencia a trabajo alguno del autor citado (tampoco incluido en la sección bibliográfica), no se ha intentado siquiera determinar a qué obra podría estar aludiendo Desiderio Navarro.

4 Aquí anotamos la posibilidad de que el autor quisiera referirse a la siguiente obra de Jakobson incluida en la sección bibliográfica de su artículo: “Phonologie et phonétique” (en colaboración con Morris Halle), en su *Essais de linguistique générale*, Ediciones du Minuit, París, 1963.

5 Alfred Melón: “Guillén: poeta de la síntesis”, en *Realidad, poesía e ideología*, Unión, La Habana, 1973, pp. 34-35 (Publicado originalmente en: *Unión*, a. IX, 4: [76]-132, diciembre de 1970).

6 Iuri M. Lotman: *Struktura judozhestvennogo teksta*, Iskustvo, Moscú, 1970, p. 248.

sus consonantes no-vocálicas, a aquellas que presenten una excitación periódica de baja frecuencia, y hallaríamos las sonoras (*voisés*) *m*, *b*, *n*, *d*, *ŋ* y *g*. Ahora bien, todos estos fonemas (y no solo *m*, *b* y *g*) son precisamente los que Guillén ha utilizado con profusión para lograr sus onomatopeyas difusas de la tumbadora. Esto es comprobable en el consonantismo de distintos poemas de *Motivos de son*, pero resulta particularmente obvio en una serie de pasajes en los que produce una marcada concentración de consonantes portadoras del rasgo distintivo de la sonoridad, gracias a que se repiten combinaciones de sonoras en parejas. He aquí algunos ejemplos en que figuran esas repeticiones de parejas:

mb ¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
(«Sensemayá»)⁷

(En este caso la pareja es reiterada en compañía de numerosas m y b separadas.)

nd Cuando yo vine a este mundo,
nadie me estaba esperando;
así mi dolor profundo
se me alivia caminando,
pues cuando vine a este mundo,
te digo,
nadie me estaba esperando.
(«Cuando yo vine a este mundo...»)⁸

ng Aé,
bengan a bé;
aé,
bamo pa bé;
bengan, sǒngoro cosongo,
sǒngoro cosongo de mamey!
(«Si tú supiera...»)⁹

La gran frecuencia con que aparecen estas parejas se debe, en nuestra opinión, a que el «efecto de tambor» se ve reforzado en ellas por dos

7 Nicolás Guillén: *Obra poética 1920-1958*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 147. En el cotejo de esta como de las restantes citas de textos de Guillén no se han tomado en cuenta las variantes de cada poema que puedan aparecer al final del volumen.

8 Ibídem, pp. 234-235.

9 *Ibíd.*, p. 104

razones: al repetir el segundo fonema el rasgo distintivo de la sonoridad sobre otro fondo —es decir, sin la compañía de los rasgos de nasalidad y continuidad del primero—, pone más en evidencia ese fema común a ambos fonemas; por otra parte, se produce un iconismo entre los sonidos de la pareja (nasal continua seguida de oral discontinua o, si se quiere, explosiva sin resonancia nasal) y los ruidos obtenidos al golpear el centro y el borde del parche de la tumbadora sucesivamente.

Sin embargo, el efecto onomatopéyico de la poesía de Guillén es más rico, pues en ella se «escuchan» no solo los ruidos sonoros de la tumbadora, sino también, como ha expresado más de un crítico, los golpes secos del bongó y el cajón. Aquí podríamos repetir la misma operación deductiva: en el sistema fonemático del español buscaríamos aquellos «ruidos», aquellas consonantes no-vocálicas que representarían una transición brusca entre sonido y «silencio» y que, además, no mostrarían una excitación periódica de baja frecuencia, y así hallaríamos las discontinuas explosivas sordas *p*, *t* y *k*. Por la misma vía veríamos que para la producción de onomatopeyas del repicar del bongó también podrían prestarse dos consonantes vocálicas españolas, ambas líquidas discontinuas, por el hecho de que se realizan con una, dos o más oclusiones: la vibrante simple *r* y la vibrante múltiple *rr* (*rr*). Y esas potencialidades de la lengua española las ha aprovechado ampliamente Guillén en su poesía: los fonemas *p*, *t*, *k*, *r* y *rr* se hallan en altísimas concentraciones en múltiples poemas y pasajes que producen una fuerte impresión onomatopéyica de bongó, cajón o claves.

El poeta mismo, en un pasaje hecho exclusivamente de palabras onomatopéyicas, nos ha dejado conocer qué fonemas son los que, según él, imitan mejor la «voz» del bongó. Después de decirnos que «el bongó se calentó», cita esa rítmica voz:

repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
jpo!

(«Secuestro de la mujer de Antonio»)¹⁰

Y en «La canción del bongó», poema más atento a la imitación del ritmo del bongó que a la de sus timbres, el poeta no deja de hacer una breve onomatopeya al referirse concretamente al sonido propio del instrumento:

*Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,¹¹*

¹⁰ *Ibíd.*, p. 130.

11 *Ibíd.*, p. 116.

Mas donde la orquestación de las *p*, *t*, *k*, *r* y *r* alcanza proporciones extraordinarias es en los *Motivos de son*. Obsérvese, por ejemplo, la estructura fónica de «Búcate plata», donde más de la mitad de las consonantes participa en la repetición conjunta de los rasgos de la discontinuidad (como explosividad) y la ausencia de excitación periódica de baja frecuencia:

*Búcate plata, búcate plata,
poque no doy un paso má: etoy a arró con galleta,
na má.
Yo bien sé cómo etá tó,
pero biejo, hay que comé: búcate plata,
búcate plata,
poque me boy a corré.*

*Depué dirán que soy mala,
y no me quedrán tratá,
pero amó con hambre, biejo, ¡qué ba!
Con tanto sapato nuevo,
¡qué ba!
Con tanto reló, compadre, ¡qué ba!
[...]
Con tanto lujo, mi negro,
¡qué ba!*¹²

Pero no creemos que la acumulación de determinados rasgos fónicos en un pasaje o poema adquiera necesariamente y por sí sola un determinado valor semántico. Sería posible hallar o construir un texto que presentara la misma abundancia relativa de *m*, *b*, *n*, *d*, *η*, y *g*, o de *p*, *t*, *k*, *r* y *r* que la de ciertos pasajes onomatopéyicos de *Motivos de son*, sin que tuviera la propiedad de provocar en el lector u oyente la impresión de una onomatopeya de tumbadora o bongó. En lo que respecta al sentido de los sonidos, somos partidarios de la llamada teoría diagramática (término de Todoróv),¹³ que no acepta el apriorismo en la explicación de la génesis de los valores semánticos de los sonidos y establece la necesidad de una relación con determinadas convenciones o determinado contexto estilístico o semántico. En el caso de los *Motivos de son*, por ejemplo, el efecto onomatopéyico de percusión de tambor no depende solo de la organización fónica del texto, sino también del contexto estilístico: como anuncia el título general, cada uno de los “motivos” es

una estilización según las letras de sonos o, como aclaró en su tiempo el propio Guillén, un “*poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile”, y el son se caracteriza por el papel fundamental que desempeña en él la percusión; por otro lado está la peculiar organización rítmica que, por su parte, también tiende a establecer una relación de iconismo con el ritmo de la percusión propio del son. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con Mukarovsky cuando afirma que “los distintos sonidos del lenguaje son en sí mismos semánticamente indiferentes”.¹⁴ Una cosa es que “cada uno de ellos es capaz de expresar sonidos, ideas y sentimientos opuestos entre sí” y otra es que los distintos sonidos del lenguaje sean igualmente capaces de “expresar” tales o cuales sonidos o sus contrarios. Si lo primero es dudoso, lo segundo es ya francamente inaceptable. Si algún mérito tienen los partidarios de las teorías acústicas y articulatorias sobre el sentido de los sonidos, es que llamaron la atención sobre las definidas potencialidades semánticas que, en mayor o menor medida, encierran los distintos sonidos a causa de sus particularidades acústicas o articulatorias. Y tampoco los poetas son indiferentes a esas disponibilidades semánticas en su práctica creadora. Dudamos mucho que con la ayuda de los fonemas *m*, *b*, *g* y *o*, por ejemplo, se pueda imitar bien el sonido del flautín y que el sonido del bombo o la tumbadora pueda ser imitado mediante los fonemas *s*, *f*, *ch*, *j*, *l*, *i* y *e*.

La frecuencia y distribución de los fonemas en los ejemplos aducidos se desvía en modo evidente de “esa norma lingüística que es difícil formular, pero que le es dada intuitivamente a todo el que domine el idioma dado”.¹⁵ Y es tan obvia esa desviación cuantitativa, que se hacen relativamente innecesarios el conteo de fonemas, el cálculo de porcentajes y la comparación con la norma. No obstante, hay que dejar sentado lo siguiente: cuando se trate de una obra en su conjunto, puede ocurrir que la proporción global de ciertos fonemas coincida con la norma del idioma dado, por la sencilla razón de que esos fonemas estén concentrados en determinados pasajes de la obra; en ese caso, el contraste entre los pasajes de máxima acumulación y los de mínima concentración o de ausencia total destacaría la presencia de los rasgos distintivos dados. Por ello se hace necesario introducir el concepto de *dispersión* de los sonidos¹⁶ y tener presente que puede ser indispensable la medición estadística de la dispersión para responder a preguntas como las siguientes: ¿cómo se distribuyen los sonidos en el texto?, ¿en qué lugar de las palabras o de los versos se repiten más a menudo los

¹² Ibid., pp. 107-108.

¹³ Cf. Tzvetan Todorov: “Le sens des sons”, en *Poétique*, no. 11, París, 1972.

¹⁴ Jan Mukarovsky: “O jazyce básnickém”, en *Kapitoly z české poetiky*, Díl I, Svoboda, Praga, 1948, p. 93.

¹⁵ Iuri M. Lotman: *Analiz poeticheskogo teksta*, Prosveshchenie, Leningrado, 1972, p. 63.

¹⁶ Cf. Elemér Hankiss: “Kvantitatív módszerek az irodalomtudományban”, en *A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, Budapest, 1969, pp. 265-267.

sonidos?, ¿cambia la proporción a medida que avanza la obra? A mediciones de esa especie tendremos que recurrir nosotros mismos más adelante.

¿Escritos en yoruba los Motivos de son?

El segundo tipo de orquestación detectado en la poesía de Guillén se presenta como imitación del perfil sonoro, del “estilo fónico” de lenguas extranjeras habladas por sectores de la población negra cubana: las lenguas de grupos étnicos africanos que tuvieron gran peso en la integración de esa población y cuyas culturas se han conservado vivas entre nosotros hasta nuestros días, si bien en forma más o menos parcial y modificada. Es preciso insistir aquí en que no se trata de la introducción de “afronegrismos”¹⁷ en el texto poético, fenómeno más bien raro en la poesía de Guillén. Se trata de una estilización sonora, que se realiza aquí por dos vías:

- 1) la selección y combinación de palabras españolas practicadas de tal manera que la textura fónica resultante imite, por su composición y ordenamiento, características fónicas de dichas lenguas; y
- 2) la creación de vocablos nuevos o la transformación de los existentes, efectuadas de tal manera que las palabras resultantes imiten las características fónicas de esos idiomas.

También en este terreno contamos con una fugaz pero certera observación de Alfred Melón. Inmediatamente después de citar pasajes de Guillén que ilustran la abundancia de *m* y *b* debida al empleo de palabras africanoides, el crítico martiniqueño señala: “descubrimiento del primor y de la riqueza fónica que trajeron al habla cubana las influencias yorubas y abakuás.”¹⁸ Recientemente, años después de concluida nuestra investigación y de presentados públicamente sus resultados,¹⁹ Melón ha dirigido una bien encaminada sugerencia a los estudiosos de Guillén: “la connotación que en la ‘poesía negra’ de Nicolás Guillén reciben las frecuentes aliteraciones en *m* y *b*, por su abundancia relativa en los vestigios lingüísticos abakuás y yorubas, son datos indiscutiblemente merecedores de un examen más serio”.²⁰ Justamente la realización de un “examen más serio” nos había llevado ya a conclusiones que, en más de un sentido, van más allá de lo detectado intuitivamente por el penetrante crítico: entre otras cosas, porque, como se verá, representan una descripción más completa del

conjunto de fonemas participantes en esa estilización sonora (no *dos*, sino *cinco*), y completan la relación de los modelos lingüísticos básicos que fueron objeto de imitación (no *dos*, sino *tres* lenguas africanas).

Un estudio estadístico de la composición fónica de los *Motivos de son* nos ha permitido comprobar que el conjunto de los fonemas que presentan el rasgo distintivo de la labialidad —esto es, no solo *m* y *b*, sino también *p*, *o* y *u*— aparece en distintos poemas de ese libro con una frecuencia global mucho mayor que en el español “normal” de periódicos y conversaciones cotidianas. Si en los textos en español corriente el porcentaje de las labiales oscila entre 15 % y 20 %, ²¹ en los poemas de *Motivos de son* los porcentajes son los siguientes:

“Negro bembón”	27.7 %
“Mulata...”	22.6 %
“Si tú supiera...”	28.6 %
“Sigue”	15.1 %
“Hay que tené boluntá”	24.5 %
“Búcate plata”	30.5 %
“Mi chiquita”	27.4 %
“Tú no sabe inglés”	21.1 %

Por otra parte, hemos realizado el mismo trabajo estadístico en diversos textos no-poéticos escritos no solo en yoruba y efik, sino también en kikongo, y hemos hallado que la abundancia relativa de los fonemas labiales asciende en esas lenguas a una proporción que oscila alrededor del 30 % (es decir, el doble o casi el doble de su porcentaje en el español corriente). Así pues, en poemas como “Búcate plata”, “Si tú supiera...” o “Negro bembón”, Guillén le ha conferido al idioma español una textura fónica característica de esas lenguas negro-africanas. Diríase que en ellos, al hablar en español, el poeta está hablando también en una lengua negro-africana.

Cuando se atiende a la dispersión en el libro como un todo, se comprueba que el porcentaje particularmente bajo que presenta el poema “Sigue...”, situado en el centro del libro (junto con “Hay que tené boluntá”), funciona como una breve ruptura de la inercia creada, que, por el contraste que produce, pone aún más de relieve la concentración de labiales antes y después de ese poema.

Pero la presencia de esos fonemas labiales es subrayada por muchas otras vías. Una de ellas es la frecuente combinación de dos o más labiales en parejas, tríos, etcétera: *mb*, *mp*, *bo*, *ob* y así sucesivamente. Obsérvese en este sentido la primera estrofa del primer “motivo de son”:

17 Cf. Fernando Ortiz: *Glosario de afronegrismos*, El Siglo xx, La Habana, 1924.

18 Alfred Melón: ob. cit., p. 35.

19 La primera versión de este trabajo inédito data de 1972. Las principales ideas en él formuladas fueron expuestas en 1979 por el autor en el encuentro de los ensayistas extranjeros participantes en el Carifesta celebrado en La Habana, con los miembros de la Sección de Literatura de la Uneac. Años después, fue distinguido con el Premio Nacional de Crítica Literaria “Mirta Aguirre”, 1983, en el género de artículo.

20 Alfred Melón: “Sumar sí, restar no”, en *Unión*, a. XIX, 2: 131, La Habana, junio de 1980.

21 Cf. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1975, pp. 197-200.

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro *bembón*,
si tiene la boca santa,
negro *bembón*?
("Negro bembón")²²

Otro recurso es la repetición de palabras que contienen combinaciones de labiales:

Búcate plata, búcate plata,
.....
búcate plata, búcate plata,
("Búcate plata")²³
bucamé, bucamé, bucamé,
("Mi chiquita")²⁴

A los procedimientos ya mencionados se pueden agregar otros, por lo demás ya visibles en los ejemplos anteriores: la repetida aparición de los sonidos labiales en el principio y el final de los versos, así como en la primera sílaba de las palabras; el elevado porcentaje de esos sonidos labializados en sílabas acentuadas; y la presencia de labiales en las reiteradas formas incorrectas —llamativas en el contexto poético— "ba", "bé", "po", "pa" y "tó". He aquí un pasaje en el que entran en juego todos esos recursos:

cuando pongo un ojo así,
e que no hay ná;
pero si lo pongo así,
tampoco hay ná.

Empeña la plancha eléctrica,
pa podé sacá mi flú;
buca un reá,
buca un reá,
cómprate un paquete' bela,
poqqe a la noche no hay lú.
("Hay que tené boluntá")²⁵

Otro rasgo fónico que llama la atención en los *Motivos de son* es que todas las sílabas son abiertas, con la sola excepción de cierto número

de sílabas terminadas en *m* y *n* y siete sílabas con duplicación de la consonante que inicia la sílaba siguiente. Ello es el resultado de la sistemática omisión de las consonantes finales *r*, *s* o *z* [s], *d*, *l*, *c* [k], *j* y *x* [ks] en las sílabas cerradas. Hace unos cuantos años, Luis Iñigo Madrigal afirmó que las alteraciones fonéticas en *Motivos de son* correspondían a "las características del español cubano popular en general",²⁶ a lo que Alfred Melón replicó, con toda razón, que "es muy dudoso que el *castellano popular* fuera uniforme en toda Cuba" y que "estas 'alteraciones fonéticas' se explican justamente por la influencia negra".²⁷ Nosotros iríamos más lejos que Melón y situaríamos el origen último de esas alteraciones del castellano popular de Cuba más allá del castellano hablado por la población negra cubana: en las lenguas africanas más habladas y conservadas entre los esclavos negros y sus descendientes. Ocurre que una regularidad fonológica fundamental de la lengua yoruba es la siguiente: toda sílaba termina en vocal o en la nasal *n*; y una regularidad análoga de la lengua kikongo es que toda sílaba termina en vocal y solo pueden ir juntas las consonantes que se combinan con la siguiente vocal para formar una sílaba: las nasales *m* y *n* antes de ciertas consonantes (así, palabras como "tampoco" o "tanto" también son fonológicamente posibles en kikongo, solo que la división en sílabas se produce de otra manera: ta-mpo-co, ta-nto). Estamos, por consiguiente, ante otra característica cuya imitación ayuda a conferirle a esos poemas de Guillén una factura fónica negro-africana.

En varios poemas de Guillén se observa la frecuente aparición de las combinaciones *mb*, *mp*, *ng* y *nd*. Ya hemos señalado el papel de estas en la formación de onomatopeyas de tambor. Pero el hecho de que esas combinaciones sean muy frecuentes en la lengua kikongo y de que figuren en la mayoría de los vocablos africanoides creados por Guillén ("sóngoro cosongo", "solongo del Songo", "mamatomba serembe cuserembá", etcétera), nos conduce a la idea de que esas combinaciones fonemáticas cumplen una doble función: onomatopéyica y estilizacional. Por otra parte, la especial vinculación de la textura fónica de la poesía de Guillén con el kikongo resulta subrayada por ciertas acumulaciones de otra combinación, *nt*, muy frecuente en dicha lengua.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;

22 Nicolás Guillén: ob. cit., p. 103.

23 Ibídem, pp. 107-108.

24 Ibídem, p. 108.

25 Ibídem, p. 106.

26 Luis Iñigo Madrigal: "Introducción", en: Nicolás Guillén, *Summa poética*. Ed. de Luis Iñigo Madrigal, 3ra. ed., Ediciones Cátedra, Madrid, 1977, p. 25.

27 Alfred Melón: "Sumar sí, restar no", ed. cit., p. 131.

tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

(“Mulata”)²⁸

Los resultados de nuestro anterior análisis nos permitirán ver que el sujeto lírico del “Son número 6” no miente cuando dice “lloro en yoruba lucumí”. Y es que las dos primeras estrofas de ese poema imitan la textura fónica del yoruba, el kikongo y el efik (el propio sujeto dice: “cuando no soy yoruba, soy congo, mandinga, carabalí”). Obsérvese cómo a las repeticiones de fonemas y combinaciones ya conocidas viene a sumarse la reiteración del fonema *y* (*ll*), frecuente en el yoruba: yo, llo, yo, yo, lla, lla, yo, yo, llo, yo.

*Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.*

*Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba:
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.*

*Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.*

(“Son número 6”)²⁹

Ese análisis también nos permitirá ver que el canto negro en el poema titulado “Canto negro” no se reduce a las breves citas de una canción en una supuesta lengua negroafricana, sino que ese canto negro es el poema mismo de principio a fin, pues este imita como ningún otro las principales características fónicas de las lenguas negroafricanas antes señaladas. Al estudiar la dispersión de los sonidos, se comprueba, por ejemplo, que los fonemas *m*, *b*, *p*, *o* y *u* —solos o asociados— y la combinación están presentes en la primera estrofa en una proporción asombrosa: 41.8%, y que en la última estrofa alcanzan el 34.6%. A continuación reproduciremos ambas estrofas. Obsérvese cómo en la última casi llegan a borrarse por entero las diferencias entre la factura fónica del texto en español y la de la cita en una supuesta lengua negroafricana.

*¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,*

*repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.*

.....
*Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!*³⁰

Como hemos dicho ya, mediante la repetición de los fonemas *m*, *b*, *p*, *o* y *u* la presencia del rasgo de la labialidad adquiere proporciones “anormales” en los *Motivos de son*. Aunque desde el inicio definimos esos fonemas en términos articulatorios, hasta aquí hemos atendido, en realidad, al aspecto acústico-perceptivo de su repetición, a su función de imitar la factura fónica de otras lenguas. Pero en ocasiones los poetas trabajan no solo sobre los aspectos acústicos del lenguaje, sino también sobre los articulatorios, y logran así efectos especiales que también merecen análisis.

En un estudio sobre la poesía de la Ajmátova publicado en 1923, Eijzenbaum introdujo el concepto de “mímica articuladora”. Señalaba allí que en la poesía de esa autora nos encontramos “con otro principio. Y no con la ‘eufonía’, ni con la instrumentación’, sino con un sistema de articulación, con movimientos articulatorios [...] Esta es una poesía orientada hacia el proceso de pronunciación, hacia la articulación mímica”.³¹ Casi medio siglo más tarde, Lotman aportó nuevas precisiones al respecto: “Justamente los rasgos diferenciales de los fonemas son portadores de los diferentes tipos de articulación y, en relación con esto, se asocian fácilmente con determinada mímica, lo que trae consigo una semantización secundaria”.³² Consideramos que también en el caso de los *Motivos de son*, entre otros poemas de Guillén, nos encontramos ante una poesía orientada hacia la mímica articuladora. Y más aún, creemos que esta mímica participa de manera importante en la semántica de ese poemario.

En el primer “motivo de son”, “Negro bembón”, ya desde su título y su primera estrofa, el estrato fónico exige una mímica intensamente labializada que representa y refuerza el núcleo semántico del poema: la “bemba”, rechazada por el personaje “bembón” negro y asumida como “boca santa” por el sujeto lírico negro, es decir, el drama de la identidad racial negada y aceptada. Permítasenos reproducir por segunda vez esa estrofa:

³⁰ Ibíd., pp. 122-123.

³¹ B. Eijzenbaum: “Anna Ajmatova. Opyt analiza”, en *O poezii*, [s. n.] Leningrado, 1969, pp. 120-121.

³² Iuri M. Lotman: *Struktura judozhestvennogo teksta*, ed. cit. p. 248.

²⁸ Nicolás Guillén: ob.cit., p. 104.

²⁹ Ibídem, p. 231.

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro *bembón*,
si tiene la *boca* santa,
negro *bembón*?³³

Allí la intensa participación muscular de los labios subraya continuamente la idea de la “bemba” (v. la extrema labialidad de la propia palabra “*bembón*”), y esa semantización secundaria va aún más lejos, pues esa insistencia en las labiales llega a significar, más que la simple aceptación expresada en el estrato lexical-semántico, una *afirmación enfática* de la identidad racial; tanto más, cuanto que persiste en los siguientes poemas del libro, dedicados a otros asuntos, hasta el punto de hacer que uno de cada cuatro sonidos del poemario sea un fonema de articulación labial.

Hasta aquí nuestro estudio de la instrumentación en Guillén. Consideramos que el análisis podría ser sistematizado aún más en varias direcciones. Pero eso no sería todo, pues sistemático no es sinónimo de exhaustivo. Y si bien a un artículo le está vedada la exhaustividad, ella debe ser el objetivo al que tiendan —como a un ideal tal vez inalcanzable pero irrenunciable— los esfuerzos de la comunidad de críticos e investigadores literarios. Sirvan estas páginas como un pequeño aporte al empeño colectivo de profundizar cada vez más en la obra poética de nuestro sonero mayor, dueño y señor del sonido y del sentido.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS

Poética teórica

Fonagy, Ivan: “Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung”, en *Poetics. Poetyka. Poetika*, PWN, Varsovia, 1961.

Levy, Jiri: “Matematické aspekty teorie verse”, en *Bude literární veda exaktní vedou?*, Českolovenský spisovatel, Praga, 1971.

Lingüística

Dereau, Leon: *Cours de kikongo*, Maison d'Éditions ad. Wesmael-Charlier, Namur, 1955.

Quilis, Antonio; Fernández, Joseph A.: *Curso de fonética y fonología españolas*, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1972.

Ward, Ida O.: *The Phonetic and Tonal Structure of Efik*, W. Heffer and Sons, Cambridge, 1933.

_____. *An Introduction to the Yoruba Language*, W. Heffer and Sons, Cambridge, 1952.

Estudios sobre Guillén

Arrom, José Juan: “La poesía afrocubana”, en *Estudios de literatura hispanoamericana*, [s. n.], La Habana, 1950 (Publicado originalmente en *Revista Iberoamericana*, febrero de 1942).

Cossío, Adolfin: “Los recursos rítmicos en la poesía de Nicolás Guillén”, en *Santiago*, no. 5, diciembre de 1971.

Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954.

_____. *El son de vuelo popular*, Unión, La Habana, 1972.

³³ Nicolás Guillén: ob. cit., p. 103.

LITERATURA E INSTITUCIÓN. POLÍTICAS PARA LA CULTURA LITERARIA CON LA EMERGENCIA DE UN NUEVO ORDEN INSTITUCIONAL EN LOS AÑOS SESENTA EN CUBA

Pablo Argüelles Acosta
Investigador del Instituto de Literatura
y Lingüística José Antonio Portuondo

Las instituciones, las publicaciones, los concursos y reconocimientos, los eventos, los grupos literarios y las polémicas culturales —agrupadas aquí bajo la denominación de “entidades paraliterarias”— testimonian la voluntad social de alcanzar formas de concreción que trascienden la expresión personal aislada, la difusión y el consumo espontáneos de las obras literarias y artísticas. Situadas en la frontera de los espacios en que la literatura es concebida —el arte en sentido general— pudiera juzgarse como accidental y prescindible la existencia de estas entidades, no obstante, la evidencia histórica de su temprana emergencia (como instituciones de enseñanza, bibliotecas o certámenes de variada naturaleza) y su innegable responsabilidad en la recepción pública de los resultados de la creación.

Al abordar el estudio de estas zonas de contacto de la literatura con su entorno socio-histórico-cultural, el proyecto *Cuba (1959-2008). Contextos de la literatura: entidades paraliterarias*, concebido y ejecutado en el Instituto de Literatura y Lingüística, ha pretendido un acercamiento al campo literario cubano posterior a 1959, atento al modo en que las políticas culturales alcanzan concreción en estas entidades y, recíprocamente, al reflejo en su funcionamiento sistémico de las principales tendencias que rigen tales políticas.

Concreciones del entorno simbólico e histórico de la literatura que han conseguido una identidad ostensible y una autonomía relativa, las entidades establecen vínculos de variada naturaleza con las instancias que determinan directamente a la literatura como fenómeno discursivo (de modo señalado los autores, las obras y el acto de enunciación que los vincula). En la denominación “entidades paraliterarias” condensamos las propiedades que nos permiten agrupar en una taxonomía convencionalmente cerrada el inventario de estas entidades al que un poco antes hacíamos referencia. Las propiedades formales predominan en la caracterización de estos fenómenos en tanto entidades, mientras que su carácter paraliterario se funda sobre todo en aspectos conceptuales.

El análisis de las particularidades de estas entidades, de los rasgos que las distinguen como entes culturales, les reconoce un carácter socio-grupal y una existencia en el aquí y el ahora de una circunstancia histórica (a diferencia de otras concreciones más o menos simbólicas como la literatura de un país, los autores que conforman su canon literario o las posibles controversias entre textos de diferentes épocas). La garantía de su existencia en el dominio de la cultura, en sentido general o en el limitado de cultura artístico-literaria, resulta, en última instancia, de la intencionalidad que gobierna a los actores encargados de su emergencia, la que determina su especificidad en el universo de las entidades análogas (permite distinguir entre una publicación o institución cultural, un grupo literario de otros de diferente naturaleza o motivación). Tal intencionalidad se expresa más o menos explícitamente en la formulación o la ejecución de las políticas culturales, atribuibles tanto a actores gubernamentales como a otros gestores no oficiales que guardan, con respecto al gobierno, diversos grados de independencia y autonomía. La emergencia de una entidad (la conformación de un grupo, la creación de una institución o una publicación, la convocatoria a concursos, etc.) constituye entonces un acontecimiento inscrito en la estructura conceptual y procesal de una política cultural que se reconoce en gran medida por la conformación directa o mediata de un sistema de entidades.

En la articulación de este sistema las instituciones encarnan activamente las principales funciones que asumen las entidades como instrumentos de la sociedad para la consecución de sus proyectos: dotar de competencia (educar, enseñar), ejecutar (producir, investigar) y sancionar (atesorar, emitir un veredicto). Estas funciones describen formalmente la intencionalidad que gobierna a los actores encargados de la emergencia de las entidades. Aunque no cabe acreditar los vínculos entre instituciones y funciones de manera unívoca como necesarios ni histórica, ni teóricamente, estas últimas suelen alcanzar, en el sistema de las instituciones, una visibilidad mayor que en el caso de otras entidades, a partir de un juego ostensible de correspondencias: las instituciones de enseñanza quedan encargadas socialmente de proveer de una calificación a los sujetos, mientras que la ejecución de proyectos editoriales o de conservación patrimonial se suele desempeñar desde instituciones *ad hoc*, por citar algunos momentos en que esa correspondencia es más evidente.

Pretendemos en estas páginas un acercamiento a las determinaciones recíprocas entre el sistema institucional y las líneas político-culturales que se van definiendo con el advenimiento del triunfo revolucionario de 1959 y cómo se concibieron o reflejaron desde ese sistema diversas concepciones de la función social de la literatura y, en sentido general,

de la cultura artístico-literaria. Al intentar caracterizar esta estructura institucional con referencia a un modelo motivado por el comportamiento socio-semiótico de lo literario (su naturaleza lingüística, sus supuestas finalidades comunicativas y sus requisitos cognoscitivos y pragmáticos en tanto enunciado), nuestra investigación ha arriesgado en ocasiones imponerle al devenir socio-histórico de las instituciones un principio heterogéneo y ahistórico, con el conocimiento de que ellas sirven con más frecuencia y eficacia a intereses extraartísticos. Sin embargo, si prescindimos de este modelo, corremos el riesgo de restarle pertinencia a nuestro propio objeto de estudio, a favor de una más “objetiva” racionalidad histórica quizás, pero a despecho del esclarecimiento de las condiciones institucionales que determinan la existencia concreta de la literatura y de una concepción particular de lo literario (con una relativa autonomía de los restantes discursos y regímenes simbólicos para cada circunstancia). Recíprocamente, la importancia que las agendas extraartísticas le confieren a la literatura y el arte como vehículos para encauzar sus proyectos, apela, así sea de forma amalgamada o sucedánea, a la especificidad de la experiencia literaria y estética.

Con sostenida intención —y vigor dogmático dadas las ocasiones y los contextos— a lo largo del período revolucionario se ha promovido para la literatura una finalidad que privilegiaba sus aptitudes cognoscitivas y representativas, su papel como instrumento de la política, por sobre las estéticas y ficcionales, reputadas en consecuencia como tergiversaciones de la verdad y lo real, los valores morales positivos o de la misión a ella encargada en la transformación de la sociedad. No obstante, lo imperativo de las declaraciones no podía ocultar la resistencia a establecer estas distancias de modo absoluto, y debía admitir, con condescendencia, la persistencia de temas y valores, de cierta manera, nos atrevemos a afirmar, la integridad de lo literario. El testimonio de tales tensiones quedaba formulado en diversas fuentes con variado rango oficial, pero ratificado —para las expresiones menos “oficiales”— por la coherencia con los lineamientos más generales de la política cultural de las instancias del gobierno. Mirta Aguirre, en “Apuntes sobre la literatura y el arte” (1963), defiende como paradigma artístico al realismo socialista “que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiende como vehículo de la veracidad, como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo”.¹ En los materiales publicados como guías metodológicas para los talleres literarios, se promovía el vínculo con el medio social como fuente de inspiración para la creación, con la salvedad de que “[e]sto no quiere

decir que otros temas, como por ejemplo, el amor, sean excluidos. El amor será un tema eterno y como tal es absolutamente legítimo que un poeta o un escritor lo utilice”.² Elenia Rodríguez, delegada por el Instituto Cubano del Libro al Primer Fórum sobre Literatura Infantil y Juvenil, declaraba, en su exposición acerca de los objetivos y líneas de trabajo de la editorial Gente Nueva, como esta:

Ayudará a proyectar con su trabajo, líneas futuras, pero que reflejen una auténtica concepción de nuestras realidades concretas y de la idiosincrasia de nuestro pueblo. Es decir, aun cuando lo fantástico y maravilloso cabe en la tendencia natural y lógica de la psiquis del niño, esta tendencia, al mismo tiempo, debe tener como eje central la lucha del hombre por ser mejor, más humano, más colectivo, más justo.³

La observancia que las instituciones de enseñanza, el sistema de talleres literarios, las editoriales u otras instituciones pudieran prestar a estas pautas, el modo en que acometieran su implementación, estaba determinado en gran medida por las particularidades de su conformación interna y del encargo social al que estaban destinadas.

Si cabe un ejemplo de la distancia epistemológica con la cual lidiamos y un testimonio constante de la dificultad que ha enfrentado el sistema institucional para concebir mecanismos que garanticen un vínculo orgánico con la literatura, podríamos citar los efectos contrastantes que en la promoción de la creación pueden tener la convocatoria a concursos, cuya función “primordial” sería la de otorgar una sanción a una obra previamente concebida, y, por otra parte, el fomento de talleres literarios de creación, los cuales compiten con la promesa de remuneración y reconocimiento de los primeros a la hora de incentivar la producción de obras concretas. A riesgo de simplificar la motivación en la elección institucional de una u otra fórmula en los diferentes momentos históricos, cabría señalar el contraste en aquellas etapas en las cuales la convocatoria a los concursos, antes que el desarrollo relativo del sistema de talleres, ha acompañado —en menor o mayor grado y con más o menos tolerancia de los diferentes agentes— el reconocimiento de una mayor autonomía de la literatura y del carácter individual de la escritura. Nos referimos ante todo a la contraposición tendenciosa de estos dos mecanismos, concursos o talleres, a partir de su exaltación privilegiada por políticas culturales concretas. La efectividad de ambos para el desarrollo de la literatura, depende igualmente de dinámicas

¹ Mirta Aguirre: “Apuntes sobre la literatura y el arte”, en *Revolución, letras, arte*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 208.

² Véase: *Talleres literarios y círculos de lectura*, Consejo Nacional de Cultura, Dirección de Extensión Universitaria, La Habana, 1974, p. 13.

³ V.: “Primer fórum sobre literatura infantil y juvenil”, *Boletín para las Bibliotecas Públicas*, a. III, 2-3: 356, La Habana, marzo-junio, 1973.

internas y externas (desde los fértiles vínculos interpersonales que propician los talleres más allá de su misión pedagógica, hasta las limitaciones a la objetividad de los dictámenes en los concursos por compromisos personales de los jueces), las cuales pueden tener un efecto no previsto en la finalidad que se persigue con estas fórmulas. Meesha Nehru⁴, en su estudio monográfico sobre los talleres literarios en el período revolucionario, recoge varios testimonios de esta accidentada relación de los individuos con los talleres a los que se vincularon, entre ellos —una de las fuentes para la caracterización del movimiento en los años setenta junto a Ricardo Riverón, Marilyn Bobes y Ernesto Pérez Castillo— el de Aida Bahr:

aunque el taller como tal no me enseñó gran cosa, sí me puso en contacto con el movimiento literario de la provincia y del país, y esos otros escritores, esos eventos, la relación personal con Soler Puig y con escritores de Santiago cuando vine a estudiar a la Universidad, fue mi verdadera formación como escritora.⁵

Nuestra hipótesis queda planteada no con la fuerza inexorable de la causalidad, sino con la sospecha de las simpatías simbólicas entre la singularidad del autor, la excepcionalidad de la obra y su afirmación en los premios obtenidos en los concursos, más que en la evidencia estadística de la existencia y la contribución de los talleres literarios por sí solos (el currículo de los autores prefiere destacar los premios y reconocimientos antes que años de aprendizaje en estos últimos).⁶ Oportunamente la manifestación de esas cercanías —del autor y su exaltación con los premios— acarrearía tensiones entre los creadores y los gestores de la política cultural oficial, en ocasión, por ejemplo, de la concesión del premio Uneac, en 1968, a *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat y *Fuera del juego*, de Heberto Padilla.

Como consecuencia mediata, en el escenario de transformaciones de la política cultural oficial que marcó el Primer Congreso Nacional

de Educación y Cultura (1971), caracterizado por la desautorización del “genio creador” a favor del “verdadero genio de las masas”, se proclamó:

insoslayable la revisión de las bases de los concursos literarios nacionales e internacionales que nuestras instituciones culturales promueven, así como el análisis de las condiciones revolucionarias de los integrantes de esos jurados y el criterio mediante el cual se otorgan los premios.⁷

Pues “como se acordó por el Congreso, ¿concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad!”.⁸ En correspondencia con la preeminencia que se le concedió en esta etapa al momento de obtención de una calificación para el ejercicio de la literatura, a despecho de la actividad creadora individual —un tanto paradójicamente, dada la necesidad objetiva, para la concreción de la literatura, del acto de creación personal, y de la necesidad simbólica del autor, con frecuencia impugnada—, y en contraposición igualmente al momento de la sanción, ejercida a través de premios y concursos de prestigio que avalaban la excepcionalidad de obras y autores, cuando no de valores estéticos por encima de principios éticos e ideológicos; la Declaración final del Congreso concebía a los concursos como una etapa más en este proceso “educativo”: “celebrar concursos en las escuelas que originen talleres literarios y propendan a desarrollar la capacidad creadora de escritores noveles”.⁹ El impulso que recibieran a partir de esta etapa los talleres literarios como mecanismo masivo de fomento de la literatura, constituye otro ejemplo de esa heterogeneidad entre medios y fines que venimos discutiendo, de la distancia entre fórmulas institucionales y concreciones literarias a pesar de ejercerse una compulsión más directa para su consecución —y en particular cuando la adopción de esta fórmula se orienta a objetivos no tanto artísticos, sino de promoción de otros símbolos y narrativas sociales o políticas—.

Dada la naturaleza supraestructural de las instituciones, el estudio de su desempeño y su organización sistémica puede no hacer evidente las particularidades del discurso literario o artístico con el que se vinculan, tanto el que promueven activamente como el que rechazan u omiten,

4 Meesha Nehru: *A literary culture in common: the movement of Talleres Literarios in Cuba 1960s 2000s*. Thesis submitted to the University of Nottingham for the Degree of Doctor of Philosophy, July 2010. En http://eprints.nottingham.ac.uk/11694/1/Meesha_Thesis.pdf (consultado el 21 de febrero de 2015).

5 Meesha Nehru: ob. cit., p. 174.

6 En una polémica acerca de la función de los talleres literarios que enfrentó en las páginas de *El Caimán Barbudo* a Andrés Mir y Pablo Rigal, este último, no obstante estar a favor del papel que esa fórmula representaba, admitía su lugar relegado como índice de prestigio con respecto a los concursos: “Pero si leen la publicación de las obras ganadoras en los Encuentros Debates Nacionales y provinciales [de los talleres literarios], encontrarán allí cosas interesantes, dignas de aparecer en nuestras revistas y tabloides, tanto como un premio David, o un 26 de Julio, o un 13 de Marzo”. (Pablo Rigal, “Talleres literarios: en legítima defensa”, *El Caimán Barbudo*, 265: 31, La Habana, diciembre, 1989).

7 “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, *Casa de las Américas*, 65-66: 16, La Habana, marzo-junio, 1971.

8 Fidel Castro Ruz: “Discurso de clausura [del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura]”, idem, p. 27.

9 “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, id., p. 14.

sobre todo el de aquellas instituciones menos comprometidas con una tendencia o posición determinada. Al interior de una institución, en la complejidad de su estructura como ente social y con respecto a su entorno se experimentan tensiones fundadas en las interacciones entre los actores que la componen —en su condición de individuos, pero también en su calidad de representantes institucionales de diverso rango—, a partir de la misión y las funciones a las que la entidad está destinada y en relación con otros actores y corporaciones externas. El vínculo más o menos orgánico que puede establecerse entre los proyectos de vida que la institución pretende encauzar y su papel de cara a la sociedad —determinante de su carácter y su existencia misma— escapa en gran medida al análisis que desarrollamos tanto por razones pragmáticas relacionadas con las exigencias objetivas impuestas a una investigación de esa naturaleza, como por imperativos teóricos; pues, en la personalidad supraindividual de la institución reside en gran medida su identidad —muchas veces afianzada con manifiesta violencia, simbólica o explícita—. Rüdiger Safranski, en un diálogo con el pensamiento de Arnold Gehlen, argumenta en *El mal o el drama de la libertad* cómo, en la dialéctica individuo-institución, esta última cumple la misión de estabilizar las identidades subjetivas: “Las instituciones protegen al hombre de perecer en el torbellino de las preguntas. El principio de las instituciones es el final de las preguntas”.¹⁰ No obstante, el individuo se resiste a aceptar esas seguridades y eventualmente:

el humanismo de la interioridad y la subjetividad, el cual se levanta en armas contra las instituciones “sin alma” y alienadas contra los mecanismos sociales de la vida, acaba trocándose en barbarie. Sólo en la crisis se vuelve a notar el sentido de la institución. Pero entonces acostumbra a ser demasiado tarde.¹¹

Tomada esta reflexión en calidad de parábola de narrativas menos drásticas, ella confirma la ineluctabilidad de la institución y su inestable existencia en el contacto con las pasiones humanas.

El desencadenamiento, en enero de 1959, del proceso revolucionario impactaría el complejo institucional de la cultura con análoga y en ocasiones concertada fuerza tal cual sacudiera las instituciones fundamentales de la sociedad (el Estado y los organismos gubernamentales, las agrupaciones económicas, políticas y religiosas, la familia). Las transformaciones de esa zona de la realidad social —que trasciende el espacio limitado de las entidades directamente vinculadas a la cultura

10 Rüdiger Safranski: *El mal o el drama de la libertad*, trad. Raúl Gabás, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, p. 93

11 *Ibidem*, p. 95.

artístico-literaria, pues comprende también instituciones educacionales, dependencias de corporaciones y organizaciones de diverso carácter, etc.— constituyeron expresión directa del cambio histórico y reflejo de las aspiraciones y fuerzas dominantes de la etapa.

A partir de este momento acontecería un proceso de cambios en toda la profundidad de la existencia socio-simbólica de lo literario: en sus modos de significar, en las expectativas que afrontara, en el elenco y la naturaleza de los actores que concertara y, concomitantemente, en el sistema y los mecanismos concebidos para su gestión. Desde la fuerza simbólica del proceso revolucionario a las obras se les sugería —o se exigía, de acuerdo al grado de sutileza dogmática—, un inventario de temas, de símbolos y de finalidades. Se concebían nuevos roles para los personajes, los autores o el público receptor. Y, en correspondencia con estas condiciones, o a partir de estrategias o circunstancias más globales, se reconfiguraba el sistema institucional y, en concordancia, los factores económicos, jurídicos y materiales que lo sustentaban.

Si bien muchas de las estrategias y mecanismos ensayados contaban con antecedentes análogos en la etapa prerrevolucionaria —o se proyectan a partir de una intención planteada desde ese entonces—, en el nuevo contexto alcanzan una magnitud e intensidad que en muchos casos conseguían soslayar los antecedentes.

La gestión gubernamental de la cultura con anterioridad a 1959, encauzada principalmente desde la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, incluía además instituciones oficiales como la Academia Cubana de la Lengua, la Academia Nacional de Artes y Letras, la Biblioteca o el Archivo Nacionales o, en el ámbito de la enseñanza, centros como la Universidad de La Habana. La Dirección de Cultura —relevo desde 1934 de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes—, había mostrado en varios momentos una diversificada gestión institucional, en especial bajo la rectoría de Raúl Roa (1949-1951), con quien experimentó una marcada orientación hacia lo literario. En “El Estado y la Cultura” texto de presentación al *Mensuario de arte, literatura, historia y crítica* (una de las publicaciones auspiciadas por la Dirección de Cultura), el director de esa institución de gobierno afirmaba:

Hasta hoy Cuba ha carecido de una política de la cultura. Si bien la cultura es un proceso de elaboración colectiva históricamente dado, al Estado incumbe poner a quienes la conservan, transmiten o generan en condiciones de fecundarla, enriquecerla o impulsarla hacia horizontes en perenne renuevo.¹²

12 Raúl Roa: “El Estado y la Cultura”, en *Mensuario de arte, literatura, historia y crítica*, a. I, 1: 1, La Habana, diciembre, 1949.

Mostraba con ello una conciencia acerca de una más activa contribución del Estado en la gestión de la cultura, la cual, bajo su conducción, dio muestras consecuentes con la ampliación de iniciativas culturales que ya existían (muchas, como las misiones culturales, originadas durante la precedente dirección de esta dependencia por José María Chacón y Calvo) y la concepción de otras nuevas, entre ellas, el temprano aprovechamiento de la televisión como medio de difusión a través del espacio “Una hora de arte y cultura” (iniciado el 18 de febrero de 1951), en donde se transmitió por primera vez íntegramente una obra teatral, *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca. La labor en torno al libro y la lectura recibió especial atención con la celebración desde 1937 de las ferias del libro, las cuales, durante la dirección de Raúl Roa, se extenderían a otras zonas del país como Santiago de Cuba, Holguín, Guantánamo, Cienfuegos, Sancti Spíritus y Bayamo. Las publicaciones de la Dirección, agrupadas en series de libros (Clásicos Cubanos, Contemporáneos, Epistolario, Precursores, Poesía, Estudios y Ensayos, Cuadernos de Arte, Bibliografía Cubana y Biblioteca Bachiller y Morales) y revistas (*Revista Cubana*, o *Revista Cubana de Filosofía*, además del *Mensuario*) se distribuían gratuitamente y nutrían las colecciones de las bibliotecas públicas, revitalizadas en este período con la creación de algunas en localidades donde hasta esos momentos no existían, como Isla de Pinos¹³. Estos esfuerzos ilustran una intención consciente de hacer más accesible socialmente, y desde el punto de vista geográfico, el patrimonio cultural nacional y universal.

El itinerario ideológico que siguiera esta instancia gubernamental se fundaba en el principio de la “neutralidad de la cultura” propugnada por José María Chacón y Calvo como titular de la mencionada Dirección.¹⁴

13 Véase: Danay Ramos Ruiz, “La Dirección de Cultura”, en Raúl Roa, *Cultura y Revolución 1907-1982 Edición Multimedia*, Cubarte, Centro de Informática en la Cultura, Colección Cúspides, 2010.

14 La noción de la «neutralidad de la cultura», era un referente cardinal en la concepción de la política cultural de diversos sectores intelectuales y se había planteado como un concepto dominante en el Primer Congreso de Arte, celebrado en enero de 1938, en Santiago de Cuba, a propósito del cual, a casi un año de su celebración, Rafael Suárez Solís propone a los encargados de elaborar una nueva Constitución de la República (en el futuro, la de 1940) su “Política de arte. Apuntes para un ensayo sobre el arte de gobernar” donde afirma:

Para resumir. En la próxima constitución debe figurar el arte —enseñanza, estímulo, divulgación y conciencia— como un principio fundamental —funcional— con el mismo rango que el trabajo, la propiedad, la sanidad, la familia, la justicia y el orden. En el plano de los derechos y las obligaciones. Y ser garantizado y atendido por medio de institutos permanentes.

El Estado en función artística. Institución. Constitución.

Un instituto que, con toda neutralidad, con toda liberal independencia —como un poder del Estado— funcione al margen de las tendencias y las luchas, o como árbitro de todas. Lo que la institución democrática de la justicia de donde se derive el orden.

(Rafael Suárez Solís [1939]: “Política de arte. Apuntes para un ensayo sobre el arte de gobernar”, *La resonancia del silencio (ensayos)*, Ed. Trópico, La Habana, 1941, pp. 185-186).

Para Raúl Roa, el papel del Estado hacia la cultura consistía, como ya quedó dicho, en “poner a quienes la conservan, transmiten o generan en condiciones de fecundarla, enriquecerla o impulsarla hacia horizontes en perenne renuevo”.¹⁵ Sin embargo, el Instituto Nacional de Cultura, título que adoptara la Dirección de Cultura durante el gobierno de facto de Fulgencio Batista (1952-1959), devino instrumento cómplice de ese régimen, y contaminó con su descrédito el aludido principio de neutralidad. Con el triunfo de 1959, las autoridades revolucionarias, declarándose vicarias de un poder atribuido al pueblo, centran en este sujeto colectivo, antes que en el conjunto de los creadores, el destino de la gestión cultural que a ellas se les encargaba: “porque en definitiva el pueblo es el gran creador” afirmaba, en 1961, Fidel Castro en sus *Palabras a los intelectuales*.¹⁶ La identificación entre los intereses populares y el gobierno (*de facto* o *de jure*), así como el acento puesto, en la formulación de la política cultural, en el papel de las masas como gestoras y destinatarias de los programas y obras que a partir de ella se generaran; no solo fungían como fuentes de legitimidad y principios ideológicos rectores, sino que, del mismo modo, en la observancia más o menos estricta de sus motivos se fundaban los principales conflictos y tensiones que caracterizarían en gran medida la existencia y la evolución del campo cultural cubano con posterioridad a 1959.

La complejidad intrínseca al surgimiento y al desempeño de las más diversas entidades se vería acentuada en el contexto de reconfiguración de lo social acontecida luego del primero de enero de 1959. Más que la restauración de un orden político-cultural concebido de antemano, el cual habría sido quebrantado luego de la ruptura que significó el golpe de marzo de 1952, las fuerzas políticas que toman el poder promueven una renovación, en gran medida radical, del orden institucional y político de la gestión de la cultura vigente a lo largo del período republicano en Cuba. El cambio estructural acontecido planteaba un nuevo sistema de relaciones económicas, sociales, políticas, simbólicas incluso, que, al mismo tiempo que conducían a la constitución de una nueva institucionalidad para la cultura, declaraban, por muy variadas razones, el cambio en el régimen de funcionamiento (desde la sustitución de los titulares hasta la transformación de sus atribuciones) o el cese de muchas de las instituciones vigentes hasta ese momento.

La pérdida de capacidad ejecutiva o de recursos económicos de determinados actores que regían o auspiciaban las diversas instituciones, provocaría el cierre, a veces tras una secreta agonía, de las actividades de las instituciones republicanas; la tendencia a la reorganización del

15 Raúl Roa: ob. cit., p. 1.

16 Fidel Castro Ruz: “Palabras a los intelectuales”, en *Revolución, letras, arte*, ed. cit., p. 26.

sistema institucional en subordinación casi absoluta a los organismos gubernamentales, decretaría la disolución definitiva de muchas de ellas.

La subsistencia de algunos proyectos culturales dependía de un mecenazgo que en las nuevas circunstancias fue insostenible o se prefirió no seguir manteniendo. Luego de haberse reiniciado la salida de *Ciclón* con un número correspondiente al primer trimestre de 1959, Virgilio Piñera conminaba al director de esta revista, en su artículo “Exhortación a Rodríguez Feo” (1959),¹⁷ a que continuara su publicación, y, aunque admite con reservas el argumento del director y patrocinador de la revista de que no era lo suficientemente solvente para afrontar esa empresa, relataba las infructuosas gestiones de este encaminadas a recibir financiamiento del Ministerio de Educación para esta empresa.¹⁸ También “animador cultural”, director de revista y propietario, Juan Francisco Sariol, por su parte, optó por la donación de su imprenta El Arte al gobierno revolucionario.

El declive de algunas clases económicas, la pérdida de su preeminencia social, con cuyo respaldo contaban muchas de las instituciones de carácter corporativo, con función filantrópica, cultural o de recreo, llevaron a la extinción de estos espacios de realización de un amplio espectro de actividades culturales, con una presencia en varias provincias del país. La sociedad Lyceum y Lawn Tennis Club (1929-1968), por ejemplo, “cobró fuerzas cuando logró conjugar los recursos financieros del Lawn Tennis con la fuerza intelectual agrupada en el Lyceum”¹⁹ y con ese aval desplegaría una reconocida actividad durante el período republicano, pero que perdería fuerza y visibilidad con motivo del empeoramiento de la situación política a mediados de la década del cincuenta (cuando deja de aparecer el órgano de la institución, la revista *Lyceum*) y con el cambio que se sucede con posterioridad a 1959. Una de sus principales dependencias, su Biblioteca Pública, con una notable actividad de extensión cultural prerrevolucionaria, siguió funcionando hasta el 16 de marzo de 1968, fecha en que el Lyceum Lawn Tennis Club fuera intervenido.²⁰ Según testimonio de Rosario

Rexach la Sociedad fue “interrumpida por fuerza mayor cuando el Gobierno cubano decidió su incautación con la oposición sabida de algunos de sus miembros más preclaros”.²¹ A partir de ese momento y hasta 1977 en su edificio radicó el Centro de Información y Estudios de la Cultura y, a partir del 21 de junio de 1977, la Casa de la Cultura del municipio Plaza de la Revolución.²² De modo similar, el Club Atenas, “institución negra de mayor nivel económico social de la época”,²³ concebida con la finalidad de velar por el progreso de los negros y mulatos, se había opuesto sistemáticamente a las acciones oficiales de discriminación racial, y a lo largo de su existencia había promovido de diversas maneras la cultura y la literatura entre sus miembros (a través de conferencias, la revista *Atenas*, un concurso de periodismo, etc.). Intervenida en 1961, en la resolución que comunicaba la disolución de la entidad se consignaba explícitamente que «entre otras razones, el club se cerraba porque “la discriminación debido a raza, sexo, edad, o condición social habían desaparecido” en la sociedad socialista cubana».²⁴ El proceso de reestructuración del sistema institucional, supuso un trasvase de propiedades, funciones y recursos humanos que lo iría configurando de acuerdo con las nuevas exigencias y expectativas políticas, sociales y simbólicas. Por citar dos ejemplos que han tenido un vínculo esencial con lo literario podríamos mencionar la Casa de las Américas y el Instituto de Literatura y Lingüística.

La Casa de las Américas, creada con una explícita proyección internacional (enfocada hacia Latinoamérica), pasaría a ocupar la sede de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos (denominada Casa Continental de la Cultura o Palacio de las Letras, las Artes y las Ciencias Continentales), un organismo paraestatal, instrumento de la gestión cultural del sistema de concertación política interamericano (como “la Asamblea Interamericana de Institutos de Cultura” que presidía “Juan J. Remos, Embajador de Cuba en la Unesco”)²⁵ y que sería considerado como “no representativ[o] en realidad de los escritores y artistas americanos, sino al servicio de los gobiernos y sus medios oficiales de difusión”.²⁶

17 Véase: Virgilio Piñera, “Exhortación a Rodríguez Feo”, en *Revolución*, La Habana, 9 de septiembre, 1959, p. 2.

18 En *Tiempo de Ciclón*, Roberto Pérez León incluye una carta del 22 de julio de 1959 dirigida a Rodríguez Feo, en la cual Roberto Rodríguez González, jefe de despacho del Ministro de Educación, le comunica, de parte de Armando Hart Dávalos, el rechazo a esta solicitud porque “en estos momentos no se cuentan con fondos que permitan la subvención de su revista” (V.: Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 202).

19 Graziella Pogolotti: “La mujer, la cultura y los espacios de poder”, en Irina Pacheco Valera: *La sociedad Pro-Arte Musical testimonio de su tiempo*, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2009 [Ed. electrónica] p. 5.

20 Zoia Rivera y Dayilien Lazcano: “Biblioteca Pública del Lyceum Lawn Tennis Club: promotora de la cultura en la Cuba republicana”, *Bibliotecas*. Edición especial, 1-2: 36, La Habana, enero-diciembre, 2001-2003.

21 Rosario Rexach: “El Lyceum de La Habana como institución cultural”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1986, p. 688.

22 Zoia Rivera y Dayilien Lazcano: ob. cit., p. 36.

23 Carmen Montejo Arrechea: “El Club Atenas: contexto y propósitos”, en *Estudios de Historia Social y Económica de América*, 12: 165, Alcalá de Henares, 1995.

24 Alejandro de la Fuente: *A Nation for All Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 2001, p. 284 (Traducción nuestra).

25 José María Chacón y Calvo: “Asociación de Escritores y Artistas Americanos”, en *Libro de Cuba*, Publicaciones Unidas, La Habana, 1954, p. 667.

26 Enrique Saínz y Ricardo Hernández Otero: “Contexto político, social y económico. Rasgos de la vida cultural: temas y actitudes”, en Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente: *Historia de la literatura cubana*. T. II. *La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 227.

El impacto cultural de Casa de las Américas sin dudas marcaría un contraste con la Asociación de Escritores y Artistas Americanos que la antecedería en los mismos predios.

El Instituto de Literatura y Lingüística nace adscrito a la Academia de Ciencias (1965) para desempeñar una función, la de la investigación literaria y lingüística, sin antecedentes institucionales prerrevolucionarios, y sucede, en la misma sede de la otrora Sociedad Económica de Amigos del País, al Centro Cubano de Investigaciones Literarias (1960-1965), subordinado al Consejo Nacional de Cultura. Este Centro, al ocupar, desde 1960, la sede de la Sociedad Económica, asume de cierta forma tanto el legado histórico de esa institución como las responsabilidades que la administración del patrimonio conservado en el inmueble imponía. Surge entonces con una triple función: “como biblioteca para servicio de lecturas; como editora de las colecciones de libros de autores cubanos y españoles, y como Centro Cubano de Investigaciones Literarias. Todas estas actividades estrechamente vinculadas”.²⁷ En consonancia con estos presupuestos, los proyectos concebidos por la institución asumen una perspectiva filológica y bio-bibliográfica, preocupados por establecer y rescatar el patrimonio literario nacional y dotar a los investigadores y potenciales lectores de informaciones y caracterizaciones de los principales creadores:

Se piensa que en un futuro cada autor cuente, junto con su obra, de un estudio detenido sobre su producción literaria y la calidad de la misma. El interesado en el estudio de un autor podrá llevarse una idea precisa de su personalidad literaria, así como de su función humana dentro de su época.²⁸

Dada la influencia que en la evolución de la literatura cubana tuvieron la literatura clásica española y la francesa, la inglesa y la norteamericana, se previeron también investigaciones sobre estas tradiciones literarias. La atención a las publicaciones seriadas de la época colonial, de la cual la hemeroteca de la Sociedad Económica conservaba una de las colecciones más completas a nivel nacional, también permitió proyectar investigaciones que las dieran a conocer como “ediciones en prosa del siglo pasado, recogidas de revistas y periódicos, así como un libro recogiendo todos los poemas y artículos del *Papel Periódico*, y un trabajo de recopilación de editoriales de diarios del siglo pasado”.²⁹ A propósito de este tema se organizaron en 1964 conferencias mensuales sobre distintos periódicos y revistas del

siglo XIX cubano.³⁰ Con la constitución de la Academia de Ciencias de Cuba en 1962, surgía un organismo coordinador de la labor científica en el país, al que se subordinaría, al crearse en 1965, el Instituto de Literatura y Lingüística, el cual sustituyó en su sede y sus funciones al Centro Cubano de Investigaciones Literarias. La misión encomendada al órgano rector de la ciencia contrastaba —por el vínculo directo que se preveía estableciera con el desarrollo socio-económico del país— con el papel jugado por sus antecedentes republicanos. Desde esta nueva visión del papel de la ciencia, las diversas Academias oficiales (la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana, la Academia de la Historia de Cuba, la Academia Nacional de Artes y Letras y la Academia Cubana de la Lengua) eran consideradas rezagos de una concepción decimonónica:

El viejo espíritu académico del siglo XIX, patrón de esos organismos con taras coloniales en su pensamiento y en su estructura, se caracteriza por el discurso y no por la investigación, por el divorcio de la realidad, por la no aplicación del materialismo dialéctico, por la ausencia de originalidad en el trabajo, y, en términos generales, por el carácter receptivo y no creador de sus actividades.

Las viejas Academias son ineficaces e inadecuadas para esa tarea. Ellas han de morir, junto a los restos económicos, sociales y culturales de la vieja sociedad semicolonial y semifeudal.³¹

Menos severo quizás con el pasado, a diez años de la fundación del Instituto de Literatura y Lingüística, el director de este centro de investigación, José Antonio Portuondo, en un repaso de antecedentes históricos, destacaba la importancia y el legado intelectual de varias de las instituciones vinculadas al desarrollo de las disciplinas humanísticas y en particular al estudio de la lengua y la literatura. Argumentaba, no obstante, que en esa tradición no se había conseguido, por variadas razones sociopolíticas —el neocolonialismo y el subdesarrollo principalmente—, una sostenida formación científica en los estudiosos de estos temas, por lo que una de las primeras tareas emprendidas con la creación de esa institución sería “crear una conciencia científica en el colectivo de sus trabajadores”.³²

27 Vid. “El Centro Cubano de Investigaciones Literarias”, *Noticias de Hoy*, La Habana, mayo 31, 1964, p. [6].

28 *Ibidem*.

29 *Ibid*.

30 “Centro Cubano de Investigaciones Literarias”, en Instituto de Literatura y Lingüística, Dr. José A. Portuondo Valdor: *Diccionario de la literatura cubana*, [Ed. Multimedia], CITMATEL, La Habana, 2006.

31 “Un nuevo camino a la ciencia en Cuba”, *Noticias de Hoy*, La Habana, 22 de febrero, 1962, p. 1.

32 José Antonio Portuondo: “X Aniversario de nuestro Instituto”, *Anuario L/L*, 6: 220, La Habana, 1975.

Las pretendidas capacidades científicas de los investigadores del instituto contrastaron incluso con las aptitudes de algunos de sus integrantes que habían pertenecido con anterioridad al Centro Cubano de Investigaciones Literarias, si bien para José Antonio Portuondo:

No implica esto, conviene subrayarlo, incapacidad alguna de su parte, sino reconocimiento de una especialización que los situó en el lugar preciso, entre los creadores literarios puros, dejando paso a una nueva promoción de trabajadores que, sin renunciar a la creación pura [...], asumen su faena de investigadores con un nuevo concepto de la ciencia literaria —no había lingüistas entre los anteriores—, con un acentuado sentido colectivo en las investigaciones y una creciente formación teórica y metodológica, fundada en la previa asimilación del marxismo-leninismo.³³

Como en el caso del anterior relevo institucional que aconteciera en su sede, la estructura del Instituto reflejó, además de las funciones investigativas a las que estaba destinado, la responsabilidad por el patrimonio documental legado por la Sociedad Económica de Amigos del País, aprovechando ampliamente estos recursos en los proyectos investigativos que desde el primer momento se emprendieran.

Con anterioridad a 1959, más allá de las asociaciones gremiales o colegios profesionales que agruparan a los miembros de diferentes sectores profesionales relacionados con la literatura o las letras en sentido general (la Federación de Doctores en Ciencias y en Filosofía y Letras —que coexistió, luego de promulgada la Ley de Colegiación de los profesionales universitarios en 1944, con el Colegio Nacional de Doctores en Ciencias y en Filosofía y Letras—, la Asociación Nacional de Reporteros, o la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos de Cuba, por citar algunos), los intentos por crear una asociación nacional que integrara a los escritores como la Unión de Artistas y Escritores Revolucionarios (integrada a la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios) o la Unión de Escritores y Artistas de Cuba no habían subsistido por diferentes razones, aunque ambas se reconocieran como concreciones de un anhelo de los escritores y artistas del país:

Una corta pero intensa vida tuvo la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UEAC), constituida en 1938 (y aún en activo a comienzos de la década siguiente) con la colaboración de numerosos intelectuales y creadores ideológicos (sic) para

trabajar por la cultura y contra algunas reaccionarias posiciones políticas del momento, según se apreciaba en las consignas que acompañaban a su nombre: «Contra el fascismo. En defensa de la cultura.» La UEAC significó la concreción de un antiguo ideal de sus más persistentes promotores, salvadas ya algunas diferencias ideológicas que habían impedido que cuajase su más inmediato antecedente, la Unión de Artistas y Escritores Revolucionarios, de efímera existencia en 1935, cuando publicó sus dos manifiestos programáticos.³⁴

Estas asociaciones, aparentemente, no habían logrado permanecer en la memoria colectiva como modelos de lo que luego sería la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac, fundada en 1961). Otras agrupaciones de escritores y artistas, aglutinadas en torno a las más variadas instancias que estructuraban el contexto social,³⁵ participaban quizás de la nueva coyuntura fundacional, más que con la alternativa ejemplar de su existencia precedente —a la espera de verse confirmada en el nuevo orden—,³⁶ desde la experiencia concreta en el desarrollo de proyectos y la animación cultural, pero sobre todo, desde la autoridad personal y grupal, los principios estéticos, políticos e ideológicos que los aglutinaban y desde los cuales contendrían con otras tendencias y grupos a la hora de la configuración de un nuevo sistema institucional de la cultura. Testimonio de la frustración de anteriores intentos, de su disminuida vigencia en las nuevas circunstancias a no ser en el quehacer

34 Enrique Sainz y Ricardo Hernández Otero: ob.cit., p. 231.

35 Entre las que cabe resaltar —por la coherencia de su propuesta y la trascendencia de su labor— la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, fundada en 1951 y cercana al Partido Socialista Popular, en correspondencia con una tendencia instaurada luego de la promulgación de la Constitución de 1940, por la cual los “partidos incorporaban el tema de la cultura en sus plataformas programáticas” (Danay Ramos Ruiz, ob.cit.). Como un ejemplo menos célebre de la existencia de este asociacionismo Aurelio Álvarez González refiere (en trabajo firmado con el seudónimo *Gil Blas Sergio*) la supuesta concreción de una federación de escritores en algún momento del período comprendido entre los años 1938 y 1958: “la Asociación de la Prensa Obrera de Cuba—una agrupación que, queriendo convertirse en federación o algo así de escritores (no he podido hallar los datos), celebró dos concursos literarios, creo que uno de cuentos y otro de poesía, publicando libros con los resultados, para finalmente languidecer y morir, creo que de muerte natural” (*Gil Blas Sergio*: “Una generación no es un grupo”, *La Gaceta de Cuba*, a. I, 3: 16, La Habana, mayo, 1962). Quizás se refiera a la Federación Nacional de Escritores que había publicado el *Boletín Informativo de la F.N.E.* entre 1955 y 1956 y que por corto tiempo, luego del triunfo de la Revolución en 1959, publicaría la revista *El Escritor*.

36 Harold Gramatges, presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, ha reconocido (1974) que, con el advenimiento de la nueva circunstancia histórica, ella “parecía haber cumplido su destino, pero no hay que olvidar que el año 1959 fue aun de grandes luchas ideológicas, y que algunos sectores de la cultura permanecían en acecho, creyendo que la Revolución no se radicalizaría. Es por esta razón que Nuestro Tiempo subsistió un año más” (“La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo”, en Ricardo Luis Hernández Otero, comp.: *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Resistencia y acción*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 303).

33 Ibidem.

de núcleos contrastantes, se puede juzgar la referencia que a este tipo de asociaciones haría, en 1959, Nicolás Guillén, futuro presidente de la Uneac:

La otra sorpresa que los extranjeros se llevan es la de que en Cuba no haya una sociedad de escritores. Porque, dejando a un lado los países socialistas —donde las sociedades de tal índole son de primerísima categoría— en sitios mucho menos importantes que nuestra patria, ésa, la de los escritores, es una organización que nunca falta.

Acá sólo tenemos grupos. Poetas y prosistas se unen y reúnen, en virtud de sus afinidades electivas. Se hace en el terreno literario vida guerrillera. Lo grave es que las «guerrillas» no unifican su estrategia, como la unificaron las guerrillas en la revolución china y en la cubana, lo que es imperdonable en nuestros días. De donde resulta que cada quisque dispara hacia donde ve correr su liebre, con olvido o desconocimiento de que no se trata de «liebres», sino de gentes de carne y hueso, a las que hay que abatir en sus ideas y pronunciamientos reaccionarios. A veces ocurre lo peor, y es que las guerrillas disparan entre sí.³⁷

En nuestro repaso del cambio entre las dos circunstancias históricas, en la yuxtaposición de las soluciones y en el testimonio del reemplazo y la desaparición de varias zonas del sistema institucional prerrevolucionario, quedaba quizás demasiado sobreentendida la intencionalidad que respondía a las carencias pasadas y las actuales expectativas cifradas en ese momento. Acaso sea imposible dilucidar las determinaciones históricas que avalaran este cambio, asentadas en las subjetividades y en la disponibilidad concreta de prácticas y experiencias anteriores (de otros contextos nacionales incluso), no solo por la incapacidad para documentarlas objetivamente, sino también por la naturaleza dialéctica de su manifestación en un contexto de profundas tensiones.

Programas de alcance universal como la Campaña de Alfabetización (1961) contribuirían a impulsar acciones complementarias o consecuentes, cuya ejecución correspondería a las principales instituciones culturales, subordinadas fundamentalmente al Consejo Nacional de Cultura —que desde inicios de 1961, asumió las funciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación—, y en especial a las dos principales estructuras institucionales de esta instancia gubernamental vinculadas a la cultura literaria: un sistema editorial para la industria

del libro y la red nacional de bibliotecas. Estas complementaciones entre programas y políticas de los diferentes sectores (el educativo y el cultural, pero también con el económico y el político) reforzaban a la vez el carácter masivo y universal de la gestión oficial de la cultura.

Los programas educativos emprendidos (campaña de alfabetización, de universalización de la enseñanza en sentido general) contribuyeron al desarrollo del sistema editorial y la industria del libro. Pamela Marí Smorkaloff, en su *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba (1900-1987)*, compendia las principales entidades relacionadas con esta gestión subordinadas a los órganos rectores de la cultura: Imprenta Nacional (de 1959 a 1962), Editorial Nacional (de 1962 a 1967), Edición Revolucionaria (de 1965 a 1967), Instituto Cubano del Libro (desde 1967),³⁸ y caracteriza la sucesión de estas entidades como:

un proceso de centralización de recursos materiales y humanos durante la etapa de la Imprenta Nacional; descentralización durante los años de la Editorial Nacional, y reagrupamiento sobre una base más sólida, como resultado de las enseñanzas del proyecto Edición Revolucionaria, embrión del Instituto Cubano del Libro.³⁹

Con la creación de la Editorial Nacional se separaron de esta instancia las imprentas, incorporadas al Ministerio de Industrias, y el comercio del libro, encargado al Ministerio de Comercio Interior, a diferencia de la Imprenta Nacional, donde su personal enfrentaba todo el proceso de edición, impresión y distribución del libro.⁴⁰ La política de la Editorial Nacional se caracterizó por mayor cantidad de títulos y una menor tirada, lo que impuso una demanda en la formación de editores y técnicos. El Instituto Cubano del Libro cierra luego un ciclo de concentración de las diversas funciones comprendidas en la producción y la distribución de los diversos impresos:

Desde muy temprano se organiza la base poligráfica y se crea un sistema editorial. No sucede así con la comercialización,

37 V.: Nicolás Guillén, "Discriminación y literatura", en *Noticias de Hoy*, La Habana, 19 de abril, 1960, p. 2.

38 V.: Pamela Marí Smorkaloff, *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba (1900-1987)*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987, pp. 119-120. Según apunta Carmen Fernández Ballester en un recuento de la labor del Instituto: "La Ley del Gobierno Revolucionario número 1203 de 27 de abril de 1967 (G. O. 16 mayo) creó el Instituto del Libro. Esta denominación la mantuvo hasta el año de 1970 en que comenzó a llamarse Instituto Cubano del Libro (ICL)". ("El Instituto Cubano del Libro. Editoriales y colecciones", *Bibliotecas*, a. XII, 3: 16, La Habana, mayo-junio, 1974).

39 Pamela Marí Smorkaloff: ob. cit., p. 170.

40 Ibídem, p. 144.

llamada a garantizar la distribución de libros. En el mismo año de fundación del Instituto del Libro, este se propone la creación de una librería en cada provincia, y le otorga una organización institucional a toda la actividad, no sólo editorial, sino del proceso global de producir el libro y hacer que llegue al lector. Une las funciones que antes desempeñaban la Editorial Nacional —en cuanto a literatura—, y las Editoras Universitaria, Política, Juvenil y Pedagógica. Unifica la red de comercio nacional y los mecanismos de importación y exportación de libros.⁴¹

En criterio de esta autora la demanda masiva de publicaciones generada por los esfuerzos educacionales harían obsoletas las pequeñas imprentas y editoriales privadas, que continuaron funcionando hasta 1967. No obstante, en el número 90 de *Lunes de Revolución*, del 9 de enero de 1961, se ofreció un resumen de la actividad cultural del año precedente bajo el título “1960 en la cultura”, donde se compendia la labor editorial de las diferentes empresas e instituciones, con un reconocimiento explícito del concurso que las editoriales privadas habían prestado al éxito de una gestión que tenía principalmente al nuevo régimen como agente titular de una expansiva política cultural:

En el recuento final, 1960 quedará como un año de gran esfuerzo editorial. La aparición de la Imprenta Nacional, unida a las editoriales oficiales ya existentes y al desarrollo de las privadas, ha significado una elevación considerable en el volumen general de libros publicados y en la calidad literaria de los mismos. Comparando la lista que sigue a la de años anteriores, es posible comprender rápidamente todo lo que el año pasado significó desde el punto de vista de los libros y ya se sabe que el nivel cultural de un pueblo se mide por el número de sus publicaciones y lectores. Entre las editoriales privadas, no podemos por menos que señalar la excelente labor desarrollada por ediciones «La Tertulia» y es de desear que su ejemplo sea imitado por otras.⁴²

A lo largo de la década del sesenta se iría contrayendo el papel de la actividad editorial no estatal como consecuencia de diversos factores que implicaban directamente a la política cultural promovida por el gobierno, pero también, como efecto de las decisiones tomadas y las políticas trazadas en otras ramas, de modo más directo en la conducción de la economía teniendo en cuenta la dimensión empresarial e incluso industrial de la producción de impresos.

41 *Ibid.*, p. 172.

42 V.: “Los libros en 1960”, *Lunes de Revolución*, 90: 12, La Habana, 9 de enero, 1961.

A pesar de que con la creación del Instituto Cubano del Libro se produjo una concentración de la gestión editorial en el país, ello no supuso la cancelación de la producción bibliográfica de otras instituciones (como Casa de las Américas, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba o las diversas universidades). No obstante, con la Ofensiva Revolucionaria, en 1968, que estipuló la nacionalización de todos los negocios privados que todavía subsistían, se cerraba la posibilidad de la producción desde ese tipo de empresas y de una gestión editorial alternativa.⁴³

Los creadores alcanzaban la unidad institucional por el camino del compromiso político, que en un primer momento de concertación se había manifestado en la incorporación, como sector profesional, a las milicias revolucionarias. Meses antes de la celebración de las reuniones que sostuvieran las autoridades del gobierno con los intelectuales en la Biblioteca Nacional (junio de 1961) y en donde Fidel Castro pronunciaría el discurso conocido posteriormente como “Palabras a los intelectuales”, se habían dado los primeros pasos en la constitución de una asociación de escritores y artistas, la futura Uneac. La celebración del Primer Encuentro Nacional de Poetas, Escritores y Artistas Rolando T. Escardó, en Camagüey, a finales de octubre de 1960, partió de una propuesta de un Encuentro Nacional de Poetas promovido por el grupo Novación Literaria de esa ciudad, y al paso de los meses y con la coordinación del poeta Rolando Escardó —quien falleciera durante la preparación de este evento, el cual, en su homenaje, asumiría su nombre—, incorporó a su convocatoria al resto de las manifestaciones artísticas en diversas actividades (representaciones teatrales, conciertos, exposiciones, etc.) y concluyó con una Declaración que estipulaba un compromiso de carácter político:

ratificar plenamente la Declaración de La Habana; apoyar el desarme mundial total y la política de coexistencia pacífica; proponer a los poetas, artistas e intelectuales cubanos que

43 En una cita de una entrevista a Luis Suardíaz incluida en el libro de Smorkaloff que venimos citando (pp. 122-123), este refiere cómo a lo largo de la década del sesenta las pequeñas imprentas habían perdido relevancia:

¿Qué hacían las imprentas particulares? Muy sencillo. Lo que siempre han hecho las imprentas en todas partes del mundo: tarjetas, sobres, papel rayado, libretas para las escuelas. Todo ese complejo mundo de las tarjetas de fiestas de quince años y bodas o los pequeños libros de notas de oficina y libretas que hacen las imprentas, y era un buen negocio desde el punto de vista económico. Pero ya no tenían nada que ver con el fenómeno del libro. Se fue paulatinamente muriendo la industria privada —de la poligrafía— por las razones que hemos apuntado y por la concentración de todos los recursos. Ya el autor comenzaba a percibir derechos, y tenía varias opciones dentro de las colecciones culturales, editoriales, del Estado.

permanezcan en el territorio nacional para servir a la Revolución en caso de que nuestra patria sea invadida.⁴⁴

La convocatoria a un Congreso Nacional de artistas, escritores e intelectuales cubanos en noviembre de 1960, reflejaba el sistema de valores y los presupuestos artísticos, políticos e ideológicos que animaban la conformación de la futura Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac): “Defender la Revolución es defender la cultura”.⁴⁵ Quizás el propio cambio en la denominación, de Asociación en la antesala del Congreso (y como tal la nombra el propio Fidel Castro en *Palabras a los intelectuales*) a Unión como resultado de este, exprese la concurrencia de las voluntades en torno al proyecto revolucionario y, en menor medida, la constitución de una institución encargada de satisfacer las aspiraciones gremiales, indiferente a las visiones partidarias. Esta actitud militante se manifestó desde la mencionada convocatoria —“Defender la Revolución es defender la cultura”—⁴⁶ y dominaría igualmente las discusiones y declaraciones en el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (celebrado entre el 18 y el 22 de agosto de 1961) y de los principios fundacionales de la Uneac: “La Unión de Escritores y Artistas de Cuba será un Organismo Autónomo, con personalidad jurídica propia y plena capacidad legal, que agrupará a los escritores y artistas de la nación interesados en colaborar con su obra al éxito de la Revolución Socialista Cubana”.⁴⁷ No obstante, los contrastes entre los diferentes tipos de instituciones en cuanto a la capacidad para alcanzar consensos en su seno o con respecto a sus objetivos y finalidades; la resistencia que sus propias estructuras imponían, subsistía a pesar de la tendencia a la homogeneidad y la concertación, síntoma de esos conflictos a los que hemos hecho alusión. La evidencia de estas tensiones y la perspectiva de una solución “dialéctica” quedaban sugeridas por José Antonio Portuondo en el Primer Congreso de Cultura, organizado por el Consejo Nacional en diciembre de 1962, al que calificara en su intervención como de “consumidores y distribuidores”, en oposición al anterior “congreso de productores”, que diera origen a la Uneac, y en donde habían aflorado más “incomprensiones”. Su aspiración era un congreso que agrupara ambos sectores a partir de un “cambio de cuantitativo a cualitativo”.⁴⁸

44 Manuel Díaz Martínez: “Primer Encuentro de Poetas y Escritores en Camagüey”, *Noticias de Hoy*, La Habana, 1 de noviembre, 1960, pp. 3, 14.

45 V.: “Hacia una cultura nacional que impulse la Revolución”, *Noticias de Hoy*, La Habana, 19 de noviembre, 1960, p. 2.

46 *Ibidem*.

47 V.: “Los Estatutos [de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba]”, *Lunes de Revolución*, 120: 30, La Habana, 28 de agosto, 1961.

48 “Plenaria del 1^{er} Congreso Nacional de Cultura”, *Revolución*, La Habana, 16 de diciembre, 1962, p. 4.

Los documentos oficiales que acompañaban estos eventos declaraban las líneas dominantes de la política cultural que debían regir la labor de las instituciones a las que se vinculaban, y, desde sus sintonías conceptuales, enunciaban algunos de los principales valores sustantivos que caracterizarían a lo largo de los años la política cultural del período revolucionario. El “Manifiesto” que sirviera⁴⁹ de convocatoria al congreso de escritores y artistas⁵⁰ y los “Estatutos” de la Unión proponían: desarrollar la tradición cultural nacional y la definición de la nacionalidad cubana (opuesta a la intervención colonial e imperialista); atender a las formas tradicionales y populares del arte, al folklore; promover una labor educativa para la formación de nuevos valores; lograr el acercamiento entre los intelectuales y el pueblo; propiciar el debate de ideas sobre la creación artístico literaria, una crítica “sincera y honesta” y reconocer la libertad en la elección por los artistas de las diversas formas; establecer vínculos internacionales fundamentalmente con el contexto cultural latinoamericano —en los “Estatutos”, que suceden a la declaración del carácter socialista del proceso revolucionario, en abril de 1961, se insiste además en aprovechar la experiencia de las naciones socialistas—. ⁵¹

En las palabras de clausura del Congreso de Cultura, la directora del Consejo, Vicentina Antuña, confirmaba el comienzo de una nueva etapa de mayor sistematicidad en el trabajo institucional.⁵² La concepción de la política cultural que emanara de este evento se resumía en diez objetivos que comprendían: la investigación y promoción de la identidad cultural nacional; el apoyo a los creadores y el reconocimiento del talento; la promoción de una nueva intelectualidad “surgida de la propia masa obrero-campesina”; el vínculo de los creadores con la realidad del país, “con los hombres del campo y los obreros de las fábricas” —la intención de orientar la creación artística sobreentendiendo en ella un “reflejo” de una realidad concebida como más auténtica y esencial—; acentuar el papel de la ciencia —a la que estos objetivos sitúan en el mismo plano que al arte—; “propiciar la superación cultural de las grandes mayorías”; salvar los desniveles culturales entre las diferentes regiones

49 V.: “Los Estatutos [de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba]”, ed. cit.

50 V.: “Hacia una cultura nacional que impulse la Revolución”, ed. cit.

51 La Declaración del Primer Encuentro Nacional de Poetas, Escritores y Artistas, había acordado: “saludar a los pueblos que, como el de la Unión Soviética, República Popular China, Checoslovaquia y demás países socialistas, ayudan y defienden la Revolución del pueblo cubano”. (V.: Manuel Díaz Martínez, *ob.cit.*, p. 14).

52 Aduce Vicentina Antuña que: “hasta ahora, por agotador que haya sido el esfuerzo, no era sino preparatorio. Y es ahora, a partir de 1963, cuando habrá de iniciarse el trabajo más serio. Porque ya no se tratará de erigir Talleres o Almacenes ni de fundar orquestas o coros ni de efectuar cursillos para Aficionados: se tratará, hecho todo eso, de crear con todo eso nuestra cultura socialista”. (Vicentina Antuña “Ahora comienza el verdadero trabajo cultural”, *Noticias de Hoy*, La Habana, 18 de diciembre, 1962, p. 7).

y en especial entre la capital y el resto del país; “desarrollar [...] las posibilidades del intercambio cultural con todos los países”.⁵³

Con la participación en el Congreso de representantes de las más diversas instituciones culturales del país estos lineamientos quedaban refrendados como expresión de la política cultural del Gobierno Revolucionario. El proyecto de resolución final, dado a conocer por Nicolás Guillén, presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, aprobado por unanimidad, declaraba como primer acuerdo: “Ratificar plenamente la política cultural del Gobierno Revolucionario y luchar por la realización de los diez puntos en que se concreta dicha política”.⁵⁴ Sin embargo, al calor de las polémicas culturales de la época no faltó la expresión de disensiones con respecto a estos objetivos. Como parte de una polémica de diciembre de 1963 entre cineastas y dirigentes políticos acerca de la proyección de varias películas por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Alfredo Guevara, presidente del ICAIC, alegaba que: “no sabemos de otros lineamientos culturales que los que emanan del discurso de Fidel en la Reunión con los Intelectuales”, en respuesta a los argumentos del redactor de la sección “Aclaraciones” del periódico *Noticias de Hoy*,⁵⁵ coincidentes —según Guevara— «con pronunciamientos que se califican a sí mismos como “política cultural del Gobierno Revolucionario”», como “los puntos del informe del Consejo Nacional de Cultura al Primer Congreso Nacional [de Cultura]”.⁵⁶ Tales declaraciones concitaron una réplica oficial, “El Consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara”, firmada por Vicentina Antuña, quien le reprochaba a Guevara no haber expresado durante el Congreso sus reservas con los diez puntos y haber pretendido desconocer la autoridad del Consejo: “una profunda incompreensión de las funciones del Estado y de cada uno de sus organismos, así como de la disciplina y la relación que ha de existir entre ellos”.⁵⁷

Además de las medidas y proyectos concebidos en concordancia con las directrices de la política cultural proyectados desde principios de la década del 60, las exigencias coyunturales planteadas al despliegue de esa actividad impusieron decisiones que impactaron ampliamente en el ámbito de la cultura literaria. Ya se ha hecho mención a la influencia

de los programas educacionales en la evolución del sistema editorial a lo largo de la primera década del proceso revolucionario. De forma análoga Edición Revolucionaria optó por la utilización de la fotomecánica para copiar directamente textos ya impresos, una decisión que condujo al desconocimiento del derecho de autor.⁵⁸ La creación de esta editorial tuvo como corolario una reforma en las normas que regían la propiedad intelectual y que en su radicalidad sintetizaba en gran medida el espíritu de la política cultural del país en consonancia con las tendencias político-ideológicas que en otros órdenes se ponían en práctica. Argumentando a favor del acceso universal y expedito de las masas al conocimiento y en contra de la privatización del saber acumulado por la humanidad —por el cual las grandes figuras compartirían el mérito junto a la labor anónima de varias generaciones—, Fidel Castro comunicaba, en abril de 1967, la decisión de desconocer el derecho a la propiedad intelectual:

Nosotros desde ahora decimos que renunciamos a todo derecho sobre nuestra propiedad intelectual; y que, arregladas las cosas entre el productor intelectual cubano y el gobierno cubano, nuestro país renuncia a todo derecho de propiedad intelectual. Es decir, que nuestros libros podrán imprimirse libremente en cualquier lugar del mundo [...]; mientras nosotros, a la vez, nos consideramos con el derecho a hacer lo mismo.⁵⁹

Los editores de *Pensamiento Crítico*, cuya redacción estaba a cargo de integrantes del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, publicaron en el número 11 de la revista un editorial en el que suscribían esta decisión y la justificaban concomitantemente en la necesidad coyuntural (de apropiación de los logros intelectuales de la humanidad), la legitimidad moral (de acceder a un acervo que se había alcanzado históricamente en los países desarrollados a expensas del subdesarrollo de otros) y la coherencia ideológica que confirmaba “otras tesis de la Revolución en otros planos”, argumentando que:

58 Los libros producidos por este proyecto editorial se distribuyeron gratuitamente con una nota que declaraba el objetivo de su función social (Pamela María Smorkaloff, ob. cit., p. 163):

Este libro tiene un gran valor. Por eso se te entrega gratuitamente. Vale por el trabajo acumulado que significan los conocimientos que encierra; por las horas de esfuerzo invertidas en confeccionarlo; porque sintetiza un paso de avance en la lucha del hombre por ser tal. Su mayor valor estará dado, sin embargo, por el uso que tú hagas de él. Porque estamos seguros de ese uso, y por su gran valor, se te entrega gratuitamente.

59 V.: Fidel Castro Ruz, “Discurso pronunciado [...] en la despedida a las becarias que han laborado en diversas tareas del regional Guane-Mantua y en la inauguración de distintas obras en Guane, Pinar del Río, en el estadio deportivo, el 29 de abril de 1967”, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f290467e.html> (consultado el 6 de agosto de 2013).

53 Edith García Buchaca: “Primer Congreso de Cultura”, *Cuba Socialista*, a. III, 18: 16-17, La Habana, febrero, 1963.

54 “Ratificada la política cultural del Gobierno: fue aprobada por unanimidad por el Congreso”, *Noticias de Hoy*, La Habana, 18 de diciembre, 1962, p. 2.

55 V.: “Aclaraciones [Preguntas sobre películas]”, en Graziella Pogolotti: *Polémicas culturales de los 60*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 164-168.

56 Alfredo Guevara: «Alfredo Guevara responde a las “Aclaraciones”», en Graziella Pogolotti, ob. cit., p. 173.

57 V.: “El Consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara”, en Graziella Pogolotti, ob. cit., p. 190.

la abolición de los derechos de autor, la reformulación consecuente de las ideas sobre la propiedad intelectual, y el establecimiento de nuevas relaciones entre el estado revolucionario y los intelectuales resulta por otro lado una confirmación y un desarrollo de la política económica general de la Revolución. La renuncia por parte de nuestro país a construir la nueva sociedad con las armas melladas que nos legó el capitalismo: el estímulo material y el interés individual como palancas fundamentales; la supresión de las relaciones mercantiles interestatales y otras medidas, concuerdan de modo exacto con la negativa a considerar los productos de la creación intelectual como mercancías, con la negativa a considerar el logro de mayores derechos de autor como estímulo al proceso de creación, y con su consecuencia directa, la valoración del resultado de la creación por el valor de la obra «en sí» y por el aporte al proceso de desarrollo, material y espiritual, del país y de la humanidad.⁶⁰

Esa suerte de superación dialéctica de la identidad del autor que sostenía conceptualmente el desconocimiento de su derecho, estaba concebida para garantizar el más amplio consumo de los productos intelectuales, mientras que el repudio que de esa figura se hacía como resultado del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971, más que declarar la precedencia y el privilegio filológico de la creación común, la promovía con carácter imperativo como mecanismo de abolición de la autoridad personal: “La cultura de una sociedad colectivista es una actividad de las masas, no el monopolio de una élite, el adorno de unos pocos escogidos o la patente de corso de los desarraigados”.⁶¹ Este fundamento se incorporaba a la organización del sistema de talleres literarios que institucionalizaba a partir de esta época un movimiento que a lo largo de los años sesenta había tenido un crecimiento más orgánico y descentralizado.

El Consejo Nacional de Cultura le concedió durante toda la primera mitad de la década del setenta una consideración privilegiada al sistema nacional de talleres literarios —recibiendo más atención y apoyo que muchos escritores establecidos—⁶² y desde esta instancia gubernamental se imaginaba su estructuración como unidades de producción: “el trabajo de Literatura se ha dirigido fundamentalmente a continuar la formación de jóvenes escritores, integrándolos en colectivos de trabajo, es decir, en los talleres literarios”.⁶³ Concebidos

para la instrucción de los jóvenes —un relevo generacional que se esperaba asumiera castamente la adopción de los nuevos paradigmas estético-ideológicos— la limitación del reconocimiento de la autoridad se manifestaba de diversa manera. En una “Guía para la confección de los boletines” de estos talleres se sugería suprimir las listas de colaboradores, las cuales tenían el agravante de que “pueden engendrar una ingenua vanidad en nuestros jóvenes escritores”.⁶⁴ En el intento de hacer de los creadores sujetos plurales, un caso tal vez extremo —no tanto en su expresión formal, sino en la intención reactiva que lo animara—, pero presentado con una clara convicción de la legitimidad de sus fines, lo supuso la iniciativa de crear, con los miembros de los diferentes talleres, un autor colectivo:

La labor del escritor no tiene por qué ser individualista. Y para romper esta falsa imagen, la Dirección Nacional de Literatura está ensayando una nueva forma de trabajo colectivo; la escritura de libros en que participen todos los miembros del taller.

Desde luego, estos libros recogerán los hechos —plenos de posibilidades literarias— que brinda la realidad. Así, los compañeros de los talleres literarios de Caibarién y Remedios —auxiliados por algunos miembros del taller de Camajuaní— están escribiendo una obra colectiva acerca del Combinado Pesquero de Caibarién.⁶⁵

La vigencia histórica de estas concepciones de la cultura literaria, en su visión más extrema (de los valores del texto literario, de la identidad del autor, de la función social de la literatura y las formas institucionales de encauzarla), de sus motivaciones sistémicas, se planteaba a contrapelo de la afirmación del talento individual, cuyos derechos comenzaron a ser reconocidos y restablecidos para mediados de la década del setenta. En un discurso ofrecido en el XII Encuentro de Dirigentes de Uniones de Escritores de Países Socialistas, celebrado en febrero de 1975,

Meesha Nehru, ob. cit., p. 134. La función social del escritor, y los modos de ejercerla se concebían como una labor productiva, el ejercicio de una técnica sobre un objeto determinado:

El joven escritor revolucionario, célula básica del taller, tiene, pues, ante sí la misión de formarse técnicamente (arte, la literatura, la cultura artística, en suma, también es una técnica, es decir, una manera peculiar de organizar y realizar contenidos y formas), al propio tiempo que participa militantemente de la construcción del socialismo. En este sentido no se diferencia del joven agrimensor o de cualquier otro que estudia, practica y profundiza una disciplina del saber humano. Pero el joven escritor, con su herramienta definitoria, el lenguaje, trabaja con ideología que estructura literariamente. Esta ideología no puede ser otra que la de la Revolución Cubana.

(Vid. *Talleres literarios y círculos de lectura*, ed. cit. p. 6).

64 V.: Consejo Nacional de Cultura, *Talleres Literarios. Folleto metodológico no. 1*, Dirección General de Literatura y Publicaciones, La Habana, 1973, p. 21.

65 Véase: *Talleres literarios y círculos de lectura*, ed. cit., p. 14

60 V.: “Explicación de saludo”, *Pensamiento Crítico*, 11: 1-2, La Habana, diciembre, 1967.

61 V.: “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, ed. cit., p. 18.

62 V.: Meesha Nehru, ob. cit., p. 134.

63 V.: Consejo Nacional de Cultura, *Informe central a la plenaria* (La Habana, 1975, p. 57), en

Ángel Augier, vicepresidente de la Uneac, comentaba acerca de las consecuencias que para el estatus profesional del escritor habían tenido las decisiones tomadas en torno al derecho de autor,⁶⁶ y planteaba como superadas las condiciones que habían conducido a su implementación, sentando las bases para un cambio en la política a este respecto:

Hay que destacar la circunstancia de que el consistente desarrollo de nuestra literatura durante el proceso revolucionario, ha sido impulsado por los escritores cubanos sin existir precisamente la profesionalidad del escritor. Nuestros autores renunciaron a recibir beneficios ni derechos por sus obras, en apoyo a la medida de emergencia que en determinado momento adoptó el Gobierno Revolucionario de editar libremente libros de texto necesarios para distribuirlos gratuitamente entre los estudiantes. Desaparecida la emergencia, actualmente se estudia la forma de establecer la profesionalidad del escritor y a mejorar sus condiciones materiales de trabajo.⁶⁷

En el nuevo contexto de mediados de la década del setenta, una racionalidad de naturaleza económica, a tenor de lo estipulado en la concepción del Sistema de Dirección y Planificación de la Economía, impulsaba nuevas fórmulas para estimular la labor de los creadores. La “Resolución sobre la cultura artístico-literaria” del Primer Congreso del Partido (1975) planteó la necesidad del restablecimiento del derecho de autor —“y de un sistema de remuneración del trabajo intelectual y artístico”— como mecanismo para garantizar “el trabajo estable y sistemático de escritores y artistas” que permitiera el “aumento de la cantidad y calidad de la producción intelectual”.⁶⁸ En diciembre de 1977 la Asamblea Nacional del Poder Popular acordó la promulgación de la Ley 14, Ley del derecho de autor, la cual, en sus por cuantos, conciliaba la voluntad gubernamental de garantizar el acceso universal

a los valores culturales y los resultados de la ciencia, con el “reconocimiento moral de los derechos de autor y el cabal ejercicio de los mismos”, teniendo en cuenta que los “principios que rigen la etapa socialista de la construcción de la nueva sociedad en Cuba, implican el reconocimiento de los aspectos materiales de los derechos de autor y exigen asimismo su garantía jurídica”.⁶⁹

Estas medidas, que se sucedieron en el contexto del proceso de institucionalización emprendido en los más variados órdenes de la organización del Estado y la sociedad desde inicios de la década del setenta, suponían una clausura en los tanteos que se llevaron a cabo a lo largo de la década anterior (un período denominado como “etapa de provisionalidad”) y definían de otra manera el orden institucional encargado de la gestión de los diferentes sectores vinculados con la cultura literaria.

66 El desconocimiento del derecho de autor fue asumido quizás a regañadientes por algunos autores como Reinaldo Arenas, quien, al denunciar la publicación de un fragmento de su novela *Celestino antes del alba* en la revista *Mundo Nuevo*, “órgano destinado por la CIA a corromper los intelectuales de América Latina”, reconocía que “si bien legalmente no puedo protestar ya que en Cuba hemos abolido la propiedad intelectual, moralmente sí deseo manifestar mi desaprobación y mi total descontento” (V.: Reinaldo Arenas, “[Carta a la revista *Mundo Nuevo*]”, *La Gaceta de Cuba*, 66: 16, La Habana, julio-agosto, 1968).

67 Ángel Augier: “Cuba: Los escritores y la literatura en el proceso revolucionario”, *La Gaceta de Cuba*, 30: 8-11, La Habana, enero-febrero, 1975.

68 V.: “I Congreso del PCC: Tesis y Resoluciones sobre la cultura artística y literaria”, <http://congresopcc.cip.cu/wp-content/uploads/2011/02/I-Congreso-PCC.-Tesis-y-Resoluciones-sobre-la-cultura-artística-y-literaria.pdf> (consultado el 11 de diciembre de 2016), p. 17. [Según se refiere, tomado de Ernesto A. Rojas: *Tesis y Resoluciones. Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1978. p. 467-510].

69 V.: Asamblea Nacional del Poder Popular, *Ley No. 14. Ley del derecho de autor* [1977] versión electrónica (consultada el 12 de agosto de 2008), p. 1.

LA CRÍTICA DE LO INDECIBLE. SOBRE *LA POESÍA, REINO AUTÓNOMO*, DE ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Jorge Luis Arcos
Profesor en la Universidad Nacional
de Río Negro (Argentina)

¿Y si yo fuera el tema de mi colección de ensayos sobre literatura?
La crítica como autobiografía.
RICARDO PIGLIA, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*

esa labor cada vez más extraña y necesaria que es la poesía.
R. F. R., “Situación actual de la poesía hispanoamericana”

1

La edición argentina de *La poesía, reino autónomo*,¹ del ensayista y poeta cubano Roberto Fernández Retamar, constituye un notable acontecimiento editorial. No porque sea otro libro de ensayos sobre la controvertida teoría literaria latinoamericana,² o sobre esa huidiza y compleja naturaleza (*híbrida*, según Néstor García Canclini; *heterogénea*, según Antonio Cornejo Polar) llamada por José Martí como “nuestra América”,³ o sobre la polémica Revolución cubana,⁴ perfiles casi

1 Roberto Fernández Retamar: *La poesía, reino autónomo*, Ed. Universitaria Villa María [Eduvim], Colección Poliedros, Serie Zona de Crítica, Córdoba, 2016. Mientras no se indique lo contrario, siempre se citará (ed. cit.) de esta edición.

2 Véase, por ejemplo: Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Primera edición completa, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XCII, Santafé de Bogotá, 1995.

3 V. al respecto, por ejemplo, las siguientes obras de Roberto Fernández Retamar: *Ensayo de otro mundo* (Instituto del Libro, La Habana, 1967; 2da. ed., aumentada, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1969); *Nuestra América y el Occidente* (no. 10 de *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Unión de Universidades de América Latina, México, D. F., 1978); *Para el perfil definitivo del hombre* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981; 2da. ed., corregida y aumentada, 1995); *Algunos usos de civilización y barbarie* (Ed. Contrapunto, Buenos Aires, 1989; 2da. ed., revisada, Ed. Letra Buena, Buenos Aires, 1993) y *Obras. Tres. Algunos usos de civilización y barbarie* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003); *Concierto para la mano izquierda* (Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2001).

4 V., por ejemplo: Roberto Fernández Retamar, *Cuba hasta Fidel y Para leer al Che* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979) y *Cuba defendida* (Ediciones Unión, La Habana, 1996).

paradigmáticos del autor de *Caliban*.⁵ Tampoco es un nuevo libro de poemas. Sin embargo, su singularidad se debe a que encarna exclusivamente en textos sobre poesía y poetas a través de una compilación de ensayos, textos críticos, reseñas, prólogos, conferencias, testimonios, memorias, obituarios... Aunque, como ya se verá, esa singularidad, como extraña entidad con poderosa vocación de impureza, participa también, de algún modo, de aquellos contenidos más generales.

Ni siquiera es un libro del todo inédito. Ya conoció, con el mismo título, una primera edición cubana,⁶ pero más breve. Su diferencia radica entonces en ampliar esa compilación anterior, y reunir casi toda la producción ensayística de Fernández Retamar sobre poesía y poetas, con la excepción de dos libros: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*⁷ y *El son de vuelo popular*⁸ —sobre Nicolás Guillén—, y, entre otros textos que se irán señalando, “En los ochenta años de Regino E. Boti”, incluido en *Papelería*,⁹ y varios ensayos —o partes de ellos— sobre José Martí incluidos en libros diversos.¹⁰ En la edición cubana, el autor había aclarado, en su “Noticia” preliminar, que había seleccionado textos que, con alguna excepción, no había publicado en libros anteriores, lo que explicaba la ausencia de muchos. Incluso, esta nueva edición, comete el pecado del exceso, al añadir el valioso ensayo “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América”,¹¹ el cual, aunque referido al autor de *Cantos de vida y esperanza*, por su contenido no poético, sino ideológico, debió excluirse, porque de aceptar esta amplitud semántica para lo “poético” habría que haber incorporado, por ejemplo, varios significativos

5 Además de las numerosas ediciones a partir de la publicación original *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (Ed. Diógenes, México, D. F., 1971), consúltense *Todo Caliban* (Ed. IDEP, col. Milenio, Buenos Aires, 1995); 2da. ed. (Cuadernos Atenea, Literatura, Concepción, Chile, 1998); 3ra. ed., aumentada, en *Obras. Uno. Todo Caliban* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000).

6 Roberto Fernández Retamar: *La poesía, reino autónomo*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000, p. 165.

7 Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1954.

8 Roberto Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, Ediciones Unión, La Habana, 1972 (2da. ed., Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979).

9 Roberto Fernández Retamar: *Papelería*, Universidad Central de Las Villas, 1962.

10 Véanse, por ejemplo, *Introducción a José Martí* (Centro de Estudios Martianos y Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1978); *Naturalidad y modernidad en la literatura martiana* (Dirección General de Extensión Universitaria, Universidad de la República, Montevideo, 1986); *José Martí. La encarnación de un pueblo* (Ed. Almagesto, Buenos Aires, 1993). R. F. R. ha compilado y/o prologado numerosas antologías de José Martí. En la edición ya citada de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* se incluyen dos importantes ensayos: “La crítica de Martí” y “Naturalidad y novedad en la literatura martiana”. Asimismo, otro ensayo importante, “Martí en su (tercer) mundo” (dedicado “A la memoria de Ezequiel Martínez Estrada”), fue incluido en *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, selección y prólogo de Jorge Luis Arcos (Ediciones Unión, La Habana, 2001).

11 Incluido, por ejemplo, en donde debe estar su lugar natural: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, ed. cit.

ensayos del autor sobre Martí (aquí se incluye uno, “*Contra el verso retórico y ornado*”, prólogo a una antología poética del apóstol cubano). Y, al revés, se nota la falta, al menos, de un texto: “*Recuerdo a Emilio Ballagas*”,¹² ausente en ambas ediciones. También se había agregado, al final de la edición cubana, una entrevista, la que le hizo Víctor Rodríguez Núñez, con el significativo título de “*La poesía es un reino autónomo*”, y en donde el autor, al responder una pregunta, afirma ese credo; respuesta que, en la edición argentina (donde no se incluyó esta entrevista) pasa a formar parte de la “*Noticia*”, y que luego citaré en su totalidad. La edición cubana —incluyendo la entrevista— constaba solo de catorce textos. Sin embargo, la argentina, salvo la entrevista, los republicó (con la excepción de uno) todos, pero añadió veinte y ocho más. Finalmente, yo hubiera agregado también —aunque sé que es un texto más sobre el escritor que sobre su poesía, pero ¿no son uno los dos?— “*Cómo yo amé mi Borges*”, que leyó R. F. R. en Buenos Aires, y que sí formó parte de la selección que hice para la *Órbita de Roberto Fernández Retamar*.¹³

Por cierto, Borges, quien será una presencia inevitable e intencional en las páginas que siguen, podría haber estado también, en el libro comentado, a través de este extraordinario texto de R. F. R. que transcribo íntegramente:

Otro poema conjetural

Jorge Luis Borges, 1899-1986

*Así como descreí (al menos eso he repetido) de la fama,
Descreí también de la inmortalidad,
Y es claro que hoy finado no puedo ser quien traza o dicta estas líneas
falsamente póstumas,
Pero no es menos claro que ellas no existirían sin las que yo produje de veras,
Si es que yo y de veras tienen sentido en el extrañísimo universo
(Algún curioso habrá reparado en que ese superlativo no podría ser mío,
Pero eso no da autenticidad a las restantes palabras).*

12 Roberto Fernández Retamar: “*Recuerdo a Emilio Ballagas*”, *Lunes de Revolución*, La Habana, 14 de septiembre, 1959. Este texto fue incluido en su compilación *Con las mismas manos. Ensayo y poesía* (Selección y presentación de Roberto Méndez, Biblioteca Ayacucho, col. Claves de América, no. 34, Caracas, 2008, pp. 35-42), donde aparece asimismo la memoria “*Un cuarto de siglo con Lezama*” (pp. 50-78), que acaso también debió formar parte de la edición argentina. Ninguna compilación es definitiva. Si lleváramos a una exhaustividad autista el criterio de *todo texto sobre poesía o poetas* tendríamos que agregar a esta o a cualquier futura edición semejante algunos poemas de R. F. R. dedicados a poetas. Por cierto, algunos son más notables que algunos de los textos “en prosa”. Pero tiene que haber un límite porque si no tendríamos que agregar una porción considerable de su poesía, al menos aquella que es explícitamente metapoética.

13 Roberto Fernández Retamar: “*Cómo yo amé mi Borges*”, en *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, ed. cit., pp. 529-538.

*Afirmé que la duración del alma arbitraria está asegurada en vidas ajenas,
Y nada puedo hacer para impedir quedar en el autor que me atribuye este texto,
Y en muchos otros autores inconciliables.*

*Acaso en mí también fueron inconciliables los rostros, los estilos que asumí,
Y sin embargo hace tiempo los vanos diccionarios, las vanas historias de
la literatura*

*Los han reunido bajo tres palabras, entre dos fechas,
De las cuales soy el abrumado, el imaginario prisionero, no la realidad.*

*Qué mal he sido leído con demasiada frecuencia.
Cómo no repararon en que laberintos, bibliotecas, tigres, espadas, saberes
occidentales y orientales
Eran transparentes metáforas del pobre corazón de aquel muchacho
Que simplemente quería ser feliz con una muchacha
Como sus amigos corrientes en Buenos Aires o en Ginebra.
Al evocar mis antepasados, los presenté en mármol o bronce, y fingí ignorar
Que ellos mezclaron con sus batallas lágrimas, ayes y amores.
La tristeza, la soledad, la desolación contribuyeron a que existieran mis
páginas perfectas,
Pero yo habría cambiado tantas de esas páginas
Por haber besado labios que nunca besé.
Dije abominar de los espejos, y no se entendió que lo que quería era verme
reflejado
En ojos oscuros y claros bajo la gran luna de oro
O en la penumbra de la alcoba.
Me han atribuido la indeseable paternidad
De vocingleras sectas literarias y cenáculos de eruditos,
Cuando yo quería ser padre de hijas e hijos de carne y hueso.*

*Nadie extraña dónde decidí quedar enterrado
Si antes no me entendió ni me ayudó a salir de mi celebrada cárcel.
Lamenté no haber tenido el valor de mis mayores,
Pero ahora que nadie puede censurármelo como jactancia
Proclamo que no fui menos valiente al afrontar una adversidad atroz.
Hubiera preferido muchas veces la bala en el pecho o el íntimo cuchillo en
la garganta
Antes que el espanto que contemplé en mí
Mientras pude contemplar.
No se olvide que no soy quien escribe estos versos.
No los escribe nadie.¹⁴*

1999

14 Roberto Fernández Retamar: “*Otro poema conjetural*”, en *Con las mismas manos. Ensayo y poesía*, ed. cit., pp. 210-212.

Esta edición viene a enriquecer, por añadidura, una extensa trayectoria de publicaciones del autor cubano en Argentina, porque sus vínculos con ese país son antiguos y profundos.¹⁵ No es baladí recordar que mucho de lo mejor de la cultura argentina contemporánea ha sido publicado tanto en la editorial de Casa de las Américas, institución que todavía preside, como en la ya cincuentenaria revista homónima, de la cual es director. El hecho de que en esta compilación solo aparezcan dos breves textos sobre autores argentinos (escritos con motivo de las muertes de Ezequiel Martínez Estrada y de Jorge Luis Borges), no nos puede hacer olvidar que tanto en la editorial como en la revista fueron publicados, entre otros muchos, y no se pretende ser exhaustivo, textos de Lucio V. Mansilla, Enrique Larreta, José Mármol, José Hernández, Alfonsina Storni, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal, Adolfo Bioy Casares, Ezequiel Martínez Estrada, Baldomero Fernández Moreno, Marie Langer, Roberto Arlt, María Rosa Oliver, Julio Cortázar, José Bianco, César Fernández Moreno, Néstor García Canclini, José Saer, David Viñas, Manuel Puig, Juan Gelman, Francisco Urondo, Ricardo Piglia, León Rozichtner, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Noé Jitrik, Miguel Bonasso, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Tamara Kamenszain, etc., y... Ernesto Guevara, de quien R. F. R. prologara sendas compilaciones de textos,¹⁶ y sobre quien escribiera su ensayo “Para leer al Che”, y si como arguye Bloom,¹⁷ en su última corrección a su teoría de la angustia o ansiedad de las influencias, son los textos los que se relacionan entre sí, incluso con independencia de sus autores, entonces ese ensayo es antecedente de “Ernesto Guevara, rastros de lectura”,¹⁸ de Piglia. Un conmovedor y extenso poema, “Mi hija mayor va a Buenos Aires”, de su libro *Aquí*, da fe de esta entrañable relación que va más allá de la literatura...¹⁹ Al final del poema, invocando

15 Véase: Roberto Fernández Retamar, *Fervor de la Argentina. Antología personal* (con algunos textos ajenos), Ed. del Sol, Buenos Aires, 1993. En el título alude a *Fervor de Buenos Aires*, de Borges.

16 Ernesto Che Guevara: *Obra revolucionaria* (Selección y prólogo de R. F. R., Ed. Era, México, D. F., 1968) y *Pasajes de la guerra revolucionaria* (Prólogo de R. F. R., Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1997). Véase también “Para leer al Che”, en su *Algunos usos de civilización y barbarie* (2da. ed. revisada, Buenos Aires, 1993).

17 Harold Bloom: “Amor literario”, “El punto de vista de mi labor como crítico”, *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Taurus, Buenos Aires, 2011, p. 21.

18 Ricardo Piglia: “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, en *El último lector*, Ed. Anagrama, Buenos Aires, 2005.

19 Sin pretender ser exhaustivo, R. F. R. ha dedicado varios significativos poemas a autores argentinos, entre ellos: “In memoriam Ezequiel Martínez Estrada”, de “Buena suerte seguir viviendo”; “Última carta a Julio Cortázar”, de “Hacia la nueva”; “Mi hija mayor va a Buenos Aires”, “Con Haroldo Conti para que como Haydée nunca se muera”, de “Aquí”, todos en *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, ed. cit.

a la ciudad de Borges, escribe, citándolo: “No nos une el amor sino el espanto. / Será por eso que la quiero tanto”.²⁰ Todavía está por acometerse un estudio de las relaciones literarias entre Cuba y Argentina a través de Casa de las Américas (relaciones que, por supuesto, tampoco se reducen a la literatura).²¹

3

Muy significativo es, por sí solo, el título: *La poesía, reino autónomo*, ya que alude explícitamente a la debatida autonomía de la literatura. Significativo, además, porque acaso sorprenda que R. F. R. haga esa declaración de principios, cuestión sobre la que insiste en la “Noticia” que preside al libro —y luego (y esto no es una sorpresa) de citar a Martí—²²:

En cuanto al título del libro, hace algún tiempo dije, y reitero ahora, que creo que la poesía, en última instancia, tiene un reino autónomo, un reino que no es reducible a otros reinos, ni filosóficos ni religiosos ni políticos. Una obra poética (artística en general) no es necesariamente buena o mala porque comparta o discrepe de ciertos puntos de vista. Se puede leer con satisfacción a los buenos poetas que no comulgan con nuestras ideas religiosas, filosóficas, políticas o deportivas. ¿Hay que ser católico para admirar a Dante, comunista para admirar a Brecht, monárquico para admirar a Álvaro Mutis? En lo personal, tengo una concepción trágica de la vida, una concepción poética de la vida. Y tengo un gran respeto por la poesía, a la que considero, como Cardoza y Aragón, la única prueba concreta de la existencia del hombre.²³

¿Cómo no sorprendernos si quien afirma lo anterior, en sus intentos por ayudar a conformar los fundamentos de una teoría literaria latinoamericana, había, por ejemplo, al referirse a la vocación

20 Roberto Fernández Retamar: “Mi hija mayor va a Buenos Aires”, “Aquí”, en *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, ed. cit., pp. 190-201; *Aquí* (Ed. Pomaire, Caracas, 1995; 2da. ed., Ed. Capiro, Santa Clara, 1996; 3ra. ed., ampliada, Ed. Visor, Madrid, 2000).

21 Véase, al respecto: *Catálogo. Fondo Editorial Casa de las Américas, 1960-2009*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011. En la edición cubana de *La poesía, reino autónomo*, ed. cit., se incluyó un texto (que luego no apareció en la edición argentina), “Unas pocas palabras verdaderas”, prólogo a una antología de nuevos poetas cubanos para ser publicada en Buenos Aires, hecha por la poeta y crítica argentina, radicada en La Habana, Basilia Papastamatiou, donde R. F. R. se refiere a su relación con escritores argentinos.

22 “[l]a poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida”. Citado por R. F. R. en “Noticia”, *La poesía, reino autónomo*, Buenos Aires, ed. cit., p. 9. Faltan las comillas en la edición argentina. El fragmento citado de Martí pertenece a su texto “Walt Whitman”.

23 Ibídem, p. 10.

instrumental de la literatura latinoamericana, argüido que varios textos de Ernesto Guevara debían formar parte de lo que deberíamos reconocer como literatura, y, dentro de ella, del canon de la literatura latinoamericana? Recuérdele que, entonces, el autor apostaba (como Huidobro en *Altazor*, por un mago, o poeta futuro) no solo por un *hombre nuevo* sino por una nueva literatura, que llamó, profetizó, como un “nuevo realismo”.²⁴ No sé si el autor habrá variado o no sus criterios... R. F. R., por ejemplo, a través del tiempo, fue variando algunas ideas que había expuesto en su *Calibán* original, tal y como reconoce y expone en sus numerosas apostillas,²⁵ en una suerte de proceso de *transfiguración* (no de *metamorfosis*), de *incipit vita nova* dantesco. Pero eso lo hace, solo, en última instancia (como decían los clásicos del marxismo). Sería totalmente legítimo que siguiera suscribiendo esas ideas —*tensión* que está en el substrato de su última poesía—, como parece refrendar en un comentario oblicuo²⁶. En todo caso, más allá de que estemos o no de acuerdo con que pueda existir una teoría literaria latinoamericana (y soy de los que opina que no, porque apuesto por lo universal de cualquier teoría, más allá de reconocer diferencias o singularidades puntuales, que son, por supuesto, lo relevante, y no la teoría, como sabía Mefistófeles), lo cierto es que la llamada literatura latino o hispanoamericana (y ya estas denominaciones, por sí solas, son controvertidas) se inicia (¿se inicia?, también eso se discute) con la hibridez, la heterogeneidad, la promiscuidad genérica (y autoral) de las llamadas crónicas de indias (que luego serán el venero de la nueva novela latinoamericana, como supieron muy bien, por ejemplo, el Alejo Carpentier de *El arpa y la sombra*, el Carlos Fuentes de *Terra nostra* —y lo hace explícito en su

24 Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, *La poesía, reino autónomo*, ed. cit. Por cierto, y más allá de la ilimitada e imprecisable extensión semántica de la palabra *realismo*, hay indicios, tanto en la reciente literatura cubana, como en la argentina, y en algunas zonas de la poesía iberoamericana —porque qué significa la aparente novedad de esa llamada por Luis García Montero, para referirse a la suya fundamentalmente, como “poesía de la experiencia”, sino un relativo regreso, enmascarado por otra denominación, a lo conversacional— de una tendencia que trata de ser todavía más radical, en su aparente distanciamiento de lo literario, y que pudiera soportar, entre otros, el calificativo de posconversacional... Consúltense, por ejemplo, los tres interesantes textos de Edgardo Dobry, “Poesía argentina de los noventa: del neobarroco al objetivismo (y más allá)”, “Dicción en la poesía argentina”, y “*Zeitgeist ZurDo* (epílogo a una antología de la poesía latinoamericana)”, en su *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007, pp. 269-321.

25 Véase: Roberto Fernández Retamar, *Todo Caliban*, ediciones citadas en la nota 5.

26 Tanto en la edición cubana como en la argentina, en la “Noticia” preliminar, R. F. R. consigna que: “entre los primeros y últimos de estos textos median más de cinco décadas, y sería absurdo creer que en tan amplio lapso no haya experimentado cambios en mis puntos de vista. Sólo que no me es fácil decir cuáles preferiría hoy, ni qué decir mañana. Ezra Pound escribió: «Uno de los placeres de la edad madura es *descubrir* que uno tenía razón, y que uno tenía mucha más razón que la que creía tener, digamos a los diecisiete o a los veintitrés años»”, *La poesía, reino autónomo*, ed. cit., p. 9.

La gran novela latinoamericana—,²⁷ y Roberto González Echevarría)²⁸ hasta llegar al *Facundo*, de Sarmiento, o a *Diario de campaña*, de Martí, y hasta el Borges de *Historia universal de la infamia*, entre otros (para solo poner tres ejemplos sobresalientes)...

En fin, no es el lugar ni la ocasión para discutir tales problemas. Pero sí destacar cómo R. F. R. ha terminado por apostar a su condición de poeta como su cualidad predominante. Es cierto que su poética personal presupone la “impureza”.²⁹ Y es cierto que ha defendido (como José Lezama Lima, como María Zambrano, quienes le fueron tan cercanos en su formación) la existencia de un pensamiento poético. Repárese en que un pensamiento o razón poética es, más allá de su extraña necesidad, y precisamente por su ambivalente naturaleza, una aporía —aunque irrenunciable, enfatizo—.

En un texto anterior³⁰ profeticé que la perdurabilidad de su obra acaso descansaría más en su poesía y no en su obra ensayística más reconocida. Iba a escribir: en su pensamiento, pero eso no sería exacto, pues su pensamiento nutre tanto su poesía como sus ensayos. Pero en su poesía acoge una forma que lo hace menos preciso, menos previsible y, a la vez, más inolvidable. Y eso a pesar de que sus ensayos despliegan una de las prosas más funcionales y, a la vez, más límpidas, de la ensayística iberoamericana. Tanto en su prosa como en su poesía se observa como una paulatina destilación expresiva hacia una cristalización

27 Carlos Fuentes: *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Buenos Aires, 2012. Véase, sobre todo, el capítulo “Descubrimiento y conquista”.

28 Roberto González Echevarría: “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana” y “Bajtin, los orígenes de la novela y las crónicas de Indias”, *Crítica práctica / Práctica crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2002, pp. 33-48 y 82-88, respectivamente.

29 Calificación que utiliza en “Para presentar *Poesía joven de Cuba*”, R. F. R., *La poesía, reino autónomo*, ed. cit., p. 70.

30 Jorge Luis Arcos: “Caliban, entre la nostalgia y la esperanza”, *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, ed. cit. Escribí allí: “Me atrevería a afirmar que, cuando pase el tiempo suficiente para que muchas de sus ideas sean patrimonio común, u otras hayan perdido, felizmente, actualidad, o hayan desaparecido las coyunturas que les dieron sentido; en fin, cuando llegue ese tiempo en que su nombre se mencione en las escuelas, en las universidades, en las historias de la literatura, etc., como el de un notable ensayista y un excelente prosista de uno de los siglos más crueles de la historia humana, al que él contribuyó como pocos a comprender y a criticar desde la justicia, y, especialmente, desde un hermoso mirador, el de *los pobres de la tierra* o, como él mismo gustar citar, de *los condenados de la tierra*, con frase de Fanon, y, en muchos casos, desde una perspectiva poética, su poesía, la de sus versos, continuará viva, y acaso más que ahora, en el desconocido e imprevisible porvenir. Sí, creo que su futuro se desenvolverá en el reino de la poesía —el cual, por cierto, es el reino más real, más humano, más perdurable que pueda existir—. Es probable que, incluso, muchos de sus poemas sirvan para comprender mejor este complejo siglo xx que algunos de sus ensayos. Ello ocurrirá precisamente porque su poesía detenta un profundo, complejo, a veces trágico, pensamiento, a la vez que una irrenunciable esperanza”, pp. 18-19. Esta perspectiva ha tenido una continuidad en el excelente ensayo de Leonardo Sarria, “Roberto Fernández Retamar. Sobre los sentidos de lo elegíaco”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana, nov.-dic., 2015, pp. 32-33), donde se cita el ensayo introductorio a la *Órbita...*, también publicado por J. L. A. en su *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético* (Ediciones Unión, La Habana, 2003).

cada vez menos barroca. Señaladamente en sus textos sobre poesía se aprecia cómo el crítico, por ejemplo, de *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, con una prosa que aúna la adjetivación metafórica y la expresión imaginal con el dato preciso y la claridad conceptual, y que se encuentra muy cercana al propósito del mejor e infrecuente discurso académico, va cediendo terreno ante un ensayismo más libre y cada vez más personal. A veces, confieso, he echado de menos a aquel crítico primigenio porque alguien tan dotado para la crítica literaria (como lo demuestra con creces el libro antes citado) transfirió sus preocupaciones intelectuales hacia otros ámbitos ideológicos, muy importantes, sin duda, pero acaso en desmedro del ámbito más literario. Precisamente este libro constituye como los restos del naufragio comentado: “*ilustres restos*”, acotaría Lezama.³¹ No obstante, la mayoría de estos textos transmite, como en Borges (uno de sus modelos infusos), una intermitente y, a veces, soterrada sabiduría.

Lo curioso (como le gustaba decir a Borges) es que en la “Noticia”³² preliminar de aquel libro “juvenil”, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*—su tesis de grado para optar al doctorado en Filosofía y Letras, en la Universidad de La Habana, presentada el 23 de noviembre de 1953—, el autor exprese: “Eso explica su condición didáctica, su sentido esquemático, su cargazón de citas”, y también se refiera a su “forma escolar”; lo curioso, reitero, en ese libro, es la sostenida lucidez crítica y, con mucha frecuencia, la fulgurante penetración poética de muchos de sus juicios, hasta al punto de que, con excepción del libro posterior de quien fuera entonces su maestro, Cintio Vitier (el cual “leyó, aconsejando, estas notas de estudiante”, manifiesta también en dicha “Noticia”), *Lo cubano en la poesía* (1958), no se ha escrito después, en toda la historia de la literatura cubana, un panorama semejante, y enfatizo, muy especialmente por la calidad de su prosa (y ahora leo en el tomo segundo de los diarios de Piglia: “Un ensayo depende de la convicción que transmita la prosa”),³³ más allá de sus valores cognitivos, ya notables. Es esa antigua *mirada*, nunca abandonada, la que atraviesa los momentos más felices de los textos conformadores de *La poesía, reino autónomo*. Ya me referí, en mi introducción a la *Órbita...*—y cito a R. F. R.—a la “genuinidad de la mirada”. Expreso allí:

porque en la poesía, la más de las veces, lo importante no es lo que se dice, sino desde dónde —y claro, cómo se dice—, lo que nos

31 José Lezama Lima: “Una oscura pradera me convida”, «Enemigo rumor», *Poesía completa*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 26.

32 Roberto Fernández Retamar: “Noticia”, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, ed. cit., p. 6.

33 Ricardo Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Ed. Anagrama, Buenos Aires, 2016, p. 361.

regresa a eso que el propio R. F. R. ha llamado la “genuinidad de la mirada”. Lo importante no es lo mirado, sino la mirada misma. Porque esa mirada es la mirada también de la realidad, de la conciencia o autoconciencia de la realidad, o, exactamente, de esa realidad única, irrepetible que es esa persona, ese poeta, esa palabra. Hoy día la física cuántica nos dice que la mirada cambia lo que mira y, a la vez, que al menos una zona de lo mirado escapa, huye, no se deja poseer. Eso ya lo sabía la poesía desde los orígenes, y esa sabiduría es una de las virtudes consustanciales a la poesía de R. F. R.³⁴

No puedo dejar de transcribir uno de los momentos —al menos para este antiguo lector y discípulo suyo— más intensos del *pathos* ensayístico y poético de R. F. R.:

Después de todo, es la mirada y no el objeto mirado lo que implica genuinidad. Tal genuinidad de la mirada, para mencionar un ejemplo de otra importante zona del mundo, explica el hecho de que no haya escritor más inglés que aquel cuyas historias ocurren no sólo en su pequeño país sino también en Verona, en Venecia, en Roma, en Dinamarca, en Atenas, en Troya, en Alejandría, en las tierras azotadas por el ciclón del Mediterráneo americano, en bosques hechizados, en pesadillas inducidas por el ansia de poder en el corazón, en la locura, en ninguna parte, en todas.³⁵

4

¿Por qué la práctica de la crítica literaria fue disminuyendo paulatina pero inexorablemente, sobre todo en contraste con otras preocupaciones ideológicas y con otro tipo de crítica, luego de 1959, en la obra de R. F. R.? Todavía durante la romántica década de los sesenta, pueden leerse varios ensayos críticos esenciales del autor sobre poetas —a saber, y tomando en cuenta los incluidos en la edición argentina de *La poesía, reino autónomo*: Rubén Martínez Villena (escrito en 1964) [publicado en 1965], Pablo Neruda (1964) [1965], Fayad Jamís (1964) [1966], César Vallejo (1964, 1969) [1965, 1970], Domingo Alfonso [1968], Cintio Vitier (1969), que, para la producción de una década, son pocos—, y sobre poesía —“La poesía en los tiempos que corren” (1959), “Para presentar *Poesía joven de Cuba*” [1960], “Mínima introducción a la poesía cubana del siglo xx” [1965], y “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (1968) [1969]—. De estos cuatro, habría

34 Jorge Luis Arcos: ob. cit., pp. 25-26.

35 Roberto Fernández Retamar: “Caliban quinientos años más tarde”, *Obras. Uno. Todo Caliban*, ed. cit., p. 150.

que destacar “Para presentar *Poesía joven de Cuba*” y “Antipoesía...”, los cuales funcionaron para, de una u otra manera, legitimar tanto la norma conversacional, y, dentro de esta, la poética suya, como la vocación enfáticamente social, incluso política, de la literatura, sobre todo (y esto ya va a ser una constante en su obra en general) para apostar por la utopía revolucionaria, muy especialmente la cubana, por supuesto.³⁶ Después, es decir, a partir de los años setenta hasta el presente, son todavía más escasos sus textos de crítica de poesía (aunque algunos funcionan con el sentido legitimador antes apuntado: José Martí, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco, Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Gonzalo Rojas, Pedro Mir...). Es obvia, entonces, su dedicación —acaso, mediante un estilo diferente, en la estela de Martí— a otro tipo de ensayo que, aunque conservando las características imaginables y conceptuales ya comentadas, se orientó prioritariamente hacia un cambio de paradigma ideológico en la recepción de la cultura latinoamericana, movimiento directamente vinculado a la apertura que encarnaba entonces la Revolución cubana. Acaso compelido por una conjunción entre su teoría de la literatura —que privilegiaba lo ancilar e instrumental— y su práctica escritural (aunque, en su caso, no abandonó nunca la calidad literaria), en la misma medida en que su poesía se orientaba hacia otra poética (la llamada conversacional), su ensayística también conoció de un cambio notable en sus contenidos. La literatura (al menos la entendida como expresión de los géneros tradicionales) pasó a ocupar un lugar secundario en su práctica ensayística. También su poesía (que sí conoció una gran vitalidad) se nutrió de esa “impureza” antes señalada; se nutrió, incluso, a veces, de una perspectiva y de una forma ensayísticas.

5

Hubo, sin duda, en el caso de Cuba, una contaminación entre la poética conversacional y la utopía revolucionaria. Sobre las virtudes y limitaciones de esta perspectiva, que rebasa la simple valoración estética de cualquier poética estrictamente literaria, y que denuncia un síntoma

36 Un ejemplo clamoroso de esto es su texto “Apuntes sobre Revolución y literatura en Cuba”, escrito en mayo de 1969 y publicado en *Unión* (La Habana, diciembre, 1972; también incluido en su *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, ed. cit.). En este texto, que puede leerse hoy como un síntoma de época, el autor propende (obsesión suya) a describir una suerte de canon literario de *izquierda*, o *revolucionario*, con los previsibles peligros de una visión unilateral (aunque, en este caso, aquí esté más justificado por el tema: la Revolución), y hacia un cuestionamiento de los géneros tradicionales. Por ello, menciona al final la teoría de Shklovski sobre la *factografía*, que complementa la suya sobre el carácter ancilar e instrumental de la literatura latinoamericana. Es significativo que, aunque el texto se refiere a la literatura “revolucionaria” cubana, el autor no pueda dejar de mencionar a los poetas latinoamericanos afines: Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, René Depestre, Juan Gelman, Roque Dalton, Javier Heraud, Otto René Castillo...

de época, pero que se acentuó muy especialmente dentro del contexto político cubano, he escrito extensamente en mi introducción a *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo xx (1900-1998)*³⁷ —en donde, por cierto, R. F. R. fungió como uno de los consultantes para la selección de la muestra poética—. De ahí que el conversacionalismo insular, más allá de su expresión retórica, estilística, formal, común a otras prácticas poéticas iberoamericanas, haya padecido de una impronta extraliteraria muy poderosa. Pero lo que quiero destacar aquí, a propósito de *La poesía, reino autónomo* (y ahora se entenderá todavía más lo paradójica que puede resultar la lectura de este título retrospectivamente), es que de muchos de los textos aquí compilados puede extraerse una exposición de la poética que conformó la norma conversacional o de su poética más general o epocal, más allá de sus vertientes o énfasis particulares. Insisto en esto porque no fue el conversacionalismo (o el coloquialismo, o el exteriorismo, o la llamada poesía existencial, o la antipoesía —o, incluso, como ahora, extemporáneamente, con ínfulas de originalidad, se le llama a su obvio *remake*, la poesía de la experiencia),³⁸ a diferencia de la vanguardia, muy proclive a la redacción de poéticas autorales, por lo que aquí contamos con un valioso testimonio de uno de sus poetas principales y, además, de sus mejores críticos. Un somero repaso de la mayoría de los poetas comentados por R. F. R. indica la típica crítica de autolegitimación: como podría decir Piglia, R. F. R., con mayor o menor conciencia o intención, se legitima a sí mismo al legitimar determinada norma literaria, como sucede —no en todos de la misma manera ni con la misma intención explícita— en los textos sobre Fayad Jamís, Domingo Alfonso —en este, incluso, obvia sus evidentes características antipoéticas, parrianas y, con típica “mala lectura”, enfatiza las características conversacionales que son propias de la norma general y de su propia poesía—,³⁹

37 Jorge Luis Arcos: “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx”, VV. AA., *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo xx (1900-1998)*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Jorge Luis Arcos, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, pp. XIX-XLIII.

38 Véase, sobre el conversacionalismo: Guillermo Rodríguez Rivera, “El cambio en la poesía en español a partir de los años 40”, *Casa de las Américas*, a. 35, 196: 30-40, La Habana, jul.-sep., 1994.

39 Escribe R. F. R.: “Pues bien: no puede dudarse de que la poesía de nuestro tiempo es una poesía directa, realista (lamento que la palabra sobrelleve una carga tan equívoca pero no es cuestión de renunciar, así como así, a ella), apta para expresar la vida inmediata, sus glorias y conflictos, apta para la alegría y el dolor. Una poesía, en fin, en las antípodas de la evasión a otras tierras o épocas imaginarias. Una poesía de *ahora* y de *aquí*, lo cual no quiere decir limitada, pues todo se nos da a través del ahora y el aquí, o no se nos da en absoluto”, “El hombre que es Domingo”, *La poesía, reino autónomo*, ed. cit., pp. 158-159. Por cierto, esta tendencia de la crítica no es reprochable por sí misma. Solo lo es cuando impide ver la singularidad de su objeto, o cuando, como se dice, el bosque impide ver el árbol. Ya en su “Carta a Cintio Vitier” (a propósito del poemario *Testimonios*), confiesa —cuando recuerda su crítica, publicada en *Orígenes*, sobre *Vísperas*, del mismo autor— que “como siempre que uno se acerca entrañablemente a una poesía,

Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco, Gonzalo Rojas, Roque Dalton, Luis Rogelio Nogueras... Incluso, sus textos sobre Cintio

me descubrían aspectos de la poesía”, p. 161. Por cierto, *Testimonios*, de Vitier —cuya poesía había sido ya elogiada por Octavio Paz—, es, para quien esto escribe, uno de los libros más importantes del conversacionalismo cubano de los publicados en la década de los sesenta, algo que reconoce R. F. R. cuando afirma que tiene “el valor de un testimonio poético y humano de excepcional importancia, indudablemente uno de los más hermosos y perdurables de estos diez años dramáticos”, p. 162. También, asumiendo esa filiación intelectual conceptista, que le es consustancial a su propia poesía, R. F. R. destaca los siguientes versos de Vitier: “*He pasado de la conciencia de la poesía / a la poesía de la conciencia*”, p. 163. Como le sucede a menudo, R. F. R. reconoce en otros poetas sus propias preocupaciones. Así, recuerda, de *Visperas*, el cuaderno «Canto llano», y cita estos versos, que parecen escritos por él mismo: “*¡pobre destino de escribir / en sustitución del obrar!*”, dilema que se reitera en *Testimonios*, y que R. F. R. asedia, por ejemplo, en la poesía de Martí, en la de Martínez Villena... Insondable tema que se confunde con la extraña, turbia conciencia de la escritura como culpa, tan vallejiana, aunque en el poeta peruano se exprese en una dimensión mucho más profunda... Recuérdese el conmovedor poema (tan vallejiano, por cierto) de R. F. R., “El otro”, que ha tenido tan polémica descendencia, al menos en dos poemas que dialogan con este, de Eugenio Florit y de Ramón Fernández Larrea... Recuérdese la sentencia martiana sobre que prefería ser poeta en actos que poeta en versos... Y, también, la desconfianza del origenismo católico (fundamentalmente de Vitier y de Fina García-Marruz) de la letra (también de la literatura en contraposición a la poesía, como explicita Vitier en «Raíz diaria», de *La luz del imposible*) con respecto al espíritu, a la vida..., aunque luego cantaron a los héroes de la Revolución, como otros poetas de este tiempo, tema cuya elucidación rebasaría el objetivo de estas páginas. De ahí que Vitier reconociera, en su segundo prólogo a *Lo cubano en la poesía* (1970), que “la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo”. En fin, sería muy útil estudiar esa conciencia (o *falsa conciencia*) de “pecado original” (para decirlo con frase de Ernesto Guevara) que aquejó al llamado intelectual con respecto al político, o, más exactamente, al hombre de acción, o al héroe, típica de la cosmovisión *revolucionaria* de estos años; tema, por cierto, de uno de los poemas que destaca R. F. R. de Vitier: “La voz arrasadora” (recuérdese, a modo de ejemplo paradigmático, el poema de Miguel Barnet al Che, que termina con los conocidos versos: “*no es que yo quiera darte pluma por pistola, / pero el poeta eres tú*”). Conflicto, ya se sabe, muy explícito y recurrente en Martí, a pesar de que él también escribiera, ilustrando sus típicas y enriquecedoras tensiones y ambivalencias, que “*Verso, o nos condenan juntos, / o nos salvamos los dos*”. Habría que meditar sobre esta tradición homérica que acaso se remonta a Píndaro, quien cantaba a los héroes (atléticos) —ya se sabe que no era partidario de la guerra—, y que, en la tradición de nuestra lengua, tuvo un momento culminante en el discurso de las armas y las letras del Quijote... Recordemos que en el *Quijote* se admira al Cid. Cervantes todavía pertenecía a ese linaje de “caballero”, al que pertenecieron Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla —y hasta nuestro Inca Garcilaso de la Vega; incluso Hernán Cortés escribió versos, y, aunque malos, también el Che; hasta a Pound le fascinaban los héroes caballerescos...—, si bien, como está explícito en la poesía de Garcilaso, también luego en la de Fernández de Andrada, la guerra no era una opción estimulante..., corriente que llega incluso a nuestro “extraño Zequeira” (como lo veía Fina), quien llegó a descreer de la guerra en su famoso soneto “Contra la guerra”, a pesar de haberla cantado antes en un poema épico, y haber sido militar, aunque en el poema alucinante “La ronda...” llega a autoparodiarse como militar..., marcando un singular reverso. Ya se sabe que la generación romántica, que tuvo en Byron a un importante referente, volvió a cantar a los héroes (Bello, Olmedo), en rediviva épica, y que Martí, quien solo creyó en una guerra “necesaria” —que preparó, sin embargo, prolijamente no solo contra la España colonial sino, como confesó, acaso como resurrecto Quijote, contra el nuevo poder imperial— y que abominó, como pocos, del héroe arquetípico del siglo XIX, Napoleón, exaltó a los héroes de nuestra independencia: incluso, en su prólogo a *Los poetas de la guerra*, escribió la frase famosa: “rimaban a veces mal, pero morían bien”. La acaso absurda, incomprensible, imagen final de Martí, nos entrega, como la esfinge, una poderosa ambivalencia mítica. Pero, reitero, este es un tema para otro ensayo; un tema, acaso, para un ensayo de R. F. R.

Vitier, Fina García-Marruz y Eliseo Diego, no son ajenos a esa norma común que llegó a permear también una considerable zona de la poesía de estos integrantes de la segunda promoción de Orígenes, con los que tuvo R. F. R., primero, una intensa relación formativa, generacional, y, luego, otra contextual, la de la época de la Revolución. Asimismo, como es conocido, César Vallejo fue un referente esencial para la cosmovisión (e incluso para una zona formal) de la poesía conversacional. Lo mismo podría decirse del posmodernismo (y la actitud política) de Rubén Martínez Villena. O de la vocación social de una zona de la poesía de José Martí, Pablo Neruda, Nicolás Guillén y Rafael Alberti. Con lo que ya constataríamos una filiación general de parentesco en veintidós textos. Si a estos agregamos sus asedios generales a la llamada por él poesía posvanguardista (o trascendentalista) o, sobre todo, a la entonces nueva poesía o poesía conversacional: “Situación actual de la poesía hispanoamericana”, “La poesía en los tiempos que corren”, “Para presentar *Poesía joven de Cuba*”, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, ya tendríamos veintiséis textos, de un total de cuarenta, que versan de algún modo sobre esa norma literaria.

Sin embargo, no siempre esta imbricación del crítico con el poeta es garantía de objetividad, si es que esto último es posible; aunque, a la vez, funciona como exponente privilegiado de un importante síntoma. Por ejemplo, su ensayo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” —uno de los textos teóricos más importantes para comprender el movimiento cíclico entre clasicismo y anticlasicismo, y entre la norma canónica y su inevitable reverso pero dependiente *pos*— es una muestra de cómo la subjetividad que se deriva de la participación puede mediar en el distanciamiento crítico. Al establecer una excesiva polarización entre una vertiente afirmativa y otra negativa de la nueva poesía: conversacionalismo (Ernesto Cardenal) *versus* antipoesía (Nicanor Parra), no solo se simplifica un proceso mucho más complejo, sino que se impone un deber ser ideológico al ser de la literatura. Porque, en realidad —y ya vista la norma conversacional con una perspectiva temporal imposible de detentar para quien vivía dentro de su influencia y era uno de sus exponentes (como una suerte de confundido Fabricio del Dongo dentro de la batalla de Waterloo)—, el autor confunde su poética personal con la general. Yo diría que el poeta y crítico R. F. R. confunde su poética personal, que hace coincidir con la utopía afirmativa (como deber ser) de la Revolución, con un movimiento literario positivo (¿existe acaso lo afirmativo y lo negativo, lo positivo y lo negativo, en literatura?), que el crítico desea abierto, es decir, con horizonte de futuridad, perdurable, con otro (el de la llamada antipoesía) que considera como un movimiento literario negativo, y cerrado, es decir provisorio. Bastarían algunos ejemplos para complejizar mucho

esa polarización. ¿Acaso José Asunción Silva no detentó una poética sublime y otra desde su reverso (*Gotas amargas*)? ¿No reconoce el propio R. F. R. que la llamada antipoesía de Parra es más bien el reverso de Neruda (en la teoría de Bloom, el padre al que hay que matar o negar o del cual hay que desviarse)? ¿No fue la poesía de Domingo Alfonso (uno de los poetas elogiados por R. F. R.) un exponente insular de la antipoesía? ¿No fue Heberto Padilla, un poeta con una poesía de impecable factura conversacional, ejemplo, no retórico, pero sí ideológico, de lo que R. F. R. condena como actitud antipoética? ¿No fue Roque Dalton —otro de los poetas recordados por R. F. R., de indudable pasión revolucionaria, e imbuido por la realización histórica de una esperanza, de una utopía comunista, un poeta con una retórica a menudo parriana, es decir, antipoética? Pero, sobre todo (ciñéndome al proceso poético cubano y arguyendo sobre la base del conocimiento de un desconocido futuro para el entonces joven autor del sintomático ensayo comentado) ¿no demostró una cuantiosa y poderosa zona de la llamada generación poética cubana de la década de los ochenta, para no hablar de la de los noventa, que se puede escribir con la retórica conversacional y, a la misma vez, detentar una cosmovisión completamente contraria a la utopía ideológica afirmativa, abierta, preconizada por R. F. R. —tendencia poética, mezcla de retórica conversacional con cosmovisión diferente a la que sustentaba el conversacionalismo cubano clásico, a la cual denominé posconversacionalismo, siguiendo incluso la pauta teórica de los *pos* preconizada por el propio R. F. R. en el ensayo comentado? Los ejemplos (Ramón Fernández Larrea, Emilio García Montiel *et al*) serían innumerables... Mi perspectiva es diferente a la del autor, porque no mezclo lo retórico con lo cosmovisivo, y entonces, según mi criterio, los rasgos formales de la antipoesía (parriana) terminan configurando también rasgos del conversacionalismo. ¿No sería este el caso de Roque Dalton, por ejemplo? Pero es que hasta el propio R. F. R. participa a veces de algunos de esos rasgos. Menos mal, porque, como ya reconoció Roberto Méndez,⁴⁰ la poesía de R. F. R. no solo ofrece el lado luminoso de la realidad, sino el “más amargo”; y, como también aduce el crítico mencionado, es capaz de convertir la ironía en sarcasmo, y puntualiza que algunos poemas suyos “ofrecen una mirada crítica de la cotidianidad y no vacilan en mostrar el lado grotesco y hasta monstruoso de esta”. En varios asedios a su poesía,⁴¹ y muy especialmente en la introducción a la *Órbita...*, reparé en la simultaneidad de un sentimiento trágico

40 Roberto Méndez: “Presentación”, R. F. R., *Con las mismas manos. Ensayo y poesía*, ed. cit., pp. XVII-XVIII.

41 Jorge Luis Arcos: “Aquí, de Roberto Fernández Retamar”, *Unión* (La Habana, ene.-mar., 1998, pp. 69-71); “Júbilo y melancolía de una lectura” (sobre *Versos*, de Roberto Fernández Retamar), *La Gaceta de Cuba* (La Habana, jul.-ago., 2000, p. 60).

de la vida y una “irrenunciable esperanza”.⁴² Esta ambivalencia (¿hamletiana?), este vaivén, esta tensión (por suerte, nunca resueltos del todo), son los que le confieren a su poesía (e incluso a su mirada crítica sobre la poesía) su inevitable vulnerabilidad, un *pathos* singular que no la deja acomodarse en cualquiera de los dos fáciles extremos: lo luminoso o lo oscuro, y que termina salvándola de lo previsible o lo unilateral. Es decir, creo que la poesía de Parra ilustra una variante de la poética conversacional, que se verifica también en otros poetas (Padilla, Alfonso, Dalton *et al*) más allá de su dilema bloomiano, más allá de su movimiento como reverso, desvío de Neruda. Algo semejante sucedió, por ejemplo, con la reacción poética (¿gombrowicziana?) de Virgilio Piñera (también cercana, en algunos textos, de la llamada antipoesía, como en su paradigmático “La isla en peso”) a la poética de Lezama, e incluso de otros poetas origenistas, como Eliseo Diego.

Tampoco la poesía de Ernesto Cardenal serviría para ilustrar el conversacionalismo (variante exteriorista, o poundiana, en su caso) general. Como aduce Paz,⁴³ los grandes poetas (Cardenal, Parra, Fernández Retamar...) no encarnan la norma general. Siempre son furiosas singularidades. Son los epígonos los que reiteran y normalizan ciertos

42 Jorge Luis Arcos: “Caliban, entre la nostalgia y la esperanza”, ob. cit. Aíslo este fragmento: “En su poesía el pensador pierde sus brillantes argumentos lógicos pero le queda la intensidad de su mirada: una mirada temporalísima, relativizadora, donde la historia personal y la colectiva se confunden, donde el hecho escueto, personal o histórico, es traspasado por su concepción trágica, agónica, de la existencia y de la Historia. Esa vulnerabilidad, esa sentimentalidad, entre martiana y vallejiana, también borgiana, pero a la vez tan suya, es uno de los secretos de su intensidad expresiva. // Otra imagen posible de su pensamiento poético se revela a partir de esa extraña dialéctica entre una como descomunal nostalgia y su no menos desaforada esperanza. Su mirada elegiaca —él ha escrito algunas de las elegías más conmovedoras de la poesía hispanoamericana—, con ser tan profunda, tan trágica, secreta una como indecible alegría. Sí, él ve al instante despeñándose, a la vez, hacia el pasado y hacia el porvenir, hacia un paraíso, por supuesto perdido —como diría Borges—, pero situado lo mismo en el pasado que en el futuro. Es que su mirada salva al pasado de su caducidad, y, al hacerlo, le otorga una vida trascendente. Desde el *aquí* inexorable de su poesía, el poeta, como dijera Louis Massignon, ve pasar las cosas de la realidad con una insondable melancolía, pero también con una misteriosa esperanza. ¿Qué es la nostalgia sino una esperanza de resurrección? La conciencia trágica de la vida, que no es otra que la de la muerte, hace que el poeta se afane por captar lo intemporal de lo temporal, o, al menos, enarque la eternidad de su sentimiento como un profundo testimonio. Sí, la poesía es palabra en el tiempo, como diría Machado, pero palabra que quiere perdurar, que quiere, frente a las cosas que pasan, asir lo imperecedero. Hacer esto desde un discurso afincado en lo inmediato, en esa *rugosa realidad*, como le llamara Rimbaud, le aporta un espesor simbólico a lo cotidiano, a la tantas veces inextricable circunstancia, porque le descubre al *ahora*, un *antes* y un *después*, y al *aquí*, un *más allá* simbólico, trascendente, un otro mundo, así sea el de su esperanza, el de su imaginación, porque es el otro mundo que habita su corazón. Ah, sí, la vida pasa [*aprieta*] como sueño, dice Segismundo [y Manrique], pero el poeta sabe entonces que las palabras que denotan y connotan a la vida, sueñan también. Ofrecer ese testimonio es ya un logro de poeta mayor de nuestra lengua, más allá de escuelas, ismos, generaciones, cánones y retóricas epocales”, pp. 24-25.

43 Octavio Paz: “Poesía y poema”, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1990, pp. 13-26.

rasgos suyos que luego se extienden y que terminan por configurar el corpus general de una norma (de una literatura), como los poetas gongorinos contra los que despotricaba Quevedo (¿no fue Quevedo, como antigongorista, un antipoeta?), o los rubendarianos, o como esa plaga conversacionalista o coloquialista que asoló la poesía cubana en la década de los setenta, y contra la que llegó a reaccionar hasta Nicolás Guillén, y luego los llamados poetas posconversacionales... Pero, regresando a Cardenal, un poema como el fragmento de *Gethsemani, Ky*, que comienza con el verso “*Como latas de cerveza vacías y colillas...*” ¿no expresa, como pocos, cierto oscuro reverso (más allá de que soporte ser leído también en clave mística: sequedad, aridez, noche oscura...), además de apresar sintéticamente lo mejor de la expresión conversacional, y hasta encarnar una nueva cosmovisión o percepción de la realidad, que ya tiene su remoto antecedente en la “Epístola (A la señora de Leopoldo Lugones)” de Rubén Darío? ¿Y no fue cierto Darío final también un anti Darío? Pero ¿acaso la tremenda singularidad de Cardenal puede reducirse o difuminarse en la norma general del conversacionalismo? Ya se sabe, hasta Cardenal tuvo su contemporáneo reverso en ese libro extraordinario de Carlos Martínez Rivas, *La insurrección solitaria*. Pero la singularidad de sus *Epigramas* (con las versiones de Catulo y Marcial), la recreación de la poética imaginista de Pound al trasmutarla al castellano (como hicieron Garcilaso y Boscán con Petrarca, como hizo Darío con los poetas franceses...), y que dio lugar a la variante exteriorista del conversacionalismo, la poesía mística de *Telescopio en la noche oscura*, y, en general, esos *cantos* épico-líricos, narrativos, exterioristas, místicos, cósmicos (algunos como una suerte de *remake* amplificado de *Primero sueño*, de Sor Juana), y donde parece difuminarse la frontera entre la prosa y el verso (como quería Pound) no pueden “representar” ninguna norma general (incluso, qué curioso, algunos dislates o ingenuidades tuyas ¿no reiteran otras de su maestro, Pound, sin que ambas obras poéticas pierdan un ápice de su valor?).

Pero este ensayo de R. F. R., además de la apertura cognitiva que significa su teoría de los *pos*, de los reversos, que ayuda a explicar gran parte del movimiento de la poesía en castellano desde el romanticismo a nuestros días,⁴⁴ tiene otra virtud, acaso a pesar suyo, porque contribuye a iluminar ese punto ciego del crítico-poeta que le hace confundir su propia poética con la poética general del conversacionalismo. Pero que sirve entonces para comprender casi con exactitud la poética de R. F. R., y, también, el lugar desde el que su *mirada* crítica y poética comprende a otros poetas.⁴⁵

44 Es muy interesante al respecto el ensayo de Edgardo Dobry: “De Heine a Bécquer”, *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*, Adriana Hidalgo, editora, Buenos Aires, 2007, pp. 207-227.

45 Sobre esta problemática de la poesía conversacional puede consultarse el texto de Francisco Rodríguez: “La poesía posvanguardista latinoamericana: notas para un acercamiento a la lírica

Esa mirada crítica está sustentada por una prosa ensayística en el linaje de la de Martí, Reyes, Borges, Paz, Vitier. Y para comprender esto en parte, acaso haya que insistir en algo muy evidente, pero que la crítica ha olvidado o minimizado, a pesar de que el propio R. F. R. en varias ocasiones ha insistido en que su formación se cumplió dentro del ámbito del grupo Orígenes. Por ejemplo, Méndez, en sus palabras de presentación a la compilación *Con las mismas manos. Ensayo y poesía*, de R. F. R., dice, al referirse a su contacto con el grupo Orígenes: “con el que el poeta tendrá cierta identificación”.⁴⁶ ¿Cómo que “cierta” identificación? Yo diría que intensa y —dado que sucede justamente en sus años formativos—, decisiva marca, como puede apreciarse en la prosa de *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* y en la de los tres artículos publicados en la revista *Orígenes*, uno de ellos, sobre Reyes, presente en la compilación comentada, y otros dos: “América, Murena, Borges” (1955) y “*Visperas*” (1954) (sobre este libro de Vitier y que debió aparecer también en esta compilación).⁴⁷ Una somera búsqueda en el índice de la edición facsimilar de *Orígenes* nos revela que, después de José Lezama Lima (cincuenta y tres entradas, más otras diez anónimas), José Rodríguez Feo (treinta y cuatro), Cintio Vitier (veinte y seis), Lorenzo García Vega (diecinueve), Eliseo Diego (quince), Fina García-Marruz (quince), Ángel Gaztelu (doce), María Zambrano (diez), aparece R. F. R. (siete: tres artículos, y cuatro publicaciones de poemas: doce textos en total), al igual que Juan Ramón Jiménez, Virgilio Piñera y Octavio Smith, más que Jorge Guillén (seis) y Julián Orbón (seis), etcétera. Como ya se anticipó, su libro *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* se publicó bajo el sello de Ediciones Orígenes, y en la misma imprenta que utilizaba el grupo: Úcar, García, S. A. También aparece en varias fotos del grupo como parte de sus ceremoniales. En fin, no me gustan los datos cuantitativos, pero cualquiera puede imaginar lo que debió significar para un joven autor esta relación, puntualmente entre 1951 y 1955,

conversacional”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XIX (I): 35-47, 1993. En una zona de su ensayo, el autor se detiene críticamente en el texto de R. F. R. “Anti-poesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. Algunos de sus juicios son muy afines a los expuestos aquí. También Guillermo Rodríguez Rivera publicó en la revista *Casa de las Américas* un texto muy apreciable sobre el conversacionalismo: “El cambio en la poesía en español a partir de los años 40”, *Casa de las Américas*, 35 (196): 30-40, jul.-sep., 1994, donde comenta el ensayo de R. F. R. Una versión posterior de este texto se publicó en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid, invierno, 1996-1997, pp. 97-114).

46 Roberto Méndez: ob. cit., p. X.

47 Roberto Fernández Retamar: “*Visperas*” y “América, Murena, Borges”, ambos en *Orígenes*, La Habana, nos. 35 y 36, 1954 y 1955, pp. 56-60 y 53-56, respectivamente. En este último, por cierto, ya se aprecia su familiaridad con la obra de Borges (lo lee en *Sur*, por ejemplo), pero también, además de *El pecado original de América*, de H. A. Murena, menciona *Historia de una pasión argentina*, de Mallea, y a Martínez Estrada.

entre otros notables escritores, al lado del descomunal Lezama Lima. Cierta adjetivación, cierta manera de metaforizar, ciertas imágenes, revelan enseguida la contaminación con algunos integrantes del grupo Orígenes (sobre todo de la segunda promoción: Vitier, García-Marruz, Diego..., poetas, por cierto, que fueron transitando hacia cierta expresión conversacional, y con los que comparte, sobre todo, ciertos temas, y cierta expresión que puede catalogarse como la de un conversacionalismo lírico; Diego —el poeta de “una conversación en la penumbra”—,⁴⁸ ejerció una ostensible influencia sobre los conversacionalistas cubanos), por lo que no es una casualidad que R. F. R. escribiera sobre la poesía de estos tres amigos o compañeros de viaje, más allá de otras contaminaciones: Eugenio Florit —quien también transita hacia una suerte de conversacionalismo lírico—, Emilio Ballagas (acaso por su zona neorromántica), y otras que comenta Méndez.⁴⁹ El propio R. F. R. ha relatado cómo ayudó a Vitier a construir el aparato de notas de su antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, 1952, donde, por cierto, aparece R. F. R. incluido como el último poeta de la compilación con algunos de los poemas publicados en la revista *Orígenes*. Creo que no son datos menores en ningún sentido.

Pero hay otra filiación que comparte con el grupo Orígenes, y es la de la cultura española. No solo porque, además de Juan Ramón Jiménez, la llamada Generación del 27 tuvo una presencia muy significativa en la revista *Orígenes*, sino porque un poeta y un pensador como Miguel de Unamuno fue central en su formación. “Unamuno, uno de mis maestros”, dice en una entrevista⁵⁰. Son conocidas también las afinidades entre Martí y Unamuno. A él recurro en mi texto de la *Órbita...* cuando escribo sobre el componente trágico de su cosmovisión poética. Pero una lectura de muchos de los textos incluidos en esta compilación bastaría

para demostrar la ubicua presencia y recurrente mención del autor de *El sentimiento trágico de la vida*. En su prólogo a la *Antología de poetas españoles del siglo xx* (La Habana, 1965) su conocimiento de la poesía española contemporánea se hace también evidente, como después en un polémico (y, en mi opinión, brillante) ensayo, “Contra la leyenda negra antiespañola”.⁵¹ En *Orígenes* publicó un texto sobre otro maestro suyo, Reyes —quien fue un hispanista consumado— pero, sobre todo, en 1958, un importantísimo artículo crítico, “*Tercera antología* de Juan Ramón Jiménez”⁵² (tan caro a Orígenes, como se sabe), de una poderosa penetración cognitiva, donde se pone de manifiesto su españolidad radical, y donde regresa, como el fantasma a Hamlet, su maestro o padre don Miguel de Unamuno.

(Y, por cierto, ya que hablamos de maestros, para R. F. R., junto a Martí —este en una dimensión inaudita—, Vitier, Borges, y Unamuno, ¿no lo fue también Reyes, que también lo fue de Borges, como Martí lo fue de Vitier? Reparemos en que todos estos nombres pululan en las páginas de *La poesía, reino autónomo*. Otra lectura posible de este libro sería la de buscar en algunos de los poetas sobre los que ha escrito a sus maestros o a sus lecturas formadoras o a aquellos que ilustran un linaje espiritual, o a sus afinidades electivas. Pero recuérdese que uno escribe también, como sabía Platón, sobre lo que oscuramente reconoce en uno mismo. Por cierto, habría una línea poética (¿conceptista?) que desembocaría en R. F. R., y esta podría ser la siguiente: Quevedo, Martí, cierto Darío, Unamuno, Machado, Vallejo, ¿Borges?... No es poca cosa).

7

El paciente lector de estas páginas habrá notado que Borges ha sido una presencia constante en ellas. Es porque Borges ha sido uno de sus maestros, durante algún tiempo, casi secreto —no tengo que decir que otro de ellos ha sido Martí—. O no tan secreto. Una revisión de los textos donde⁵³

48 Eliseo Diego: “No es más”, «El oscuro esplendor», *Obra poética*, comp. de Josefina de Diego, pról. de Enrique Saíenz, Ediciones Unión / Ed. Letras Cubanas, 2001, pp. 127-128. En su texto “*Por los extraños pueblos* de Eliseo Diego” (1958) [en la edición argentina se olvidaron de marcar las cursivas que denotan el título de un libro de Diego] —que comienza con la invocación de don Miguel de Unamuno—, ya puede apreciarse, aun sin calificarla como tal, el reconocimiento tácito de una filiación conversacional (además de algunos de los temas y de las percepciones que hicieron que la poesía lírica de Diego tuviera una extraña ascendencia sobre una vasta zona de la poesía conversacional cubana) como cuando habla de sus “palabras testimoniantes” (p. 90) y, con más precisión, dos veces, de una “conversación” (p. 90). Pero acaso su percepción más fina acaece cuando nos dice: “Paradójicamente, de la despiadada interiorización de la poesía de Eliseo Diego surge una salvación *objetiva* no sólo de su mundo: también del nuestro. Como si toda intimidad verdadera, que no sea la trampa de espejos del yo, acabara por regalarnos una universalidad conquistada” (p. 89). Comentarios como estos avalan la presencia de un pensamiento poético, o de una percepción poética de la realidad, en este caso, funcionando desde la mirada crítica.

49 Roberto Méndez: ob. cit., p. XII.

50 Víctor Rodríguez Núñez: “La poesía es un reino autónomo” (entrevista a R. F. R.), *La poesía, reino autónomo* (ed. cubana), ed. cit., p. 165.

51 Roberto Fernández Retamar: *Acerca de España. Contra la leyenda negra*, Ed. La Oveja Negra, Bogotá, 1977 (texto escrito en 1976).

52 Roberto Fernández Retamar: “*Tercera antología* de Juan Ramón Jiménez”, *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, New York, abril-junio de 1958 (incluido en su *La poesía, reino autónomo*, edición argentina).

53 Véanse: “América, Murena, Borges” (*Orígenes*, ed. cit.); *Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América* (primera edición como libro, Ed. Diógenes, México, D. F., 1971 [publicado originalmente en *Casa de las Américas* (La Habana, septiembre-octubre, 1971), y en *Obras. Uno. Todo Calibán* (ed. cit.); “Calibán revisitado”, *Casa de las Américas*, La Habana, julio-agosto, 1986, y en *Obras. Uno. Todo Calibán*, ed. cit.; “Prólogo”, Jorge Luis Borges, *Páginas escogidas*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1988 (primera reimpresión, 1999); *Fervor de Argentina*, Ed. del Sol, Buenos Aires, 1993; “Como yo amé mi Borges” (leído en el Encuentro de Escritores *Borges y yo. Diálogos con las letras latinoamericanas* realizado en el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, entre el 2 y 4 de junio de 1999), *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, ed. cit.; “Borges y el recuerdo” (1986), *La poesía, reino autónomo* (edición argentina), ed. cit.; “Otro poema conjetural”, *Con las mismas manos. Ensayo y poesía*, ed. cit.

R. F. R., con formas y en modos diferentes, escribe sobre Borges, bastaría para, en una primera lectura, comprobar esta aseveración, más allá de que ya R. F. R. lo haya reconocido, sobre todo, en 1999, en su texto “Cómo yo amé mi Borges”. La segunda lectura es estilística: a pesar de muchas ostensibles diferencias (sobre todo ideológicas, temáticas, y alguna genérica: R. F. R. no es un narrador), Borges está íntimamente imbricado con la *forma* en que R. F. R. *mira* la realidad. Hay otra lectura, más infusa, porque tiene que ver con la inteligencia. Aunque Martí, en sus *Cuadernos de apuntes*, aseveró: “La inteligencia no es lo mejor del hombre”, cuando le pregunté (confieso que con cierta curiosidad) a Fina García-Marruz sobre su parecer al respecto, me respondió: “Es cierto, pero la inteligencia es muy importante...”. R. F. R. afirmó que “Borges era endemoniadamente inteligente”. Algo similar podría decirse de R. F. R. ¿Puede un gran escritor escribir, después de leer a Borges, como si este no hubiera existido? La inteligencia no lo permitiría... La forma en que R. F. R. ha criticado a Borges —furiosamente en *Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América*— y la forma en que ha conservado intacta su admiración por él, es una lección para la veleidosa ciudad letrada. Con R. F. R. pasa algo semejante que con Borges: cuando uno los lee no puede olvidarlos, y no se trata, incluso, de estar de acuerdo o no con lo que dicen: es la forma en que lo dicen lo que los hace inolvidables. Y ambos, sobre todo en sus poemas, a menudo nos conmueven, lo cual es un don extraño (acaso porque, en el fondo, son unos sentimentales). Ambos, han tenido una muy lúcida conciencia sobre cómo *construir* un futuro, y hasta un pasado (en eso R. F. R., dentro de nuestra tradición, encarna cierta perspectiva similar a la de un Domingo del Monte...). Ambos han sido a menudo falibles, han padecido incertidumbres poderosas, pero también han perseverado en sus credos esenciales. Borges, sobre todo al final de su vida, fue humilde, y sabio, y reconoció a sus maestros. Cuando Borges murió, R. F. R. expresó: “el primer escritor de nuestro idioma acaba de morir”.⁵⁴

8

Ahora quisiera referirme a otros aportes cognitivos que se desprenden de la lectura de algunos de los textos de *La poesía, reino autónomo*; en primer lugar, de “Situación actual de la poesía hispanoamericana” (el cual, según anota R. F. R., lo escribió mientras leía a Borges en los Estados Unidos, y que dictó como conferencia en 1957 en la Casa Hispánica de la Universidad de Columbia, Nueva York, donde impartía clases), texto que comienza, por cierto, con una interesante defensa de la literatura. Acaso su mayor aporte es la propuesta de denominar la poesía

de su tiempo como poesía *posvanguardista* —ya vimos que R. F. R. es experto en *pos*—. No creo que se haya escrito un mejor panorama del tránsito de la poesía vanguardista (a la que también valora muy singularmente) a la llamada por él poesía posvanguardista (también *trascendentalista*, término que ya había utilizado en *La poesía contemporánea en Cuba*, en 1954, para calificar a los poetas origenistas). No encuentro una definición mejor. Claro, corre el año 1957, y todavía, inmerso en esa misma generación que él trata de caracterizar, no se atreve o no puede calificar a la poesía que terminará por llamar conversacional. Eso lo comenzará a hacer en un texto publicado poco tiempo después, “La poesía en los tiempos que corren” (1959), aunque todavía tímidamente. Es al año siguiente, cuando escribe el prólogo a una antología de su generación, titulado “Para presentar *Poesía joven de Cuba*” (1960), que ya comienza a caracterizar directamente a la norma conversacional. Pero regresemos a “Situación actual de la poesía hispanoamericana”. Digamos, de entrada, que no desmerece de los mejores ensayos de Octavio Paz (ni en penetración ni por su espléndida prosa), a quien se ve que ha leído con detenimiento, tanto su poesía (que es una de las representativas de la poesía posvanguardista) como su ensayística, al menos *El laberinto de la soledad*, que elogia. Paz ya había publicado, por ejemplo, “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), incluido en *Las peras del olmo* (1957), y, sobre todo, *El arco y la lira* (1956). Paz tenía una filiación de origen que no revela, con los libros (que sí tenía que conocer muy bien R. F. R.) *Pensamiento y poesía en la vida española* y *Filosofía y poesía*, de María Zambrano, ambos publicados en México en 1939. R. F. R. tenía, además, otro referente mexicano muy importante, Reyes, muy cercano asimismo a María Zambrano, a Paz, y todos muy conocidos por Vitier, otro referente ensayístico de R. F. R. Por cierto, Paz y Vitier se leían mutuamente, y se carteaban. Uno tiene la impresión, leyendo a R. F. R. y a otros autores, de que la generación posvanguardista, como luego la conversacional, tenía una comunión, más allá de las fronteras nacionales, que ya no existe, desde, al menos, la década de los ochenta. En “Situación...” sorprende la rápida madurez ensayística del juvenil (aunque brillante) autor de *La poesía contemporánea en Cuba*, como también demuestra en su ensayo inmediatamente posterior, ya citado. Además de su afortunada denominación —y argumentación— de la poesía posvanguardista, R. F. R. hace algunas precisiones (que en la década siguiente retomará con más profundidad) sobre el valor de los estudios comparados y sobre el concepto generacional (al que le hará en su madurez esenciales reparos). Sorprende que coincida con Paz cuando discurre sobre la diferencia entre una poética o norma general y las poéticas individuales, cuando afirma, por ejemplo, que “Esa onda [se refiere a lo general] les comunica todo aquello que no le es esencial,

54 Roberto Fernández Retamar: “Prólogo”, Jorge Luis Borges, *Páginas escogidas*, ed. cit.

lo que comparten con muchos. Hay, para serle fieles [a las poéticas autorales], que detenerse en lo personal, lo único”.⁵⁵ Su valoración de Vallejo, por ejemplo, es mucho más incisiva, en algunos aspectos, que la que hace, con ser muy notable, en su texto posterior, “Para leer a Vallejo”, donde obvia el señalamiento, que sí hace allí, aunque de manera general, sobre los juicios del poeta peruano, si comprensibles, demasiado categóricos, sobre la poesía de vanguardia, y, sobre todo (cosa que no hace notar R. F. R.) sus duras (o *ansiosas*) críticas a, nada menos, que los mejores poetas hispanoamericanos casi coetáneos suyos: Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda... Como advertía antes, la caracterización de la poesía y de la generación posvanguardista es la más profunda que conozco, junto a las que hará Paz. No se olvide que esa generación incluye también a José Lezama Lima, maestro y centro del grupo Orígenes (de ahí la pertinencia de la otra denominación, la trascendentalista: poesía que iba a las fuentes, a lo profundo, a la penetración cognitiva, incluso a la metafísica del paisaje y de lo nacional, como también precisa, y que nos recuerda al Eduardo Mallea de *Historia de una pasión argentina*, libro que reseñó Vitier en *Orígenes* y que conocía R. F. R.). Ya en este ensayo valora muy positivamente la poesía de Borges. También la de Vitier. Pero llama sobre todo la atención que haya tenido la perspicacia crítica de notar la comunión entre el Borges de *Fervor de Buenos Aires* y el Diego de *En la Calzada de Jesús del Monte*, “donde el ojo cariñoso de Borges conoce las nostalgias tremendas de Milosz”,⁵⁶ escribe. Al final, insiste en una de sus obsesiones, el dualismo entre el arte y la vida, que ya Lezama Lima, en el primer editorial de *Orígenes*⁵⁷ en 1944, había tratado de dejar atrás, pero que R. F. R., de la generación siguiente, podía intentar asumirlo de otra manera (de hecho, lo asumiría *de otra manera* después de 1959), pero entonces escribió: “Toda poesía que lo sea de veras es vital; toda vida auténtica es poética”.⁵⁸

9

En el segundo tomo de las memorias de Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*,⁵⁹ se lee: “¿Y si yo fuera el tema de mi colección de ensayos sobre literatura? La crítica como autobiografía”.⁶⁰ Esta sugerente

55 Roberto Fernández Retamar: “Situación...”, ob. cit., p. 14.

56 Ibídem, p. 31.

57 José Lezama Lima: “Presentación de Orígenes”, *Imagen y posibilidad*, Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 181-184. Apareció originalmente en *Orígenes*, La Habana, no. 1, 1944.

58 Roberto Fernández Retamar: “Situación...”, ob. cit., p. 32.

59 Ricardo Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Ed. Anagrama, Buenos Aires, 2016.

60 Ibídem, p. 88. Con este mismo sentido, escribe también: “De hecho, *La interpretación de los sueños* es la primera autobiografía moderna” (p. 164). Y asimismo: “Me dejo estar, leo

idea nos puede servir, sin absolutizarla, y con todas las matizaciones que pueda soportar para no traicionar lo particular, para caracterizar una tendencia que hemos venido observando en la crítica de poesía de R. F. R. Acaso para comprender mejor esto nos sirva como ejemplo sintomático su texto “El caso Rubén Martínez Villena” (escrito en 1964 y publicado en 1965). Hay que remitirse antes a su poesía, cuyo primer libro publicado —más bien un cuaderno con un poema en cuatro partes— fue *Elegía como un himno (A Rubén Martínez Villena)*,⁶¹ inspirado en la figura legendaria del escritor y del revolucionario. El segundo, fue titulado significativamente *Patrias (1949-1951)*.⁶² Ya se sabe que su vinculación a la revista *Orígenes* comienza en 1951, por lo que es evidente que desde antes, desde sus inicios como escritor, su vocación poética estuvo marcada por una fascinación por lo histórico, por el destino histórico nacional, y, en este caso, por la figura del héroe revolucionario; tópicos que podemos reconocer como constantes, porque reaparecerán siempre a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, además de la presencia ubicua de Martí, es indudable que ya en la época de la Revolución, fue el mito de Ernesto Guevara el que imantó una función semejante. Pero antes, como ya indicaba, era Martí acaso el mito fundamental para su vocación, y fue su encarnación fugaz en Martínez Villena lo que estableció una suerte de continuidad entre Martí, ese héroe republicano, a través de su recepción por R. F. R., y los héroes de la Revolución cubana. No hay que insistir en que un poema tan sintomático como “El gigante”, escrito en endecasílabos libres, encabalgados, proviene seguramente de la lectura que hizo Martínez Villena de *Versos libres* de Martí, como supo ver Vitier.⁶³ Pero no solo por la forma. El poema tiene el *pathos* romántico martiano, y el tono: “¿Y qué hago yo aquí donde no hay nada / grande que hacer?”.⁶⁴ Recuerda aquellos soliloquios hamletianos (o calderonianos) de Martí, y recuerda, muy especialmente, los

al azar. Me ocupo también del libro de Ludmer sobre Onetti, que estoy leyendo con mucho interés. Buen comienzo, los dos primeros capítulos con excelentes remates sobre el corte y el comienzo del relato, a la vez hay como una *sobreinterpretación*, que hace pensar en el exceso de una crítica que agrega significados propios y que puede ser leída como la autobiografía del propio crítico, que escribe sin saber sobre sí mismo” (p. 416) [los subrayados son míos].

61 Roberto Fernández Retamar: *Elegía con un himno (A Rubén Martínez Villena)*, La Habana, 1950.

62 Roberto Fernández Retamar: *Patrias (1949-1951)*, Úcar, García, La Habana, 1952.

63 Cintio Vitier: “Rubén Martínez Villena”, VV. AA., *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Ordenación, antología y notas por Cintio Vitier, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952.

64 Rubén Martínez Villena: “Canción del sainete póstumo” (pp. 39-40), “La pupila insomne” (p. 40), “El anhelo inútil” (p. 40), “Insuficiencia de la escala y el iris” (p. 41), “El gigante” (pp. 41-43), “Soneto” (p. 43), VV. AA., *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, ed. cit. También en *Órbita de Rubén Martínez Villena*, Prólogo de Raúl Roa, Selección y nota final de Roberto Fernández Retamar, Ediciones Unión, La Habana, 1965 (2da. ed., Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1972).

monólogos del Homagno martiano, ese otro gigante barroco y monstruoso (por singular). Las dos cuartetas, “La pupila insomne” y “El anhelo inútil”, parecen como los poemas escritos por el Gigante metafísico: «La pupila insomne»: “*Tengo el impulso torvo y el anhelo sagrado / de atisbar en la vida mis ensueños de muerto. / ¡Oh, la pupila insomne y el párpado cerrado!... / ¡Ya dormiré mañana con el párpado abierto!*”), y «El anhelo inútil»: “*¡Oh mi ensueño, mi ensueño! Vanamente me exaltas. / ¡Oh el inútil empeño por subir donde subes!... / ¡Estas alas tan cortas y esas nubes tan altas...! / ¡Y estas alas queriendo conquistar esas nubes...!*”.⁶⁵ La contradicción o, mejor, la distancia, entre el clamor metafísico (y trágico) y el conocimiento concreto de las hambres de justicia social del héroe político, que pueden imaginarse pero que son, a la vez, inverificables en los textos, refuerza el valor polisémico, y la extraña fascinación que producen en el lector. No hay que insistir en que topamos con un mito viviente, y, como se sabe, los mitos son inderrotables, a la vez que ambivalentes. Como decía Salustio de los mitos griegos, esas cosas nunca sucedieron, pero siempre están ocurriendo... Martínez Villena (1899-1934), el héroe que muere joven —tuberculoso, como los románticos—, admirado por todos, tanto como escritor como por su carisma como actor político: casi al alcance de la mano, apenas de la generación anterior. El héroe trágico, como Martí, pero que, a diferencia de aquel, decide sacrificar su vocación de escritor para entregarse completamente a su vocación revolucionaria. De nuevo estamos frente al mítico dilema trágico que acaso siempre ha obsesionado al propio R. F. R. En el texto crítico “El caso Rubén Martínez Villena” todo esto se hace evidente. Lo inobjetable es que, a partir del mismo principio de la Revolución, R. F. R. confundió su destino vital e intelectual con esta. Cuando uno lee algunas de las consideraciones que hace R. F. R. sobre Martínez Villena parece como si, a la vez, estuviera pensando en sí mismo. Y no es un azar sino una elección consciente y, a la vez, una pulsión profunda de su vocación, de su alma, de su imaginación, de su mito arquetípico, lo que lo llevó a escribir ese extenso poema al héroe y poeta revolucionario. Dilema trágico, además, porque el propio Martínez Villena fue consciente de esa tensión, de esa fatalidad, de ese destino, como expresó insuperablemente en sus poemas. En el soneto en alejandrinos «Insuficiencia de la escala y el iris» (como están escritas igualmente las dos cuartetas) aparecen asimismo el misterio, y el imposible, que obsesionan y avasallan al poeta trágico: esa “*canción imposible*”, esa

65 Ibídem. Escúchese: Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Volumen 2 - Balada para dos poemas de Rubén Martínez Villena o la “Pupila insomne”, Texto: Rubén Martínez Villena, Música: Silvio Rodríguez y Emiliano Salvador, Cantan: Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, EGREM HABANA CUBA LP 33 RPM. CARA “B”. <https://www.youtube.com/watch?v=oOZ4Z-JECWRQ>

inasible y “*oscura región ultravioleta*”.⁶⁶ Hasta su soneto erótico soportaría ser leído como la compensación poética de la imposibilidad radical en otro orden... En el texto de R. F. R. hay una inteligente explicación de por qué Martínez Villena abandonó la literatura, acaso porque padeció también allí un desgarramiento (este literario) proveniente de su provisorio lugar (entre el modernismo y la vanguardia, precisa R. F. R.) dentro de una época de transición (síntoma que igualmente atraviesa *Versos libres* de Martí), y que tiene su expresión sintomática en su poema “Motivos de la angustia indefinida”.⁶⁷ Es una atendible conjetura. Pero no podemos olvidar otra afinidad entre Martínez Villena y R. F. R., que proviene esta de la expresión posmodernista. Efectivamente, no es un secreto que poemas como «Canción del sainete póstumo» (“*Yo moriré prosaicamente, de cualquier cosa...*”, dice el primer verso), y otros, por ejemplo, de José Zacarías Tallet, fueron un referente importante para los poetas conversacionales cubanos. Es esta, entonces, una razón más para fijar ese referente mítico. Ese *pathos* tremendo que pasa de Martí, de Unamuno, de Vallejo, y de Martínez Villena, a R. F. R., es el que cuaja en textos suyos como “El otro”. Hay un *tono* que proviene tanto de momentos poéticos *extraños* de Martí y Casal (donde la noche, el misterio, el secreto, el otro mundo, el imposible, hacen su aparición) y que pasa a Martínez Villena, como el que emerge, por ejemplo, en “El café” y “La noria”, de Regino E. Boti; o en textos de Fernando Llés (“Música; gritos; voladores; humo”), de René López (“Barcos que pasan”, “Las tribulaciones”, “Canción pueril”),⁶⁸ que configuran este tópico del imposible trágico, que heredarán de algún modo R. F. R. (y que a ratos reaparece, por ejemplo, en Raúl Hernández Novás, como vio R. F. R. en él cuando lo refirió a Casal...)⁶⁹ Como sabía muy bien Piglia, en el mito suele haber un secreto... Por eso R. F. R. se fija y marca lo *indecible* en Martínez Villena, al citar su verso “*que tu mayor dolor quedará sin ser dicho*” (el subrayado es de él), de «Insuficiencia de la escala y el iris». Al cabo, late en toda la breve, pero sintomática y fulgurante producción literaria de Martínez Villena el eterno dilema entre el arte y la vida (expresado en su caso enfáticamente en aquella controvertida declaración

66 Ibídem., p. 41.

67 Rubén Martínez Villena: “Motivos de la angustia indefinida”, VV. AA., *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ed. cit., pp.119-120. El poema comienza así: “*¡Oh, consciente impotencia, para vencer la empresa / de traducir al verso la aspiración informal!*”, tan dariano. Y, más adelante, se refiere a “*un verso de consonancia imposible*”, que haría las delicias de Giorgio Agamben para su singular teoría de la poesía... Véase: Giorgio Agamben, *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Traducción y prólogo de Edgardo Dobry, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2016, especialmente los ensayos “«Corn»: de la anatomía a la poética” y “El final del poema”.

68 Todos estos poemas pueden leerse en VV. AA., *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del sigloxx*, ed. cit.

69 Roberto Fernández Retamar: “Raúl en su Cuba y en su noche”, *La poesía, reino autónomo*, ed. cit.

suya a Jorge Mañach: “Yo destrozó mis versos, los regalo, los olvido: me interesan tanto como a la mayor parte de nuestros escritores interesa la justicia social”), tema, como ya se sabe, tan caro a R. F. R.

10

Coda personal

Tal vez siguiendo una costumbre crítica del propio R. F. R. (toda crítica es personal)...,⁷⁰ escribo estas últimas líneas. Tengo en mi mano la primera edición cubana de *La poesía, reino autónomo* (2000), y leo esta dedicatoria de puño y letra de R. F. R.: “Para Jorge Luis Arcos, tan admirado y querido por su Roberto julio/00”. Asimismo he revisitado, mientras escribía las páginas anteriores, la edición colombiana de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1995), donde se puede leer en su generosa dedicatoria manuscrita: “Para el admirado poeta y crítico Jorge Luis Arcos, que tan generosamente lee a su agradecido amigo Roberto /dic./98”. Igualmente le agradezco mucho (esta, especialmente, mucho) la dedicatoria impresa que me hizo en uno de los sonetos que componen su “Trébol para Raúl Hernández Novás”, poeta amigo y admirado y querido por ambos. El texto que se recoge en esta compilación de R. F. R. sobre R. H. N., “Raúl en su Cuba y en su noche” (1993), leído en la despedida de su duelo, no tiene equivalente dentro del género fúnebre, y, a pesar de su brevedad, es un deslumbrante ensayo. Por cierto, a R. H. N. le hizo otro merecido homenaje en su texto, también aquí recogido, sobre Vallejo, “Presencia de Vallejo en Cuba”. En otra dedicatoria, escrita en un libro suyo que he extraviado, me decía, más o menos así, “Para Jorge Luis Arcos [...], severo”. Severo, porque cuando él hacía chistes, con su inteligente ingenio, en el Departamento de Literatura de la Escuela de Letras, yo, entonces su alumno ayudante, no me reía, y no porque fuera severo, o no tuviera sentido del humor, o rechazara esos chistes, como acaso él pensó, sino porque, sencillamente, cómo me iba a reír de lo que decía alguien a quien admiraba tanto, entonces para aquel joven, casi un dios. Eso motivó que una tarde se aproximara al banco mítico de la entrada a la Escuela de Letras, se sentara a mi lado, y, para mi consternación (yo era muy tímido entonces, aunque en aquel instante comprendí que los dioses podían ser vulnerables), me preguntara: “Arcos, ¿usted tiene algo contra mí?”, y ante mi fatal y seguro que incomprensible silencio, me explicara la razón de la pregunta. Entonces yo no le dije lo que puedo decirle ahora.

⁷⁰ Este juego o promiscuidad entre la crítica y la vida, o intercambio, o trasvasamiento, de lo uno en lo otro, y viceversa (como le gustaría a Machado) —escribí *juego*, pero en este acaso se nos puede ir la vida, o su sentido...—, creo que está implícito en un juego de palabras (como los conceptistas, R. F. R. es proclive a ellos, y al oxímoron, a las paradojas, como Quevedo, como Martí, como Unamuno, como Vallejo, como Borges...) que utiliza en su texto “Para leer a Vallejo”, cuando enuncia con el mismo sentido estas frases: “una situación histórica, y por tanto vital”, y “una situación vital, y por tanto histórica” (ob. cit., p. 124).

R. F. R. fue mi maestro. No porque haya sido mi profesor. No tuve esa dicha. Aunque fungí burocráticamente como su alumno ayudante, pues R. F. R. impartía las materias Teoría literaria, Poesía Hispano-Americana del siglo xx (que incluía la española) y Seminario martiano, en la antigua Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, y, en mi caso, yo estaba adscrito a la materia sobre poesía hispano-americana que impartía durante ese curso el también poeta y ensayista Guillermo Rodríguez Rivera, pero de la cual R. F. R. era el profesor principal. Era la ominosa y feliz (para mí) década de los años setenta, cuando yo estudié. Repito, no me dio clases en el aula, pero sí fue mi maestro. Asistí a varias inolvidables conferencias suyas, y lo leí con fruición y avidez, tanto su poesía como su prosa. De su poesía (que todavía leo y enseño y me conmueve cuando imparto todos los años Literatura Latinoamericana II en la helada y remota Universidad de Río Negro, en San Carlos de Bariloche) no sé qué habrá quedado en mí, seguro que infusamente, como quedan las cosas invisibles pero perdurables, pero de su prosa sí puedo asegurar que aprendí mucho. Como acaso él de Reyes, yo aprendí mucho de su prosa. Mi primer texto escolar universitario tuvo en sus textos sobre la crítica de Martí mi modelo. Acaso por haber leído tanto su prosa ensayística es que noté, mucho antes de que él lo confesara públicamente en Buenos Aires, la presencia soterrada pero intensa y poderosa de su maestro sabio y ciego... Borges también fue una lectura insoslayable para mí desde que descubrí en una mítica antología cubana, *Cuentos fantásticos* (La Habana, 1968), un cuento (“Las ruinas circulares”) de un hispanohablante, para mí, entonces, totalmente desconocido (no se publicaban libros de Borges entonces en Cuba),⁷¹ y que se llamaba Jorge Luis Borges (para mí esa lectura fue literalmente como el redescubrimiento de la prosa castellana). Gracias a una extraña casualidad (como son todas) pude adquirir de una biblioteca personal, ya cuando era estudiante de Letras, varios libros de Borges que todavía conservo: *Aleph*, *Ficciones*, *Historia de la eternidad*, *Discusión*, *Otras inquisiciones*, *El hacedor*, *El idioma de los argentinos*... También, entonces —era el año 1976—, tuve acceso, por otra extraña casualidad, a la abandonada biblioteca personal de Enrique Labrador Ruíz (algún día contaré esa increíble historia), y allí obtuve muchos ejemplares de la revista *Sur*, donde colaboraba profusamente ese extraño escritor que escribía, como Góngora, *fatigar*, y que adjetivaba como nadie en la lengua castellana desde Quevedo, su confeso maestro literario (también Reyes). En fin, solo quería indicar esa deuda inicial e imperecedera, con ambos.

⁷¹ El único libro de Borges que se ha publicado en Cuba, lo prologó y compiló R. F. R., *Páginas escogidas*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1988 (primera reimpresión, 1999). La segunda edición tuve la oportunidad de comentarla, con la presencia de R. F. R., en Casa de las Américas, en un texto que todavía conservo inédito, “Sobre Borges”.

Después leí mucho a Martí, otro maestro compartido. Y a Vitier. Creo que no tengo que aclarar que también a Fina... Porque tuve igualmente la dicha, como la tuvo él desde su juventud, de contar con la amistad de ambos. Todavía recuerdo la lectura que hice del deslumbrante poema “Aldebarán”, de Unamuno, o de otro suyo, “Leer, leer, leer, vivir la vida”, incluido, por cierto, en *Antología de poetas españoles del siglo XX* (Ed. Universitaria, Ed. Nacional de Cuba, La Habana, 1965), compilada y prologada por Retamar (como entonces le decíamos, obviando su común Fernández, aunque tal vez dejó de ser común cuando leímos su extraordinaria elegía “¿Y Fernández?”), texto que se recoge en la edición argentina de *La poesía, reino autónomo*. Si no me equivoco, pues recurro a mi memoria, en esa antología leí también aquel soneto de Unamuno (tan quevediano) que termina así: “hay que ganar la vida que no fina, / con razón, sin razón, o contra ella”. Ahora recuerdo otra frase de los diarios de Piglia: “He sido construido por ciertas lecturas [...] como si hubiera encontrado ahí el oráculo escrito de mi vida”.⁷²

No sé bien por qué escribo esta coda personal. Pero si es verdad, como estaba convencido Piglia, que toda crítica es *también* (matizo) autobiografía, entonces de algún modo yo hago su crítica y, a la vez, la mía, y digo estas cosas con mi prosa que aprendí de la suya, y ambos en la de otros, algunos *otros* igualmente compartidos —algo, por cierto que haría las delicias de Bloom... No pretendo extremar con este comentario las deudas que tengo con R. F. R., pero tampoco las minimizo. Después de todo, y menos mal que es así, son arduas asimismo nuestras diferencias ¿no? Pero ya se sabe, los verdaderos discípulos (mientras lo son) no son los que reproducen a su maestro sino los que, *a partir de él*, buscan su propio camino...

&

Como se habrá notado, no he podido detenerme, como hubiera querido, en todos los textos que conforman esta compilación, por lo que aquí se cumple aquella sentencia sobre que los textos no se terminan, sino se interrumpen o abandonan... Ojalá sirvan estos comentarios para que algún lector desconocido los haga suyos (acaso para contradecirlos) con la *angustia* y la *ansiedad* que pueden y deben provocar en cualquier amante de “esa labor cada vez más extraña y necesaria que es la poesía”.⁷³

San Carlos de Bariloche, 27 de enero, 2017

⁷² Ricardo Piglia: ob. cit., p. 296.

⁷³ Roberto Fernández Retamar: “Situación...”, ed. cit.

MIRTA AGUIRRE: UNA ESCRITORA BARROCA¹

Frank Padrón

Analista e investigador del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos

*Si hacemos los sueños a nuestra imagen y semejanza, como a la vida le importa muy poco parecérsenos o no, se obtendrá lo contrario. Eso, tan repetido en libros, estamos aprendiéndolo en el quehacer diario —y a veces duramente— los soñadores de revoluciones que ahora, en Cuba, nos enfrentamos a una en carne y hueso. Una que está siendo mucho más bella y heroica que lo que nunca osamos imaginar, pero que es, desde luego, ella misma y no la que cada uno pudo forjarse, a su medida, en la propia mente.*²

MIRTA AGUIRRE

Estilemas y estiletes de un estilo

Detalladamente en la primera parte de este ensayo, los criterios e ideas de Mirta Aguirre sobre el Barroco y sus principales exponentes en España (Góngora, Quevedo, Cervantes, Calderón) e Hispanoamérica (en su caso más representativo, Sor Juana) precisemos ahora, en un primer acercamiento, hasta qué punto estuvo influida su prosa —que, como se sabe, equivale a decir en un alto porcentaje, su obra ensayística— por sus conocidas y estudiadas figuras.

Para un rastreo a lo largo de sus muchas páginas, nos hemos valido del esquema ofrecido por ella sobre las características más sobresalientes del “barroquismo literario”, y nótese como este término, aunque su objeto se centre en el siglo XVII, sí rebasa el fenómeno histórico-concreto, apuntando a una perspectiva general que nos autoriza a examinar a cualquier escritor a la luz de aquellas, si bien en este caso se circunscribe a la España de aquel momento.

¹ Fragmento del libro *De la letra a la esencia: Mirta Aguirre y el barroco literario*, premio Uneac de ensayo Enrique José Varona, 2016. Para dar cumplimiento a los requisitos de esta publicación, se le han realizado las adecuaciones pertinentes al texto.

² Mirta Aguirre: “El novelista del dinero”, en *Estudios literarios*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 378. Salvo indicación contraria, todos los textos citados corresponden a obras de la autora, por lo cual en las notas siguientes omitimos su nombre.

El cuadro en cuestión (citado de modo textual) es el siguiente:

1. El gusto por la antítesis, por la contraposición de términos y la afición por el descubrimiento de relaciones sorprendentes o inesperadas entre ellos.
2. La predilección jesuítica por la ambigüedad, los equívocos, las paradojas, los retruécanos y toda clase de ingeniosos juegos de palabras.
3. El rebuscamiento verbal, el hipérbaton, el descoyuntamiento de la sintaxis.
4. El uso y abuso de la alusión, la perífrasis, el alegorismo y de cuanto propicie la expresión indirecta.
5. La metáfora exacerbadamente sensorial.
6. La exageración comparativa, tan hiperbólica como sea posible.
7. La cabriola con el orden natural de la asociación de ideas: lo que modernamente se ha llamado “ruptura del sistema”.
8. El uso prerromántico del grotesco.
9. El disfrute de la sátira.
10. La admisión del prosaísmo y aun de la procacidad en el lenguaje.
11. La exquisitez en el aprovechamiento de los componentes sonoros de la palabra.
12. El uso frecuente de recursos retóricos como la elipsis, la si-
leipsis o el ceugma.³

Entonces, guiándonos por algunos de esos rasgos que Mirta deriva del barroco literario hispánico, pudiéramos encontrarlos, trascendiendo lugar y época, en sus ensayos. Claro que una aplicación mecánica y literal de estos a su obra sería absurda, hay que hacer inevitables adecuaciones genéricas, temporales, etc. Tampoco esos aspectos se encuentran de modo ornamental, sino vigorizando la expresión, conformando el estilo, persiguiendo —y atrapando— esencias. Porque su barroquismo enfatiza, mediante tales recursos, lo que quiere decir; no necesita, como los del siglo xvii “sutilezas” que los protejan, ni capotes para torear inquisiciones ni contrarreformas. El objetivo es distinto, y con él, la intención. Por tanto, en Mirta, lo polémico nunca se diluyó en la cabriola verbal, en el retoricismo, en la elegancia *per se*. Mas nadie que la estudie a fondo podrá negar una (profunda) asimilación del barroco literario en su estilo.

³ “Góngora y el culteranismo”, *idem*, pp. 168-169.

Si hubiera, en este sentido, que apresurar una ubicación dentro de las dos ramas del árbol barroco, es evidente que nuestra escritora clasificaría como indiscutible conceptista, heredera de sus admirados don Francisco y Sor Juana. ¿Estimaba, por ello, menos a Góngora, despreciaba como tantos (algo que sabía) a Calderón? Ya vimos que no; todo lo contrario. Simplemente, era acaso aquella la línea que mejor se avenía con el género, con los temas elegidos (polémicos, y aun superlativamente en la mayoría de los casos), con el rigor lógico que siempre guiaba su mano, pero a la vez con ese fluir poético que inunda toda su producción, cualquiera que sea el género que aborda.

Juan Chabás dijo de Quevedo algo que muy bien podría repetirse hablando de la ensayística mirtense: el crítico e historiador de la literatura española hallaba sorprendentes, en los versos de su coterráneo, “la apretada concisión del concepto, que a veces curva su doble filo cortante como el acero de una gumía, y la fecunda e ingeniosa habilidad para dar a sus palabras un brío y un brillo nuevos”.⁴

Y si esto ocurría con el verso quevediano, su prosa no era, como señaló Mirta, menos “cortante”. Mucho del madrileño hay, pues, en la ensayista.

Si de magistral síntesis va a hablarse, si de resumir en pocas líneas, con precisión y claridad una idea que ha venido desarrollando con amplitud, si de encontrar la conceptista reducción de un planteo a su expresión mínima, consúltense ensayos como “El novelista del dinero”. Allí dice: “El pequeño farsante del bastón de turquesa era también un hombre justo y un escritor muy grande”.⁵

Pero esto, después que nos ha explicado, casi exhaustivamente, el modo de conjugarse en Honorato de Balzac, los elementos aparentemente contradictorios que conforman la afirmación anterior, y cuando hemos comprobado que, gracias al realismo, al talento y a la honestidad, una mentalidad reaccionaria hasta el ridículo, pudo erigir una obra tan humana, verídica y artísticamente resuelta como *La comedia humana*. También dicho conceptismo se descubre al relacionar un gran hombre con una gran obra. Resumiendo un breve capítulo sobre la vida de Cervantes, la autora se refiere al *Quijote* como “un libro de burlas”: “El libro en el que un hombre se reiría implacablemente de sí mismo para castigarse por haberse permitido soñar una vez con la gloria de los héroes”.⁶

⁴ V.: Juan Chabás, *Historia de la literatura española*, Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1980, p. 204.

⁵ “El novelista del dinero”, *ed. cit.*, p. 393.

⁶ *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, Sociedad Lyceum, La Habana, 1948, pp. 15-16.

O cuando en el polémico “Realismo, realismo socialista y la posición cubana” (al cual volveremos) tras analizar minuciosamente las tantas caras del complejo fenómeno, la ensayista resume: “El mayor logro realista en el arte se obtiene cuando se consigue transmitir lo más importante del contenido de la realidad”.⁷

Si continuáramos la cita, nos deslizaríamos por un terreno que, conformador de la personalidad de la autora, no podía estar ausente de una manifestación donde hay tanto de ella, el ensayo. Nos referimos a “esa cultivada espuma de defraudaciones que se llama el humor”,⁸ y dentro de esta importante categoría estética, en específico, su vertiente más fina y difícil: la sátira. Cabría agregar lo que, en el reproducido esquema sobre rasgos barrocos, ella consigna en ese punto: su “disfrute”. Realmente, ella disfruta y hace disfrutable su prosa, en buena medida, a través de ese elemento.

Volvamos a la cita extraída del trabajo sobre el realismo, donde una vez definido su mayor logro, se contrapone la idea negativa: aquel no se obtendrá cuando alguien dirige la palabra al muñeco de cera creyendo que es de carne y hueso, ni cuando a un retrato «solo le falta hablar», lo que, como bien se sabe, no es poco faltarle».⁹

Aquí la definición negativa no solo arremete contra los lugares comunes y burdos criterios anticientíficos en torno al realismo, sino que conlleva una implícita burla a su vulgaridad y falta de seriedad absolutas.

Serían interminables los pasajes humorísticos, satíricos, mezclados a veces con sutiles procedimientos de alusión que podrían citarse en esta obra ensayística, como cuando, hablando de los recursos taimados de la presunta sor Filotea en la carta a su colega jerónima, advierte: “Que haya podido ser de buena fe, ¿qué importa? Ya se sabe qué camino es el que está empedrado de buenas intenciones”.¹⁰

Ese huir suyo de la frase hecha, manida, origina un ingenioso recurso: la cita aludida sin más, el reclamo de la colaboración del lector, a quien solo se insinúa, apelando a su conocimiento para evitar la rutina, sin dejar de aprovechar la rica sustancia semántica de determinado refrán, dicho o frase cualquiera, como se estudiará más ampliamente a su hora.

La ironía finísima, a veces casi imperceptible (que nos parece la mejor y más distintiva en ella), otras, realmente ácida y abierta, puede encontrarse hasta en los más difíciles temas. Por ejemplo, cuando en el citado ensayo sobre el (los) realismo(s), alega: “Como su temática es

compleja, por fortuna no ha sido posible elaborarle al realismo socialista sus Diez Mandamientos”.¹¹

O cuando en *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, incurriendo por demás en una lograda ruptura de sistema de lo psicológicamente esperado, se refiera a *Los misterios de París*, de Eugenio Sue, como “esa novela que tenía la virtud de sacar de sus casillas a Carlos Marx”.¹²

Y ya que hemos mencionado otro recurso barroco (sobre todo conceptista), precisamente de los que Mirta incluye en su lista, analicemos el comportamiento de este en su obra, o sea, “la cabriola con el orden natural de la asociación de ideas”.¹³

Del tipo anteriormente mencionado,¹⁴ encontramos varios muy felices en los *Estudios literarios*, digamos uno localizado en el ensayo “Ramón López Velarde, mexicano y poeta”. Tras incluir un fragmento de “La bizarra capital de mi Estado”, y analizando una de las importantes polarizaciones en la vida del excelente escritor, la autora apunta que ello “Le quedaría dentro, perpetuamente a López Velarde; como se le quedaría amarrada a los huesos la provincia, cercana a Dios y a la virtud, en tanto que la capital constituiría precipicio de inevitables despeñamientos demoníacos”.¹⁵

Por lo menos, tres “cabriolas” asociativas en un conseguido intento de acumular información de modo coherente, acelerar el proceso cognoscitivo, y a la vez, hacerlo de modo elegante y preciso.

Ruptura en el sistema lógico, puede hallarse en afirmaciones como estas: “lejos de ser incompatible con el idealismo, aun llevado hasta la religiosidad, el realismo ha sido idealista en casi toda su trayectoria.”¹⁶

Claro que a nadie con un mínimo de seriedad se le ocurriría extrapolar esta frase de su contexto, sobre todo, conociendo la exhaustividad y el rigor de la autora para desentrañar aspectos profundos, máxime, si como este, son, en apariencia, contradictorios. Pero el aserto no deja de implicar una paradoja, en las que Aguirre, al enunciarlas, era tan audaz y definitoria como para todos sus planteos, precisamente por el modo en que era capaz de elucidarlas, ofrecer sus envases, sopesar y valorar sus contrarios y dejar al lector sin un mínimo de dudas acerca de lo que pudiera haber sido insoluble o demasiado esotérico para ser esclarecido. Así ocurre esta vez, porque inmensas parrafadas (y hasta páginas completas), antes y después, se han dedicado a explicarnos el porqué de la paradoja, como cuando, refiriéndose al “novelista del dinero”,

7 “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 429.

8 *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. cit., p. 13.

9 “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, ed. cit., p. 429.

10 “Del encausto a la sangre”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 301.

11 “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, ed. cit., p. 441.

12 *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, p. 252.

13 “Góngora y el culteranismo”, ed. cit., p. 169.

14 V.: Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, t. 1, Ed. Gredos, Madrid, 1952, pp. 387-449.

15 “Ramón López Velarde, mexicano y poeta”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 135.

16 “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, ed. cit., p. 433.

en el ensayo homónimo, no tarda en afirmar: “Ni en su época ni más tarde ha habido otro novelista que viera con mayor claridad que *Balzac*, *el monárquico*, la situación y el devenir de la sociedad capitalista”.¹⁷

El contrastante, casi violento epíteto dentro del contexto sintagmático, no deja de propiciar un efecto contradictorio al lector, por mucho que se nos haya explicado, demostrado incluso, lo indiscutible de esa verdad, y no deja de actuar tampoco como admirable y eficaz síntesis, fuertemente semántica con respecto al texto en su conjunto.

De estos rasgos, el primero que nuestra autora expone en su esquema barroco, tiene mucha relación con el anteriormente analizado: “El gusto por la antítesis...”.

Agudos procedimientos antitéticos hallamos en las páginas 262 y 263 de *El Romanticismo...*, donde se contraponen los criterios de V. Zychlinski, “militar prusiano más conocido por el seudónimo de Sseliga, colaborador de la revista de Bruno Bauer *Allgemeine Zeitung*, y Carlos Marx, en torno a *Los misterios...*”.

Continúa Mirta —como se ha visto, no desarrollamos nuestra investigación en un orden cronológico— apuntando el siguiente tópico en su cuadro: “La predilección jesuítica por la ambigüedad, los equívocos, las paradojas, los retruécanos y toda clase de ingeniosos juegos de palabras”.

Aunque no precisamente jesuítica, como se sabe y se ha dicho, la devoción de la escritora por este tipo de elegancias, era un hecho. Sobre todo, por el retruécano.

El más conocido es, sin dudas, su acertadísima y tantas veces citada (tanto, que a veces no felizmente) definición del realismo; ella siempre se apresuraba a aclarar que no fue su intención crear un juego de palabras, pero ¿qué es, si no, aquello tan certero de que el llevado y traído fenómeno literario consiste en proporcionar “la realidad de las cosas y no las cosas de la realidad?”.¹⁸

Sí, juego conceptual, retruécano, pero del bueno, del que apunta a muy hondas zonas de significado, de la teorización literaria y artística.

En este sentido, como en tantos otros, Mirta es más deudora de Sor Juana que de Quevedo: aquel suave ingenio de la jerónima para desplegar tal recurso en sus poemas y en su prosa, aquel espíritu ardorosamente polémico, pero tan sutil que parece esquivarse, diluirse en la cabriola verbal, y que puede esfumarse a quien no ande ágil y despierto:

Si en “No me condenes”, María tiene ojos “de sulfato de cobre” no es por ser “pobre”. En todo caso, si Ramón López Velarde hubiera sido capaz de caer en esas debilidades consonarias, habría

que suponer lo contrario: que María era “pobre” por tener ojos de “sulfato de cobre”. Lo que sería muy diferente, aunque constituyera una flaqueza creadora.¹⁹

En casos como el anterior, la ensayista descubre un “retruécano implícito”, que ella misma infiere al proponernos una lectura profunda del poema.

Mientras que en el cervantino coloquio canino, “se ha traspasado ese grado de la fábula en el que hablan los animales para que entiendan los hombres, para llegar a otro en el que se hace animales de los hombres para poder hablar de ellos”.²⁰

Por último, digamos con la escritora que la peruana Micaela Villagas era, “mujer codiciada por artista; y artista famosa por mujer codiciada”.²¹

También hay que modificar, atenuar esta vez, la próxima característica barroca plasmada por la ensayista, a la hora de empuñar esas armas en ella. Es cuando se refiere a “el rebuscamiento verbal, el hipérbaton, el descoyuntamiento de la sintaxis”.

La autora de “Góngora y el culteranismo” no llegó jamás a esos extremos; si hubiera que reprochar algo a su límpida escritura sería el abuso de frase entre plecas; amante como era, de la proposición subordinada, recurría demasiado a este recurso para tales ideas incisivas dentro de las oraciones principales, cuando podía echar mano también al entre paréntesis o la simple coma; sin embargo, seríamos injustos si no reconociéramos que ello no enturbia en absoluto la comunicación con los lectores.

Pero sí podemos encontrar, a lo largo de sus páginas prosísticas, innumerables ejemplos de enredaderas verbales, de complicadas elaboraciones sintácticas, profusión de incidentales, a veces hipérbaton, barroquismo, en fin. Claro que, si se nos permite el término, del auténtico. Veamos: “Esto hace que la literatura, hasta entonces nutrida de la vida misma, aunque el hecho no se manifestase siempre en eco directo, inicie un existir supra-real y torremarfileño que, en las hostiles condiciones de los siglos en consideración, favorece el barroquista enroscamiento en su propia sustancia”.²²

Sin más, barroca reflexión sobre el Barroco, expresada en términos barrocos. Pero no es necesario que la temática exija, acaso, “ponerse a tono”. Se habla, finalizando el análisis de “En torno a la *Elegía*

¹⁷ “El novelista del dinero”, ed. cit., p. 384 (Subrayado nuestro F. P. N.).

¹⁸ “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, ed. cit., p. 425.

¹⁹ “Ramón López Velarde, mexicano y poeta”, ed. cit., p. 153.

²⁰ *La obra narrativa de Cervantes*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, p. 250.

²¹ *Influencia de la mujer en Iberoamérica*, en *Ayer de hoy*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1980, p. 360.

²² “Góngora y el culteranismo”, ed. cit. p. 168.

a *Jesús Menéndez*”, de “los imagineros, metafóricos juegos que a veces funden las más marxistas contraposiciones con los más hermosos encuentros líricos”.²³

¿Subordinadas? ¿Incidentales?: “Además de ello, la Avellaneda destaca, porque a lo que se ve, lastimaban mucho su sensibilidad, los brochazos naturalistas de la novela romántica, para lo que toma como punto de referencia a Hugo, quien, después de todo, hasta entonces solo había producido, aparte sus publicaciones juveniles, *Nuestra señora de París*”.²⁴

Con respecto al “uso y abuso de la alusión, la perífrasis, el alegorismo y de cuanto propicie la expresión indirecta”, habría, de entrada, que eliminar el segundo sustantivo de la expresión. Uso, por supuesto, hasta abundante, pero nunca desmedido ni en exceso, pues la escritora, como estilista impecable, sabía el momento oportuno de emplear cualquier recurso poético, traslaticio, de modo que este no solo no enturbiara (quizá adornándolo demasiado) el pensamiento lógico, sino que se pusiera a su servicio, lo complementara, prestara su indispensable ayuda al proceso de cognición, de asimilación y valoración por los lectores.

Es esta una buena razón por la que, desde ningún costado, puede incluírsela entre los impresionistas de la crítica, ni aun dentro de los más agudos. Científica fue su labor en el ejercicio del criterio, pero a la vez, y sin que los términos se excluyan como algunos creen, fue poeta.

Mas, comoquiera que el anterior aspecto se aparta un tanto de nuestro análisis presente (será examinado en el siguiente capítulo), continuamos en el citado rasgo, mediante algunos empleos de los recursos allí incluidos:

La alusión:

Góngora [...] encontraría en la posteridad la resurrección con la que no creía poder contar. Si no al tercer día, al tercer siglo...²⁵

La perífrasis:

Así evolucionaron los románticos y así se deshizo, en breve tiempo, su cristiana, caballeresca y feudalizante reacción contra 1789, y su antiburguesa fiebre de retorno a la naturaleza: el campo se rindió a la ciudad; las ruinas cedieron su lugar a los centros

²³ “En torno a la *Elegía a Jesús Menéndez*”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 112.

²⁴ *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, ed. cit., p. 351.

²⁵ “Góngora y el culteranismo”, ed. cit., p. 197.

fabriles, la luna hizo su retirada ante el alumbrado de gas, el honor admitió que el dinero ocupase su sitio y el cerebro convenció al corazón de que había en el mundo cosas más importantes que amar y ser amado...²⁶

El alegorismo:

Se conoce el río. Se sabe que se embravece, que inunda las llanuras, que derriba los árboles y las casas y conduce la tierra de un sitio para otros. ¿No es lógico que los hombres tomen precauciones «con reparos y con diques, de manera que, cuando el río vuelva a crecer, se deslice por un canal o su ímpetu no sea tan desenfrenado y dañoso»?²⁷

En todos, mediante recursos distintos, se alude oblicuamente a aspectos cuya plasmación directa, literal, no permitiría su aprehensión como se logra mediante el lenguaje figurado, amén del embellecimiento que este le confiere.

Primeramente, la mención de un término bíblico (“resurrección”) remite al lapso en que, según las escrituras, se levantó Cristo de la tumba. La analogía, en el caso Góngora, contempla no solo el primer elemento comparado, sino el segundo-contiguo: tres días, tres siglos. Sin embargo, el parangón es velado: los propios términos hablan, para nada se hace explícita la referencia bíblica. En el segundo ejemplo, el tránsito del Romanticismo en el siglo XIX, de una postura medieval y bucólica, a otra francamente burguesa y pragmática, se describe (y aquí hay también un poco de simpática paradoja y no menos, de ironía) con una imaginería bien romántica, que conforma toda la hermosa circunlocución.

Por último, en la admirable y valiente reivindicación del “maquiavelismo” que se encuentra en el correspondiente ensayo, la alegoría viene a calzar oportunamente, y a precisar con mucho tacto, lo que se ha explicado en torno a la acción sobre las fuerzas sociales, la observación experimental, el control de las perturbaciones a la vida pública, el rechazo al utopismo, el conocimiento y obediencia de las fuerzas determinantes en los acontecimientos políticos para un correcto cimiento del Estado. La virtud, en fin, la vigencia y la valía de *El príncipe* y su autor, se resumen y contienen extraordinariamente en el citado procedimiento alegórico.

²⁶ “Apuntes sobre la literatura y el arte”, en VV. AA., *Revolución, letras, arte*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 497.

²⁷ “Maquiavelo, su tiempo y *El príncipe*”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 373.

Otra característica barroca, según la propia Mirta, es “la exquisitez en el aprovechamiento de los componentes sonoros de la palabra.”

Tampoco hubo aquí, por parte de su autora en la ensayística que analizamos, una voluntad de exacerbación eufónica, que hubiera lastrado, evidentemente, el alcance y la seriedad de sus mensajes. Pero, cuando lo demandaba el tema, también echaba mano al recurso, y la eufonía llegaba como otro eficaz auxiliar.

Volviendo una vez más a su estudio sobre López Velarde, y aunque negara, quizá sin toda la razón, el atribuido barroquismo al atormentado bardo de Zacatecas, ella ofrece ejemplos donde —se enfoque o no tal propósito— uno comprueba que aquel andaba, por lo menos, muy cerca de su estilo. Y como gustaba ponerse a tono con sus estudiados, y como uno de los costados más sobresalientes en la obra lopezvelardeana es la adjetivación, escribe párrafos como este:

Pureza que por un lado es, para nuestro zacatecano, ascética exigencia de angélico cristianismo al barro mortal que nos sirve para deambular por este mundo; y, por otro, empañamiento y negación de ella en la paganía islámica que, al parecer, constituía para sus católicas convicciones el peor de todos los paganismos posibles.²⁸

No ignorando la ensayista la importancia que tenía en el zacatecano la exuberante adjetivación, considero que no es nada casual —estilista impecable como era— el empleo aquí en apenas cuatro líneas, de cinco adjetivos bastante próximos, por demás, y mucho menos si cuatro ellos son palabras esdrújulas, con lo cual logra un indudable efecto sonoro, que en ningún momento debe pensarse fruto del azar; por el contrario: bien calculado y medido.

Por otra parte, hay en ese párrafo visibles efectos de aliteración con las letras “p”, “c”, y las que en el español hablado en Cuba resultan silbantes (“z”, “x”, “s”, “c” ante vocal débil).

Y qué decir cuando se refiere al Góngora de las *Soledades* o, sobre todo, de la *Fábula*: explicando o comentando sus argumentos, narrándolos a veces, en estilo indirecto, a nadie se le escapa que el poeta cordobés está muy cerca de su pluma, hasta cuando hace ella cualquier acotación técnica: “El verso empieza a dejar de ser cantado. Pero se va añorando la música, perseguido por ritmos y duraciones silábicas, por métricas supervivencias de anacrusa, en los casos más sencillos. En los más complejos, intentando fónicas equivalencias instrumentales”.²⁹

28 “Ramón López Velarde, mexicano y poeta”, ed. cit. p. 133.

29 “Góngora y el culteranismo”, ed. cit., p. 177.

No es casual tampoco que sea precisamente hablando del admirado andaluz cuando demos con un ejemplo semejante, nada menos que mientras ella estudiaba la complejidad de una poética que incorpora procedimientos técnicos de la música.

La eufonía reside, en fin, en el golpe sonoro que se logra a través de la continuada adjetivación esdrújula, y en la aliteración (en Góngora aún más con las silbantes), reforzando el carácter de las ideas propuestas, la peculiar zona semántica a que alude el mensaje.

Finalmente, dentro de ese “manual” barroco de primera mano ofrecido por Mirta Aguirre sobre elementos generales de ese estilo, encontramos “el uso frecuente de recursos retóricos como la elipsis, la silepsis o el ceugma”.

Sobre todo el primero, por su carácter agrupador, sintético (y ya hemos visto la presencia e importancia de la síntesis en la ensayística que nos ocupa) es muy utilizado por esta autora, siempre de manera sui géneris, con un certero embellecimiento de la expresión como resultante. Verbigracia: “Vivió [López Velarde], entre 1888 y 1921, los años del famoso poema “Treinta y tres”, en el que se define [...] su personalidad a cara y cruz”.³⁰

Aquí está la elíptica concatenación de dos ideas que no se encuentran en el mismo orden temático. Y cuando Marinello escribe a un joven vacilante que “la más horrible condición es la del hombre que llega a maldecir de sí mismo por haber tomado un camino más duro que sus pies”,³¹ Mirta, sentenciosa y cortante, refiriéndose a su colega, finaliza el ensayo “México en Juan Marinello” diciendo: “De acero resultaron los suyos para recorrerlo”.³²

Hacia otras esferas

Hay importantes recursos del Barroco (o heredados por este, para conferirles fuerza y personalidad) que, aunque la escritora no recoge en su elemental cuadro, fueron utilizados profusamente por ella. Entre esos, fundamentalmente, la pregunta retórica. Y aquí, Quevedo y, más aún, Sor Juana, inciden extraordinariamente.

Centrémonos en ese monumental ensayo que es *Del encausto a la sangre...*: en las abundantes citas que tiene que reproducir la autora, de lo escrito por su figura estudiada —sobre todo de la *Respuesta...*—, encontramos ejemplos como estos: “porque quien hizo imprimir la carta tan sin noticia mía, quien la intituló [...] ¿qué no hará?, ¿qué no perdonará?, ¿qué dejará de hacer y qué dejará de perdonar?”.³³

30 “Ramón López Velarde, mexicano y poeta”, ed. cit., p. 133.

31 “México en Juan Marinello”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 131.

32 *Ibidem*.

33 *Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. cit., p. 304.

O “¿cómo, sin grande conocimiento de reglas y partes de que consta la Historia se entenderán los libros historiales?”³⁴

Ya se sabe la eficacia del recurso para el desarrollo de una argumentación, dentro de un proceso lógico, pero esta concatenación de preguntas retóricas duplica la convicción, acelera el razonamiento, precisa el sentido y la dirección de “la diana” a la que se apunta, fundamenta y asegura desde su oblicuidad.

Mirta, entonces, gusta de encadenar tales interrogaciones, sobre todo cuando la idea o el problema abordados son más complejos, más llenos de matices y sutilezas, por lo que requieren despieces mayores y más complicados. Así, el caso Sor Juana, en general, y en particular el espinoso “episodio atenagórico”, demandan, exigen casi, procedimientos similares.

Pero en Aguirre, y es hora de decirlo, la superación de cualquier influencia, de determinada metodología o fuente utilizadas, es tal, que no se ciñe a ninguna cuando están en juego la precisión, la demostración, la elucidación. Y como hay tanto de dudoso, de misterioso o inexacto, y por ello, de inabsolutizable en la vida del “Fénix mexicano”, ella no descarta el plasmar las preguntas que asaltan al investigador en su labor previa al “informe” de sus resultados. Incluye en su redacción definitiva “equis” sin despejar, problemas sin resolver, esos resbaladizos terrenos que por mucho y muy seriamente que se rastreen, quedan siempre en el mundo de la especulación.

Por ello, hay preguntas de todo tipo; con frecuencia sus concatenaciones interrogativas descubren todo un proceso evolutivo, gradual, que en matices a veces imperceptibles, nos llevan de la duda a la convicción casi absoluta: comienzan con la disyunción, continúan con la dubitación, la dualidad interpretativa y finalizan en la (casi) seguridad que implica la pregunta retórica. Analicemos este párrafo en torno al verdadero autor de la *Carta a Sor Filotea*:

¿la produciría Fernández de Santa Cruz o habrá salido de manos del Padre Núñez de Miranda [...]? ¿Habrá partido desde ahí, primero la publicidad dada a la *Atenagórica* y, después la epístola [...]? ¿No sería sorprendente... que el obispo poblano impulsase primero a su amiga jerónima a escribir lo que escribió, que faltase después a la confianza depositada en él por ella en cuanto a que el asunto quedase como privado entre ambos, para terminar reprochándole con severidad su estudiosa sapiencia? ¿No es para inclinarse a pensar que lo iniciado por una persona con un determinado objetivo, pasó a ser finalizado por otra con un propósito que nada tenía que ver con el inicial?³⁵

³⁴ Ibid., p. 308.

³⁵ Ibid., p. 290.

Unas veces sustituye el período condicional o hipotético, a través del “se reflexivo”, tomando el punto de vista antagónico tanto en la pregunta como en la respuesta; para algún “enunciado de personajes”: “¿Se ha atrevido Juana Inés de la Cruz [...] a sentar plaza de sabia y a pretender ser señora entre varones de los que debe ser súbdita? Pues que se aplique la historieta. // ¿Se obstina en defender su inteligencia? Váyale la banderilla irónica: [...].”³⁶

Y aunque no habría que salir del vasto ensayo para ejemplificar, lleguemos por un instante al de Góngora: “¿Se peina la reina? (Soneto-respuesta)”³⁷

Otras veces, la pasiva refleja es sustituida por (más directos) pronombres interrogativos: “¿Cómo era Tisbe, en 1604, cantada para acompañamiento de guitarra? (Poema-respuesta).” O: “¿Qué pasa, en 1603, cuando en los pinares de Xúcar bailan las serranas? (Poema-respuesta)”³⁸

Pero volvamos a *Del encausto*...

La pregunta (indirecta y generalmente elíptica, o unimembre) brota allí cuando se decanta (y descarta) hasta llegar a la verdad, desechando así absolutizaciones y violencias.

Recorramos, a grandes saltos, un grupo de páginas iniciales, donde se estudia la condición religiosa de la figura, tratando de hallar el porqué de esta:

Ella no era una Teresa de Jesús de visiones y “lanzadas” y ni siquiera un Fray Luis que hubiese escuchado los “inenarrables gemidos de la voz del Espíritu Santo”. ¿De dónde, entonces, y por qué, la obsesión cíclica de los últimos años, esa desesperada lucha contra el cuerpo como obstáculo que debe ser destruido porque se ve que mientras se mantenga ahí, intacto, la “vía purgativa” no podrá ser superada?

¿Ascetismo extremo? No resistió la severidad teresiana cuando [...] pretendió ser carmelita descalza.³⁹

Y, tras una cita:

Pero, ¿existía en realidad tal “fuerza de la vocación”, era en verdad tanto el amor que la unía a sus “amadas” hermanas? ¿Sentíase a gusto su *natural*, en las circunstancias en las que se veía obligada a vivir, o el intelecto privilegiado que bullía bajo sus tocas echaba de menos el apartado y libre, respetado recinto del escritor y del sabio cuyas soledades nadie se atreve a turbar?⁴⁰

³⁶ Ibid., p. 292.

³⁷ “Góngora y el culteranismo”, ed. cit., p. 186.

³⁸ Ibidem, p. 188 y 189, resp.

³⁹ *Del encausto a la sangre*, ed. cit., p. 271.

⁴⁰ Ibidem, p. 272.

Más adelante: “No. Lo mismo que no era mística, tampoco era ascética Sor Juana Inés. Y aun cabe la pregunta más comprometedora: ¿tenía acaso vocación monástica?” Y, por último: “¿Que se hizo monja por su propia voluntad? ¿Que no la obligó nadie? La obligó la vida”⁴¹ (cita-respuesta).

Esas largas, pero indispensables transcripciones, son elocuentes *per se*. En el complejo proceso de la cognición, del despeje de un problema nada fácil, las preguntas de distinto tipo son una ayuda única, un catalizador de la solución.

Otras veces, la propia conclusión —huyendo siempre del dogmatismo, de la “última palabra”— se ofrece en una combinación de preguntas indirectas-directas que, por demás, y por lo imposible de sus respuestas (aunque a veces parezcan evidentes) quedan flotando: *Examinando mi voluntad y libertad en que estoy puesta... ¿Por qué? ¿Porque es que antes no las hubo? ¿Porque fueron antes otras consideraciones y no la limpia decisión devota, las que determinaron por fuera un ropaje que no correspondía a lo que se llevaba en el corazón?*⁴²

Cuando la polisémica e inagotable realidad se torna un verdadero laberinto y las preguntas chocan y originan otras, sin que haya en ningún caso respuesta satisfactoria o definitiva, se ofrecen aquellas al lector así mismo: en ese estado latente, primario, hipotético, para invitarlo a la reflexión, a la labor investigativa:

¿Conocía esta última [Sor Juana] en detalle, el carácter y la actuación pública de Viera? ¿Sabía de sus dificultades con la Compañía de Jesús y con el Santo Oficio? ¿Tuvieron algo que ver los problemas de Viera con los organismos loyolanos [...] En este grave incidente promovido por su crítica al *Sermón del Mandato*, ¿fue acaso Sor Juana Inés de la Cruz, inconsciente víctima de propósitos inconfesados? ¿Utilizaronla como inocente instrumento propicio, los enemigos del batallador sacerdote lusitano?

Y como única respuesta: “Puede haber sido así y puede ser injusto suponerlo”.⁴³

Por dejar de haber preguntas, están aquellas “inútiles, de hecho infantiles, que suelen brotar cuando la vida nos coloca ante algo que fue de una manera cuando, en diferente contexto de circunstancias, bien pudo haber sido de otra. Solo [y aquí el porqué de ellas, añadido] que las

inútiles preguntas de los niños son a ratos profundas”.⁴⁴ Por ello, no es nada ocioso cuestionarse, como hace la autora, qué hubiera sido de la grandiosa y desgraciada monja, si hubiera sido Viera en vez de Antonio su confesor, qué si hubiera sido hombre, qué si hubiese nacido en otro siglo, qué si “en vez de ser monja de clausura, hubiese transitado por el mundo...”⁴⁵

Autointerrogándose, haciéndolo a sus propias hipótesis, obligando a los personajes que trae a cuento a formularse las preguntas, afirmando, negando o dudando a través de ellas, pero siempre en un seguro camino hacia la esencia de lo abordado, Mirta Aguirre hace de la pregunta (retórica o no) otro amarrado, eficaz recurso, dentro de su ensayística.

El idioma

Para finalizar con lo propiamente barroco en aquella (aunque ya el aspecto anterior apunta fuera de ese campo), vamos a referirnos a ese “inventor de palabras, enriquecedor del idioma, que se permit(e) todos los lujos”,⁴⁶ a ese neologista que, para Carpentier, del cual son esas palabras (citadas ya en “Piedra irregular. Piedra preciosa”), definen al escritor barroco.

Nuestra escritora no es, en puridad, una inventora de términos, al menos como para situar esa entre sus características destacadas. Pero sí resultó, y ello con creces, una hábil manejadora del idioma, del que extraía recónditas sustancias, por lo que hallaremos verbos y adjetivos insólitos o apenas usados, que sin embargo, le servían extraordinariamente para expresarse como lo necesitaba, como exigía el tema, porque sería obvio aclarar que, al igual que nada en ella, no eran gratuitos o simplemente ornamentales.

Llama, por ejemplo, “afiligranado” a Mariano Brull;⁴⁷ Juan Marinello es “uno de los escritores más “antitorremarfileño que sea posible imaginar”;⁴⁸ por otra parte, sus adjetivos derivados de infinitivos son tan abundantes como poco vistos (“sabedor”, “saboreador”, “enorgullecedor”, “superador”)⁴⁹ y también sus adverbios derivados de sustantivos, como cuando, según ella, don Quijote habla “renacentistamente”.⁵⁰ Y si una sola palabra no le alcanza para una idea compleja, no teme apelar a una imagen sorprendente, paradójica; así, Guillén representa ese pasado que merece “envidia de la buena”.⁵¹

44 *Ibíd.*, p. 288.

45 *Ibíd.*

46 Alejo Carpentier: “Lo barroco y lo real maravilloso”, en su *Razón de ser*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, p. 57.

47 “El romance en Cuba”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 37.

48 “México en Marinello”, *ibidem*, p. 123.

49 *Ibíd.*

50 *La obra narrativa de Cervantes*, ed. cit., p. 94.

51 “Palabras sobre Nicolás Guillén”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 495.

41 *Ibíd.*, pp. 272-273.

42 *Ibíd.*, p. 278.

43 *Ibíd.*, pp. 286-287.

Ósmosis

Espinoso, polémico, cismático casi, es el problema de la crítica y su lenguaje. Una tendencia es la que ve, en el perfeccionamiento progresivo del instrumental teórico con que esta opera, en su condición cada vez más indiscutible de “ciencia de la literatura”, un distanciamiento mayor del pensamiento y (con ello) del lenguaje por imágenes, comoquiera que con eso se expresaba la crítica impresionista, o sea, la no científica.

Si hemos de seguir a los sustentadores de tal tendencia, debemos aceptar, entre otras arbitrariedades, la absoluta escisión en las dos manifestaciones del pensar,⁵² como si no fueran realmente dos polos de una misma unidad, y la extracción de la crítica y el ensayo literarios, dado el carácter “científico”, de la propia literatura.

En el último caso, hay que recordar que por muy rigurosos que sean, estos géneros se destinan a un público lector, que no es el mismo, por cierto, habituado a consumir informes de laboratorios o textos sobre análisis matemáticos y cibernéticos. Por tanto, la imagen literaria, a veces los más disímiles tropos, son legítimos para el desarrollo del análisis literario, no solo en tanto que embellecimiento formal, no solo sin que aquel pierda científicidad y agudeza, sino incluso como catalizadores de ambas características.⁵³

Mirta Aguirre, pensadora en las dos tendencias del pensamiento humano, cultivadora de los dos géneros que con mayor nitidez reflejan una y otra línea, no se desdoblaba al punto de dividir tajantemente lo imaginativo de lo lógico, demostrando una vez más, que tal separación absoluta no existe. En su poesía hay razonamientos, implícitas deducciones, denotación, como en su ensayística hay mucho de imaginaria (y de imaginación), de elegancia y recursos poéticos, tal como hemos ido demostrando en acápites anteriores.

Ahora pretendemos revelar las huellas de la propia obra poética de Mirta en sus ensayos, lo que hay de su misma poesía en las páginas críticas que llenan esta parcela de su creación. Comencemos con la metáfora.

52 Guillermo Rodríguez Rivera expresa:

Ciertas zonas de lo literario donde se equilibran lo conceptual y lo icástico, lo denotativo y lo connotativo, han sido temas de preferencia en el debate relativista en tanto que estos géneros —cartas, diarios, memorias, discursos y eso que últimamente se ha denominado testimonio [creemos que el ensayo, al menos cierto tipo, resulta perfectamente incluíble. F. P. N.]— parecen resistirse a definiciones inequívocas. Quisiera advertir que la razón de ese equilibrio hay que buscarla en la aludida unidad del pensamiento, que adquiere en este sentido un peculiar valor heurístico.

Mirta Aguirre ha caracterizado las polarizaciones y transiciones de pensamiento lógico y pensamiento por imágenes en la “variada gama” de los escritores, sin que falte en la tipología “gente como Goethe, capaz de enlazar arte y ciencia.”

(Sobre la historia del tropo poético, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 32.)

53 Si bien limitado a la poesía como género literario, volvemos a remitir al libro anteriormente citado, donde se defiende la tesis del valor cognoscitivo de la actividad imaginativa, y la condición gnoseológica de la imaginación.

Rastreando sus poemas, encontramos sobre todo, dos tipos: una metáfora tierna, suave, diríamos casi incurriendo en ese recurso, a falta quizá de una explicación más racional. Es aquella que se forma de palabras, y con ellas, de significados en combinación: las “estrellas puntarenas”, el “sumo verde-arena”, el “agua-mar”, o que, simplemente, apunta a lo más sensorial, a lo visible y plástico, también analizable por ello en lo barroquista, según el rasgo número 5 del susodicho esquema: “dichas con trajes de colores”, “salino corazón que amar se ensaya”, la “mar, quieta y pescadora...”.

El segundo tipo, lo conforman traslados contrastantes, por lo que es mucho más esencial, metáforas agresivas, audaces: “espesas murallas de silencio”; “hosca nieve de noche inevitable”; “agua en cámara lenta, luz blanca asesinada...”; “opalescente poliedro cristalino desgarrador de luces”; “crimen en el agua que no brota”; “poemas de corteza enferma”.⁵⁴

Ambos tipos metafóricos alimentan también la ensayística de Mirta Aguirre, aunque aquí de un modo completamente denotativo. El primero, mucho más hermoso y acaso menos profundo, no resulta nada desechable, cuando de ilustrar y precisar se trata en sus páginas otras: nace en el momento en que Sor Juana, “Empolvada de tiempo”,⁵⁵ resurge al paso de los años revalorizada por su pueblo natal, o cuando, hablando de Kafka, sale a colación una “pobre mosca atrapada en los pegajosos hilos de una araña que no alcanza a localizar”,⁵⁶ o en el instante en que, martiana al ciento por ciento, califica al *Polifemo*... gongorino de “conjunto escultórico como de mármol con temblor de ala”, en elevado símil metafórico. También la *Galatea* cervantina, a modo de resumen del acápite a ella dedicada es, “sin duda, un islote separado del mejor Cervantes por anchos mares de convencional renacentismo”.⁵⁷

Esta metáfora figurativa, ornamental, le es muy útil para la concreción y la síntesis. La aseveración, no obstante, puede parecer contradictoria. Nos explicamos un poco más.

Realmente, nuestra ensayista utilizó aun los giros traslaticios basados en las relaciones fenoménicas, siempre que la mira estuviera puesta en la ilustración y la precisión. Aunque parezca (o resulte) paradójico, no recurre a enmarañadas alegorías, ni sus saltos de significados son, por lo general, demasiado intensos para explicar aspectos incluso complejos.

Los ejemplos que citamos —y que invitamos a revisar— se explican por sí mismos. Utilizando figuras visibles, fácilmente representables por la mente —sin que esta tenga que buscar comparaciones rebuscadas o agudas—, la escritora da en el blanco de lo que desea esclarecer o

54 *Presencia interior*, en *Ayer de hoy*, ed. cit.

55 *Del encausto a la sangre*, ed. cit., p. 302.

56 “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, ed. cit., p. 435

57 *La obra narrativa de Cervantes*, ed. cit. p. 288.

simplemente enunciar. En efecto, Mirta concreta, sintetiza, precisa el significado, con ese elemento del lenguaje tropológico, que en manos de un inexperto pudiera solo adornar la expresión, a riesgo incluso de enturbiar su alcance y/o disminuir su claridad.

No es menos cierto, sin embargo, que la otra metáfora, la más pensada y conceptual, la de saltos más intensos que elevados, esa, más profunda que ingeniosa, no deja de aparecer en sus ensayos.

Cuando en el tan citado *Del encausto a la sangre...* este segundo elemento del título ha iniciado propiamente el desarrollo, aludiendo a la tinta roja y al líquido con que la monja terminó escribiendo, se pasa de la literalidad al desplazamiento semántico, cuando de inmediato aparece esta metáfora: “Púrpura del genio [...], después, púrpura del afán de santidad”.⁵⁸

Como se infiere, el término analógico no apunta ya a una característica aparente, sino esencial, determinante; puesto que esa sangre que, literalmente, brotó de las venas de Sor Juana, señala (o la sinécdoque de color empleada) aspectos complejos en la personalidad de la monja.

Y ya que hablamos de sinécdoque, revisemos el recurso de “la parte por el todo” en algunos versos de Mirta: “Ruedan ojos azules y negros por las casas / y por las calles piernas y bocas. / Apagadas / sonrisas sin dueños, dientes, vagan / por talleres vacíos, por juegos que descansan” (“Donde la lluvia sabe a acero”).⁵⁹

Para encontrarnos que la “Callada soledad de cada hombre y de cada pueblo, nutridora de semillas universales”, origina las siguientes “Palabras en Juan Cristóbal”: “Desértica voz clamante que prefiere morir cara a cara contra sí misma a renegar una sola fe, una sola acción, una sola esperanza”.⁶⁰

Sinécdoque alusiva, como casi todas las suyas, ahora apuntando hacia el gran libro de donde extraía muchas de sus imágenes en general: la Biblia. La profética voz del Bautista en la presente ocasión, junto con alguna paráfrasis paulina; frases, personajes, términos, en otras, lo cierto es que le era muy caro el mencionado tesoro literario.

Mirta no desechó la eficacia semántica del pleonismo, pero tampoco la pertinencia fonética de recursos como la derivación, la paronomasia o la aliteración. Analicemos estos versos: “Sombra sombría y callada, / profunda sombra sombría / para una mujer sin sombra”.⁶¹

Y comparémoslo con este fragmento de *El Romanticismo...*:

Hegel [...] pinta como ideal un Estado también absoluto, consecuentemente regido por un jefe absolutista (monárquico, claro

está), en el cual coagula la absoluta soberanía, hecha de absoluta identificación de la libertad y la autoridad. ¿Y qué Estado encarnaba mejor que el prusiano, entonces, la realización de la Idea Absoluta?⁶²

¿Juego lexical, sonoro? Sí, pero que lleva a un complejo entramado de significaciones. Leemos también en “El poeta Miguel de Cervantes”: “Aquello le hacía siempre sonreír y, lo que es peor, escribir lo que sonreía; y escribirlo como nadie en España era capaz de escribirlo”.⁶³

Nada gratuita ni ornamental es tampoco la siguiente paronomasia en torno a la figura de Sor Juana: “Tocas lleva, pero bien podría usar la toga”.⁶⁴

Como saben los que han estudiado el tantas veces aludido (aunque nunca agotado) ensayo en torno a la “décima Musa”, Mirta era amiga de las oraciones unimembres (sobre todo nominales); sabía de la elocuencia y síntesis magistrales dentro de esas cápsulas de lenguaje aparentemente lacónicas, y sin embargo, tan expresivas y certeras.

Se encuentran a mares en su hermosa “Balada del pescador”: “El mar inmenso. Costa solitaria. / Breves gacelas indefensas. Ascuas. / Carne viva y desnuda. Pecho y brasas”.⁶⁵

Y también en el agudo *Influencia de la mujer en Iberoamérica*, por ejemplo, en el capítulo sobre Gabriela Mistral: “Mezcla de octosílabos y eneasílabos: maestría rubeniana”.⁶⁶

En “El romance en Cuba”: “Narración, un aura de misterio y terror [...], la magia en torno: romancerismo de pura cepa”.⁶⁷

O “Sobre el neorrealismo italiano”: “Representación *verídica*. / Representación *históricamente concreta*. / Representación de la realidad *en su desarrollo revolucionario*”.⁶⁸

Abordemos ahora uno de los recursos más caros a la autora que nos ocupa; tanto la poeta como la ensayista (siempre hablamos, obviamente, en sentido genérico) emplearon con mucha frecuencia la anáfora, quizá la mayor de todo su arsenal expresivo. No solo es importante la frecuencia: pocas veces la literatura hispanoamericana ha logrado tan hermosos trazos a través de estas elegancias gramaticales, como las que se hallan en Mirta. La pluma de la que brotó: “Habría que ser duro

58 *Del encausto a la sangre*, ed. cit., p. 270.

59 *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 221.

60 “Palabras en Juan Cristóbal”, en *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 17.

61 *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 188.

62 *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, ed. cit., p. 24.

63 “El poeta Miguel de Cervantes”, en *Visión cubana de Cervantes*, Selec. y pról. de Nilda Blanco, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980, p. 316.

64 *Del encausto a la sangre*, ed. cit., p. 311.

65 *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 227.

66 *Influencia de la mujer en Iberoamérica*, ed. cit., p. 320.

67 “El romance en Cuba”, ed. cit., p. 39.

68 “Sobre el neorrealismo italiano”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 402.

más que los diamantes. / Habría que estar ciego. / Habría las arterias que tener quemadas” (“Habría que estar muerto”).⁶⁹

Sirvió también para elucidar un problema complejo: “Todo bastante confuso, todo bastante enredado con la religiosidad y un abstracto humanismo; todo guiado quizá, en algunos, por móviles no muy confesables”.⁷⁰ (Esto, refiriéndose al criterio poético de Lamartine y la corriente del arte por el arte).

Hay docenas de ejemplos, pero el siguiente, que es sin disimulos toda una estrofa poética, una inserción de versos dentro de un ensayo (finalizan *Del encausto...*), nos conducirá a otro elemento importante: el ritmo que, en su prosa, no pocas veces se torna poético.

Insertemos de una vez el fragmento en cuestión, respuesta de la autora a una pregunta de Raimundo Lulio en *Blanquerna*, sobre cuándo el agua correrá hacia arriba, lo cual, según ella, ocurrirá: “Cuando el río deje de ser río. / Cuando lo que tuvo un ser lo pierda, y desaparezca como tal ser. / Cuando el encausto se torne sangre”.⁷¹

Pasemos por alto el vuelo, la imagería, la garra de ideas que, conociendo todo lo que precede a ese “pequeño poema”, se calan hondo, y centrémonos en la métrica: estamos ante cuatro decasílabos dactílicos (tipo de verso muy utilizado por Mirta en su poesía), los dos primeros simples —aunque el segundo, de acentuación un tanto extraordinaria—, y el resto, mixtos-simples (2^a, 4^a, 6^a y 9^a).

Pero si aquí hay un deliberado poetizar, si hay forja y cincel hasta para la estructura, no puede asegurarse lo mismo en fragmentos de ensayos donde, sin embargo, uno se tropieza con semejante logro de ritmo poético, dentro del más libre flujo prosístico, entre el más agudo proceso lógico.

Ya habíamos mencionado el sabor gongorino que dejan sus apuntes en torno a las *Soledades* o la *Fábula...* Algo semejante ocurre con Martí:

Lo echó el médico al campo. “Corrían arroyos y se cerraban las nubes”. Él escribió versos. Una “sencillez escrita como jugando”. Poesía de la soledad en la que un hombre se refugia para reagrupar fuerzas y recomenzar la batalla. Poesía escrita bajo el presentimiento de lo que podía temer la república naciente —todas nuestras repúblicas— de “el águila de López y de Walker”, el águila invasora “de Monterrey y de Chapultepec”.⁷²

Si lo anterior se distribuye en forma de versos, aun la segunda parte que constituye el comentario sobre la poesía martiana (también, en este

caso, prosa, pues se refiere al prólogo de *Versos sencillos*), tendremos sin lugar a dudas, todo un poema. El primer párrafo ofrece una alternancia perfecta entre versos de arte menor (heptasílabos) y de arte mayor (un alejandrino y un tridecasílabo), que corresponden, a la vez, al texto del Maestro consignado en estilos indirecto y directo, respectivamente. En el párrafo siguiente, dos largos períodos conformadores de una anáfora, con la cita unida a la explicación sobre ella, en el segundo.

Esta mezcla de la poesía que devela con el análisis sobre ella, utilizando el estilo indirecto y conformando una prosa poética de indudable altura, es una verdadera recurrencia en la copiosa ensayística de Mirta dedicada a ese género, aunque no es difícil hallarla incluso cuando de otros autores y manifestaciones se trata, en una sabia manera de trabajar coloquialmente la cita, de incorporarla al enunciado sin violencias ni excesos, logrando además musicalidad y ritmo interior, lo que solo puede obtener un (auténtico) poeta:

Fuensanta significó otra cosa. Lo más hermoso, por haber sido lo imposible: “Me está vedado oír en los latidos / de tu paciente corazón, (sagrario / de dolor y clemencia) / la fórmula escondida / de mi propia existencia”. (“Me estás vedada tú...”); porque allí se fijaron los anhelos adolescentes; porque a cualquier amor aventurero se prefería la frescura de sus manos gratas (“Cuaresmal”); porque ella daba paz; porque se le veneraba “en diáfano capelo / en un rincón de la nativa casa”.⁷³

La cita, extraída del texto sobre Ramón López Velarde, nos lleva a otro aspecto importante dentro de la influencia de la poesía de esta autora en su ensayística: las ideas. Reflexiones extraídas de la obra de esos poetas, se encuentran también nutriendo sus versos que, en la mayoría de los casos, como es sabido, fueron primero.

Eso de que Fuensanta fue para el zacatecano “lo más hermoso por haber sido lo imposible”, ¿no es algo muy similar a aquello de “¡Cómo duele lo que fue / por lo que pudo haber sido!” (“Cantares del mal de amores”).⁷⁴

En el poema número 10 de *Presencia interior* (1938) (primera parte), ese “romance gitano” dedicado a Guillén, contiene ideas que, más de treinta años después, se desarrollarían ensayísticamente en “Un poeta y un continente” (1974): la condición de poeta mulato (o mejor, viceversa), la recreación de personajes y situaciones extraídos de la realidad nacional, la miseria y el desempleo que vive el país cuando, un año antes de escribir Mirta su homenaje al futuro Poeta Nacional, este

⁶⁹ *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 223.

⁷⁰ “Apuntes sobre la literatura y el arte”, ed. cit., p. 356.

⁷¹ *Del encausto a la sangre*, ed. cit., p. 339.

⁷² “Poesía y cubanía”, en *Estudios literarios*, ed. cit., p. 69.

⁷³ “Ramón López Velarde, mexicano y poeta”, ed. cit., p. 140.

⁷⁴ *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 258.

lanzara su representativo Cantaliso, que, en los versos de nuestra autora: “se le ha fugado [a La Habana] en tus manos / y le has dejado la luna / con rostro de enmascarado”.⁷⁵

En “Recuerdo de Sor Juana”, de los *Poemas de amor*, hay dos versos que resumen uno de los asertos que recorren casi todos los ensayos en torno a su admirada jerónima, sobre todo en el nunca suficientemente aludido *Del encausto...* Se trata de los diferentes tormentos que llevaron a la monja escritora a la ruina moral absoluta. En identificación con la figura, se lee en la mencionada composición: “Hieren cilicios en la carne viva / y yo acepto, callando, llaga y muerte”.⁷⁶

Refranero

Por último, en este capítulo hablaremos de un elemento muy presente en la obra toda de Mirta: se encuentra en su poesía, y con mayor fuerza y reiteración, alimentando las páginas prosísticas, sobre todo las específicamente ensayísticas; nos referimos a lo paremiológico: el refrán, el proverbio, el giro popular que, en medio de la más alta “temperatura” lírica y/o científica (ya hemos visto que en ella no hay absolutas separaciones), irrumpe conformando una de las características más peculiares y a la vez deliciosas, de su estilo.⁷⁷

Miope será quien vea en esto populismo, fácil gancho para atraer lectores, rebajamiento del lenguaje o, mucho menos, chabacanería y vulgaridad. Sí, por el contrario, conocimiento, apreciación y utilización de la sabiduría popular —tan bien concentrada en esos dichos, refranes, o simplemente términos— para expresar, incluso, ideas y conceptos difíciles y elevados. Sí, conciencia de la fuerza y la comunicación que puede tener, y de hecho tiene, un recurso como este en el hallazgo y la transmisión de esencias, en el proceso de aprehensión del conocimiento y la información por parte del lector; suerte de oasis, también, en medio de una terminología o un aspecto complejos, a la vez que ideas, insustituible complemento de aquellos.

Mirta, que tanto bebía en el Romancero, en los poetas medievales recogidos en el *Cancionero de Baena*, en la poesía auténticamente popular de su admirado Guillén, sabía de la grandeza y la altura de la expresión espontánea del pueblo, de “su savia experimental y nacida de la misma vida”, de esa “especie de jurisprudencia popular, sobre la

experiencia repetida mil veces”,⁷⁸ mucha de la cual ha trascendido las épocas y llegado hasta nosotros así, en su estado puro, sin filtros ni “estilizaciones”.

De ahí que en sus poemas esté presente sello tan respetable: “América Latina en cuatro patas”⁷⁹ gatea por “Bananera”, y una hermosa copla dice: “Corazón del loco afán, / aprende el amor sencillo. / Mira que dice el refrán / que el filo gasta el cuchillo”.⁸⁰

Mientras que en “Recado a Walt Whitman” se advierte: “Pero del tallo amargo nace el fruto amargo / y da hombre triste el niño triste”.⁸¹

Ya en su vasto continente lógico,⁸² disertando sobre la ciencia y la cultura en el siglo XVI español, consigna que, si férreos eran los criterios oficiales impuestos en torno a aquellos, “por compensación, la manga era bastante ancha en lo que tocaba a la moral privada”.⁸³

Haciendo un recorrido por la cubanía a través de la poesía, establece que no faltaron —a propósito de cierto “revoltijo greco-tropical” en un poema de Luaces— «blanquitos catedráticos, “tan miméticos y risibles como (los negritos)”». «Solo que —añade—, como dice el viejo y experimentado refrán criollo, “si negro bebe, ta’ borracho; si blanco bebe, le duele la cabeza”».⁸⁴

Nuevamente en el Barroco, hablando de jesuitismo⁸⁵ tan relacionado con aquel en España, nos dice que los loyolanos, “convencidos de que, tras Reforma y Contrarreforma, la montaña no iba ya a ir a Mahoma, llevaron a Mahoma a la montaña, adaptando la religión al siglo por un doble camino: el de los poderosos y el del pueblo”.⁸⁶

Y dentro de una materia tan grave y solemne como la disputa teológica sorjuanina con el Padre Vieyra, explica el punto de vista de la monja: «Sentado antes que Dios ha respetado en los hombres el libre albedrío, por lo que en manos de estos está el obrar bien o mal, se encadenan aquí los argumentos de por qué, como diría el pueblo, “quien bien te quiere te hará llorar”».⁸⁷

En su magnífica revalorización de Juan Bautista Vico, ella sostiene audazmente que “como su léxico de cepas latinas precedió en mucho al de Carlos Marx, sus árboles impiden, con frecuencia, ver el bosque”.⁸⁸

⁷⁵ *Presencia interior*, [s. n.] La Habana, 1938, p. 14.

⁷⁶ *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 273.

⁷⁷ Emilio Orozco escribió al respecto: “Los refranes, creencias, dichos o costumbres populares, sirven lo mismo que el mito, la erudición o la máxima de procedencia culta, para crear la más atrevida metáfora o la alusión y perifrasis más complicada y oscura. E incluso, un decir popular viene a enlazarse a una figura o hecho del mundo clásico grecolatino”. (Vid. *Su Temas del barroco*, Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1947, p. 163).

⁷⁸ *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes y Saavedra*, col. Crítica, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 60.

⁷⁹ *Ayer de hoy*, ed. cit., p. 245.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 269.

⁸¹ *Ibid.*, p. 242.

⁸² Incluimos también en él, por supuesto, sus ricos artículos periodísticos, no analizados en el presente estudio.

⁸³ “Góngora y el culteranismo”, ed. cit., p. 159.

⁸⁴ “Poesía y cubanía”, ed. cit., p. 65.

⁸⁵ Véase: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, t. 1, Aguilar, Madrid, 1959.

⁸⁶ “Góngora y el culteranismo”, ed. cit., p. 165.

⁸⁷ *Del encausto a la sangre*, ed. cit., p. 298.

⁸⁸ “Los trescientos años de Juan Bautista Vico (1668-1744)”, en *Estudios literarios*, p. 342.

No se sabe cuántas cuartillas se llenarían de los más diversos ejemplos, siempre elocuentes de lo que apuntábamos al principio de este acápite, y también, como se ha visto en los elegidos, de su criollo sentido del humor, de su rastreo por las tradiciones y costumbres cubanas, al punto de que, alguna vez, pensando de seguro en los más jóvenes lectores, consideró necesario consignar una nota aclaratoria cuando, en una simpática prosopopeya, escribió que al drama romántico, de ser interrogado “bajo juramento”, no le quedaría “otro remedio que confesar [...] que en ocasiones muy numerosas, el melodrama es *su abuela negra escondida en la cocina*”.⁸⁹

El repertorio de recursos poéticos y de otro tipo, procedentes del Barroco y de las más disímiles fuentes, que se ha ofrecido a lo largo de estas páginas de la segunda parte, no se agota ni con mucho.

Haría falta una modelación mucho más precisa y definitoria, un buceo aún mayor por su obra, para descubrir nexos, herencias y nuevas características, lo cual, como esperamos se sepa, no es el objetivo de este libro en este segmento de su desarrollo, sino ver hasta qué punto una escritora que estudió con tanta agudeza y originalidad el Barroco en la literatura, se ve influida por él, a la vez que lo trasciende en su estilo como ensayista. Al propio tiempo, el análisis de este nos ha llevado a lo que, en una primera conclusión, pudiéramos apresurar:

A pesar de la abundante carga poética de su prosa ensayística, no estamos ante una crítica impresionista, como tampoco siempre es esta rigurosamente técnica. Muy lúcida sí, dialéctica, audaz también. Y siempre, honesta, profunda, documentada y hermosa.

LA EMERGENCIA DEL ORIGENISMO EN *DIEZ POETAS CUBANOS* (1948) Y *CINCUENTA AÑOS DE POESÍA CUBANA* (1952)

César A. Salgado

Profesor en la Universidad de Texas en Austin (EUA)

I

Varias paradojas agobian y enriquecen los parámetros de análisis en los estudios más recientes de *Orígenes* como fenómeno letrado en la historia cultural cubana. ¿Nos referimos a una empresa editorial centrada en la revista como vehículo literario para una minoría intelectual de avanzada? ¿O más bien estamos abordando el saldo expresivo de un grupo de poetas afines, congregado para resistir las corruptelas de la seudorrepública en medio de procesos globales de polarización geopolítica? ¿Se trata de una empresa cultural cubana, caribeña, transatlántica, hispano- u eurocéntrica o americanista? ¿Un espacio de encuentro entre grandes figuras, centros y ciudades de Occidente o un mapa naciente de resistencia cultural en la periferia? ¿Un sistema de planetas que orbitan sobre dos soles (José Lezama Lima y Virgilio Piñera), una constelación de astros que brillan con luz propia, o una galaxia de significantes culturales en constante expansión?

En este trabajo reflexionaré sobre las contradicciones contenidas en un término que abunda en la crítica contemporánea, pero que no es para nada originario y que aún no se ha documentado del todo: el de *origenismo*. Si nos aferramos a una rigurosa historización de las ideas, podríamos decir que no hubo *origenismo* en los orígenes de *Orígenes*. En el diseño y la constitución de las revistas co-dirigidas por Lezama Lima o José Rodríguez Feo que componen los ejes del proyecto *Orígenes*, siempre operó un rechazo al reduccionismo de un programa estético delimitado que solicitase la adición de un *-ismo* como sufijo. Mientras que en la *Revista de Avance* y otros órganos de la vanguardia latinoamericana vemos una fijación con el *-ismo* como signo de innovación, disciplina, cohesión y adelanto cultural, en los editoriales escritos por Lezama se evidencia una renuncia a asumir estrictos códigos estéticos como consignas para adelantar una milicia creativa. Si la generación de *Avance* asumió el *-ismo* rupturista como norte de su brújula, el proyecto *Orígenes* tomaría el rumbo contrario: gravitaría hacia los comienzos, los mitos, la tradición, la memoria creadora, la inclusividad, la apertura, la fundamentación en el paisaje.

⁸⁹ *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, ed. cit., p. 227 (Subrayado nuestro F. P. N.).

El aborrecimiento por los “ismos” visible en editoriales como “Razón que sea” (*Espuela de Plata*) o el editorial del primer número de *Orígenes* ha inspirado a estudiosos como Irleamar Chiampi a ver al grupo Orígenes como una manifestación muy ajena al antagonismo activista, la disidencia programática, la agresión retórica y el nihilismo que Renato Poggioli diagnosticó en los movimientos vanguardistas de la entreguerra. Chiampi considera al grupo como “los últimos modernos de América Latina”¹ y los iniciadores de una anti- o posvanguardia que empata con tendencias posmodernas por su rechazo a la novedad, el progreso o la *tabula rasa* como última razón de ser literaria. Aún así, Chiampi homogeniza las diversas poéticas de estos escritores al agruparlos bajo la categoría de “origenistas” como si constituyeran una suerte de escuela. Por otra parte, Remedios Mataix reconoce en Orígenes conductas ripostativas que, aún sin manifestar “las dogmáticas exclusiones vanguardistas,”² les resultan afines hasta el punto de ver el fenómeno como “una atípica vanguardia sin vanguardismo, cuyo proyecto renovador, sin la recepción militante de ningún *ismo*, asume sus conquistas en un equilibrio conjugador de tradición y renovación, con la dosis correspondiente de *parricidio* generacional”.³ Aún así, Mataix propone que un programa poético común centrado en la recuperación de la palabra y la eticidad de José Martí como una especie de evangelio profético y sustanciador reúne esta producción bajo lo que bien podría considerarse un movimiento merecedor del adjetivo “origenista”. Duanel Díaz⁴ ha sido quién más ferozmente ha suscrito y caracterizado el “origenismo” como una ideología estético-dogmática tal cual se articula, según él, en la producción lírica y ensayística de Cintio Vitier y Fina García Marruz bajo la Revolución cubana. Díaz denuncia como “origenista” lo que considera una postura anti-moderna fundada en la noción fideísta de lo poético como una doxología que rechaza la razón —y, por ende, la libertad— crítica. Por otra parte, Jorge Luis Arcos ha recurrido al concepto eclesiástico de “ecumenismo” para caracterizar la multiplicidad de poéticas contenidas en el proyecto Orígenes.⁵ Esto le permite a Arcos desestimar tanto el reductivismo y la negación agresiva que asociamos con las vanguardias como la atribución de un dogmatismo fideísta en el caso de Orígenes. Aún así, tal concepto también alude a los desempeños de la iglesia institucional en

1 Irleamar Chiampi: “La revista ‘Orígenes’ ante la crisis de la modernidad en la América Latina”, *Casa de las Américas*, 232: 134, 2003.

2 Remedios Mataix: “Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo”, *Pliegos de la Ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología*, 4: 52, 1997.

3 *Ibidem*.

4 Vid. Duanel Díaz: *Los límites del origenismo*, Ed. Colibrí, Barcelona, 2005.

5 Vid. Jorge Luis Arcos: “Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia”, *Temas*, 18-19: 139-148, julio-diciembre, 1999.

Occidente —fuente de tantos otros “ismos”— como modelo para caracterizar el proceder de estos poetas.

Es indiscutible que en tanto expresión de un *grupo* de poetas el proyecto Orígenes derivó eventualmente hacia la conformación de una propuesta lo suficientemente sistemática y consistente para justificar el acuñamiento crítico del término *origenismo*. Es decir, existió y existe el origenismo como doctrina estética aglutinadora y excluyente a la vez, pero este no se encuentra en los inicios de la empresa, sino que *emerge* como una suerte de consecuencia inesperada pero inexorable. ¿Qué permite la aparición de esta categoría? ¿Qué condiciones y circunstancias activan su emergencia? En este trabajo consideraré uno de los dispositivos discursivos e institucionales que permitieron la emergencia del “origenismo” ya no como una aleatoria “razón que sea” sino como una razón particular de ser, un programa coherente de creación según principios reproducibles: el de la antología literaria. En concreto, veré cómo el efecto de mutua validación entre las dos antologías que Cintio Vitier editó y publicó durante el lustro de mayor ascenso de la revista —*Diez poetas cubanos 1937-1947* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952)— consolidó la atribución del -ismo. Aquí es importante destacar el diferendo entre la cristalización vertical y exclusiva que logra la edición de una antología y la fluidez horizontal y expansiva a la que aspira la publicación de una revista como procedimientos letrados en la posvanguardia. En este contexto, será el antólogo —que hace un juicio o corte ultraselectivo a nivel local— en vez del editor semestral —que busca ensanchar criterios y horizontes al pasar o “hacer revista” a nivel regional y mundial— el que rinda una nueva y potente doctrina estética que pueda reordenar el canon y la historia literaria del país. Veremos cómo fue que, a través de estas antologías y no del proyecto de la *revista* Orígenes según la dirigieron Lezama Lima y Rodríguez Feo, Vitier logró entronizar la identificación de Orígenes como *grupo* poético. En la conclusión planteo cómo el impacto que surtieron estas antologías en conjunto contribuyeron a liquidar y cerrar el proyecto de Orígenes en cuanto revista.

II

En varios estudios sobre la creciente preponderancia de la antología literaria como género y empresa editorial en Francia y los Estados Unidos, los autores destacan la función pedagógica de la misma a partir de la Ilustración. Desde entonces la antología literaria sirve para consolidar un canon o panteón cultural que interpele, instruya y oriente las preferencias estéticas de las amplias comunidades demarcadas dentro de la constitucionalidad del estado-nación tras las revoluciones

modernas. Sin bien los florilegios helénicos, los romanceros medievales, los ramilletes renacentistas y los parnasos barrocos sirvieron para normalizar cánones de gusto entre aristócratas, cortesanos y clérigos, a partir del siglo XVIII la antología literaria opera de acuerdo a nuevas prácticas institucionales de alfabetización, escolarización, capacitación y acceso de las masas al campo de las letras. Tanto Emmanuel Fraisse en su libro *Les anthologies en France* (1997)⁶ como los investigadores que participan en el volumen *On Anthologies: Politics and Pedagogy* (2010),⁷ dirigido y prologado por Jeffrey R. Di Leo, dan cuenta de cómo, respondiendo a paradigmas de soberanía popular, progreso social e integridad nacional propuestos por el romanticismo y la Ilustración, el formato de la antología de letras adopta un riguroso aparato didáctico-paratextual. Con la venia conjunta del sistema de educación y el mercado editorial, académicos y especialistas compilan selecciones bajo principios ya no meramente personales, subjetivos o estéticos, sino bajo criterios informáticos que involucran la anotación profusa de los materiales. Con sus prólogos, encabezados, notas aclaratorias, biografías y bibliografías, estas antologías tienen el propósito de hacer más asequible y trascendente la producción de una minoría letrada a un público lector más amplio, muchas veces recién alfabetizado. La antología se reinstrumenta como un *texto de divulgación* de una noción cívica y selecta de la literatura para consumo en escuelas, universidades, bibliotecas y otras entidades de la esfera pública. A través de la antología comentada, el público lector deja ya de ser uno de entendidos; se trata de la literatura al servicio del mayor número.

La antología se vuelve entonces un gran manual de instrucción para educar y conformar una ciudadanía nacional acrecentada por la institucionalidad democrática. A la noción aristocrática de la antología como olimpo cualitativo —lo mejor de lo mejor por los mejores— se añade el imperativo cuantitativo por representar el *demos* y, sobre todo, el aporte transformador de la novedad. Surge entonces lo que Fraisse llama la aporía nocional de la antología literaria moderna: sirve a la vez como *museo* para preservar un canon conocido y como *manifiesto* para introducir y justificar estéticas aún extrañas. Escribe Fraisse:

l'anthologie est soumise à la tension constante de deux poles qui ne se parviennent jamais à se exclure absolument: sa fonction de conservation et de préservation d'une part et, de l'autre, sa tendance au manifeste. Elle peut chercher à maintenir la tradition

6 Vid. Emmanuel Fraisse: *Les anthologies en France*, Presses Univesitaires de France, París, 1997.

7 Vid. Jeffrey R. Di Leo (editor): *On Anthologies. Politics and Pedagogy*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004.

d'un canon littéraire [...] comme tendre à proclamer l'existence de d'une littérature *autre* [...] ou d'une conception différente de la littérature.⁸

Es decir, por una parte, al ejercer una curaduría textual, el antólogo es un agente conservador que preserva lo mejor de lo histórico por encima de la novedad efímera. Por otra, es un agente radical al querer también dar cuenta de las más recientes tendencias para instanciar el último horizonte artístico de una modernidad mutante y motivar expansiones en el gusto y los cánones culturales.

Las antologías son, por lo tanto, resultado de grandes contingencias y pueden lucir como esfuerzos demasiado provisionales ante las veloces reconfiguraciones de lo actual, pero esta vulnerabilidad no cancela su afán monumentalizador. A pesar de su interés por la extrañeza o por la novedad, la antología moderna perdura como un ente de normalización y de adecuación hegemónica. Según el decir de James J. Sonoski, citado por Di Leo,⁹ funciona como un “aparato de ortodoxia” para apuntalar una autoridad letrada que a veces, según Sarah Lewall, busca “disuadir nuevas pesquisas y especulaciones críticas”.¹⁰ Feministas como Laurie Finke ven que el formato de las antologías “rutiniza, de acuerdo a un currículo subrepticio [*a hidden curriculum*], las normas y valores” de sociedades de consumo que suscriben el patriarcalismo y el individualismo liberal.¹¹ Podríamos decir entonces que, como ningún otro género, la antología moderna aboga a la vez por la continuidad y por la ruptura, por el olimpo y por el demos, por la permanencia y por la contingencia. Museo de lo viejo que permite que lo nuevo se manifieste, la antología moderna es, sobre todo, un documento de época que registra la emergencia de nuevos movimientos y tendencias al ubicarlos y justificarlos como parte de una constante reconfiguración de la tradición.

Estas aporías están evidenciadas en el furor antológico mostrado por los letrados en las nuevas repúblicas latinoamericanas tras los procesos de independencia (piénsese en la compulsión compiladora de Andrés Bello con su Biblioteca Americana) y en aquellos países que aún luchaban por consolidar su soberanía en el siglo XX (Cuba y Puerto Rico). En un ensayo sobre los avatares de la antología literaria en el mundo iberoamericano, Jorge Fornet repasa juicios de Alfonso Reyes, Ariel Dorfman, Mario Benedetti y otros intelectuales sobre cómo las presunciones, inclusiones y exclusiones de estas selecciones van parejas

8 Emmanuel Fraisse: ob. cit., p. 8.

9 Jeffrey R. Di Leo: ob.cit., p. 1.

10 Ibídem, p. 48.

11 Ibídem, p. 396.

con otras disputas por el poder en órdenes más allá del estético. En su “Teoría de la antología”, por ejemplo, Reyes la describe como una suerte de meta-género que “en sí a todos los demás abarca” y que se arma de acuerdo a una correspondencia directa, “en relaciones de mutua causación”, con los parámetros y cánones que rigen la historia literaria diseminada o por diseminarse en los manuales escolares y universitarios a nivel nacional. Dada la magnitud de los intereses intelectuales, editoriales, ministeriales y presupuestarios en disputa que involucra su publicación, para Reyes “las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como consecuencia”.¹² Fornet va más allá al considerar que las antologías no deben estudiarse y evaluarse solo según criterios de gusto sino como parte “de un proceso de historia intelectual” en el que “revelan confrontaciones, imponen modos de leer, asumen la condición de manifiestos, y de hecho pueden llegar a convertirse en pequeños campos de batalla donde se disputan nociones que exceden lo puramente literario”.¹³ Para Fornet esta función de las antologías literarias más notables como teatros de guerras o escenarios bélicos para enfrentamientos político-intelectuales en Iberoamérica tiene que ver con que, aparte de ser “el producto claro de una época”, también “ayudan a perfilar un proyecto de nación o de cultura”¹⁴ con grandes implicaciones extraliterarias.

III

En efecto, podríamos decir que las antologías “origenistas” de Vitier demarcan “pequeños campos de batallas” en los que se enfrentan como contrincantes sectores e intereses letrados más allá de los del antólogo y los antologados —cuadros generacionales, empresarios mediáticos, periodistas culturales, instructores escolares y funcionarios gubernamentales, entre otros—. Estas disputas toman lugar en el complejo escenario del segundo y último cuatrienio de gobierno del Partido Auténtico en la historia de la política cubana. Estos años son los que ven el fin de la Constitución del 1940 con el golpe militar del 10 de marzo de 1952, que reimpuso la dictadura de Fulgencio Batista en plena celebración nacional del cincuentenario de la República. En medio de esas confrontaciones las antologías de Vitier cumplen con el doble carácter que destaca Fraisse: sirven para poner de manifiesto un nuevo movimiento literario a la vez que llevan a cabo una curaduría del acervo poético de la república seleccionando lo que, según el antólogo,

12 Alfonso Reyes: “Teoría de la antología”, en *Obras completas de [...]* XIV, Ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1962, p. 139.

13 Jorge Fornet: *Elogio de la incertidumbre*, Ediciones Unión, La Habana, 2014, p. 76..

14 *Ibidem*.

más merece preservarse como canon expresivo de la nación. Tal vez lo más notable de este caso es que la emergencia o reconocimiento público del origenismo como programa estético efectivo de un grupo particular de poetas ocurre gracias al efecto combinado —el empate, la mutua validación— de estas *dos* antologías y la coherencia y continuidad de las disputas que ambas inspiran durante este periodo.

No se trata, sin embargo, de proyectos gemelos de compilación en los que rijan criterios idénticos. Cada antología opera de acuerdo a variables y exigencias exegéticas, financieras, institucionales y editoriales muy distintas una de otra, pero que se complementan tácita y tácticamente. Podríamos decir que ocurre entre ellas una división de funciones de acuerdo a diferentes perímetros de influencia y diseminación. La antología de 1948 cumple mejor con los propósitos de ser un manifiesto de un nuevo programa estético para ser recibido por un círculo reducido de lectores enterados; probablemente tuvo una tirada de trescientos ejemplares máximo, típica de los libros publicados por Ediciones Orígenes. Mientras, la de 1952 opera dentro de un proyecto mucho más amplio y didáctico de promoción y preservación que le reserva y legitima un lugar a tal programa en el canon nacional; con el auspicio de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación tuvo una tirada de cinco mil ejemplares en la serie Ediciones del Cincuentenario. Aún así, en la confección de la primera antología ya se vislumbra la posibilidad de la segunda. Vitier comienza el prólogo de *Diez poetas* aclarando: “La intención de *este* libro [...] no es realizar un estudio y una selección exhaustivos de toda la poesía cubana contemporánea”¹⁵ (énfasis mío). Es decir, arranca implicando que un próximo libro suyo bien podría tener tal intención. Vitier notifica al lector que ha estudiado con cuidado las ambiciosas antologías *Laurel* (1941) y *La poesía moderna en Cuba* (1926) como precedentes “insuperables” de colecciones de “mayor amplitud” para entonces explicitar que, por el contrario, el “sentido rector” de la selección de *Diez poetas* recaerá “por modo exclusivo, sobre un grupo que, además de constituir lo realmente distinto de nuestra poesía después de consumadas las mejores consecuencias líricas de la generación de la ‘Revista de Avance’ (1927-1930), ha realizado y realiza una obra casi totalmente desconocida fuera y aún dentro del país”.¹⁶

Los párrafos siguientes del prólogo a *Diez poetas* reflejan pues y en buena medida el rupturismo declamativo de un manifiesto proto-vanguardista en tono menor, muy acorde con las estimaciones de Mataix sobre la continuidad y proximidad del fenómeno “origenista” con el comportamiento avancista. Primero, Vitier declara “consumadas”

15 Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos 1937-1947*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948, p. 9.

16 *Ibidem*.

—es decir, ya inoperantes— las propuestas de la generación anterior para abrirle campo a la contribución y vigencia de un nuevo movimiento. Luego, le atribuye a la propuesta poética de los *Diez poetas* una importancia continental de forma proclamativa: “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años”,¹⁷ “el ‘corpus’ de mayor logro de nuestra poesía”,¹⁸ “uno de los movimientos espirituales más intensos y ocultos de nuestra América”,¹⁹ “la expresión más perfecta, el cuerpo más trascendente y puro, en su angustia o su alegría, de nuestra patria”.²⁰ Finalmente, especula sobre la “homogeneidad” de la poética conjunta de los diez poetas quienes, si bien cada cual va en “la búsqueda de su propio canon, de su propia y distinta perfección”,²¹ todos comparten “una especial visión del mundo poetizable”²² opuesta no solo a la de los avancistas sino también a las “obras y la sugestión, necesariamente tiránicas, de los maestros españoles e hispanoamericanos inmediatos”²³ (Vitier se refiere en concreto aquí a Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda). Mientras la de aquellos es “una poesía de deliquio” (i.e., los desmayos declamativos de un yo centrado en sí mismo, herencia del romanticismo tanto en la poesía pura como en la social), la de los diez es “una poesía de penetración”²⁴ (i.e., un intento de abordar de forma más voraz y absoluta la realidad exterior que trasciende ese yo). Es decir, entre ambos momentos, ocurre un enormísimo “salto”, de cierta noción más bien superficial, esteticista, anecdótica y ensimismada del quehacer poético, a una mucho más sustancial, “que se abre a la aventura metafísica o mística [...] muchas veces hermética”, de “más compleja melodía o alterado contrapunto”.²⁵ Aunque lo dice con mesura y sin bravuconadas vanguardistas, Vitier propone que estos diez poetas representan una magnitud tectónica de transformación y transcendencia en el panorama de las letras cubanas y americanas. Por eso Vitier destaca lo provisional e inacabado de la “labor preliminar” de esta antología, hecha con “falta de adecuada distancia” y de “objetividad suficiente”, con “brevísimas notas... dentro de la mayor economía y precisión verbal”, tratándose de «una antología de “poesía en marcha”». ²⁶ Se hace latente así la postulación de una futura antología aún más rigurosa y más abarcadora que ayude a corroborar los reclamos histórico-canónicos de esta.

17 Ibid.

18 Ibid., p. 10.

19 Ibid.

20 Ibid., p. 11.

21 Ibid., p. 10.

22 Ibid., pp. 9-10.

23 Ibid., p. 11.

24 Ibid., p. 10.

25 Ibid.

26 Ibid., p. 12.

En las páginas que siguen haremos un repaso de la recepción crítica y las controversias públicas que inspiraron ambas antologías, en 1949 y 1952, para evidenciar cómo se da entre ellas una simbiosis o complementariedad operativa que logra recartografiar la topología y recalibrar la historiografía de la poesía cubana. Mostraremos cómo las objeciones y denuncias de las que fue objeto *Cincuenta años* al salir, en 1952, no fueron sino reiteraciones o variaciones de las que inspiró la salida de *Diez años*, en 1948. En ambos casos se trata de un mismo campo de batalla: uno en el que se enfrentan los intereses de los intelectuales y funcionarios del grupo Avance, que para entonces ocupaban un sitio en la institucionalidad político-cultural que surge con la Constitución de 1940, y los de los poetas de Orígenes según fueron representados por Cintio Vitier y José Lezama Lima y por la pensadora española colaboradora en *Orígenes*, María Zambrano.

IV

Una confluencia importante entre la celebración del Cincuentenario de la República y lo que vino a ser el grupo *Orígenes* fue la publicación, en julio de 1952, de la antología *Cincuenta años de poesía cubana* preparada por Cintio Vitier para las Ediciones del Cincuentenario de la Dirección de Cultura. Es en el prólogo de esta antología donde ocurre el primer acuñamiento del adjetivo “origenista” y, por consiguiente, el reconocimiento público del proyecto de *Orígenes* como un fenómeno cultural lo suficientemente dinámico y precipitador para merecer el sufijo de “ismo”. Desde sus primeras páginas descubrimos que la designación de Vitier como editor a cargo de la antología fue objeto de una sonada polémica. Carlos González Palacios, el nuevo director de cultura a cargo de las Ediciones del Cincuentenario tras el golpe batistiano del 10 de marzo, comenta de esta manera, en las palabras suyas que abren el volumen bajo el título “Este libro”, sobre la controversia:

Habrán quejas y protestas por presencias y ausencias. Ya antes de salir de prensa este volumen, un periodista anticipó la turbonada [...] Entonces —preguntará alguno— ¿por qué no se ha escogido para esta faena a otro escritor menos propenso a provocar la polémica? ¿No es eso darle demasiada plaza al grupo ‘origenista’ y deprimir otras tendencias?²⁷

Un repaso de la prensa cultural del periodo confirma que la publicación de *Cincuenta años* fue, en efecto, el evento cultural más controvertido de 1952. En una entrevista con Ángel Lázaro publicada en *Carteles* en septiembre, González Palacios comenta el “estruendoso

27 Carlos González Palacios: “Este libro”, en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, p. IX.

comento provocado por la antología”.²⁸ En un artículo de noviembre en el mismo semanario, Salvador Bueno la declara “posiblemente la obra más notable y también la más discutida del año”.²⁹ Un vistazo a otras publicaciones conectadas con la celebración del Cincuentenario de 1952 revela que la pauta anti-origenista indicada por González Palacios —la de condenar la antología por haber sido editada de forma tendenciosa por el representante de un grupo a costa de otros— fue la norma entre los intelectuales establecidos. El reconocimiento del origenismo emergente, tal como se plasma en la selección de Vitier (quien identifica a los que fueron “diez poetas cubanos” en 1948, como “los poetas de Orígenes” en 1952), no fue entonces, en sus principios, laudatorio. Al escribir su recuento de las generaciones literarias del medio siglo para la *Historia de la Nación Cubana*, Raimundo Lazo denigra al “grupo Orígenes” clasificándolo como un círculo no de poetas, sino de “iniciados” y describiéndoles como un culto esotérico alejado de la comunicación o la militancia social: “es evidente que el grupo forma una apretada comunidad lírica que, tras un estilo que se reitera, se aísla y actúa en un mundo de puro arte [...] La poesía, por esta razón, deja de ser arte de minorías y se convierte de arte de iniciados”.³⁰ En su repaso de *Cincuenta años de poesía cubana* en el Álbum que publica la Asociación de Repórteres ese año, Adela Jaume critica al grupo de Orígenes por “su lírica conservadora [...] arbitraria... de un hermetismo y oscuridad de árida traducción y aun más árido estilo [...] que dificultan la fácil y directa comprensión”.³¹

Lo que evidencian las cautelas de González Palacios en su prólogo y la recepción adversa de *Cincuenta años* por estos críticos es la impopularidad que mantenían los diez poetas como grupo estético ante el sector letrado avancista. Este sector era el que había coordinado y estaba regentando los eventos conmemorativos del Cincuentenario y que en

28 Angel Lázaro: «“El Palacio de Bellas Artes estará terminado para el Centenario de Martí”. Entrevista con González Palacios», *Carteles*, a. 33, 39: 64, La Habana, 28 de septiembre de 1952. Y amplía (pp. 64-65):

El libro de Cintio Vitier ha elevado la temperatura habitual de nuestro medio literario. No sé si la coincidencia de su publicación con lo más encendido del verano ha tenido parte en el asunto. Pero le aseguro que la polémica —como todas, incitadora y fértil— ha desbordado la norma de lo usual y es acaso el libro más jugoso y vivo que se imprimiera en Cuba en los últimos años [...] Yo, y sobre todo Cintio Vitier, hemos tenido que resistir impávidos la marejada. En mí no tiene gracia. Después de todo soy un viejo peleador. Ese es casi mi oficio. Pero a Cintio lo declaro desde aquí, el héroe de este momento en la cultura cubana.

29 Salvador Bueno: “Notas a unos premios periodísticos”, en *Carteles*, a. 33, 44: 81, La Habana, 2 de noviembre de 1952.

30 Raimundo Lazo: “La literatura cubana en el siglo xx”, en *Historia de la Nación Cubana*. Tomo X. *Consolidación de la República*, Ramiro Guerra y Sánchez, José M. Pérez Cabrera, Juan J. Remos y Emeterio S. Santovenia, editores, Ed. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952, pp. 23-24.

31 Adela Jaume: “Los grandes poetas cubanos de este medio siglo”, en *Álbum del Cincuentenario de la Asociación de Repórteres de La Habana 1902-1952*, Ed. Lex, La Habana, 1952, p. 216.

el verano de 1952 se encontraba renegociando su liderato cultural dentro del nuevo orden batistiano. Más aún, estas reacciones no ocurren en el vacío. Todas remiten elípticamente a la famosa polémica de 1949 que sostuvo Lezama Lima con uno de los jerarcas de la generación de Avance, Jorge Mañach, en una serie de cartas públicas que aparecieron en las páginas de la revista *Bohemia*. En la carta abierta de 1949 que inicia la polémica con Lezama, Mañach articuló los recelos y reparos del sector avancista hacia la indiferencia que mostraban “los poetas de Orígenes” ante el afán de transparencia o comunicabilidad discursiva en el ágora o foro público por el que cual, según Mañach, habían militado los intelectuales de Avance en su disputa vanguardista contra y por el poder. Mañach caracteriza sus años de vanguardismo en la *Revista de Avance* como un período necesario, pero ya superado, de “insolente” y “anárquica” experimentación literaria que buscó “despejar el campo” y reformar la cultura política y cívica del país rindiendo, sin embargo, poco saldo en lo estético: “Más que batalla estética, para mí fue todo aquello una batalla cultural”.³² Si bien Mañach al comenzar la carta parece dirigirse solo a Lezama para diagnosticar su poesía de incomprensible y regañarle por no procurar comunicarse claramente en beneficio de un mayor bien público, en verdad se trata de una acusación totalizante a todo *un grupo*, a un “ustedes” que incluye aquellos que fraternizan y publican con Lezama como si se tratara de un mismo proyecto de escritura: “esta experiencia difícil, de momentos de fruición formal aislados como islotes en arcanos mares espumeantes de palabras... es [todo lo] que me queda de toda la poesía de ustedes. La admiro a trechos; pero no la entiendo”.³³

Es decir, esta carta abierta debe también interpretarse como una reseña negativa de su lectura de *Diez poetas* (Mañach identifica “la Antología reciente de Cintio Vitier” como una de sus lecturas)³⁴ y, más aún, una réplica en sordina, pero sistemática y deliberada a una reseña positiva del mismo: la profunda apreciación que hizo María Zambrano de la importancia trascendental de esta antología para las letras cubanas en su ensayo “La Cuba secreta.” En este deslumbrante escrito filosófico-oracular, Zambrano le atribuye a la poesía de los diez poetas (que, según ella, “forman unidad de aliento, más que grupo”)³⁵ la capacidad genésica de darle a Cuba, vista como patria o recinto sagrado de una comunidad emergente, una sustancia o gravedad creacional que la haga *nacer* finalmente a la historia tras años de estar “en silencio”,

32 Jorge Mañach: “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, *Bohemia*, a. 41, 39: 78, 25 de septiembre de 1949.

33 *Ibidem*, p. 90.

34 *Ibid.*, p. 78.

35 María Zambrano: “La Cuba secreta”, *Orígenes* 20, invierno de 1948, p. 5.

“dormida”, “en secreto”: “¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria? Los «Diez poetas cubanos» nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia”,³⁶ “una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía”,³⁷ “[e]s el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país”.³⁸ En contraste con la visibilidad y la popularidad de los poetas precedentes de la generación de Avance (los “conocidos y aun más gustados” Brull, Ballagas, Florit y Guillén), Zambrano destaca la importancia del abnegado “curso inapercibido” o “fidelidad secreta” de los diez poetas para lograr una mayor autenticidad originaria de lo cubano a partir de lo que podríamos llamar un nacer-definitivo-por-la-imagen sin falsos padres o procedencias. Es decir, en esta reseña Zambrano desvalorizó el esfuerzo de los avancistas de servir como gestadores culturo-intelectuales de la nación de manera aún más absoluta que como lo hizo Vitier en su prólogo a *Diez años*. En su carta a Lezama y en escritos subsiguientes como “Final sobre la comunicación poética” y su debate con Vitier sobre la poesía como creación inmanente o trascendente, Mañach quiso contradecir tanto el elogio oracular de Zambrano de la función genésica de este trabajo “oculto” como la salutación de esta obra como gestión grupal posavancista que hizo Vitier en su prólogo. Al llamar a los origenistas “nuestros descendientes”, Mañach reclama el estatus de fértiles progenitores culturales que Zambrano les negó en su reseña y a la vez deniega la calificación de “consumados” o infértiles que Vitier les atribuyó a los avancistas en su prólogo. Mañach les reprocha a todos los *secretivos* el que no agradezcan ni aprovechen el mayor espacio para la expresión cívica abierta y transparente gestionado por los “esfuerzos de batalla” de la generación de Avance. Si los diez poetas se reconocieran como sucesores de su generación y herederos responsables del legado avancista, implica Mañach, tanto ellos como sus apologistas reconceptualizarían la poesía “como idioma comunicativo” en vez de como lenguaje cerrado y críptico de “pequeñas fratrias” y “capillas poéticas”.³⁹ Es decir, en este campo de batalla los enfrentados no fueron tan solo Mañach y Lezama.

En resumen, para los letrados avancistas capitaneados por Mañach el poner a Vitier a cargo de la recapitulación poética del medio siglo significaba darle a los *diez poetas* que conformarían luego el grupo *Orígenes*

³⁶ Ibídem, p. 4

³⁷ Ibídem.

³⁸ Ibídem.

³⁹ “Cierto es que nosotros abrimos esa vía, como antes dije, pero fue para apartarnos de la letra muerta o gastada y posibilitar el acceso a nuevos paisajes de expresión y comunicación, no para que la poesía se nos fuera a encerrar en criptas”. Jorge Mañach, ob.cit., p. 78.

más prestigio del que merecían en el horizonte de las letras cubanas. Era ratificar su poética, convalidar el mito redentista en el que se recluirían y aplaudir la ingratitud histórica que Lezama había ostentado contra el sector capitaneado por Mañach en su respuesta a la polémica de 1949.⁴⁰ Estos intelectuales temían que, dada la preeminencia que asumían en la antología del cincuentenario, los recién acuñados *origenistas* amenazaran con salirse del margen para pasar a ocupar el escenario central de la literatura cubana sin ajustarse a las exigencias programáticas de sus predecesores. Si parafraseamos las palabras de Zambrano, podríamos decir que, con la publicación de esta antología, la “Cuba secreta” representada por un grupo “casi inapercibible de poetas” cuyos libros “apenas han sido anotados en los libros de los que escuchan poesía,” dejaba de ser secreta y “empezaba a despertar”.⁴¹

V

No era para menos. Además de ser un enjundioso panorama de la poesía cubana desde 1902, la antología de Vitier le daba un contundente saldo mayor a la creación del grupo “origenista” en el proceso de evolución literaria planteado por sus métodos de antologización. En ese sentido *Cincuenta años* fue más que una antología. Con ella Vitier enarboló un atrevidísimo reto al concepto sucesivo de la “generación literaria” que había regido la historiografía cultural hasta aquel momento. En vez de proceder siguiendo una secuencia rigurosa de grupos generacionales (generación del 23 o minorista, generación del 27 o de *avance*, del 39 o de *Espuela de Plata*), Vitier organiza la antología de acuerdo a cuatro fases evolutivas: 1. modernismo disperso, 2. posmodernismo, 3. la “poesía nueva”, y 4. “los poetas de *Orígenes*”. Hay una quinta sección dedicada a cuatro “poetas de aparición más reciente” —dos de estos, Fayad Jamis y Roberto Fernández Retamar, habían publicado poemas en *Orígenes*—, pero es más bien una coda o apéndice al libro.

Más allá de la audacia de situar a “los poetas de *Orígenes*” como una fase equiparable al posmodernismo y la vanguardia, en su introducción Vitier justifica su esquema exponiendo lo que yo veo como un nuevo modelo triangular de constitución poética distanciado del de generación literaria. Este modelo opera a través de la conjugación de tres principios que podríamos denominar de la siguiente forma: 1. *Coralidad*. Los poetas debían participar regularmente en algún tipo de asociación, cenáculo o reunión en vez de estar definidos por mera

⁴⁰ Vid. José Lezama Lima: “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, en *Imagen y posibilidad*, ed. de Ciro Bianchi Ross, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 184-190.

⁴¹ María Zambrano: ob.cit., p. 7.

contiguidad temática, domiciliaria o natal. 2. *Periodicidad*. Debían presentar su obra en una revista aglutinadora, un órgano de publicación regular según un ritmo que permita resonancias mutuas y decantaciones individuales. 3. *Constelatoriedad*. Las diversas tendencias y aptitudes aisladas, tras converger en la asociación y la revista, pasaban a concretar, más que una escuela o un estilo, una suerte de constelación o coordinación de órbitas cristalizada en una antología de época. Podemos sintetizar estos tres principios según tres términos: grupo, revista y antología. Con este método, más que la aparición de poemarios célebres —*Ala* (1915), de Agustín Acosta; *Sóngoro Consongo* (1931), de Nicolás Guillén; o *Enemigo rumor* (1941), de Lezama Lima, por ejemplo— Vitier prefiere destacar la publicación de antologías como el mejor agente catalizador de una nueva tendencia. Casi luce que para Vitier la medida principal de un poema es que sea “antologable”, es decir, que sea *partícipe*, no en un libro particular, sino en una obra colectiva. Así lo declara Vitier: “precisamente la madurez de una literatura se mide en buena parte por la necesidad de sus textos antológicos”.⁴²

Por ejemplo, Vitier destaca la importancia plasmadora, en 1926, de la antología de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, *La Poesía Moderna en Cuba*, para la consolidación de las vertientes vanguardistas de la poesía que el Grupo minorista publica en la revista *Social* y luego en la de *Avance*. La tríada grupo, revista y antología así instala, dice Vitier, “un nuevo período en nuestras letras”⁴³ y un considerable “saldo poético de la sensibilidad”⁴⁴ que Vitier ubica en la fase de poesía nueva. En el esquema histórico propuesto en la antología *Cincuenta años*, el grupo *Orígenes* representa la cúspide de este modelo tripartita. Tras años de publicación consistente en *Verbum*, *Espuela de Plata* y *Orígenes* y de celebrar grupalmente lo que hoy conocemos como el ceremonial origenista, la aparición, en 1948, de la antología *Diez poetas cubanos* completa la triada. Con este modelo Vitier descarrila la linealidad del modelo generacional en la que una escuela sucesora desplaza horizontalmente a la precedente y dibuja en su lugar una parábola o espiral ascendente dominada, en el medio siglo, por la solvente consolidación del “grupo-revista-antología” de *Orígenes*. Vemos pues que, desde la perspectiva gestional de Cintio Vitier, la antología origenista adquiere una mayor magnitud fundacional que la de los otros dos términos ya que representa la culminación del proyecto. El fenómeno *origenista* asume así el puesto de mayor categoría en el recuento del cincuentenario al cumplir con máxima cabalidad el triángulo

de coordenadas para una nueva poética y así constituir el “cambio más efectivo en la sensibilidad lírica” del país.⁴⁵

En *Cincuenta años*, *Orígenes* representa una fase superior y ulterior a las previas ya que la poesía de este grupo no se fragmenta en tendencias o facciones antagónicas, dispersas o aisladas, como ocurre en las fases anteriores. Vitier tiende a subdividir aquellas fases en subcategorías. El momento posmodernista se disgrega entre seis de estas, como “esteticismo”, “sencillez lírica”, “prosaísmo”, “tendencias parnasiano-simbolistas” e “intimismo”; el de la poesía nueva entre “juego y decantación”, “poesía negra”, “poesía social” y figuras aisladas. En la fase de los poetas de “Orígenes” no hay tales acápites. Cada poeta aparece singularmente, bajo ninguna subcategoría, cada nombre constituyendo su propia órbita sin desestabilizar, más bien reforzando, el equilibrio de la constelación poética que forma el conjunto. La única concesión que Vitier hace a una cronologismo convencional es la de ordenar los poetas del grupo según una serie descendiente de acuerdo al natalicio, subrayando así la distancia que media entre la edad del mayor (Lezama, con cuarenta años) y la del menor (García Vega, con veintiséis). Sin embargo, esta distancia no niega, más bien suscribe, la advertencia que formuló el propio Lezama en varias de las notas publicadas en *Orígenes* contra la interpretación del programa y la obra de los origenistas según un paradigma generacional definido por fechas de natalicio.⁴⁶ Aquí el historicismo de la edad no cuenta.

VI

Lezama suscribe con entusiasmo la centralidad que Vitier le adjudica al evento antológico para lograr el despertar o nacimiento de la nación a través de la poesía, tal como lo plantea Zambrano. La prueba es su extraordinaria nota “Alrededores de una antología”, publicada en el mismo número de *Orígenes*. Sobresalen aquí la vehemencia con la que Lezama celebra el trabajo de Vitier y la furia irónica con la que parodia los resentimientos provocados por su eficacia. En esta nota editorial, publicada en la sección “Señales,” Lezama arremete, con una suerte de furor bíblico, contra los acólitos del sector de Mañach que, como indica González Palacios en su prólogo, atacaron la selección de Vitier y protestaron contra los criterios de la antología. Los nombres caricaturescos que Lezama lanza contra estos —“quejosos barbados de

42 Cintio Vitier: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ed. cit., p. 6.

43 Ibídem, p. 2.

44 Ibídem, p. 3.

45 Ibídem, p. 4.

46 Por ejemplo: “Generaciones fueron y generaciones vinieron” (*Orígenes* 15, 1947), en donde Lezama discrepa de la noción sucesiva y rupturista de las generaciones: “Quizás somáticamente cada generación rompe con la anterior, pero desde el punto de vista del *germa*, del protoplasma histórico, cada generación son todas las generaciones; las dadas, las que se disfrutaron, y las que se desconocen y nos interrogan despiadadamente”. Vid. *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 194.

encefalitis letárgica”, “sonámbulos irritados por el reloj y la conciencia crítica”, “contumaces letárgicos”—⁴⁷ esbozan la imagen de un sector literario que, por estar dormido, enfermo o inactivo por mucho tiempo, ha envejecido en su letargo. Este sector ancianizado, sin embargo, aun tiene capacidad para la envidia y puede arremeter violentamente contra el triunfo literario de otro sector con un “frenético rencor, [un] chapucero resentimiento de endemoniados jabatos”.⁴⁸

Los arranques de vehemencia que despliega Lezama aquí son tan teatrales como las afectaciones cortesanas de su respuesta a Mañach. Sin embargo, en ambos textos se perfila una denuncia contra los acomodos de los intelectuales minoristas de Avance cuando estos optaron por participar en la oficialización y masificación estatal de la cultura “las vastas demostraciones del periodismo o la ganga mundana de la política positiva.”⁴⁹ Al haber “adquirido la *sede*, a trueque de la *fedé*”,⁵⁰ según Lezama, estos *se habían dormido*, es decir, habían perdido su vitalidad creadora al no ejercer “la entrega decisiva a una obra”.⁵¹ De esta forma Lezama proclama exaltado y profético lo que Vitier sugiere de forma más bien asordinada en la introducción y la organización de *Cincuenta años: Orígenes* es la plasmación más genuina de la *poiesis* cubana. Para Lezama, la polémica suscitada alrededor de la antología es síntoma y evidencia de que las imágenes generadas por su “grupo” están ya germinando, participando y encarnando en la historia cubana. Nótese que, siguiendo el principio viteriano de que la antología-de-grupo es la evidencia más contundente de plasmación poemática en la historia, en la nota de Lezama ocurre un desplazamiento referencial de la antología *Cincuenta años* a la de *Diez poetas cubanos*. Lezama así plantea que en el espacio epocal que media entre estas dos obras (de 1948 a 1952) se ha precipitado una intensificación de la “actuante forma poética” convenida por el grupo. Lezama sugiere así que, con la publicación de *Cincuenta años*, el complejo y emergente paisaje simbólico engendrado a partir de la publicación de *Diez años* ha irrumpido portentosamente en la actualidad cubana casi como una hipóstasis en el momento del cincuentenario. La dinámica complementariedad entre ambas antologías adquiere desde esta perspectiva visos proféticos y hasta mesiánicos:

Se encontraba en ese momento que un largo e inquietante ejercicio de la poesía, va decantando un pulso seguro y rápido en la

47 José Lezama Lima: “Señales: Alrededores de un antología,” *Orígenes* 2, 1952, p. 63.

48 *Ibidem*, p. 65.

49 José Lezama Lima: “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, ed. cit., p. 188.

50 *Ibidem*, p. 189.

51 *Ibid.*, p. 188.

apreciación de lo visible y moviente de la creación. Un ejercicio anterior, en el que [Vitier] captaba agudamente el remolino de lo generacional y amistoso, *Diez poetas cubanos*, libro que en su misteriosa oportunidad, fijaba un impulso y una realización, una histórica ensoñación y una actuante forma poética. El concéntrico, la ovillada fuerza histórica de *Diez poetas cubanos*, iba a cobrar su relevancia al verificar la sùmula de esos cincuenta años de poesía, no como centón o fría sùmula inoperante, sino, por el contrario, procurando vivazmente y en relumbré, participar en el proceso creador de la nación. Es así que nos ha parecido admirable, que hombres de veinte años, que comienzan a tejer los enigmas poéticos, y que esta justicia poética está en la obligación de descubrir y potenciar, aparezcan ya en esa antología, pues se vislumbra de inmediato que forman parte de la mejor corriente de poesía que estructura la marcha de la imaginación como historia, la imaginación encarnando en otra clase de actos y de hechos.⁵²

“Largo e inquietante ejercicio”, “pulso seguro y rápido”, “creación visible y moviente”, “impulso fijado”, “remolino de lo generacional”, “ovillada fuerza concéntrica”, “marcha de la corriente potenciada”: este dinamismo incremental y expansivo sugiere la espiral de un huracán arreciador cuya activación ocurre en el “concéntrico” de *Diez poetas*. En su “actuante forma poética” habían convergido coyunturalmente los vientos para armar la sùmula, la tormenta y el escándalo: el meteoro “vivaz y relumbrante” emergente en *Cincuenta años*. Al analogar a *Orígenes* con el huracán (imagen que luego apropiará Rodríguez Feo para *Ciclón*), Lezama invoca una de las intersecciones más conmocionadas del paisaje con la circunstancia. En esta, el *tiempo-del-paisaje* sobrecoge al de la circunstancia y la Historia se doblega ante la Creación. Hay, en este imaginario, un eco de la leyenda de Quetzalcóalt-Kukulcán, el dios-tormenta que vuelve para reparar una usurpación.

Dentro de esta densa mitologización del programa “origenista”, Lezama también se ocupa de señalar y defender la obra de Lorenzo García Vega, “hombre de veintitantos años” cuando se publica *Diez poetas* y cuya “corta edad” motiva protestas sobre su inclusión en *Cincuenta años* a expensas de otros poetas “mayores”. La premiación de su *Espirales del cuje* ese mismo año venía a ser otra comprobación profética de esta huracanada “marcha de la imaginación como historia”.⁵³

52 José Lezama Lima: “Señales: Alrededores de una antología”, ed. cit., p. 63.

53 Véase, al respecto, mi trabajo: “Orígenes ante el Cincuentenario de la República”, en *Cuba: Cien años de literatura, un siglo de independencia*, Roberto González-Echevarría y Anke Birkenmaier, editores, Ed. Colibrí, Barcelona, 2004, pp. 165-189.

VII

Con *Cincuenta años de poesía cubana* Vitier quiso mostrar que los “poetas de Orígenes” eran parte de una espiral creadora que redimiría el *tiempo-de-la-nación* a través de “la imagen operante en la historia, con tal fuerza creadora como el semen en los dominios del surgimiento de la criatura”, según la cita de Lezama. En tal imaginario, la ocasión del cincuentenario de la República lucía como el término de un demorado período incubatorio. Era el saldo embrionario de un paisaje creado y crecido por la poesía; era la sobrenaturaleza a punto del parto, *rompiendo fuente*.

Con esta suerte de *emergencia* de una nueva imagen estuvo comprometido el grupo *Orígenes* según lo definió Vitier. Aun cuando a veces actuaron bajo la égida gubernamental antes de 1959, las desavenencias de sus miembros con el programa del régimen batistiano se traslucieron en las disonancias y fricciones que manifestaron con el discurso oficial los “origenistas” recién reconocidos por las ramas del estado dedicadas a la cultura. Los “origenistas” inscriben su oposición no solo en su correspondencia privada (como se capta en las críticas a las medidas del gobierno que despuntan en las cartas entre Lezama y Rodríguez Feo). También los exponen a plena luz en los textos publicados después del 11 de marzo de 1952. Por ejemplo, en la introducción a *Cincuenta años*, Vitier denigra directamente al régimen batistiano al comentar el desinterés que muestran los origenistas ante “la comedia política posmachadista”.⁵⁴ También contradice redondamente la presentación de González Palacios al hacer constar que la idea de la antología se había originado “*largos meses*” atrás⁵⁵ (énfasis mío) por iniciativa de Félix Lizaso —es decir, mucho antes del golpe—; como hemos visto, se trata de un proyecto ya previsto en 1948. En su presentación y con cierta duplicidad, González Palacios le atribuye la idea de la antología a la “vigilante rectoría intelectual del Dr. Andrés Rivero Agüero”, el nuevo Secretario de Educación.⁵⁶ De seguro estas mutuas refutaciones propulsaron gran parte de la polémica y las asperezas que surgieron después de su publicación.

Todo esto ocurría también a contrapelo de la concepción original de *Orígenes* —al fundarla Lezama con José Rodríguez Feo— como revista cosmopolita y universal en un fervoroso intercambio cultural con el mundo. Desde esta perspectiva tal vez resulte que no fue solo la décima de Jorge Guillén contra Juan Ramón Jiménez lo que desató las ripostas y peleas que provocaron el cierre de la revista. Fue también la entusiasta

suscripción que Lezama hizo en “Alrededores de una antología” a la noción viteriana de Orígenes como *grupo* poético, finalmente plasmado y partícipe resuelto en la redención de lo nacional al lograr el estatuto de la antología, lo que precipita, en parte, la defunción de Orígenes como *revista*. Al romper con Lezama en 1953, Rodríguez Feo lo hacía también con el “grupo poético” que Vitier había definido en *Diez poetas y Cincuenta años*. Es decir, los reparos de Rodríguez Feo tal vez no estuvieron circunscritos al *affair* Jiménez, sino que respondieron también a la nueva orientación “grupo-céntrica” desplegada por Vitier en sus trabajos antológicos de 1948 y 1952, orientación a la que Lezama, en su editorial para “Señales” de 1952, ofrecía su aval. Así parece manifestarse Rodríguez Feo, en un testimonio hecho antes de su muerte en 1993, en el que aclara algunos puntos sobre “la fundación, desenvolvimiento y desaparición” de la revista *Orígenes*. Sobre la relación dispar que hubo entre revista y grupo y el rol que fue asumiendo Vitier como “vocero de Lezama” en la contienda entre Jiménez y Guillén, declara:

[Q]uiero destacar que el llamado grupo Orígenes nunca tuvo nada que ver con la publicación de la revista, como algunos mal informados siguen repitiendo. Basta leer los testimonios de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego [...] donde Eliseo Diego escribe “La dirección de *Orígenes* correspondió a ellos.” (Es decir, refiriéndose a Lezama y a mí.) “Nosotros simplemente nos limitamos a colaborar” [...] [En la correspondencia de Jorge Guillén con Lezama] Cintio Vitier aparece como el vocero de Lezama al querer justificar la publicación del texto de Juan Ramón [...] Si Cintio Vitier estuvo de acuerdo con Lezama en publicar la colaboración de Juan Ramón, eso sólo puede calificarse como una injerencia suya en una decisión que era exclusivamente responsabilidad de Lezama y mía.⁵⁷

El “llamado” grupo Orígenes (énfasis mío): tendríamos que ver cómo lo decía. Es notable cómo, con este testimonio, el mismo Rodríguez Feo, uno de los fundadores de la revista *Orígenes*, editor, animador y mecenas de la misma, pone en cuestión la idea de que un cenáculo de poetas asumió desde sus inicios este proyecto para encaminar, de forma resguardada o “secreta”, un movimiento de renovación poética y nacional desde sus páginas. Desde la perspectiva de Rodríguez Feo, el grupo Orígenes realmente no existió en los albores de la misma porque fue un hecho posterior. Según él, la revista, en sus comienzos, nunca

54 Cintio Vitier: *Cincuenta años de poesía cubana* (1902-1952), ed. cit., p. 4.

55 Ibídem, p. 6.

56 Carlos González Palacios, ob. cit., p. IX.

57 José Rodríguez Feo: “[Testimonio]”, en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, pp. 71, 73-74.

pretendió promover bajo su dirección un “origenismo”; es decir, el programa ideológico-estético-trascendental que la crítica ha eventualmente asociado a la producción poética del grupo según lo definió y codificó Vitier en sus antologías de 1948 y 1952 y suscribiera Lezama Lima en sus notas editoriales durante este periodo. Tanto el grupo Orígenes como el origenismo fueron entidades ajenas o inadvertidas al proyecto inicial de la revista *per se*. Aprovechando sus páginas como vehículo para su constitución eventual, estas entidades fueron emergiendo a través de los años cuarenta y lograron su consolidación fundacional a través de otro género letrado con un poder canónico quizás mayor que el de la revista en los espacios culturales e institucionales de Cuba en aquel entonces: el de la antología literaria. El recelo en las palabras de Rodríguez Feo debe inspirarnos la sospecha de que la enorme validación de un grupo poético origenista lograda por la producción estratégica de dos antologías —una centrada en servir de manifiesto para un joven grupo poético, la otra en asegurarle un sitio en el canon literario de la nación— haya contribuido indirectamente al cierre de la revista como proyecto.⁵⁸

58 En el proceso de este trabajo, otros textos consultados en torno a Orígenes (grupo y revista) y sus antecedentes fueron los siguientes: Salvador Bueno “Cincuenta años de poesía cubana” y “Orígenes cumple diez años” (*Carteles*, agosto 24, 1952, p. 32 y mayo 23, 1954, pp. 45, 88, 98, resp.); Roberto Fernández Retamar “Orígenes como revista” (*Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 49, 2, 1994, pp. 293-322); Fina García Marruz *La familia de Orígenes* (Ediciones Unión, La Habana, 1997); Lorenzo García Vega *Los años de Orígenes* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1978); José Lezama Lima “Después de lo raro, la extrañeza”, “Un libro de Lorenzo García Vega” y “La otra desintegración”, “Secularidad de José Martí” (*Orígenes*, julio 1945, pp. 51-54, primavera de 1948, pp. 43-46 y 60-61, 1953, pp. 3-4, resp.) y *Cartas a Eloísa y otra correspondencia* (Ed. Verbum, Madrid, 1998); Antonio José Ponte “Por los años de Orígenes” (*Unión*, enero-marzo, 1995, pp. 45-52); José Prats Sariol “La revista Orígenes” (*Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán, editores, Ed. Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 37-55); Carlos Ripoll *La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo* (Las Américas Publishing Co., New York, 1968); José Rodríguez Feo *Mi correspondencia con Lezama Lima* (Ediciones Unión, La Habana, 1989); César A. Salgado “The Novels of Orígenes” (*New Centennial Review*, verano 2002, pp. 201-230); Marcelo Uribe “Introducción” (*Orígenes. Revista de arte y literatura. La Habana, 1954-1956. Edición facsimilar*, Ediciones del Equilibrista/Turner Libros, México/Madrid, 1998, vol. 1, pp. IX-LXX); Cintio Vitier “La aventura de Orígenes” (*Para llegar a Orígenes*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 66-96) y *Poética* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997). En cuanto a la recepción y a la investigación sobre *Cincuenta años*, el gran amigo e historiador literario Ricardo Hernández Otero me ha señalado que, a su salida, la antología fue también reseñada polémicamente por Ángel Augier y Carlos Rafael Rodríguez en *La Última Hora* (La Habana, septiembre 11 y 18, 1952, p. 16 y 4, resp.) y que el estudioso Alfred Melon le dedica un análisis en su libro premio Casa de las Américas, 1987, *Identité nationale; idéologie, poésie et critique; à Cuba (1902-1959)* (1992, pp. 169-183). Desafortunadamente, no conté con los medios para hacer estas consultas a tiempo para este trabajo. Supongo que en la prensa epocal queden otras muestras de la recepción crítica a esta antología de Vitier.

JUAN CRIOLLO: INVENTARIO DE ESPEJOS Y LABERINTOS¹

Cira Romero
Investigadora del Instituto de Literatura
y Lingüística José Antonio Portuondo

I

Con Juan Criollo (1927) Carlos Loveira (1881-1928) concluyó su estación narrativa iniciada en 1919 con *Los inmorales*, seguida por *Generales y doctores* (1920), *Los ciegos* (1922) y *La última lección* (1924), más un manojo de siete cuentos nunca recogidos en libro por el autor.² A ellos se suman, con rasgos autobiográficos, *De los 26 a los 35. Lecciones de la experiencia en la lucha obrera (1908-1917)* (1917) y, más cercanos al ensayo, *El socialismo en Yucatán. Estudio informativo y someramente crítico, a base de observación directa de los hechos* (1923), *Un gran ensayista cubano: Fernando Lles* (1926)³ y *Adrián del Valle: escritor y periodista de Cuba* (1927). Su temprana muerte —con solo cuarenta y siete años un fulminante infarto derrotó su robusta complexión— tronchó una labor ligada, en sus años de juventud, a las luchas sindicales, y en la madurez, a labores más sosegadas relacionadas con la administración pública, junto con un sostenido ejercicio periodístico,⁴ mientras que sus novelas las escribió, al menos las dos primeras, al fragor del combate gremial de los trabajadores ferrocarrileros, sector al que estuvo vinculado por largos años, no solo en Cuba, sino en América Central.

Juan Criollo constituye su cima como narrador y es expresión ficcional, sobre algunos presupuestos reales, de la sima en que se sumió el proyecto de nación diseñado por José Martí en las postrimerías del siglo XIX, frustrado tras la intervención norteamericana en la guerra de Cuba contra España, culminada con años de ocupación y la apariencia

1 Prólogo a una nueva edición de la novela en proceso de publicación por la Editorial Letras Cubanas.

2 En su libro *Vivir del cuento* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994), Salvador Redonet incluyó su trabajo “Un cuentista casi desconocido” (pp. 11-23), dedicado a esta faceta de Loveira.

3 Fue su discurso de ingreso a la Sección de Literatura de la Academia Nacional de Artes y Letras, contestado por Ramón Catalá con el titulado “Divagaciones sobre la novela”.

4 Fundó en Camagüey el periódico *El Ferrocarrilero* (1909-1911), en Sagua la Grande otro, efímero, *Gente Nueva*, y la revista anticlerical *Cauterios*. Durante su estancia en Yucatán perteneció a la dirección de *La Voz de la Revolución*. También colaboró en *Heraldo de Cuba*, *El Imparcial*, de San José de Costa Rica, y, en inglés, en *The Federationist*. Revistas habaneras como *Cuba Contemporánea*, *Smart*, *Chic*, *Social* y *El Fígaro* también publicaron trabajos de su autoría.

engañoso de tener vida propia como nación “independiente”. Graziella Pogolotti se sirvió del título de dos de sus novelas para construir un binomio revelador de nuestro estatus como país entonces: “La república de generales y doctores fue también la de Juan Criollo”.⁵ Poco o nada había cambiado: la isla se subordinaba a generales sin olor a pólvora y a doctores con títulos falsos, mientras que el pillo, personificado en la creación de Loveira más paradigmática, ascendía ante la mirada atónita de una ciudadanía arrinconada. No pocos artistas y escritores apreciaron aquel momento atonal. Así Bonifacio Byrne (1861-1936), mediante su antológico poema “Mi bandera”; y el trovador y compositor Manuel Corona (1880-1850), autor de la letra de “Pobre Cuba”, canción patriótica digna de mayor divulgación:

*¡Pobre Cuba, patriotas cubanos, pobre nación!
Los guerreros que sucumbieron su tiempo perdieron.
De Maceo y Martí de recuerdo queda el nombre
pues todo lo ha destruido la ambición
de algunos hombres sin compasión.
[...]
Si los mártires vivieran, vivieran arrepentidos
y avergonzados, al ver que la tiranía
y la explotación es lo que impera
hoy día en esta pobre nación.*

II

La inclinación a reunir a los escritores por grupos, propia, por lo general, de las historias literarias, tiende, por lo general, a identificarlos por su estilo o atendiendo a motivos generacionales comunes.⁶ Es una práctica que satisface el afán de clasificar y sistematizar, pero su validez entraña también riesgos porque impone una homogeneidad que en ocasiones, y apenas se profundiza, tiende a quebrarse. Asumir tal postura ante el hecho literario propicia que las individualidades se coloquen en un segundo plano, pues se insertan en rasgos grupales, aceptables en teoría, pero muchas veces fallidos cuando estudiamos las singularidades de un autor. No rechazo los atendibles presupuestos que sostienen los

estudios asistidos por tal mecanismo de análisis, pero es importante no amarrar demasiado a los artistas y escritores a inclinaciones comunes, incluso cuando los vínculos que los unen posean determinada solidez.

Con la obra de Carlos Loveira acaso sucede así, como apuntaré más adelante; pero no renuncio a expresar que, atendiendo a dichos métodos generacionales, nuestras historias literarias conceden la pertenencia a la llamada primera promoción de escritores a un grupo surgido a raíz de establecerse la República, donde se destacaron como narradores, además de nuestro autor, Miguel de Carrión (1875-1929), Jesús Castellanos (1879-1912) y Alfonso Hernández Catá (1885-1940), mientras en teatro, ensayo, y también en novela, un solo nombre, José Antonio Ramos (1885-1946), singulariza este momento al convertirse en uno de los baluartes de la preocupación ciudadana. En poesía marcó una acendrada pauta en el orden estilístico un trío relevante: Regino E. Boti (1878-1958), Agustín Acosta (1886-1979) y José Manuel Poveda (1888-1926). El primero y el último, los de mayor trascendencia, emprendieron una labor renovadora valorada por ellos como modernista, pero más conocida y aceptada en nuestro desarrollo literario como postmodernista, cuyos rasgos innovadores anteceden a la posterior vanguardia. Quizás se deba a los autores de *Arabescos mentales* (1913), Boti, y *Versos precursores* (1917), Poveda, acusados a veces de mostrarse distanciados y elitistas, la más acabada expresión del desconcierto reinante, expuesta privada y públicamente, la primera mediante la correspondencia cruzada entre ambos,⁷ y la segunda reflejada en diversos criterios emitidos, algunos de carácter programático, difundidos casi siempre por iniciativa de Poveda, pero apoyados por su colega: “Palabras a los efusivos” publicado en 1912 en *Orto*, “El manifiesto de los modernistas” y “Llamamiento a la juventud”, aparecidos ambos en 1913 en *El Cubano Libre*, de Santiago de Cuba. Apenas tuvieron resonancia en los medios culturales habaneros, centro hegemónico de la cultura, pero en ellos expusieron sus preocupaciones —y las de otros escritores orientales— en torno a la vida literaria cubana y el desprecio socialmente sufrido, amén de la insurgencia de quienes, haciéndose pasar por intelectuales, desacreditaban con su pésima obra la alta estima en que este grupo oriental tenía la creación.⁸ En una carta de Boti a Poveda, fechada el 11 de enero de 1914, el primero evalúa el panorama político cubano, enumerando a varios de los “generales y doctores” entonces actuantes en la vida nacional:

5 Graziella Pogolotti. “Tercera lectura: Los intelectuales en la república neocolonial”, en www.temas.cult.cu.blog. Sección Catalejo del 9 de octubre de 2014.

6 En Cuba, tal método tiene larga data. Estudiosos como Max Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, José Juan Arrom, Juan J. Remos y Antonio Iraizoz, entre otros, lo aplicaron al tratar la literatura cubana como fenómeno total. El basamento teórico de tal procedimiento proviene de estudiosos como Robert Petsch, Leo Spitzer y de las enseñanzas derivadas de las obras de René Wellek y Austin Warren, en especial de *Teoría de la literatura*, escrito por ambos.

7 Véase: *Epistolario Boti-Poveda*. Compilación, prólogo y notas de Sergio Chaple, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1977.

8 V.: al respecto el prólogo de Alberto Rocasolano a la *Obra poética* de José Manuel Poveda, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988.

Literariamente estoy perdido. Lucho por la representación a la Cámara. Si salgo, bien; y si me quedo, mejor. Nada hay más asqueante que la política cubana y si sigo en el burro es porque ya estoy montado. José Miguel [Gómez] es un ladrón y [Mario García] Menocal un idiota. [Alfredo] Zayas, un cero a la izquierda. Un horror... Le confieso una vez más que le tengo asco a mi país y a sus hombres públicos y a todos los organismos oficiales. Le huyo a tanta infección...⁹

Tal apreciación fue compartida por la mayoría (o todos) los autores antes mencionados. Algunos —aquí empiezan a advertirse ciertos rasgos individuales— como Carrión y Boti, optaron, sin resultado, por un escaño como Representantes a la Cámara, el primero por el Partido Popular Cubano, y el segundo por el Partido Conservador Nacional, fundado por él en Guantánamo, y cuya presidencia ocupó entre 1920 y 1922. Mientras, Castellanos eligió el camino ilustrado en su afán por enaltecer la vida cultural y se mostró algo distante de la carcomida estructura social y política, mientras se entusiasmaba por el pragmatismo norteamericano. Aquella voluntad lo condujo a la creación en 1910 de la Sociedad de Conferencias, iniciativa apoyada por el dominicano Max Henríquez Ureña —ambos fueron, conjuntamente, sus dos primeros directores— en un intento, entre otros, por conseguir que la intelectualidad abandonara la indiferencia mostrada ante diversas problemáticas surgidas en el desarrollo de la naciente vida republicana. La muerte prematura de Castellanos, sumada a la poca recepción de su proyecto, produjo el descalabro de este en 1915. Otros esfuerzos, siempre de corta duración, se materializaron en el Ateneo de la Habana (1902),¹⁰ la Sociedad de Fomento del Teatro (1910),¹¹ iniciativa debida a José Antonio Ramos, y la Sociedad de Estudios Literarios (1912), fundada por Poveda durante una estancia en La Habana, también fracasada y reintentada dos años después mediante

⁹ *Epistolario Boti-Poveda*, ed. cit., p. 248.

¹⁰ Si bien esta asociación se extendió hasta 1972, su vida comenzó a languidecer desde mediados de la década del sesenta.

¹¹ Quizás fue Ramos quien más hizo para tratar de solucionar algunas de las problemáticas del momento mediante la cultura. La creación de esta sociedad, de corta vida, sirvió para llevar a la escena las más afamadas piezas de autores cubanos de épocas pasadas y de su presente, así como obras de autores extranjeros. Con otros propósitos fundó en Matanzas, en 1914, la Asociación Cívica Cubana. Este último año salió de Cuba para cumplir labores diplomáticas, extendidas hasta 1935, pero ni aún en la lejanía dejó de estar preocupado por los problemas de Cuba, expuestos en ensayos de matiz sociológico como el *Manual del perfecto fulanista. Apuntes para un estudio de nuestra dinámica político social* (1916), donde insistió en el germen que minaba la entraña misma de la nación cubana. Allí acusaba a algunos de ver lo propio “como empequeñecido y ridiculizado”, engeguedados por el esplendor yanqui.

un efímero Grupo Nacional de Acción de Arte, a través del cual intentó divulgar la cultura utilizando, igualmente, la vía de la conferencia. En una “Crónica crítica. Otras palabras” de *El Cubano Libre*, de Santiago de Cuba, del 25 de agosto de 1912, en las que gravita la esperanza de un futuro literario más promisorio, Poveda nos dice:

Las figuras principales de la juventud intelectual de Cuba se preparan a luchar con empuje en una nueva era literaria que ya se inicia. Es preciso un renacimiento en las artes en nuestro país, y el renacimiento vendrá. Se trata, no de improvisar artistas y comenzar a crear arte nuevo *porque es preciso crearlo*, sino de dar a conocer talentos que ya han probado su fuerza, altas labores ya realizadas, poner cátedras de crítica moderna, multiplicar las tribunas desde las cuales se diserta sobre los problemas de la estética contemporánea. Es este un gran sueño, una hermosa quimera hacia la que marcha nuestra juventud, insegura de vencer, pero segura de que no vacilará en la porfía [...]. Solo le falta a esa juventud conquistar un público (un público, no *el* público; distingamos). Y lo tendrá, sin duda. El principal obstáculo con que luchan los jóvenes, en esta clase de luchas, son los viejos. Resultan un escollo esos viejos prestigiosos, glorias del ayer, que retardan su partida, y quieren perpetuar su ayer.¹²

Más adelante se inauguró la Sociedad del Folklore Cubano (1923), que aportó una visión integral de la Isla a partir de la inclusión del negro como ente formador de lo cubano y cuyo presidente perpetuo, hasta su cese en 1931, fue Fernando Ortiz. Solo las instituciones que respondían a los intereses oficiales y contaban con respaldo económico, como la Academia Nacional de Artes y Letras y la Academia de la Historia de Cuba,¹³ fundadas en 1910, lograron subsistir hasta el triunfo de la Revolución.

Sin embargo existía, aun en medio de tanta desidia, un fermento cultural estimable, un empuje, como hacía notar Poveda, y aunque es cierta la afirmación de que se constataba un aura de frustración, aquellos hombres —y también mujeres—¹⁴ actuantes en las décadas de 1910 y 1920 tuvieron una noción —aunque poco cristalizada y sin un categórico discernimiento— de lo que hoy llamaríamos “política

¹² En *José Manuel Poveda. Prosa*, t. II, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981, p. 76.

¹³ Esta institución, así como la Academia Cubana de Lengua, han sido reanimadas hace ya varios años.

¹⁴ Pienso en Aurelia Castillo (1842-1920), Laura Mestre (1867-1944), Carolina Poncet (1879-1969) y Dulce María Borrero (1883-1945), entre otras.

cultural”.¹⁵ La actuación pública de este núcleo no fue tan homogénea como la emprendida posteriormente por otros intelectuales y artistas a partir de 1923,¹⁶ pero no podemos disminuir el quehacer de aquellos que emergieron con la República, como tampoco ignorar en esas décadas iniciales el desempeño igualmente intelectual, pero en otras esferas, de figuras ligadas a variadas disciplinas: las ciencias exactas, la pedagogía (pienso, sobre todo, en los maestros de la enseñanza primaria), la arquitectura,¹⁷ la ingeniería (estas dos últimas se estudiaban en los Estados Unidos, por carecer entonces, nuestra única universidad, de ambas disciplinas), la medicina, la jurisprudencia, así como historiadores, filósofos (recuérdese el accionar sostenido de Enrique José Varona, latente hasta el año 1933), geógrafos, y hasta una especialidad tan específica y moderna para la época como la lingüística, representada por el reputado estudioso Juan Miguel Dihigo (1866-1952), que en 1908 creó un Laboratorio de Fonética Experimental y un Museo de Arqueología Clásica (1919). Como ha expresado Graziella Pogolotti en su citado trabajo:

Restringir la noción de intelectual al universo de los escritores y artistas ha sido un error histórico de izquierda. Conduce a

15 La fundación de revistas, literarias o no, incluso en provincias, fue también un signo alentador de esos años. Solo cito algunas de las más destacadas: *El Figaro*, iniciada en 1885, continuó publicándose hasta inicios de los años cuarenta; surgieron la *Revista de la Biblioteca Nacional* (1902-), *Cuba Pedagógica* (1903- ?), creada por Miguel de Carrión, *Letras* (1905-1914; 1918- [Id.]), *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (1905-1930), *Bohemia* (1910-), la manzanillera *Orto* (1912-1957), *Cuba Contemporánea* (1913-1927), *Social* (1916-1933; 1935-[1938]), considerada como el más grande alarde que se ha hecho en Cuba de revista de alto tono, tanto en el campo literario como gráfico, *Chic. La revista de lujo* (1917-1927; 1933-[1959?]) y *Smart* (1921-[1922]), entre los títulos más significativos. Otras acciones emprendidas, con repercusiones locales, fueron los grupos literarios, como el creado en Manzanillo, el Areópago Bohemio, de Matanzas, al que pertenecieron nombres notables como Medardo Vitier, Bonifacio Byrne y Agustín Acosta; en Santiago de Cuba la tertulia de El Palo Hueco, cuya figura principal fue Poveda, y ya en los años 20 la tertulia del Café Martí, en la que coincidieron intelectuales con una nueva proyección literaria e ideológica, como Martínez Villena, y que daría lugar, posteriormente, a la integración del Grupo Minorista.

16 Considerado año clave en la historia política, social y cultural de la Isla, ocurrieron acontecimientos en ese momento y con posterioridad que conmocionaron la vida nacional: la Protesta de los Trece, liderada por Rubén Martínez Villena, el Movimiento de Veteranos y Patriotas, la fundación del primer Partido Comunista de Cuba (1925), la aparición de la *Revista de Avance* (1927-1930), uno de los órganos de nuestra vanguardia literaria, y la Declaración de Grupo Minorista (1927), emitida cuando este foro estaba en proceso de desintegración. Los miembros de este nuevo núcleo, aunado por intereses cercanos, aun cuando hubo disidentes, habían nacido a la luz pública en medio de nuevas preocupaciones políticas y artísticas. Además de Villena, figuraron Marinello, Carpentier, Mañach, Tallet, Roig de Leuchsenring, Pedroso, Massaguer, entre otros, mientras que de las filas juveniles nacía un dirigente estudiantil como Julio Antonio Mella.

17 En 1917 se fundó la revista *Arquitectura*, de singular relevancia en esa especialidad. Posteriormente pasó a denominarse *Arquitectura. Cuba*.

introducir estrechas normativas en el orden de la creación, a minimizar su papel en la lucha de ideas, a enfrentarlos a la clase obrera y a desentenderse de las repercusiones de su actuar concreto e inevitable en el desarrollo de cualquier sociedad.

Comparto la tesis de la propia ensayista de que «Para nosotros, el siglo xx empezó en los años veinte, nombrados con acierto por Juan Marinello la “década crítica”»,¹⁸ pero quienes surgen a la vida literaria antes de esa etapa —incluso algunos avanzan en el tiempo, si bien con vida no con obra nueva, como Boti y Acosta, sobrevivientes hasta finales de los años cincuenta y los setenta, respectivamente— no permanecen en la periferia de las llamadas “circunstancias nacionales”, y salen a confrontarlas (pocos a enfrentarlas) como “francotiradores”, para usar la palabra acuñada por Ramos. ¿Quizá no sería mejor considerarlos “francos tiradores”? Esta promoción fundadora de la nueva y débil república no integró un haz de ideas mancomunadas, no formó un frente cultural homogéneo, como, por ejemplo, en la década del 50 lo lograron los comunistas reunidos en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y su revista, *Nuestro Tiempo* (1954-1959?), no firmaron un documento que reuniera sus principios políticos, sociales y culturales, como en 1927 lo haría el Grupo Minorista, aunque ya en proceso de desintegración; tampoco contaron con órganos difusores de sus ideales, tal en su momento lo fueron, bajo diversos signos estéticos e ideológicos, la *Revista de Avance* (1927-1930), *Mediodía* (1936-1939), *Orígenes* (1944-1956) y *Ciclón* (1955-1957; 1959).¹⁹ Pero lo cierto es que apostaron, desde diversas posiciones y motivaciones, por la salvaguarda del país y casi todos pensaron y actuaron en cubano, tanto en sus obras como en su quehacer cotidiano. Así, Carrión abogó en *Las honradas* (1917) por la aprobación en Cuba de la ley a favor del divorcio, promulgada al año siguiente,²⁰ que convirtió a la Isla en pionera latinoamericana en abrazar tan justa legislación; Jesús Castellanos —a juicio de Marcelo Pogolotti quien mejor ejemplifica “al intelectual consciente en los umbrales del siglo”—²¹ llevó a su narrativa el conflicto de este (y el suyo propio) con

18 Idem.

19 Carecemos de un estudio integral de la revista *Cuba Contemporánea*, de signo positivista. Cuando ello ocurra podrá determinarse hasta qué punto fue decisiva en el diseño de la Cuba que surgía. La variedad de sus trabajos, desde económicos y políticos hasta literarios, sumados a los colaboradores que la prestigiaron, podrá arrojar no pocas sorpresas.

20 Dos de sus personajes, el esposo de Victoria, la protagonista, y un cuñado de esta, José Trebijo, los concibió Carrión para que el primero hiciera referencia a los extranjeros que fácilmente se enriquecían en la isla; y el segundo lo vinculó a la politiquería y los medios ilícitos de enriquecimiento.

21 Marcelo Pogolotti: *La República de Cuba al través de sus escritores*, Ed. Lex, La Habana, 1958, p. 24.

su medio; Alfonso Hernández Catá, más cosmopolita en sus temas, no dejó de perpetuar su interés por algunas de las problemáticas del suelo que lo acogió desde niño,²² expresadas en varios de sus cuentos. José Antonio Ramos publicó en 1908 su primera novela, *Humberto Fabra*, nombre del personaje protagonista (un escritor), quien representa al joven idealista lleno de ilusiones al sentirse, acaso, un héroe anónimo en la naciente república, tal como debió considerarse a sí mismo su inquieto autor, de donde se infiere el carácter autobiográfico de la obra. El programa de reformas que exhibe Fabra, conocedor de la crisis de la República y para cuya solución se ampara en lo que el autor llama “espiritualización” frente al “materialismo degradante”, se resume en una sola hazaña: Cuba necesita “intelectuales de acción”, postura reafirmada y mejorada cualitativamente en su novela muy posterior, *Coabay* (1926), a la que siguió *Las impurezas de la realidad* (1929), donde develó la crisis estructural de la nación en las facetas moral, sociopolítica y económica.²³ Años después José Antonio Ramos, en su ensayo “Nao, esquife y tierra”, subtítulo “Apología de una generación”, realizó un apasionado balance —con tono de dolorosa oración— de la labor ingente, pero de escasos resultados, desplegada por el núcleo intelectual al cual perteneció. Los años transcurridos en una infructuosa búsqueda para solucionar, por la vía intelectual, los más acuciantes problemas de Cuba, le permitió ofrecer un recuento apasionado y crítico, aunque objetivo. Con lenguaje irónico y coloquial menciona a quienes, luchando a brazo partido, lograron, solo con su esfuerzo, algún fruto intelectual en una sociedad donde imperaba el «Sálvese quien pueda»: Fernando Ortiz, Jesús Castellanos, José Manuel Poveda y Regino E. Botí, entre otros, pero la desunión, la carencia de afinidades ideológicas y la atadura al pasado colonial, los dejó impotentes para enfrentar los problemas. Como “un puñado de semillas al viento”, disgregados e ignorados, los miembros de su generación, dice, realizaron una labor “dispersa, híbrida e infecunda”. Haciendo memoria, el autor de *Manual del perfecto fulanista* denuncia la politiquería, los rejuegos de los gobiernos de turno, y cómo los intelectuales fueron incapaces de enfrentarlos debido, precisamente, a la inevitable dispersión de ese núcleo de hombres de ideas. Una “gran nave sin rumbo” y “prisión flotante” se le antoja la Isla, viviendo su aparente independencia “como un despertar para morir, un salto en el vacío. Una ruptura histórica”. Llevado por sus melancólicas y frustrantes evocaciones, Ramos vierte desde el presente una denuncia implacable y crítica, y lo hace en el periódico que agrupaba lo mejor de la intelectualidad cubana de

22 Nació en Aldeavila de la Ribera, España, pero adoptó la ciudadanía cubana en 1909. Se desempeñó en el servicio exterior hasta su trágico fallecimiento en un accidente de aviación.

23 Su novela *Caniquí. Trinidad 1830* (1936) es de corte histórico.

izquierda del momento, en la cual parece cifrar sus esperanzas. Su cualidad de cronista de la circunstancia nacional queda plasmada en este texto espontáneo y lúcido, donde analiza, con expresa cultura política, una época que convocaba a pensar la nación desde nuevas perspectivas.²⁴ Por último, y solo he citado a los más renombrados,²⁵ Carlos Loveira, el único de los antes mencionados de origen social muy humilde, el de vida más accidentada e, intelectualmente, el de formación cultural más endeble y dispersa, afín con su inquieta vida,²⁶ autor de un conjunto de novelas que examinan con vigor nuestra vida republicana hasta casi el advenimiento de la tercera década del siglo xx.

III

Mientras escribía estas notas repasé lo que expuse en otra oportunidad. Si lo retomo es porque sigo pensando de ese modo. Años atrás escribí:

El carácter hasta cierto punto testimonial de la novelística cubana de estos años [1899-1923]²⁷ propició que fuera, simultáneamente, una novelística de intención, y que expresara, además,

24 “Nao, esquife y tierra”, *Gaceta del Caribe*, a. 1, 2: 9-11, La Habana, abril, 1944.

25 Hay una lista numerosa de novelistas con obras atendibles: Emilio Bacardí, Jesús Masdeu, Raimundo Cabrera y Adrián del Valle, entre los más notables, mientras que apenas son conocidos los nombres de Tomás Jústiz del Valle, Guillermo de Montagú, Manuel Villaverde, Ramón Ruilópez, Octavio de la Suarée, Fermina de Cárdenas y Jaime Mayol.

26 No puedo ser categórica, porque hay autores, como algunos de los citados al final de la nota anterior, cuya procedencia social y formación intelectual desconozco, pero creo que de todos los mencionados hasta aquí, narradores o no, presumiblemente solo Loveira clasifique con tales condiciones. Goza, además, del privilegio de ser, quizás, uno de los pocos escritores, sino el único, que, llegada Cuba a la República, había estado en la manigua insurrecta (recordemos que Martí y Carlos Pío Uhrbach cayeron en combate), a la que se incorporó a los dieciséis años al enrolarse en una expedición comandada por el general Lacret, que partió desde Tampa con destino a Camagüey. Prestó sus servicios en un hospital de sangre. Terminó la guerra con el grado de subteniente. Fue traductor de las tropas norteamericanas de ocupación, obrero ferroviario, desempeñó diversos oficios en las obras de construcción del Canal de Panamá, y también trabajó en Costa Rica y Ecuador. Fue dirigente obrero ferroviario en Camagüey y en Sagua la Grande. En 1910 organizó la Liga Cubana de Empleados del Ferrocarril. Posteriormente trabajó en la Secretaría de Hacienda, marchó a México y en Yucatán fue cercano colaborador de Venustiano Carranza, quien le encargó organizar en ese estado el Departamento del Trabajo. Fue representante de los obreros yucatecos en la Federación Americana del Trabajo y, de nuevo en Cuba, fungió como consejero técnico de la delegación cubana en varias conferencias internacionales del trabajo organizadas por la Liga de las Naciones. Pocos escritores de esos años pueden exhibir una hoja de trabajo tan rica y, a la vez, tan contradictoria ideológicamente, pues manifestó ideales anarquistas, leyó a los marxistas y a los que defendían ideas cercanas a la socialdemocracia. Conoció textos de Lenin, Kropotkin y Bakunin, entre otros, a los que llamó “soles de primera magnitud del movimiento obrero”.

27 Aun cuando se hayan publicado, con posterioridad a este año, novelas de autores de esta etapa, en el plano ideotemático no difieren de las aparecidas anteriormente. Para entonces la vanguardia literaria cubana apenas comenzaba a dar muestras, inicialmente en poesía.

una comunidad de ideas y estilos que en su peculiar diferenciación e individualización artística era muestra, sin embargo, de una homogeneidad que se manifestaba al plantear los principales problemas históricos, políticos y sociales que conmovieron al país en esos años. Si bien escritores como Carrión o Loveira no lograron, en última instancia, desentrañar en su esencia la armazón sobre la que se asentaba la corrupción imperante, sí tuvieron sensibilidad para adentrarse en los complejos procesos psicológicos (Carrión) y éticos (Loveira) consustanciales a los personajes y a las situaciones que abordan en sus respectivas obras. Ello fue logrado, a veces hasta con maestría, porque emocionalmente y en todos los sentidos fueron hijos de su propia época; aunque no se proyectaron hacia el futuro sino solo de manera indirecta, desmascararon la sombría sociedad que les correspondió vivir, y en tal sentido desempeñaron un papel histórico que les posibilita ser analizados hoy como hombres de signo positivo, comprometidos con su tiempo.²⁸

Más adelante aludía a que esta novelística:

experimenta, conceptualmente, una gran identificación con el discurso ensayístico. Ello se explica en buena medida por el afán de los narradores de darse y de dar a su vez una explicación acerca del estado de cosas imperante, y aunque los dramaturgos y los poetas también abordaron el fenómeno que se vivía, como lo hizo igualmente el periodismo, la ensayística fue la que más permeó el género que abordamos. Es por ello que en esta etapa la novelística acusa un marcado carácter de tesis, típico además del naturalismo, pues los escritores se sienten compulsados a través de sus personajes a ofrecer determinada información —que adquiere un notable tono ensayístico— sobre la problemática nacional. Es entonces cuando el discurso literario cubano de esos años va a tener una intencionalidad y trascendencia filosófica que evidencia, en primer término, una influencia nietzscheana que en la obra de los narradores se vincula a posiciones positivistas y liberales. Esta influencia del filósofo alemán se manifiesta, más que como escuela filosófica, como concordancia con la vida espiritual de aquellos años, por lo que su repercusión en el proceso cultural del país no puede ser analizada de un modo ahistórico, sino que expresa una identificación que solo debe verse en el contexto de un conjunto de matices y características muy peculiares.

28 Cira Romero: "Etapas 1899-1923. La novela", en *Historia de la literatura cubana*. T. II. *La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 128.

Sin embargo, continuaba,

nuestros narradores, en sus incesantes búsquedas y modos de brindar una respuesta a sus preocupaciones, no fueron ni tan positivistas ni tan nietzscheanos. Si bien es cierto que se identifican con estas corrientes filosóficas, no pretenden filosofar, sino que subordinan este elemento al factor estético, sobre todo en la poesía, aunque en ningún momento pasan por alto el carácter eminentemente cognoscitivo que les quieren imponer a sus obras, como forma de explicar su creación y lo que les rodeaba.

Y concluía:

A pesar de los propósitos que la animaban, la novela de estos años no dejó de ofrecer una visión maniquea, epidérmica, de la realidad nacional, y presentó conflictos en que los conceptos del bien y del mal, la justicia y la injusticia, se enfrentaban a través de personajes que encarnaron inflexiblemente esas nociones, por lo que se convirtieron a veces en verdaderas abstracciones, carentes de vitalidad y de fuerza humana, y cuando las poseen es para llevarlas a extremos poco creíbles. A la vez, esta novelística que tuvo un carácter expositor, no logró por ello que los conflictos planteados fueran adecuadamente interiorizados y, por ende, no sirvió para modelar conciencias, al punto de que en muchas oportunidades las relaciones sociales que muestra no aparecen guiadas por las leyes históricas, sino por el signo de la fatalidad.²⁹

Carlos Loveira estuvo entre los pocos novelistas que transitó en sus obras por varios escenarios físicos y sociales —el campo, la ciudad, los obreros, los ricos, la guerra, la paz en una república que nació vencida— y ello le permitió abordar variados temas donde el elemento ético, sin ser la suya una literatura preceptiva, tuvo un espacio muy "loveiriano". Debo agregar un rasgo presente en su narrativa, no muy común en estos años: el mestizaje racial, muy presente en *Juan Criollo*, y apreciable en su conjunto novelístico desde la individualización de algunos de sus personajes.³⁰

29 *Ibidem*, pp. 128-129.

30 El tema propiamente de la discriminación racial tuvo en la novela *La raza triste* (1924), del bayamés Jesús Masdeu, su expresión más acabada por estos años, a pesar de los defectos artísticos de la obra. Trazó con elementos realistas los cambios ocurridos en la sociedad rica, de estirpe libertaria, en relación con el negro.

CARLOS LOVEIRA Y JUAN CRIOLLO. ¿SON LOS MISMOS?

La actuación pública de Carlos Loveira durante un lapso de diez años de su vida puede juzgarse con mejor precisión si leemos su texto autobiográfico *De los 26 a los 35...*, pero debe ser un repaso que descubra, aunque sin muchos esfuerzos por parte del lector, las oscilaciones ideológicas que lo caracterizaron, tan visibles como una costura mal manufacturada en una prenda de vestir. Padeció lo que en otra ocasión he denominado “indigestión de lecturas” y, por ende, una mala asimilación de estas, presentes en la obra de este cubanazo sensual (lo percibo así al leer sus ficciones), que había sido hombre de a pie —acaso siempre lo fue, a pesar de que su situación económica, casi siempre precaria, mejoró en la década del veinte—, y de cuya integralidad personal y moral se ha dicho que vivió y actuó “juancriollamente”,³¹ atendiendo a la evolución, o quizás involución, de su personaje y del autor que lo creó. Sin embargo, no creo justo parangonarlos. Su personaje superó, con creces, la actuación pública de quien le dio vida.

Uno de los aspectos más relevantes de *Juan Criollo* es, precisamente, el cambio que experimenta el personaje. En una entrevista realizada al autor por el narrador y también periodista Armando Leyva, apenas unos días antes de que el primero falleciera, a la pregunta “¿Cómo fue creado Juan Criollo, cómo pudo usted fijar la época que pinta tan admirablemente, si, como creo, usted no la vivió?”,³² respondió el escritor:

Viví en los años inmediatamente anteriores a la guerra de independencia, en Matanzas. Matanzas era una copia, aunque reducida de La Habana de los ñañigos, las grandes ciudadelas, los cobradores del barato y la costura de forros de catres, a peso la docena. Lo demás, preguntas a viejos habaneros y mucho de imaginación.³³

Estudiar la transformación (con tropiezos) del pillo menor Juan Cabrera hasta el pillo mayor, Juan Criollo, significa —si no estuviera bastante tratado, aunque en otra circunstancia histórica— aludir a la

³¹ El neologismo se debe a Mirta Aguirre, al reseñar *Generales y doctores* en *Cuba Socialista*, a. 3, 21: 134, La Habana, mayo, 1963.

³² La pregunta tiende a confundir, pues Loveira inicia la trama de su obra en “La Habana española”, como la denomina (cito de la edición de Letras Cubanas de 1987, p. 41) y por las abundantes descripciones el espacio citadino narrado corresponde a la década del 80 del siglo XIX (Loveira nació en 1881) y la culmina en los primeros lustros de la República, espacio temporal plenamente vivido por el autor.

³³ Armando Leyva: “Nuestras entrevistas”, *El País*, a. 6, 37: 3, La Habana, 6 de febrero, 1928.

que igualmente vivió, hasta alcanzar sus propósitos, uno de los pícaros más notorios de la literatura cubana: el Vicente Cuevas de *Mi tío el empleado* (1887), de Ramón Meza, convertido, por obra y gracia del dinero sucio y otras tropelías, en el conde Coveo. Pero lo peculiar de Cabrera-Criollo, acaso lo que lo hace más cercano a nuestros días, a pesar de que en apenas dos páginas Loveira le da un vuelco a su estatus social y económico, es el proceso para lograrlo. Una lectura atenta de la novela revela el modo en que lo fue modelando, haciendo coincidir en él a un hombre profundo, vibrante, complejo, contradictorio y hasta humano. Por momentos el desamparo en que se ve sumido hace dura mella en él y entonces lo vemos retraído, vuelto hacia sus problemas (el hogar, los hijos, el lento ascenso en la burocracia), hasta que se produce el salto, no al vacío, sino a la masa del jamón, pues hasta entonces solo había roído sus huesos. En esta rápida transición Mirta Aguirre, al comentar *Generales y doctores*, quiso advertir el interés de Loveira por eludir las causas reales de los males cubanos, entre ellos la presencia norteamericana en los destinos de Cuba. Tal apreciación padece, a mi juicio, de una interesada maniobra ideológica, propia del marxismo más ortodoxo, para cuestionar, como es el caso, el vertiginoso desenlace de la obra, que fue bien explicado por Loveira en la citada entrevista.

Pero no se me exija mayor superhombría. Vea que, al final, se resiente de cierta precipitación, por huir del horror de los dos tomos. Pude podar en las primeras doscientas páginas, pero me dolía. Las encontraba muy a mi gusto en lo que es mi recreo artístico, mi predisposición connatural: la descripción, el verismo escénico [...] Temo la desarticulación en que, por el afán de ser concisos, caen muchos estilistas, admirables como tales, pero fríos y enjutos como pares de novela.³⁴

Sería injusto, reitero, igualar a Carlos Loveira con la actuación de su Juan Criollo. Entre ambos transcurre un camino y un destino muy diferentes. Autor y obra, al menos en este caso, no tienen por qué confrontarse y hacerlos coincidir en un acomodo común. El autor de *Los inmorales* no operó desde los intereses mayores de la administración pública, tampoco ocupó una posición política preeminente, ni fue un desengañado de posiciones de izquierda. Si bien Loveira trabajó en oficinas públicas como la Secretaría del Trabajo, sobrevivió a las circunstancias epocales con responsabilidades de tercero o cuarto orden en la administración pública. Creo que fue consciente, diría muy consciente, de los males de la falsa república cubana. Su muerte,

³⁴ De la entrevista citada en nota anterior.

acaecida en un momento —año 1928— en que habían ocurrido cambios y hechos notables en la compleja estructura cultural cubana, en los cuales él no participó, al menos de manera directa,³⁵ no lo desvincula, por ejemplo, de iniciativas grupales surgidas de promociones intelectuales posteriores, como su colaboración en la novela colectiva *Fantoches 1926*,³⁶ con los capítulos inicial y final, “El automóvil de la muerte” y “Sue, Montepin and company”,³⁷ sumándose al esfuerzo lúdico desplegado por nombres como los de Jorge Mañach, Federico de Ibarzábal, Enrique Serpa y Rubén Martínez Villena, entre otros, iniciativa repetida, en la propia revista, en 1927, con otra novela de iguales características: *Once soluciones a un triángulo amoroso*,³⁸ a la cual Loveira aportó la cuarta y última solución, “La elegancia espiritual y filosófica del choteo”,³⁹ pues la propuesta —a la que contribuyeron además Guillermo Martínez Márquez, que dio el pie forzado con “El triángulo”, se sumaron Jesús J. López, de nuevo Serpa y Ofelia Rodríguez Acosta— quedó interrumpida. Ambas acciones en *Social*, sumadas a otras en la propia revista desde 1920 y hasta 1928,⁴⁰ acercan el quehacer de Loveira hacia una nueva dirección, más a tono, diría, con las posiciones adoptadas por sus relevos literarios, más palpable, en mi apreciación, al invitarlo a participar en dichas obras colectivas, que, aunque nacidas en Cuba a comienzos de la novena década del siglo XIX,⁴¹ fueron también fórmula de juego literario seriado empleado por algunos militantes de nuestra vanguardia literaria.

35 A su favor se cuenta la firma del “Manifiesto de los intelectuales cubanos en protesta por la intervención norteamericana en Nicaragua”, suscrito además por Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, José Antonio Fernández de Castro, José Zacarías Tallet y Eduardo Abela, entre otros, publicado en *Social* en febrero de 1927.

36 Se publicó en 1993, con prólogo de José Antonio Portuondo más tres trabajos que ayudan a una mejor comprensión de la obra: “*Fantoches 1926*: para una segunda lectura”, de Armando Cristóbal Pérez, “*Fantoches 1926*: una novela vanguardista”, de Dolores Nieves y “Las ilustraciones en *Fantoches 1926*”, de Luz Merino. A propósito de este último ensayo, los más afamados ilustradores de esos años, Conrado Massaguer, José Manuel Acosta, José Hurtado de Mendoza y Rafael Blanco, entre otros, dieron su aporte como dibujantes para cada capítulo y reprodujeron un dibujo del ya fallecido Jesús Castellanos como acto de reconocimiento.

37 Aparecieron en los números de enero y diciembre de 1926 de la revista *Social*.

38 Puede leerse en *Cuatro novelas colectivas*. Selección, prólogo y notas de Cira Romero, Ed. Letras Cubanas (Biblioteca Literatura Cubana), La Habana, 2009, pp. 341-365.

39 Número de mayo de 1927.

40 El índice de la revista contiene dieciséis asientos a su favor, generalmente con cuentos y adelantos de capítulos de sus novelas *Los ciegos* y *Juan Criollo*. Asimismo, Emilio Roig de Leuschenring, su director literario, le dedica una sentida nota necrológica: “La muerte de Carlos Loveira”, en el número de enero de 1929. De sus compañeros más cercanos epocalmente, Hernández Catá figura ¡con noventa trabajos! y Ramos con once.

41 En la revista *El Ateneo*, de Matanzas, apareció en números del año 1881. Posteriormente la revista *El Figaro* dio a conocer las tituladas *Solos* (1886-1887) e *Historia sangrienta* (1903). Pueden leerse en el citado volumen *Cuatro novelas colectivas*.

Quizás los comentarios anteriores no hagan más que “acercar la brasa a mi sardina” a propósito de lo falaz —y hasta arbitrario— que resulta aproximarse a un autor con predisposiciones de cualquier índole, sean literarias o ideológicas. ¿Se le puede reclamar más a Loveira? Posiblemente sí en el orden literario, por su descuido al escribir, aunque ni siquiera, si tenemos en cuenta que apenas recibió instrucción regular y desde muy joven debió vérselas muy duro con trabajos de construcción en las obras del Canal de Panamá, donde, además, fue agitador obrero y beligerante contrapartida gremial ante los responsables de esa obra constructiva. Su literatura la escribió (al menos sus primeras novelas), y así lo manifestó con frases que intento reproducir casi literalmente, en los papeles que le iban cayendo en las manos, a veces sucios de grasa, o cambiando de un tren para otro o manejando una locomotora... Quizás hasta mientras esperaba a una novia en alguno de los pueblos yucatecos o cubanos donde vivió. O hasta en la cárcel, a donde fue a parar tras tener un altercado con dos sacerdotes en Sagua la Grande, quienes lo acusaron de anticlerical, y es cierto que lo fue.

Pero lo seguro es que no solo con *Juan Criollo* Carlos Loveira nos legó su mejor novela, sino que en las anteriores también confluyeron elementos sociales, amorosos —tratados a veces con sensualidad (y sexualidad) poco frecuentes en obras de esa época—, lucha de clases y crítica a la penetración norteamericana en la Isla, tan de cerca conocida por él por su vinculación a los ferrocarriles, esfera que, como se sabe, fue absorbida por los capitales yanqui e inglés, entre otras problemáticas que dieron curso a su obra de ficción.

LA CONFLUENCIA DE ESCENARIOS EN *JUAN CRIOLLO*

Mucho marca a un autor cuando en su vida privada concurren paisajes tan opuestos como los del campo y la ciudad, si se han vivido y sentido a plenitud. Con Loveira se dan ambas circunstancias, aunque con preeminencia de la segunda. La tierra misma, acaso el mejor sustantivo para definir al campo, lo acompañó en su nacimiento, ocurrido en un remontado pueblecito llamado El Santo —él, antirreligioso convencido, nació en un lugar con tal nombre—, al norte de la antigua provincia de Las Villas, de donde su madre, viuda poco después de su nacimiento, debió emigrar para servir como cocinera en una casa de familia rica en Matanzas. Fallecida cuando el futuro novelista contaba apenas nueve años, aquellos a quienes servía su progenitora lo acogieron y, temerosos de la furia de Valeriano Weyler, marcharon a Nueva York. Desavenencias ocurridas separaron al huérfano de sus protectores y debió vender frutas, trabajar en un hotel como *office boy*, etc., pero aprendió inglés. Después vino la guerra del 95, a la que prestó sus

esfuerzos, su laboreo como obrero y su posterior desplazamiento a la vida más auspiciosa de la burocracia administrativa.

Cada una de estas circunstancias de vida tiene expresión en sus novelas: el ambiente rural, el pequeño pueblo, la manigua insurrecta, tratada sin idealización en *Generales y doctores*, y la gran ciudad, que siempre fue La Habana, pero casi siempre en su costado feo. Curiosamente, *Juan Criollo* transita por la mayoría de estos ambientes. Abre con el lugar de la capital donde vivía Juan Cabrera, en una zona de charcos, pestilencia, basuras y construcciones de cartón, cercana a la Casa de Beneficencia,⁴² donde compartía con otros niños tan desaharrapados como él, huyendo a veces del silbato del guardia español que cuidaba la zona, por entonces muy peligrosa. Fue testigo de asesinatos y de asaltos, hasta que su madre, enferma, muere, y el niño es admitido en una casona del Cerro (advértase el carácter autobiográfico que alcanza la novela en sus primeras páginas y en algunas posteriores), gracias a los “favores” que le prestó su progenitora al dueño de la mansión, Don Roberto, devenido en protector de Juan. Fue allí un criado más, en medio de un sinfín de anécdotas, como su incipiente picardía, o como husmeador de las jóvenes de la casa mientras se cambiaban de ropa o iban al baño. Descubierta en sus afanes de mirón empedernido, fue desterrado al campo, a cinco leguas de La Habana. Pero el recorrido desde el Cerro hasta la finca, ubicada en Minas,⁴³ le permite a Loveira la posibilidad de que el lector transite, paso a paso, por la aristocrática —quizás entonces algo venida a menos— Calzada del Cerro, pasando por la Plaza del Vapor, por Dragones y por las estrechas calles de La Habana Vieja. Dice Loveira:

La ciudad le da un raro y fuerte sentido de las cosas, como si esta excepcional mañana de su vida tuviese que imprimir a su tierno cerebro un profundo e imperecedero recuerdo. Sobre todo, el espectáculo de la bahía, ahora en pleno trajín, y en cuyas aguas va a incidir, por milésima vez, el ferri de Regla: el ferri que ha de llevarles a don Roberto [el rico “benefactor”] y a él a la Estación de donde parte el tren que pasa por Minas. La bahía tiene ya tropical claridad de pleno día. El breve crepúsculo ha durado menos que el viaje en coche desde el Cerro al Muelle de Luz, y el sol, rápidamente libertado de los celajes que le sujetaban, brilla, rotundo, alegre y cegador, sobre los altos y artillados murallones de la Cabaña.⁴⁴

42 Para el lector de hoy: se trata de un lugar próximo a donde se encuentra el Hospital “Hermanos Ameijeiras”.

43 Poblado rural en la actualidad perteneciente al municipio Guanabacoa de la provincia La Habana.

44 Ed. cit., pp. 117-118.

Viene después el enfrentamiento de Juan con el campo, ocurrido en el batey del ingenio Los Mameyes, más bien un trapiche de escaso rendimiento. Un platanal polvoriento, paredes derruidas, techos arruinados, bohíos carcomidos... donde rendían sus labores habituales la mayoría de los habitantes, negros y negras, mulatos y mulatas cubanos. Ese no era el ambiente deseado por Juan para sentirse cómodo, mientras los mosquitos hacían de las suyas. En tal amarga circunstancia lo mejor era el baño en el río, casi imposible en la lejana capital. El “baracutey”, como lo llamaban, no cejó en pillerías, pero cuando llegó la zafra todo cambió y Juan debió cubrir turnos de día y de noche pesando la caña, a veces bajo la mirada de Petra, de formas “vírgenes y opulentas”, a quien desfloró con cierta amabilidad. En medio de estos avatares, la guerra del 95 estalló y a conocimiento de Juan llegan nombres como los de Martí, Maceo y Martínez Campos, la batalla de Sao del Indio, la invasión de Oriente a Occidente. Juan vacila: se incorpora a la guerra o huye con Petra, ya embarazada. Ni lo uno ni lo otro. Escapó, sí, pero solo, hacia La Habana. De nuevo la calle Muralla, la Plaza Vieja, Egido, la Punta... De nuevo criado, ahora de un hijo de Don Roberto. Era un doctor, un abogado, novio de una yucateca adinerada, que, casados, se lo llevan a la península mejicana, y de nuevo lo autobiográfico aflora, pues allí vivió Loveira varios años de su azarosa vida. Mérida, un burdel, una prostituta. Después a Peto, a una finca a servir como oficinista y a dormir en una hamaca. Pero su “erotomanía”, según Loveira, siempre lo acecha y ahora es una chaparrita la que lo conquista, boda incluida. Juan no está satisfecho. Cirilo Seijas, músico y barbero, lo “instruye” y en Juan brotaron “las rebeldías morales y sociales, hasta entonces vagas, latentes en él, [que] adquirieron, en el íntimo trato con Cirilo, arraigo y fortaleza de cosa consciente. Comenzó a darse bastante clara cuenta de su situación en la vida, y, por lo tanto, de la necesidad de prepararse para vivirla lo mejor posible”.⁴⁵

Mérida, ¡la civilización! Lo aburre la yucateca embarazada que ha dejado en Peto; ahora le gusta Julia y, sobre todo, un trabajo como lector de tabaquería —espacio obrero—, donde habla, discute, grita. Cambio de vestimenta: ropa interior de colores, una moneda de oro como dije “y media melenita de corte alto y recta en la nuca”. Según escribe Loveira, “se convierte en uno de tantos *souteneurs típicos*”. Juan preso. Un nuevo espacio: la cárcel, pues lo involucran en un suceso ocurrido en un burdel, donde han herido a un coronel. Fue expulsado de México, donde dejó un hijo mestizo de blanco e india. Desembarca en La Habana sin tropiezos y sin tropiezos transita de nuevo por Águila,

45 Ed. cit., p. 234.

Amistad, Dragones, viendo los letreros que saludan la independencia de España. Vive en solares —un nuevo paisaje, un nuevo espacio—, sin relaciones, sin influencias, sin puertas a donde tocar. Un encuentro con Julián, cubano que ha conocido en Mérida, le abre las entendederas.

—Bueno, dice Julián. Yo he venido a ver izar el trapo en el Morro. Pero también he venido a quedarme en La Habana. Me he metido en la política, con la gente que ha triunfado. Don Tomás es el hombre. Y yo estoy dispuesto a ir adelante, al lado del viejo. La tabaquería, para los bobos. Tú tienes que hacer como yo.⁴⁶

Apenas queda medio pliego para que termine la novela. Todo ha quedado esbozado. Se abre un nuevo “paisaje”, el político, de la mano de Julián. Solo falta el salto, el gran salto. Sabe que posee “una rica mina cerebral gastada en salvas, incoherencia de ideas, de acción y propósitos, y, alguna vez en la vida, jugador, burócrata y político. Y en la política, de la nada a la opulencia, vertiginosamente, ¡Juan Criollo!”.⁴⁷ Fue el último y mejor paisaje para Juan Cabrera.

¿Burla, dolor, sarcasmo, sátira, escarnio, socarronería? Todo confluye en Juan Cabrera, alias Juan Criollo. No cree en regeneraciones “¡Que vengan regeneraciones! Ahí nos las den todas” es la frase que cierra la novela. Solo cree en sí mismo y en lo que es capaz de hacer para vivir cada vez mejor. Todo estaba dicho.

Pocos narradores cubanos han gozado de la ductilidad que demostró Carlos Loveira en cada una de sus novelas. Sin mayores esfuerzos iba de un ambiente a otro, de un estrato social a otro, confrontaba situaciones opuestas, oportunamente martillaba en un hecho, establecía puntos de vista para después oponerse, recursos que pudo llevar a buen puerto gracias, sobre todo, al diseño de sus personajes, Juan Criollo en primer término: poliédrico, de aristas inestables, lujurioso y buscavidas. Vencedor casi siempre de las batallas emprendidas, muchos en la vida real han seguido sus huellas. Pero lo más importante es reconocer que Loveira lo dejó asentado en la literatura cubana para bien, si de sus actos extraemos experiencias indignas de seguir, para mal si lo contrario.

Carlos Loveira plasmó en esta y en sus restantes novelas, una amplia porción de sus experiencias, momentos que no se borraron del país de su memoria. Prosa que no rezuma poesía, no tiene momentos de apoteosis, pero nunca pierde de vista la historia que cuenta.

En *Juan Criollo* Loveira no precipitó su final, ni siquiera para huir del temor a los dos tomos, como le dijo a Armando Leyva. ¿Qué más podía

agregarle? ¿Acaso un rosario de tropelías, de abusos, de iniquidades, que su personaje estaba dispuesto a realizar? Hubiera saturado el clima que invade a la novela poco a poco, como minándola, corroyéndola. Loveira fue administrando las dosis de ignominia para evitar lo peor: el hartazgo del lector, que cierra las páginas en el momento exacto, cuando todo está dicho y hecho. Pero es en manos de ese lector, que es el lector de hoy, donde debe descansar la reflexión, la madurez, la introspección razonada, porque, aunque no lo parezca, a veces —hoy— surgen epítomes de Juan Criollo en nuestra sociedad.

46 Ed. cit., p. 259.

47 Ibidem, p. 297.

ESENCIAS PRECURSORAS DEL COLOQUIALISMO EN *POLVO DE ALAS DE MARIPOSA*, DE JOSÉ MARTÍ

Caridad Atencio

Investigadora del Centro de Estudios Martianos

Un camino a seguir, una esencia a revelar en el conocimiento de la poesía de José Martí ha venido a constituirse, con el paso de los años y el crecimiento de la bibliografía sobre su lírica, *Polvo de alas de mariposa*, colección en la que, al decir de los hacedores de la edición crítica correspondiente a 1985, “ocurre, en tono menor, una situación análoga a la de *Versos libres*: existe un índice manuscrito, pero son muchos más los versos estilísticamente correspondientes a ese título”.¹ Su génesis coincide con un período de agostamiento del romanticismo, que abarca la década de 1870 a 1880, en el que Martí “vuelve los ojos ahondadores al cimiento de la gran poesía hispánica”,² como lo prueba la riqueza métrica y rítmica del poemario. Catalogada con acierto por el acucioso ensayista Luis Álvarez³

1 José Martí: *Poesía completa*. Edición crítica, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 9. Dicha edición estuvo al cuidado de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas, y sin dudas, como afirma Luis Álvarez, se erige en fundamento para el rescate de este poemario.

2 Ángel Augier: *Acción y poesía en José Martí*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 35.

3 Luis Álvarez Álvarez: “*Pro captu lectoris*: los versos mínimos de José Martí” en *Conversar con el otro*, Ediciones Unión, La Habana, 1990, p. 22. El ensayista ha sido, hasta el momento, el principal estudioso de dicha colección, el primero que llamó la atención sobre la valía y carácter autónomo del poemario. En el trabajo citado el investigador reconoce al conjunto como poemario, insiste en llamarlo colección (siguiendo la pauta que le brinda la “Nota editorial” de la *Poesía completa*, ed. cit.), caracteriza sus singularidades en relación con otras agrupaciones líricas martianas y fundamenta la necesidad de estudiarlo y asumirlo como una unidad independiente:

“Polvo de alas de mariposa”, por el solo hecho de haber sido en algún momento encarada por Martí como unidad poemática, es también imprescindible, con independencia del tono lírico predominante en ella, y aun de la consideración de que sus versos sean de una estatura cualitativamente distinta, o, para decirlo llanamente, valorada como inferior en significación y trascendencia (p. 25).

El también profesor universitario propone una nueva ubicación del libro dentro de la *Poesía completa* de Martí, y lo coloca a continuación de los *Versos sencillos*, en su calidad de colección unitaria, precediendo a todos los poemas sueltos o circunstanciales de Martí. Se detiene en los pormenores de la gestación del poemario, en la cual juega un papel muy importante el “Cuaderno de apuntes 6” que recoge una parte de aquellos textos, y profundiza en los nexos estilísticos en cuanto a métrica entre el poemario y la serie “La pena como un guardián”. La caracterización métrica del conjunto ocupa buena parte del estudio, donde se clasifican los textos en tres modalidades estróficas presentes, es decir: madrigales, pavanas y epigramas. Álvarez también es el responsable de una edición de *Polvo de alas de mariposa* en forma de libro (1994) —según él la

como la cuarta colección poética cuyo índice elaboró Martí, en una zona de su obra con cuya publicidad él se ha mostrado más cuidadoso,⁴ se distingue en ella la existencia de un estilo y un tono unitarios y la preeminencia de un tema o varios temas sobre otros, así como el carácter autónomo y logrado de la mayoría de estos poemas, de los cuales pretendemos dar fundamento en este ensayo. El tono es diferente al del resto de sus libros poéticos, y poderosamente lírico como deliberadamente coloquial, por lo que puede hablarse del carácter experimental de esta colección, fruto de un período transicional.⁵

Si un rasgo diferencia a este poemario de los restantes libros clausos de Martí es el tono eminentemente coloquial o dialogal de la colección, que lo emparenta con el prosaísmo⁶ que vendría a cobrar real alcance y frutos redondeados en la poesía del siglo xx, e incluso con el postmodernismo,⁷

primera del cuarto poemario martiano en su plena independencia y perfil específico— y de su prólogo, que, aunque basado en el ensayo aquí comentado, profundiza en otros aspectos igualmente importantes, tales como la procedencia del título del libro, la idea del verso natural y su manifestación en esta colección, y algunos elementos que comparte dicha entrega con otros poemarios martianos. Hace referencia a la autenticidad de estos versos y a la diferencia respecto al yo romántico, y su condición de fruto novedoso del Modernismo.

4 Ver Osmar Sánchez Aguilera: *Las martianas escrituras*, Centro de Estudios Martianos y Oficina del Historiador, La Habana, 2011, p. 50. En otro estudio, este ensayista atinadamente refiere una razón que bien puede erigirse como fundamento de la necesidad de mi objeto de estudio:

Una evidencia más: la imagen establecida de Martí, moldeada primero por él mismo, ha solido sobreponerse a la lectura de sus textos, dando como resultado no pocas veces la reducción de estos a confirmación ilustradora de aquella imagen, la que él quiso legar, la que entendió más necesaria a sus objetos centrales de vida. Aprovechando una metáfora de ascendencia astronómica, ese fenómeno podría representarse como un planeta con tanta fuerza gravitacional que termina por atraer a su propia órbita o hacer una extensión suya a cuanto cuerpo textual se le aproxime. De ahí que toda nueva lectura de Martí lo sea también, (e incluso tenga que serlo) de los modos de lectura que se han ejercido sobre su obra. Imposible acercarse a esa obra sin tener que ver, en un mismo acto, con los modos de lectura que han contribuido a fijarla como tal.

[Osmar Sánchez Aguilera: “La ‘memoria de un guerrero’: José Martí, su escritura, su poesía (Apuntes de trabajo)”, *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, Veracruz, 27, 2011, p. 30].

5 El carácter experimental de la colección viene dado también por su brevedad, como acertadamente apunta Luis Álvarez, pues “son poemas mínimos, que oscilan en general entre cuatro y doce versos. En ellos, se presentan diversas combinaciones métricas” estudiadas con acierto por este ensayista. Luis Álvarez: “*Pro captu lectoris*: Los versos mínimos de José Martí”, ed. cit., p. 27.

6 Considero que antipoesía y poesía conversacional (hay al menos dos términos más que designan esta poesía en Hispanoamérica: poesía de la existencia y exteriorismo) forman parte de una vasta transformación de la poesía de la lengua que se inicia a partir de los años 40, y que abarca el trabajo de muy importantes autores de, al menos, tres generaciones poéticas en el ámbito del español”. Guillermo Rodríguez Rivera: “El cambio en la poesía española desde 1940”, en *De literatura, de música*, Ediciones Unión, La Habana, 2010, p. 145.

7 Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934. Afirma que:

El postmodernismo [que él sitúa entre 1905 y 1914] es una reacción [...] conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esta actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora: el poeta que la tiene se refugia en el goce del bien logrado [...]

pues en el tratamiento de los temas y principios de poética que allí se atesoran sí hay muchas coincidencias con respecto a otras colecciones. En tal sentido recordamos que uno de los rasgos que definen el estilo de Martí es su espejeante oralidad, su esforzado acercamiento a la lengua hablada, que paradójicamente es síntoma de una intención eminentemente artística y creativa. Convencido de que el lenguaje oral es el que imanta con especial virtud los caracteres físicos y espirituales de un pueblo, reconoce en el discurso hablado el modelo más productivo para forjar un estilo personal que asuma, al mismo tiempo, los rasgos propios de la patria.⁸

Desde el primer poema nos percatamos de que en el libro se asume en la actitud enunciativa el acto de la conversación, que es el que decide las sendas, la suerte o el destino del texto, amparado en el hecho de que, como apuntara Cintio Vitier en relación con los *Versos libres*, en su discurso “la inmediatez cotidiana e íntima de lo humano vence a las generalizaciones retóricas”,⁹ rasgo sin dudas moderno dentro de su poesía, donde se mezclan, como nos asevera Marinello, el conflicto subterráneo, el clamor tormentoso y la pudorosa confidencia. Parece que Martí intuía, como Adrienne Rich, pese a la gran importancia que le concedía a la poesía, que la conversación tiene otras leyes, se recarga con su propia falsa energía y no se puede romper, porque algo que luego va a ser “expediente propio” de la poesía conversacional aquí se asume de forma premonitrice: “apoyarse en un tipo de discurso codificado y resemantizar ese código: valerse de él para llenarlo de un contenido diferente al que suele ser el suyo [...] “siempre ingeniosa asociación de sentidos”.¹⁰ Consúltense, entre muchos ejemplos, los dos primeros

en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior, en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia.

(Citado por Roberto Fernández Retamar: “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Santa Fe de Bogotá, 1995, p. 165).

8 Carlos Javier Morales: *La poética de José Martí y su contexto*, Ed. Verbum, Madrid, 1994, p. 305.

9 Cintio Vitier: “Los *Versos libres*”, en Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas Martianos*, 1ra serie, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969, p. 161.

10 Guillermo Rodríguez Rivera: *De literatura, de música*, ed.cit., p. 347. Véanse a modo de ejemplo los siguientes poemas de *Polvo de alas de mariposa* (Ediciones Artex y Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1994): “Dirán, puede ser que digan/ Que estos efluvios de amor/ Son de éste, o aquel, o esotro:/ ¡Vive Dios!/ Decíme, oh mariposas de colores,/ Deleites vagos, enramada en flores,/ Luz astral, ramos de oro, olor de selva:/ Decid: ¿Sois de Frankfort, o sois de Huelva?” (p. 25); “Digo que cuando salto/ De un papel de comercio a un verso ardiente/ Que viene de lo alto/ Y me pasa rozando por la frente,/ No curo que imagine un alma fatua/ Que en ajeno taller forjó mi estatua” (p. 26). Utilizamos este libro para nuestra investigación (aunque se ha consultado exhaustivamente la edición crítica de la *Poesía completa* correspondiente al año 2007), pues le da un carácter independiente a cada poema, y un orden que permite construir el andamiaje del fundamento de las presentes aseveraciones. En consecuencia, mientras no se explicita lo contrario, tanto en el cuerpo del trabajo cuanto en las notas, todas las citas corresponden a esta edición, por lo cual, como se ha hecho en los dos casos anteriores, solo se indicará la página.

textos de la colección. Porque pretendía “desembarazar del lenguaje inútil la poesía: hacerla duradera haciéndola sincera, haciéndola vigorosa, haciéndola sobria; no dejando más hojas que las necesarias”.¹¹

Se rescata, se preserva, se acude a la comunicación como comunión, como sentido del ser en el mundo, pues el intercambio que propicia el diálogo es el que genera el movimiento del pensamiento y la concepción de este en dichas creaciones, donde comienza a hacerse perceptible la estética del otro frente a la estética del yo. Por tanto, la compleja red de relaciones entre lo coloquial y lo culto, lo prosaico y lo poético, lo espontáneo y lo elaborado, hace del contraste noción clave para una caracterización cabal de nuestro autor.¹²

Nos enfrentamos aquí con “un verso pensativo y grave que se ha apartado de lo que pudo en su comienzo recibir de Campoamor, para anticipar cosas de los últimos años de Rubén, el Rubén de los «Caminos» y de la poesía más moderna de Antonio Machado”.¹³ Martí sabe que es una ley natural que la poesía no se aparte nunca demasiado

11 José Martí: *Obras completas*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 21, p. 220. Leyendo el ensayo de Francisco de Oraá sobre *Versos sencillos* “De la fuente con dos ramas”, hemos reparado en el siguiente aserto sobre el estilo del poemario: “llama mi atención la frecuencia en él de imágenes de la pareja, lo doble, los opuestos, simétricamente dispuestas en ecuaciones de dos pares de versos [...] con signo de dos puntos como una bisagra que separa y reúne”. Véase Francisco de Oraá: *Persona, lugar y tiempo. Ensayos sobre poesía*, Ediciones Unión, La Habana, 2001, p. 11. Si en *Versos sencillos* hace un uso abundante y refinado de los dos puntos, en *Polvo de alas de mariposa* es también variado y abundante, pues lo utiliza en 24 textos, donde cumplen las siguientes funciones:

. Cuando a una oración o varias oraciones sigue otra que es consecuencia, aclaración o demostración de lo que antecede, que suele tener un sentido más general.

. Para conectar oraciones o preposiciones entre sí sin necesidad de utilizar otro nexo, expresando conclusión o resumen de la proposición.

Este signo se aviene al estilo poético martiano enfático y rotundo.

12 Véase Ciro Arbós: Introducción a *Los placeres del condenado*, de Charles Bukowski, Visor Libros, Madrid, 2011, p. 37.

13 Eugenio Florit: “Versos”, en *Antología crítica de José Martí*, Ed. Cultura, México, D. F., 1960, p. 318. Constatemos en él la brevedad y la agudeza, como en los de Martí, el hecho de haber llegado a una “sencillez sin norma”, como afirma Arturo Torres Rioseco. Seguidamente citamos in extenso el poema “Caminos” [1913] de Darío: “¿Qué vereda se indica,/ Cuál es la vía santa,/ cuando Jesús predica/ O cuando Nietzsche canta?// ¿La vía de querer,/ O la vía de obrar?// ¿La vía de poder,/ O la vía de amar?// Embriagarse en el opio/ Que las tristezas calma./ Ser el mártir de su alma/ O ser el héroe propio.// Martirizar la vida/ Con perjuicio del juicio,/ Y hacerla decidida/ para ir al sacrificio.// Tener la voluntad/ Hecha de acero y oro;/ Tener la honestidad/ como íntimo tesoro.// O bien ser el tirano/ Que surge de repente,/ Con la idea en la mente/ Y la espada en la mano./ En la tierra o el mar/ Ser el conquistador/ Que lleva a su esplendor/ A matar y aplastar./ Pues nuestro hombre de barro/ Es en todo país.// O Fco. Pizarro/ O Fco. De Asís./ Juntas almas fervientes/ Han tenido igual vuelo:/ Conquistar continentes/ O conquistar el cielo.// Santidad y heroísmo/ Tienen el propio vuelo:/ Conquistar continentes/ O conquistar el cielo.// Santidad y heroísmo/ Tienen el propio vuelo/ Con el que el genio que vuela entre los dos:/ Los Santos y los Héroes/ tienen el propio cielo,/ Y todos ellos buscan la dirección de Dios”. Rubén Darío: *Poesías*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 565-566. Véase también Rubén Darío: *Antología poética*. Selección, estudio preliminar, cronología, notas y glosario de Arturo Torres Rioseco, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, 1949.

de nuestro lenguaje. Y, como expresara Eliot, “cada revolución poética es susceptible de inducir un retorno al lenguaje común o a veces de presentarse precisamente como ese retorno [...] La tarea del poeta consiste, durante ciertos períodos [...] en ponerse nuevamente a la par del habla común, que en sí no es otra cosa que la evolución del pensamiento y la sensibilidad”.¹⁴ Si Jakobson distingue en todo mensaje seis factores —un emisor, un destinatario, un contexto o referente, un contacto, un código, y, por último el mensaje mismo—, a cada uno de ellos corresponde una función del lenguaje, que en todo discurso aparecen mezcladas la mayor parte y reciben su impronta del predominio de una función determinada sobre las demás. Por ejemplo, si el énfasis recae en la persona emisora, domina la función expresiva o emotiva; si recae en el destinatario, la connotativa; si es el referente el que recibe el énfasis, el discurso es denotativo; si es el contacto (entre el emisor y el destinatario), la función relativa atribuye a todos los signos la misión de mantener la comunicación entre los interlocutores; pero en el caso que nos ocupa predomina la función metalingüística, o de elucidación: cuando se acentúa el recurso al código, cuando el mensaje carga el énfasis sobre sí mismo, el discurso es poético.¹⁵ Por lo tanto el verbo “decir”, como símbolo o representación del coloquio, abunda en muchos de estos poemas y se repite veinticinco veces, junto a giros coloquiales,¹⁶ interjecciones,¹⁷ o vocativos que implican diálogo,¹⁸ empleo de formas verbales dialógicas, y el uso deliberado de un léxico simple. El empleo de la segunda persona del singular, algo típico de la conversación, con su lenguaje discontinuo y alternativo, puede encontrarse en numerosos poemas de la muestra, es decir, se reproducen las maneras de ella.¹⁹ Ejemplifiquemos al respecto:

14 Thomas S. Eliot: citado por César Fernández Moreno en “Para América Latina, una poesía existencial”, *Casa de las Américas*, 134: 30, La Habana, septiembre-octubre, 1982.

15 Véase Roland Barthes: “El análisis retórico” en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, p. 43.

16 Por ejemplo: “De enfermos no me digas”, *Polvo de alas de mariposa*, p. 29.

17 Por ejemplo: “Reluce el mar, ¡Dios mío!”, ob. cit., p. 31.

18 Por ejemplo: “Queréis, gente de mar, saber cual deja”, “El hierro, amigo mío”, e “Y tú, pobre mujer”, ob. cit., pp. 34, 35 y 81, resp.

19 “No leas en libros ajenos, / Amores de gentes extrañas; / Lee mejor los poemas que escribo” (p. 36); “Oh ven, oh ven: tú dejas en mi vida / Una casta blancura de alabastro / Y esa doliente claridad perdida / Que da en la noche silenciosa un astro.” (p. 43). Algunas veces, siempre respetando las formas de la conversación puede asumir el tono de una plegaria: “Señor, la claridad que te pedía, / Que con trémulas manos imploraba, / Se entra a raudales por el alma mía! / Señor, ya no me digas la manera / Con que el mundo florece en primavera: / No me digas, Señor, cómo se enciende / El sol, que en el amor esto se aprende: / Ni saber quiero ya, pues lo sé en ella, / Cómo esparce su luz la clara estrella!” (p. 46).

En el primer poema dicho verbo aparece cuatro veces junto a una interjección —“¡Vive Dios!”— que resalta el carácter irónico del poema:

Dirán, puede ser que *digan*
Que estos efluvios de amor
Son de este, o aquél, o esotro:
¡Vive Dios!
Decidme, oh mariposas de colores,
Deleites vagos, enramada en flores,
Luz astral, ramos de oro, olor de selva:
Decid: ¿Sois de Frankfort, o sois de Huelva? (p. 25)

El verbo “decir” puede tomar también la forma de una aseveración:

Digo que cuando salto
De un papel de comercio a un verso ardiente
[...]
No curo que imagine un alma fatua
Que en ajeno taller forjo mi estatua. (p. 26)

Como atinadamente afirma Luis Álvarez, después del “Dirán, puede ser que digan” y el “Decid” del epigrama anterior, Martí restalla un “Digo” muscular, afianzado en el áspero y esforzado día cualquiera, que él invoca en sus pasiones diversas y desde el ámbito estricto de lo real cotidiano: sus papeles, los diarios que lee, su oficina, su gente, su propia entraña. El verso viene, inconsútil, pero no como airecillo retórico y brumoso, sino como bocanada profunda de vida.

Aquí el discurso se emparenta con lo dialógico, pues se siente lo tibio o cálido del mensaje. A veces se remeda el tono llano secamente testimonial, confesional, de la conversación:

Cuando le *digo* adiós, se queda el alma
De pálida y [p i] angustia llena
Como queda un palacio
Cuando se ausenta de él la joven reina. (p. 28)
o el de una plegaria:
¡Oh! *diles* que callen;
Diles que no rían;
Que no gocen *diles*;
¡Que está lejos de mí la amada mía! (p. 30)

Reparemos en el siguiente ejemplo en la presencia de una forma verbal dialógica asaeteada por un vocativo:

El ancla está levada:
Queréis, gente de mar, saber cuál deja
 Rota la tierra, al levantarse, el ancla?
 Bajad, oh marineros,
 Al fondo de mi pecho. (p. 34)

A veces el vocativo aparece asumido en un fragmento de conversación que se refiere, que no está ocurriendo en el momento de la enunciación del poema, y se convierte en un elemento diferente, original en la evocación:

El hierro, *amigo mío*,
 Se funde así; y el bondadoso herrero
 Me iba a *decir* ante las anchas tazas,
 Cómo se funde el hierro. (p. 35)

A veces lo que realiza o decide el poema viene de un enunciado de la conversación —la conversación como modo esencial de transmitir la vida, y por extensión, la poesía, una poesía cuyo motivo y materia los da la realidad, como le recordaba Goethe a Eckermann—. Porque, aunque el poeta parte de una “voluntad realista” nunca excluye el asombro. Porque el uso del giro cotidiano es el molde para enmascarar otros asuntos.²⁰ Toda esta realidad parece cristalizar en una metáfora:

Me han *dicho* que la estrella
 Que yo esperaba
 Ha pasado de noche:
 ¡Una magnífica estrella blanca! (p. 37)²¹

Los giros coloquiales que involucran a veces preguntas retóricas —con un cerrado esquema de interrogación y respuesta— o admiraciones y proporcionan llaneza al discurso, lo dotan de un matiz inesperado, y constituyen pórticos de varios poemas:

Aunque pases, *pasa!*—
 Muerto, aún verán que de mi cuerpo surge
 El pálido perfume de tu alma. (p. 38)

²⁰ Guillermo Rodríguez Rivera: ob. cit., p. 221.

²¹ En este excelente y rotundo poema, además de reflejarse la presencia de lo sobrenatural, extraterreno o extrahumano, o dicho de otra manera, cierto misticismo y misterio, se evidencia el anhelo de absolutos y la imposibilidad de obtener lo que se desea, expresado a través de la plasticidad y la dicotomía sombra / luz. La estrella, al decir de Schulman, es símbolo de perfección moral y resplandor espiritual, y de la inspiración, que se aproxima curiosamente en la noche, además de sugerir cualidades óptimas en el terreno artístico.

Dicen que Nubia es tierra de leones:
No puede ser. (p. 53)

Que piense? No pienso!
 En ramilletes y en coronas surge
 De un alma enamorada el pensamiento. (p. 39)

Que de qué madera
 Mi féretro has de hacer? Pues yo lo hiciera
 De ella, de sus perlados
 Brazos, y de sus senos perfumados. (p. 50)

Qué me pides? Lágrimas?
 Yo te las daré:
 Si tengo el pecho de ellas tan lleno
 Que ya con ellas no sé qué hacer. (p. 51)

La naturaleza de su “información” o “mensaje” o “materia poética” toma cuerpo en lo dicho, en lo escuchado que puede sugerir afanes de trascendencia:

Que mis versos vuelan
 Como mariposas
 Pequeñas e inquietas:
 Ay! quédate, y verás la maravilla
 De una mariposa
 Que cubre con sus alas
 Toda la tierra. (p. 40)

En fin, que el poema se realiza por el intercambio dialógico de las voces o el estilo coloquial, y en la colección ocurre un acercamiento especial entre verso y conversación. También “hay poemas con exclamaciones o finales conclusivos, que aseguran la atención al sentimiento que ha provocado el sobresalto a la idea de una acción acabada:

Mañana, como un monte que derrumba
 De noche y en sigilo su eminencia,—
 Como un vaso de aroma roto y hueco
 Caeré sobre la tierra.”²²

²² Ángel Esteban: *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*, Impredisur, Granada, 1992, p. 262. La transcripción del verso que cierra la cita se ha modificado para ajustarla a la edición empleada de *Polvo de alas de mariposa* (p. 76).

En el siguiente ejemplo la pregunta retórica le permite ironizar sobre su cuestionada pertenencia o no al romanticismo:

¿Que este canto mío
Es canto alemán?
Pues *dime*: aquellos besos que me diste
¿También allá se dan? (p. 97)

Aunque solo existen dos poemas donde hay presencia abierta de diálogo,²³ lo coloquial es elemento que se encuentra en las esencias constituyentes del poemario, lo que también es una manera de repudiar “las existentes formas de expresión anquilosadas ya, y mostrar el consiguiente propósito de superarlas”,²⁴ principio cardinal de su poética —“La palabra ‘hablada’ claramente asediada y simultáneamente trasmutada en estos versos, se coloca en un ámbito lexicográfico insólito”—²⁵ y es el recurso del que se vale Martí para insuflarle a esta colección un carácter metapoético y replicante. Porque, aunque, como dice Ángel Esteban, el diálogo como recurso poético enfatizador o reproductor fiel y aliado de los sentimientos no es un planteamiento novedoso en la lírica moderna, debido a que su vida es tan larga y prolija como la poesía misma que se establece sobre la base de preguntas —es una supervivencia romántica el diálogo que se establece sobre la base de preguntas retóricas, intraversal o estrófico— en la historia de las literaturas hispanas, Martí dialoga con la poesía, hecho que resulta muy original para el momento literario, y entraña libertad poética, y por medio de estas maneras nos hace saber del giro en su conciencia bien enmarcado sobre el discurso de la lírica cuando incurre en “la sustitución de un vocabulario poético gastado por las expresiones coloquiales más comunes”.²⁶ A través de él le es posible formular sus ideas sobre la poesía

23 Véanse los siguientes poemas: “Escribe:/ Escribe eso que cuentas./ —Aún tengo las entrañas recién rotas:/ No puedo todavía!” (p. 79); “Y te apoyas en mi hombro, y me preguntas:/ —¿Estás triste? ¿qué tienes?/ —Si no me has dado un beso todavía,/ ¿Cómo he de estar alegre?” (p. 101).
24 Manuel P. González e Ivan Schulman: *José Martí. Esquema ideológico*, Ed. Cultura, T.G., S.A., México, D.F., 1961, p. 138.

25 Guillermo Rodríguez Rivera: ob. cit., p. 154.

26 Pedro Lastra, citado por Roberto Fernández Retamar: ob. cit., p. 168. Retamar, haciendo una radiografía de ese momento epocal que vive Martí y de otros afines, comenta sobre la cita:

Ahora bien, Pedro Lastra, que es un crítico cuidadoso, sigue adelante, y dice que esa “sustitución” es por las “expresiones coloquiales más comunes”. Y ya eso no es característico de *toda* literatura, no es característico de *toda* poesía: es característico sólo de la antipoesía de todas las épocas, es decir, de la antipoesía del posromanticismo, de la antipoesía del posmodernismo y de la antipoesía del posvanguardismo: son los “prosaísmos”, los momentos en que la poesía se acerca voluntariamente a la prosa, o al coloquio, que no es lo mismo: la prosa es también una forma *de escribir*; el coloquio, la conversación es lo que *hablamos* habitualmente.

como bálsamo emocional y paradigma simbólico.²⁷ Tanto es así que el diálogo con el verso aparece en doce poemas de la colección, camuflado en una especie de plática consigo mismo.²⁸ Ellos son: “Dirán, puede ser que digan”, “Lo que al labio saco”, donde se proclama el carácter auténtico de su verso. En “De estos versillos”, “Libro de amor, que se cierra”, “¿Que este canto mío” y “De mis versos ¿qué me queda?”, se pone de manifiesto el principio de su poética donde se enuncia que se cultiva un verso natural opuesto al “verso retórico y ornado”. En tales intercambios con el verso puede aflorar su idea de que la poesía es fruto del dolor, al tiempo que alivio a él, como en los poemas “Esa rosa que me das” y “Corazón, hoy me han dicho”, o la proclamación de la plenitud y autosuficiencia de su verso:

Causa pasmo a la gente
Mi breve estrofa—
No vi jamás en larga línea recta
Volar las mariposas! (p. 100)

Para culminar tal diálogo en un curioso poema donde define el tipo de verso que cultiva en *Polvo...*:

Hay en el cielo, como el mar paisajes
De oro y azul: y súbito, se ven
Cual guerreros ceñudos, negras nubes,
A un rincón apiñadas en tropel:
Y hay rayos en el cielo, como espadas
De un titán luchador que no se ve:
Y hay, como estos fugaces versos míos,
Relámpagos también. (p. 73)²⁹

Los poemas de *Polvo...* son especies de “relámpagos” que se contraponen a los “rayos” de los *Versos libres*. Son paisajes de oro y azul que moran en el cielo o el mar y se oponen a aquellos rayos del cielo cual “espadas de un titán luchador que no se ve”. Son resplandores vivísimos que pasan sobre nosotros con mucha ligereza, símbolo de lo impulsivo, espontáneo y fugaz o la subitaneidad de la intuición creadora, en oposición a sus endecasílabos hirsutos, donde ocurre la

27 Véanse Ángel Esteban: ob. cit., pp. 263 y 268, resp.

28 “Si Bécquer acostumbra a hablar con la mujer en sus poemas, y frecuentemente el diálogo contiene recursos paralelísticos, Martí lo hace más frecuentemente con los hipotéticos interlocutores, pretexto para hablar de sí”. Ángel Esteban: ob. cit., p. 279.

29 Estas ideas recuerdan la definición de Martí sobre la poesía esbozada en *Versos libres*: “El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol se rompe en alas.”

aparición instantánea de la inspiración poética que pierde su vitalidad si no es captada en el momento, al decir de Schulman.³⁰ Advertimos la presencia aquí de casos donde “[e]l inicio del poema con el pronombre relativo “que” [como en algunos de los *Versos libres*] muestra al discurso así introducido como dependiente de otros discursos, a los que une la actitud de réplica. El sujeto lírico retoma las palabras de otros discursos, ajenos, como base a partir de la cual va a construir su propio discurso”.³¹ Sirvan como ejemplo: “Que piense? No pienso!”, “Que mis versos vuelan”, “Que de qué madera”, “Que este canto mío” y “¿Qué niño recién puesto en blanca cuna”. Martí tenía claro que poema y diálogo son modos en que algo se nos da a entender, dos maneras de indicar mediante el lenguaje, y de producir sentido, como nos hace ver Gadamer.³²

Así “por la vía del diálogo poético se vislumbran rasgos modernizadores” en el escritor “que, en resumen, vienen a realzar la esfera subjetiva e íntima del quehacer literario”.³³ Lo dialógico a veces también es un pretexto del poeta para hablar de sí o consigo mismo, acto o arte en el que, según Gadamer, hallamos la fuerza del pensamiento. Pruebas de ello lo constituyen un grupo de dieciocho poemas que pueden tratar del carácter auténtico de su verso como “Digo que cuando salto” o “Murmurando versos / paso por la tierra”; del amor como un sentimiento entronizado que engloba todo y rige el mundo como en “Cuando le digo adiós...”, “¡Oh! Diles que callen”, “Que piense? No pienso!” y “Que de qué madera”; del carácter fructificante del dolor como en “El hierro, amigo mío”, “Y tres años después, en donde mismo”, “Como una enredadera”, “Como de entre malezas león dormido” y “Toma este hierro, —y a la moza infame”; o sus dolores de exiliado —“El ancla está levada”—; de la espiritualidad como en “Pastores risueños”, “Airados me preguntan”, “Me casé? Yo me casé?”, “Anoche me abrí el pecho”; pasando por uno de los asuntos que se tratan en su poética: el hecho de dejar descansar las emociones antes de escribirlas, como en el poema “Escribe.”. Fundamento que prueba lo extendido, útil y funcional de este procedimiento dentro del poemario, en perfecta consonancia con la cotidianidad como rechazo de la idealización de lo real y con la búsqueda de la sencillez por parte del poeta, quien, en un largo camino recorrido

30 Ver Ivan Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Ed. Gredos, Madrid, 1970, pp. 187, 188 y 191, respectivamente. Sobre el reflejo de los principios rectores de la poética martiana en *Polvo...* hemos trabajado con más detenimiento en otros acápites del libro del cual este ensayo forma parte.

31 Véase Osmar Sánchez: *Las martianas escrituras*, ed. cit., p. 85.

32 Ver Hans-Georg Gadamer: “Poema y diálogo”, en *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas más significativos del siglo xx*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 144-145.

33 Ángel Esteban: ob. cit., pp. 269-270.

hacia ella, llega a afirmar “la necesidad de vuelta a la sencillez con la verdad de la vida”,³⁴ y con las nuevas necesidades expresivas de la lírica latinoamericana continental a fines del siglo XIX, en que se enfatiza el carácter vivencial que va adoptando el género, donde se fusionan diversas texturas verbales, se transforma el léxico y hay una frecuente recurrencia al habla.³⁵ Además repárese en que aquí también es muy notable el carácter metapoético de muchos textos, y el tono replicante de varias muestras del conjunto respecto a la vida moderna, lo que se acentúa en *Versos libres*, como nos hace ver Osmar Sánchez. Si el amor como sentimiento entronizado que engloba todo y rige el mundo es un tema que recorre casi toda la colección, no es extraño que en ella puedan hallarse poemas donde se establece un diálogo con la amada. Ellos son: “No leas en libros ajenos”, “Aunque pases, pasa”, “Oh ven, oh ven, tú dejas en mi vida”, “Ayer al darme al sueño, como en nube”, “¿Qué me pides? Lágrimas?”, “Cuando viene el verso”, “En los diarios que leo”, “Vete, bien puedes irte...”, “Tiene el cielo la vía láctea”, “Ven y apriétate a mí”, “¿Mi cráneo?...”, “¿Qué niño recién puesto en blanca cuna”, “Y tú, pobre mujer que sacudiste”, “Palabras? ya sé: palabras”, “Papel, faltarme podrá”, “Surjo! —La noche llega...” y “Y te apoyas en mi hombro...”. Diálogos que afinan su concepción del mundo y sus ideas sobre el tema, que, como bien sabemos, van evolucionando en la misma medida en que el escritor va madurando. Es bueno recordar aquí que el tono coloquial también se adopta con gran eficacia expresiva en un texto del libro con el que Martí inicia la poesía moderna en Cuba: “Al buen Pedro” —“Dicen, buen Pedro, que de mí murmuras...”— donde el tono llano de la conversación, reforzado por sus vocativos, ayuda al trabajo de ridiculización del personaje que se presenta, en el que se contrasta la titánica misión histórica de Martí con las nimias exigencias y burlas del “buen Pedro”, lo que contribuye al logro de una fina ironía dolorosa en el poema. Las expresiones coloquiales aparecen también en otros poemas de *Versos libres*, pero solo como recursos que pueden dar ritmo o novedad al texto, no como en el poema citado, donde hay una estrecha relación entre la forma y el contenido, cual verdad de tiempos nuevos. Como afirma Carlos Javier Morales, al trasplantar la elocuencia a sus textos literarios, lejos de rehusar las fórmulas de la comunicación ordinaria, las engarza en su discurso escrito y lo dota así de una vitalidad hasta entonces desconocida, con lo cual, si nos atuviésemos al decir de Barthes, logra plantear el significado sin llenarlo.

34 José Martí: *Obras completas*, ed. cit., t. 21, p. 432. Véase también Bella Josef “Modernismo y vanguardia (Del modernismo y la modernidad)”, en *Estudios martianos*, Ed. Universitaria, Puerto Rico, 1974, p. 49.

35 Ver Guillermo Rodríguez Rivera: ob. cit., p. 164.

Por todo ello, aunque su poética rompe con la mimesis férreamente realista, y no elude el arraigo que la realidad poética ha de mantener en la realidad externa visible, Martí se sitúa en el umbral del coloquialismo literario contemporáneo donde la identificación lengua hablada–lengua escrita no se produce por vía de la retórica sino de la comunicación ordinaria.³⁶ En tal sentido, las dos grandes tendencias que, al decir de Octavio Paz, marcan contemporáneamente a la poesía en lengua española: la lírica de “la imagen insólita” y la del “prosaísmo” aparecen imbricadas en esta colección, “especialísima también en el panorama de la creación lírica su tiempo”,³⁷ anunciadora de un poeta clásico y moderno³⁸ de nuestra lengua y el universo todo.

³⁶ Carlos Javier Morales: ob. cit., p. 306.

³⁷ Luis Álvarez: Prólogo a *Polvo de alas de mariposa*, ed.cit., p. 8

³⁸ En Darío, como expone Julio Valle Castillo, se reconocen muchos elementos, concepciones y funciones de una literatura más allá del modernista, o sea la trascendencia del Modernismo hacia la modernidad, hacia otras aventuras y experimentaciones creadoras de la lengua, incluso el mismo “Exteriorismo” coloquial y anecdótico y plástico ya despunta en la “Epístola A la señora de Leopoldo Lugones”, lo que, al decir de Fernández Retamar, constituyen anticipaciones propiamente conversacionales en el corazón del Modernismo (Ver Julio Valle Castillo: “Introducción a Rubén Darío” en *Poesía* de Rubén Darío, ed.cit., p. 44).

PASIÓN MALINCHE: MISE EN ABYME POSCOLONIAL¹

Diego del Pozo

Profesor en Towson University (Maryland, EUA)

Actor, poeta y finalmente dramaturgo, Alberto Pedro (1954–2005) se erige como paradigma del quehacer teatral cubano en las dos últimas décadas del siglo pasado, gracias a la relevancia de sus obras, las temáticas que aborda y las circunstancias que rodean la producción y recepción de sus textos. Graduado en 1976 de la Escuela Nacional de Arte, donde estudió actuación, formará parte de los grupos Cubana de Acero y Teatro Político Bertolt Brecht, donde conocería a quien sería su esposa y posteriormente directora de las puestas en escena de sus obras, Miriam Lezcano. Los procesos de reevaluación a los que se enfrentó la sociedad cubana en los ochenta llevan al matrimonio a fundar la compañía *Teatro Mío* (1987), anticipándose así a los cambios que se producirían en el ámbito del teatro.² Esta decisión fructífera, pues le permitió a Alberto Pedro llevar al escenario las obras escritas durante los años noventa, algo a lo que no tuvieron acceso otros autores, limitados por la crisis económica que asoló al país. El sorprendente éxito de su obra *Manteca* (1993) en los momentos más duros del Periodo Especial encumbró aún más a Alberto Pedro, un autor que ya era un referente en los escenarios cubanos gracias a *Weekend en Bahía* (1987). Esto, y quizá el reciente reestreno en 2007 de otra de sus obras de aquellos años, *Delirio habanero* por Teatro de la Luna, ha provocado que *Pasión Malinche* (1989) haya sido relegada a cierto olvido, a pesar de que es un texto fundamental para entender la deriva que tomó su teatro: a partir de dicha obra el autor teatraliza en sus producciones posteriores las tensiones entre el discurso hegemónico de la cultura cubana y la posición del artista frente a la crisis material y su necesidad de apelar a una audiencia o consumidor extranjero, reposicionándose así en su contexto cubano y trasatlántico.

¹ Versión corregida e inédita de un capítulo de la tesis doctoral *Heterotopías insulares: identidad y resistencia en el teatro de Alberto Pedro*, University of Georgia, 2008.

² Entre las consecuencias más directas del Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas iniciado en 1986 estuvo la creación, en la esfera del teatro, del Consejo Nacional de Artes Escénicas en abril de 1989, el cual propuso un sistema enfocado en los “proyectos teatrales” que llevó a la fundación con apoyo oficial de diversos grupos.

Pasión Malinche es, sin duda, uno de los textos más interesantes de Alberto Pedro, escrito como parte de las celebraciones por el quinto centenario del “descubrimiento” de América. Momento histórico de importancia inigualable en el desarrollo de Occidente, es el comienzo de los procesos de colonización de América, África y Asia, y la raíz del desarrollo del capitalismo europeo, inyectado por la llegada del oro de América. No es este el lugar para entrar siquiera a hacer un sucinto resumen de las implicaciones de este evento histórico, ni mucho menos de las consecuencias que tuvieron y tienen el Colonialismo y el Poscolonialismo en el Caribe o Cuba, pero inmerso en esa realidad, devenida obsesión de la literatura caribeña, Alberto Pedro, invitado por Televisión Española para proveer un texto con motivo de las celebraciones del “encuentro”, reflexiona en esta obra sobre la situación del artista en las sociedades poscoloniales, que aún luchan por deshacerse de esa dependencia cultural con la metrópoli.³ Y qué mejor marco que las celebraciones del quinto centenario. Muchas parecen ser las preguntas que se hace, nos hace, el autor a través de la pieza, en los umbrales de un Periodo Especial: ¿Cuál es el papel del teatro en sociedades poscoloniales? ¿Qué problemas ha de tratar dicho teatro? ¿Qué relación existe entre el artista y su entorno? ¿Qué implica esta relación a nivel ético y artístico? ¿Tiene que ser Europa un referente cultural? ¿No es legítimo que el artista cubano busque promocionar y vender su obra a un público más amplio, no cubano? ¿Cuál debe ser la actitud del artista: plegarse a las expectativas de los posibles consumidores de su producto artístico, convirtiéndolo en mercancía, o ha de ser el teatro un espacio para la resistencia? ¿Cómo resolver las tensiones entre el individuo y el colectivo? Y finalmente, ¿cuál es la relación entre la cultura y el espacio geográfico que la define?⁴ Cancelando la relación entre identidad nacional y espacio geográfico, ampliando los bordes de la nación, uno de sus personajes, Lucrecia, afirma: “¿Cuántos artistas no vivieron siempre fuera de su país y crearon una obra nacional, verdad?”;⁵ porque al fin y al cabo, “Y ¿qué es la patria? [...] El lugar donde se nace, ¿esa es la patria?”

3 Como recuerda José Rabasa, “pensar en lo poscolonial, ya no como mero momento posterior a las independencias formales, implica tomar conciencia de las continuidades coloniales que acarrear inevitables legados lingüísticos, culturales y políticos”. José Rabasa: “Poscolonialismo”, en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (Coordinación de Mónica Szurmuk y Robert McKeeIrwin), Siglo XXI Editores, Instituto Mora, México, 2009, p. 221.

4 No es el objetivo de este trabajo intentar responder a todas estas interrogantes, sino solo apuntarlas para futuros acercamientos, personales o de otros interesados en el tema.

5 Alberto Pedro: “*Pasión Malinche*”, en *Teatro Mío*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2009, pp. 125-161, la cita en la p. 142. Como todas las citas de la obra están tomadas de esta edición, en lo adelante se indicará en el cuerpo del artículo, entre paréntesis, la página correspondiente a cada una.

¿Un tipo de comida, de música, de altura sobre el nivel del mar, la temperatura?”(pp. 141-142).⁶

A raíz de su participación en el rodaje en México de la película *Barroco* (1989), de Paul Leduc, el autor cubano empezó a reflexionar sobre la posibilidad de desarrollar *Pasión Malinche*, donde conjuga todas las preocupaciones mencionadas, inspirado por el malinchismo mexicano. Es un texto incómodo y crítico que se muestra más cuestionador con el *status quo* que sus obras escritas hasta ese momento y que, como ya he mencionado, marca una línea en su teatro posterior. En ese sentido, el texto continúa con una tendencia general tanto en la narrativa como en el drama cubanos. En palabras de Amado del Pino: “Nuestros autores intentaron en los ochenta el salto de la exaltación épica a la visión crítica”.⁷ De su *Finita pantalones*⁸ hasta el texto que tratamos ahora hay un salto temático y cualitativo de envergadura. De alguna manera la trayectoria es similar a la que vivieron muchos narradores cubanos, quienes, partiendo de la utopía del sueño revolucionario, acabaron narrando su desencanto y rastreando sus memorias para darle un sentido a su experiencia. La década de los ochenta, que empezó con el éxodo del Mariel, fue testigo de un proceso de rectificación de errores y de una sensación de desasimiento que se acentuaría con el Periodo Especial. Como ocurría con la narrativa: “se transita del individuo subordinado a las masas, en un proyecto que privilegiaba lo colectivo, a un individuo autónomo, que decide sentarse a escribir su (la) historia”.⁹

En *Pasión Malinche*, estrenada precisamente, en 1989, en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de La Habana, y que ese mismo año tuvo una puesta emitida por las ondas de Radio Nacional de España y realizada por Domingo Almendros, Alberto Pedro teatraliza las condiciones de producción y recepción de la obra de arte cubana en ese momento transicional, creando un texto metateatral que, por lo tanto, “se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida”.¹⁰ Minerva, directora de teatro, espera inquieta una llamada desde Madrid, de un productor teatral que llegará en breve a presenciar la puesta en escena de la última obra que está montando, con el objetivo de decidir su programación

6 Tanto en *Weekend en Bahía* (1987) como en sus montajes posteriores, *Manteca* (1993), *Delirio habanero* (1994) y *Mar nuestro* (1996), la cuestión de los límites de la nación ocupa un lugar preponderante.

7 Amado del Pino: *Sueños del mago*, Alarcos, La Habana, 2004, p. 105.

8 Monólogo estrenado en 1981 por el grupo Cubana de Acero.

9 Jorge Fornet: “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”, *Hispanamérica*, 32.95, 2003, p. 12.

10 Patrice Pavis: “Metateatro”, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Paidós Ediciones Ibérica, Barcelona, 1998, p. 289.

en España¹¹ (La obra reproducía así la preocupación y los deseos de su propia compañía, *Teatro Mío*, con la cual Miriam Lezcano y Alberto Pedro ya habían obtenido un éxito inesperado en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en 1987, y por lo tanto conocían los resortes necesarios para repetirlo). En ese momento llega Lucrecia, obsesionada por su voz y con la intención de ensayar su personaje, Malinche. El problema de su voz tiene toda una carga simbólica relacionada con la capacidad del Otro, el subalterno, de hacerse oír, sometido a hablar en el tono que se le requiere o traduciendo su idioma a los códigos de la metrópoli, lo que Spivak llamaría violencia epistémica.¹² En un momento dado Lucrecia se siente poseída por la verdadera Malinche y empieza a hablar como ella, enfrentándose a la directora y acusándola de hacer concesiones en pos del reconocimiento del productor español, con quien ha mantenido relaciones sexuales, al igual que ella hizo con Hernán Cortés. Incluso Malinche/Lucrecia acusa a Minerva de que la use sin rigor histórico, solamente para poder salir de Cuba a actuar a España, y todo por ir al Corte Inglés: “Estoy harta de ser un instrumento” se queja Malinche (p. 137). Este personaje adquiere un nivel simbólico que nos remite a todos los artefactos culturales autóctonos que deben sufrir un proceso de adaptación para hacerlos digeribles para el paladar occidental, con todo lo que implica de traición a su propia idiosincrasia. El mismo personaje de Lucrecia/Malinche propone crear un personaje más complejo, con más contradicciones, que no se ciña a la imagen simple que satisface las expectativas españolas del quinto centenario. Enfrentadas en una pelea de esgrima en la que Malinche carga con una escoba y Minerva, la directora, con una espada, se acusan mutuamente de traición. Minerva justifica su actitud porque está harta del control del estado, del engaño, de la hipocresía, la falta de individualidad, el pesimismo, la burocracia que se había enquistado en Cuba a pesar del proceso de rectificación de errores. En otro giro inesperado, la acción se interrumpe cuando entra Cristóbal, el verdadero escritor del texto que se ha visto ensayar hasta ese momento. Es decir, todo el juego metateatral anterior forma parte de otro nivel superior de teatro dentro del teatro. Lucrecia es en realidad la Actriz 1, directora del espectáculo y amante del autor. Ahora es ella quien echa en cara a Cristóbal que ha escrito el texto únicamente con la intención de poder ir a España. De algo similar la acusa él a ella: dirigir

11 Lezcano me comentó que el referente real de ese productor era “Juan Margallo, que es en quien estábamos pensando, el director del festival de Cádiz”. Vid. “Apéndice A. Entrevista a Miriam Lezcano”, en Diego del Pozo, ob. cit., p. 214.

12 Gayatri Chakravorty Spivak: “Can the Subaltern Speak?”, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader* (Patrick Williams y Laura Chrisman, editores), Columbia UP, New York, 1994, pp. 67-111.

la obra para poder viajar. La tensión aumenta y tanto Cristóbal como la Actriz 1 se lanzan prácticamente las mismas acusaciones el uno al otro. Vemos cómo, entre otros conflictos, la obra presenta el del artista que quiere salir fuera para tener acceso a productos inexistentes en la isla, como le ocurre a la Actriz 2, o incluso con el objetivo de quedarse y no regresar, o sea, exiliarse.¹³

La obra se cierra con otra vuelta de tuerca cuando la Actriz 1/directora se siente poseída, esta vez sí, por la Malinche, y empieza a hablar con la segunda persona del plural, en un español peninsular. Con la lengua del colonizador resume la culpa que la obsesiona: “Me convertí en la lengua del conquistador, traduje sus mentiras como verdades, confundí a mi pueblo, revelé el secreto del gran laberinto...” (p. 159).

Como su título indica, la obra rastrea las implicaciones del deseo de un personaje arquetípico que simboliza la traición al propio pueblo en pos de satisfacer los requerimientos de lo extranjero. El malinchismo, de acuerdo con el diccionario de la real academia es la “actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio”. Octavio Paz nos recuerda que el sustantivo define negativamente las tendencias extranjerizantes en México. En concreto hace referencia a Malineli Tenepatl, la Malinche o Doña Marina (c.1502 - c.1529), amante de Hernán Cortés: “Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles”.¹⁴ La paradoja está en que el hombre, al repudiar a la Malinche, “rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica”.¹⁵ La certidumbre de una constante y repetida traición, de la cual se quiere renegar infructuosamente, parece

13 “Y de hecho lo interesante es que el actor, que es un primerísimo actor de la televisión y el cine cubano, Ramón Veloz, nos hizo eso mismo —recordaba Miriam Lezcano en la citada entrevista personal—. La tercera función en Madrid no la hicimos porque Ramón el día anterior había hecho unas declaraciones a *El País* anunciando que se quedaba en España. O sea que nos pasó exactamente lo que en la obra se cuenta”. Vid. Diego del Pozo: ob. cit., p. 214. Tanto *El País* como *ABC*, diarios españoles, se hicieron eco de la petición de asilo político de Ramón Veloz y su mujer Myriam Cabrera en su edición del 3 de noviembre de 1989. Véase Luis Ayllón: “El artista cubano Ramón Veloz y su esposa piden asilo político en España”, *ABC*, 3 de noviembre de 1989, p. 29; Emma Roig: “Un actor cubano y su mujer piden asilo político en España”, *El País*, 3 de noviembre de 1989, n.p.

14 Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, 5ª ed., México, 1967, pp. 77-78. Sin embargo, a través de un análisis de todas las fuentes historiográficas, Jean Franco nos ofrece una visión más actual y problematizada de la Malinche, donde esta negocia su posición entre dos mundos que se encontraban violentamente. Deconstruye así la lectura patriarcal del personaje que había hecho Octavio Paz y lo convierte en agente de la acción, algo que no ocurre en el texto de Alberto Pedro, donde no deja de ser una víctima. Véase Jean Franco, “La Malinche: From Gift to Sexual Contract”, en su *Critical Passions: Selected Essays*, Duke UP, Durham, 1999, pp. 71-88.

15 *Ibidem*, p. 78.

formar parte de la identidad de los pueblos colonizados, en concreto de México, de acuerdo con Octavio Paz. La imposibilidad de escapar a esta realidad informa tanto los diálogos como la estructura dramática de *Pasión Malinche*.

El personaje histórico, Doña Marina, ejerció de traductora entre los españoles, los mayas y los aztecas. De la misma manera, los personajes de esta pieza se debaten entre traducir o no para la metrópoli sus códigos culturales en pos de obtener los beneficios que dicha traslación espectacular les reportará. Evidentemente es un texto que adopta un juego de máscaras, de mimesis, hibridez, ambigüedad, muy a tono con lo poscolonial, evitando imponer una respuesta al conflicto que presenta o fijar el significante en el constante devenir de su diferencia, pero problematizando esas relaciones del margen con el centro. Consciente de las dinámicas que existen en ese llevar más allá la propia cultura, objeto exótico de los márgenes, sabor que occidente convierte en saber a través de su mirada sancionadora,¹⁶ alza un entramado del que los personajes y el autor no pueden o saben salir. En su simplicidad la Actriz 2 lo expresa claramente:

¿Por qué entonces ese complejo de culpa? ¿Por qué? ¿Dónde está el pecado? Estamos esperando al gallego y bien. En cualquier parte del mundo los artistas se agrupan para hacer giras y no son considerados criminales. [...] Cuando regresemos nos van a respetar más. Para que te valoren aquí, tienes que haber triunfado allá, así ha sido siempre, no lo inventó este sistema (p. 153).

Como he mencionado antes, la obra tiene como uno de sus motivos estructuradores la técnica del teatro dentro del teatro. Aunque es un mecanismo usado desde el Renacimiento en el teatro inglés y español, Montes Huidobro incluye esta técnica dentro de las características conformadoras del teatro cubano:

Intentamos establecer que el teatro dentro del teatro es técnica preferencial de los dramaturgos cubanos. Hay razones internas que se explican en el carácter de su pueblo y en ciertas actitudes martianas: la lucha constante de polos opuestos, el propio sentido martiano de la representación, la pugna entre la realidad y el ideal, la actitud deformadora del sueño y la distancia.¹⁷

¹⁶ Sobre las relaciones desiguales entre las antiguas metrópolis y las sociedades poscoloniales en el contexto cubano, ver Iván de la Nuez, *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*, Ed. Casiopea, Barcelona, 1998.

¹⁷ Matías Montes Huidobro: *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973, p. 113.

Huyendo aquí de definiciones ontológicas de lo teatral cubano, esta técnica de la que habla Huidobro está presente también en esta obra de Alberto Pedro y bien articulada a través de los diferentes niveles de ficción y de los juegos metateatrales. Esta multiplicidad de niveles le permite abordar diferentes temáticas desde varios puntos de vista, jugando con el horizonte de expectativas del potencial espectador, e involucrándolo en la reflexión ética que propone el texto, pues sabemos que desde Shakespeare, “the play’s the thing where in I’ll catch the conscience of the king”.¹⁸ Estos juegos metateatrales, de posesión, locura, teatro dentro del teatro (tan del gusto del autor), permiten romper con la ilusión aceptada por el público, ilusión como sistema simbólico que este se pliega a leer de una manera determinada. Ello provocará, en un sentido brechtiano, un distanciamiento del espectador con la esperanza de llevarlo a la reflexión. Afirma Anne Ubersfeld:

Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el “teatro en el teatro” dice no lo real, sino lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea.¹⁹

Pero además este juego de críticas al propio sistema y a la actitud del artista frente a lo autóctono y lo foráneo, se va develando como unas muñecas rusas, una *mise en abyme*²⁰ que produce esa sensación de entramado, red, encierro del que es imposible escapar. Lucrecia/Malinche reflexiona en voz alta: “El colonialismo es más vulnerable, puede destruirse más fácil que la mentalidad colonialista” (p. 148), algo que, según el texto, sigue formando parte del pensamiento occidental y caribeño. Un motivo al cual se recurre desde el comienzo del espectáculo ilustra esta red metateatral que comenta la dependencia cultural y económica a la metrópoli: el desnudo al principio de la obra. Lucrecia empieza a ensayar desnuda por iniciativa propia, justificándolo como metonimia del desnudo espiritual del personaje: “Es lo que se usa, si no hay desnudo no es teatro actual. Verás cómo la crítica elogia este detalle, pues la directora, más allá del texto, no sólo desnuda al personaje de alma sino también físicamente” (p. 131). La directora, Minerva, se opone porque lo considera una concesión fácil al público: si bien los

¹⁸ “El teatro es la red donde atraparé la conciencia del rey”, frase del acto segundo, escena segunda de *Hamlet*, de William Shakespeare (traducción del autor).

¹⁹ Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 37.

²⁰ Patrice Pavis señala que “algunos textos contemporáneos intentan ‘abismar’ su propia práctica de escritura y convertir su problemática de creación y de enunciación en el centro de sus preocupaciones especulativas y de sus enunciados”, “Mise en Abyme”, ob. cit. p. 295

desnudos venden más, traiciona sus propios principios al ser gratuito y no relacionado con la esencia del espectáculo. Cuando se interrumpe la acción con la llegada de Cristóbal y este empieza a justificar su texto y a afirmar que no hay que hacer concesiones, la Actriz 2 le responde preguntando a la Actriz 1: “¿qué más concesión que ese desnudo? Estará hecho para criticar, pero es un desnudo muy injustificado” (p. 150). En un último nivel el propio espectáculo de Alberto Pedro contiene ese desnudo que a nivel intradieético los personajes cuestionan. Ante la imposibilidad de superar estas contradicciones no es casualidad que el personaje de Cristóbal, al final de la obra, abandone el escenario gritando impotente: “¡Putas de mierda!” (p. 161), renegando de esa Malinche que le recuerda su inevitable traición. La obra se erige como un comentario en relación con la ansiedad que sufren los artistas, en este caso cubanos, respecto a la inevitable influencia de los centros sobre los márgenes. No hay respuesta clara, porque la supuesta novedad también está dictada por los centros hegemónicos de la cultura. Malinche le deja en claro a Cristóbal: “Quisisteis ser novedoso y caísteis en la trampa. La novedad también la dictan ellos. Lo universal es lo que necesitan que se diga porque están convencidos de que Europa es el universo” (p. 159). La misma elección de temas y personajes impide la emancipación artística de estos últimos. El texto llega a hacer comentarios bastante ácidos sobre la actitud de ciertos escritores caribeños: “Disfrázate, disfrázate de escritor tercermundista, caribeño, trata de convertir tus defectos dramáticos en renovaciones tropicales, que vas bien, muy bien” (p. 152). Amado del Pino apuntaba que a finales de la década de los ochenta “se acentúa la propensión a *mirarse el ombligo* y comienzan a aparecer textos en los que la vida teatral misma se convierte en un ingrediente básico del discurso escénico”.²¹ Es ese regreso al teatro dentro del teatro en un momento de reevaluación de principios e intenciones que empieza a producirse en el arte cubano y que se acentuará en el Periodo Especial.

Como he comentado, la obra tiene ya esta carga de autocrítica y cuestionamiento que el autor va a infundir a textos posteriores, si bien partiendo de una defensa de un proyecto y un compromiso por parte del artista, en este caso dramaturgo, cuyo objetivo no es tanto político sino artístico y estético. Su deber, en palabras de Malinche, “no es proporcionar felicidad, sino proponer, cueste lo que cueste, dignidad” (p. 147). Aunque en un tono más desesperado, la misma idea se repite años más tarde en boca de Ochún, en la obra de Alberto Pedro *Mar nuestro*. La posición ética que propone Malinche ha superado la concepción del teatro como instrumento social para la construcción del socialismo y el

21 Amado del Pino: ob. cit., p.105. El crítico cubano menciona los siguientes textos: *Confrontación*, de Nicolás Dorr; *Las penas saben nadar*, de Abelardo Estorino; *Una artista desconocida*, de Tomás González; *Monólogo para un café teatro*, de Carlos Franco.

hombre nuevo, típica del Teatro Nuevo de los años setenta; es decir, el teatro no puede proporcionar la felicidad, de eso se encarga, en teoría, la política. Pero, por contra, entiende que el teatro no solo ha de mostrar al ser humano en todas sus dimensiones, sino reivindicarlo en su dignidad. Es cierto que dentro del discurso revolucionario las llamadas a la dignidad del pueblo son una constante, una de las estrategias para pedir el sacrificio en pos de realizar un ideal político, lo cual imposibilita un verdadero enfrentamiento a las causas estructurales de las crisis que vive la sociedad o, si acaso, una manera de evitar cualquier disensión en aras de un objetivo común. Asumiendo la responsabilidad impuesta en los sujetos por la Revolución, Alberto Pedro, muy a tono con el espíritu reformador del periodo, reescribe el discurso de la dignidad en relación con las contradicciones que la propia Revolución tiene, al hacerle decir a Minerva que está “Harta de engañarme, de que nos engañemos [...], de que me compriman los mecanismos, las estructuras como a una naranja, y al final te pidan el jugo que ellos mismos no te dejan producir” (p. 146). Parece imposible, nos dice el texto, mantener esa dignidad acosado por fuerzas internas y externas. Por lo tanto, la obra destila un fuerte sentimiento de culpabilidad de los personajes, quienes no saben muy bien hasta qué punto traicionan sus propios principios artísticos en pos de un reconocimiento internacional, además de sentir y esconder esa necesidad de abandonar el país. Anunciaba aquí un conflicto que tendría más peso en pleno Periodo Especial.

A tono con este conflicto, el texto quiere poner sobre el tapete las tensiones que agobian a los creadores culturales, expuestos a diferentes presiones que hacen más desesperada su situación. El personaje de Cristóbal reflexiona sobre su situación de indefensión y sacrificio: “Soy yo el que está amarrado como Tupac Amaru a los cuatro caballos: el público, la crítica, la dirección, la autocensura... o la censura, que para el caso es lo mismo” (pp. 157-158). Lo cierto es que la próxima crisis económica a la cual se iba a ver abocada Cuba cambiará la perspectiva de los artistas, quienes aprenderán a caminar por el fino hilo que une los intereses de los mercados internacionales con las expectativas del público en la isla y su propia situación como creadores culturales. En todo caso, frente a la culpa, está la mirada irónica; frente al absurdo de la situación, el choteo: “A que no parecemos conspiradores artísticos, sino políticos. Cualquiera que nos oiga, sin saber de teatro, puede pensar que estamos planificando un golpe de estado” (p. 153), concluye la Actriz 2. Finalmente, concuerdo con Rosa Ileana Boudet cuando señala que los temas tratados en el texto no se limitan a los problemas de una compañía de teatro, sino que sin duda se aplican a toda la sociedad en general.²²

22 Rosa Ileana Boudet: “New Playwrights, New Challenges. Current Cuban Theater”, *The South Atlantic Quarterly*, 96.1, 1997, p. 40.

Conjuntamente, el juego de máscaras sobre máscaras nos remite a la cuestión de la identidad como performance, como actuación y asunción de roles. Los inesperados cambios en los personajes indican la capacidad de adaptarse, en un proceso de mimesis, a la lectura que hace el centro del margen, para subvertirla inmediatamente después, introduciendo variaciones que distorsionan la imagen presentada, en una suerte de mimetismo, en el sentido poscolonial del término. Esta asunción de máscaras nos remite a otro motivo habitual del teatro cubano y constante en la dramaturgia de Alberto Pedro: la locura. Cuando los personajes se interpretan a sí mismos en distintos niveles, sufren algún tipo de posesión, como es el caso con la Malinche aquí, o con las tres mujeres en *Mar nuestro*, o creen ser otros personajes como el Bárbaro y la Reina en *Delirio habanero*, se está pisando el terreno de la esquizofrenia. Ya Montes Huidobro consideraba la locura como un motivo recurrente en el teatro cubano, que afectaba a los temas y las formas. Heidrun Adler afirma que la esquizofrenia en el teatro cubano “es una forma de representar el anhelo de libertad de individuo/colectividad y el temor a la autoridad; y a la inversa también el temor a excesiva libertad y la búsqueda de la autoridad, reflejado en la estructura circular de algunas piezas”.²³ Este conflicto entre el deseo de libertad y la búsqueda de la autoridad forma parte de la ansiedad de los personajes de *Pasión Malinche*, pero también es, en los textos posteriores de Alberto Pedro, una interrogante que nunca recibe respuesta satisfactoria.

Además de esto, sobre la heterotopía²⁴ del escenario se reproduce la heterotopía de otro que representa el interior de una casa donde una yuxtaposición de tiempos, o heterocronía, crea un ambiente indeterminado: “El lugar y la atmósfera en cuestión son bien irreales. Podemos ver, es un ejemplo, un casco de soldado español del tiempo de la conquista junto al teléfono, un candelabro con velas, de la misma época, junto a la lámpara moderna” (p. 127). La casa, metonimia de la familia, metáfora de la nación, es objeto de representación dentro de la representación, uniéndose a esa reflexión sobre la construcción ficticia de la nación, al igual que ocurre con las identidades de los personajes. La acumulación, a modo de museo, de objetos que remiten

a diferentes épocas es un comentario sobre los acontecimientos históricos que siguen obsesionando a los personajes y las conflictivas narrativas sobre los mismos. Aunque no lo trata en este texto, apunta al problema de la memoria y su construcción como pilar básico en la creación de la identidad individual y colectiva, central tanto en *Manteca* como en *Delirio habanero*. Además se produce la yuxtaposición, al decir de Benítez Rojo²⁵ eminentemente caribeña en su naturaleza caótica, de diferentes temporalidades: lo premoderno encarnado por la espada, el casco, la propia Malinche, con el teléfono perteneciente a la modernidad occidental o la lámpara. Y como decíamos antes, la apropiación de los elementos del centro hegemónico y su reciclaje y transformación: “Vas a tener que seguir ensayando sin la armadura de Hernán Cortés. Intenté conseguirla pero la alquilaron, como todos los años, al carnaval para una carroza de negros que se disfrazan de españoles. Cultura masiva, mi ángel” (p. 131), le advierte Minerva a Lucrecia. Este es un ejemplo de transculturación en la que entra lo carnavalesco que recodifica los signos.

En su reflexión sobre la ubicación de la cultura en los espacios marginales que se abren entre formaciones sociales dominantes, Bhabha apunta: “Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed”.²⁶ Esta intimidad mencionada por el autor indio surge en el espacio marginal del teatro y se extiende a partir de *Pasión Malinche* a todos los textos escritos posteriormente por Alberto Pedro, planteando preguntas que difieren constantemente su respuesta, remiten a nuevas preguntas y cuestionan la labor de un individuo en constante lucha por escapar de la cárcel del significante, impuesta bien sea por los límites de la Revolución o por la inminente globalización difuminadora de los bordes que convierte a individuos y artefactos culturales en mercancías para el consumo de occidente. La frontera entre lo público y lo privado, en el teatro de Alberto Pedro, se diluye y la acción de sus obras transcurre en esas heterotopías donde se borran los límites. La solución frente a esta situación la propone la Actriz 1: “Y no me hablen del momento actual, momentos más convulsos han existido y los artistas no han dejado de crear. (*Está agitada.*) Hay que hacer arte, ¡arte!” (p. 155), a pesar de las contradicciones que acarree el acto mismo y su producto.

23 Heidrun Adler: “Prólogo”, en *De las dos orillas: Teatro cubano* (Heidrun Adler y Adrián Herr, editores), Vervuert, Frankfurt am Main, 1999, p. 13.

24 Michel Foucault acuñó el concepto de heterotopía, que aplica a esos lugares donde se reproducen, invierten y cuestionan las dinámicas de los espacios públicos. Así mismo crea una taxonomía de las mismas, analizando sus características. Incluye en esta categoría, entre otros emplazamientos, a prostíbulos, internados, cuarteles, barcos, etc.; así como al teatro, que funciona como una formidable herramienta disciplinaria y al mismo tiempo liberadora, y en la cual, además, se da una acumulación de diferentes tiempos o heterocronía. Véase Michel Foucault: “Des espaces autres”, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Quarto Gallimard, París, 2001, pp. 1571-1581.

25 Véase Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover, 1989.

26 “Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lasique y lo social desarrollan una intimidad intersticial. Es una intimidad que cuestiona las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de la experiencia social a menudo se oponen espacialmente” (trad. del autor). Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994, p. 19.

En una década de inevitables cuestionamientos y precariedades, esa fue la respuesta de Alberto Pedro, quien, afortunadamente, tuvo en sus manos la posibilidad de llevar a las tablas sus obras. En *Pasión Malinche*, como vemos, está la semilla que germinará en sus textos posteriores, donde, como muchos otros dramaturgos en los noventa, se sale de los limitados patrones marcados para el teatro revolucionario que el Teatro Nuevo había esclerotizado. Su teatro es eminentemente cuestionador, empezando consigo mismo —“Piensas quedarte en España, por eso escribiste ese panfleto, porque es un tema que puede ser atractivo para los españoles [...] No escribiste una obra, planificaste una fuga. ¿Qué diferencia hay entre tú y los que construyen balsas para irse navegando hacia Miami?” (p. 145), acusaba la Actriz 1 a Cristóbal el dramaturgo, y en definitiva a sí mismo—, pero incluyendo a toda la sociedad. Fiel seguidor de Brecht, sus obras estaban muy ligadas a los acontecimientos históricos y sociales más inmediatos, pero van más allá de la anécdota inmediata en su labor de concientización social. Y en eso también seguía siendo brechtiano, aunque lo ritual, lo violento y la crueldad ocuparán un lugar prominente en sus obras posteriores, en respuesta al desencanto que él y miembros de su generación compartían. Sus dos últimos textos, escritos ya en el siglo XXI, ni siquiera ofrecen una puerta o una ventana, como no sea para saltar por ella al vacío. *Esperando a Odiseo* dramatiza la sangrante dualidad de un criador de palomas, exiliado y regresado a Cuba —algo insólito—, quien espera a un palomo, Odiseo, que no regresará jamás, quizá muerto como su hijo, ahogado al intentar cruzar el Estrecho. El texto acaba con el suicidio del personaje. *El banquete infinito* es incluso más descarnada. Miriam Lezcano recordaba al respecto: “Esta obra se escribió para un concurso en Grecia, un concurso que daba tanto dinero que uno podía vivir el resto de su vida. Un concurso que se convocaba por única vez en todo el mundo. Y no ganó”.²⁷ Quizá por eso se arriesgó a escribir un texto que era un ataque directo al poder encarnado por los gobernantes de un país que deciden su futuro en un banquete infinito, mientras el pueblo en el exterior emite gritos de hambre. Existe en su teatro esa necesidad de libertad, la que expresa la Actriz 1 en *Pasión Malinche*: “Necesito libertad. No puedo tener una persona todo el tiempo sobre mí, fiscalizándome, dando opiniones, diciendo lo que tengo que hacer” (p. 154). Por eso quizá sus obras se sitúan en esas heterotopías que al tiempo que cuestionan el entorno en que están insertas, transmiten esa idea de insularidad y encierro, lugar perfecto para la memoria y lo fantasmal. En esos espacios la obra de Alberto Pedro propone una reivindicación del individuo en conjunción con una crítica a los discursos

²⁷ Vid. Diego del Pozo: ob. cit., p. 238.

hegemónicos represivos. Es en este sentido un teatro para la resistencia, una rebelión autorizada por su carácter marginal, una plataforma para el bufón que disiente y salta y se desgañita. En este proceso se produce también un cuestionamiento de los límites de la nación que se acentúa con el cuestionamiento de realidades asumidas como incontrovertibles.

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO LÍRICO EN “CAPITÁN ES EL VIENTO”, DE RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS

Carolina Paula Drexler

Graduada en la Universidad Nacional de Río Negro (Argentina)

1

La comprensión integral de la obra de Raúl Hernández Novás, deuda pendiente de la crítica literaria, debe, ineludiblemente, dedicar un profundo análisis a las formas de construcción del sujeto lírico en sus poemas y a la relación que se establece entre esta voz y la del autor material de la obra. En este trabajo intentaremos abordar la primera cuestión a partir de un análisis de uno de los poemas, “Capitán es el viento”, del primer poemario escrito por Hernández Novás, *Enigma de las aguas*, dejando de lado la relación entre la vida y la obra de este poeta.

La selección de este poema en particular, dentro de la gran cantidad de textos que podrían haber servido a los fines de este trabajo, responde más a la reunión de diversas imágenes en un único poema antes que a otras razones, ya que uno de los rasgos característicos de este poeta es la coherencia que mantiene a lo largo de toda su obra, publicada e inédita, no solo en lo que respecta a la construcción del sujeto lírico, sino a la selección temática, a las intertextualidades, etc.

2

Un *yo* ausente

La primera lectura del poema nos enfrenta a una pregunta inevitable: ¿dónde aparece el *yo* de un poema en el que se habla mayormente en segunda y tercera persona? En contados versos se elige escribir realmente desde el *yo*, situación que podría apresurar la conclusión de que en este poema no hay la suficiente relevancia de la primera persona como para sostener un análisis sobre la representación del sujeto lírico. Sin embargo, es precisamente esta característica la que arroja una primera observación sobre esta cuestión: la elisión del *yo*.

En la primera parte —única, por otro lado, en que se utiliza la primera persona— los primeros tres versos son comparaciones que carecen de uno de sus términos. Así, algo que no está dicho es como “Akileo”, como “el equilibrista”, como “un frágil eslabón”, y no es difícil identificar a ese *algo* con el sujeto lírico si observamos, por ejemplo, que, en la

comparación, Aquiles está partiendo hacia un viaje —viaje que por el mito sabemos que es en barco— y que luego el *yo* del poema se halla rodeado de marineros, como si fueran, quizá, sus compañeros de viaje. Por otro lado, la aparición del sujeto lírico como un equilibrista es recurrente en su poesía, como también la conciencia o el anhelo de una muerte próxima.

Sin embargo, y precisamente es la característica que señalábamos anteriormente, la elección es no completar esas comparaciones, así como luego el poeta elige mencionarse lo menos posible. Antes bien, pareciera ser más común escribir aquello que los demás hacen (“...¿no ves los rostros del viento?”, me decían” v.7, “Ellos veían las imágenes del viento” v. 11), y referirse a sí mismo por contraste: él es quien no puede participar de las acciones de los demás, en este caso, de las visiones. De esta forma, él es aquel que solamente ve “puertas cerradas, paraíso negado” vv. 9,10.

Esta es la primera característica respecto del sujeto lírico que podemos extraer de este poema. Se construye un *yo* a partir de lo que no es, de lo que no puede hacer, y esa es una característica que se repetirá a lo largo del poema e incluso ayudará a darle continuidad a pesar de que, en cada una de las cuatro partes, el protagonista de la acción en apariencia vaya cambiando.

A partir de la segunda parte, la primera persona desaparece, y su identificación con otros personajes se muestra por continuidades que pueden establecerse,¹ como ser esta imposibilidad de participar en lo que los demás participan. La segunda parte se desarrolla en medio de personajes circenses, y nuevamente la oposición está dada por quienes están en (o participan de) las alturas y quien no, por lo que la continuidad entre el *yo* y este nuevo personaje que lo encarna es evidente. Nuevamente, sin embargo, la alusión a este nuevo personaje es indirecta: en los versos 21, 26, 29, 30 y 39 las oraciones están construidas con sujeto tácito. Solo el verso 35 ayuda a personificar esta nueva aparición del sujeto, que lo nombra como payaso, y cuya imagen nos recuerda al equilibrista, ya que este payaso “no puede subir las escalas, el pie encuentra, / en vez de la cuerda, el vacío”. También reaparece el motivo de la visión limitada: “Dicen que en su pequeño balde lleno de un agua turbia / veía el cielo del viento” vv. 26-27, donde no solo la visión es indirecta, mediada por un espejo, “por temor al vértigo”, sino que además ese espejo es de agua, y de agua turbia, por lo que la visión no será un claro reflejo, sino un reflejo deformado.

En la tercera parte el sujeto vuelve a cambiar de forma y, nuevamente, queda relegado frente a otra figura. Aparece un *ella* (preanunciada

¹ Razón por la cual seguiremos hablando de “sujeto lírico” aunque ya no sea él mismo la voz que relata el poema.

por la mención a la “muchacha desnuda frente a un árbol” del verso 20) que ocupa el centro de la escena, mientras que el *yo* parece haberse transformado en un árbol, que es quien continúa ese relato de la imposibilidad, en este caso, de la imposibilidad de la cercanía de la muchacha (“Entre ellos dos, fría madera, la muralla del viento. / Imposible, imposible” vv.54-55), pero asimismo de la imposibilidad de ser quien se espera que sea, ya que ella “esperaba a su amado, pero *sólo* llegó un árbol”, es decir, ese árbol *no* es el amado. La identidad, una vez más, está dada por lo que no es y por lo que no puede llegar a ser.

Un *yo* en evolución

El poema es el relato de un viaje: el viajero parte por mar y atraviesa diferentes puertos (el circo, la casa), y como en cualquier relato de viaje, va sufriendo cambios a medida que se interna en su rumbo. Según Cirlot² el viaje tiene dos principales connotaciones: por un lado puede señalar el movimiento por el cual el sujeto se separa de la Madre, a través de cualquiera de las posibles lecturas de este momento arquetipo: nacimiento, pérdida mítica del Paraíso, abandono de la infancia, etc. Por el otro, puede simbolizar el afán por reencontrarse con ella, con la unidad primigenia del mundo. Se aprecia que ambos movimientos participan del mismo hecho, pérdida y recuperación del origen.

El viaje de este poema comienza con la mención de Aquiles despidiéndose de su madre camino a Troya. Esta aparición aporta dos datos que serán fundamentales para entender la naturaleza del viaje que el sujeto lírico emprende. En primer lugar, involucra una reconocida fatalidad (Aquiles sabe que morirá en Troya) al tiempo que demuestra la inevitabilidad del destino. En este caso, como en el de Aquiles, saber que viajar es morir no impide el viaje. En segundo lugar, la imagen de Aquiles está acompañada de la de la madre. Aquiles se despide de su madre antes de partir, imagen que fortalece la idea de Cirlot de que el viajar está relacionado con un distanciamiento respecto de la madre. Ahora bien, si el sujeto lírico se aleja de la Madre,³ y al mismo tiempo conoce que ese desprendimiento tendrá como consecuencia su muerte, uno de los principales orígenes de la tensión trágica del poema radica en la inevitabilidad de este anhelo. Veremos de qué forma el viaje que comenzó alejándose acaba transformándose en un viaje de regreso que no logra su objetivo.

3

La partida

Pero primero atendamos al itinerario de esa travesía. Hay cuatro etapas, que coinciden con cada una de las partes en que el poema está

2 Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1992, pp. 459-462.

3 Como manifestación arquetípica coincidente o no con una madre real.

dividido. La primera ya la hemos mencionado, y consiste en el momento en que el sujeto lírico abandona a la Madre y se aleja de ella por mar. Aquí la presencia del mar no asombra a quienes conocen la obra de Hernández Novás. Este elemento es casi omnipresente en sus poemas, por lo que merece hacer una mención respecto de sus posibles significados. Como señalan numerosos críticos, la obra de este poeta está fuertemente marcada por, en primer lugar, la relación entre el sujeto lírico⁴ y la Madre, y la dicotomía entre nacimiento —entendido como exilio— y reintegro al vientre materno —con su pluralidad de significaciones—; en segundo lugar, por la aparición de imágenes “materiales”, lo que Bachelard llama “imágenes primigenias”,⁵ aquellas que están en directa relación con la manifestación del inconsciente, de la naturaleza instintiva. En tal contexto, la aparición del agua materializada como un mar no puede pasar desapercibida. El agua es un elemento principalmente femenino,⁶ y dentro de todas las imágenes femeninas, la de la Madre ocupa un lugar central en tanto es la primer Mujer amada. Dice Bachelard que “el amor filial es el primer principio activo de proyección de las imágenes, es la fuerza protectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal”⁷ y esta es la perspectiva que prima, al menos en este poema. Por eso, al partir, el viaje es por agua, porque es la Madre la que acompaña la partida y la que está siendo abandonada; también por ello el viaje es en barco, otro símbolo del arquetipo de la Madre, en este caso, de la Madre protectora. Ya en esta instancia puede percibirse la tensión entre el alejamiento y la necesidad de permanecer rodeado por ese ser que nutre y protege, como si, al estar partiendo, el sujeto lírico intentara permanecer rodeado de aquello que materializa la Madre.

El primer altercado del viaje se desarrolla en esta primera parte. Junto a otros marinos, viajeros como él, descubre que no puede participar del mundo de los demás. Mientras ellos ven esas “imágenes del viento”, él descubre que no puede. Sus visiones son otras, ya marcadas fuertemente por la nostalgia —un “paraíso negado”, un olor a “lejana tierra”—, ya anticipatorias de una necesidad futura —“una muchacha desnuda frente a un árbol”—. Este sentimiento de inconformidad y de desubicación

4 En realidad, la crítica habla de un *yo* autobiográfico que se despliega en los poemas, cuestión que no se problematizará en este trabajo.

5 En diversos libros aborda esta cuestión, pero para una definición precisa de lo que se entiende por imaginación material e imágenes primigenias, puede consultarse la introducción [1942] a su obra *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2011.

6 Cf., por ejemplo, Cirlot, (ob. cit., pp. 54-56), Bachelard, (ob. cit., pp. 175-202), o incluso el concepto freudiano de éxtasis oceánico en que se vincula al mar como símbolo fundamental de la vida pre-natal.

7 Gaston Bachelard: ob. cit. p. 177.

anticipa la tragedia del sujeto lírico, que a partir de entonces irá conformándose de acuerdo a este primer sentimiento de exclusión. Como ya mencionamos, es esta característica la que nos permitirá ir identificándolo a medida que va mudando de forma. Por eso no es difícil ver que, en la segunda parte, este marino ha devenido en payaso. No obstante, los cambios que suceden son dignos de ser mencionados.

La conformación del yo

En la segunda etapa ya se ha abandonado al mar y al barco, y el mundo toma una nueva forma, como también las personas que lo habitan. Luego de un momento de indiferenciación en el cual todos eran parte de la tripulación de un barco, ahora cada cual toma y desarrolla su propio papel, es decir, despliegan personalidades diferentes y roles diferentes unos de otros —acaso hay que señalar las correspondencias con la etapa de individuación en la que las personas comienzan a reconocerse como individuos diferentes a sus padres—, y en esta etapa fundamental, el sujeto lírico asume la forma del payaso, hace de la frustración y de la imposibilidad su *oficio* (“su final amargo / es muy probable y viene del oficio” v. 37-38). Así como en la etapa anterior, el sujeto lírico es quien no puede participar, quien no interactúa con los demás. Pero es necesario señalar algunas particularidades de esta segunda parte. Este payaso no es feliz haciendo su papel, sino que siente miedo a “la risa de los espectadores”, incomodidad que motiva que siga buscando una forma con la que se sienta a gusto, y que aparecerá en la próxima etapa de su viaje. El hecho de ser un payaso lo obliga a representar la imposibilidad —de subir, de mirar— y lo arrastra, a través de “una historia ridícula y triste”, a ese “final amargo”, “final perdido”, es decir, su personaje no implica más que rasgos negativos que lo llevan, como si estos versos fueran réplicas del primero, a la muerte joven del equilibrista, a la búsqueda frustrada.

Por otro lado, este personaje siente vértigo. Quisiera detenerme aquí un momento para rescatar unas palabras de Bachelard sobre la percepción de la altura: “el vértigo es una súbita soledad. [...] Víctima de un vértigo considerado en su significación primera, él está *solo* en las profundidades de su ser”.⁸ Dos nociones toman fuerza en este fragmento: la de soledad y la de interior del ser. El sujeto lírico no únicamente está solo, sino que está recluso en su interior, abismado en sí mismo. Ni siquiera puede mirar directamente las alturas —que por otra parte son tan extensas como su sentimiento de aislamiento—; debe recurrir a un espejo de agua, de agua turbia, un espejo imperfecto, como

único medio para participar de alguna manera del mundo de los demás personajes.

Por otro lado, creo necesario al menos arriesgar a modo de hipótesis un significado para el balde de agua turbia, porque esta imagen se repite casi textualmente en un poemario escrito algunos años más tarde, *Animal civil* (1981-1982), en el poema “Recuerdo”, donde dice: “el mago hurta el *equilibrio*, el *payaso* ha caído / en su *pequeño balde* a fin de ahogarse / y responder al *mar* con un saludo pleno / de un *agua turbia* y de una ausencia leve como el serrín baldío...” vv. 26-29 (el resaltado me pertenece). Resulta llamativa la reiteración tan literal y la relación que puede establecerse entre ambos fragmentos. Si volvemos al afán de reintegrarse a la Madre, o lo que significa lo mismo, al momento de unidad e indiferenciación, a un momento que se corresponde con el mítico Paraíso, la muerte aparece como el medio por el cual se puede lograr tal retorno. En este fragmento de “Recuerdo”, esa muerte es buscada (o encontrada) a través de una caída, que culmina en un pequeño balde en el cual el payaso se ahoga. Ya vimos un posible funcionamiento del símbolo de la *caída*, como introspección o reclusión dentro del propio ser, y también señalamos que el agua es un símbolo innegablemente unido a la representación de lo maternal. ¿La muerte por ahogamiento no es acaso la mejor imagen de la búsqueda por reintegrarse a la Madre, a la unidad? Ahora bien, esa Madre proyectada en el agua no está representada en su mejor y mayor expresión, como podría serlo un mar, un lago, un río, todas muestras de agua libre y pura, sino que está contenida en un pequeño recipiente artificial, un balde. Un balde pequeño que es, si se quiere profundizar en los símbolos del poema, un elemento que corresponde al mundo de la infancia en tanto puede ser identificado con un juguete. Tampoco el agua es el agua prístina que proyecta a la Madre, sino que es un agua turbia, ya lejana de la pureza primera, un agua que ha sido corrompida y que está en lugar de aquella agua original que ya se ha perdido. Volviendo a “Capitán es el viento”, y si aceptamos como significado para el balde de agua turbia la proyección inexacta e imperfecta de la Madre, no es irrelevante que sea este el instrumento a través del cual el sujeto lírico ve el mundo, ya que manifiesta que lo está viendo a través de lo que de la Madre queda en él, sin poder desarrollar su propia mirada, lo que equivaldría a superar el vértigo y mirar directamente hacia las alturas.

El mundo íntimo

Al comenzar la tercera parte del poema el payaso muda en árbol, y el escenario circense, en una casa solitaria, por lo que si podíamos sostener que en la segunda etapa del viaje el sujeto estaba conformando su identidad en la esfera pública de la vida, en este momento la identidad ya está conformada y se enfrenta con un nuevo momento. Como señalamos,

⁸ Gaston Bachelard: *La tierra y los ensueños de la voluntad* [1947], Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1994, p. 385.

la casa puede ser la representación del *yo*, pero este no es el del sujeto lírico, sino el de una *muchacha* que espera a su amado. El sujeto lírico devenido árbol —otra imagen que se repite a lo largo de la obra de Hernández Novás, especialmente en sus primeros libros— se acerca a la casa queriendo entrar, pero no es quien está siendo esperado por la mujer, hecho en el cual está el principio de lo trágico de esta instancia del viaje. Aquí ya no hay espectadores ni puestas en escena, todo lo que sucede es en la intimidad de los dos personajes que coexisten en el espacio aunque guardando una distancia absoluta. El vértigo anterior aquí es representado por la nueva naturaleza de su personaje, ya que al ser árbol no puede compartir nada con una persona y, nuevamente, se encuentra alejado inevitablemente del mundo. Sin embargo, a diferencia del payaso, el árbol sí intenta romper esa distancia. Es él quien se acerca a la casa, quien intenta coexistir con un otro, si bien sus intentos serán nuevamente fallidos.

La casa es un símbolo preeminentemente femenino, como lo es el mar y el barco. Ofrece, como ellos, un refugio, por lo que es una manifestación del arquetipo de la Madre protectora. De hecho, puede observarse la continuidad existente entre mujer y casa atendiendo a la inocencia que ambas manifiestan: ella está desnuda, y la casa no tiene “papeles, ni retratos” (v. 46, es decir que carece de historia, ni tiene “fuego en las estufas” (v. 47) lo que, dado el carácter marcadamente masculino de este elemento puede venir a significar el estado virginal de la mujer; la casa es también identificada con el cristal (v. 50), elemento transparente y asociado a la pureza. Así, cuando el árbol se acerca a la casa buscando un refugio, se acerca, al mismo tiempo, a una mujer que encarna esta misma manifestación y se configura la dicotomía *exterior/tormenta-interior/refugio*. Hay un gran cambio respecto de la instancia anterior, ya que el sujeto lírico no busca refugiarse en sí mismo sino junto a otro que es, además, femenino. La nueva configuración de este elemento aquí es sumamente importante si acordamos en el significado de este viaje: ahora el sujeto atraviesa una etapa en la cual busca reencontrarse con la Madre, con la unidad perdida, en el acercamiento a una mujer que aparece bajo la forma de Amante, es decir, de potencial madre dadora de vida. El deseo de participar de la creación, que puede ser una forma de volver a ser parte de esa unidad perdida, está expresamente manifestada en el verso 53, donde dice: “Aquí encontraré mis pájaros, aquí dejaré mis semillas”. Sin embargo, este acercamiento tampoco puede realizarse, ya no por el vértigo que el personaje no puede enfrentar, sino por su propia naturaleza y por la intervención del viento, que se materializa como una “muralla” entre ambos.

Merece atención el rol que juegan los elementos materiales que participan de esta parte. En primer lugar hay que señalar que estos inundan la escena: el viento, la lluvia, el cristal, el fuego, el sol. Hasta

ahora es la primera vez que, en el poema, el mundo material logra una presencia tan fuerte, fenómeno que puede relacionarse con la búsqueda del sujeto lírico de anegarse nuevamente en la materia —que no es sino un regreso al mundo infantil/maternal—⁹ por medio de la paternidad. En este aspecto, la pureza que demuestra la mujer es la manifestación de la idealización del sujeto lírico respecto de la mujer amada, que debe responder a la idea de Madre que sostiene.

No obstante esta búsqueda, tal unión, tal anegamiento en lo material, no se realiza. Nuevamente sufre la frustración de no poder participar del mundo, de sentirse aislado. El motivo de la muralla, también frecuente en la obra de Hernández Novás, aparece aquí materializado, como ya dijimos, por la madera y por el viento; ambos elementos lo encierran en sí mismo nuevamente, como el vértigo y el espejo imperfecto del balde de agua turbia. La contradicción que sufre el árbol, entre querer participar del mundo material y, a la vez, sentir que son los elementos los que lo separan de él, que se imponen como una frontera infranqueable, constituyen, igual que en la etapa previa, la frustración del sujeto lírico que, ante tal fracaso, sigue su viaje nuevamente en un barco.

Esta imposibilidad se manifiesta con tal fuerza gracias a las imágenes que utiliza para personificarse, especialmente en este poema, bajo las formas de payaso y de árbol. En otras obras aparecerán motivos similares o con connotaciones parecidas, como lo son la estatua, el equilibrista, el loco, etc., imágenes que encierran esta tensión entre lo que el sujeto lírico anhela y lo que puede hacer y son producto de la ridiculización que el sujeto lírico hace de sí mismo, y constituye el tópico de la autoparodia, tópico corriente en la obra de Hernández Novás y que fue analizado, por ejemplo, por Arcos, como una “afirmación de la vulnerable —trágica— pero por ello mismo intensa humanidad”.¹⁰ del sujeto, es decir, como tensión humana e inevitable, lo que recuerda la inevitabilidad del viaje trágico de este poema.

El retorno al Mar

En la cuarta parte del poema volvemos a encontrarnos con un marino a quien se le habla en segunda persona reafirmando un sentimiento que tenemos ya en nuestra mente: el destino es inevitable, el rumbo no está dado por la voluntad de la persona, sino por esta fuerza indomable que la trasciende. Finalmente se le dice “¿Te han dejado solo? / ¿Nadie

⁹ Bachelard sostiene que el amor por la naturaleza, la pasión que despierta su observación, es producto de un amor primero, que proyectamos sobre ésta, y que está directamente relacionado con el mundo de la infancia y el vínculo estrecho con la Madre (Bachelard, *El agua y los sueños*, ed. cit., pp.175-202).

¹⁰ Jorge Luis Arcos: “La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia”, *Anuario L/L*, 23: 74, La Habana, 1992.

sobre cubierta?” vv. 67-68, soledad que difiere de la anterior, porque ahora esa soledad no es la que él ha generado, sino que es producto de que los demás se alejen. Esta imagen hace pensar en los muchos poemas de este poeta en los que representa un naufragio y al sujeto lírico como un náufrago. ¿Acaso todos se han ido para salvarse de la tragedia de permanecer en el barco y hundirse con él? Cada uno encontró su personaje, cada uno pudo pisar tierra firme, pero nuestro sujeto lírico volvió al barco, al mar, porque no encontró la forma de recrear la vivencia de la Madre por sí mismo. Acaba el relato de su viaje, en el último verso, con una imagen que es símbolo de la renuncia a seguir buscando: “¡Miradlo, miradlo, atado al palo mayor del cielo!”.

BIBLIOGRAFÍA

Hernández Novás, Raúl: *Poesía* (prólogo, compilación y notas de Jorge Luis Arcos), Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2007.

_____. *Otros poemas*, (prólogo, compilación y notas de Jorge Luis Arcos), Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2015.

SIEMPRE LA MUERTE, SU PASO BREVE: AL FILO DEL MEDIO SIGLO

Luis Álvarez Álvarez

Profesor de la Universidad de Camagüey

Después de haber obtenido primera mención en el género novela del concurso Casa de las Américas, *Siempre la muerte, su paso breve*, de Reynaldo González, fue publicada en 1968, de modo que en breve se cumplirá el cincuentenario de la aparición de la que, sin duda, constituye una de las novelas cubanas más relevantes de la segunda mitad del siglo xx. Me interesa regresar a esas páginas —que supongo serán recordadas luego en su aniversario exacto— por su valor intrínseco en el panorama, no siempre opulento, de la narrativa nacional: se trata de una obra que, tantas décadas después, sigue atrayendo por una serie de factores del más diverso orden.

La primera cualidad señera estriba en que la acción se contextualiza básicamente en un ámbito provinciano: la novelística insular ha tendido, por razones bien comprensibles, a ubicarse en un ambiente capitalino. Como poco antes había sucedido con *Bertillón 166*, del santiaguero Soler Puig, la novela de González se planta en una ciudad del interior del país, Ciego del Ánima, nombre ficticio que funge apenas como velo casi transparente para la entonces localidad municipal de Ciego de Ávila. El gesto de velar la referencia real es apenas esbozado: una serie de elementos referenciales y de caracterización revelan que se trata de la entonces localidad camagüeyana —hoy avileña—. Mucho más que la novela de Soler Puig, *Siempre la muerte, su paso breve* traza el rostro prototípico de la ciudad del interior de la isla, cuyas características —sociales, pero también económicas, políticas, urbanísticas— resultan quintaesenciadas en un retrato coral de gran penetración y validez artísticas. El novelista estaba consciente de esta calidad especial de su obra: ello se evidencia en la denominación de “Paisaje casi urbano” que asigna a seis de los capítulos de la novela. Y en efecto se trata de una realidad —vigente hasta hoy— de las ciudades del interior de Cuba: ninguna es de modo pleno un espacio cabalmente urbano, sino una especie de espacio a medio camino entre la ciudad más o menos grande y la sociedad rural, sobre todo un ámbito de transacción, imprescindible en un país cuya economía, a pesar de los pesares, de los proyectos y los devaneos desarrollistas, resulta básicamente agrícola.

De modo que la pintura mural de la ciudad trazada por González puede calificarse como altamente representativa de la microsociología urbana del interior de Cuba.

En sentido estrictamente literario, la acción narrativa está construida como un *viaje*, que comienza con la entrada en la ciudad municipal y termina con el abandono de ese espacio. Escrita en años de gran hervor de renovación estilística de la novela latinoamericana, *Siempre la muerte, su paso breve* se diferencia de una buena parte de las novelas cubanas publicadas entre 1959 y 1980. Pues González pone en práctica en su texto una serie de innovaciones técnicas, que dan lugar a una superficie novelística de gran relieve y variedad. En este sentido, su novela puede inscribirse en el exiguo grupo de creaciones de esos años en la isla, presidido por *Celestino antes del alba* (1967), de Reynaldo Arenas, que aspiraron a renovar radicalmente el lenguaje narrativo en las letras cubanas en los años sesenta y entre las que se destacan particularmente *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Tres tristes tigres* (1965, 1967), de Guillermo Cabrera Infante; y *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, obras todas que, cada una a su modo, esgrimieron una transformación de los modos de novelar en la isla y que actualmente signan un período fundamental —y hasta ahora único— de la narrativa nacional.

En efecto, la novela de Reynaldo González se distingue por un trabajo estilístico peculiar. Ya su enfoque de la realidad citadina insular como “paisaje casi urbano” implicaba un cierto desafío en el orden temático y de consideración de la realidad social cubana. A ello se añade un definido apartamiento de la obsesión testimonial que llenó la peor narrativa cubana de los años sesenta y setenta, orientada a la vez a un programático compromiso político —definido por una crítica a la realidad social cubana anterior a 1959 y una adhesión mecánica a la política revolucionaria—, a una perspectiva triunfalista de la dinámica social y a un lenguaje muy plano y por momentos burdo. *Siempre la muerte, su paso breve* enfoca también la cuestión de la lucha política contra el tirano Fulgencio Batista (1952-1959), pero ello no constituye el eje total de la trama. Asimismo la dinámica social y la discusión política tampoco son encaradas sin sentido crítico ni cuestionamientos. La textura narrativa en la obra se caracteriza por una gran movilidad y por un fuerte sentido de la sugerencia. Una cuestión estructural tiene un alcance que cubre toda la novela y define mucho de sus esencias narrativas. Me refiero al punto de vista de la narración, que merece una consideración específica.

González renunció al punto de vista omnisciente —en un momento en que la gran mayoría de las novelas nacionales todavía continuaba

suscribiéndolo, más aún por el esquematismo estilístico que las caracterizaba, aferrado muy a menudo a un realismo de raíces decimonónicas y aun costumbristas—. *Siempre la muerte, su paso breve* fue caracterizada por su autor en una nota a la segunda edición de 1982 —apenas concluido el difícil decenio de los setenta—, donde señala con cierta voluntad de explicación de su texto, refiriéndose no solo a la novela, sino también a su primer libro de cuentos, *Miel sobre hojuelas* (1964): “ambos entregan el descubrimiento de la vida, con sus reveses y sus placeres [...] En ellos se confunde lo real y lo fabulado y sintetizan un período de mi formación humana. El cuerpo de la novela, que nació al fundir fragmentos que se acercan y se enemistan en progresión dialéctica, acoge como propios los cuentos del primer libro”.¹ En verdad, ese carácter *formativo* que González señala para su novela se manifiesta con nitidez en el propio texto, en el cual, una y otra vez, se emplea la segunda persona del diálogo a través de sus pronombres —en especial *tú* y *usted*, aunque se identifica alguna de las formas plurales—. El novelista utiliza esas formas incluso con un sentido dinámico: “Usted camina por calles de grava; evita los baches llenos de agua y los latones de basura tirados al descuido. Un grupo de chiquillos pasa por su lado. Usted se detiene ante una casa que tiene una ventana abierta”.² Esta específica práctica pronominal tiene un sentido semántico trascendente para toda la novela de González. Ello mismo nos muestra al autor como interesado en las problemáticas literarias de la década en que *Siempre la muerte, su paso breve* había aparecido. En los años sesenta, en particular en Europa y Estados Unidos, la problemática del ejecutante del *sujet* o personaje narrador se había situado entre los temas de mayor interés para la teoría literaria. Uno de los grandes novelistas del *nouveau roman*, el también destacado ensayista francés Michel Butor, señalaba en esa época sobre la cuestión del punto de vista narrativo:

Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse del modo siguiente: aquel a quien se cuenta su propia historia.

Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato «didáctico».

Así, en Faulkner, encontramos conversaciones, diálogos, en los que unos personajes cuentan a otros lo que estos últimos hicieron

¹ Reynaldo González: *Siempre la muerte, su paso breve*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 5.

² *Ibidem*, p. 17.

en su niñez, algo que han olvidado o de lo que nunca llegaron a tener más que una conciencia muy parcial.³

Resulta fundamental tener en cuenta esta cuestión para comprender *Siempre la muerte*, donde se traza el proceso de la maduración de un personaje, que realiza su efectivo y personal descubrimiento de ciertas zonas de la existencia. Ese transcurso formativo, esa radical inmadurez del personaje son la razón de que *se le cuente su propia vida* por un sujeto-narrador que, en el caso de la novela de González, es *él mismo desde un crecimiento ya efectuado* —un procedimiento que con mayor alarde técnico, pero sobre todo con mayor reconocimiento por la crítica, usaría varios años más tarde José Soler Puig en su novela *El pan dormido*—. No puedo dejar de apuntar aquí que la novela de formación —desarrollada de modo abierto o simplemente abocetado— aparece en distintas etapas de la historia de la novela nacional, si bien hay que señalar que su práctica no ha sido demasiado frecuente en las letras cubanas, independientemente de la estructura pronominal y narrativa que se escoja. Hay elementos de este tipología novelística en *Mi tío, el empleado*, de Ramón Meza, y también —si se reflexiona con cuidado— en *Jardín*, de Dulce María Loynaz y, según ya apunté, en *El pan dormido*, de Soler Puig. Está también, con parecida claridad, en *Pedro Blanco, el negrero*, de Lino Novás Calvo, ese libro brillante e inclasificable desde el punto de vista genológico. Resulta significativo que en la década del sesenta dos grandes textos aparezcan como *novelas de formación*: *Paradiso*, de José Lezama Lima, y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Se sentiría uno tentado a afirmar que esa problemática novelística misma estaba en el ambiente, lo cual sería demasiado decir, pero no deja de insinuar que, con la adición de *Siempre la muerte, su paso breve*, son cuatro las grandes novelas cubanas que asumen también, de modo más o menos implícito, la *temática del crecimiento humano*, lo cual está en consonancia tanto con circunstancia específicas de Cuba en las décadas de los sesenta y los setenta, como con el estremecido, conmovedor y creativo ambiente de esos años en el mundo eurooccidental. Además de este factor epocal, preguntarse por qué González ha configurado así su principal novela exige también atender a otras consideraciones. Me gustaría apelar de nuevo a Michel Butor:

Por consiguiente, es preciso que el personaje en cuestión, por un motivo u otro, no pueda contar su propia historia, que se le impida hablar y que alguien hable por él, que se provoque esa situación.

Así por ejemplo, un juez de instrucción o un comisario de policía, en un interrogatorio, reunirá los distintos elementos de la historia que el actor principal o el testigo no puede o no quiere contarle, y los organizará en un relato en segunda persona para intentar salir de su silencio al interesado: «Volvió usted del trabajo a tal hora, sabemos por tal y tal detalle que a tal hora salió de su domicilio, ¿qué hizo durante ese tiempo?», o bien: «Nos dice usted que hizo esto, pero es imposible por tal y tal razón, por lo tanto debió hacer esto otro...».⁴

Siempre la muerte, su paso breve corresponde a una década fundamental, momento de efervescencia creativa al calor de los primeros años de la Revolución y anterior todavía a los graves errores culturales producidos a partir de 1968. La novela de González responde a esos momentos fundamentales de creación; su libro opera desde la perspectiva del *balance histórico* que venía realizándose en distintas esferas del arte —en particular en la narrativa y el cine, pero también en poesía, ensayo e incluso teatro— acerca de lo ocurrido en la década del cincuenta, en que Cuba se había escindido frente al drama de la dictadura militar de Fulgencio Batista y la crisis cultural derivada de ella. En la novela en cuestión, tanto el protagonista como el propio autor parecen destinados a comprenderse a sí mismos, sus circunstancias, las trayectorias de sus vidas. La novela se relaciona, en sentido cultural amplio, con una época que necesita comprender su propia conciencia, autoindagarse. Por ello mismo, como de alguna manera lo deja sentado Butor,⁵ es comprensible que González escogiese la estructura pronominal y de punto de vista más efectiva para su novela, pero también la menos común en la tradición novelística cubana, donde era muy infrecuente —y, por cierto, lo siguió siendo después de *Siempre la muerte, su paso breve*—.

De esta peculiaridad puedo derivar que la novela de González no solo entraña una especificidad estructural que la hace, a la vez, una novela poco común en nuestra literatura, tanto como un texto de peculiar valor representacional de su época y, en alguna medida inapreciable, de la nuestra. Pues en efecto, así como *Paradiso* presenta una búsqueda de la verdad de una época a través de la configuración paradigmática de un tipo de conciencia cultural y ético —fragmentado de modo barroco en los grandes personajes de la novela lezamiana—, *Siempre la muerte, su paso breve* indaga en la formación de una conciencia artística específica —*alter ego* del novelista—. En ambos casos se trata de *visibilizar* un proceso interno, develar una conciencia. Es interesante traer aquí a

³ Michel Butor: "El uso de los pronombres personales en la novela", en: *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963*, Ed. Seix Barral, S.A., Barcelona, 1967, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ Cf. *ibid.*

colación las ideas de Dorrit Cohn en *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*⁶ [La mente transparente: modos narrativos de presentar la conciencia en la literatura de ficción], quien ha investigado tendencias de la teoría de la novela en el siglo XIX en términos de configuración de formas simbólicas representativas de la vida espiritual como *aventura interior*. A mi juicio, esta novela de González corresponde también a ese interés marcado por la simbolización más que por la intriga en sí misma, de aquí una organización narrativa en que todos los hechos parecen girar en torno a un velatorio en un pueblo municipal, considerado no como un hecho concreto y real, sino sobre todo como una forma simbólica de la vida pueblerina, una imagen de la microestructura social, diseñada de modo que pueda representar la totalidad de la sociedad a la que pertenece, de modo que el velorio de una semiciudad —el “paisaje casi urbano” que reitera González como título de varios capítulos— puede representarla a ella misma en su totalidad compleja, precisamente porque la *casi ciudad* o ciudad municipal es considerada como un laberinto de convenciones socialmente aceptadas, pero yertas. Así que nada mejor que un velorio municipal, ceremonia de puras conformidades estériles, para simbolizar ese tipo de localidad. Por esta característica, la acción en *Siempre la muerte, su paso breve*, lejos de resolverse en sí misma, siempre remite a algo fuera de ella: vale decir que la acción argumental tiene mucha menos relevancia que el significado de la realidad social en que se desenvuelve la trama o que las microestructuras de la existencia misma representada. Por ello la novela de González puede considerarse un finísimo microanálisis de la identidad cultural cubana y nos permite sumergirnos en una serie de factores idiosincrásicos. Una serie de ejemplos de ello se manifiestan en esta novela: el repetido lugar común social de los tipos pueblerinos, como la muchacha “ligera de cascos”, el politicastro poderoso, la banda de muchachos que enfrentan el surgimiento de su masculinidad, la loca del pueblo, etc. Su fuerza mayor se despliega en pasajes en que una prosa de alto calibre asume, con una indicación de que el autor está consciente por completo de lo que hace, precisamente esos inevitables *tópoi* de la novela, y los utiliza, transubstanciados, para un efecto artístico distinto y renovador. Véase un ejemplo magistral de ello:

Una mujer sola dentro de una casa rodeada de árboles y animales que a intervalos emiten sus sonidos, puede esperar a que se acerque la conocida voz del hombre por la guardarraya, si ese hombre acostumbra acompañar el paso calmo de su bestia con cantos

aprendidos mientras pesa la caña o limpia naranjales ajenos, y creer que la oye ante cada silbido del viento, durante la ausencia que ya se dilata demasiado.⁷

Es interesantísimo que este pasaje —cuyo sentido y entonación continúan más allá de lo citado— no está tanto en función de una acción narrativa en sí, cuanto de una relaboración de una atmósfera relacionada con un lugar común narrativo —la relación de pareja—, de manera que tanto la figura de la mujer como la del hombre aparecen apenas abocetadas: son prototipos, más que personajes efectivos, y están sumergidos en una descripción poética más que en una acción narrativa canónica propiamente dicha. En este y otros muchos momentos de la novela, González simultáneamente se aleja del canon costumbrista que, sin embargo, demuestra conocer muy bien, *porque convierte en otra cosa, en una especie de narración lírica, por tanto en su contrario genérico*, lo cual es ya una gustosa hazaña en la cual se rinde sordo y emotivo homenaje a la tradición narrativa del país. Otros muchos aspectos revelan una finura excepcional para captar, a la vez, la realidad social del municipio y el país y, al mismo tiempo, el modo en que la tradición literaria o el imaginario colectivo han funcionado en cuanto a ella. Pocas veces una novela ha alcanzado en Cuba la síntesis deslumbrante con que aquí se presentan ciertos ambientes históricos:

A la gente la prenden. En la calle y en el billar y a la salida del cine y en el trabajo. La prenden. Porque alguien dio un chivatazo o porque se expresó mal del Gobierno con alguien o porque le cayó mal a alguien. Los prenden y los llevan al vivac, que es un lugar sucio y mal iluminado, con su carpeta y algún libro de leyes y su escudo nacional y su policía.⁸

Un elemento tiene un raro y peculiar refinamiento de fondo y forma. Me refiero a la construcción de Eloísa, la maestra paralítica. Este personaje cobra perfiles específicos en un pasaje de la novela titulado, no sin ironía, “Retrato de Eloísa con fondo gris”, pues, en efecto, a pesar de su prepotente verborrea, su realidad es por completo gris. En sentido estricto, este personaje es una maestra más o menos inválida, que se presenta como muy “informada”, políticamente hablando, y dotada de una “sabiduría” que parece muy especial a los ojos del joven protagonista: “Con ella se puede hablar de muchas cosas”.⁹ El personaje

6 Cf. Dorrit Cohn: *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1978.

7 Reynaldo González: ob. cit., p. 29.

8 Ibid., p. 127.

9 Ibid., p. 164.

es dibujado en varios trazos magistrales esparcidos a lo largo de la segunda parte de la novela. Hay un pasaje brillante en su estrategia discursiva y, en particular, en el manejo de los tiempos verbales:

Comenzaron una amistad que se estrechaba con las conversaciones nocturnas, cuando, ya retirados los alumnos, la conducías al cuarto y la trasladabas, cargándola del sillón de ruedas a la cama. Encenderás la lámpara de noche y acercarás el radio hasta el alcance dolido de sus manos.¹⁰

Ya desde este momento, se puede palpar cómo el ingenuo joven en tránsito de crecimiento se supedita a los supuestos saberes de la maestra. Eloísa se presenta como el máximo saber que todo lo ilumina: “Eloísa habló largamente sobre los movimientos libertarios, extendiéndose hasta la generación del treinta”.¹¹ Este personaje es presentado por el novelista como la encarnación de una ilusión de sabiduría política y cultural, y por lo mismo impertérrita y aparentemente poderosa en su silla de ruedas. En verdad, lo que hace González es presentarnos un tópico del imaginario —no solo cubano, sino posiblemente también latinoamericano—, que no es sino la popularización del viejo mito de Tiresias, el ciego al parecer capaz de poderosa profecía; se trata de una relaboración popular de la idea —tan reiterada— de la Pitonisa que todo lo sabe, como cualquiera de las diez sibilas que nos tranquilizan porque saben, siempre, más que nosotros. Se trata, en suma, de un dispositivo social una y otra vez utilizado, en la sociedad y en la literatura —también en la politiquería—, desde la antigua Grecia y hasta el presente —recuerdo una película norteamericana, *Beingthere* (en Cuba, *Desde el jardín*), de 1979, dirigida por Hal Ashby y con Peter Sellers y Shirley MacLaine, en que muchos, ansiosos por hallar un “héroe de saber”, tomaban a un jardinero, de paso retrasado mental, como una especie de profundo profeta político—; esta especie de *shaman* ideológico puede argumentar, en general de manera trivial, algo parecido a la verdad, como prenda de apaciguamiento. La Eloísa en la novela de González resulta un eco pueblerino, pero sutil, de ese mecanismo archisabido. Es la ilusión del máximo conocimiento; por eso su muerte física apenas importa: “Fui a casa de Eloísa. Caminé hasta que llegué allá sin darme cuenta y entré, sin acordarme de su muerte”.¹² Y la ironía del novelista es muy refinada: pues las Eloísas que en el mundo han sido parecen imprescindibles en sus profecías y en su aparente mística —política, ciudadana, artística—, pero lo cierto es que, como en esta novela, tan

pronto mueren son olvidadas y de inmediato substituidas: el imaginario, y en particular el latinoamericano, apenas puede prescindir de este tipo de rol. Con quintaesenciada penetración, el texto desliza este pasaje delicioso sobre la influencia de Eloísa sobre el joven en formación:

Aparecieron en tu vida nombres insólitos y libros para amar o despreciar: Rousseau, Lenin, Hitler, Stalin, Nietzsche —la balanza está al fiel y en equilibrio: un platillo sostiene tres pesadas preguntas, el otro sostiene tres grandes respuestas—, Trotsky y las deliciosas peroraciones sobre cartesianismo. No hay otro pueblo tan inculto en política como el nuestro. Esto no es cierto. Caes nuevamente en absolutismo. Aprenderás que el absolutismo siempre es el más necio de los riesgos. Nuestro pueblo no es inculto, si consideramos que la cultura política no es una simple cuestión de libros. Qué poco aire para aquellas noches. Sin embargo: colócame la frazada sobre las piernas, tengo frío.¹³

En dos trazos maestros, queda desmitificada, ironizada incluso, la figura de la pseudopitonisa —una más a las que puede tender el imaginario popular— que desde su silla de ruedas pretende dirimir, con sus piernas tiesas, asuntos de política y de cualquier cosa, para inmediatamente sentir frío y revelar su objetivo secreto: que la arropen en su irremediable discapacidad.

Otros elementos tienen un fuerte carácter de despiadado retrato social. Lo más evidente y fuerte es la pintura del espacio institucional del velatorio como ámbito para la anécdota cruel, la ironía, el melodrama, la murmuración, el regusto inconfesable que se deriva de asistir a la defunción de otro que no es uno mismo. La intensidad con que el velorio cubano es descrito y analizado hasta la autopsia no del difunto, sino de los asistentes hubiera permitido avizorar, ya en 1968, la futura trayectoria de González como destacado e implacable analista de la cultura insular. Hubiera, además, permitido a un crítico perspicaz adivinar, en ciertos pasajes de la novela, la futura prosa del brillante ensayista.

También quiero mencionar otro factor de peculiar atractivo en *Siempre la muerte, su paso breve*. E.M. Forster señaló que la novela tiende a revelar plenamente la “vida oculta”, las capas diversas de la vida espiritual.¹⁴ Esta función se hace muy fuerte en *Siempre la muerte, su paso breve*, y a ello contribuye el hecho de que hay un ejecutante del *suje*t que manipula y dialoga de modo implícito o explícito con el protagonista. Esta novela que arribará pronto a su medio siglo se refiere, como ya aludí, en la segunda edición a sus propios “recuerdos y meditaciones”

¹⁰ *Ibíd.*, p. 166.

¹¹ *Ibíd.*, p. 167.

¹² *Ibíd.*, p. 169.

¹³ *Ibíd.*, p. 167.

¹⁴ Cf. E. M. Forster: *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York, 1927.

de González. Es una declaración importante. El estructuralismo tuvo tanto afán en desarticular al autor y separarlo no solo de la crítica sobre su obra, sino incluso de su obra misma, que se diría hoy, en una lectura cuidadosa, que tenían una desaforada voluntad deshumanizadora. Esta novela no pudo haber sido escrita sino por González, con sus experiencias, sus remembranzas, su talento y su arsenal egotivo. Él es el narrador de un ejercicio de expresión de identidad narrativa: él expresa en forma novelística un mundo de percepciones que pasan por el filtro de su experiencia personal y por el enriquecimiento de su propia *vida oculta*, es decir, los subterráneos que él descubre en su propia sociedad y en su modo personal de experimentarla. No quiero negar el estructuralismo, tan útil y aportador en su día —tan temido, ah, claro que sí, por mentalidades académicas y no académicas que temían sus cambios de perspectiva, sus lenguajes intrincados, pero sobre todo su voluntad examinadora—.

Alguien admirable, Jean Pouillon, ha sugerido que si el sicólogo intenta que profundicemos la comprensión de nosotros mismos, el novelista quiere, sobre todo, que mejoremos nuestra comprensión de los otros.¹⁵ *Siempre la muerte, su paso breve* arribará a su flexible y fresca cincuentena espoleándonos a mirar a nuestro alrededor.

LA CULTURA CUBANA DESDE LA ENSAYÍSTICA DE ENRIQUE SAÍNZ

Olga García Yero

Profesora de la Universidad de Camagüey

La ensayística ha ocupado, desde muy temprano, un lugar esencial en el proceso de formación y desarrollo de la cultura insular. Los orígenes del pensamiento cubano están raigalmente vinculados a esta forma de reflexión acerca de la filosofía, la religión, la sociedad, las artes, el lenguaje, la historia y todos los componentes de la formación de una identidad cultural en continuo crecimiento. Puede afirmarse hoy, sin dejar margen alguno para la duda, que la ensayística forma parte de la tradición de la cultura insular, nacida del contacto intercultural hasta tomar cuerpo propio y definitivo. Es, por tanto, cuestión de tradición cultural. El teórico polaco Jerzy Szacki al referirse a la tradición en su relación con la cultura ha afirmado:

El término «tradición» es empleado ampliamente en las ciencias humanísticas (en las ciencias naturales se le encuentra muy raras veces, y ello en general solo cuando se habla de las «tradiciones científicas» de tal o cual dominio) sea como definición del legado, esto es, de todo lo que en la esfera de la cultura ampliamente entendida dejaron tras sí las anteriores generaciones, sea como parte del legado que es adoptada de modo consciente por la generación contemporánea como un mensaje del pasado y está sujeta a valoración en atención a su origen.¹

La ensayística cubana es manifestación de una prosa que nació de un forcejeo lingüístico con términos judiciales, militares, siempre vinculada a tipos diversos de poder, hasta que emerge con una cierta timidez un estilo que acabó por imponerse. Los tanteos iniciales de este género aparecen ya en el siglo XVII y nacen de una prosa fuerte y recia que acabará por dar rostro a la nación conjuntamente con otras expresiones

15 Cf. Jean Pouillon: *Temps et roman*, Gallimard, París, 1993.

1 Jerzy Szacki: "La tradición", en *Denken Pensée Thoudh Mysl... E-zine de Pensamiento cultural europeo*, 3(51-75): 169, Centro Teórico Cultural Criterios, La Habana, diciembre 2013-agosto 2015.

de la escritura. El poeta y ensayista Gastón Baquero se refirió al nacimiento del género cuando afirmó:

Antes de llegar a los grandes nombres, a los varones canónicos, me gustaría que alguien investigase en las Universidades de México, de Salamanca, de Sevilla, de Granada, la presencia cubana desde el siglo XVII. Es posible haya importantes manuscritos, o aun impresos, de personajes como Diego de Sotolongo, Manuel Díaz Pimienta, Cristóbal Calvo de la Puerta, Diego Vázquez de Inestrosa, Juan Arechaga y Casas, habanero catedrático en Salamanca, Diego de Varona, con su *Historia de las invasiones piráticas, especialmente de las de Morgan en 1668*; Pedro Recabarren, Tomás Recino. Me gustaría leer *La esmeralda colocada en los fundamentos de la celestial Jerusalén: atributos, prerrogativas y excelencias del glorioso apóstol y evangelista San Juan*, del franciscano habanero Fray Enrique de Argüelles, o la *Carta a Feijóo*, del famoso Francisco Ignacio Cigala, o del cubanito José Duarte y Burón, rector en México, su *Ilustración del derecho que compete a la Santa Iglesia Metropolitana de México para la percepción del diezmo del fruto de los magueyes, llamado Pulque* o el *Arte de navegar; navegación astronómica, teórica y práctica*, del médico Lázaro Flores. ¿Y qué es eso de *Endimiones habaneses*, del habanero Marcos Riaño Gamboa? Fray José Fonseca, dominico habanero, dejó un manuscrito titulado *Noticias de los escritores de la isla de Cuba*; y sigue en manuscrito el *Certamen poético para la noche de Navidad de 1754, proponiendo al Niño Jesús bajo la alegoría de Cometa*, del jesuita habanero José Julián Parreño, antiesclavista, a quien se le llamó por sus novedades *el primer predicador a la moderna*. ¡Cuánto autor y cuánto libro cubano quedan por sacar a la luz!²

Lo que se desprende de aquí es que las grandes figuras del pensamiento cultural cubano tuvieron a fines del siglo XVIII e inicios del XIX sus más inmediatos antecesores.

Si algo ha caracterizado a la ensayística cubana no solo es la pertenencia a una tradición, sino también la continua ruptura con los cánones que muchas veces establece un pensamiento tradicional. El rompimiento con este tradicionalismo es lo que la ha enriquecido. Esa ruptura fue la actitud de nuestros primeros ensayistas, manifestada a través de sus polémicas, su diversidad de puntos de vista sobre un mismo tópico, el interés por la historia y algo tan esencial como el electivismo,

entre otros muchos rasgos que han caracterizado a esta forma de expresión. Todo el siglo XIX fue un hervidero de pensamiento creador en lo que a la ensayística se refiere. De José María Heredia hasta José Martí, de José Antonio Saco, Antonio Bachiller y Morales hasta Ramón Meza y Enrique José Varona solo algunos de los muchos nombres que podrían mencionarse por sus reflexiones y aportes a la cultura patria desde el terreno de la ensayística.

El largo siglo XX es continuador de esta tradición en lo que al estudio y la investigación de la cultura se refiere. No quedó un solo terreno del pensamiento que la ensayística de este periodo no hubiese tenido en cuenta. Por eso, también como mero botón de muestra, los nombres de Jorge Mañach, Raúl Roa, José Antonio Fernández de Castro, José Lezama Lima, Fernando Ortiz, Gastón Baquero, Rómulo Lachatañeré, Ana Arroyo, entre otros, se continúan en el quehacer reflexivo de Cintio Vitier, Fina García Marruz, Dulce María Loynaz, entre otros muchos. En este contexto aparece la obra de Enrique Saíenz.

Dueño de una sólida cultura y de real conocimiento de la historia insular, su producción ensayística se destaca también por sus reflexiones sobre temas diversos de la cultura universal. Sus trabajos sobre R. M. Rilke, Juan Ramón Jiménez o Jorge Manrique son hermosísimos estudios acerca de grandes temas de la literatura de todos los tiempos. Libros suyos como *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, *La literatura cubana de 1700 a 1790* o *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación* —con el que obtuvo el Premio de Ensayo Alejo Carpentier en el año 2001— constituyen puntos de referencia para los estudios actuales sobre la cultura insular.

No es posible recorrer en estas páginas toda su producción hasta el presente. Vale la pena detenerse en algunos momentos esenciales, especialmente aquellos que tocan muy hondo en los procesos de formación de nuestra cultura. Es el caso de *Silvestre de Balboa y la literatura cubana* (1982). Si su autor no hubiera publicado nada más, con solo este libro ya habría ganado un lugar en el panorama de la ensayística insular contemporánea.

El título del libro ya es, en sí mismo, una invitación al lector a que piense acerca de los procesos de formación y desarrollo de nuestra cultura. ¿Cómo hablar de *literatura cubana* desde Silvestre de Balboa? ¿A qué cubanía se refiere Saíenz? Reflexiones son estas que conducen, a su vez, hacia otros derroteros más complejos. ¿Cómo entender esa relación de Balboa con una literatura que todavía no ha llegado a ser? El propio autor deja establecida desde el inicio de su libro una postura que va a constituir un punto de giro en lo concerniente a los estudios acerca de la literatura cubana. Saíenz expresa:

² Gastón Baquero: *Una señal menuda sobre el pecho del astro. Ensayos*, Ediciones La Luz, Holguín, 2014, p. 144.

Cuando usamos el término cubanía al referirnos a Balboa, no lo hacemos en el sentido que tendrá doscientos años más tarde, a comienzos del siglo XIX, cuando el criollo se convierte en cubano. Por cubanía entendemos, pues, a todo lo largo de nuestro trabajo, la asimilación por parte de Balboa de las circunstancias en que se desenvolvió su vida desde el momento de su radicación en Cuba hasta la fecha en que escribió el poema. No es, en modo alguno, expresión de una conciencia política, sino de la participación en la vida insular de un poeta que recogió en su obra los rasgos más sobresalientes de la Cuba de los años iniciales del siglo XVII.³

Por supuesto que el término cubanía en relación con Balboa no puede ser, ni mucho menos, el que se va a encontrar en José María Heredia, a quien por mucho tiempo se le consideró el iniciador de la literatura cubana. Lo que quiere enfatizar Saínz es que el concepto de cubanía no puede verse como algo espontáneo, sino como resultante de todo un proceso transformador que lo hace diverso a lo largo de toda nuestra historia.

Otro aspecto crucial en relación con la historia de la cultura cubana interpretada por el ensayista es el entender cómo estos siglos XVI, XVII y hasta el XVIII son un importante lapso de germinación, nacimiento y desarrollo de esa eclosión de pensamiento y transformaciones que comienzan a aparecer en Cuba a mediados ya del siglo XVIII. Es ese largo periodo que Jorge Mañach denominó la prehistoria de la cultura cubana en su trabajo "Historia y estilo" y que Gastón Baquero calificó como nuestra "Edad Media".⁴

La concepción de la historia de la cultura insular como continuidad y ruptura, pero nunca dividida en compartimentos estancos, es la razón por la cual este libro de Saínz comienza con un análisis de la Isla entre los siglos XVI y XVII. Es importante reiterar esta idea de considerar dichas centurias como formativas de nuestra cultura, no solo por su importancia, sino también porque no fue hasta la década de 1980 que comenzó a tomar fuerza en las investigaciones acerca de la cultura cubana. Para el ensayista es importante el surgimiento de un tipo de conciencia que marca poco a poco las diferencias entre los hombres de esta Isla y el poder colonial.

3 Enrique Saínz: *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 5.

4 Gastón Baquero expuso con certeza que: "Es, culturalmente, la etapa de la Edad Media criolla. Hay como un silencio muy espeso en torno a lo que verdaderamente ocurría en la Isla, pero cabe inferir que se estaba desarrollando un proceso muy serio de culturización, de formación mental superior.[...] No se llega a un poema como el *Espejo de paciencia* de un salto". Ob. cit., p. 143.

La desatención en que la corona mantenía a la colonia en estos años por su política de expansión, por las frecuentes guerras de predominio contra otras potencias capitalistas y por la falta de atractivo de la Isla a causa de la escasez de oro [...] determina en gran medida que el gobierno de la Isla adquiera la conciencia alcanzada también por los pobladores directamente afectados por las agresiones exteriores, de que la colonia es un mundo aparte de la metrópoli, con características propias, sobre todo en lo que se refiere a su situación geográfica (la lejanía del imperio) de gran peligro para la estabilidad interna. A esta conciencia, forjada en la praxis casi cotidiana, contribuyó de manera notable el comercio de contrabando [...]. No olvidemos, sin embargo, dos cosas importantes, una de las cuales acabamos de señalar: se trata sólo de una conciencia pragmática, de sobrevivencia frente al medio y ante las circunstancias políticas y económicas de la época, por lo que no podemos ver en ella sino un antecedente muy primario, muy elemental diríamos, de lo que más de dos siglos después daría lugar a una conciencia de sí y posteriormente a una conciencia para sí.⁵

Saínz establece la autenticidad del poema de Silvestre de Balboa. La labor del ensayista fue un verdadero bregar por diferentes puntos de la historia y la crítica literaria insular. No quedó un espacio sin revisar para poder aclarar la autenticidad y contextualización del documento. La minuciosidad del ensayista permite hoy echar abajo la postura de algunos investigadores que han afirmado que no es el *Espejo de paciencia*, sino *Florida*, de fray Alonso de Escobedo, el primer documento de la literatura cubana. Por eso, con absoluta y atinada convicción Saínz afirma que:

Las objeciones a la autenticidad del poema que hemos consignado en estas páginas, no tenían otra finalidad que la de partir desde la duda en sus diversas posibilidades, para llegar a la convicción, por acercamiento al texto, en definitiva el más seguro o al menos el más digno de fe de los métodos con que contamos. Aunque quedan en pie las dudas expuestas si las vemos como posibilidades puras, abstractas, nunca llegan a constituir en sí mismas pruebas indudables, porque no pasan de ser más que argumentos complementarios de una verdad que habría que demostrar desde el texto mismo. En éste, repetimos, no hemos visto las

5 Enrique Saínz: ob. cit., pp. 12-13.

contradicciones o los anacronismos que delaten la inautenticidad del *Espejo* por lo que resultan ineficaces las conjeturas.⁶

Este libro de Saíenz significó un paso importante en relación con los problemas de la literatura cubana. Hizo que se reflexionase de una manera diferente acerca de lo cubano en la medida en que asumió este concepto no como intangible, sino como proceso que se ha transfigurado a lo largo de la historia de la cultura insular. El diálogo profundo de su texto con otras zonas de la historia, no solo la literaria, sino también la económica, la pedagógica y la artística, no solo pone de relieve la cultura del ensayista, sino también la necesidad de realizar estos estudios desde una concepción sistémica de la cultura.

Un año después, en 1983, aparece otro texto cabal para el estudio de nuestros procesos culturales: *La literatura cubana de 1700 a 1790*. Ahora el ensayista se detiene con minuciosidad singular en el siglo XVIII insular. El *siglo de las luces* del mundo europeo para Cuba significa la etapa final para el despegue económico vinculado a la industria azucarera y, con él, la eclosión de un pensamiento creador que toma cuerpo en las diferentes esferas de una cultura que cada vez más responde a esencias de auténtica cubanía. Este nuevo texto puede considerarse una continuación de *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, donde se analizan los siglos XVI y XVII como puntos de partida de un proceso de formación cultural que ahora se condensa para desembocar en el siglo XIX. El siglo XIX solo puede explicarse, pues, como una continuidad del tiempo histórico y cultural que le antecedió. Nada hay espontáneo en estos procesos culturales que se van a interconectar para sentar las bases de una tradición cultural y esa es la intención fundamental de su autor. En sus “Palabras preliminares” Enrique Saíenz advierte:

No obstante la escasa información que tenemos de este periodo —más escasa aun para los siglos XVI y XVII— a causa de la poca atención que los investigadores de las distintas disciplinas le han prestado por el atractivo que ofrece el siglo XIX, donde se forjan las luchas por la independencia y se escribieron obras claves para la definición de nuestra nacionalidad, no hay que desdeñar su importancia en lo tocante a la formación de la cubanía, que se iniciaría en la primera década del siglo XIX, y en lo que se refiere al valor estético-ideológico de algunas obras significativas de esos años. El desconocimiento de los siglos XVI y XVII y el hecho de que contemos con una sola obra en esos dos siglos

para conocer el desenvolvimiento de nuestra literatura antes de 1700, hacen que el XVIII sea un siglo muy importante como antecedente del desarrollo estético-ideológico posterior.⁷

Todas esas razones lo llevan a plantearse los problemas de la cultura en términos del siglo XVIII en Cuba, no como elementos ajenos a las realidades no solo de la Isla, sino también de los contextos europeos y latinoamericanos. Manuel Moreno Fragnals también advirtió, en su memorable obra *El ingenio*, la importancia de este siglo tanto desde una perspectiva económica, como asimismo cultural, donde la ciencia ocupó un lugar fundamental. Los años que van de 1700 a 1760, de acuerdo con Manuel Moreno Fragnals, fueron decisivos para el despegue azucarero, a la vez que caldo de cultivo para el desarrollo de todas las manifestaciones de la cultura analizadas por Saíenz.

La lírica, el teatro y la prosa de ese período son estudiados por Saíenz desde una óptica que las integra y relaciona entre sí. Pocas veces la crítica se había detenido en la oratoria, género tan importante en Cuba, como lo hace el autor en este libro. Le interesan no solo los oradores, sino también presentar al lector algunos de los fragmentos de aquellas piezas oratorias que son testimonio excepcional.

De modo similar procede con los primeros historiadores. El investigador muestra que la labor de esos autores fundacionales iba más allá de la simple noticia o constancia del hecho ocurrido. Ellos, conjuntamente con los oradores, poetas y dramaturgos, construyeron cabaes perfiles de un sentimiento de nación que cuajó ya en el XIX. Esa es la razón de ser de este libro imprescindible para los estudiosos de la cultura cubana; por eso afirma Saíenz que “desde lo aparentemente intrascendente hasta lo que tiene significación histórica, la literatura del siglo XVIII logró crear los inicios de lo que más tarde sería la cubanía, ese conjunto de factores que definen la esencia de la nacionalidad”.⁸

Años más tarde, en 1998, dio a conocer su libro *La obra poética de Cintio Vitier*. Es indudable el aporte de sus diversos estudios exhaustivos sobre figuras y temas de la poesía cubana. Pero habría que añadir que en el panorama de la ensayística cubana hay muy pocos libros orgánicos que desarrollan un tema único que resulta ampliamente examinado; lo más común es hallar libros, ciertamente de tono ensayístico, pero que consisten en una recopilación de ponencias, artículos e intervenciones. La obra de Saíenz constituye una de las excepciones de esta práctica. A su enjundioso texto sobre Vitier puede sumarse, por citar un ejemplo, su penetrante ensayo *Trayectoria poética y crítica de Regino*

⁶ *Ibíd.*, p. 58.

⁷ Enrique Saíenz: *La literatura cubana de 1700 a 1790*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 10.

⁸ *Ibíd.*, p. 288.

Boti, de 1987, un libro fundamental para la comprensión del gran poeta guantanamero, que renovó la poesía insular y que todavía sorprende por su crítica. Se trata de un texto ensayístico cabal, como asimismo su estudio de la poesía de Vitier. No ha habido otro libro como este último acerca de uno de los fundadores del grupo Orígenes. Saíinz establece los nexos de Vitier con las principales personalidades cubanas y extranjeras con las que este se relacionó. Recorre Saíinz no solo su poesía, sino también su ensayística, textos críticos y todo material que le sirviese para poner al desnudo las redes intelectuales del poeta.

Su libro *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación* (Premio Ensayo “Alejo Carpentier”, 2001) es otro hito fundamental en su sistemática labor de valoración de la poesía cubana. La poesía de Piñera, menos reconocida por la crítica que su teatro, es estudiada desde diversas perspectivas. Saíinz se detiene en los años de formación de Piñera y en sus constantes temáticas. No se olvide que una parte de los textos del poeta siguen hoy dispersos o guardados, lo cual hace más difícil su estudio, sin contar que una serie de manuscritos, dejados por Piñera al cuidado de Carlos Galán, se perdieron a la muerte de este. Propone el ensayista una periodización de este sector de la producción literaria de Piñera, la cual podría tal vez ser también tenida en cuenta para el estudio de su labor creativa en general. La agudeza de Saíinz se transparenta en la forma en que maneja las posturas polémicas de Baquero y Vitier en relación con ese extraordinario poema que es “La isla en peso”. El autor de *Silvestre de Balboa y la literatura cubana* deja muy bien definido su criterio en relación con el poema piñeriano, al considerarlo “una de las grandes páginas de la poesía cubana de cualquier época”.⁹ Es este libro uno de las mejores indagaciones que sobre la lírica de Virgilio Piñera se ha escrito en Cuba en los últimos tiempos.

Sus textos sobre Boti y Vitier se unen a ensayos capitales sobre la obra poética de Emilio Ballagas, Fina García Marruz, Mario Martínez Sobrino y Lorenzo García Vega. No es posible dejar de mencionar el prólogo que realizó en el año 2013 a la antología publicada por Maylén Domínguez e Ileana Álvarez, *Catedral sumergida: poesía cubana contemporánea escrita por mujeres*. En las palabras iniciales de la antología Enrique Saíinz deja explícito cómo ante este libro:

Estamos en presencia de una obra ciertamente magnífica, un concierto plural que nos dice mucho acerca del potencial creador de la cultura cubana y de la historia de género entre nosotros e incluso en el ámbito todo del idioma, de cuya trayectoria son herederas estas páginas. En cierta forma vibran aquí los

acontecimientos de la Historia, la otra, privada, pero reflejo de la que alcanza mayor resonancia por cuanto es la suma de hechos del país y de sucesos personalísimos, pero que están inmersos y son deudores de los que conocemos como Historia contemporánea.¹⁰

Los trabajos “Algunos poetas jóvenes” y “El replanteo de los ochenta”, publicados en *Las palabras en el bosque* (2008), son acercamientos necesarios y ejemplares a la poesía finisecular. Sus criterios acerca de poetas como Raúl Hernández Novás o Ángel Escobar confirman a estos como las dos grandes personalidades líricas de fines del siglo pasado. A Hernández Novás lo considera como un paradigma de los cambios que se producían ya en los años ochenta en la poesía cubana, mientras señala sobre Ángel Escobar que: “La poesía lo salva del horror en determinada medida, la poesía como oficio y como confesión, como posibilidad de autoanálisis y adentramiento en lo real, en sus innumerables signos: objetos, hechos, relaciones, sueños, angustias, ausencias, vacío, nada”.¹¹ Se trata de una perspectiva a la vez estética y ética sobre el desarrollo de la poesía cubana. Ese mismo punto de vista se percibe en otros trabajos suyos, como en “Algunos poetas jóvenes”, donde manifiesta una insistente y clara convicción de que la expresión poética actual responde a tiempos no menos difíciles y angustiosos.

Al trazar un panorama de la obra ensayística de Saíinz se pone de manifiesto un apasionado interés por la cultura cubana, en particular en lo que se refiere a su devenir lírico. Toda su producción constituye, sin duda alguna, una de las más lúcidas y cultas visiones acerca de la permanente construcción poética de nuestra identidad.

⁹ Enrique Saíinz: *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001, p.168.

¹⁰ Enrique Saíinz: Prólogo a *Catedral sumergida: poesía cubana contemporánea escrita por mujeres*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2013, p. 11.

¹¹ Enrique Saíinz: “El replanteo de los años ochenta”, en *Las palabras en el bosque*, Ediciones Unión, La Habana, 2008, p. 183.

TRES IMPRESIONES DE LECTURA

David Leyva González

Investigador del Centro de Estudios Martianos

1

Explosión de un cubano en París

Cuántas madres pilares hay en la literatura cubana. Sin dudas, muchas, incontables e insospechadas. Sobre todo, porque en el caso de nuestros grandes escritores, a la hora cero, al momento de las decisiones sin resultados visibles, ellas han contado con un poco más de comprensión y ternura.

Es cierto que el padre de José María Heredia fue de innegable valor para su formación intelectual, aunque, llegado el punto en que la literatura se mezcló con las ideas libertarias, mezcla esta, por cierto, altamente inflamable, surge la incompreensión temida de su querido padre pro español. Pero, en contraposición a esto, pasado los años de exilio, y cuando la madre de Heredia se encontraba en Matanzas, es el propio poeta, quien, consciente de su *vita brevis*, es capaz de echar a un lado el peso político, y realizar la concesión caballerescas de pedirle entrevista al capitán general Tacón para ver a su madre y su isla por última vez.

En el caso de la familia de José Martí, cómo se calcula el valor de lo realizado por doña Leonor Pérez quien prefirió exprimir el dinero del hogar para que el hijo varón, que a todas luces urgía que ayudara al padre, fuese a colegio. Y hasta qué extremo apreciaría entonces nuestro más genial hombre de letras el conocimiento de los libros, si el solo hecho de tener acceso a ellos y dedicarse a la vida intelectual constituyó todo un drama familiar.

Acto heroico de esta naturaleza fue realizado por la madre de Virgilio Piñera, que él llamaba “Mamuma”, pues en medio de la crisis de los años treinta, y seis hijos a su disposición, dio el dinero de su pensión de maestra, es decir, nada, para que de la nada Piñera fuera a La Habana y estudiara en la Universidad. Quién iba decir, en esa hora tremenda, que esos 20 pesos ayudarían a formar al mayor dramaturgo y a uno de los principales poetas y narradores de nuestra historia. O quién hubiera afirmado que la madre de Lezama Lima, al decidir recluírse en la casa y mantener los objetos y los rituales como si su esposo no hubiera muerto, estaba dando ala a una de las imaginaciones más prominentes e ilustradas de la literatura cubana.

Igualmente a partir de las *Cartas a Toutouche*,¹ expresión de cariño que Alejo Carpentier empleaba para referirse a su madre, caemos en la cuenta de que el gran novelista cubano, uno de los más universales y polifacéticos hombres de letras de su tiempo, se desarrolló como intelectual a partir de un acto heroico maternal. El hecho es que Lina Valmont, luego de ser abandonada por el padre de Carpentier, y ser ella a su vez de origen ruso, decidió pasar sola los convulsos años del gobierno de Machado, viviendo con lo justo, y puede que en algún momento hasta con lo injusto, para que su talentoso hijo se abriese paso en París.

Todo joven con inclinaciones medianamente cercanas a la literatura y al periodismo debe leer estas cartas, pues constituyen una inyección de optimismo y autoestima para el acto de escribir. Mirado fríamente el asunto, el abandono del padre del escritor fue, hasta cierto punto, beneficioso para Carpentier. Pues a partir de este instante asume un sentido de la responsabilidad, una seguridad en sí mismo que en ocasiones pasma y desconcierta. Y para no quedarse atrás, travemos a través de estas misivas que la propia Lina Valmont exigía y contribuía a que mantuviera esa disciplina y ese espíritu de sacrificio para el crecimiento de su escritura. Y todavía Carpentier se lamenta a los treinta años de haber hecho poco y de haber perdido quince años de su vida a causa del asma, él, que ya había firmado más de quinientas colaboraciones en revistas, que tenía circulando su novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, que había escrito para el teatro musical de Francia, que había logrado aceptación en la radio europea y se había codeado con la gran generación creadora del surrealismo, y antes, en la década del veinte con los muralistas mexicanos.

Su triunfo en París, como lo demuestran los muy valiosos estudios introductorios de Graziella Pogollotti y Rafael Rodríguez Beltrán, los dos principales responsables de que este libro haya transitado por nuestras librerías, se debe fundamentalmente al manejo del bilingüismo alcanzado por el cubano y su asunción de que un periodista-escritor —pues existe y abunda el caso del periodista-no-escritor— es, ante todo, un mediador cultural o como él mismo expresara el 16 de enero de 1976 en el periódico *Granma*: “El periodista es en sí un historiador, él es el cronista de su tiempo; y el que anima con sus crónicas la gran novela del futuro”.

Para Carpentier como para Martí cualquier logro de un compatriota por el mundo, dejando a un lado su personalidad o filiación política o estética, era una victoria que tomaban para sí, para el tesoro patrio de nuestra cultura y para el orgullo de nación. Ambos también son de los escritores más sacrificados y polivalentes de nuestra historia y vivieron

1 Alejo Carpentier: *Cartas a Toutouche*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010.

en París y Nueva York no como cubanos repatriados que se toman lástima o viven rememorando o tratando de crear como si estuviesen en la isla, sino como hombres de su tiempo, universales, midiéndole el pulso a los días y desenvolviéndose de una manera práctica y dinámica.

Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre Carpentier y Martí y es la no correspondencia de ese sacrificio intelectual con el sacrificio humano ampliado, no circunscrito a un familiar o a un amigo, cosa esta no criticable a Carpentier pues son verdaderamente pocos los hombres y mujeres, que en la cotidianidad y materialismo más férreo en que vivimos desde el siglo xx, hayan podido desarrollar, sin interés individual alguno, este tipo de sacrificio. No es que Martí no pensara de manera concentrada en su obra y gloria de escritor como hiciese Carpentier sino es lo que decidiera en 1895, con apenas cuarenta y dos años, y que es lo que desconcierta a Rubén Darío en el ensayo que le dedicase al cubano: la manera tan pasmosa en que Martí escritor prescinde de todo, se remueve de todo y va a exponer su vida en plena vitalidad creativa. Mirado de cerca, entre sus seres queridos, puede resultar este un acto desconsiderado, mas mirado de lejos, y con la historia de por medio, un hecho valiente y de sacrificio a la colectividad sin límites.

Pero sería torpe comparar el Carpentier efervescente y conquistador literario de veintitrés años con el Martí curtido y trascendente de 1895. Es más oportuno para el joven lector aprender de la impresionante filosofía del individualismo desarrollada por el escritor cubano recién llegado a París, que aunque parezca por momentos petulante y excesiva es la base principal para su gran obra de madurez; pues, no hay para Carpentier momento para el escepticismo, la duda o la diversión inconsciente, sino que todo son expresiones para el trabajo, la búsqueda de contratos favorables que permitan el reencuentro con su madre.

El abanico de actividades de Carpentier en la capital gala es tan amplio que un ligerísimo giro de aguja, de entre los proyectos que tenía entre manos por aquellos años, hubiera significado otro destino en su camino a la trascendencia. Al llegar a París figuró más como escritor de teatro, poeta, cronista y conocedor de la música y la pintura de vanguardia que como novelista. Se relacionó no solo con artistas sino con importantes políticos y diplomáticos. Tuvo diferentes empleos desde el de una agencia de viaje hasta el trabajo con una disquera. Hizo cátedra en la radio como comentarista de conciertos y estuvo estudiando seriamente la posibilidad de dedicarse al mundo del cine para realizar argumentos de películas para Hollywood. E incluso, estuvo a punto de enrolarse en una expedición científica por América Latina que finalmente fracasó; como igualmente se malogró la posibilidad de haber hecho época con la revista *Imán*, una de las publicaciones literarias en lengua española más lujosas de su tiempo, pero que apenas pudo concretar un número de existencia.

Algunas mentes reduccionistas y amantes de no bajar del pedestal a sus ídolos podrán estimar no pertinentes la publicación de estas cartas por el componente misógino, egocéntrico, calculador e interesado que por momentos aflora en ellas. Pero estos lunares resultan insignificantes ante la clase magistral de concentración en la obra y esfuerzo intelectual que estas epístolas documentan. Pues, a la larga, estas cartas son el reflejo de un cambio de actitud ante la vida, el florecimiento de una personalidad que necesita a toda costa llenarse de autoestima y fe en sí mismo.

El libro en su conjunto, y salvando las necesarias distancias, me recuerda simbólicamente la personalidad de Voltaire, específicamente un pequeño libro suyo llamado *El toro blanco* publicado en 1774 y que los sicoanalistas han visto como una especie de vitalidad recobrada después de un largo período de reclusión y enfermedad a que estuvo sometido el escritor francés. Pues, estando en París, Carpentier descubre que el asma no lo afecta tanto y que las crisis que tiene son más benévolas y soportables. El ambiente que encuentra es tan propicio y diverso que sencillamente ocurre una explosión de su talento; y aunque parezca exagerado y epatante, gracias a los bríos y confianza alcanzados por aquellos años es que se forman obras posteriores trascendentales como *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*.

2

Ensayos de un sobreviviente

Dos joyas de la ensayística cubana contemporánea son las obras de Antón Arrufat: *Virgilio Piñera entre él y yo* y *Las máscaras de Talía (Para una lectura de la Avellaneda)*.² Libros que sin paratextos, índices o capítulos sumergen al lector en lo impredecible. A nadie le gustaría caminar sin saber adónde va. Pero como el flautista de Hamelín hace sonar Arrufat su estilo elegante y limpio y de momento estamos empantanados, aceptando su yo y sus generalizaciones y no podemos precisar la hibridez de escritura en que estamos sumergidos. ¿Se podría definir estos textos como un nuevo tipo de biografía, o hasta qué punto esta recreación o ficcionalización de situaciones de vida está convirtiendo en personajes novelescos a Virgilio Piñera y a Gertrudis Gómez de Avellaneda? A la vez, nos encontramos en situación semejante al cuento "El álbum" de Piñera, petrificados o embelesados en medio de un monólogo teatral que no parece acabar y aceptamos la larga plática

2 *Virgilio Piñera entre él y yo*, 2da. ed. corr. y aum., Ediciones Unión, La Habana, 2012 (Primera edición, por la misma editorial, en 1994); *Las máscaras de Talía (Para una lectura de la Avellaneda)*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2014 (Primera edición por la misma editorial en 2008).

como escolares sencillos. Puede el ensayista a lo Montaigne detenerse con lucidez en el análisis de los textos de estos escritores, o rivalizará de repente el polemista con antiguos críticos y dirá a los cuatro vientos que las obras respectivas de la Avellaneda y Piñera no son marginales, que trabajaron con insomnio y a contracorriente y que son más cubanos que aquellos que insinúan su falta de amor por nuestro suelo.

Esta sugerente imposición del yo de Arrufat sobre el lector, contra las normas y requisitos del ensayo académico la comparé hace unos ocho años con la soledad de la cacería de un tigre. Mi modesta proposición era que cuando Virgilio Piñera concibió sin comadrona a su personaje narrativo Belisario, dándole gestos y habla humana a un tigre, él mismo se sentía, en su soledad de hombre de letras, en su escritura libre, franca y contestataria, un tigre de Bengala que murió sin rugir a sus anchas. Con él se inicia el camino negador de los valientes tigres afeminados. Selecto grupo de fieras que se reunieron primero en la revista *Ciclón* y luego en la publicación periódica *Lunes de Revolución*, o aquellos que no se reunieron en ninguna de ellas, pero que desarrollaron zarpas y colmillos memorables como los de Reinaldo Arenas.

La mayoría de estos tigres magníficos han muerto lejos de la isla, tampoco eran muchos o formaban un grupo homogéneo, nunca le pidan esto a los felinos que tienen un ego muy alto y gustan de cazar en solitario. Lo que sí es cierto es que están en peligro de extinción, nuestra llanura literaria carece de ejemplares como aquellos. Pero Arrufat, santiaguero de apellidos catalán y árabe, es una especie de tigre más pequeño y menos intrépido que el de Bengala. Por la forma que ha sido restituido y equilibrado en la cultura nacional se asemeja a un tigre de Sumatra que se desplaza en el área protegida de la calle Trocadero, Obispo y el Instituto Cubano del Libro. Atrás quedó, por siempre, la jaula zoológica de la Biblioteca de Marianao.

Uno de los momentos más espléndidos de esa restitución fue hace pocos años cuando se estrenó por vez primera su antigua obra censurada *Los siete contra Tebas*. Antes del comienzo de la pieza en el teatro Mella, en medio de la oscuridad y el silencio, los muchos espectadores reunidos sintieron de improviso la voz grabada del tigre diciendo “Yo soy Antón Arrufat”. La espera no fue en vano, la paciencia y la tranquilidad de espíritu, tuvieron su recompensa. Se hizo la luz y la obra y lo que se tildaba de subversivo no era más que el teatro en verso de un escritor sincero. Quien anatemizó esta escritura anatemizaba una tradición del intelectual cubano contra el capricho de poder que viene desde *Los últimos romanos* de Heredia, *El Conde Alarcos* de Milanés, el *Baltasar* de la Avellaneda y hasta la adolescente y repetida *Abdala* de José Martí.

En un cuento popular cubano que nos recuerda Arrufat en su otro excelente libro *El hombre discursivo*, una hija ve que la madre se acerca a la casa y en gesto ágil de nuestra pobreza irradiante, esconde su plato de comida en la alacena. La madre añosa se sienta, toma un poco de aire y se marcha hambrienta. Cuando la hija vuelve al escondite hay un majá en el plato y rápidamente se enrosca al cuello de la mala hija y cuando esta quiere comer algo, él le roba el alimento hasta que fallezca de hambre. Un tanto igual ocurrirá con el creador que esconde por interés o miedo su plato de ideas, mostrándose ácido sin basamento o dulzón por conveniencia, poco a poco, el Santa María lo dejará seco. El tigre Arrufat se ha cuidado mucho de no tener el majá al cuello, de vivir con la conciencia tranquila de expresar lo que pensaba; y ya en la espesura literaria él es quien atrapa los cuellos de los libros y les desgarrar el sentido; él es quien muerde y embellece, captura y libera, en fin, comparte con el lector los ciervos de su caza en la hoja en blanco.

3

Adiós a las dudas

El exceso de luminosidad afecta como la carencia de luz, tanto pesa mirar a la calle a pleno sol del mediodía que esquivar al anochecer los baches de una acera mal iluminada. Algo parecido me ha ocurrido con la obra de Leonardo Padura. Desde que era estudiante era tan visible su popularidad que no me animaba a leerlo. Salvando las distancias me ocurría un fenómeno parecido al efecto de los bustos de Martí: para qué estudiarlo si tanta gente lo hace. Incluso observaba en mi cotidianidad más cercana cómo mi suegra se adentraba en colas y estrategias para conseguir sus novelas y aquello me parecía exagerado. Yo percibo las colas cual castigo infernal y no podía entender que se agregara otra más a causa de una novela policíaca cubana. Y he aquí entonces la importancia de una voz autorizada o la lectura de un libro sencillo y ameno que entierre los prejuicios facilistas, la pose pedante de poca monta o la envidia barata de la ignorancia, pues, “cuando el río suena, agua lleva o piedras arrastra”. En el caso del efecto de los bustos y el abuso despiadado de las frases de Martí fui salvado por Ana Cairo Ballester cuando sencillamente nos puso a leer la obra martiana en quinto año de letras: léanlo —decía— él mismo tiene su antídoto. Ocurrió entonces el suceso admirable del escritor que vence a todos los que han pretendido hacer propaganda política de sus costillas; asimismo José Antonio Michelena de la manera más diáfana posible ha desplegado el mapa Padura, el itinerario de crecimiento de un laborioso escritor, y como que susurra al oído: “no confundas el chicharrón con la carne”,

es decir, no creas que porque este escritor maneja un género popular y entretenido como el policial, no hay estudio, seriedad y consagración al trabajo. Uno de los méritos del libro de Michelena,³ aparte de su amabilidad de lectura, es que analiza la obra de Padura con dos de las buenas armas de este escritor: el ensayo y la entrevista. Si Padura leyó cientos de novelas antes de empezar a escribir la primera suya y dejó un libro de ensayo al respecto titulado *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, Michelena completa todo esto insertando la saga de Mario Conde en ese rico contexto de la novela policial mundial, iberoamericana y cubana. Además, incluye una entrevista que él le realizara al escritor hace mucho tiempo, por lo que el lector puede percibir, pasados los años, las ironías del destino. Pues si a finales de los noventa Padura pensaba que su periodismo le había dado más fama que su novelística o que la trascendencia de Mario Conde terminaba irremediablemente en *Paisaje de otoño*, lo cierto es que andando el tiempo Conde se ha convertido en nuestro Sherlock Holmes tropical y más ahora que ya es todo un ente cinematográfico. En la creación de este personaje Padura tiene un acierto capital pues si “dime con quién andas, y te diré quién eres”, igual podría decirse con: “dime qué personajes has creado y te diré qué narrador, dramaturgo o guionista eres”. La expansión del novelista a la altura de los 2000 había dejado fuera de foco al antiguo periodista reconocido y aparece entonces otro de los aciertos de Michelena para el lector poco avezado: la sistemática confluencia del periodista y el escritor por más de treinta años.

Motivado por las alertas de este libro me sentí con ganas de hacer algo que creía imposible, hojear un *Juventud Rebelde* de los años ochenta, pues salvo raras excepciones de los actuales en donde reviso algo de Ciro Bianchi o Graziella Pogolotti, solo me atraen de ese periódico las fotos y las noticias deportivas. Y entonces me acosan ingenuas preguntas: Cómo pudo abandonarse a tal grado la sugerencia visual y el rigor de escritura de los periódicos cubanos. Acaso no pueden volver a hacerse crónicas investigativas llenas de observación y sensibilidad, herederas de las crónicas de Martí y Casal del siglo XIX, las de Carpentier en el XX o las del ya legendario *Lunes de Revolución* (1959-1961). Quizás nuestra literatura volviera a florecer si nuestros mejores escritores fueran partícipes y artífices del periódico de todos los días. La forma enamora y seduce y puede que hasta el sabor del pan de la libreta mejorara si un poeta tuviera en sus manos las armas de largo alcance para sensibilizar. Solo a manera de remembranza baste volver a leer la crónica de Padura sobre el barrio chino, que luego le sirvió de sustento para su noveleta *La cola de la serpiente* o acaso la crónica sobre

la muerte de Chano Pozo nos devela ya el ambiente, la gracia y el instinto de razonamiento del futuro Mario Conde. Cuánta maestría en esa alternancia de voces, en esos paisajes de ciudades entre Nueva York y La Habana, y todo bajo la simbología del rojo y la víspera de la Santa Bárbara—Changó, como punto culminante de la muerte del irrepetible percusionista y el inicio de la leyenda, decirle adiós al cuerpo y darle la bienvenida al mito. O aquella tierna historia de Juan Gualberto Gómez y villa Manuelita, donde el escritor-periodista es capaz de novelar la información y hacer familiar y querido a un personaje de nuestra historia y a una casona testigo de tantos visitantes, al punto que años después sirvió de oasis a Virgilio Piñera en los años en que quisieron despojarlo de toda resonancia literaria e influencia en los jóvenes, aunque para el autor de *Electra* Garrigó reservó Padura el genial homenaje de su novela *Máscaras*. Y baste ya de insistencia que este pequeño libro de Michelena tiene el gran objetivo de hacerle ver a incrédulos como yo que detrás de la fama bien ganada de un escritor hay mucho desvelo, concentración y aprendizaje.

³ José Antonio Michelena: (A)cercando a Leonardo Padura, Ed. Capiro, Santa Clara, [2015].

LA CASA-ISLA COMO PATRIA EN *EL SIGLO DE LAS LUCES*

Nadiezda Proenza Ruiz
Profesora de la Universidad de Camagüey

No puede sustraerse la narrativa carpenteriana de su pertenencia a un carácter insular: en una isla queda varado Juan de Amberes, sin salvoconducto para acceder al rico continente americano; isla verde es Santa Mónica de los Venados; en la isla negra de Port-au-Prince se estremece el escritor ante la revelación de lo real maravilloso; a una ciudad apartada, isla dentro de la geografía cubana, rodeada de naturaleza —aún hoy— paradisíaca, como es Baracoa, se marcha Vera. Para el novelista caribeño el reino de este mundo es un reino de islas.

La insularidad designa una mentalidad, la del isleño, que es plasma esencial de la cultura caribeña para enfrentar la vastedad del universo; la insularidad es, en el Caribe, componente primordial de la identidad cultural. La identificación personal con el espacio insular se ha evidenciado en el discurso literario caribeño desde múltiples perspectivas: la isla como prisión, como paraíso, como espacio de incitación constante a la libertad. Pero todas cobran una dimensión mítica consustancial al carácter de puntos del Universo en el Aleph cultural que es el Mar Caribe: “Espacio del deseo, sino de la aventura, tierra de utopías, las islas antillanas parecen reflejar en las aguas que las rodean por todas partes, el mapa estelar transmutado en posibilidad terrestre”.¹

Curiosamente, las islas caribeñas escaparon a su etimológico aislamiento desde los tempranos estadios de la Conquista. La necesidad de intercambio y comercio generó un tráfico interinsular que entretejió redes de canjes simbólicos en la región. Como centro confluente de recorridos se encontraba La Habana, primero escala obligada de flotas intercontinentales, luego bullente puerto donde recalaban todos los navíos del mundo.

En la ciudad de *El siglo de las luces*, vuelve Carpentier al uso de planos que se contraponen, no solo en un sentido físico sino también

ideológico. La noción de insularidad de La Habana se enuncia desde la inconformidad y el desasosiego:

Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora le esperaba, enmudecida su música, condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de una ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible [...] padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras [...] en un vagar sin más norte que el antojo.²

Si en el tratamiento espacial de la novela se establece la condición insular de La Habana como índice de aislamiento, de ahogo, se opondrá a esta idea la concepción de la casa-isla como espacio de realización utópica, de libertades e independencias absolutas que rompen la continuidad espacial y temporal. La casa como aislamiento no resulta una rareza en la concepción del espacio familiar:

la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores. La casa criolla tradicional —y esto es más visible aún en las provincias— es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede. Al portón claveteado sólo asoma el semblante llamado por la mano del aldabón.³

En la construcción del espacio feliz se centran los ímpetus de los protagonistas; espacio que parte de entender el hogar como un microcosmos donde refugiarse del despersonalizado mundo citadino. Solo las ínsulas describen esa condición receptora de los espacios imaginados por la naturaleza humana: “Y de ahí que la isla sea siempre evasión, lugar en donde queremos recluirnos cuando el espectáculo del mundo en torno amenaza con borrar toda imagen de nobleza humana; cuando nos sentimos próximos a la asfixia por falta de belleza y sobra de podredumbre de todas las clases”.⁴ Para los adolescentes resulta imperativo el aislamiento, y ese acto establecía una relación de extrañamiento, de incomunicación con la urbe:

² Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1974, pp. 16-17.

³ Alejo Carpentier: “La ciudad de las columnas”, en *Tientos y diferencias*, Uneac, La Habana, 1974, p. 55.

⁴ María Zambrano: *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, en Luis Álvarez y Margarita Mateo: ob. cit., pp. 91-92.

¹ Luis Álvarez y Margarita Mateo: *El Caribe en su discurso literario*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2005, p. 97.

Seguían en el ámbito propio, olvidados de la ciudad, desatendidos del mundo, enterándose casualmente de lo que ocurría en la época por algún periódico extranjero que les llegaba con meses de retraso. [...] Tomaban el luto como socorrido pretexto para permanecer al margen de todo compromiso u obligación, ignorantes de una sociedad que, por sus provincianos prejuicios, pretendía someter las existencias a normas comunes.⁵

El deseo de aislarse implica un escapismo hacia el interior, un repliegue hacia la inaccesibilidad, anhelo que ha aguijoneado a varios personajes de la literatura continental, y... ¿qué mejor lugar para escapar que una isla?

—Qué lindo sería irse lejos —comentó de pronto—. Irse de esta ciudad inmundada.

Martín oyó penosamente aquella forma impersonal: *Irse*.

—¿Te irías? —preguntó con voz quebrada.

Sin mirarlo, casi totalmente abstraída, respondió:

—Sí, me iría con mucho gusto. A un lugar lejano, a un lugar donde no conociera a nadie. Tal vez a una isla, a una de esas islas que todavía deben quedar por ahí.⁶

La conversión de la casa en un espacio insular se evidencia no solo por los índices de aislamiento, sino por la activación de una circularidad a partir de los sonidos. Serán los aldabonazos de Víctor Hugues los que retumben dentro de los muros señoriales, en un entrechocar de sonidos, a la vez que delinean los límites del espacio:

oyó sonar reciamente la aldaba de la puerta principal. El hecho no le hubiera atraído la atención si, pocos momentos después, no hubiesen llamado a la puerta cochera, y después a todas las demás puertas de la casa, regresando la mano impaciente al punto de partida, para volver a atronar luego las otras puertas por segunda y tercera vez. Era como si una persona empeñada en entrar girara en torno a la casa, buscando algún lugar por donde colarse —y esa impresión de que giraba se hacía tanto más fuerte por cuanto las llamadas repercutían donde no había salida a la calle, en ecos que corrían por los rincones más retirados.⁷

5 Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, ed.cit., p. 32.

6 Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, en Fernando Aínsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Ed. Gredos, Madrid, 1986, p. 200.

7 Alejo Carpentier: ob. cit., p. 33.

La configuración de la casa-isla responde a una voluntad deliberada de aislamiento, hecho que la despoja de su significación como lugar geométrico, identificable en un plano real, para otorgarle el carácter de una “simbología mítica que ha buscado autonomizarse, al tiempo que ha fundado otra realidad”.⁸

A partir del siglo XIII se asentó en el imaginario popular la creencia en el espacio maravilloso de las islas, lugares impregnados por la fantasía y el ensueño. Serán los mitos y los textos sagrados los que pueblen los océanos de dicha topografía fantástica: la isla de Avalon, la de San Brandán, la Última Thule, las islas Afortunadas. La relación de esta porción geográfica de la maravilla y la literatura es innegable. Ya en el siglo IV a. C. Piteo de Masalía se embarcó para seguir la ruta del ámbar y el estaño, dejó atrás las columnas de Hércules y adentrándose en los mares del Norte, arribó a la isla de Thule. El mar de hielo le impidió continuar viaje y, aunque a su regreso su relato fue escasamente tomado como cierto, la Última Thule asentó la idea de la isla en los confines del mundo y se convirtió en mito literario referido por Tasso y Virgilio. En ese sentido Platón se refirió al continente perdido de la Atlántida y las novelas de caballería popularizaron islas portentosas como la habitada por las amazonas.

La isla posee atributos que la predisponen a la fantasía. El más explícito es su estado de aislamiento unido a su suspensión sobre el mar. El temor del hombre medieval de surcar los mares, de aventurarse en el espacio tenebroso, incrementa la posibilidad del espejismo que encarna toda isla avistada, luego de otear desesperadamente el horizonte. Ese estado sobrenatural de las islas conduce a otro mito: el de las islas afortunadas. La no-encontrada donde, según las leyendas, se hallaría el Paraíso; las islas dotadas de abundantes riquezas y exuberancia naturales como la de San Brandán, de la mitología celta, y la Isla Verde del Islam. Estos son espacios que representan la posibilidad de una Edad de Oro perenne.

Pero la isla también puede ser paraíso perdido, condición derivada de su evanescencia. La ínsula suspendida en el mar, en un espacio indeterminado, que se desvanece como la de las Siete Ciudades, refugio de los obispos cristianos de Porto; o la isla que se sumerge, la isla tortuga de los mitos indoeuropeos de la creación. En fin, espacios isleños que el imaginario buscó y creyó reconocer en tierras americanas.

La isla constituye, en la mayoría de sus casos, porque también existen las islas-cárceles, un espacio arquetípico de la felicidad. Pero sobre todas las semánticas relativas a la ínsula, es inobjetable su condición favorecida de arquetipo utópico. Tal vez la desbordada

8 Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2002, p. 38.

presencia de islas míticas en el imaginario europeo conminó a Tomás Moro a crear su isla *Utopía*. Lo real es que no fue fortuita la designación geográfica del espacio utópico, fue el resultado de una voluntad, la de separar el istmo de Abraxa, para constituir un espacio autárquico que se convierte en paradigmático a la hora de ubicar nuevas utopías en el discurso literario: la isla. Unidos a la *Utopía* de Moro, la *Nueva Atlántida* de Bacon y *La ciudad del sol* de Campanella constituyen los ámbitos utópicos renacentistas, igualmente signados por un carácter insular. De ahí que: “La isla es la patria misma de la utopía. De Tomás Moro a Samuel Butler, cuando un escritor ha buscado nuevos cielos y una nueva tierra para domiciliar la edad de oro o el contrato social, el tema mítico de la isla se impone con tanta frecuencia que no puede ser otra cosa que una exigencia necesaria al ser humano”.⁹

Dado que no podían escapar lejos de la ciudad, los tres adolescentes de *El siglo de las luces* transfiguraron el caserón patricio en ínsula plagada de libertades. Desde la muerte del padre, entidad regente del espacio, los jóvenes se dieron en vertiginosa entrega a un estado armónico de libre albedrío: “cuando se vieron solos, a la luz del día [...] hubieran podido confesarse que una casi deleitosa sensación de libertad los emperezaba”.¹⁰ La transmutación del espacio signado por un orden patriarcal, de almuerzos dominicales y austeridades espartanas, se hizo evidente desde el amanecer de ausencias paternas. Como llegados a una isla de abundancias, los huérfanos se encontraron ante una suntuosa mesa, ajena a los aburridos platos de las comidas ordinarias, por lo que se sumergieron en un festín de los sentidos, violando todas las normas del buen comer dictadas por su educación señorial: “Remigio había traído bandejas cubiertas de paños, bajo los cuales aparecieron pargos almendrados, mazapanes, pichones a la crapaudine, cosas trufadas y confitadas”.¹¹ Los jóvenes probaron “de esto y de aquello con el mayor desorden, pasándose los higos antes que las sardinas, el mazapán con la oliva y la sobreasada”.¹²

La desaparición de la figura patriarcal propició la escisión de la casa-isla de la ciudad-continente. Sueltas las amarras, los jóvenes zarparon en el vértigo de la libertad rumbo a la construcción de nuevos espacios fantásticos. Desde esta perspectiva, un ámbito posteriormente rechazado como es el almacén, cobra una dimensión mítica. El atisbo curioso de los jóvenes al espacio laboral del almacén, contiguo a la casa familiar, establece un recorrido maravilloso por el supuesto ámbito cerrado de un depósito mercantil; apenas se accede al espacio los límites

se desplazan, las paredes se ensanchan semejando la vastedad de un espacio abierto; los estrechos pasillos entre mercancías se transforman en calles plagadas de olores que las identifican y las nombran, los olorosos aderezos conforman un espacio demarcativo (el barrio de las especias) y las bóvedas guardan una eclosión de objetos diversos que establecen un espacio exótico plagado de barroquismo.

abrieron la puerta que conducía a la casa aldeaña, donde se tenía el comercio y el almacén ahora cerrado por tres días a causa del duelo. Tras de los escritorios y cajas fuertes, empezaban las calles abiertas entre montañas de sacos, toneles, fardos de todas procedencias. Al cabo de la Calle de la Harina, olorosa a tahonas de ultramar, venía la Calle de los Vinos de Fuencarral, Valdepeñas y Puente de la Reina, cuyas barricadas goteaban el tinto por todas las canillas, despidiendo alientos de bodega. La Calle de los Cordajes y Jarcias conducía al hediondo rincón de pescado curado, cuyas pencas sudaban la salmuera sobre el piso. Regresando por la Calle de los Cueros de Venado, los adolescentes volvieron al Barrio de las Especias, con sus gavetas que pregonaban, de sólo olerlas, el jengibre, el laurel, los azafranes y la pimienta de la Veracruz. Los quesos manchegos se alineaban sobre tablados paralelos, conduciendo al Patio de los Vinagres y Aceites en cuyo fondo, bajo bóvedas, se guardaban mercancías disparatadas: hatos de barajas, estuches de barbería, racimos de candados, quitasoles verdes y rojos, molinillos de cacao, con las mantas andinas traídas de Maracaibo, el desparramo de los palos de tintura y los libros de hojas para dorar y platear, que venían de México. [...] aquel mundo de cosas viajadas por tantos rumbos oceánicos.¹³

La casa instaure un microcosmos peculiar, en total desajuste con las normas de convivencia del espacio exterior. Los adolescentes establecen un orden trastocado evidente en la autarquía temporal que rige la realidad cotidiana de la mansión:

Poco a poco se habían acostumbrado a vivir de noche [...] Levantábase temprano quien iniciara su jornada a las cinco de la tarde, para recibir a don Cosme [...] Todo era transfigurado en un juego perpetuo que establecía nuevas distancias con el mundo exterior [...] la cena del alba tenía lugar, a la luz de candelabros, en un comedor invadido por los gatos, donde, por reacción contra la tiesura siempre observada en las comidas familiares, los adolescentes se portaban como bárbaros, trinchando a cual peor,

⁹ Georges Gusdorf: *Mythe et métaphysique*, en Fernando Aínsa, ob. cit., p.47.

¹⁰ Alejo Carpentier: ob. cit., p. 19.

¹¹ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, pp. 23-24.

arrebatándose el buen pedazo, buscando oráculos en los huesecillos de las aves, disparándose patadas bajo la mesa, apagando las velas, de repente, para robar un pastel del plato de otro, desgalichados, sesgados, mal acodados. [...] Sofía [...] se daba a largar palabrotas de arriero [...] desquite de tantas y tantas comidas conventuales, tomadas con los ojos fijos en el plato [...] Al fin cansados de portarse mal, de atropellar la urbanidad, de hacer carambolas con nueces sobre el mantel manchado por una copa derramada, se daban las buenas noches al amanecer [...] en un crepúsculo invertido que se llenaba de pregones y maitines.¹⁴

La ciudad miraba al caserón cerrado desde una percepción similar al interés americano de la Conquista. La casa constituía una región de posibles riquezas y de franca inaccesibilidad: “Oliéndose la presencia de «buenos partidos» en la mansión cerrada, algunas gentes de condición habían tratado de acercárseles mediante invitaciones diversas, aparentemente condolidas de que aquellos huérfanos vivieran tan solos; pero sus amistosas gestiones se topaban con frías evasivas”.¹⁵

El difícil acceso a los caserones patricios de la literatura latinoamericana respondía al carácter de centro simbólico del hogar. Motivado por la salvaguarda del arcano familiar, “el acceso al caserón debe hacerse por esa «puerta estrecha», auténtico símbolo de la dificultad de penetración que debe tener todo espacio sagrado”.¹⁶ La vulnerabilidad de estos microcosmos radica en el casi utópico sostenimiento de la incomunicación y el aislamiento. En este sentido, pero referido específicamente a los pueblos-isla de la geografía continental, Fernando Aínsa acota: “La condición de isla de tierra firme se pierde cuando los senderos se ensanchan y se transforman en caminos y luego en carreteras que traen, sobre los puentes tendidos entre sus «orillas» incomunicadas, formas de la temida civilización”.¹⁷

Propio de las islas encantadas, la casa de *El siglo...* se hermetizaba ante los intrusos, en defensa de su incontaminada pureza. Puesto que la voluntad de aislarse es, para el habitante de las islas utópicas, “similar al amor exclusivo del niño por su madre, y la ciudad feliz es siempre un mundo cerrado”,¹⁸ para acceder al interior de la casa-isla hay que ser un elegido. No lo era Víctor Hugues, al menos no por decisión de los privilegiados habitantes de la isla, pero su empeño de aventurero que regresa una y otra vez, los insistentes y atronadores aldabonazos en

todas las puertas, le garantizaron el traspaso. Curiosamente su entrada tiene lugar debido a un descuido, cuando un adormilado sirviente le abre un acceso de la casa.

la misma mano de la mañana levantó las aldabas de la casa. [...] Un miedo repentino se apoderó de Sofía: “No podemos recibir aquí a una persona extraña” [...] Además, aceptar a un desconocido en el laberinto familiar hubiese sido algo como traicionar un secreto, entregar un arcano, disipar un sortilegio. “¡No abras, por Dios!”, imploró a Carlos [...] Pero era demasiado tarde: Remigio, sacado de un primer sueño por la aldaba de la puerta cochera, introducía al forastero, alzando un candelabro.¹⁹

Aún así, la capacidad de evanescencia de las islas míticas hubiera podido imponerse, expulsando al intruso fuera de sus límites y desapareciendo en las sombras de la noche. Pero el forastero también conocía códigos secretos de tierras portentosas y de viajes increíbles en los que se palpaban realidades fantásticas. Es así como, por medio de la aprehensión de lo real maravilloso del Caribe, Víctor Hugues se agenció un salvoconducto permanente al interior de la morada habanera:

Hablaba de las selvas de coral de las Bermudas [...] de los aguardientes de berro y hierbabuena de la Veracruz, antes de descender hasta el Golfo de Paria, pasando por la Isla de las Perlas y la remota Trinidad. [...] había llegado hasta la lejana Paramaribo, ciudad que [...] tenía anchas avenidas sembradas de naranjos y limoneros, en cuyos troncos se encajaban conchas de mar para mayor adorno [...] Todos los vinos y licores del mundo se cataban en aquella tornasolada colonia, cuyos festines eran servidos por negras enjoyadas de ajorcas y collares, vestidas con faldas de tela de Indias, y alguna blusa ligera, casi transparente, ceñida al pecho estremecido y duro [...] parecido atuendo en el palacio de Sardanápalo [...] las Antillas constituían un archipiélago maravilloso, donde se encontraban las cosas más raras: áncoras enormes abandonadas en playas solitarias; casas atadas a la roca por cadenas de hierro, para que los ciclones no las arrastraran hasta el mar; un vasto cementerio sefardita en Curazao; islas habitadas por mujeres que permanecían solas durante meses y años, mientras los hombres trabajaban en el Continente; galeones hundidos, árboles petrificados, peces inimaginables; y, en la Barbados, la sepultura de un nieto de Constantino XI, último emperador de Bizancio.²⁰

¹⁴ Ibid., pp. 28-32.

¹⁵ Ibid., p.32.

¹⁶ Fernando Aínsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, ed.cit., p. 424.

¹⁷ Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, ed.cit., p.41.

¹⁸ Ibid., p. 48.

¹⁹ Alejo Carpentier: ob. cit., p. 34.

²⁰ Ibidem, pp. 36-37.

Una vez que el orden es restablecido por la acción de Víctor Hugues, el mundo onírico es emplazado por una concepción espacial diferente, vasta, iluminada. La isla desaparece en la noche y al amanecer los adolescentes encontraron caída su “escenografía de sueños”. Será Esteban quien intente arribar nuevamente al espacio perdido. Aguijoneado por el tiempo y el espacio del anhelo, desde París, “invocaba el recuerdo de Sofía y de la casa lejana donde todos «habían vivido como hermanos»”.²¹

En busca de contra-imágenes de la realidad que lo aquejaba y transido por una visión idílica de la región natal, el joven regresa a la casa de La Habana. Para el que retorna la visión de la casa es revivida por los ensueños, y esto responde a que “las moradas del pasado —especialmente la natal— se «atalayan» en nuestra mismidad como imperecederas y, por tanto actuales. En una suerte de poética del pasado, el hombre vuelve a habitar su casa natal más por el recuerdo, por el ensueño, por la forma de soñar —y vivir— ese *locus* raigal y ese *tempo* biográfico”.²² Pero constata a su retorno, no solo que no es ya el mismo espacio el que lo recibe, sino que había abandonado un Paraíso que le cierra ahora las puertas; un Paraíso “tan perdido como inadvertido le fuera, cuando de él hubiese dependido medir el alcance de una dicha que, por cotidiana y habitual, aceptara como algo que le correspondía por derecho”.²³ Un acontecimiento estremecedor, la muerte de Jorge, le hará creer que es posible reivindicar el pasado mítico de la mansión cerrada. Intenta establecer la Edad de Oro de la casa-isla accediendo al plano de los sentidos que una vez embargó a todos de frenética libertad:

El luto, cerrando la casa, reduciendo nuevamente el círculo familiar a sus exactas proporciones, volvería a crear la atmósfera de otros días. Se regresaría, acaso, al desorden de antaño, como si el tiempo se hubiera revertido [...] volvería a establecerse un vínculo natural con lo que atrás había quedado [...] volvieron a encontrarse en torno a la gran mesa del comedor [...] ante una cena encargada al hotel cercano. Remigio [...] traía bandejas cubiertas de paños, bajo los cuales aparecieron pargos almendrados, mazapanes, pichones a la crapaudine, cosas trufadas y confitadas, que Esteban había ordenado personalmente —recomendando que se consiguiera a cualquier precio lo que podía faltar. “¡Qué casualidad! —dijo Sofía— [...] “Lo mismo —dijo

Esteban—. En los hoteles la comida varía poco”. Y observó que su prima estaba mal acodada en la mesa, como si de ella hubiesen resurgido los modales desgarrados de antaño.²⁴

Marcado por el hado fatídico de otros personajes carpenterianos, Esteban, al igual que el héroe de *Los pasos perdidos*, no logra reencontrar el camino hacia la isla donde radicó su espacio feliz:

la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos [...] que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga [...] Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos.²⁵

Al finalizar la narración el lector descubre que Esteban, acaso perdonado por los dioses, encontró refugio en otra isla, la Casa de Arcos en la lejana Madrid. La morada europea estaba rodeada de un hálito fantasmagórico: “La Casa de Arcos, casa del misterio a causa de sus espantos y trasgos de antaño, seguía siendo una Casa del Misterio, ahora que en ella moraba una mujer hermosa muy requerida por los hombres cuando alguna vez iba a pie hasta una tienda cercana”.²⁶ Carlos logra reconstruir, a base de recuerdos dispersos, la estancia de Sofía y Esteban, lo que realza la noción idílica de ese espacio madrileño. Como dos fantasmas los primos se difuminaron en la multitud que tomó las calles: “Nadie supo más de sus huellas ni del paradero de sus carnes”.²⁷

Carpentier había advertido, en uno de sus textos ensayísticos, que atrapar la esencia de La Habana era tarea harto difícil para el novelista, cuando ya esa labor había sido cumplida cabalmente por él. Ya *El siglo de las luces* proveía a la literatura cubana de la visión rutilante de la ciudad caribeña cuando el novelista incitaba a sus colegas continentales a conceder esencias ciudadanas a las novelas latinoamericanas. Si la grandeza del hombre está en mejorar lo que es entonces la grandeza de un novelista estaría en cumplir con esta empresa carpenteriana.

De olores, sonidos, colores, texturas, luces y sombras, construye Carpentier su ciudad. Pero también emplea otros recursos que son inherentes a su naturaleza humana. Como expresa Olga García Yero,

21 *Ibíd.*, p. 126.

22 Enrique del Acebo Ibáñez: *Sociología del arraigo: una lectura crítica de la teoría de la ciudad*, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1996, p. 205.

23 Alejo Carpentier: *ob. cit.*, p. 301.

24 *Ibíd.*, pp. 309-310.

25 Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*, Bolsilibros Unión, La Habana, 1969, p. 289.

26 Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, ed. cit., p. 378.

27 *Ibíd.*, p. 383.

“la modelación del espacio literario no se produce, según es fácil de comprobar, a partir de una mera voluntad de estilo, sino de una determinada percepción orgánica de la cultura como proceso vital”.²⁸ El espacio urbano novelado requiere un desborde de percepciones culturales, de semánticas artísticas aprehendidas, pero fundamentalmente una ciudad literaria demanda un desborde ontológico. De ahí la insoslayable presencia barroca en la urbe de *El siglo de las luces*, habitante inequívoca de un espacio telúrico y pródigo como es el Caribe. De ahí también la fusión perenne del espacio insular con el plano mítico.

EL CURIOSO VIAJE A LA SEMILLA DE BENJAMIN BUTTON¹

Sergio Chaple

Profesor de la Universidad de La Habana

¿Conoció Alejo Carpentier *Tales of the jazz age*, el famoso libro de relatos de Francis Scott Fitzgerald? Y si lo leyó, ¿en qué año lo haría? Pertenecientes a una misma generación (solo ocho años entre sus respectivos nacimientos los separan), residentes ambos en París en los años veinte, fanáticos los dos del jazz y habida cuenta de que Fitzgerald otorgó un título a su volumen de cuentos que de seguro inmediatamente llamaría la atención de Carpentier por musicólogo y buen conocedor también de este género de arte musical, es de suponer que en algún momento de su vida el autor de *El reino de este mundo* hubiera repasado las páginas de tan excelente volumen.

Aunque de acuerdo con lo expresado a los fines de este trabajo por personas tan allegadas a él y excelentes conocedoras de su producción literaria como Graziella Pogolotti —Presidenta de la Fundación Alejo Carpentier— y Araceli García Carranza, su bibliógrafa, el conocimiento de la lengua inglesa poseído por Alejo lo facultaba solo medianamente para leer y expresarse en dicho idioma, es posible que hubiera podido acceder al libro de Fitzgerald a través de traducciones al español o al francés.

La lectura de los ensayos, crónicas, entrevistas y otros escritos suyos revela que aunque no del vastísimo modo en que se encontraba familiarizado con las distintas literaturas europeas —en especial, es obvio, la francesa—, Alejo había leído numerosas obras de las letras anglosajonas, desde autores del siglo XIX como Harriet Beecher Stowe, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Henry Longfellow, Oscar Wilde, Emily Dickinson, Arthur Conan Doyle, Mark Twain, Ambrose Bierce *et al.*, hasta otros del siglo XX como Eugene O'Neill, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Henry Miller, Graham Greene, Samuel Beckett, Aldous Huxley y James Joyce—sobre quien escribió páginas penetrantes, de las primeras dedicadas a él en Hispanoamérica—, así como a los escritores de la llamada “Generación

28 Olga García Yero: *Espacio y escritura femenina*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 265.

1 Texto inédito del volumen: “De Ramón Meza a Francis Scott Fitzgerald. Nuevos estudios de literatura cubana”, Ediciones Unión, La Habana [en prensa].

perdida”, muchos de ellos prácticamente sus coetáneos, como Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Sinclair Lewis, Erskine Caldwell o el propio Fitzgerald, a quien cita en varias ocasiones.

Una somera investigación preliminar emprendida para la redacción del presente estudio, arroja varias citas sobre la obra y la figura del autor de *El gran Gatsby*, en especial dos crónicas en la sección *Letra y Solfa* del periódico caraqueño *El Nacional*, ambas de 1951. En la primera, titulada “El misterio de los estilos”, aparecida el 10 de junio de ese año, expresaría lo siguiente refiriéndose a Fitzgerald:

La sensacional revaloración del novelista norteamericano Scott Fitzgerald, a que estamos asistiendo en estos momentos, comprueba esa ley. Sus obras, que aparecieron en revistas populares y fueron meros *best-sellers* hacia el año 1920, cayeron en un olvido de cerca de treinta años, para regresar triunfalmente ahora al plano de la actualidad, con nuevas ediciones y traducciones a varios idiomas. Sus más ilustres sucesores en el oficio lo consideran ya como un genial precursor de la moderna novela norteamericana, injustamente menospreciado. Y debe reconocerse hoy que, independientemente de sus grandes méritos de narrador, Scott Fitzgerald tuvo el don de ver agudamente cuanto lo rodeaba, fijando de modo admirable una época que nos pareció horrible en su tiempo, y que hoy revive ante nuestros ojos con una poesía nueva: la época evocada por Orson Welles, en el *Citizen Kane*.²

Poco tiempo después (el 20 de septiembre), en esa misma columna publicaría “Añoranzas imposibles”. Allí expresará:

Scott Fitzgerald vuelve a tener millares de lectores, porque sus novelas, independientemente de su mérito, evocan vigorosamente el mundo de la primera post-guerra, con su Costa Azul invadida por los rusos blancos, los intelectuales norteamericanos en Montparnasse, Unamuno en el destierro, y los *speakeasy* de la Prohibición. Por una vez, París y New York se conciertan en proclamar que los años que corrieron de 1920 a 1929 fueron los de una “época dichosa”.³

Puede que el lector se esté preguntando ya el interés del autor de estas líneas por la posible relación literaria entre Carpentier y Fitzgerald, y si se trata de ese lector ideal que colabora con nosotros y además

comparte nuestra afición por el cine, quizás vaya descubriendo qué ha motivado nuestra atención sobre este punto.

En 2008 se estrenó un film de gran éxito comercial —dirigido por David Fincher y protagonizado, entre otros destacados actores, por Cate Blanchett y Brad Pitt— sobre el relato de Fitzgerald “The curious case of Benjamin Button”, incluido en la primera edición de *Tales of the jazz age* (1922) y con anterioridad en la revista *Collier's* el 27 de mayo de ese mismo año. El *film* es una adaptación libérrima del gran cuento del célebre autor norteamericano, que a quien estas páginas escribe —no conocedor hasta entonces del texto en cuestión— le llamó sobremanera la atención debido a la similitud entre su principio compositivo básico y el del por igual notable relato carpenteriano “Viaje a la semilla”. Ambas historias desarrollan de manera sorprendente un interesantísimo juego con el tiempo mediante el cual se nos narra la vida de sus protagonistas en modo inverso al normal. Es decir, desde la “senectud” hasta el “nacimiento” de ambos, mientras que en la forma de exposición al lector se aprecian grandes similitudes que obviamente pudieran hacer pensar con toda razón a cualquier crítico que Carpentier tomó como modelo el cuento fitzgeraldiano para la realización de su obra maestra en el género.

Por fortuna, ambos autores han dejado constancia de sus respectivas fuentes, de modo que, desde el punto de vista metodológico, es conveniente confrontar sus testimonios al respecto. En su introducción a *Tales of the jazz age* nos revela Fitzgerald que entre las suyas se encuentra una aguda observación de Mark Twain que mucho le interesó, así como una idea de Samuel Butler contenida en uno de sus ensayos:

This story was inspired by a remark of Mark Twain's to the effect that it was a pity that the best part of life came at the beginning and the worst part at the end. By trying the experiment upon only one man in a perfectly normal world I have scarcely given his idea a fair trial. Several weeks after completing it, I discovered an almost identical plot in Samuel Butler's “note-books”. This story was published in “Collier's” last summer and provoked this startling letter from an anonymous admirer in Cincinnati. “Sir_____

I have read the story Benjamin Button in Collier's and I wish to say that as a short story writer you would make a good lunatic. I have seen many peices (sic) of cheese in my life but of all the pieces (sic) of cheese I have ever seen you are the biggest piece (sic). I hate to waste a peice (sic) of stationary on you but I will”.⁴

2 V.: *Letra y Solfa*, 8, *Literatura-Poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 21.

3 V.: *Letra y Solfa*, 5, *Mito e Historia*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997, p. 133.

4 Francis Scott Fitzgerald: *Tales of the jazz age*, Charles Scribner's Sons, New York, 1922, p. 5. Parece

Por su parte, son numerosas las referencias carpenterianas a la génesis del más popular de sus cuentos, publicado en 1944, en torno al cual son bien conocidas sus aseveraciones de haberlo escrito de un tirón, interesado por llevar a cabo desde el punto de vista técnico un experimento de traducir en forma literaria una recurrencia musical, y de que con él, por fin, “había hallado su estilo”, sin que en ningún momento hubiera mencionado como inspiración el relato de su colega norteamericano.:

Con “Viaje a la semilla” encontré mi forma, halle mi estilo.⁵

Tardé años en buscar lo que deseaba. Y el día que supe exactamente lo que quería, inicié *El reino de este mundo* de donde arranca prácticamente toda mi novelística y, anteriormente, un cuento titulado “Viaje a la semilla”, que fue escrito en el año 1942 y publicado en 1943.

Fue un caso muy curioso: llevaba exactamente diez años sin hacer un texto literario, no más que artículos de periódicos, y una noche en que había dirigido un programa de radio en una estación cubana, me fui a comer algo, como hacía siempre después del programa de las doce de la noche, al Centro Vasco de La Habana y comiendo se me ocurrió el cuento “Viaje a la semilla”. Surgió de la manera siguiente: por qué, si musicalmente se puede hacer lo que se llama una recurrencia, es decir, tocar un tema al derecho y tocarlo al revés seguidamente (hoy todos los compositores están siguiendo esa forma: exponen una melodía y después la siguen empezando por la última nota y volviendo a la primera, pero en sucesión), por qué no podría haber una biografía que se desarrollara de la muerte al nacimiento, en vez del nacimiento a la muerte. Esa idea se apoderó de mí intensamente. Volví a mi casa y en unas tres horas, escribí sin una tachadura, “Viaje a la semilla”. Ese día me había encontrado a mi mismo.⁶

conveniente presentar la traducción al español de esta cita:

El relato tuvo como inspiración una observación de Mark Twain acerca de lo lamentable que resulta que la mejor parte de la vida se encuentre al comienzo de ella y la peor al final. Al llevar a cabo el experimento sobre una sola persona en un mundo perfectamente normal, escasamente he alcanzado a dar a su idea un tratamiento justo. Varias semanas después de haberlo concluido, descubrí una trama casi idéntica en los cuadernos de notas de Samuel Butler.

Este relato fue publicado en *Collier's* el verano pasado y provocó esta fabulosa carta por parte de un anónimo admirador de Cincinnati:

“Señor:

He leído el relato Benjamin Button en *Collier's* y quiero decirle que como escritor de cuentos usted es un buen lunático. He visto muchas basuras en mi vida pero de todas ellas la suya es la mayor. Odio emplear una hoja de papel en usted, pero lo haré”.

(Trad. de S. Ch.)

5 Alejo Carpentier: *Entrevistas*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 239.

6 Ibídem, p. 475.

En este libro traté de reproducir, no olvides que estudié mucha música, que soy músico, lo que en música se llama una recurrencia. Pensarás tal vez que todo ello es un juego un poco gratuito. No; porque precisamente ese tratamiento en una biografía viene a mostrarnos la coincidencia que hay entre los primeros y los últimos días del hombre.⁷

Más allá de lo expuesto por el propio Carpentier, los estudiosos de su narrativa han señalado distintas fuentes para esta obra maestra de la cuentística de nuestro idioma, desde un anónimo relato muy lejano en el tiempo insertado en el *Papel Periódico de la Havana* a finales del siglo XVIII —en su número 30, correspondiente al 14 de abril de 1791— hasta las numerosas referencias al respecto señaladas por Manuel Durán en su estudio “El cómo y el porqué de una pequeña obra maestra”, recogido en la *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*,⁸ y en la cual ninguno de los autores incluidos en ella hace mención al texto de Fitzgerald. Con posterioridad, pese a la verdaderamente oceánica bibliografía pasiva existente sobre ellos, sorprende que, hasta donde se conoce, ningún otro escritor, haya vinculado estos textos de los dos grandes narradores.⁹

Ambos relatos comparten un principio compositivo básico: la total inversión de la fábula tradicional de un modo tan particular que también se tornan polares las relaciones habituales entre fábula y *sujet*. En ambos textos, la básica trayectoria vital de sus protagonistas discurre desde la vejez hasta su nacimiento, con ligeras variantes que explicitaremos en el curso de este análisis.

Para aquellos lectores que desconozcan lo narrado en ambos relatos, expondremos de modo sumario sus fábulas respectivas:

En el texto de Fitzgerald, el padre de Benjamin Button es avisado de que su esposa ha dado a luz. Acude al hospital para conocer a su hijo y encuentra que este, asombrosamente, se asemeja en su desarrollo a un hombre de setenta años, el cual habla con entera perfección y le pide sacarlo de allí. Comienza así una “curiosa” y muy tensa relación entre padre e hijo que con el tiempo se irá atenuando en la misma medida

7 Ramón Chao: *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1985, p. 110.

8 V.: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (selec. y pról. de Salvador Arias), Casa de las Américas, La Habana, 1974, pp. 295-320.

9 Es curioso que tan excelente conocedor de la literatura norteamericana —y por supuesto de la carpenteriana— como el crítico cubano José Rodríguez Feo, no hubiera incluido “The curious case of Benjamin Button” en su excelente antología *Cuentos norteamericanos* (Ed. Nacional de Cuba, La Habana, 1964) y haya, en cambio, escogido para ella “Absolución”, magnífico relato también, pero potencialmente mucho menos interesante al lector nacional que el que aquí estudiado.

en que lo hace para todos los familiares y amigos del matrimonio su lógico estupor revestido de rechazo ante este “caso”, tildado de monstruoso por toda la sociedad de Baltimore, que en un principio—lejos de compadecer a la familia—hace blanco de su censura al protagonista. Con posterioridad—en muy sutil y humorística forma— el autor “naturaliza” la situación al punto de que todos llegan, poco a poco, a aceptar como ordinario el caso. Benjamín, por su parte, mientras transcurren con normalidad los años, “biólogicamente” se va haciendo más joven. Al respecto, Fitzgerald se encarga en forma magistral de enmarcar la cronología de los hechos narrados con precisión cronométrica. Benjamín Button nace en 1860 y, como señalamos, aparenta setenta años, pero se va haciendo más joven en la misma medida en que todo el mundo envejece. Avergonzados sus padres por la anormalidad del hijo, lo fuerzan a actuar como un bebé, a pesar de que este, tanto en mente como en cuerpo, es un hombre mucho mayor. La gente, al principio, culpa a Benjamin por su peculiaridad extravagante y esperan de él que comience a comportarse en forma normal, algo que no parece preocuparle al “muchacho”. A los cinco años Benjamín asiste al *kindergarten*. A los doce su pelo pasa a ser grisoso. A los dieciocho intenta ingresar en Yale (1878) y no lo admiten porque no aparenta tener esa edad, de modo que la directiva universitaria piensa que se trata de una impostura del padre, por el cual lo toman. En 1880 comienza a trabajar en los negocios familiares, semeja tener cincuenta años (en realidad tiene veinte) y se enamora de Hildergarde, una bella muchacha que, para fortuna suya, sentimentalmente prefiere hombres maduros. Se casan y tienen un hijo al que llaman Roscoe. En forma paradójica, mientras su esposa envejece, Benjamin se hace más joven y concluye por perder interés en ella.

En 1895 se siente atraído por las jovencitas y ya Roscoe tiene catorce años. Benjamín toma parte en la guerra Cubano-Hispano-Norteamericana y al regresar de ella tanto él como su hijo aparentan tener la misma edad. El protagonista continúa haciéndose cada vez más joven y termina por ingresar en Harvard en 1910 con cincuenta años y una presencia de veinte, por lo que se repite la confusión entre padre e hijo de cuando intentó incorporarse a Yale. Al graduarse a los cincuenta y cuatro años (1914) y veinticuatro en rejuvenecimiento, parece lo suficientemente joven como para matricularse en una escuela preparatoria destinada al ingreso universitario. Deja ya de tener necesidad de afeitarse y se incorpora a la organización de los *boyscouts*. A los cincuenta y siete años se alista en la primera guerra mundial (1917), pero no lo admiten al semejar tener menos edad que la permitida para el reclutamiento. En 1920 llega a los sesenta años y Roscoe cada vez está más desesperado por la situación, pues habiendo tenido a su vez un hijo, este aparenta ya tener la misma edad que su abuelo y ambos toman

parte en similares juegos infantiles. Eventualmente, Benjamin alcanza la edad de ingresar al *kindergarten*, y por último, ya ni siquiera la tiene para permanecer allí. En la medida en que se hace aún más pequeño olvida todo lo que ha ocurrido en su vida. Al final, aprecia solo los colores y el olor de la leche hasta que todas estas sensaciones—al igual que en el relato carpenteriano—desaparecen del mismo modo en que él lo hace envuelto en la oscuridad. Estamos en 1930 y Benjamin Button morirá a la misma edad de setenta años que simulaba tener al nacer.

Por su parte, la “curiosa” historia del Marqués de Capellanías carpenteriano se nos revela a través de una composición de marco en la cual unos obreros que se encuentran ocupados en la demolición de una vieja mansión colonial, al cesar su labor del día y regresar al siguiente encuentran su labor acabada, al parecer, por obra de un conjuro mágico llevado a cabo con su cayado por un negro viejo que en un principio reconstruye la casona y echa a andar del modo inverso señalado la vida del protagonista del relato.

Don Marcial, ya fallecido, abre los ojos, se siente mejor cuando el médico lo desahucia, se confiesa, es víctima de una apoplejía acaecida después de tener relaciones sexuales con una prostituta, antes de haberse sentido mal tras la obligada venta de sus bienes al mejor postor. Transcurren meses de luto tras el fallecimiento de su esposa, que encuentra una muerte ahogada en el río Almendares premonitoriamente avizorada por una de sus esclavas. Nos hallamos ahora en los primeros meses del matrimonio de los marqueses y se describen aspectos de la noche de bodas, de la ceremonia nupcial en la iglesia, de los regalos con motivo de ella y de la visitas de él a la casa de su futura esposa durante el noviazgo.

El Marqués experimenta, al igual que Benjamin Button, la sensación de que algo anormal ocurre en el decurso de su existencia. Alcanza la “minoría” de edad y se libera de sus responsabilidades legales. Flirtea con muchachas de su clase social y el deseo sexual hace entrada en su vida a través de las mulatas que visita en las casas de bailes populares frecuentadas por él. Ingresa en el Real Seminario de San Carlos y, al igual que a Benjamín, los estudios se le van tornando cada vez más difíciles. En su adolescencia visita lupanares y atraviesa crisis morales. Los muebles crecen, pasa a jugar con soldaditos de plomo en franco paralelismo con Button, acostumbra a sentarse en el piso y se le abre el mundo maravilloso de una perspectiva insólita desde el suelo.

Fallece el padre, magnificada su visión para él cada vez más (otro motivo relacionado con el relato de Fitzgerald) hasta asimilarlo a un dios, cuyo culto pasará ahora al calesero Melchor (como para Benjamín su nodriza) y luego a su perro Canelo, al que un día comienza a llamar infantilmente “Guau guau”. Se esfuerza por alcanzar objetos demasia-

do altos para él. Contrae el hábito de romper cosas (motivo aparecido también en el relato del escritor norteamericano). El mundo se le reduce a las percepciones sensoriales: hambre, sed, calor, frío. El bautismo, con su sal desagradable, le es “retirado”. El universo le va entrando por los poros y por último penetra en el seno de su madre. Al “nacer-morir”, las cosas vuelven a su lugar. El tiempo se acelera. Todo vuelve a su condición primigenia, a la semilla. Solo un yermo queda de la casa colonial. A su regreso al otro día, los obreros encuentran la mansión demolida por completo y con ironía (tonalidad principal que permea ambos relatos) piensan en quejarse al sindicato.

Como puede apreciarse, numerosos son los puntos de contacto entre ambos textos, al punto de permitir que los lectores puedan llegar a una aparentemente justificada conclusión de que Carpentier conoció el de Fitzgerald y lo tomó como fuente de inspiración para un cuento adaptado a su propio estilo y concepción del mundo. Añádase que desde el punto de vista compositivo ambos relatos cuentan con una cantidad de páginas casi similar (son narraciones en buena medida extensas, acordes con la longevidad de las vidas que describen) y los distintos motivos enlazados de las fábulas respectivas se encuentran agrupados en un casi idéntico número de capitulillos que refuerzan aún más la impresión de dependencia del cuento carpenteriano con el de Fitzgerald (once en el del escritor norteamericano: trece en el de Carpentier). Además, una misma tonalidad irónica los preside, si bien en el de Fitzgerald se acentúa el elemento lúdico, a menudo con un carácter grotesco,¹⁰ de manera explícita señalado por el narrador, algo que no sucede en el de Carpentier.

Dada la inequívoca certeza de la precedencia fitzgeraldiana en la utilización del insólito recurso compositivo que emparenta ambos relatos, y expuestas algunas de las más relevantes coincidencias entre ellos, corresponde ahora expresar nuestro parecer acerca de la posibilidad de que Carpentier tomara como fuente el texto del autor norteamericano.

Como hemos señalado, Fitzgerald publica su cuento en 1922 y Carpentier el suyo en 1944. Ahora bien, la investigación realizada arroja que *Tales of the jazz age* —volumen que ni siquiera se encuentra en la biblioteca del gran escritor cubano (en la actualidad conservada en la Fundación que lleva su nombre)— no fue traducido ni al español ni al francés con anterioridad a la fecha de aparición de “Viaje a la semilla”, en la habanera Imprenta Ucar, García y Cía, en folleto de cincuenta y cuatro páginas, así como tampoco tenemos noticia de que el relato del

escritor norteamericano hubiera sido vertido al español o al francés en alguna publicación periódica, por lo cual se reducen grandemente las posibilidades de que Carpentier lo hubiera conocido directamente antes de 1944. Podría objetarse, por supuesto, que el simple hecho de que el libro —o el cuento en cuestión— no se encontrara hoy en su biblioteca personal y que no hubiera sido traducido a dichos idiomas, o a cualquier otro inteligible a Alejo, con anterioridad a 1944, no es prueba concluyente para determinar una influencia, pues incluso, entre otras muchas formas de llegar a conocer el texto de Fitzgerald, Carpentier pudo haberlo poseído con anterioridad a la fecha en la cual escribió el suyo o alguien que lo hubiera leído podría habérselo comentado en forma oral o escrita y despertar su estro creativo, o el propio autor cubano haber leído algún comentario sobre él donde se hiciera mención al recurso empleado por Fitzgerald.

Bien sabido es que la historia literaria está plagada desde tiempos inmemoriales de casos en que distintos autores, sin conexión en época y espacio, coinciden en la utilización de argumentos, recursos estilísticos o procedimientos compositivos similares, sin que ello disminuya por fuerza la originalidad de los seguidores de aquel que aparente contar con el siempre dudoso privilegio de haber sido el primero en emplearlos. Hace ya algunos años, tuve la ocasión de analizar un caso análogo, en el cual tres autores de nacionalidad diferente —el colombiano Gabriel García Márquez, el cubano Onelio Jorge Cardoso y el español Antonio Ortega— desarrollaban con gran eficacia artística un tema prácticamente idéntico¹¹ sin que hubieran conocido sus respectivos relatos. Como es obvio, ejemplos como este podrían citarse en forma reiterada.

Los textos, en efecto, poseen numerosos puntos de contacto, pero una lectura detenida revela de inmediato que, más allá de las coincidencias existentes entre ellos, muestran importantes divergencias estructurales que hacen incluso bastante dudosa la posibilidad de una influencia directa, por demás irrelevante ante el espléndido resultado estético alcanzado por el gran narrador cubano.

Con “Viaje a la semilla” no solo halló Carpentier su estilo —como le hemos visto dejar expresado—, sino que inauguró la senda de títulos extraordinarios que colocan su narrativa en el lugar cimero de la literatura hispanoamericana que nadie osaría discutirle. Con anterioridad —fuera de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), obra interesante por buen número de razones, pero sensiblemente inferior a la totalidad de su producción

¹⁰ La tonalidad grotesca en un inicio puesta en primer plano en el relato de Fitzgerald, muy finamente es desplazada por él a trágica al concluir esta gran obra.

¹¹ Vid. Sergio Chaple, “Variaciones sobre un tema en tres cuentistas iberoamericanos: Antonio Ortega, Onelio Jorge Cardoso y Gabriel García Márquez”, en *Estudios de narrativa cubana*, Ediciones Unión, La Habana, 1996, pp. 115-135. Los relatos en cuestión eran, respectivamente, “Dionisio”, “Nadie me encuentre ese muerto” y “El ahogado más hermoso del mundo”.

novelística escrita con posterioridad— solo había publicado, y en lengua francesa, el relato “Historia de lunas”, revelador de sus verdaderas potencialidades de narrador y que, como el aquí estudiado, nos muestra un Carpentier inaugural más apegado a lo que hoy suele entenderse como “realismo mágico” que a su posterior teoría de “lo real maravilloso”.

Es el momento en que, dos décadas después de su importantísima participación —como aventajado discípulo de Fernando Ortiz— en la divulgación tanto nacional como internacional de los valores estéticos aportados a nuestra cultura por su componente africano, y vuelto del viaje a Haití que tanto lo marcara desde el punto de vista ideológico, va a singularizarse en la narrativa nacional por su originalísima manera de apropiarse estéticamente nuestra realidad. Desde este punto de vista nada tiene en común “Viaje a la semilla” con “El curioso caso de Benjamín Button”.

Si bien la ironía constituye un principio básico estructural en ambos relatos, la posición del narrador hacia los hechos narrados difiere en gran medida. El de Fitzgerald, ya lo hemos señalado, se encuentra mucho más involucrado en los hechos. La tonalidad irónica llega a extremos grotescos y tal como se ha destacado aquí, concluye por hacerse trágica. El de Carpentier, por el contrario, va a adoptar la postura distanciada ante la realidad espejada observable en buena parte de sus obras posteriores. La sátira de Fitzgerald, en ocasiones jocosa, se explicita constantemente y zahiere de modo directo a personas e instituciones de la sociedad norteamericana de su tiempo (Yale, Harvard, representantes del ejército, etc.). Carpentier, al respecto, se muestra más refinado, su sátira social es mucho más sutil y eficaz pese a su vedada forma de ejercerla.

El tratamiento de las categorías de espacio y tiempo revela a la par diferencias sustanciales. Hemos señalado con anterioridad el énfasis puesto por Fitzgerald en la precisa determinación cronológica de los hechos acaecidos en su relato, de manera opuesta a la de Carpentier, en quien se aprecia como constante de su proceder narrativo ya tan temprano como en *¡Écoute-Yamba-Ó!* la indeterminación temporal de ellos, cuya verdadera fijación deja con gran sutileza a cargo del lector. Sabemos con exactitud cuándo nació Benjamin Button, a qué edad comienza a trabajar con su padre, cuándo contrae matrimonio y nacen su hijo y nieto, la fecha en que intenta ingresar en universidades o se enrola en dos guerras, por citar solo algunos hitos de su vida en modo alguno precisados en la de su protagonista por el escritor cubano. De igual modo acontece con la determinación espacial de la fábula: Benjamín Button nace y muere en Baltimore, pero a lo largo del relato se desplaza a numerosos lugares (otras viviendas, universidades, campos de *boyscouts*, países como Cuba y otros europeos donde desarrolla

su actividad bélica, etc.). La vida del Marqués de Capellanías, por el contrario, es presentada por Carpentier prácticamente circunscrita a una ciudad no de modo específico nombrada —aunque para los lectores cubanos sea evidente que se trata de La Habana del siglo XIX, con su río Almendares y su Real Seminario de San Carlos en calidad de principales indicadores geográficos— y en especial a la gran mansión colonial, la cual con su magistral trazado de vericuetos y tonos de claroscuros barrocos no puede sino revelar en un lector avisado su condición de símbolo.

Otra vez disímil resulta el tratamiento dado por ambos autores a la categoría del personaje. Donde Fitzgerald hace hincapié en la presentación de seres “reales”, “concretos”, física y espiritualmente descritos, así como enmarcados en circunstancias y contradicciones específicas de la sociedad de su tiempo que el narrador satiriza, Carpentier *generaliza* su mucho menor número de personajes, en especial el del protagonista. La descripción externa de Benjamin Button y restantes sujetos con los cuales se relaciona nos es entregada por el escritor norteamericano con lujo de detalles, mientras que los lectores del cubano no tenemos la menor idea de las características físicas del protagonista de su relato, o de la Marquesa, Melchor y restantes personajes, todos grandemente generalizados, arquetipizados, bien conocida constante en su narrativa. Fitzgerald subraya las motivaciones del proceder de sus personajes, con la muy evidente intención de clarificar al lector causas y efectos. Carpentier, si bien de modo magistral encadena en forma inversa los motivos de la fábula, deja en la bruma desde las más simples motivaciones de sus héroes hasta las más recónditas, como acontece, por ejemplo, en el caso de la muerte de la Marquesa, envuelta en un aura de misterio que hace lícito suponer a ese mismo lector avisado su posible asesinato a manos del protagonista, cuyas crisis místicas y de arrepentimiento así permiten suponerlo.

Por último, más importante aún es el hecho común a ambos relatos de hacer sentir al lector que más allá de la insólita forma de presentarnos la fábula se le está mostrando con mucha fineza, sin asomo didáctico alguno, una sátira social —más cáustica en Fitzgerald, más sutil en Carpentier— que añade muy subidos valores de contenido a los ya notables comprendidos en el aspecto formal.

Tomando en cuenta este último cúmulo de consideraciones, parece poco sustentable la inicial impresión de una influencia directa de Fitzgerald sobre Carpentier suscitada por el cotejo de los textos de “The curious case of Benjamin Button” y “Viaje a la semilla”, y se hace más plausible la posibilidad de una también coincidencia —bien “curiosa” por cierto, al igual que la de los tres autores hispanoamericanos ya apuntada— en el hallazgo y la puesta en práctica por ambos autores del recurso compositivo básico de sus relatos.

Nada desmerece el cuento de Carpentier respecto al de Fitzgerald y dejando a un lado enojosas valoraciones estéticas —irrelevantes en este caso— acerca de la superioridad de un relato sobre el otro, estamos en presencia de dos textos con valores propios, reveladores del altísimo grado de maestría narrativa poseído por sus autores, y que constituyen genuinas obras maestras de sus respectivas cuentísticas nacionales.

Puede que hayamos defraudado con nuestro análisis las maliciosas expectativas de algún que otro lector de encontrar escandalosas revelaciones acerca de una usurpación de recursos compositivos de Fitzgerald llevada a cabo por Carpentier. Bien poco la necesitaría el gran narrador cubano y, por añadidura, tanto en literatura cuanto en cualquier otro aspecto, bien reza el refrán que no hay nada nuevo bajo el sol y lo determinante en última instancia es el resultado estético obtenido por el creador con independencia de los medios válidos para lograrlo.

Quede así cerrado por nuestra parte este “caso” literario que de tan interesante modo ha hecho entrar en nuestra literatura las insospechadas relaciones entre estos dos estupendos narradores. Abiertas, pues, permanezcan las puertas para otros estudiosos interesados en este u otros “curiosos” vínculos entre ellos. Siempre será provechoso establecerlos.

OFELIA RODRÍGUEZ ACOSTA EN TRES ESPACIOS DE DIVULGACIÓN FEMINISTA

Zaida Capote Cruz

Investigadora del Instituto de Literatura
y Lingüística José Antonio Portuondo

Cuando propuse este tema para el Coloquio de Luisa, como solemos llamarle las habituales a nuestro encuentro anual,¹ solo pensé, como el título indica, en la labor desarrollada por Rodríguez Acosta —escritora cubana de la cual he hablado otras veces en estas citas— en *Espartana*, que dirigió; *Revista de La Habana*, en que ocupó la redacción de “feminismo” y la muy popular *Bohemia*, donde llegó a publicar un artículo por semana.

Sin embargo, revisando mis archivos, que acumulan notas desde 2006 hasta ahora, redescubrí cómo la presencia de Ofelia Rodríguez Acosta en publicaciones cubanas era mucho más amplia que la propuesta inicialmente en mi resumen. Tengo mala memoria, pero bastante buena suerte y muy buenos amigos. Así que no había perdido la información que —con la inapreciable ayuda de María Eugenia Mesa, quien recogió, por ejemplo, las colaboraciones de Ofelia en *Bohemia* y me regaló la lista— he estado recopilando desde entonces. Pero ella colaboró también, entre otras, en *Social*, *Carteles* y *Grafos*. En esta última aparecieron las crónicas que luego integrarían su libro *Europa era así*, de 1941.

Ante todo, hay que admitir que la búsqueda de una presencia en el espacio público, con la intención de trabajar por los derechos y la emancipación de la mujer, puede datarse muy tempranamente en la biografía de Rodríguez Acosta. En 1925 fue bibliotecaria del Club Femenino de Cuba, en cuya revista *La Mujer Moderna* pueden hallarse anuncios de sus más tempranas publicaciones y unas pocas intervenciones suyas, como la que da cuenta de su propósito de donar parte de la venta de sus libros al programa “La gota de leche” de esa asociación, una contribución a la crianza de los niños cubanos. En *El Fígaro* aparece una nota de Enrique José Varona, intelectual venerado

¹ El Coloquio Internacional organizado por el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas que dirige Luisa Campuzano, se dedicó en 2017 a “Mujeres y medios masivos de comunicación en la historia y la cultura de la América Latina y el Caribe”. Esta fue mi intervención allí.

por la generación de Rodríguez Acosta y voz de suma importancia en aquel contexto, agradeciendo el conocimiento de la existencia de quien, según dice, discute con argumentos inteligentes y sin perder el respeto por su contrario. Piénsese que Ofelia tenía apenas veintitrés años.

En *La Mujer Moderna* explica ella por qué abraza el feminismo. Se trata de hacer obra de mejoramiento social. Como afirmaba entonces, poniendo en juego argumentos útiles para la aceptación de la palabra y su sentido, “feminismo no es masculinización; feminismo es, precisamente, divinización del hombre, puesto que hace de la madre un agente directo de la formación intelectual, sentimental y humana del hijo; feminismo es obra de higiene social”, por eso, continúa, “hay que formar [a la mujer], a la que hay que enseñar qué es feminismo, qué es derecho, qué es razón”.² Fíjense cómo, tan tempranamente, comenzaba Rodríguez Acosta su labor de divulgación de las ideas y los proyectos feministas. Elevando la educación de la mujer a necesidad social, argumento incontestable, su labor como difusora de las ideas feministas continuaría luego en las páginas de *Social*, en sus mucho más frecuentes artículos y reportajes en *Bohemia*, en algunos escasos textos publicados en la *Revista de la Habana*, donde cubría la redacción de “Feminismo”, o en las innumerables presentaciones públicas en foros como el Lyceum, el Círculo Republicano Español de La Habana, o en su asistencia al “brillante homenaje intelectual”—a propósito de la salida, en 1929, de su segunda novela, *La vida manda*, y la discusión arrolladora que provocó— organizado por amigos cómplices y al que asistieron Dulce María Borrero, María Villar Buceta, Mariblanca Sabas Alomá y Enrique Serpa, entre otros. El periódico *El País-Excelsior* lo reseñó como un éxito rotundo.

En 1927 Ofelia funda, con Margarita Ayala, una revista cuya corta vida alcanzará apenas un par de números sucesivos en enero y febrero de aquel año. Una hierática mujer con una palmatoria en la mano, de rasgos duros cuya severidad subraya el diseño *art déco* de Antonio Jiménez Armengol,³ nos da la bienvenida (es un decir). La imagen se explica en el primer editorial de la revista: en primer lugar, dice Ofelia, antes de proponernos algo deberíamos “templar el corazón en la austeridad más absoluta, más rocallosa, más granítica”; ahí declara una “causa” pero lo hace elusivamente, aludiendo al ideal, gesto típico de la poesía postmodernista. Si las madres de Esparta arrojaban a sus hijos más débiles al abismo, quienes pretendieran avanzar hacia el futuro debían a su vez “lanzar [...] a la hondonada del aniquilamiento,

los sentimientos e ideas endeble, medrosos, que arruinan nuestro carácter e imposibilitan la ejecución de la obra”. “De Esparta”, dirá en el segundo número, “hemos recibido y queremos aplicarnos la ejemplaridad magnífica de la educación de la voluntad”.⁴ “*Espartana* hemos querido llamarla, previniéndonos de los peligros que a su vida pudiera ofrecerle su verbo desnudo, el cual, para llegar a triunfar, se adiestra en la severidad del propio juicio, en el estrujamiento de la propia carne, para dar más espacio dentro y fuera de sí a la inconmensurable dimensión de la Idea Pura”.⁵ Textos de Varona, María Villar Buceta (“lo más valioso y definitivo que tenemos”), José Conangla Fontanilles, Enrique Luis Varela (un comentario sobre el gótico ilustrado por una fotografía a página completa de la catedral de Burgos), Wen Fernández Flores, Luis G. Triay, Salvador Salazar, Oscar Contreras e incluso un tango escrito por una alumna ¡de once años! del conservatorio de Hubert de Blanck, Emma Tabares y Gutiérrez, comparten las páginas de la revista, donde aparece también una “Notícula pedagógica” cuyo autor imagina a la revista como “uno de los medios óptimos para marcar la senda del ideal a la mujer cubana de hoy y acercarla al régimen de la coeducación, seguro de que nunca tan noble bandera podría tener mejor abanderado que *Espartana*”.⁶ Otro interesante artículo de la Dra. Estrella Bretón sobre “Higiene infantil” enuncia, entre otras ideas, una de actualidad: “la mejor alimentación es la leche de la mujer, que es preferible a las demás e insustituible”.⁷ Hay una página de “actualidad gráfica” y otra de caricaturas, como anuncio de un libro de Armando Maribona. Casi a punto de cerrar el número, aparece lo que se anuncia en el recuadro redactado por la editora como “sección feminista”, con el artículo “¿Cuál es más mujer?” de Hortensia Lamar, directora de la revista *La Mujer Moderna*. Que la directora de la revista del Club Femenino de Cuba le dedicara “afectuosamente” a la nueva publicación un texto original, testimonia la existencia de redes de apoyo externas, lo mismo que la presencia de otros notables colaboradores solidarios del proyecto de Ofelia Rodríguez Acosta. “La mujer culta, valerosa, luchadora, compañera de labor a la par que de amor, del hombre es más mujer, más femenina”, dice Hortensia Lamar, que aquellas educadas para el placer o la maternidad exclusivos, formadas en una feminidad convencional y habituadas a esconder las ideas propias. El feminismo terminará, entre otras cosas, con la figura de la solterona; aquella mujer que no tenga hijos se ocupará de hacer avanzar la sociedad;

² Año I, no. IV, febrero de 1926, pp. 7-8.

³ Jiménez Armengol fue años después director artístico de *Facetas de Actualidad Española* (1937-1939), “revista mensual antifranquista, portavoz de la España democrática y libre”, editada en La Habana.

⁴ No. 2, p. 7.

⁵ En el “Editorial” del segundo número, añade “Empresa de espartanas es que en Cuba dos mujeres —ella misma y Margarita Ayala, administradora— arremetan contra todo con la ilusión de lanzar y sostener en la calle una revista literaria” (no. 2, p. 7).

⁶ Ramón López Oliveros, “Notícula pedagógica”, no. 1, p. 19.

⁷ No. 1, p. 21.

“las sacristías, los conventos y los prostíbulos se quedarán desiertos [...] y la humanidad ascenderá”.⁸ Todavía alcanza Ofelia a incluir un artículo suyo sobre las novelas de Carlos Loveira, cuyo retrato de las desigualdades sociales y de una nueva mujer alaba; aforismos de Martí; un avance ilustrado del argumento del estreno del mes en los cines de La Habana, *El águila azul*, de John Ford, y otras notas sobre cine; un “Consultorio para las damas y para el hogar”, a cargo de Miss Dorothy, que ofrece consejos sobre temas más bien fútiles: cómo decolorarse el vello de los brazos, cuidar de las cejas o lavar los encajes. Se añade un cuento de *Laborante* (“Un éxito fácil”) y una breve muestra de la correspondencia de Julián del Casal con Nieves Xenes.

El segundo número incluye varios poemas de Dulce María Loynaz, a quien se presenta como “una de las más intensas poetisas de América”,⁹ un inédito de Enrique José Varona, otra “Notícula pedagógica” de nuevo insistente en la promoción de las escuelas mixtas (coeducación) y, entre otros textos, “Feminismo actual” por Flora Díaz Parrado y el cuento “La oblación”, de la propia Rodríguez Acosta, que dialoga con “Estéril”, un poema de Enrique Serpa. De “La oblación” ya he hablado en otro sitio;¹⁰ “Feminismo actual” expone las causas históricas del desarrollo del feminismo y declara su pervivencia futura.¹¹ Antes de la guerra, se daba por hecho, afirma Díaz Parrado, que a “talla mediana, espíritu mediano. La mujer no era apta para la lucha social”; pero tras el Tratado de Versalles, hombre y mujer deben ser considerados “igualmente capaces por ser igualmente responsables”.¹² No me detengo más en *Espartana*, que merece un análisis más atento a sus estrategias de inserción del feminismo como ejemplo, convocando a pensadoras, médicas o poetisas en igualdad con sus equivalentes masculinos y que, al parecer, despertó, dada la labor de sus promotoras, bastante simpatía en el medio intelectual cubano.

Sin embargo, *Espartana* no duró más de un par de meses, pero supongo que funcionó, para Ofelia, como demostración de que podía hacerse de un espacio propio y como ejercicio del temple que luego demostraría con creces en sus intervenciones públicas. Aquella experiencia efímera y temprana en la divulgación feminista cimentó sus posteriores

incursiones en publicaciones de mayor alcance. Como rezaba uno de los poemas de María Villar Buceta aparecidos en la revista, también Ofelia podría decir después de *Espartana*: “Diréis que soy rara.../ No importa: he dicho lo que siento;/ y si me desdeñáis por eso,/ desde la cumbre donde os hablo/ me oirán la tierra, el sol, el viento...”. No otra cosa ansiaba ella que exponer sus ideas, exponiéndose también.

Miembro de una comunidad con preocupaciones y anhelos compartidos, la por entonces joven autora seguiría ganando popularidad entre los lectores cubanos, como prueba la cobertura mediática (diríamos hoy) de su novela *La vida manda* en 1929, un estruendoso cuestionamiento del destino de la mujer en la vida privada y en la (re) pública.

En la magnífica (por bella y por amplia) plaza de *Social*, pueden hallarse algunas colaboraciones de Rodríguez Acosta:¹³ dos cuentos, un artículo y un capítulo de la novela colectiva “Once soluciones a un triángulo amoroso”.¹⁴ La escritura colectiva, gesto típico de la vanguardia, convocó a varios de sus contemporáneos más notables (Guillermo Martínez Márquez, Jesús J. López, Enrique Serpa, Carlos Loveira y Emilio Roig de Leuchsenring) a ofrecer una solución original. El relato de Rodríguez Acosta, “La importancia de un teléfono”, hacía gala de la época y sus usos, otorgándole a la modernidad (es decir, al teléfono) un inusitado papel en la anécdota.

Otra de las más notables revistas cubanas de la época, *Carteles*, donde colaboraba habitualmente Mariblanca Sabas Alomá, le sigue la pista al desarrollo intelectual de Rodríguez Acosta desde una temprana reseña de *La vida manda* el mismo año de su aparición, en que Flora Díaz Parrado le reprochaba su “inelegancia”, su dramatismo en fin, hasta por lo menos 1938, cuando se registra la salida en México de su volumen de relatos *Algunos cuentos de ayer y de hoy*.

Entre 1928 (cuando aparecieron varios de sus cuentos) y 1932 colaboró asiduamente en *Bohemia*, espacio donde divulgó ampliamente su batalla continua por la dignificación, la emancipación y el enaltecimiento espiritual de la mujer.

El número del 19 de julio de 1932 tiene en portada el rostro de Ofelia. Enumero simplemente los títulos o temas más ilustrativos de sus artículos: en 1929, “¿Qué mueve al hombre en su oposición al feminismo?”, “Matrimonio y amor libre”; en 1930, “Feminismo teórico y feminismo práctico”, “Nuestra campaña feminista”; “Buda visto

8 No. 1, p. 25.

9 No. 2, p. 12. Precisamente a María Villar Buceta y Dulce María Loynaz dedicó Rodríguez Acosta sus comentarios radiales. Agradezco a María Eugenia Mesa Olazábal que compartiera esta información, incluida en su ponencia al Coloquio de la radio cubana (15 y 16 de octubre, 2009).

10 “Mentes libres, cuerpos supliciados. Las mujeres de Ofelia Rodríguez Acosta”, en *La nación íntima*, Ediciones Unión, La Habana, 2008, pp. 101-124. En este número, en la sección de fotografías, aparecen una exposición de Juan José Sicre y otra de Víctor Manuel, con lo cual el arte de vanguardia entraba en la revista.

11 No. 2, pp. 28-29.

12 *Ibidem*, p. 28.

13 En su compilación *Damas de Social. Intelectuales cubanas en la revista Social* (Ediciones Boloña, La Habana, 2014), Nancy Alonso y Mirta Yáñez, tras presentarla (p. 205) eligieron el cuento “El piano” (pp. 206-208) y yo escribí “Una mujer de *Social*: Ofelia Rodríguez Acosta” (pp. 209-211).
14 “Once soluciones a un triángulo amoroso. Tercera solución. La importancia de un teléfono”, *Social*, 12(4): 33, 69, 72, La Habana, abril de 1927.

con los lentes de una feminista". "El feminismo en la Universidad", "Comentarios a un folleto feminista", "La mujer y la guerra", "Feminismo afectivo", "Homenaje a Mariblanca de Cuba", "Balance" (Sobre el feminismo, responde carta); "Nunca es tarde" (respuesta a María Collado), "Feminismo y Comunismo", "El voto femenino y el momento político cubano", "La mujer de hoy y el amor", "La mujer cubana y la hora actual", "Los deberes de la mujer para con el hombre", "Piedras en el camino de la mujer", "Rebasando lo femenino", "El voto a la mujer espanta", "La maternidad trascendente", "Las mujeres contemporáneas", "La justicia de la guerra y la mujer" o "La mujer pagada"; también comenta *El origen de la familia*, de Engels, y textos de Plejánov o Joseph Roth. La situación cubana bajo el gobierno de Gerardo Machado, las protestas estudiantiles, el asesinato del estudiante Rafael Trejo y el homenaje póstumo al mártir añadieron densidad a sus colaboraciones y a su presencia en la vida política cubana. Pablo de la Torriente Brau escribió un hermoso artículo sobre el compromiso de las cubanas en la lucha antimachadista, "Las mujeres contra Machado", cuyo conocimiento debo a Ricardo Luis Hernández Otero, donde se la menciona. Sus recuerdos de esa época aparecerán en la novela *Sonata interrumpida*, publicada en México en 1943. Ruda al opinar, sin miramientos, con sinceridad y arrojo, sobre los temas de su interés, tanta claridad parece haber decidido, en opinión de Elena de Jongh, su exclusión posterior del canon cubano.¹⁵ No obstante, desde que Susana Montero la incluyera en su estudio *La narrativa femenina cubana entre 1923 y 1958*, en 1989, ha ido creciendo el interés por el estudio de su obra y su desempeño público.

Fue en *Social*, claro está, donde, como casi todo lo que se movía en el mundo cultural habanero, se anunció la constitución del Comité de Redacción de la *Revista de la Habana* de Gustavo Gutiérrez. Acompañada de José Z. Tallet, Alejo Carpentier, Rafael Suárez Solís, Antonio Gattorno, Juan José Sicre, Emilio Roig de Leuchsenring, José Antonio Fernández de Castro, Ramiro Guerra y Rubén Martínez Villena se hallaba Ofelia Rodríguez Acosta, responsable de la sección de "Feminismo". Como para subrayar la emergencia de las mujeres, al pie del artículo hay dos comerciales, uno para la venta de *Feminismo*, la popular colección de artículos de Mariblanca Sabas Alomá, y otro de la decoradora de interiores Clara Porset, cuya contribución es hoy muy apreciada. Entre lo mejor de la intelectualidad del momento, allí estaba nuestra protagonista, trabajando por el porvenir.

¹⁵ Elena M. De Jongh: "Gender and controversy; Cuban novelist Ofelia Rodríguez Acosta", *SECOLAS Annals, Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies*, vol. 23, 1992-1993, pp. 23-35.

El nombramiento de la *Revista de la Habana* parecería una especie de gratificación tras la confusión creada entre las "gentes de bien" por *La vida manda*, cuya anécdota, como recordarán, no le ahorra vicisitudes a su protagonista, la joven y prometedor y al final tan malhadada Gertrudis. Al menos, eso podría inferirse de la nota con que la *Revista* presenta la primera colaboración de Ofelia:

Ofelia Rodríguez Acosta es una escritora de prosa clara y valiente que defiende con sencillez y energía los derechos igualitarios de la mujer. El éxito de su reciente novela "La vida manda" ha asustado un poco a sus co-asociadas de la Alianza Nacional Feminista, que han demostrado su absoluta igualdad a los hombres enfrascándose en estériles luchas personalistas. En nuestra revista, Ofelia Rodríguez Acosta tiene a su cargo el sector feminista.¹⁶

A quienes le reprochaban ser como era, directa y libre, parece estar recriminando ella en su intervención "La intelectual feminista y la feminista no intelectual":¹⁷

Mientras se anatémice a la mujer que se subleva contra el poderío de la sotana; mientras se haga escarnio de la mujer que practique la libertad de amar; mientras se señale escandalosamente a la mujer que va sola en altas horas de la noche a un teatro, un concierto, una conferencia: mientras todo esto se haga por la mujer feminista, el feminismo no podrá alcanzar la jerarquía que le corresponde y seguirá siendo cosa de pacotilla, de panfleto y de artículo tanto más cuanto de la ley penal o civil de este o aquel país (p. 77).

Tales argumentos necesitan ser releídos hoy en Cuba, donde los prejuicios aún perviven, por increíble que parezca. Para Ofelia el feminismo es "algo más que un movimiento popular, en cuanto se refiere a su génesis orgánica. Nació, como la democracia, el socialismo, el comunismo, del dolor de la esclavitud. Es noble, porque es justiciero" (p. 78). En su opinión, el compromiso con el feminismo era razón de vida, y había de integrarse a la acción pública, claro está, pero también a la vida íntima, como tantas de sus heroínas imaginarias demuestran. Para ella era cuestión ineludible enfrentar los prejuicios de las que llama "feministas intelectuales", ubicándose a sí misma en un campo

¹⁶ Año I, no. 1, enero de 1930, p. 79.

¹⁷ Año I, no. 1, enero de 1930, pp. 75-79.

intermedio, erigiéndose en conciencia crítica de las de su clase y en lazo con quienes viven el feminismo sin analizarlo, sino, simplemente, poniéndolo en práctica con su comportamiento diario:

Yo, que tantas veces he atendido con mi pluma y mi voz a los pormenores exigentes del feminismo, mezclada con las feministas no intelectuales, he querido hoy, en cumplimiento de un deber, que abarca más que eso, hacer unas llamadas sobre estas consideraciones a las intelectuales feministas (p. 79).

La insistencia de Ofelia en la superación humana como uno de los propósitos (y aun como necesidad ineludible) del feminismo, se expresa también en un texto publicado en marzo de 1930, “El carácter y la personalidad de la mujer”,¹⁸ del cual extraigo algunos fragmentos para ilustrar la seriedad de sus asertos y quizá, también las razones del rechazo por parte de sus compañeras de partido:

Mientras la mujer no sepa hacerse de un carácter, sostener su personalidad, no habrá triunfado aunque tenga el voto en sus manos: arma electoral, pero no patente de derecho. Vendrá a ser lo que es hoy el hombre cubano: a tener un derecho sin derecho a tenerlo. Será una mujer en pleno uso de su libertad, pero absolutamente carente de independencia.

[...] Si la mujer no se aplica a forjarse un carácter y labrarse una personalidad, ocurrirá algo peor a lo que ocurre hoy entre los hombres; la lucha de partidos no será de filiación política, sino lucha de clases y de religiones. Hará guerra a la mujer obrera (de la que se vale ahora) y a la librepensadora (en la que ahora se apoya). No identificada con la primera, enemiga sistemática de la segunda, defenderá su automóvil y su reclinatorio.

[...] Mujer: ten valor para pensar; sinceridad para juzgarte; inteligencia para formarte.

Se ha hablado del “rechazo de sus compañeras de partido”. Pero también otras mujeres, feministas como ella y amigas suyas incluso, como Flora Díaz Parrado o Mariblanca Sabas Alomá, le reprochan a Ofelia ciertos excesos en su registro novelístico de la realidad de la mujer. Otro de los redactores de la *Revista de la Habana*, Enrique Gay Calbó, lleva más lejos los reparos estilísticos y artísticos, si no ideológicos, de sus iguales. Refiriéndose a la primera novela de Ofelia, y a “sus defectos de estilo, la inconsistencia de sus diálogos y la sencillez de sus tramas”, comenta el bibliógrafo de la *Revista*:

¹⁸ *Revista de la Habana*, año I, 3: 313-315, marzo de 1930.

En *El triunfo de la débil presa* una mujer pone cátedra y cada vez que tiene oportunidad se interna en el laberinto de las rebeliones femeninas. Y como la autora trata de hacer un manifiesto de combate, más que una novela, esas oportunidades de la protagonista saltan en casi todas las páginas.

Tal vez por eso la obra es inconsistente como esfuerzo artístico.¹⁹

Un par de meses más tarde, la propia Ofelia intentaba responder a sus detractores cuál era “la manera de producir de un novelista”, como se llama un artículo publicado en la *Revista de la Habana*.²⁰ Aunque no escribe en primera persona sino refiriéndose siempre a “el novelista” del título, privilegia la lectura atenta de sus predecesores y contemporáneos; el registro de escenas y personajes reales listos para llevarlos luego, con los ajustes necesarios, al mundo imaginario de la escritura; la revisión de la técnica ajena para entender cómo y por qué funciona y, finalmente, el autoanálisis permanente, la vida vivida en la tensión de intentar explicar cada gesto y palabra, cada consecuencia de cada causa. Equipara la escritura con el alumbramiento para enseguida, como aconseja hacer al novelista, desligarse de la emoción y regresar al análisis. Habrá de ver si la obra funciona. Si quien escribe ha quedado conforme, entonces la entrega a la imprenta. Es todo.

Hasta aquí, el artículo no parece relacionado con los reparos de Gay Calbó y los demás; pero a punto de acabar, declara:

El artista verdadero es espontáneo, temperamental. Es de una personalidad irreductible y esencialmente intransformable.[...] Hay apreciaciones estéticas que lo sitúan, pero no hay nada que pueda reglamentar el temperamento, la inspiración, la genialidad de un autor. Por alcanzar, *padecer* esos defectos —que solo los genios transforman en virtudes distintivas— muchos de los escritores de los llamados *impecables* darían su nombre (pp. 256-257).

En el espacio de la creación sus convicciones parecen tan asentadas e irreductibles como en el ámbito de su lucha feminista.

Pasará el tiempo, Ofelia viajará por Europa en los años de ascenso del fascismo, luego vivirá en México y volverá a Cuba en 1959 para morir entre los suyos. Pero su huella en la Cuba republicana merece ser recordada, lo mismo que su pasión por el feminismo.

¹⁹ “Ofelia Rodríguez-Acosta”, *Revista de la Habana*, año I, 3: 350, marzo de 1930. Para añadir a las publicaciones donde Ofelia Rodríguez Acosta estuvo presente: Gay Calbó se refiere a una campaña suya en *El Día* antes de la publicación de *El triunfo*...

²⁰ “Sobre la manera de producir el novelista”, *Revista de La Habana*, año I, 6: 253-257, junio de 1930.

ÁNGEL AUGIER, EDITOR¹

Ricardo Luis Hernández Otero
Investigador y profesor

Cuando la *Revista de Literatura Cubana*, cuyo Consejo de Dirección integró Ángel Augier desde su número 0, en julio de 1982 y de la cual fue editor siempre y director nominal a partir de 1995, cesó en 1997 (números 27/29), tras quince fructíferos años de existencia, cumplía el autor cuyo centenario nos convoca hoy más de seis décadas como promotor, editor y directivo o ejecutivo de publicaciones periódicas cubanas. De su responsabilidad al frente del suplemento dominical de *La Palabra* —primer diario del partido de los comunistas cubanos surgido en enero de 1935 y desaparecido a raíz de la feroz represión que siguió al fracaso de la huelga de marzo de ese año, por la falta de unidad entre las fuerzas revolucionarias de entonces— a la especializada *Revista de Literatura Cubana*, amplio e intenso fue el laboreo de Augier en estas importantes facetas de su quehacer cultural. Incluso, según consta en su *Biobibliografía* (2000) compilada por Omar Perdomo y en la que basamos algunos de nuestros apuntes,² ya desde 1934 venía cooperando con Juan Marinello en la preparación del periódico, en su condición de militante del Partido Comunista de Cuba desde años atrás.

Al suspenderse *La Palabra*, se le asignó la tarea de organizar la salida del semanario *Resumen. Síntesis de acontecimientos y opiniones* (1935), para el cual sugirió los nombres de quienes serían sus directivos —Andrés Núñez Olano y Carlos Rafael Rodríguez, director y subdirector, respectivamente— y se ocupó, según narró él mismo, de “trabajar en el diseño del formato, en los títulos de las secciones y en la redacción”.³ En este hebdomadario, del que apenas vieron la luz cuatro números según él y cinco según Carlos Rafael, “quedó integrado un núcleo de escritores —Guillén, Augier, Carlos Rafael— al que de inmediato se sumaron

Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Edith García Buchaca, Jorge Rigol, que impulsaría una literatura de contenido revolucionario”,⁴ de acuerdo con sus propias palabras.

Al año siguiente se encontraba entre los miembros del Comité editor de *Mediodía* (1936-1939), junto a Guillén, Aurora Villar Buceta, Carlos Rafael, García Buchaca, Rigol, Portuondo y (a partir del segundo número) Marinello. Es interesante destacar que inicialmente se llamaría *Trópico*, pero al surgir antes la empresa editora homónima, fue necesario cambiárselo. Por tratarse de una publicación bastante conocida solo vamos a insistir en la mención de los excelentes contenidos de su primera entrega: “Elegía a un soldado vivo”, de Guillén; “La casa de los Aldana”, de Luis Felipe Rodríguez, introducción a su novela aún inédita *Ciénaga*; “Una novela cubana” (sobre *¡Écue-Yamba-Ó!*), “Contraste económico del azúcar y el tabaco” y “Aforo de la poesía negra”, ensayos de Marinello, Fernando Ortiz y Carlos Rafael, respectivamente; notas de libros a cargo de Portuondo, Augier, García Buchaca, Alfonso Bernal del Riesgo; ilustraciones de Rigol, Domingo Ravenet y Luis Martínez Pedro, y la primera parte de la traducción de García Buchaca del ensayo de Luckacs “La teoría de la literatura y de la crítica literaria en Federico Engels”. Los cuatro primeros números de *Mediodía* continuaron esta tónica en lo esencial literaria, con poemas de Regino Pedroso, Rafael Alberti y Manuel Navarro Luna; narrativa de Carlos Montenegro; críticas y ensayos literarios de Augier, Portuondo, Marinello; notas de libros de Elías J. Entralgo, Guillén, Marinello, Augier, José Luciano Franco. En 1937 *Mediodía* sufrió transformaciones de forma y de fondo al convertirse, sin hacerlo explícito, en una publicación del partido de los comunistas cubanos, con cambios en periodicidad y formato y con la desaparición del comité editor inicial. Quedaron entonces al frente suyo Guillén y Carlos Rafael, como director y subdirector, respectivamente.

En el bienio 1937-1938 Augier formó parte del Consejo de dirección de la segunda etapa de *Páginas. Revista mensual de cultura moderna*, que circulaba bajo el lema de Fernando Ortiz “Fe viva en la Cultura; energía incansable en la Acción, y disciplina cívica en la Conducta”. Lo acompañaron en esas funciones, entre otros menos conocidos, Mirta Aguirre, Julio Le Riverend y Diego González Martín. En su último número (6) se anunciaba la creación de la editorial homónima —en activo aún al principio de la década de 1950, cuando publicó nada menos que la primera edición de la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951) de Guillén—, que codirigió en sus inicios con Marinello y Carlos Rafael y de la cual salieron, entre otros, *La España de Martí* (1938) de Emilio Roig de

1 Versión corregida de las palabras leídas en el taller, en ocasión del centenario de Augier, en la sala Rubén Martínez Villena de la Uneac. En aquella oportunidad me enfoqué solo en su labor como editor de publicaciones periódicas. Ahora he añadido unas breves referencias a su quehacer como editor de libros.

2 Omar Perdomo: *Biobibliografía de Ángel Augier*, Ed. Pablo de la Torre, La Habana, 2000.

3 Cit. en Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba: *Diccionario de la literatura cubana*, t. 2, Ed. Letras Cubanas, 1984, p. 858.

4 *Ibidem*.

Leuchsenring, las segundas ediciones de *Maceo, líder y masa*, de Marinello, *Sóngoro cosongo y otros poemas*, de Guillén (ambos en 1942), así como *Martí y la Iglesia Católica* (1945), con prólogo de Augier en colaboración con los otros dos directivos de la editorial, y *En torno a la novela detectivesca* (1947) de Portuondo. La editorial Páginas tenía entre sus propósitos “acercar la cultura al pueblo, elevar el nivel de las masas populares en su educación intelectual y moral, familiarizar al hombre en la lectura útil que le ayude a resolver sus problemas más generales”, para lo cual contaría con tres grades secciones: Biblioteca de Clásicos Cubanos, Biblioteca Cubana Contemporánea y Colección Universal de Cultura Moderna”.⁵ Está por hacerse un inventario y estudio de cuanto se publicó bajo este sello editorial, al igual que bajo otros similares que significaron importantes intentos, más o menos logrados, persistentes y fructíferos, en la época anterior al triunfo de la Revolución y que deben aquilatarse en su justa repercusión entonces y en el balance general del desarrollo de nuestra cultura en aquellos años. Que no todo fueran las Ediciones Orígenes, como tiende a pensarse y a expresarse.

En agosto de 1937, y no sabemos hasta cuándo (pero sí que ya desde enero de 1936 colaboraba en sus páginas y que textos suyos pudieron leerse en las mismas hasta 1957), fungió Augier como jefe de redacción de la revista *Ellas*. Ya en la década de 1940 fundó y dirigió *Libros Cubanos. Boletín de Bibliografía Cubana* (1940-1942), también con editorial homónima, por la cual apareció su poemario *Canciones para tu historia (1936-1939)* en 1941. Con posterioridad formó parte del Comité editor de *Gaceta del Caribe* (10 entregas en 1944) junto a Guillén, Portuondo, Mirta Aguirre y, desde el segundo número, Félix Pita Rodríguez. Esta publicación, con expreso “ánimo polémico y creyendo en la eficacia saludable de ciertas controversias”, se planteaba, en el editorial “Primeras palabras/ Pues señor...” de su entrega inicial, combatir “sin excesos, pero sin descanso a cuantos huyen, a la hora de crear, de todo contacto con el alma y la sangre del pueblo, de todo roce con las grandes cuestiones humanas, por temor a rebajar la categoría de su obra”. Y añadían: “Solo nos guía el afán de servir a la cultura en esta parte del mapa con un limpio espíritu solidario hacia los pueblos con los que estamos hermanados en el Caribe”.⁶ Fue una de las más relevantes publicaciones de aquel momento, simultánea al nacimiento de *Orígenes*, a cuyos antecedentes se hacían transparentes alusiones en ese primer editorial.

⁵ Vid. Enrique Saínz y Ricardo Hernández: “Eventos, ediciones y concursos [1936-1958]”, en Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor [del] Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente: *Historia de la literatura cubana*. T. II. *La literatura cubana entre 1899 y 1958*. La República, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 238.

⁶ Cit. en Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba: *Diccionario de la literatura cubana*, t. 1, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 363.

Desparecida *Gaceta del Caribe*, al año siguiente (1945) asumió la dirección del suplemento dominical de *Noticias de Hoy*, diario que venía saliendo desde 1938 y era en ese momento órgano del Partido Socialista Popular. Este suplemento fue un importante medio de divulgación de creaciones de escritores y artistas marxistas o cuando menos de izquierda o progresistas, tanto de Cuba como del extranjero, fuesen originales o reproducidas. Más adelante, en esa misma década, fundó y dirigió *Retiro Azucarero* (1947), revista órgano de esta institución de seguro social.

Entre 1950 y 1952 fue miembro del consejo de dirección de *Cuba y la URSS* (1945-[1952]), órgano del Instituto de Intercambio Cultural Cubano-Soviético, desaparecido, al igual que su revista, meses después del golpe de Estado de Fulgencio Batista el 10 de marzo de 1952. Aun en esta década fungió como director técnico de *La Rampa*, revista de la Asociación de Comerciantes de la Calle 23.

No pueden obviarse aquí las referencias al estudio y enseñanza de los procesos tecnológicos asociados al mundo editorial en sus más diversas expresiones. Entre 1946 y 1962 fue profesor de Tecnología de las Artes Gráficas en el taller que también dirigía en la Escuela Técnica Industrial Juan B. Alemán, de Rancho Boyeros. Gracias a una beca especial de la Unesco, a fines de 1954, asistió a curso sobre tecnología de la materia en el Collège Technique Etienne de París, ciudad en la que en 1952, en ocasión de su primer viaje a Europa, había podido visitar la Exposición Internacional de Maquinarias y Accesorios para la Industria del Papel.

Al triunfo de la Revolución su ya larga experiencia en tareas editoriales y directivas en diversas publicaciones fue notoriamente aprovechada. Así, estuvo entre los fundadores de la Agencia Prensa Latina, de la cual fue jefe de redacción entre 1959 y 1961. En este último año fue designado jefe de redacción del veterano *El Mundo*, diario de la época de la república neocolonial que pervivió hasta 1968. En 1963 fue secretario del Comité editor (o secretario de redacción) de *Universidad de La Habana*, revista que venía apareciendo desde 1934 y continúa hasta ahora. Más adelante ocupó cargos directivos o ejecutivos en *Cuba Socialista* (entre 1964 y 1967), *Unión* (de 1965 a 1970) y *La Gaceta de Cuba* (desde mediados de 1973). De modo simultáneo, tras su ingreso, en 1966, al Instituto de Literatura y Lingüística de la entonces Academia de Ciencias de Cuba, fundado el año anterior por su antiguo compañero en afanes revolucionarios e intelectuales José Antonio Portuondo, fue miembro del Consejo de redacción de su primer órgano, el *Boletín L/L* (1967, solo dos números) y subdirector de su posterior y aun activo *Anuario L/L* (desde 1970 en que se creó hasta 1975). De esta etapa puedo recordar su meticuloso trabajo con los originales que, ya vistos

por los respectivos departamentos del centro, se le entregaban para su posible inclusión en la revista, sus afanes en la revisión y corrección de pruebas de galera y de plana y luego la alegría cuando entre todos los compañeros cargábamos en la imprenta de la Academia los paquetes con los ejemplares impresos y los descargábamos en el Instituto. En dicha publicación, en la época en que Augier la tenía a su cuidado directo en todo su proceso editorial, publiqué mis primeros trabajos crítico-investigativos.

Por último, como ya se expresó, Augier tendría a su cargo la *Revista de Literatura Cubana*. Aunque su nombre figuraba junto a los de Portuondo, Roberto Fernández Retamar y Le Riverend como miembros de su Consejo de Dirección, es bien sabido que la responsabilidad mayor correspondía a Augier: solicitaba colaboraciones, recibía otras que por diversas vías le llegaban, conformaba en lo fundamental los números y se ocupaba directamente de seguir de cerca todo el proceso hasta que la publicación salía a encontrarse con su público, en Cuba y en el extranjero. En ocasión de su décimo aniversario, Augier me solicitó un comentario sobre la trayectoria de la revista, que asumí con el mayor rigor posible, mediante análisis estadísticos de sus contenidos, de sus colaboradores, etcétera, no recogidos en el texto, pero sí reflejados en las ideas expuestas en el mismo.⁷ Debo decir que Augier no estuvo de acuerdo con algunas de mis apreciaciones, que suprimí o modifiqué partes de mi texto de acuerdo con sus observaciones y sugerencias, pero que otras no las asumí y las dejé tal cual las había escrito originalmente. Augier publicó el trabajo como se lo entregué en mi versión definitiva, pero se sintió obligado a mantener alguna de sus discrepancias en una nota al pie del mismo. Cito de modo textual el párrafo de mi trabajo motivador de su nota:

Por otra parte, la antelación con que deben entregarse a la imprenta los originales de cada número —requerimiento característico del “modus operandi” de nuestro sistema editorial— propende a desactualizar los comentarios y a afectar a la crítica en su función orientadora de lectores y autores. De igual modo, conspira contra el rigor esperado de esta sección en una revista especializada, la presencia de notas que son apenas referativas, a veces de una brevedad extrema aunque se trate de libros de alto valor.⁸

Reproduzco la nota al pie insertada por Augier en su condición de editor:

⁷ Vid. Ricardo L. Hernández Otero: “Décimo aniversario de la *Revista de Literatura Cubana*”, en *Revista de Literatura Cubana*, 21: 134-139, julio-diciembre de 1993.

⁸ *Ibidem*, p. 137.

No estamos completamente de acuerdo con el autor en algunos extremos. Precisamente el escaso número de páginas de esta revista semestral es lo que determina que también sean pocas las dedicadas a reseñas de libros y que ellas sean breves, es decir, simples, recensiones para dejar constancia de la existencia de la obra comentada, sin pretensiones de crítica exhaustiva. Esa ha sido la intención de la Revista, distinta a la de otras publicaciones especializadas de mayor volumen que admiten reseñas más extensas y valorativas. En esta situación no vemos razón para modificarla, como tampoco la vemos en anotar como defecto que la Revista conserve la estabilidad de la que llama exigua nómina de autores en la sección de reseñas. No es cuestión de cantidad. La función encomendada a esos estimados colaboradores ha sido cumplida con su reconocida competencia y autoridad y conforme a los requerimientos de la publicación. Pero la Revista siempre está abierta a nuevos colaboradores de esa sección y de ella en general. (N. del E.)⁹

Y sin más comentarios, prosigo mi exposición. Para esta significativa ocasión que nos reúne hoy aquí, he realizado un somero análisis de los números posteriores a los considerados en aquel estudio inicial de conmemoración, análisis del cual se desprendió que las directrices de la revista no habían cambiado en lo concerniente a su mayor dedicación al estudio de la obra de José Martí y Guillén, en ese orden; a la poesía; a la secuencia temporal de nuestro desarrollo literario que discurre de la época de la república neocolonial a la presente; a la amplitud de su nómina de colaboradores (con mayor presencia de firmas jóvenes en ese lapso); al corto número de reseñas, a la brevedad de muchas de ellas y a la exigua cantidad de autores que las calzaban; a la continuación de su línea editorial enfocada a la publicación de epistolarios, al reflejo sistemáticamente ordenado de la bibliografía de la crítica literaria cubana y a la inclusión de bibliografías personales; a la estabilidad de su Consejo de dirección, entre otras cuestiones de similar valía para una correcta valoración de su trayectoria.

Otra faceta importante y muy productiva del quehacer editorial de Augier se encaminó, tras el triunfo de la Revolución y gracias a las amplias posibilidades abiertas por esta para el estudio y la difusión de nuestra literatura nacional, a la preparación de ediciones de obras importantes de la misma. Sus más persistentes focos de atención recayeron en los grandes poetas cubanos Nicolás Guillén y José María Heredia. En relación con el primero debe resaltarse la compilación y

⁹ *Ibid.*, p. 139.

prólogo de su *Obra poética* (1972-73, 2 v.), de *Prosa de prisa* (1975, 2 v.) y de *Las grandes elegías y otros poemas* (Venezuela, 1984); en cuanto al segundo, la edición crítica de su *Obra poética* (1993) y la de su *Epistolario* (2005). A todo ello debe sumarse la compilación, prólogo y notas de *Poesía de la ciudad de La Habana* (2005) y de la *Poesía completa* (2007) de Enrique Loynaz. Como podrá apreciarse por las fechas, estos trabajos corresponden a una etapa de madurez fecunda de Augier y resumen su amplia y dilatada experiencia en el terreno de la edición.

No quisiera concluir este sucinto recuento sobre el tema que me sugirieran al invitarme a participar en este homenaje, sin expresar que la desaparición de la *Revista de Literatura Cubana*, en 1997, dejó un vacío que no ha sido llenado por ninguna de las numerosas revistas de índole cultural o literaria surgidas con posterioridad en nuestro país. Sé que algunos jóvenes la consideraban ya una revista extemporánea, fuera de contexto por sus concepciones y perfiles editoriales;¹⁰ pero en lo personal estimo que cumplía una función importante y que convendría, reconceptualizando su perfil, sus estrategias y perspectivas para ponerlas a tono con los nuevos tiempos, sus inquietudes y sus expectativas, analizar la pertinencia de su reaparición, al igual que la de *Letras Cubanas*, volcada esta hacia la creación literaria nacional aunque también enfocada hacia su estudio y valoración. Si para otras expresiones de nuestra cultura —digamos cine, ballet, arte, por ejemplo— existen publicaciones especializadas y específicas, ¿por qué no para la literatura nacional y su estudio? Nuestra literatura se encuentra en un gran momento de esplendor, tanto en lo cuantitativo cuanto en lo cualitativo, y es menester hacerlo conocer, en Cuba y en el mundo entero, a través de la divulgación sistemática y especializada, fundamentalmente de hoy en lo que a creación respecta; de hoy, de ayer y de siempre en lo que concierne a estudio, valoración y jerarquización. No dejemos la iniciativa en manos ajenas o cuando menos interesadas en arrimar la brasa a su sartén. Sinceramente opino que ese sería el mejor homenaje a Ángel Augier y a su militante y persistente dedicación a estas cuestiones, así como a la más directa predecesora de su último gran empeño, la *Revista histórica, crítica y bibliográfica de la literatura cubana* (1916-1917) de José Augusto Escoto, del centenario de la cual apenas nos separan unos pocos años. Muchas gracias.

10 En “Bodas de Cenicienta y Tántalo: metacrítica en Cuba” (*La Gaceta de Cuba*, 1: 14-19, La Habana, ene.-feb. 2000) Víctor Fowler escribía al respecto: “Carecemos de una revista especializada —que se dedique por entero a la crítica y estudios literarios de todo tipo— en donde reunir lo más valioso del género y entonces precisar los progresos de una época, figura, textos y modos de acercamiento que ganen centralidad. Hace doce años, en una esperanzadora ponencia que presentara en el Fórum de Crítica e Investigación Literarias (organizado por la Uneac), Arturo Arango habló de la *Revista de Literatura Cubana*, cuya dinamización se espera con impaciencia...; tan pobre es su relevancia para lo auténticamente renovador en la literatura del presente que bien pudiera desaparecer la revista sin que ni siquiera nos enterásemos” (p. 14). Agradezco al colega y amigo Pablo Argüelles Acosta el recordatorio de esta referencia.

LA EDAD DE ORO Y “NUESTRA AMÉRICA”¹

Salvador Arias (1935-2017)
Investigador del Centro de Estudios Martianos

Ahora que se ha conmemorado el 120 aniversario del ensayo martiano “Nuestra América”,² resulta oportuno establecer algunos nexos entre dicho texto y la revista que su autor dedicara a los niños de la patria grande. Cuando expresó en su emblemático ensayo que “la historia de América, de los incas a acá ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia”,³ ya lo había llevado a la práctica, dos años antes, en su revista *La Edad de Oro*.⁴ Allí, específicamente en el llamado por Fina García Marruz “gran tríptico americano”,⁵ compuesto por los artículos “Las ruinas indias”, “El Padre las Casas” y “Tres héroes”, les hacía llegar a sus jóvenes lectores planteamientos que entroncarían esencialmente con su ensayo posterior.

“Nuestra América” apareció a comienzos de 1891, primero, en la *Revista Ilustrada de Nueva York* (1 de enero) y, poco después, en *El Partido Liberal* de México (30 de enero). *La Edad de Oro* vio la luz pública entre julio y octubre de 1889, aproximadamente un año y medio antes. Este período, enmarcado entre la publicación de uno y otro texto, resultó de singular importancia en la vida de José Martí, apreciable en la abundancia y calidad de su quehacer intelectual. De este tiempo datan algunos de los textos que más tarde constituirían piezas medulares de su obra: *Vindicación de Cuba*, y los discursos dedicados al 10 de octubre, al poeta Heredia y el conocido como “Madre América”. Todos ellos demuestran un proceso de maduración, de precisión de

1 Se agradece al Centro de Estudios Martianos la cesión de este texto del destacado investigador Salvador Arias (1935-2017), que aparecerá en su libro póstumo *José Martí: indagaciones y paralelos*, en proceso de edición por Mariana Pérez Ruiz en la editorial de la institución.

2 José Martí: *Nuestra América* (Prólogo y notas de Cintio Vitier), Casa de nuestra América José Martí, Caracas, 2010 [En lo sucesivo, *NAEC* (*N. de la E.*)].

3 *Ibidem*, p. 43.

4 José Martí: *La Edad de Oro*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2014 [En lo sucesivo, *LEDO* (*N. de la E.*)].

5 Fina García Marruz: “*La Edad de Oro*”, en *Temas martianos*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2011, p. 399.

objetivos, cohesionador de la práctica cotidiana con la proyección hacia el futuro, el cual culminaría con “Nuestra América”. *La Edad de Oro* fue concebida dentro de este proceso, y en ella ya están presentes, o en germen, muchas de las ideas y proposiciones del gran ensayo martiano. Por eso pensamos que no hay mejor lector de “Nuestra América” que aquel que haya conocido previamente *La Edad de Oro*.

Y aunque esta idea de *La Edad de Oro* como antecedente de “Nuestra América” pueda parecer bastante evidente, ha tardado un tanto en reconocerse a plenitud, ya que, durante mucho tiempo, no se tenía como referencia válida la revista martiana pues, se decía, es “¡tan solo una revista para niños!”. Sin embargo, baste adentrarnos en cuestiones tan propias de América como la presencia esencial del indio nativo y veremos que, de toda la obra martiana, donde más explícitamente podemos encontrarla es en su publicación infantil. De igual manera ocurre con otras temáticas políticas, sociales y económicas, allí sintetizadas y puestas en prosa clara y justa.

Entre los planteamientos básicos que Martí les hace llegar a sus pequeños lectores, se encuentra el de que las culturas autóctonas de América no son inferiores a las de cualquier cultura europea, e incluso, asegura, en algunos aspectos, son superiores. Así, en “Las ruinas indias”, nos habla de los distintos grados de desarrollo de los pueblos originarios: los “pueblos acabados de nacer”, aislados y sencillos. Algunos, de más edad, que vivían en tribus formando aldeas, cazando, pescando, peleando. Y “otros eran ya pueblos hechos, con ciudades de ciento cuarenta mil casas, y palacios adornados de pinturas de oro, y gran comercio en las calles y las plazas, y templos de mármol con estatuas gigantescas de sus dioses. Sus obras no se parecen a las de los demás pueblos, sino como se parece un hombre a otro”.⁶ Y a pesar de que fueron “inocentes, supersticiosos y terribles”, todo lo suyo “es interesante, atrevido, nuevo”.

Y todo esto Martí lo entrega a través de una hermosa reconstrucción en que combina la narración con vivas descripciones de la ciudad capital de los aztecas, Tenochtitlan. Nos habla de sus monarcas justos, de sus oradores, de sus poetas, de sus construcciones que han llegado hasta nuestros días, comparándolos con sus equivalentes en el mundo europeo. También abunda en un aspecto más negativo, el de los sacrificios humanos que practicaban, y recuerda que también los llevó a cabo el hebreo Abraham, los romanos en sus circos, y, sobre todo, la más cercana Inquisición española, que “quemaba a los hombres vivos, con mucho lujo de leña y de procesión, y veían la quema las señoras

madrileñas desde los balcones”.⁷ Martí concluye afirmando que la de nuestros originales “Fue una raza artística, inteligente y limpia”.⁸

Acerca de la presencia del indio americano en la obra martiana existen varios aportes bibliográficos, aunque quizás no tan numerosos como requeriría su importancia. Es un tópico que, ligado a la problemática de las razas, desde la primera mitad del siglo xx fue objeto de estudio de Fernando Ortiz, Rafael Heliodoro Valle, Alberto Ghirardo, Julio Febres Cordero y Efraín Núñez Matos, entre otros. Por los años sesenta, dos autores, Jaime Alazraki y Antonio Sacoto, se centraron en un significativo paralelo: el indigenismo de Martí y el antindigenismo de Sarmiento. Pero en estos escritos, aunque se citaran a veces fragmentos tomados de *La Edad de Oro*, no solía otorgárseles la categoría que merecían.

Quizás haya sido Leonardo Acosta, en su libro *José Martí, la América precolombina y la conquista española*,⁹ quien no dudó en jerarquizar los textos de *La Edad de Oro*. En la búsqueda de la visión martiana del mundo americano precolombino y su opinión sobre la conquista española, “es significativo”, señala Acosta, “que donde aparecen en formas más explícitas y metódicas” es “en sus trabajos dedicados a formar a los americanos más jóvenes”.¹⁰ Aunque este tipo de análisis es posible encontrarlo en otros momentos de su obra (a excepción de su folleto sobre Guatemala), lo hace más bien ocasionalmente, como proveniente de “una concepción acabada y coherente”, resultado de “una toma de posición lúcida y radical”, alcanzada ya cuando escribía “Las ruinas indias” y “El Padre las Casas”. Resulta conveniente señalar que no es solo en estos textos en que se hacen patentes sus ideas sobre América pues, aunque no se centran específicamente en ello, hay consideraciones cuyas significativas al respecto en “La Exposición de París”, “La historia del hombre contada por sus casas” y “Un juego nuevo y otros viejos”.

Acosta destaca cómo “el juicio de Martí es decididamente favorable a los calumniados indios y su olvidada pero grandiosa civilización”. No obstante, “no hay idealización ni hipérbole y sí un conocimiento muy concreto”.¹¹ Martí toma decidido partido en aspectos todavía muy discutidos, como “la originalidad de las civilizaciones americanas, su autoctonía”, a pesar de sus desventajas debido a su aislamiento del resto del mundo. Cuando Leonardo Acosta realiza posteriormente, en

⁷ Ibídem, p. 80

⁸ Ibídem, pp. 78-79.

⁹ Leonardo Acosta: *José Martí, la América precolombina y la conquista española*, col. Cuadernos Casa, Casa de las Américas, La Habana, 1974.

¹⁰ Ibídem, p. 14.

¹¹ Ibídem, p. 17.

⁶ J.M.: *LEDO*, p. 78.

1985, la apreciada selección de textos de José Martí, *El indio de nuestra América*,¹² incluye los cinco artículos ya mencionados de *La Edad de Oro*.

En 1992, el Centro de Estudios Martianos llevó a cabo la Conferencia Internacional “José Martí, hombre universal”. Entre los trabajos presentados se encontraba el titulado “La imagen del indígena americano en dos textos de Martí”, del profesor universitario venezolano Alberto Rodríguez Carucci, publicado posteriormente en el *Anuario del CEM*.¹³ Los textos eran “Nuestra América” y *La Edad de Oro*. En su intervención, el autor se lamentaba de que respecto a este último no existía todavía un estudio específico sobre la concepción indígena de Martí. Así, insiste en lo que llama dos niveles de lectura: 1) la construcción formal de la imagen del indígena americano; 2) la concepción antropológica cultural de Martí sobre los primeros habitantes de América y su presencia en la historia. Después de analizar las características y las funciones del indígena americano defendidas por Martí en *La Edad de Oro*, pasa a ver cómo estas funciones subsisten en “Nuestra América”, pero de otro modo, pues en este último texto el indígena americano está presente mediante rasgos apenas esbozados, recurriendo a sugerencias sutiles, sintéticas, a veces simbólicas y metafóricas.

Rodríguez Carucci ha estudiado el posible vínculo de Martí con el llamado indigenismo, que florece en la literatura hispanoamericana por la década del ochenta, con la denuncia de la saturación del indio realizado por el peruano González Prada y la aparición de novelas románticas sobre la temática, como *Aves sin nido* (1889), de la también peruana Clorinda Matto de Turner, y la muy conocida y elogiada por Martí *Enriquillo* (1882), del dominicano Manuel de Jesús Galván. El nombre indio del protagonista de esta última novela es Guarocuya, mencionado por Martí en varias ocasiones, y presentado como personaje en “El Padre Las Casas”. No hay que olvidar que “indianismo” había existido en Cuba casi desde sus inicios literarios, y había eclosionado en la época romántica con textos como “La separación” (1836), de Antonio Bachiller y Morales, “Matanzas y Yumurí” (1836), de Ramón de Palma, y *Guatimozín* (1846), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, por no mencionar otros poemas, de Heredia, Milanés y Plácido, casi todos probablemente conocidos por Martí.

Como bien señala Rodríguez Carucci, Martí, en su tratamiento del indio, eludió los rasgos exóticos, fantasiosos, folcloristas o decorativos

con los que muchas veces el romanticismo los trató, dentro de una corriente a la que suele llamarse “indianismo”. Y señala como proposiciones de Martí las siguientes: 1) reivindicación económica y social del sector indígena americano; 2) la recuperación razonada en positivo de los diversos aportes aborígenes a favor de una integración cabal del proceso de la cultura latinoamericana; 3) una valoración antropológica, no racista, que permite reconocer y asumir al indígena como nuestro semejante y 4) una perspectiva flexible, abierta a la diversidad de etnias que forma la tensa y compleja diversidad de nuestra América.

El olvido en que se han tenido algunos de estos textos martianos se evidencia en el hecho de que uno tan importante como “Las ruinas indias”, en la práctica, solo cuente con un estudio dedicado íntegramente a él. Se trata de un excelente ensayo de la venezolana Luisa Isabel Rodríguez Bello, profesora de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, titulado «“Las ruinas indias” de José Martí: estética e identidad», aparecido en 2005.¹⁴ El artículo “El Padre las Casas” ha corrido mejor suerte, sobre todo con la edición crítica, que incluye estudios y otros materiales, preparada en forma de libro por Ana Cairo, de la Universidad de La Habana, en el 2001.¹⁵ Pero aún creo que los valores que encierran estos dos textos martianos sobre las culturas autóctonas de América y sus destinos, merecen una mayor atención.

En el trabajo de Luisa Isabel Rodríguez se reconoce cómo la lectura de *La Edad de Oro* propicia “una identificación con la América mestiza”, y hace un utilísimo señalamiento al destacar que, en “Las ruinas indias”, la metáfora “es el puente que permite la interrelación de temas suscitados por el texto”, lo que permite tanto una lectura monotemática como politemática. Así, el etnocentrismo y la empatía con lo indígena suscitan dos lenguajes íntimamente ligados: el artístico y el conceptual. La autora recuerda la función “de enseñar” que Aristóteles le asignaba a la metáfora, cuando pone a coexistir ambos lenguajes en un mismo plano de realidades, sin negar uno ni afirmar el otro, sino más bien creando uno nuevo. Esta incidencia en una poética simbolista y modernista, que confiere al texto altos valores literarios, funciona igualmente para “Nuestra América”.

La reivindicación de la cultura de los primitivos habitantes de América hace más ignominiosa su destrucción deliberada, llevada a cabo por los españoles. En “El Padre las Casas”, Martí nos muestra el

12 Leonardo Acosta: *El indio de nuestra América*, Casa de las Américas y Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1985.

13 Alberto Rodríguez Carucci: “La imagen del indígena americano en dos textos de José Martí”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 16: 159-170, La Habana, 1993.

14 Luisa Isabel Rodríguez: «“Las ruinas indias” de José Martí: estética e identidad». Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo>.

15 José Martí: *El Padre las Casas*. Edición crítica (Investigación, cronología, estudio valorativo y notas de Ana Cairo), Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001.

proceder de “aquellos conquistadores asesinos” contra nuestros indios, cazados por perros hambrientos, muertos en el trabajo de las minas, quemados en sus extremidades, marcados por el hierro, cargados de cadenas y objetos de burlas y vejámenes. Así morían los indios de pena, de furia, de fatiga, de hambre, de mordidas de perro, y por lo tanto, lo mejor era ir al monte a pelear por sus derechos. Pero aquellos que se opusieron heroicamente fueron víctimas de la superioridad en armamentos de los conquistadores, hasta ser vencidos. Y entonces, “sacerdotes que vinieron de España después de los soldados echaron abajo el templo del dios indio, y pusieron encima el templo de su dios”.¹⁶ Esta reivindicación del indio era esencial para Martí, que, ya desde 1884, había expresado claramente: “¿No se ve cómo del mismo golpe que paralizó al indio se paralizó a América? Y hasta que no se haga andar al indio, no se comenzará a andar bien en América”.¹⁷

Varios críticos han coincidido en la idea de que uno de los momentos en donde aparece en forma más explícita, metódica y sintética la política cultural martiana para “nuestro” continente es en sus trabajos destinados a formar a los americanos más jóvenes. Como él estaba convencido de que “conocer es resolver”, el conocimiento de la historia de Nuestra América era también una forma de acción, y estos artículos son una muestra de ello. Para confeccionarlos utilizó una amplia bibliografía que, en forma amena, incorporó a sus textos. Martí expone criterios ajenos y los sopesa con los suyos en los asuntos más polémicos: las características de los aborígenes americanos y su supuesta inferioridad, la leyenda “negra” (o “blanca”) de la conquista, la política de exterminio contra los aborígenes, y la cuestión del Padre las Casas y la introducción de la esclavitud africana en nuestras tierras. De manera sencilla expone sus criterios, de acuerdo con una lógica transparente y honesta, convencido de que “el hábito noble de examen destruye el hábito servil de creencia; la pregunta curiosa sigue al dogma, y el dogma, que vive de autoridad, muere de crítica”.¹⁸

Como complemento a los artículos citados, y para redondear el conocimiento de la historia de América, “de los incas acá”, Martí escribió “Tres héroes”, un texto al cual, indudablemente, le otorgó suma importancia, pues lo colocó a modo de pórtico de su revista. Aquí aparece el hombre americano en sus luchas por independizarse del yugo colonial, en una historia que, todavía entonces, era reciente, pero que le permitía dejar claramente sentados algunos principios esenciales referentes a la libertad, la lucha revolucionaria, los héroes, la

conducta humana, el decoro, la dignidad y, en definitiva, una posición ante la vida.

Sin dudas este es un texto muy conocido, sin embargo, no resulta ocioso recordar algunas de las ideas claves que expone en sus inicios. Martí nos habla de “tres héroes”, pero sin olvidar que entre los que pelearon por la libertad de América también estaban los soldados “que son héroes desconocidos”. A continuación, expone una clara definición de libertad, como “el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía”¹⁹ y, al precisar el concepto de honradez, acaba por lanzar una convocatoria a la acción: “Un hombre que se conforma con obedecer a leyes injustas, y permite que pisen el país en que nació los hombres que lo maltratan, no es un hombre honrado”.²⁰

En este artículo, hay una luminosa observación martiana que resulta aplicable a prácticamente la mayor parte de sus referencias a personajes históricos. Hablamos de su comparación metafórica entre la no perfección del sol y del hombre, y dice, se les debe perdonar sus errores, cuando “el bien que hicieron fue más que sus faltas”.²¹ Aunque en “Nuestra América” no suele señalarse a ningún personaje por sus nombres específicos, sí existen alusiones evidentes en las cuales está implícita la valoración martiana de “luz” y “sombras”. Aquí, más que hablar del enciclopedismo de origen francés en los orígenes de la revolución continental, señala, en una evidente alusión al cura Hidalgo, que “con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo, vinimos, denodados, al mundo de las naciones”.²² Como en “Tres héroes”, en “Nuestra América” recuerda que “un cura, unos cuantos tenientes y una mujer alzan en México la república, en hombros de los indios”.²³

Después alude a Morazán, en Centro América, y continúa: “Con los hábitos monárquicos, y el Sol por pecho, se echaron a levantar pueblos los venezolanos por el Norte y los argentinos por el Sur”.²⁴ Entonces viene su alusión a los otros “dos héroes” de su artículo (Bolívar y San Martín), sin nombrarlos, y expuestos en un momento clave: “Cuando los dos héroes chocaron y el continente iba a temblar, uno que no fue el menos grande, volvió riendas”.²⁵ Ahora, en este ensayo de 1891, desde una posición más madura y abarcadora, hace una implícita evaluación crítica de las consecuencias de ciertas posiciones, más afines a Bolívar

16 J. M.: *LEDO*, p. 80.

17 José Martí: “Autores americanos aborígenes”, en *Obras Completas*. Edición crítica, t. 19, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2011, p. 121 [En lo sucesivo *OCEC* (*N. de la E*)].

18 J. M.: “Los códigos nuevos”, en *OCEC*, t. 5, 2011, p. 89.

19 J. M.: *LEDO*, p. 19.

20 *Ibíd.*

21 *Ibíd.*, p. 20.

22 J. M.: *NAEC*, p. 44.

23 *Ibíd.*

24 *Ibíd.*

25 *Ibíd.*

que a San Martín, como la de que es tan importante el heroísmo en la guerra como en la paz, pues es más fácil “morir con honra” que “pensar con orden”, o dirigir, después de la pelea, los pensamientos diversos, arrogantes, exóticos o ambiciosos. También expone que se debe gobernar “en la práctica continua de la razón y la libertad” antes que arremeter con la fuerza del poder.

La conclusiones al final de “Tres héroes” parecen tener su complemento, más amplia y explícitamente expuesto, en un fragmento de “Nuestra América”. El artículo de *La Edad de Oro* termina de la siguiente forma: “Esos son héroes; los que pelean para hacer a los pueblos libres, o los que padecen en pobreza y desgracia por defender una gran verdad. Los que pelean por la ambición, por hacer esclavos a otros pueblos, por tener más mando, por quitarle a otro pueblo sus tierras, no son héroes, sino criminales”.²⁶ Y en “Nuestra América” expondrá:

Los que, al amparo de una tradición criminal, cercenaron, con el sable tinto en la sangre de sus mismas venas, la tierra del hermano vencido, del hermano castigado más allá de su culpas, si no quiere[n] que le[s] llame el pueblo ladrones, devuélvanle sus tierras al hermano. [...] Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes.²⁷

La presencia de “Nuestra América” es muy evidente en el extenso y significativo artículo de *La Edad de Oro* “La Exposición de París”. Incluso, en “La última página” del número en que aparece el texto, Martí recalca: “lo que hay que leer, sobre todo, con mucho cuidado, es lo de los pabellones de nuestra América”.²⁸ En el empeño por describir dichos pabellones hace un rápido y sintético recorrido por los países del continente, dejando sentadas ciertas premisas esenciales. La entrada en las descripciones ya supone una fuerte apelación emotiva: “Pero al otro lado es donde se nos va el corazón, porque allí están, al pie de la torre, como los retoños del plátano alrededor del tronco, los pabellones famosos de nuestra tierra de América”.²⁹

Entre esas premisas esenciales Martí destaca que “¡Es bueno tener sangre nueva, sangre de pueblos que trabajan!”.³⁰ Y de entre los pabellones destaca el de la Argentina, cuyo:

palacio de hierro dorado y cristales de color en que la patria del hombre nuevo de América convida al mundo lleno de asombro, a ver lo que puede hacer en pocos años, un pueblo recién nacido que habla español, con la pasión por el trabajo y la libertad: ¡con la pasión por el trabajo!; ¡mejor es morir abrasado por el sol que ir por el mundo, como una piedra viva, con los brazos cruzados!³¹

Martí nos presenta a una Argentina en pleno desarrollo, con la construcción de la ciudad modelo de La Plata, su comercio y su ganado.

México recibe también especial atención, destacando la presencia de elementos prehispánicos. Señala que fue el único pabellón latinoamericano realizado por naturales del mismo país: “¡Y ese templo de acero lo levantaron, al pie de la torre, dos mexicanos, como para que no les tocasen su historia, que es como madre de un país, los que no les tocasen como hijos!; ¡así se debe querer a la tierra en que uno nace: con fiereza, con ternura!”.³²

Más brevemente, pero con igual ternura, desfilan los pabellones de Bolivia, Ecuador, Venezuela, Nicaragua, El Salvador, Chile, Guatemala, Santo Domingo, Paraguay, Uruguay. La conclusión de estos fragmentos podríamos encontrarla en “Nuestra América”: “los pueblos que no se conocen, han de darse prisa en conocerse, como quienes van a pelear juntos”,³³ “¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas!”.³⁴

En un momento cuando aún se discutían por algunos las posibilidades monárquicas o republicanas para los estados, Martí quiere dejar bien claro para sus jóvenes lectores su preferencia indiscutible por la segunda opción. Precisamente su artículo sobre La Exposición de París comienza con un sintético y claro pronunciamiento sobre las razones que tuvo el movimiento revolucionario francés de 1789, cuyo centenario conmemoraba el evento. Comentaba al respecto que “Francia fue el pueblo bravo, el pueblo que se levantó en defensa de los hombres, el hombre que le quitó al rey el poder [...] Fue como si se acabase un mundo, y empezara otro”.³⁵ Sin negar la importancia del enciclopedismo, el alzamiento de los franceses y su ideario, su mirada ahora busca otras raíces más profundas y esenciales, pues “Ni de Rousseau ni de Washington viene nuestra América, sino de sí misma”.³⁶

31 Ibid.

32 Ibid, p. 107.

33 J. M.: NAEC, pp. 37-38.

34 Ibidem, p. 38.

35 J. M.: LEDO, p. 100.

36 J. M.: “Discurso pronunciado en la Sociedad Literaria Hispanoamericana en honor de Simón Bolívar el 28 de octubre de 1893”, en *Obras completas*, t. 8, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1963, p. 244.

26 J. M.: LEDO, p. 22.

27 J. M.: NAEC, p. 38.

28 J. M.: LEDO, p. 133.

29 Ibidem, p. 106.

30 Ibid.

Así, en el ensayo “Nuestra América” expone con claridad meridiana cómo en nuestras repúblicas, “levantadas entre las masas mudas de indios”, las incapacidades para su buen gobierno no están “en el país naciente, que pide formas que le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia”,³⁷ pues “El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país”.³⁸

Casi dos años separan las apariciones de *La Edad de Oro* y de “Nuestra América”. En el tiempo transcurrido es indudable que Martí, al calor de la experiencia, afiló su pensamiento en cuanto a la profundidad de ciertos aspectos, pero la coherencia de ambos textos en sus ideas básicas los hace partes de un todo indisoluble. El lenguaje, siempre con altos valores literarios, es distinto en cada uno de acuerdo con sus propósitos. Más claro y explícito en *La Edad de Oro*, mientras que en “Nuestra América” encontramos al escritor exuberante, apoyado en su manejo sintáctico y una fuerte proyección metafórica. Pero, ¿qué mejores lectores puede tener Nuestra América que aquellos que hayan leído previamente *La Edad de Oro*?

37 J. M.: NAEC, p. 40.

38 Ibidem, p. 41.

MARTÍ SUMERGIDO EN SU PAISAJE

Carmen Suárez León

Investigadora del Centro de Estudios Martianos

De Santo Domingo ¿por qué le he de hablar? ¿Es eso cosa distinta de Cuba? [...] Hagamos por sobre la mar, a sangre y a cariño, lo que por el fondo de la mar hace la cordillera de fuego andino.

JOSÉ MARTÍ: Carta a Federico Henríquez y Carvajal de 25 de marzo de 1895.

Leer el texto martiano, apropiarse de esa lectura, siempre es una insólita aventura del pensamiento y una experiencia sensorial y emotiva extraordinaria. La profundidad conceptual y adelantada está siempre amalgamada con experiencias estéticas y hondos sentimientos. El lector que por alguna incompetencia suya permanezca sordo a una de esas dimensiones puede haber leído con provecho a un grandísimo escritor, a un poeta absoluto, a un hondo pensador o al héroe magnífico de una nación, pero no se leyó la tremenda totalidad que llamamos José Martí. Tal vez uno de los estudios en que nos podríamos acercar desde la literatura a esa riqueza extraordinaria sería el examen del tratamiento que hace del paisaje.

Es una propuesta que puede parecer peregrina, pero hay razones serias que la sustentan. El paisaje es una categoría estética de extraordinaria complejidad, un tejido de cultura y naturaleza, en tanto siempre se trata de un espacio habitado por el hombre o por lo menos contemplado e intervenido por él en alguna medida desde el momento en que es representado. Como escribe Marta Tafalla:

Concebir un territorio como un paisaje forma parte del proceso por el cual los seres humanos intentan dotar de significado al pedazo del mundo en el que habitan para hacerse un hogar en él. Un hogar no solo de piedra y madera, sino también de valores, de ideales, de sentido, y, por supuesto, un hogar en términos

estéticos. Por eso solemos hablar de la personalidad, del carácter de un paisaje. Quizás la forma más clara de decirlo sería afirmar que un paisaje es una interpretación de un pedazo del mundo, una forma de leer en un territorio una serie de significados, que dependen estrechamente del propio marco cultural.¹

De manera que, a través de la historia de la literatura, ha sido presentado desde muy diversos puntos de vista, como fruto de la sensibilidad, la cultura y las preocupaciones de los hombres dentro de una época y un territorio dados. A poco de leer a José Martí interrogándonos por su modo de recrear el paisaje en cualquier contexto, encontramos que lo que prevalece como poética particular y reiterada será tan moderno y novedoso como en otros aspectos. Si podemos hallar exquisitas marcas cultas y hasta dramáticas del antiguo *locus amoenus*, el paisaje idílico hacia el que el poeta huye en busca de paz interior y armonía; o del *locus horridus* de los románticos, extraños parajes oníricos desde donde el abismo llama a los hombres angustiados, y también algunos retratos de jardines versallescos como los que solían pintar los modernistas, lo que se constituye como una constante es la mirada antropológica de un poeta-pensador. La belleza del paisaje estará siempre vista y examinada en sus enlaces y procesos socioculturales con el hombre como centro.

Una tremenda diversidad de espacios geográficos son representados en esta escritura que se pasea por lo más intrincado de la ciudad moderna o por lo más recóndito del monte; la hiperestesia del escritor, su capacidad para representar lo que percibe por cualquiera de sus sentidos, le permite literalmente reproducir espacios urbanos o rurales con una fidelidad que se aproxima a la cinematografía tan cercana ya en los tiempos en que vive Martí. El paisaje insular del Caribe será una figura primerísima de la escritura en los diarios de su trayecto apasionado hacia la guerra libertadora.

Esos pequeños y magnos escritos martianos poseen la más extraña consistencia y una extraordinaria gravitación. Formalmente, se trata de algo que es diario y no es diario, ni muy íntimo, ni de guerra, ni es agenda, tal vez como dijo José Lezama Lima conforman “el más grande poema escrito por un cubano”.² Cuando lo leemos resulta como

un imán, como un irresistible haz de tensiones y remansamientos, de una belleza arrasadora. Un texto que se expande y se expande en un diálogo presentido en otras zonas de su obra y que puede percibirse como una superficie de intensa vibración que se completa en otros textos. Por ejemplo, es así en estas citas de cartas del mismo período en que escribe el diario de su paso por Santo Domingo y Haití; leemos en carta a Gonzalo de Quesada y Miranda:

Ya Vd. sabe que llevo los ojos claros por este camino sangriento; si me dejan poner vivo el pie en nuestro país ¿quiere que le diga desde ahora cómo y de quiénes, uno por uno, será la campaña, implacable, de la codicia burlada, del miedo de no ser ayudado de mí en el apetito de poder, del desamor natural en ciertos hombres a una honradez más enérgica que su tentación?

O más adelante, “Y mi encargo es que en nada se trasluzca mi actividad por estas tierras, o la posible utilidad de ellas”;³ a Federico Guiraudi y otros: “Callar y andar es hoy mi obligación”;⁴ a Tomas Estrada Palma: “De mí, ya le digo, voy preso, y seguro de mi inmediato destierro: —y también de la utilidad para mi patria de este martirio”;⁵ a Gonzalo de Quesada y a Benjamín Guerra: “Yo, tal vez pueda contribuir a ordenar la guerra de manera que lleve adentro sin traba la república, tal vez deba, con amargo valor, obedecer la voluntad de la guerra, y mi conciencia, y volver a abrazarlos”.⁶

El Delegado va con todos los hilos de la guerra en las manos, perseguido por el enemigo español y por enemigos ambiciosos salidos de las querellas intestinas que toda lucha por el poder concita; todos ellos quieren información para ver el modo de aniquilarlo o de rebajarle autoridad para fomentar sus propios protagonismos. Este hombre camina sabiendo todos y cada uno de los peligros que lo acechan en cada vuelta del camino. Recurre entonces, en la mínima hora de descanso, a equilibrar el trayecto sangriento, enlazando aquel entrañable espacio identitario con sus afectos dejados atrás, recrea el paisaje antillano, lo narra, lo describe y lo comenta para las niñas que ama y que lo aman, así el amor llena una distancia agónica, colma de presencias amadas una lejanía dolorosa y crispada.

Describe a los hombres antillanos siempre interactuando con su paisaje, en su lenguaje local, nombra las marcas de su historia, de la vida y de la muerte, como cuando nos narra una llegada en su viaje de Montecristi a Laguna Salada, escribe:

1 “Paisaje y sensorialidad”, en *Teoría y paisaje II: paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales = Theory and Landscape II: Landscape and emotion. The reappearance of emotional geographies = Theorie et paysage II: paysage et émotion. La résurgence des géographies émotionnelles*/ Dirección de la obra: Toni Luna y Isabel Valverde; Edición a cargo de: Laura Puigbert y Gemma Bretcha. – Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. – [Documento digital], p. 124.

2 José Lezama Lima: “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba”, en *La cantidad hechizada*, Ediciones Unión, La Habana, 1970, p. 184.

3 José Martí: “Carta de 19 de febrero de 1895” en *Epistolario*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1993, pp. 69-70.

4 *Ibidem*, p. 74.

5 J. M.: “Carta de 16 de marzo de 1895”, ob. cit., p. 105.

6 J. M.: “Carta de 25 de marzo de 1895”, ob. cit., p. 121.

Con el primer sol salimos del alto, y por entre cercados de plátano o maíz, y de tabaco o yerba, llegamos, echando por un trillo, a Laguna Salada, la hacienda del General: a un codo del patio, un platanal espeso: a otro, el boniatol: detrás de la casa, con cuatro cuartos de frente, y de palma y penca está el jardín, de naranjos y adornapátios y rodeada de lirios, la cruz, desnuda y grande, de una sepultura. Mercedes, mulata dominicana, de vejez limpia y fina, nos hace, con la leña que quiebra en la rodilla su haitiano Albonó, el almuerzo de arroz blanco, pollo con llerén, y boniato y auyama: al pan, prefiero el casabe, y el café pilado tiene, por dulce, miel de abeja.⁷

Con ese entramado entre la narración y la descripción se construye todo el texto de los diarios; desfila ante nuestros ojos la imagen plásticamente expresada de lo que va viendo el poeta, el paisaje insular es descrito en sus mares, los cursos de los ríos, los bateyes y las ciudades, los montes y los domésticos jardines. Se trata del incesante trabajo de los hombres del Caribe en su acomodación a la tierra. No hay grandes tiradas ensayísticas ni enjuicia largamente; lo narrado y lo descrito se entrevera con un mínimo comentario que contiene la reflexión política, social o ética de lo contemplado, pero lo que rectorea el texto es esa identificación continua con las criaturas isleñas y la naturaleza que son también suyas. Hay un amor, una dulce consideración respetuosa subyacente que mana continuamente de la historia de su peregrinación por el espacio dominicano o haitiano donde los antiguos insurrectos construyen ciudades y haciendas o se ganan el pan pobre de cada día, y sostienen con lo que pueden al viajero conspirador. Cuando no aprueba, reprueba con la delicadeza de un padre o de un hijo, pero hay una empatía fraterna vibrando en la luz de su diálogo.

Un paisaje no es solo lo que se contempla, es un tejido sensorial que penetra por todos los sentidos. Con la misma maestría técnica con la que el cubano ha construido ya una épica de la modernidad en sus *Escenas norteamericanas*, convertirá el paisaje antillano en una experiencia de lectura multisensorial. Veamos esta descripción donde lo mirado deja todo su espacio al oído, al tacto, y al gusto:

Por las persianas de mi cuarto escondido me llega el domingo del Cabo. El café fue “caliente, fuerte y claro”. El sol es leve y fresco. Chacharea y pelea el mercado vecino. De mi silla de escribir, de espaldas al cancel, oigo el fustán que pasa, la chancleta que

arrastra, el nombre del poeta, el poeta grande y pulido de *Patrie*, –y el grito de una frutera que vende “¡Caimite!” Suenan, lejanos, tambores y trompetas. En las piedras de la calle, que la lluvia desencajó ayer, tropiezan los caballos menudos. Oigo “le bon Dieu” – y un bastón que se va apoyando en la acera. Un viejo elocuente predica religión en el crucero de las calles a las esquinas vacías.⁸

De vez en cuando, Martí abandona el paisaje sociocultural y asciende a la noche, al mar, al cielo, buscando un intercambio íntimo con el entorno, alejándose por un momento del espacio conflictivo en que los hombres interactúan para restablecer en su interior un instante de serenidad. Escribe, por ejemplo, recalcando, eso sí, su condición filial: “Y admiré, en el batey; con amor de hijo, la calma elocuente de la noche encendida, y un grupo de palmeras, como acostada una en la otra, y las estrellas, que brillaban sobre sus penachos. Era como un aseo perfecto y súbito, y la revelación de la naturaleza universal del hombre”.⁹

O más adelante, deja este retrato del vuelo fractal de las aves: “Pasan volando, por lo alto del cielo, como grandes cruces, los flamencos de alas negras y pechos rosados. Van en filas, a espacios iguales unos de otros, y las filas apartadas hacia atrás. De timón va una hilera corta. La escuadra avanza ondeando”.¹⁰

Son miradas densamente poéticas en que el poeta queda solo frente a su paisaje en una contemplación extasiada, donde prevalecen la belleza y el sentido de pertenencia. Luego serán los días cubanos, donde la realización suma de su vida se cumple cuando José Martí es ya un general mambí, y camina el monte isleño que soñaba recostado al piano de la casa de su maestro Mendive, donde repasaban las marchas y batallas de los insurrectos en el mapa. El paisaje alcanzará en esos días un tremolar de gesta antigua con sus mambises guerreros. Por ahora nos quedamos con esta cita donde la visión martiana atrapa “en junto” al hombre del Caribe en su paisaje insular:

A paso de ansia, clavándonos de espinas, cruzábamos, a la media noche oscura, la marisma y la arena. A codazos rompemos la malla del cambrón. El arenal, calvo a trechos, se cubre a manchones del árbol punzante. Da luz como de sudario, al cielo sin estrellas, la arena desnuda: y es negror lo verde. Del mar se oye la ola, que se exhala en la playa; y se huele la sal. –De pronto, de los últimos cambroneros, se sale a la orilla, espumante y velada– y como

7 J. M.: *Diarios de campaña*. Edición crítica (Investigación, prólogo y anexos de Mayra Beatriz Martínez), Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2007, pp. 21-22.

8 *Ibíd.*, p. 74.

9 *Ibíd.*, p. 32.

10 *Ibíd.*, p. 68.

revuelta y cogida —con ráfagas húmedas. De pie, a las rodillas el calzón, por los muslos la camisola abierta al pecho, los brazos en cruz alta, la cabeza aguileña, de pera y bigote, tocada del yarey, aparece impasible, con la mar a las plantas y el cielo por fondo, un negro haitiano.— El hombre asciende a su plena beldad en el silencio de la naturaleza.¹¹

¹¹ Ibid., p. 66.

CUATRO CARTAS INÉDITAS DE GASTÓN BAQUERO (DON GENARO) A CHACÓN Y CALVO Y UN ARTÍCULO SUYO DESCONOCIDO

Jorge Domingo Cuadriello
Investigador del Instituto de Literatura
y Lingüística José Antonio Portuondo

Después de haber publicado los cuadernos de versos *Poemas y Saúl sobre su espada*, ambos en 1942, dos años más tarde Gastón Baquero se incorporó al periodismo profesional como miembro del equipo de redactores de *Información*. Sin embargo, su presencia en este periódico no se prolongó mucho tiempo; posiblemente gracias a las gestiones de su padre, José María Baquero Prieto, traductor de cables del *Diario de la Marina*, con posterioridad pasó a esta publicación. A partir de entonces se entregó por completo a las labores profesionales, en detrimento de la creación poética, actitud que motivó las críticas de no pocos de sus compañeros de generación, y ascendió a los puestos de editorialista y jefe de redacción de dicho periódico, de arraigadas posiciones conservadoras, católicas e hispanófilas. Sus artículos obtuvieron los codiciados premios periodísticos Justo de Lara (1943), José Ignacio Rivero (1947) y Juan Gualberto Gómez (1948) y por los conocimientos culturales que fue adquiriendo tuvo la capacidad de escribir sobre diferentes temas: música, literatura, política, historia... La palabra de Gastón Baquero era leída con atención incluso por los que no compartían sus posiciones políticas. Como prueba podemos mencionar la polémica que sostuvo con el intelectual comunista Juan Marinello en 1944¹.

A partir del golpe de estado perpetrado por el general Fulgencio Batista en marzo de 1952, que rompió el orden constitucional de la República, se involucró aún más en el movimiento político del país. Fue designado miembro del Consejo Consultivo creado por su coteráneo Batista para tratar de darle visos de legalidad a aquel régimen de fuerza, no de derecho, y por medio de sus escritos intentó justificar el proceder del nuevo gobierno. Igualmente se manifestó con mayor frecuencia a favor de la dictadura de Francisco Franco y de la satrapía de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana. Su visceral anticomunismo lo llevó a situarse al lado de esos sistemas autoritarios y

¹ Véase: *Polémica literaria entre Gastón Baquero y Juan Marinello*, comp. de Amaury Gutiérrez Coto, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2005.

personalistas. Sin abandonar sus obligaciones en el *Diario de la Marina*, se desempeñó además como consejero del Instituto Nacional de Reforma Económica y como asesor del Instituto Nacional de Cultura, que presidió Guillermo de Zéndegui.

En 1958 el empuje de las fuerzas revolucionarias, que tanto en las ciudades como en las zonas rurales combatían al régimen batistiano, comenzó a debilitar sus cimientos. El aparato represivo incrementó su accionar y aumentó el número de detenciones, de represaliados y de asesinados. Esta situación no provocó en Gastón Baquero un cambio de actitud hacia el gobierno y le siguió guardando fidelidad. A favor suyo, sin embargo, pueden hablar algunos casos en los que intercedió a favor de revolucionarios detenidos. En su libro de memorias *Dinosauria soy*, Graziella Pogolotti reconoce que Baquero realizó gestiones para la localización de su amigo Enrique Collado, un sicólogo que conspiraba contra Batista y había convertido su residencia en refugio de perseguidos y en centro de reunión de dirigentes clandestinos del Movimiento 26 de Julio. Gracias a su intercesión pudo conocerse el recinto policíaco a donde había sido conducido Collado y, a partir de ese dato, evitar que lo desaparecieran y conseguir su liberación.² Aquella actitud suya merece reconocimiento; pero pone al descubierto los estrechos vínculos que tenía con altas figuras del gobierno e incluso, quizás, con importantes represores.

Por otro lado, no deja de causar asombro que al constituirse el 16 de julio de 1958 la empresa Molinos de Papel San Juan de Cuba S.A., una fábrica que se instalaría en Matanzas con una inversión de más de seis millones de pesos, Gastón Baquero apareciese como su Vicepresidente Segundo.³ ¿Cómo explicar que este periodista, de extracción social sumamente humilde, pudiera contar entonces con un capital tan elevado como para integrar la directiva de esta millonaria empresa? La única explicación que hallamos es que en ese negocio desempeñaba el papel de testaferro de algún importante industrial o funcionario del gobierno.

El derrumbe de la dictadura de Batista y el triunfo de las fuerzas rebeldes el 1 de enero de 1959 echaron por tierra este negocio y llevaron a la clandestinidad a Gastón Baquero. De acuerdo con la información que brinda Carlos Barbáchano, quien se entrevistó en numerosas ocasiones con el poeta a lo largo de sus últimos años, al ocurrir el derrumbe de la tiranía su residencia campestre en Santa María del Rosario fue “asaltada por un grupo de presuntos intelectuales armados, entre los

que se encuentra Guillermo Cabrera Infante”⁴ Temeroso de ser detenido por su compromiso con el régimen depuesto, como le ocurrió entonces a otros intelectuales de su entorno, entre ellos Francisco Ichaso, Emeterio Santovenia y Joaquín Martínez Sáenz, en medio de la efervescencia revolucionaria, la búsqueda de torturadores y delatores, la fuga hacia el extranjero de políticos batistianos o su irrupción en sedes diplomáticas para pedir protección, él optó por abandonar su domicilio, situado en la calle 15, Vedado, y acogerse a la hospitalidad brindada por el poeta Eliseo Diego en Villa Berta, amplio caserón situado en la apartada localidad de Arroyo Naranjo. De acuerdo con los recuerdos que este recoge en una bella carta fechada en La Habana, el 29 de diciembre de 1992 y dirigida a Baquero, después de años sin que mantuvieran correspondencia, podemos conocer esa actitud solidaria del autor del poemario *Por los extraños pueblos*. Y también una anécdota impactante: frente a su casa residía entonces Amado Palenque, crítico de arte y profesor universitario de militancia comunista. Un hijo suyo conoció por uno de los hijos de Eliseo, su compañero de juegos, pues ambos eran adolescentes, que en el domicilio de este se escondía Baquero, y le dijo al padre que iba a denunciarlo a la policía. Amado Palenque miró fijamente a su hijo y le aseguró: “Si haces eso te mato”. Terrible amenaza que demuestra su integridad moral como hombre, pero que en boca de un padre resulta repudiable.⁵

Como en realidad a Gastón Baquero no se le abrió una causa judicial, pues ni había cometido crimen alguno ni había malversado fondos del tesoro público, días después pudo acogerse a la protección de una embajada latinoamericana que no hemos podido precisar y abandonar el país rumbo a España el 18 de abril de 1959. En el número del *Diario de la Marina* correspondiente al día siguiente apareció una carta de despedida a sus lectores, en la cual intentó justificar el silencio que había asumido en la etapa final del régimen depuesto. Según sus palabras, le dolían los crímenes que se cometían, pero por una cuestión de principios no podía situarse al lado de la Revolución, pues no creía en ninguna de ellas. Y después de llamar a Batista *dictador*, calificativo sorprendente en él, aunque muy tardío, y de considerar “horrores a los que Cuba padecía”, afirmaba: “Llegó la revolución en la que no tienen cabida el perdón de los errores, el pensamiento conservador, la

² Véase: *Dinosauria soy*, de Graziella Pogolotti, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 82.

³ V.: *Las empresas de Cuba 1958*, de Guillermo Jiménez, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 2004, p. 454.

⁴ Carlos Barbáchano: *Gastón Baquero: el hombre que ansiaba las estrellas*, Ed. Betania, Madrid, 2015, p. 29. Cita tomada del artículo de Guillermo Rodríguez Rivera “La vida cultural en 1965”, *La Gaceta de Cuba*, 4: 32, La Habana, julio-agosto de 2017.

⁵ Véase: Carta de Eliseo Diego a Gastón Baquero fechada en La Habana el 29 de diciembre de 1992 en University of Miami Libraries. Cuban Heritage Collection. Fondo Gastón Baquero. Colección 5033 Serie No. III. Box No. 11 Folder No. 70. En conversación telefónica que el autor de estas líneas sostuvo el 11 de agosto de 2017 con Josefina (Fefé) de Diego, hija del poeta, esta nos confirmó que Baquero se ocultó en Villa Berta en las primeras semanas de 1959.

doctrina tradicionalista ni el conformismo acomodaticio que, es cierto, ha frustrado tantas esperanzas del cubano". Ya por último se declaraba "verticalmente conservador, un derechista en tiempos de derrota para las derechas" y defendía "la libertad frente al comunismo esclavizador".⁶

Baquero en España contaba con muy buenas relaciones. Durante años había respaldado al régimen franquista y había estado muy vinculado a intelectuales españoles adictos al gobierno, a miembros de la jerarquía católica y a entidades oficiales como el Instituto de Cultura Hispánica. Las puertas se le fueron abriendo con facilidad y pudo insertarse sin dificultades en el movimiento intelectual de Madrid, colaborar en periódicos importantes, como *ABC*, y en revistas académicas, como *Cuadernos Hispanoamericanos*. No volvió más a Cuba, donde quedaron sus padres y otros familiares. Falleció en la capital española en 1997.

Hace años, mientras revisábamos la correspondencia dirigida al hispanista José María Chacón y Calvo y que forma parte de su papejería, depositada en el Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, nos llamaron la atención cuatro cartas con esta simple firma: *Don Genaro*. Así aparecía incluso en la catalogación, pues al clasificarlas el responsable de esa tarea no había logrado precisar la identidad del remitente. Nos entregamos a esta labor y vimos que al pie de una de esas cartas había sido escrito a mano, posiblemente por el mismo Chacón y Calvo, "Carta de Gastón Baquero". No desconocíamos que este se encontraba en aquellos momentos, 1959, en Madrid y que entre esos dos intelectuales se había forjado una estrecha amistad. Ya en esa pista, seguimos adelante con nuestra investigación y reparamos en la información que hacía *Don Genaro* acerca de la próxima publicación de un trabajo suyo sobre el narrador Ciro Bayo en una revista española. Buscamos en los números de las principales revistas literarias españolas de los años 1959 y 1960 y encontramos que Baquero había publicado en *Papeles de Son Armadans* el artículo "Ciro Bayo, el de la vida en fracaso, ¿no sería el triunfador verdadero?".⁷ Era la verificación de la identidad del seudónimo.

Otro dato vino más tarde a confirmar que detrás de *Don Genaro* se encontraba Gastón Baquero. Al revisar la correspondencia que se conserva en el Fondo Rafael Suárez Solís, también de este instituto, hallamos una carta fechada en Madrid el 23 de mayo de 1959, firmada

solo con la inicial G., pero debajo la indicación "Don Genaro Díaz recibe su correspondencia en Conde del Valle de Suchil Nro. 4 Madrid".⁸ Según hemos podido conocer, ese era el domicilio entonces de Baquero, en Madrid (15).⁹

No tenemos una explicación certera acerca de por qué seleccionó ese seudónimo, pero quizás tomó el nombre de Genaro por la conocida frase popular cubana "Como la mula que tumbó a Genaro". Y a Baquero la Revolución lo había tumbado de los puestos bien remunerados que disfrutó durante el batistato y lo había hecho partir al exilio. Díaz, que utilizó en la carta a Suárez Solís, tal vez se deba a su segundo apellido: Gastón Baquero Díaz.

A continuación ofrecemos las cuatro cartas que le envió a Chacón y Calvo, pertenecientes al año 1959 las dos primeras y a 1960 las restantes, y que hemos ordenado cronológicamente de acuerdo con la información que nos brindan, pues en algunos casos no fueron fechadas. Hemos sido fieles al original, tanto mecanografiado como manuscrito. Resultan desiguales en cuanto a su contenido, pues algunas vienen a ser más sustanciosas que otras, pero de todos modos aportan datos de interés sobre este relevante poeta y ensayista, cuya presencia en tierra cubana se frustró debido a su elección política. Le agradecemos a la doctora Nuria Gregori Torada, directora del centro, la autorización para divulgarlas. También reproducimos el editorial "La hispanidad y la supervivencia de Occidente", que salió publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* y gracias a la información brindada por una de estas cartas podemos considerar de su autoría.

madrid, espléndido otoño de 1959

don josé maría chacón y calvo.

la habana

mi muy querido amigo: mil gracias por su carta, por todo lo que ella trae, y por todo lo que evoca. ¿querrá usted creer que cuando leí la referencia que usted hace de la hija de gonzález lanuza¹⁰ fue el mismo día en que había encontrado en la cuesta de los libreros, ella por atocha, un ejemplar perfectamente conservado de sus Ensayos sentimentales?¹¹ Y ahí está la lección de un renaciente. —ese libro suyo es de belleza imborrable; he vuelto a leerlo

6 Gastón Baquero: "Palabras de despedida y de recomienzo", *Diario de la Marina*, a. CXXVII, 92: 1 y 2-A, La Habana, 19 de abril de 1959. En un recuadro colocado encima de este artículo apareció la información "Embarcó a Europa el Ing. G. Baquero". En su contenido se precisaba que había partido el día anterior rumbo a Madrid en un vuelo de Iberia.

7 Gastón Baquero: "Ciro Bayo, el de la vida en fracaso, ¿no sería el triunfador verdadero?", *Papeles de Son Armadans*, a. IV, XLV: 282-293, Palma de Mallorca, diciembre de 1959.

8 Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor. Fondo Rafael Suárez Solís. Carpeta 6, no. 535. Carta manuscrita y firmada solo con la inicial del nombre de su autor, posiblemente como medida de precaución.

9 Véase la dirección al final de Gastón Baquero: "Poemas escritos en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127: 37, Madrid, julio de 1960.

10 Antonio González Lanuza (La Habana, 1865-Idem, 1917). Doctor en Derecho y orador. Representante a la Cámara. Fue presidente del Ateneo de La Habana.

11 José María Chacón y Calvo: *Ensayos sentimentales* [s. l.], 1922.

con una alegría y con un deleite espiritual en el que, se lo aseguro, no cuentan para nada ni mi cariño hacia usted ni la ausencia de la patria, que ambas cosas son salsa demasiado favorecedora del gusto. A mí ese público popular que usted pinta comiendo su pan de pueblo en el teatro, me fascina. Tanto, que hace poco hice un poema "al pan de pueblo de Segovia",¹² donde se le tiene maravilloso. Debo decirle que varios amigos —garcía nieto,¹³ montesinos,¹⁴ rafael,¹⁵ panero,¹⁶ rosales,¹⁷ etc— me obligan a dar una lectura de poemas y leeré solo los escritos aquí en España; he aceptado para principios de enero, pues ya en noviembre y diciembre tengo compromisos que me mantienen demasiado ocupado; dentro de poco, Dios mediante, se publicará mi trabajo sobre don ciro bayo,¹⁸ el cual tiene un complemento que saldrá en cuadernos hispano-americanos (sic);¹⁹ en esta revista, el editorial del número que ha salido, sobre occidente y la hispanidad, es mío.²⁰ Leo y camino, las dos cosas más perfectas

12 El poema se titula "La luz del pan en Segovia" y fue incluido en el libro *Poemas invisibles* (Madrid, 1991).

13 José García Nieto (Oviedo, 1914-Madrid, 2001). Poeta y periodista. Entre sus obras se encuentran *Tú y yo sobre la tierra* (1944), *Del campo y soledad* (1946) y *Carta a la madre* (1988). Dirigió las revistas *Garcilaso*, *Poesía Española* y *Poesía Hispánica*. Perteneció a la Real Academia Española y recibió en 1996 el Premio Cervantes.

14 Es muy probable que se refiera a Rafael Montesinos Martínez (Sevilla, 1920-Madrid, 2005). Poeta. Famosa fue la Tertulia Literaria Hispanoamericana, que fundó en Madrid en 1952 y dirigió hasta poco antes de morir. Autor de *Bécquer, biografía e imagen*, Premio Nacional de Ensayo en 1977, así como de los poemarios *Balada del amor primero* (1944) y *Cuaderno de las últimas nostalgias* (1994).

15 Posiblemente se refiera a Rafael Sánchez Mazas (Madrid, 1894-Idem, 1966). Novelista, periodista, poeta, ensayista y fundador de la Falange Española. Sobresalió desde joven como periodista. Y su estancia en Italia lo llevó a abrazar el ideario fascista, del que fue uno de sus adalides en España. Ocupó altos cargos durante el régimen de Franco. Fue electo miembro de la Real Academia de la Lengua. Autor de las novelas *Pequeñas memorias de Tarín* (1915) y de *Rosa Kruger* (1984).

16 Leopoldo Panero (Astorga, León, España, 1909-Castrillo de las Piedras, León, 1962). Poeta. Autor de los libros *Poema de la niebla* (1930), *Versos del Guadarrama* (1945) y *Canto personal* (1953), entre otras obras. Fue director del Instituto Español en Londres (1945-1947) y recibió el Premio Nacional de Literatura. En diciembre de 1949, junto con Luis Rosales y otros autores españoles, llegó a La Habana en una especie de embajada cultural franquista. Ofrecieron algunos recitales de poesía, fueron agasajados por Dulce María Loynaz, Gastón Baquero y otros intelectuales, pero también tuvieron que soportar el repudio de los simpatizantes de la República Española.

17 Luis Rosales (Granada, Andalucía, 1910-Madrid, 1992). Poeta y ensayista. Entre sus obras se encuentran *La casa encendida* (1949), *Rimas* (1951) y *El contenido del corazón* (1969). Recibió el Premio Cervantes en 1982. Perteneció a la Real Academia Española y fue secretario de redacción y director de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Durante la Guerra Civil se mantuvo junto a los sublevados contra la República y a continuación desempeñó algunos cargos de importancia durante el régimen de Franco.

18 Ciro Bayo (Madrid, ¿1859?-Idem, 1939). Escritor, viajero y autor costumbrista. De joven se alistó en las tropas carlistas, fue hecho prisionero y enviado a Cuba. Recorrió numerosos países y dejó una obra dispersa que incluye los títulos *Orfeo en el infierno; novela* (1913), *Por la América desconocida* (1927) y *La reina del Chaco* (1935).

19 Véase la nota 5. Ese complemento en *Cuadernos Hispanoamericanos* no hemos logrado hallarlo y suponemos que finalmente no se publicó en esta revista.

20 "La hispanidad y la supervivencia de Occidente", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 118: 245-248,

que puede hacer un viajero. —no deje de darle alguna vuelta, sea telefónica, a mamáita, que tanto agradece las noticias suyas; enseguida me contó que usted le había hablado hace poco. —ayer escribí a José Ignacio,²¹ en respuesta a una cariñosa carta suya, y le hablaba, en términos generales, de colaboraciones, y naturalmente lo hice para tratar de usted. —posiblemente vaya a verle a usted el arquitecto alberto hernández dupuy,²² gran amigo mío, que piensa venir por España; como se trata de facilitarle el motivo de viajar (recursos para hacerlo tiene), mire la manera de ayudarle, que yo aquí, con los amigos del instituto²³ puedo también hacer mucho; se trata de una persona de mi mayor aprecio y de mis más leales amigos, por lo que mucho me agradecería poder ayudarle, sea por la intervención excepcional de usted. —lo del texto nuevo de historia no se queda ahí, es mucho más grave. Quiera Dios que no haya tiempo de que estas cosas sedimenten en la nueva generación de primeras letras, tanta locura a un tiempo, por suerte, no puede prender, confiemos en que el tiempo no contribuya a barrer lo mejor del pasado. —no sé si usted sabe cuánto quiero a José Manuel Carbonell.²⁴ le ruego que en cuanto pueda le diga telefónicamente que como siempre pienso en él y deseo y espero se ponga bien, para que otra vez lo veamos con su bella presencia y con su estilo de gran cubano verdadero, de cuando los prohombres cubanos tenían a gala ser buenos patriotas y caballeros genuinos. Bueno, amigo mío, que la tempestad os sea leve. Saludos muy especiales para miguel ángel carbonell²⁵ y para su esposa. Usted cuíde-se, sobrepóngase a los males del cuerpo, y quiera como siempre a su amigo Don Genaro²⁶

Madrid, octubre de 1959. Apareció sin firma y nosotros lo reproducimos en este trabajo como de Gastón Baquero.

21 Se refiere a José Ignacio Rivero Hernández (La Habana, 1920-Miami, 2011). Periodista. Cursó estudios en los Estados Unidos y tras la muerte de su padre, José Ignacio Rivero Alonso, en 1944, asumió la dirección del *Diario de la Marina*. Después del cierre de esta publicación en mayo de 1960 marchó a los Estados Unidos, donde en vano intentó lanzarla de nuevo.

22 No hemos logrado acopiar más información sobre este individuo.

23 Instituto de Cultura Hispánica: Entidad creada en diciembre de 1945 por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España con el fin de estrechar las relaciones con los países hispanoamericanos, en momentos en que el régimen de Franco se encontraba aislado y repudiado. Su primer presidente fue Joaquín Ruiz Jiménez. Organizó actos culturales, publicó numerosas obras y otorgó becas a estudiantes hispanoamericanos.

24 José Manuel Carbonell y Rivero (Alquízar, Habana, ¿1880?-La Habana, 1968). Historiador, poeta, ensayista y orador. Cuando era muy joven se incorporó a la gesta independentista. Ya en la República se graduó de Doctor en Derecho. Fue fundador y presidente de la Academia Nacional de Artes y Letras. Desempeñó cargos diplomáticos, tomó parte en la política nacional e integró el Consejo Consultivo durante la dictadura de Batista. Autor de *Juan Clemente Zenea: poeta y mártir* (1929), *Manuel Sanguily: adalid, tribuno y pensador* (1948) y de *Los orígenes del Ateneo de La Habana* (1953), entre otras obras.

25 Miguel Ángel Carbonell y Rivero (Tampa, Florida, Estados Unidos, 1894-La Habana, 1967). Historiador, ensayista, conferencista y diplomático. Graduado de Derecho en la Universidad de La Habana. Junto con Manuel Sanguily fundó en 1917 el Partido Nacionalista. Fue diplomático en varios países y miembro de varias academias cubanas. Entre sus numerosas obras, muchas de ellas de cariz patriótico, se hallan *Evocando al maestro* (1919), *El peligro del águila* (1922), *Antonio Maceo* (1924) y *El Varona que yo conocí* (1950).

26 CM Chacón No. 2109. Carta mecanografiada y firmada con lápiz. En el encabezamiento aparece otro número de clasificación: 8824.

DR JOSE MARIA CHACÓN Y CALVO
LA HABANA

Mi muy querido amigo: ¡no crea que le he olvidado! Mi madre, que tanto cariño le ha tenido siempre, me lo menciona y me recuerda escribirle. Pero las cartas son mi bete noire.²⁷ Usted sabe además cómo se pega Madrid. Ahora con la llegada del otoño, los madriles están bellísimos y yo los disfruto a plenitud. Salvo en lo de asistir a tertulias de café, a las cuales me han invitado pero no me van, hago una vida muy movida y provechosa, pues leo, observo, viajo, converso, con intensidad que me va dejando conocer mejor cada día a nuestra España. Veo con mayor claridad cada vez lo profundamente español que es el mundo americano nuestro, y muchas cosas cubanas, buenas y malas, me las he venido a explicar cumplidamente en algún rinconcillo de Castilla. —Fuera del menos que echamos siempre a la familia y a los buenos amigos (¡tan pocos y tan pocos!), no siento la menor pena por estar lejos. Al revés, considero que Dios me ha hecho un estupendo regalo quitándome de la obligación de escribir esos horrendos editoriales y esos vulgares artículos de periódico, y a la fuerza, para un público totalmente estupidizado por la politiquería y el analfabetismo. —¿Sabe usted que de todo lo que ha ocurrido lo que más me preocupa es ver cómo se evidencia la falta de hombres cultos, de nuevas promociones bien formadas? Ahora estamos tocando de cerca la tragedia cultural de Cuba. ¡Qué vacío de hombres y de caracteres! Mucha gente con buena intención, pero con una ignorancia y con un apego tal a lo superficial y al lugar común, que es para espantarse. Probablemente sería de desear que el impulso de Atila que lleva toda revolución, haga tabula rasa de todo, de una vez, para ver si así podemos algún día reiniciar una Universidad que sirva para algo, y un nuevo clero, con preparación, con carácter. La sólida incultura de la mayoría de nuestros sacerdotes, comparable solo con el analfabetismo irreductible de la mayoría de los profesores universitarios, no conducirán sino a un desastre cada vez mayor en el reino de la cultura. Observe usted que en Cuba, en los últimos cincuenta años, todo ha ido cayendo, escalón abajo, más bajo cada vez. El profesor que hace unos cuarenta años nos parecía parlanchín y poco enterado, es hoy, por comparación, un genio. Yo sueño con que algún día llegue a Cuba un gobierno, o un mecenas, que haga lo único que por ahora es dable: enviar cientos y cientos de becados, bien escogidos, a las universidades alemanas, españolas, inglesas, a estudiar mucho para formar la élite del porvenir. Que siga la burocracia que es hoy la enseñanza funcionando. Pero que el país pueda contar en el mañana con gente preparada, con una minoría capaz de dirigir y de pensar. —Eso, y la recuperación de la Escuela Pública. —¿Pero a dónde he ido a parar? Solo quería, mi buen amigo, enviarle un cariñoso abrazo, y reiterarle mi admiración por sus esfuerzos en favor de la cultura cubana.

²⁷ Frase en francés que significa bestia negra.

Muchos no comprenden lo que usted ha hecho y lo que hace, pero eso es típico y natural de etapas históricas como las que va viviendo Cuba desde el año 2 a la fecha. —Quiero rogarle dé un abrazo en mi nombre a Miguel Ángel, José Manuel y Néstor Carbonell,²⁸ saludeme al gran Max²⁹ y a Fonseca,³⁰ soldado casi solo en una guerra por el buen idioma, que la gente no sabe es el buen pensar y el alma buena. —Dos noticias de carácter religioso me han estremecido. Una, la de que el R. P. Biaín³¹ ha pedido en Oriente, la canonización del Dr. Castro,³² y otra la de que ha aparecido por dos veces la Virgen de Fátima a una niña de Baldor.³³ —Creo que de todas maneras hay que rezar mucho. —Dele alguna vuelta a mi madre. ¿Qué hizo José Olivio³⁴

²⁸ Néstor Carbonell y Rivero (Alquízar, Habana, 1883-La Habana, 1966). Historiador, orador y diplomático. En la Universidad de La Habana se graduó de Doctor en Derecho. Fue Embajador de Cuba en Argentina y en Perú. Perteneció a las academias de la Historia de Cuba, Nacional de Artes y Letras y a la Cubana de la Lengua. Autor de *Martí: su vida y su obra* (1911), *Próceres. Ensayo biográfico* (1919), *El General Ramón Leocadio Bonachea* (1947) y *El Marqués. Notas al margen de una gran vida* (1958).

²⁹ Max Henríquez Ureña (Santo Domingo, 1885-Idem, 1969). Ensayista, historiador, poeta y profesor. En la Universidad de La Habana alcanzó el título de Doctor en Filosofía y Letras y residió muchos años en Cuba. Impartió clases en la Escuela Normal para Maestros de Santiago de Cuba y perteneció a la Academia Nacional de Artes y Letras. Realizó diversos estudios sobre el proceso literario cubano, entre ellos *Tablas cronológicas de la literatura cubana* (Santiago de Cuba, 1929) y *Panorama histórico de la literatura cubana* (1967).

³⁰ Juan Fonseca Martínez. Filólogo y profesor universitario. En la Universidad de La Habana se graduó de Doctor en Filosofía y Letras. Fue jefe de la Cátedra de Español del Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana. En 1946 estuvo entre los profesores que fundaron la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva. Perteneció a la Academia Cubana de la Lengua, cuya secretaría desempeñó. Publicó, entre otros títulos, *La ciencia del lenguaje entre los griegos desde los orígenes hasta Platón inclusive* (1917), *De la pobreza y monotonía del lenguaje* (1957) y *De la palabra y de las palabras* (1961). De acuerdo con algunas versiones, en la década de 1960 emigró a España.

³¹ Ignacio Biaín Moyúa (Oñate, Guipúzcoa, España, 1909-La Habana, 1963). Ensayista, periodista y sacerdote franciscano. Tras concluir los estudios eclesiásticos en 1933 se estableció en La Habana. Fue director de las revistas católicas *San Antonio* y *La Quincena*. Impartió conferencias en varias instituciones, apoyó la lucha insurreccional contra la dictadura de Batista y tras el triunfo revolucionario de 1959, respaldó las medidas del nuevo gobierno destinadas a favorecer a los desposeídos, en particular la Reforma Agraria, de la cual se había declarado partidario desde años antes. Autor de *Cristianismo y comunismo* (1936) y de *Intermedio franciscano* (1937). No tenemos noticias de que haya solicitado esa estrafalaria canonización y más creemos que fue un bulo.

³² Se refiere al comandante Fidel Castro, líder de la Revolución Cubana.

³³ Aurelio Ángel Baldor de la Vega (La Habana, 1906-Miami, Florida, Estados Unidos, 1978). Pedagogo y matemático. Fundó en el Vedado, La Habana, un prestigioso colegio, que dirigió, y confeccionó varios libros para la enseñanza de la aritmética y el álgebra que aún cuentan con una alta estimación. Tras la intervención de su escuela por las nuevas autoridades en 1960 marchó a los Estados Unidos. Baquero se refiere a la supuesta aparición de la Virgen a una alumna de ese colegio.

³⁴ José Olivio Jiménez (Santa Clara, 1926-Madrid, 2003). Ensayista, crítico y profesor universitario. Doctor en Filología Hispánica en la Universidad de Salamanca. Fue a continuación profesor de Literatura Española en la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva. En 1960 marchó a los Estados Unidos, donde impartió clases en distintos centros docentes. Entre sus ensayos se encuentran *Estudios sobre poesía cubana contemporánea* (1967), *La presencia de Antonio*

con el libro que le pedí llevarse para el Dr. Pi?³⁵ En estos días tomaré parte en un homenaje a José Vasconcelos,³⁶ aquel campeón de una causa perdida. Dígame de su salud y de su ánimo. En esta hora de torrente hacia la izquierda, con Mañach³⁷ loco porque la juventud le perdone la edad y la inteligencia (así son las burradas que está haciendo “para no quedar mal”). Y los elegantes como usted en la cultura tienen poco que hacer. Alégrese. —Mucho lo abraza y recuerda, y agradece, (usted siempre fue más amigo mío que del Jefe de Redacción). Su

Don Genaro
analfabeto³⁸

3

Don José María Chacón y Calvo

La Habana

Muy querido amigo:

Ayer hube de recordarlo especialmente. Se aproxima la fecha de su santo.³⁹ Yo estaba en Simancas, de paso a Tordesillas, porque pasaba unos días en Valladolid donde hube de hablar sobre José Vasconcelos y sobre poesía de América. Aquellos paisajes que usted quiere tanto me lo trajeron a la memoria de modo especial. Llovía suave pero tenazmente. El Duero

Machado en la poesía española de posguerra (1983) y *La raíz y el ala: aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí* (1993). Baquero le dedicó el poema “El río”, que incluyó en su *Poesía completa 1935-1994* (1995).

35 Agustín Pi (Cienfuegos, Las Villas, 1919-La Habana, 2001). Profesor e intelectual que, sin embargo, no dejó obra. Perteneció al Grupo Orígenes, estuvo muy vinculado a muchos escritores cubanos e integró la redacción del periódico *Granma* durante largo tiempo. También impartió clases en distintos centros docentes.

36 José Vasconcelos (Oaxaca, México, 1882-Ciudad de México, 1959). Educador, pensador, político y escritor. Logró llevar adelante sus planes educativos como Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México y seguidamente como Secretario de Educación Pública. Gracias a su gestión se crearon numerosos centros docentes y bibliotecas. Aspiró a la Presidencia de la República, pero fracasó en el empeño. Entre sus obras se hallan el ensayo *La raza cósmica* (1925) y las memorias *Ulises criollo* (1935). Su legado intelectual ha sido muy debatido, pero todos coinciden en alabar su desempeño a favor de la educación en México.

37 Jorge Mañach (Sagua la Grande, Las Villas, 1898-San Juan de Puerto Rico, 1961). Ensayista, periodista, profesor universitario, promotor cultural y hombre público. En la Universidad de Harvard se graduó con notas brillantes de Bachiller en Ciencias y más tarde en la Universidad de La Habana obtuvo el título de Doctor en Derecho. Tomó parte muy activa en la vida cultural y política cubana. Llegó a ser Senador y una de las principales figuras del Partido ABC. En la universidad habanera fue profesor de Historia de la Filosofía. Se enfrentó a las dictaduras de Machado y de Batista. Colaboró en el *Diario de la Marina*, en *Bohemia* y en otras muchas publicaciones. Entre sus obras se encuentran *Martí, el apóstol* (1933), *Historia y estilo* (1944), *Para una filosofía de la vida* (1951) y *El sentido trágico de la Numancia* (1959). Apoyó el proceso revolucionario iniciado en 1959, pero ante la orientación comunista de las nuevas autoridades marchó al extranjero. Las expresiones despectivas que le dirige Baquero tienen su origen en el antagonismo político que ambos intelectuales mantenían desde la etapa de la dictadura de Batista.

38 CM Chacón No. 2109. Carta mecanografiada y firmada con lápiz. Al final aparece escrita con bolígrafo, seguramente por Chacón y Calvo, esta nota: Carta de Gastón Baquero (Recibida el 6 de noviembre de 1959). En el encabezamiento aparece otro número de clasificación: 8825.

39 La festividad de San José es el 19 de marzo. Ese día de 1959 Baquero aún se encontraba en La Habana. Por lo tanto la carta debe corresponder al año siguiente, 1960.

venía dorado del barro. La Gran Vega, Los Pastores, la gente castellana, el trajinar, todo componía uno de esos escenarios que nunca podemos olvidar.

Sabe que lo tengo muy presente y que siento pena cuando pienso en que alguien pueda, por incultura, no comprender que una cultura no se improvisa ni es obra de una generación, sino fruto de una sucesión de voluntades y de edades. Si viviésemos una hora feliz para la cultura nacional, ¿qué importaría todo lo demás?

Para el día de su santo, una mis votos a los que sus buenos amigos —que usted ha hecho el milagro de que sean muchos— le harán llegar. Me siento bien y muy contento. Salvo, como usted adivinará, el pesar de producirle pesar a los míos. ¿Ha llegado ahí el número de Blanco y Negro correspondiente al día 5 de marzo? Verá un poema mío a Toledo.⁴⁰ Como regalo de santo, para usted, me permito dedicarle el poema titulado “Discurso a la rosa en Villalba”,⁴¹ que le prometo enviarle pronto. Irá sin firma, pues ya sabe que los tiempos están para no perjudicar a nadie mostrándole amigo de un perseguido. Pero sé que de todos modos usted adivinaría que ese poema lo ha escrito y se lo envía con el alma, su agradecido amigo

Don Genaro

¿Leyó Papeles de Son Armadans⁴² del mes de diciembre? ¿Sabe que su amigo está ofreciendo un ciclo sobre poesía hispanoamericana todos los lunes por la Radio Nacional a las diez y cuarenta de la noche hora de Madrid? Podrán quitarme todo pero nunca el amor a esta obligación de creer en el espíritu. Cuidese. Salúdeme a Miguel Ángel y a José Manuel y a Néstor. Así como al Dr. Juan J.⁴³ ¡Cuánto pienso en los que merecen ser bien tratados y queridos!⁴⁴

4

Madrid 14

Mi muy querido Don José:

Un fuerte abrazo en el día de San José. Sabe cuánto le quiere y agradezco, desde siempre, pero redobladamente en esta ocasión de prueba por su verdadera amistad.

Dios lo bendiga —tenga salud y mucho ánimo

Su amigo

Don Genaro⁴⁵

40 De seguro se refiere al poema “Amapolas en el camino de Toledo”, que incluyó en el libro *Memorial de un testigo* (Madrid, 1966).

41 En el libro *Memorial de un testigo* (Madrid, 1966) aparece el poema titulado “Discurso de (sic) la rosa en Villalba”. No tiene dedicatoria alguna.

42 *Papeles de Son Armadans*: importante revista literaria que fundó y dirigió el narrador Camilo José Cela y se publicó en Palma de Mallorca desde 1956 hasta 1979.

43 Quizás se refiera a Juan José Remos (Santiago de Cuba, 1896-Miami, Florida, Estados Unidos, 1969), aunque este ensayista, diplomático y embajador al servicio del régimen de Batista, seguramente en esos momentos ya se encontraba fuera de Cuba.

44 CM Chacón No. 2109. Carta mecanografiada y no firmada. En el encabezamiento aparece otro número de clasificación: 8822.

45 CM Chacón Nro. 2109. Carta manuscrita. En el encabezamiento aparece otro número de clasificación: 8823.

LA HISPANIDAD Y LA SUPERVIVENCIA DE OCCIDENTE

/Gastón Baquero/

Los cuatrocientos sesenta y siete años que cumple el Descubrimiento de América, aquel suceso transformador de la historia en grado inigualable, hallan al mundo occidental en uno de los instantes más difíciles de su existencia.

Ya es evidente, hasta para el ojo menos atento, el carácter de encrucijada y de dramática batalla por su supervivencia que plantea al Occidente la agresividad de un mundo asiático dominado, infortunadamente, por doctrinas filosóficas y por concepciones políticas que son esencialmente antagónicas con la esencia y con el ser de la cultura occidental. Por un largo proceso, cuyo origen —al menos para el hombre contemporáneo— no resulta arbitrario situar en la tradicional resistencia del Asia a la cristianización, se ha llegado a una zona de enfrentamiento, de polémica, de posible conflicto que arriesgaría hasta la supervivencia del género humano mismo. No se trata ya de simple colisión entre dos ideologías ni entre dos sistemas económicos. Algo mucho más profundo preñado de historia y de vitales posturas en pugna, agita la conciencia universal y coloca en el primer plano de toda meditación por el destino inmediato de los pueblos y de los seres el lúcido reconocimiento del real y verdadero antagonismo.

Las capacidades y poderes de Occidente en el reino del espíritu, están puestos a prueba con mayor intensidad y turgencia que sus capacidades y poderes en el reino de las armas. Es en aquel ámbito superior donde el sentido del Descubrimiento, la presencia del Nuevo Mundo tal como fue orientado por España hace casi cinco siglos, alcanza su expresión más clara, su más diáfano entroncamiento con el presente de la humanidad. A la luz de este proceso supremo de la historia comprendemos, mejor que ante cualquiera explicación retórica, lo que es la Hispanidad, cuál es su valor actual, dinámico, viviente, y por qué los pueblos traídos a la civilización por obra de la España descubridora y colonizadora no pueden conquistar su máximo desarrollo ni desplegar sus latentes grandezas —cosas, ambas, tan necesitadas por Occidente— si no es en la intensificación y en el cultivo de las simientes espirituales que España transfundiera en ellos.

Para muchas personas, dadas a la superficialidad y a la suspicacia, hablar de Hispanidad era hablar de un tópico más o menos sentimental y más o menos político. No creían en el fondo, aunque a veces mencionaban el asunto y hasta en ocasiones parecían simpatizar con él, que nada menos que los más palpitantes y los más graves problemas de la humanidad estaban ligados íntimamente a esta idea de la Hispanidad, que no tiene la culpa de haber sido manoseada en ocasiones hasta convertirla en una palabra hueca, de ceremonia vacía, de mención obligada en el almanaque. También de Cristo hacen muchos un hábito, una rutina

externa y, sin embargo, no existe nada que pueda ser comparado en vitalidad, en utilidad si se quiere, en actualidad inmediata, con la presencia y con el intacto vigor de Cristo para la existencia contemporánea. Pensar que la expresión “simientes espirituales transfundidas por España en el Nuevo Mundo” es un latiguillo académico y nada más es negar todo sentido espiritual y de conciencia histórica a la propia realidad del Nuevo Mundo.

Esas simientes, vivas y robustas, tienen un nombre común y simplificador: se llaman occidentalización, que es el sinónimo más correcto, en el campo histórico, de la augusta palabra cristianización. España, en América y en todas partes, al cristianizar, occidentalizaba. Porque España trabajó para Occidente y no para ella; porque entregó a la empresa cristiana un mundo que representaba en la balanza de las fuerzas materiales —y potencialmente espirituales— el contrapeso eficaz que Europa soñaba para equilibrar el ávido y gigantesco cuerpo de Asia, y porque ese concepto de la misión que le tocaba cumplir sobre la tierra, del deber de actuar así y no de otra manera, es lo que entendemos por Hispanidad. El papel de esa España y de esa Hispanidad, dentro de la actual batalla por la supervivencia de Occidente, es de enorme significación y de inocultable influencia.

No en vano Occidente identificó su sustancia, su razón de ser, con el mensaje y con el sentido de la presencia de Cristo. Griegos y romanos fundieron al fin sus culturas y unificaron la trayectoria de su destino en una concepción del mundo y en una orientación para la existencia humana. Desde el instante en que España se hizo cristiana combatió por el cristianismo. No entendió la vida sino en función de cristianización, y fue el anhelo de propagar la fe, de salvar zonas del mundo asiático que permanecían paganizadas, el acicate supremo de Isabel la Católica, madre del Nuevo Mundo. Al aparecer América en la ruta colombina, para la reina había aparecido, sencillamente, un territorio al que era preciso cristianizar. Y por este espíritu de universalidad, que trascendía todo localismo español, que buscaba engrandecer los reinos del Dios de los cristianos, o sea de Occidente, el Descubrimiento vino a significar nada menos que una respuesta afirmativa al viejo ensueño de griegos y romanos: que las fronteras de Occidente llegaran hasta el sitio más próximo posible del misterio asiático.

Otras naciones occidentales colonizaron tierras lejanas, pero no supieron o no quisieron incorporarlas por el espíritu a Occidente. No las occidentalizaron porque no las cristianizaron. España, sí. Acabó por eliminarse a sí misma, políticamente hablando, a cambio de contribuir —con su vinculación por la sangre, con sus universidades, con la prédica de su religión, con sus imprentas, ¡hasta con sus guerras de independencia!—, a la formación de una personalidad propia para los nuevos pueblos, asentada en los principios espirituales y en la ética de Occidente. Este hecho es la Hispanidad en acción. Y lejos de haber

terminado, está en camino, desarrollándose todavía, ascendiendo lentamente hasta sus postreras y más brillantes consecuencias. Hoy se necesita, como nunca se había necesitado anteriormente, que los valores tradicionales de la occidentalidad, inculcados por España en el Nuevo Mundo, resplandezcan como tales valores y ni se enmascaren ni se debiliten. La íntima y entrañable correspondencia de sentimientos y de ideas entre España y el Nuevo Mundo y subrayadamente entre España y la América Hispana, por ser el puente de occidentalización del Nuevo Mundo, es hoy uno de los más eficaces atributos de la única victoria posible. Si América no sintiese en lo más hondo su condición de Occidente, América estaría perdida para la historia, y el despliegue de su personalidad hacia su plenitud histórica no sólo quedaría trunco, sino que, posiblemente, caería en manos de las fuerzas anticristianas, antioccidentales y, por ende, antiamericanas que hoy asedian al mundo.

El fuego de España, el apasionamiento de su fe, el ardor de sus convicciones fundió indisolublemente las tierras descubiertas en 1492 con los territorios del Viejo Continente, haciéndolos uno en el destino y uno en el porvenir. En las viejas heredades de Platón y de Santo Tomás, de Virgilio y de Isabel la Católica, había florecido ya la más rica cultura que la humanidad conociera, pero sólo después de la ofrenda española a Occidente, sólo después de haber rodeado de un escenario de seguridad para la actividad incansable del hombre europeo a ese “cabo de Asia” que era Europa antes de 1492, surgió el sentimiento de magnitud histórica, de potencialidad geográfica que permitió a Occidente alzar su vuelo con toda la majestad de quien lleva entre sus brazos el signo de la esperanza.

Para la Hispanidad, Occidente es: Europa, más el Nuevo Mundo, más todo territorio o persona donde haya llegado, en verbo y acción de los españoles, la concepción cristiana de la vida. Compartir con un ser humano, en cualquier rincón de la tierra, el tesoro de la fe, de los ideales, de los valores éticos, de la creación artística y de la postura ante la historia, que da a España su fisonomía de centinela de la civilización cristiana, de defensora tenaz de la integridad de Occidente, es hacer Hispanidad, es vivir intensamente una misión que hoy tiene para el mundo los caracteres de la salvación sin alternativas. Y si la Hispanidad es esto en cualquier sitio, ¿qué no será para la América Hispana, escenario supremo del proceso español de occidentalización, de cristianización de todo un mundo? Las armas, las simientes transfundidas allí son llamadas hoy, a plenitud, con vigor y entusiasmo, para entregar el máximo de espíritu y de acción cotidiana en la empresa de reavivamiento y actualización de los principios y valores de Occidente.⁴⁶

⁴⁶ “La hispanidad y la supervivencia de Occidente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 118: 245-248, Madrid, octubre de 1959.

MÁS DE PIÑERA DESDE *REVOLUCIÓN*

Pablo Argüelles Acosta
Investigador del Instituto de Literatura
y Lingüística José Antonio Portuondo

El cultivo del periodismo por Virgilio Piñera habría acontecido la mayoría de las veces, urgido por la necesidad y las carencias económicas, a su pesar quizás, si juzgamos el menosprecio que en varias ocasiones manifestara hacia una profesión capaz, en su opinión, de conducir a la anulación de la creatividad literaria. De acuerdo con un comentario que refiere Manuel Villabella en “Días camagüeyanos de Virgilio Piñera”, cuando estudiaba en el Instituto de Segunda Enseñanza de esa ciudad había participado junto a su hermano en la edición de “una revistita”, y por tal razón ambos poseían “credenciales como periodistas”.¹ No obstante, en la visión que del arte defendía el director de la revista *Poeta* —ese manifiesto en forma de revista con que Piñera declarara entre 1942 y 1943 matrices esenciales de su credo artístico— se afincaba la reconvencción hecha en este último año a Gastón Baquero a propósito de su trabajo en el periódico *Información*, como consta en una carta en donde afirma: “Sabes mejor que yo los peligros de lo fácil. El acto de escribir día por día sobre algo no definido; sobre algo que no es un tema que se lleva y se rumia salvajemente conducirá necesariamente a la esterilidad”.²

Con el paso de los años, colaboraciones cuyas aparecerían en diversas publicaciones (*Realidad*, *El Hogar* o *Sur* de Buenos Aires; *Magazine de Hoy*, *El Mundo* o *Carteles* en La Habana, por mencionar algunas), reseñas o artículos sobre varios temas, en donde la mediación de una línea editorial cobraba su cuota de identidad en la personalidad artística del autor, como admite, a propósito de sus contribuciones para *Carteles*, en una carta dirigida a José Rodríguez Feo de octubre de 1958:

¹ Manuel Villabella: “Días camagüeyanos de Virgilio Piñera”, *Tablas*, 4: 37, La Habana, 2012. La cita es de una entrevista realizada por el autor a Piñera en 1968. En calidad de periodistas, Piñera y su hermano habían asistido, en 1927, a la ejecución por medio del garrote de Enrique Barranco Basulto, una experiencia que Piñera cita como una de las primeras motivaciones para escribir su obra *Clamor en el penal*.

² Virgilio Piñera: *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 51.

Carteles me tiene enloquecido (textual). Después de escribir un artículo de doce cuartillas sobre *Ubu Roi*, de Jarry, Cabrera Infante lo encontró inconveniente (sic) para la revista. Realmente, no sé por qué, ni qu[é] quieren que uno escriba: ¿goma y tijera? ¿Paquetes anodinos? No es el caso que después de haber mantenido por más de veinte años una línea de conducta ahora lo tire todo por la borda. El artículo, escrito en lenguaje llano, con anécdotas, etc. ocurre que resulta “escandaloso” para los oídos y los ojos de los lectores de *Carteles*.³

Tras el triunfo revolucionario de enero de 1959, en la avalancha de cambios que acontecían desde los primeros momentos, Piñera vería disolverse el vínculo con *Carteles*, aspiraría infructuosamente a un puesto diplomático, para ser en definitiva aceptado, a instancias de Guillermo Cabrera Infante, en la redacción del periódico *Revolución*, órgano del Movimiento 26 de Julio. En este medio y en los a él asociados como el magazine *Lunes de Revolución* o el *Rotograbado de Revolución*, abordó otras dimensiones temáticas que enriquecieron su obra literaria y lo destacaron en el concierto de las voces preocupadas en la definición del campo intelectual en vías de gestación. Por citar solo un par de ejemplos que reflejan lo dispar de sus contribuciones podríamos mencionar “Extracción de guano de murciélago en Cubitas”⁴ u “Once consejos a un turista ávido”.⁵

La recuperación más sistemática de esa labor cuenta desde 2014 con el volumen *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959- 1961)*,⁶ al que le sucedió en 2015, *Virgilio Piñera al borde de la ficción. Compilación de textos*⁷ en donde, además de incluir los aparecidos en el primero —en secciones independientes dedicadas a Piñera en *Revolución y Lunes de Revolución*—, se incorporaron también otros materiales (como los fragmentos de su intervenciones públicas en conversatorios y otros eventos) con la intención de hacer aún más exhaustivo el rescate de su presencia en *Revolución*.

Bajo el mismo criterio ofrecemos ahora estos textos, por los cuales agradecemos al investigador Ricardo Luis Hernández Otero, cuya acuciosa labor en diferentes bibliotecas permitió recuperarlos a pesar del deterioro en que se encuentran algunos de los ejemplares en donde aparecieron.

3 *Ibidem*, p. 205.

4 En *Revolución*, La Habana, 12 de septiembre, 1960, p. 21.

5 En *Lunes de Revolución*, 40: 20-21, La Habana, 21 de diciembre, 1959.

6 Ernesto Fundora y Dainerys Machado (comp.): *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959- 1961)*, Ediciones Unión, La Habana, 2014, pp. 364.

7 Carlos Aníbal Alonso y Pablo Argüelles Acosta (comp.): *Virgilio Piñera al borde de la ficción. Compilación de textos*, t. 2, Editorial UH, Editorial Letras Cubanas, 2015, pp. 804.

Ordenados cronológicamente presentamos siete trabajos que reflejan en su diversidad la contribución plural de Piñera en las páginas de *Revolución*: la amplitud de sus intereses y el testimonio de una mayor cercanía con la realidad política y cultural del momento.⁸ “Pendiente de conciencia”, reseña la publicación de la obra de teatro *La pendiente*, de Leopoldo Hernández, obra con la que este dramaturgo obtuvo mención en el concurso de obras revolucionarias convocado por la Sala Arlequín.⁹ El juicio crítico de Piñera quedaba expresado de modo fugaz en notas críticas (“Una nota muy breve” sobre la obra *Medea en el espejo* de José Triana, elogio de este autor, o el comentario informativo de presentación de los Cuadernos Erre), en la respuesta a una encuesta (“Las seis mejores representaciones”) o sobre su propia obra en esa mínima entrevista que Rine Leal incluye en un artículo sobre *Aire frío* a raíz de su estreno, en 1962, bajo la dirección de Humberto Arenal. De visita en París en 1961, Piñera redacta una crónica («“Mich” irrita a la censura francesa») sobre La Joie de Lire, la librería de François Maspero, cuyo catálogo de publicaciones reflejaba una preocupación por el momento revolucionario del que la Revolución cubana y sus líderes eran referentes principales. Al mundo del libro y los esfuerzos para su promoción en Cuba le había dedicado una crónica personal en “Libros a granel”¹⁰ sobre el Primer Festival del Libro Cubano, mientras que en “Libros y más libros”, que ahora publicamos, informa acerca de la labor de las principales casas editoriales encargadas de llevar a efecto la política cultural del gobierno revolucionario en este campo.

Al dar continuidad aquí a ese esfuerzo por traer a la actualidad un Piñera total, “tal cual”, traicionamos quizás esa búsqueda agónica de la autenticidad que lo caracterizara, pero creemos que desde estos recodos su obra adquiere otra profundidad y riqueza. No descartamos que nuestro empeño nos lleve a nuevos rescates que tal vez encuentren su espacio en estas mismas páginas.

8 Para esta publicación se han hecho algunas modificaciones para adaptar los textos a las normas de edición actuales y se han corregido algunas erratas.

9 Emigrado a Estados Unidos en 1961, Leopoldo Hernández desarrolló una labor creativa fundamentalmente en Los Ángeles, donde dio a conocer varias obras, algunas de ellas escritas directamente al inglés (Instituto de Literatura y Lingüística, *Diccionario bibliográfico de autores*, inédito).

10 En *Revolución*, La Habana, 26 de septiembre, 1959, p. 2 [firmado bajo el seudónimo *El Escriba*].

PENDIENTE DE LA CONCIENCIA¹¹

Este drama en tres actos podría titularse también *Mauricio* (el protagonista) o *el escrúpulo de la conciencia*. ¿De qué trata *La pendiente*? Mauricio, un joven revolucionario, se plantea, en pleno clandestinaje, en lo más recio de la lucha, el problema –casi teológico– de que el hombre no está facultado para suprimir la vida de sus semejantes. En un pasaje del Acto Segundo, dice Mauricio: “Por el contrario. Ya no sé dónde encontrar el bien y cómo huir del mal. Hace dos horas estaba convencido de que matar a un asesino era el bien. Estaba dispuesto a sacrificar mi vida por esa convicción. Hice pues, el bien, al menos lo creía entonces. Ahora es distinto. Todo sucedió como esperaba. El hombre cayó frente a mis ojos. Presencí su rápida agonía, la mueca horrenda con que se despidió del mundo. Vi su sangre lavando el polvo de la calle, y sin embargo la visión de aquella muerte que en mi corazón integrara honestamente la figura del bien, integra ahora un gesto turbio. Es el mal. Al menos... no sé... no veo claro; la sangre me ha llenado las pupilas de rojo y ya no sé si lo hice por amor a sus víctimas o por odio a mi víctima... Acaso no sea el mal absoluto, pero se le parece bastante. Yo también estoy perdido.”

Desconozco los motivos que impulsaron a Hernández a escribir este drama. Pudieran haber sido exclusivamente literarios, es decir, un escritor se plantea objetivamente un caso de conciencia; imagina que puede existir un joven revolucionario para quien suprimir a un ser humano –no obstante la justificación revolucionaria que tenga para hacerlo– es colocarse en el terreno del Mal. Por otra parte, el asunto de su drama pudiera haber sido tomado de un caso de la vida real o hasta de una experiencia personal (el autor declara, en una dedicatoria, que padeció el exilio). Sería conveniente enterarse en cuál de dichas tres contingencias se basó Hernández. La primera es la más verosímil. La imaginación es capaz de cualquier “tour de force”: una situación, por insostenible que sea desde el punto de vista de la lógica, puede anidar en la cabeza del escritor. Malo será si no la fundamenta. Lo digo porque se hace difícil fundamentar esta de Hernández. Un revolucionario –joven por añadidura– que lucha por un ideal con actos arriesgados a cumplir, con convicciones muy firmes, no pone en tela de juicio la justicia revolucionaria. Si hay una causa, si él estima justa esta causa, se limitará a servirla al precio que sea. Contra el escrúpulo de conciencia está la conciencia revolucionaria. Y no es que Mauricio esté a dos dedos de abandonar la lucha; acorralado como nos lo presenta

el autor, a dos dedos de su propia muerte, sigue creyendo en la Causa, pero al mismo tiempo pone sobre el tapete las nociones del Bien y el Mal. Ahora bien, cuando estimamos que la causa es justa y que los enemigos que combatimos son injustos, ese Bien y ese Mal sabemos de antemano donde ubicarlos; el Bien de parte de la Causa; el Mal de parte de los enemigos. Conclusión: nuestros enemigos están bien matados y la justicia está de parte nuestra.

La segunda contingencia (si partimos de que todo es susceptible de acontecer en el ser humano) puede plantearse. A lo mejor Hernández se ha basado en un caso, como decía, de la vida real. Es sabido que un revolucionario puede parar en contrarrevolucionario, y que un católico puede devenir comunista o un comunista hacerse católico. Lo que sí resulta más difícil de encontrar es a un joven –para colmo castrado, como es el caso de Mauricio– que se haga más preguntas sobre el Bien y el Mal, que tiros por segundo dispara su metralleta. Y no quiere esto decir que para dicho joven sea un deporte el acto de matar. A nadie, a menos de ser un asesino, le gusta la muerte de su prójimo, pero si los hechos nos demuestran que algunos de nuestros semejantes son el azote de otros semejantes, entonces si nos decidimos a suprimirlos no será el alto precio del torcedor de la conciencia.

En todo caso, es decir en el caso presente de esta pieza dramática, el personaje presentado por Hernández carece de consistencia y de verosimilitud. No es posible que un auditorio quede convencido porque Mauricio salga simplemente a escena (sin habernos con anterioridad informado acerca de esta alma atormentada), para decirnos con palabras poco elocuentes que para él la vida ha perdido todo atractivo en vista de los hombres abatidos por su metralleta. Me parece que Hernández se abandonó en demasía en brazos del demonio de la literatura. Al comienzo de esta pieza se hacen unas acotaciones sobre los personajes.

Por ejemplo, tomemos al Chino. Del mismo se dice: “Fuerza ciega del destino. Habla, mas su lenguaje es incomprensible. Puede vérselo bajo una iluminación especial y sin embargo nadie puede percatarse de él. Su presencia precede unas veces, sigue otras a la escenificación del dolor, la esperanza o la muerte de los personajes”. Este recurso retórico se repite en los restantes personajes, es decir que hasta en las simples anotaciones el autor se ha esmerado en presentarse como literato. Es una lástima porque Hernández está realmente dotado del sentido escénico y su diálogo es eficaz en lo formal. Cuando se escriben obras de este tipo no queda otro remedio que hacer algo semejante, por ejemplo: *El condenado por desconfiado*, o el *Don Juan de Mañara*. Tendríamos así para la escena cubana un autor casi teológico, lo cual estaría muy bien.

¹¹ Aparecido en la sección “Libros” de *Revolución*, La Habana, 17 de diciembre, 1960, p. 3. La ficha bibliográfica del libro al que se le dedica esta reseña consigna que se trata de: Leopoldo Hernández: *La pendiente*, Imp. Ponciano S. A., La Habana, 1959, p. 86, \$0.80.

UNA NOTA MUY BREVE¹²

Dos palabras sobre *Medea en el espejo*, de José Triana. Aunque no soy crítico teatral, usurparé por un momento sus funciones para recomendarla. De los jóvenes autores me parece que es Triana el que ha llevado más lejos las búsquedas por una expresión cubana en el teatro. Esta pieza, todavía inmadura, que se nos presenta más bien como un esquema seductor que espera en futuras obras encontrar su plena integración, anuncia a un dramaturgo de calidad. Triana ha llevado el tema de Medea a un solar cubano; riesgosa tentativa para un oportunista; no para él, que tiene talento. Por vez primera he visto un solar en escena, que no perdiendo su sabor a solar evita la chabacanería y la vulgaridad para encajarse en lo dramático. Esto es un punto marcado para nuestro teatro y habrá que anotárselo a Triana. Otra prueba para un dramaturgo: el público está pendiente de la obra, no se revuelve en la luneta, no tose, no carraspea, no habla con el vecino, y al final de la pieza, agradecido, rompe a aplaudir. Auguro larga y feliz vida escénica a Medea.

¹² *Revolución*, 6 de enero, 1961.

LAS SEIS MEJORES REPRESENTACIONES¹³

¿Cuáles son a su juicio las seis mejores, las seis más impresionantes representaciones de teatro que usted ha visto en Cuba? A esta pregunta responden a “Espectáculos” un autor dramático y un actor, ambos los primeros en su oficio. Los comentarios, coincidencias y divergencias quedan a cuenta del lector.

Virgilio Piñera:

- 1) *La soprano calva* de Ionesco. Dirección de Julio Matas para la Sociedad Lyceum, en 1956.
- 2) *Largo viaje de un día hacia la noche* de O'Neill. Dirección Vicente Revuelta, para la Sala Hubert de Blanck en 1958.
- 3) *A puerta cerrada* de Sartre. Dirección de Andrés Castro para Las Máscaras en 1959.
- 4) *Los pájaros de la luna* de Aymée. Dirección de Adolfo de Luis para la Sala Atelier en 1958.
- 5) *Nuestro pueblo* de Wilder. Dirección de Julio Matas para el Teatro Nacional en 1960.
- 6) *Electra* Garrigó de Piñera. Dirección de Francisco Morín para Prometeo. Años 1948-58-60.

Roberto Blanco

- 1) La primera representación que vi en la Comedia. Compañía española. Sólo recuerdo la sensación que produjo. Sin fecha.
- 2) *Sangre verde* de Giovaninetti. Dirección de Morín para Prometeo.
- 3) *El fuego mal avivado* de J. J. Bernard. Dirección de Morín para Prometeo.
- 4) *La soprano calva* de Ionesco. Dirección de Matas para el Lyceum.
- 5) *Largo viaje de un día hacia la noche* de O'Neill. Dirección de Revuelta para Hubert de Blanck. La mejor representación teatral que he visto. Elenco Teatro-Estudio.
- 6) En Realengo 18, durante el primer año de la Revolución. Una función teatral con motivo del primer festival campesino. Teatro escrito e improvisado por jóvenes del lugar, que lo hacían aunque nunca lo habían visto representado.

¹³ *Revolución*, La Habana, 6 de febrero, 1961, p. 15.

“MICH” IRRITA A LA CENSURA FRANCESA¹⁴

A pocos pasos del Boulevard Saint-Michel (*Mich* para los parisinos y para los extranjeros que aspiran a convertirse en tales) se encuentra, en la calle Saint-Severin al número 40, una librería —más bien modesta— cuyo editor: François Maspero tiene la virtud de irritar a la censura francesa. En efecto, Maspero ha tenido el valor de dedicarse sistemáticamente a imprimir textos que denuncian la cuestión argelina, extremo este que irrita sobremanera a las autoridades.

Más o menos dos veces por mes aparece un libro de gran impacto y cuya virtud principal es la de confrontar al lector francés con su propia conciencia: retener a Argelia bajo el dominio francés es un crimen. Gracias a tales publicaciones ese lector puede no sólo confrontar esta verdad con la verdad oficial, sino que al mismo tiempo lo faculta para tomar partido. Y tanto es así que muy a menudo esta librería de Maspero, que por cierto ostenta un nombre muy revelador —La Alegría de Leer (La Joie de Lire)—, es visitada por la policía. Ya se imaginará el lector cubano el tenor de tales visitas; caras avinagradas, empujones, insultos y, “naturalmente”, la recogida del texto cuya candente denuncia ha tenido la virtud de sacar de sus casillas a la censura. Para que nuestros lectores se hagan una idea de la “peligrosidad” de dichos textos doy a continuación algunos títulos de obras sacados a mano armada por esa policía: F. Fanon, *El año V de la Revolución argelina*; M. Maschino, *El rechazo*; F. Maspero, *El derecho a la insumisión*; J. Vergès, *Defensa política*; A. Mandouze, *La Revolución argelina por los textos*; M. Maschino, *El compromiso*. Estos textos y muchos más aparecen en una colección denominada “Cuadernos Libres”, colección que anuncia la salida inminente del *Fidel Castro* de J. Grignon-Dumoulin y del texto apasionante del comandante Guevara: *La guerra de guerrillas*. Por supuesto, es bien probable que ambos libros sean “recogidos” y que una vez más el editor Maspero se las tenga que ver con los sabuesos de la Cité.

Ahora bien, la policía puede allanar la librería y llevarse los libros que están en el mostrador, pero ahí se detiene la acción ofensiva. En efecto, las leyes francesas no prevén el secuestro total. Maspero, que sabe este extremo y que al mismo tiempo es como dicen los propios franceses un “fin renard”, o sea, en nuestro lenguaje popular: un bicho, tiene buen cuidado de no almacenar sus ediciones en la simpática y acogedora “Alegría de Leer”. Ello significa que a las pocas horas de tal recogida parcial el mismo texto secuestrado aparece en las vitrinas y, como es de suponer, la venta del mismo aumenta notablemente.

La actividad editorial de Maspero es constante. La sola colección ya mentada, “Cuadernos Libres” va por el título vigésimo quinto. Al mismo tiempo ofrece al público colecciones de otras editoriales que se ocupan de cuestiones políticas y económicas. Me parece interesante ofrecer al respecto el sumario relacionado con los problemas argelinos:

I. – La Guerra de Argelia

- 1) Antecedentes
- 2) Testimonios
- 3) Fotografías

II. – Los argelinos en Francia.

III. – La literatura argelina

IV. – Literatura sobre Argelia

(novelas relacionadas con la realidad argelina)

Otro sumario de gran interés es el que se refiere a los países árabes:

I. – Los países árabes y la independencia

- 1) Túnez
- 2) Marruecos
- 3) Egipto

II. – Islam

(datos históricos, políticos y religiosos)

III. – Colonización y países subdesarrollados

El sumario correspondiente a los problemas argelinos consta nada menos que de ciento cincuenta títulos, entre los cuales hay firmas tan destacadas como las de Julien, Francis Jeanson, A. Mandouze, Schneider, H. Alleg (autor de *La tortura*), Albert Camus, Closterman, Raymond Aron, etc.

No hay duda que en este París que he visitado por pocos días y en donde he tenido ocasión de presenciar la violencia ejercida por la policía francesa con los argelinos, apaleamientos y detenciones a la una de la madrugada en la Plaza “Emile Rostand” en pleno boulevard Saint-Michel, la valiente actitud y el civismo del editor Maspero es digno de encomio. En tanto que la policía apalea y el Gobierno francés se empeña en no dar su total libertad al pueblo argelino un hijo de esa misma Francia pone su grano de arena valioso en pro de dicha liberación.

¹⁴ *Revolución*, 13 de septiembre, 1961, p. 11.

LIBROS Y MÁS LIBROS¹⁵

Cuba empieza a ser un país con lectores. No hay por qué sentirse molesto con tal afirmación. Es una verdad aceptada que en nuestro país sólo leía un ínfimo por ciento de la población total. El único negocio editorial que marchaba más o menos bien era la llamada producción de libros de texto. La otra lectura —literaria, científica, económica, política, histórica, sociológica, etc.— nos llegaba del extranjero y era absorbida por un reducido número de lectores, los cuales por pertenecer en su inmensa mayoría a la clase intelectual no estaban en condiciones de comprarlos regularmente. Por su parte, el Estado no se interesaba en la política de protección del libro. Recuerdo que allá por 1939, a raíz de la caída de la República Española, el editor Losada pasó por La Habana e interesó del gobierno una exención por veinte años para instalar en La Habana, la que más tarde sería la acreditada Editorial Losada de Buenos Aires. No hay que decir que recibió la llamada por respuesta.

Por el contrario, es política del actual Gobierno de la Revolución la difusión del libro, tanto cubano como extranjero. Digamos de entrada, como dato ilustrativo, que en el pasado año la Imprenta Nacional lanzó al mercado doscientos treinta y siete nuevos títulos, que se descomponen de la siguiente forma: 79 títulos de lecturas varias (política, literatura, economía, historia, etc.) y 138 títulos comprendidos en la denominación de “libros de texto”. No son cifras astronómicas ni mucho menos, pero si las comparamos con las de tiempos pasados hay motivos para asombrarse. Por otra parte, tenemos lo que recibe el nombre de “tirada”. Pues bien, en este aspecto las cifras resultan impresionantes. Las tiradas de la Imprenta Nacional fluctúan entre 3000 ejemplares (tirada mínima) y 500 mil ejemplares (tirada máxima). Si sumamos los diferentes tirajes tendremos la respetable cifra de seis millones trescientos setenta y nueve mil ejemplares (6.379.000). Si a esto sumamos el millón seiscientos treinta mil ejemplares de libros de texto tendremos la cifra record (en Cuba) de ocho millones nueve mil ejemplares.

La Imprenta Nacional comprende 95 unidades diseminadas en el territorio nacional y en las cuales trabajan 6217 obreros. Como no puedo detenerme en cada una de ellas, me referiré para dar un ejemplo, a la unidad que lleva el nombre Osvaldo Sánchez. Allí funciona la llamada Biblioteca del Pueblo, que se ocupa de editar literatura en general. Para conocimiento del lector doy algunos títulos: *18 Brumario* (Carlos Marx); *Ana Karenina* (León Tolstoy); *Noup, héroe de las montañas* (Nguyen Nogoc); *Días de infancia*, *Entre gente extraña* (Máximo Gorki);

Así se templó el acero (Ostrovski); *Héroes de la fortaleza de Brest* (Smirnov); *Papá Goriot* (Balzac); *Hijo del pueblo* (Maurice Thorez); *He visto la noche* (Zapata Olivella); *Nido de hidalgos* (Iván Turguénev); *Un verano extraordinario* (Konstantín Fedin); etc., etc. Se anuncian libros de inminente aparición tales como: *Rojo y negro* (Stendhal); *Tartarín de Tarascón* (Daudet); *Vida del Buscón* (Quevedo); *Antología de César Vallejo* (Vallejo); *Moby Dick* (Melville); *Hijo de hombre* (Roa Bastos); *Fuerte es el viento* [sic] (Alfredo Gravina), etc. etc.

Quiere decir que en los días que corren el libro es un artículo más de consumo, y que al mismo tiempo, es buscado con solicitud. No estará de más decir que esos tirajes impresionantes a que hemos hecho referencia se agotan rápidamente. Es cierto que, por otra parte, confrontamos el problema de la ausencia de libros extranjeros (textos originales o traducciones) debido a la eventual suspensión de las importaciones en el renglón de los libros, y que los organismos competentes están interesados en darle una pronta solución. Una de las preocupaciones mayores de la Imprenta Nacional es reeditar los “clásicos” y también editar, en la medida de lo posible, libros de actualidad.

Paralelamente a la labor realizada por la Imprenta Nacional, hay otras instituciones tales como las Ediciones UNION (adscrita a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), las ediciones de la Casa de las Américas, Ediciones “R”, la Editora “La Tertulia”, etc.

Ediciones UNION proyecta un plan de 35 títulos para el presente año. Constará de cinco colecciones que se descomponen en: narración (cuento y novela); Teatro; Ensayo; Reportaje y Crítica; Partituras musicales. Los cinco primeros libros de próxima aparición son: *Con las milicias* (reportajes) por César Leante (5000 ejemplares); *El justo tiempo humano* (poesía) por Heberto Padilla, (1000 ejemplares); *Los caminos* (poesía) por Manuel Díaz Martínez (1000 ejemplares); *El Parque de la Fraternidad* (teatro) por José Triana (2000 ejemplares); y *El descanso* (novela) por Abelardo Piñeiro (2000 ejemplares). Al mismo tiempo la UNION lanzará los llamados Cuadernos Populares (cuadernillos de cinco y tres cuarto pulgadas por siete y media pulgadas) que incluirán fragmentos de libros, es decir, capítulos de novelas, cuentos, poemas, etc. y se venderán al precio de diez centavos.

Por su parte, La Casa de las Américas editará en estos meses los cinco libros premiados en el reciente Concurso de dicha Casa, y Ediciones “R” hará lo mismo con los libros premiados en el Concurso para escritores cubanos inéditos.

No puede negarse que el libro en Cuba está en pleno auge.

¹⁵ Rotograbado de Revolución, La Habana, 7 de abril, 1962, p. 2.

[ENTREVISTA A PIÑERA ACERCA DE *AIRE FRÍO*]¹⁶

—Virgilio, ¿cómo ves tu pieza *Aire frío*?

—Rine, me gusta la pregunta, pues resume otras preguntas que me he venido haciendo desde que escribí *Aire frío*. Cuando lo escribí me preguntaba: ¿cómo lo verá el público el día de su puesta en escena?, ¿cómo lo verá yo? ¿cómo *Aire frío* se verá a sí mismo? Es decir, ¿qué «aire» presentará *Aire frío*? ¿Paralizará el corazón o lo hará latir hasta salirse del pecho?

La respuesta a esas preguntas la tuve, el día del estreno, a través de la actitud «conmovida» con que el público recibió la pieza: cada espectador asistía, en la medida que le tocaba, al desarrollo dramático (resumido en tres horas de representación), de su historia personal, de una parte; y de otra parte, de cincuenta y tantos años de historia nacional. En una palabra, se sintió identificado con mis personajes, respiró con ellos, lloró con ellos, rió, gesticuló; se vio en Luz Marina «haciendo vestidos mañana, tarde y noche para mal comer, mientras el calor, como una divinidad implacable, presidía su vida»; en la patética figura de Ángel con sus fantasías y sus ensoñaciones; en la grandiosa imagen de Ana, «pañó de lágrimas» de toda la familia Romaguera; en fin, se vio en ese aire de ternura que recorre la pieza de principio a fin.

A *Aire frío*, cuya anécdota diríamos, es la vida de una familia habanera, habrá que verlo como la plasmación dramática de un ciclo de vida nacional cerrado definitivamente.

—¿Qué puedes decirme de la dirección y de la actuación?

—Ambas me parecen sobresalientes. Como director, Arenal ha tenido el acierto de mantener, en toda su difícil concentración, la unidad de mi pieza. Ímproba labor si se tiene en cuenta que *Aire frío* no presenta ni argumento ni desenlace. Además, ha logrado esa difícil labor de conjunto sin la cual todo se hubiera visto como un rompecabezas deformado. Desde estas páginas deseo expresar mi agradecimiento al director y a los actores que han hecho posible la hermosa puesta en escena de *Aire frío*.

¹⁶ Incluida en el artículo de Rine Leal, “¿Qué significa *Aire frío*?”, *Revolución*, La Habana, 21 de diciembre, 1962, p. 8.

[NOTA SOBRE CUADERNOS ERRE]¹⁷

Hacía tiempo que Ediciones «R» tenía el proyecto de lanzar una colección integrada por novelas cortas, cuentos, ensayos y reportajes. Otra de las razones que nos impulsaron a la realización del aludido proyecto fue la de ofrecer a nuestros lectores un libro breve pero de intenso disfrute. Finalmente, y no menos importante, el favor con que el público ha acogido nuestras ediciones, todo lo cual nos animó en grado sumo a hacer realidad los Cuadernos ERRE.

Cuadernos ERRE inicia su recorrido, que esperamos largo, con cuatro escritores bien conocidos de nuestros lectores: Antón Arrufat, Oscar Hurtado, Rogelio Llopis y Julio Matas. Con su estilo peculiar, cada uno de ellos presenta en estos cuadernos una serie de narraciones en las que alterna lo fantástico con lo realista, lo imaginativo con lo fabuloso. Esperamos que en esta nueva confrontación con el lector, éste quede agradablemente complacido con el contenido de sus narraciones.

¹⁷ *Rotograbado de Revolución*, La Habana, [Sección “Libros”], 17 de febrero, 1964, p. 13. Los libros presentados son: *Mi antagonista*, de Antón Arrufat; *Carta de un juez*, de Oscar Hurtado; *El fabulista*, de Rogelio Llopis y *Catálogo de imprevistos*, de Julio Matas.

MARGARITA Y LAS SUPERPOSICIONES DEL TEBANO¹

Elina Miranda Cancela
Profesora de la Facultad de Artes y Letras
Miembro de la Academia Cubana de la Lengua

Reseñar un libro publicado hace tres años, premio de ensayo 2013 y de la crítica 2014, cuya autora Margarita Mateo Palmer, merecedora de distintos premios de la crítica, recibió precisamente este año en la Feria del Libro el Premio Nacional de Literatura y, por tanto, objeto él como su autora de artículos y discursos, no tendría mucho sentido a estas alturas si no fuera por la ocasión de una nueva etapa de la *Revista de Literatura Cubana*, después de muchos años de ausencia de nuestro panorama cultural. Esfuerzo este que sentimos como un homenaje indudable a quien fuera su fundador, Ángel Augier, ya por entonces un muy reconocido hombre de letras y comprometido con las tareas de la Uneac en cuya gestación participó activamente. Desde el primer número, fechado en 1982, el director de la revista no regateó afanes para ofrecer y mantener un medio de divulgación necesario para la valoración crítica de la tradición literaria cubana a partir de los más disímiles puntos de vista, tanto de consagrados como de noveles. Después de una interrupción en su publicación de unos veinte años, se hace imprescindible que de alguna manera quede constancia de los hitos literarios de este lapso, aparte de que un libro como *Dame el siete, tebano* es una continua y perenne provocación al lector y al ejercicio de la crítica.

Para el estudioso acostumbrado a acudir a los ensayos muchas veces en función de su propio trabajo de investigación, pero también para el interesado ocasional, resulta sorprendente el constatar que desde sus primeras páginas el libro de Margarita Mateo lo atrapa como si fuera una novela, con un continuo difuminar las fronteras de género, sin que falte el añadido de suspenso para develar el trasfondo de los personajes y el juego de equívocos propiciado por el extraño texto de un grafiti aparecido en las calles de una Habana vieja frecuentada por paseantes salidos de una sesión de la Academia Cubana de la Lengua o de la presentación

de un libro en la calle de madera, siempre motivados por las palabras pronunciadas por Ella, la que escribía poscrítica por supuesto, en una especie de composición en anillo.

Como hacen notar los paseantes el grafiti apunta hacia *Los siete contra Tebas*, la obra teatral que marca el mayor reconocimiento de Antón Arrufat a fines de los sesenta, pero también el inicio de su largo período de ostracismo social, mas también implica una lectura menos literaria y en verdad procaz dentro del registro coloquial cubano, la cual, a su vez, se contrapone al antiguo “Te amo, Antón” que apareciera, al decir de uno de los amigos, en los muros de la Uneac. Desde el título, por tanto, se superponen las lecturas: presente/pasado, ficción/realidad, autor/obra, culto/coloquial, intelecto/erotismo; amplias trasposiciones —o más bien superposiciones para emplear el mismo término que la autora a su vez tomara de su objeto de estudio—, sin olvidar la alteridad y las múltiples voces, entre otros tantos aspectos siempre controvertidos entre teóricos y críticos de la literatura. Dualidad y máscaras también representadas por los dos paseantes, el alto elegante y el desgarrado rechoncho, quienes como en cualquier narración introducen un nuevo personaje, uno de los tantos de que se vale la autora, pero que actúa como puente entre grafitis y actitudes, entre el eros espiritual y la venganza de rampante carnalidad tras su malogrado esfuerzo de comunicación, el fotógrafo enamorado.

Convertido este en coleccionista al fracasar sus intentos de reencontrar en el Santiago del presente los lugares entrañables de la infancia del amado, junto con el bibliógrafo pasivo, el librero de la Plaza de Armas, la historiadora perversa, la poetisa lánguida, al igual que Ella, son voces creadas por la autora en función del análisis de la obra en prosa del tebano y como apoyo propiciatorio del debate acerca de la propia labor crítica: ¿cómo abordar la exégesis de la obra literaria?, ¿se ha de seguir un orden cronológico?, ¿qué hacer con la bibliografía ya existente?, ¿cómo citarla, cómo evaluarla?, ¿mantener fronteras entre los diversos géneros cultivados por un mismo autor o utilizar toda la creación en función del objetivo propuesto?, son algunos de los temas, aparte de distintas posturas asumidas ante la obra de Arrufat y ante el propio autor, que se discuten entre las voces máscaras de quien enfrenta un objetivo como el que Ella —la filóloga, profesora, escritora— se propone.

Las aventuras y discusiones de tales personajes sirven a manera de preludio de cada uno de los temas elegidos para el acercamiento a la poética de Arrufat en su prosa y a partir de determinadas obras principalmente, sin que se desdeñe el sustento con otras narrativas o ensayísticas del escritor igualmente relevantes, ni se olvide sus poemas ni su proyección teatral ni los vasos comunicantes entre toda su crea-

¹ Margarita Mateo Palmer: *Dame el siete, tebano. La prosa de Antón Arrufat*, Ediciones Unión, La Habana, 2014, p. 214 (Premio Uneac Ensayo, 2013).

ción: *La caja está cerrada* y la estética de la superposición; los cuentos y el tema del doble; *La noche del aguafiestas*, creación y rescritura; *Virgilio Piñera: entré él y yo*, el rencuentro en la escritura; *Las máscaras de Talía* y los valores del hombre discursivo, constituyen tales ejes, a partir de los cuales la autora devela la poética de Arrufat en toda su complejidad y gama de matices significativos.

Al libro de Margarita sobre el tebano también se podría aplicar la observación de uno de los paseantes en relación con el discurso pronunciado por Ella en la presentación de una nueva edición del de Arrufat sobre Piñera: “De algún modo se estaba apropiando de la forma de su objeto de estudio, como dice el autor de *Indisciplinas críticas* sobre la poscrítica” (pp. 182-183); al tiempo que cumple el deseo de Antón “de que alguien le dedicara un libro, tal y como él ya había hecho con Virgilio Piñera” (p. 152).

En verdad, la autora, con desenfadada amistad, pero sobre todo con su sensibilidad, acuciosa indagación, excelente dominio de la lengua y su creativa manera de exponer la exégesis, no solo cumple el propósito de develar claves imprescindibles para la valoración adecuada de la prosa de Antón Arrufat dentro de la tradición literaria cubana al tiempo que ofrece al lector la posibilidad de una relectura mucho más profunda, cuestionadora y pletórica de interesantes aristas interpretativas, sino que corrobora algo que ya sabíamos desde la publicación de *Ella escribía poscrítica*, pero que ahora se reafirma con creces: la imposibilidad de referirse a la crítica literaria cubana, objeto a veces de tantas reflexiones e interrogantes, sin contar con el quehacer de Margarita Mateo como un hito de este período entre siglos.

ÓRBITA DE JOSÉ ANTONIO RAMOS¹

María Eugenia Mesa Olazábal
Profesora e investigadora

Reseñar un libro como *Órbita de José Antonio Ramos*, ha sido una satisfacción. Nos sumerge en la pasión del conocimiento de una etapa fecunda de la cultura nacional. A su artífice, la investigadora y ensayista Cira Romero, debemos una vez más esta contribución a las letras cubanas: un volumen necesario, destinado a ofrecer una panorámica abarcadora de la vida y la obra de uno de aquellos intelectuales prominentes integrante de la llamada Primera Generación de Escritores Republicanos: José Antonio Ramos (1885-1846).

Búsqueda, investigación y constancia muestra Cira Romero a partir del prólogo para adentrarnos en la personalidad literaria y la evolución del pensamiento de José Antonio Ramos, cuyas obras trascurren en el devenir de los primeros decenios del pasado siglo; muestran diversas complejidades y circunstancias tanto socioeconómicas como políticas y culturales, constatadas en los varios géneros que cultivó, con predominio de la dramaturgia, además de la novelística, el ensayismo y el periodismo.

Particular atención merece el párrafo dedicado a caracterizar psicológicamente al escritor, de quien aprecia su inconformidad consigo mismo y con sus circunstancias epocales, su entrega constante a la superación personal y colectiva en un medio hostil, debido, entre otros elementos, a la carencia de optimismo reinante. En ese contexto señala su perseverancia, a través de su proceder y de su obra encaminada a “despertar el sentimiento patriótico” y “el sentido de responsabilidad ciudadana”, así como el interés por la emancipación de la mujer “con un matiz positivista”.

Datos biográficos y detalles de la vida de José Antonio Ramos, coadyuvan al conocimiento de sucesos que marcaron la vida del escritor, esencialmente los acaecidos durante su infancia y aquellos de cuando se forjaron sus aspiraciones y sueños de ser un hombre de teatro.

¹ *Órbita de José Antonio Ramos* (Selección y prólogo de Cira Romero), Ediciones Unión, La Habana, 2015, p. 446.

Abunda en comentarios relacionados con los primeros ensayos juveniles, la novela *Humberto Fabra* (1908), viajes por Europa, donde se vincula a círculos teatrales importantes. Luego del regreso, señala la labor fundacional de la Sociedad de Fomento del Teatro y del periódico *La Prensa*, donde entre 1911 y 1918 da a conocer piezas teatrales de su autoría y artículos que expresan sus preocupaciones sobre este arte, recogidos en el libro *Entreactos* (1913). Tres años después, publica “uno de los textos más comentados y reveladores”, el titulado *Manual del perfecto fulanista, apuntes para el estudio de nuestra dinámica nacional*, en el cual presenta satíricamente los problemas esenciales del país. En ambas obras advierte la ensayista más adelante las cualidades de sicólogo presentes en Ramos. Puntualiza diversos aspectos de su desempeño en el servicio diplomático en el período que va de 1911 hasta 1934; etapa de creación de varias de sus novelas. Refiere, además, la labor desarrollada en la Biblioteca Nacional y la amplia colaboración con disímiles publicaciones periódicas.

Examen aparte ofrece a la producción dramática de quien considera “una de las figuras de mayor fuerza, tanto desde el punto de vista estético como ético”. Otras estimaciones emite acerca de obras en las cuales se aprecian particularidades tales como su didactismo e influencias de diferentes corrientes filosóficas de la época.

Similar observación confiere a la creación de novelas, esencialmente obras prominentes, léase: *Humberto Fabra* (1908), *Coaybay* (1926), *Las impurezas de la realidad* (1929) y *Caniquí* (1936), de las cuales anota varias características para revelar por medio del argumento y del accionar de los personajes de mayor relieve “reflexiones del autor sobre los destinos de la patria” derivadas de situaciones económicas y sociopolíticas en la Cuba de entonces. En esos contenidos advierte Cira Romero la habilidad del autor para emplear la ironía, tras la cual subyace un “sentimiento de frustración”. Este análisis del género le permitió arribar a la conclusión siguiente:

La obra novelística de José Antonio Ramos es fruto de la realidad que le tocó vivir. Fue evolucionando en la misma medida en que sus ideales también lo hacían, hasta mostrar lo que hoy de ella más se valora: ser una obra hija de un intelectual de transición preocupado y ocupado de sus circunstancias. Ellas constituyen un ciclo donde se advierten aciertos y desaciertos, pero predominan, fundamentalmente, las especulaciones de su entorno en busca de un mejor destino para su país.

A pesar de la duda de la prologuista acerca de la inclusión en este estudio del volumen *Panorama de la cultura norteamericana (1600-1645)* (1935) por estimarlo “demasiado esquemática”, convino en significar

las cualidades mostradas por Ramos en dicho texto y su empeño para insertar el libro “en nuestra tradición cultural, como lo había hecho “con otros autores europeos”.

Como toda obra de la colección Órbita de la editorial Unión, este libro contiene una acertada y cuidadosa selección de aquellos textos representativos de la estética y el estilo de José Antonio Ramos, cuya presencia podrá ser constatada a través de la lectura de los mismos, tanto por estudiosos como por lectores avezados. En ese sentido aquí se incluyen, pertenecientes a su dramaturgia, el primer acto de *Tembladera* (1918), obra donde se entretajan conflictos familiares con sociales en momentos de penetración del capital extranjero; y el acto único de *La recurva* (1941), drama reflejo de la situación precaria del campesinado, las luchas estudiantiles y su persecución por el régimen imperante.

De las novelas, se seleccionan el capítulo V de la primera parte de *Coaybay* (1926), cuyo argumento base es una revolución sustentada en ideales afincados en un “nacionalismo romántico”; y el capítulo IX de *Caniquí* (1936),² historia del pasado colonial de la villa de Trinidad —siglo XIX—, donde intervienen familias preponderantes y el esclavo cimarrón Caniquí.

Asimismo, se recogen tres de los artículos de *Entreactos* (1913): “Respetable público”, texto donde el autor deja sentados sus propósitos “no literarios”, su derecho a decir al pueblo lo que piensa, así como a señalar “algunos vicios” de ciertos ciudadanos; “Al lector, no cubano”, recuento que recrea, para el conocimiento del extranjero, la historia más reciente de la nación; y “Hablando de Cuba”, un conjunto de ideas y análisis sobre los problemas morales, la desposesión de algunos cubanos del suelo patrio —antes luchadores por la independencia— y un llamado a hacer renacer la acción de los veteranos y patriotas.

Agrupados bajo el acápite “Artículos sobre figuras literarias y otros temas”, aparecen ocho textos, cinco de ellos dedicados a escritores: “Gabriela Mistral”, crónica acerca de la visita de la chilena a Cuba en 1922, la cual sirve de pretexto para indicar algunas afectaciones (ruido) introducidas por la vida moderna en ciudades tropicales; “Marcel Proust, el novelista de la intuición”, breve mirada a la filosofía moderna, extenso examen sobre las causas de por qué el autor de *En busca del tiempo perdido* era el “más envidiable y encarnizadamente discutido del mundo de las letras”; “James Branch Cabell”, exposición sobre el carácter de su obra, sus triunfos y el juicio a que fue sometido debido a su novela *Jurgen* en 1919; “Introducción a Rilke”, amplio

² La primera edición cubana, a cargo de Cultural S. A., aparece en 1936 con el título *Caniquí; Trinidad, 1830*, las sucesivas solo como *Caniquí* (1963, 1975, 1977 y 2002), no así la edición rumana publicada en Bucarest, en 1978, con el título original. Nota tomada de *Obras y personajes de la literatura cubana*, t. 1, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2016, pp. 72-73.

estudio de autores y obras que contribuyeron a la cultura universal, antecesores y/o contemporáneos del poeta alemán Rainer María Rilke; “Henry Alain Fournier. El eterno adolescente”, opúsculo acerca de la vida y obra del reconocido escritor francés, en el cual, además, evalúa la clasificación y las características de su libro *El gran Meaulnes*.

En el mismo acápite también aparecen tres artículos ensayísticos sobre temas culturales e históricos: “¿Por qué publicamos libros? Los autores en Cuba y Norteamérica”, pormenorizado análisis de lo que —entonces— significaba publicar libros en Cuba y en el cual puntualiza condiciones y diferencias del libro en el mundo anglosajón; “Indagación”, donde responde a cuatro interrogantes circuladas por la *Revista de Avance*, relacionadas con la americanidad: el artista, la obra, el pensamiento, las cualidades comunes del arte, así como la actitud del escritor americano ante el europeo; “El verdadero teatro cubano”, reflexiones personales relacionadas con su obra teatral: fracasos, circunstancias, protección oficial e influencias foráneas en este arte; “Nao, Esquife y Tierra”, estudio a partir de la herencia cultural legada por pensadores cubanos, la injerencia norteamericana, la cultura española, carencias de instituciones culturales, emigración, etcétera, factores que dieron al traste con los restos de la primera generación de intelectuales cubanos a la altura de 1944.

Le continúan fragmentos reveladores de sus *Memorias*, hasta ahora inéditas (período que va de 1918 a 1946), los cuales muestran cambios de ánimo, de pensamientos, planes, pasiones íntimas, inseguridades, decisiones, etcétera; seguidos de un conjunto de veinte opiniones vertidas por contemporáneos y estudiosos de sus obras tanto del pasado siglo xx como del actual. Casi cierra el volumen una cronología portadora de valiosos datos e informaciones de interés. Por último, se ofrece un conjunto de imágenes fotográficas y caricaturas de Ramos y de ediciones príncipes de sus obras, todo lo cual conforma el Testimonio gráfico del escritor.

Luego de la lectura de *Órbita de José Antonio Ramos*, cuya selección y prólogo de excelencias he comentado, puedo reafirmar lo dicho inicialmente porque transmite el objetivo de comunicar el quehacer de un autor necesario, defensor de los valores patrios, que no escatimó palabras para denunciar oportunamente males que incidían en la República. Un volumen que viene a aportar a la disciplina de las humanidades un valioso caudal de saberes y nos adentra en lo histórico-cultural de una época. Llega desde ya, y es de obligada referencia para cuanta investigación o estudio pretenda realizarse en torno a quienes contribuyeron a consolidar los factores influyentes de la nacionalidad cubana, aquellos pertenecientes a la Primera Generación Republicana.

MEMORIA Y HOMENAJE / José Augusto Escoto: Nuestro propósito / **Ángel Augier:** José María de Heredia: novela y poesía en los cafetales / **José Antonio Portuondo:** Juan Marinello, Maestro / **Julio Le Riverend:** Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier / **Roberto Fernández Retamar:** Sobre *Ramona*, de Helen Hunt Jackson y José Martí / **Desiderio Navarro:** Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonoestilísticas / **ARTÍCULOS / Pablo Argüelles Acosta:** Literatura e institución. Políticas para la cultura literaria con la emergencia de un nuevo orden institucional en los años sesenta en Cuba / **Jorge Luis Arcos:** La crítica de lo indecible. Sobre *La poesía, reino autónomo*, de Roberto Fernández Retamar / **Frank Padrón:** Mirta Aguirre: una escritora barroca / **César A. Salgado:** La emergencia del origenismo en *Diez poetas cubanos* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952) / **Cira Romero:** *Juan Criollo*: inventario de espejos y laberintos / **Caridad Atencio:** Esencias precursoras del coloquialismo en *Polvo de alas de mariposa*, de José Martí / **NOTAS / Diego del Pozo:** *Pasión Malinche: mise en abyme* poscolonial / **Carolina Paula Drexler:** La representación del sujeto lírico en “Capitán es el viento”, de Raúl Hernández Novás / **Luis Álvarez Álvarez:** *Siempre la muerte, su paso breve*: al filo del medio siglo / **Olga García Yero:** La cultura cubana desde la ensayística de Enrique Saíenz / **David Leyva:** Tres impresiones de lectura / **Nadiezda Proenza Ruiz:** La casa-isla como patria en *El siglo de las luces* / **Sergio Chapple:** El curioso viaje a la semilla de Benjamin Button / **Zaida Capote Cruz:** Ofelia Rodríguez Acosta en tres espacios de divulgación feminista / **Ricardo Luis Hernández Otero:** Ángel Augier, editor / **Salvador Arias:** *La Edad de Oro* y “Nuestra América” / **Carmen Suárez León:** Martí sumergido en su paisaje / **DOCUMENTOS / Jorge Domingo Cuadriello:** Cuatro cartas inéditas de Gastón Baquero (*Don Genaro*) a Chacón y Calvo y un artículo suyo desconocido / **Pablo Argüelles Acosta:** Más de Piñera desde *Revolución* / **RESEÑAS.**