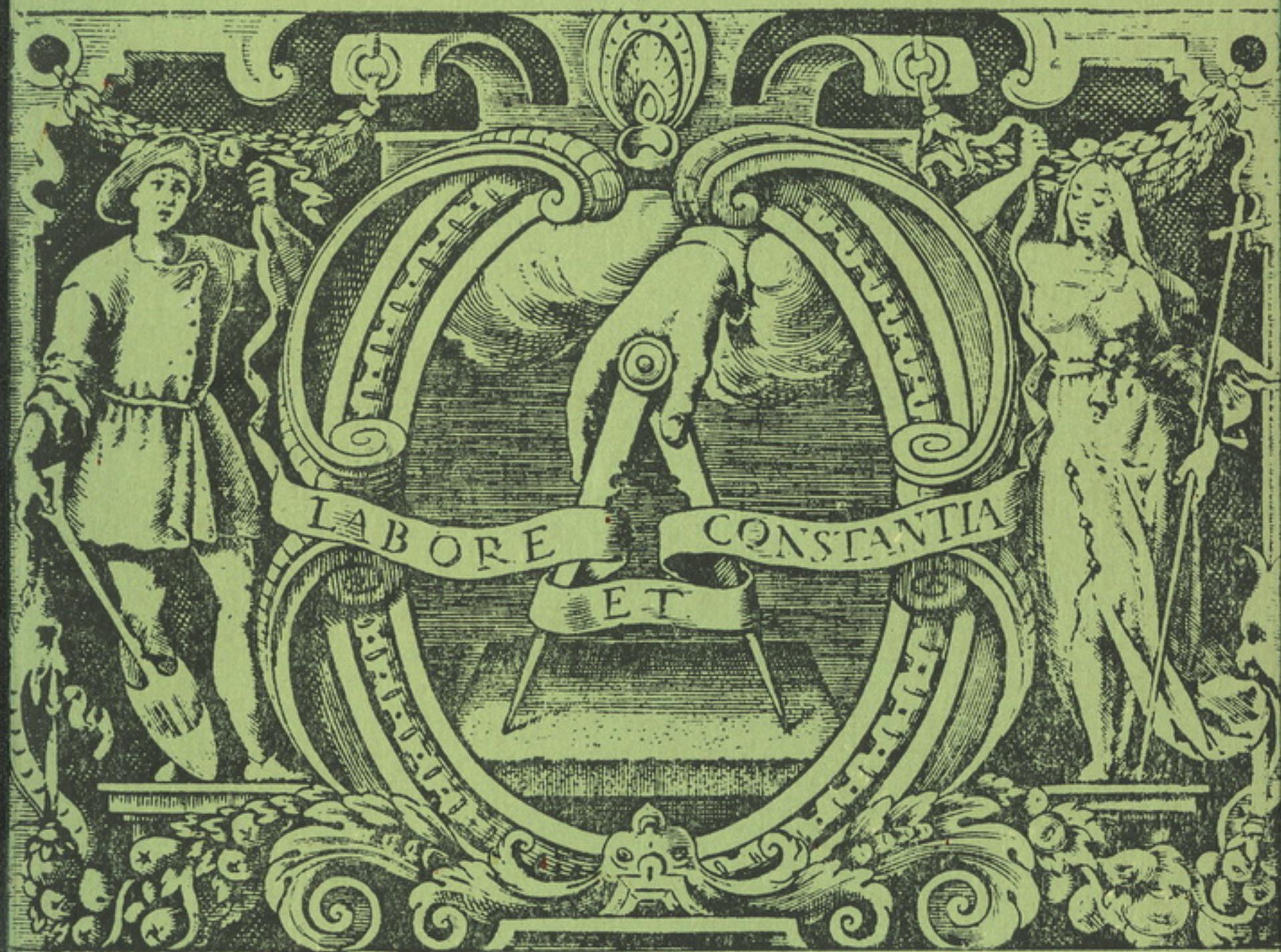


REVISTA  
DE LA  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
JOSE MARTI

2



LA HABANA MAYO / AGOSTO 1970

**Revista**  
**de la Biblioteca Nacional "José Martí"**

# Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí"

Año 61

3ra. época-vol XII

Número 2

Mayo-Agosto 1970  
La Habana, Cuba.

Cada autor se responsabiliza  
con sus opiniones

## TABLA DE CONTENIDO

	PÁG.
<i>Salvador Bueno</i>	
Introducción a las literaturas indígenas americanas .....	5
<i>Luis F. Le Roy y Gálvez</i>	
La Muerte de Castañón, raíz de los sucesos de noviembre de 1871 .....	37
<i>Angel Augier</i>	
Los trabajos y los días ("Vida y obra de los poetas cubanos")	71
<i>Francisco López Segrera</i>	
Psicoanálisis de una generación (1940-1959). (Conclusión)	101
<i>Ciro Alegria</i>	
De la Reforma a la Independencia (La Compañía Bacardí: una empresa y dos marcas famosas) .....	153
CRÓNICA	
<i>J. Martínez Alier</i>	
Una conferencia sobre bibliografía cubana .....	167
<i>Eliseo Diego</i>	
Minúscula guía para "A través de mi espejo" .....	170
<i>Nancy Morejón</i>	
Cantos africanos de Cuba .....	173
<i>Salvador Bueno</i>	
Los Premios Literarios del MINFAR .....	175
Algo para la palidez .....	179
<i>Carlos Ossa</i>	
La Cultura, esa molestia .....	181
<i>Francisco de Orúa</i>	
Alción al fuego .....	184
MISCELANEA .....	187
INDICE DE ILUSTRACIONES .....	195

DIRECTOR: JUAN PÉREZ DE LA RIVA

CONSEJO DE DIRECCIÓN:

Salvador Bueno, Eliseo Diego, Gustavo Eguren, Carlos Fariñas, Fina García Marruz, Zoila Lapique, Graciella Pogolotti, Sidroc Ramos, Cintio Vitier.

Secretaria de la Redación: Siomara Sánchez.

*Canje:* Biblioteca Nacional "José Martí"

Plaza de la Revolución.

La Habana, Cuba.

Primera Epoca: 1909-1912

Segunda Epoca: 1949-1958

Tercera Epoca: 1959-....

PORTADA: Grabado en metal. 7.1 x 9.6 cm. EN ARIAS MONTANO, BENE-  
DICTO. *Naturae historia*. Antverpiae, Ex Officina Plantinia-  
na, 1601.

# *Introducción a las literaturas indígenas americanas*

*Salvador Bueno*

Los descubridores y conquistadores europeos hallaron en el nuevo hemisferio descubierto por Colón pueblos que se encontraban en distintos niveles de civilización y cultura. Los mayas, en Yucatán y Guatemala, habían logrado, en tiempos anteriores a la conquista española un alto grado de desarrollo. Los conquistadores que iban tras Cortés y Pizarro encontraron en pleno desenvolvimiento dos grandes culturas: la de los aztecas, en México, y la de los incas, en Perú. Existían otros pueblos que mostraban un menor grado de desenvolvimiento cultural, como los chibchas en Colombia y los indios pueblos en el noroeste de México. Los primeros indígenas que conocieron los españoles en las Antillas estaban en nivel más bajo. Eran los taínos, pertenecientes al grupo de los arawacos, que se habían extendido por las islas del mar Caribe.

Los estudios realizados por antropólogos, historiadores, etnólogos y lingüistas, principalmente desde la segunda mitad del siglo XIX, han demostrado el alto nivel logrado por las grandes culturas indígenas en el nuevo hemisferio. Sin embargo, ciertos historiadores europeos siguen ignorando la importancia y significación de la civilización de los mayas, aztecas e incas. No advierten que son culturas que se desarrollaron paralelamente a las europeas. Sigue prevaleciendo en ellos una concepción ptolomeica de la historia universal. Eluden toda referencia a la importancia de las culturas indígenas americanas. Parece que no olvidan las fosilizadas ideas históricas de Hegel que estimaba que la civilización había recorrido el camino del sol, del este al oeste, de Asia a Europa. Parecidos errores cometen Spengler y Toynbee. Los prejuicios europeos impiden que perciban los logros de estas culturas americanas.

Sin embargo, la calidad lograda en la arquitectura y en la escultura, en la cerámica, la orfebrería, la textilería, revelan la capacidad creadora de estos pueblos indígenas del continente descubierto por Colón.

Si las muestras más excelsas de las artes indígenas prehispánicas han hallado repercusión en artistas y eruditos no ha ocurrido igual con los productos de la creación literaria. Son casi desconocidos y menospreciados los ejemplos cimeros de las literaturas aborígenes, cuando no se les escatima elogios calificándolos meramente de piezas exóticas o folklóricas, sin verdadera categoría estética. Sin embargo, poemas y relatos, religiosos y profanos, de las literaturas indígenas revelan su belleza expresiva. Obras como el *Pópol-Vuh* y el *Rabinal-Achí*, poemas descriptivos quechuas y relatos aztecas e incas explican la alta calidad de estos productos artísticos. Refiriéndose a esto, dice Abraham Arias-Larreta:

De este modo nos encontramos con ejemplos de poesía de una decantación admirable, autonomizada ya de su ligazón siamesa de la música, con narraciones de acabada vertebración temática, dramas de arquitectura desenvuelta y madura. Y todo este muestrario de piezas antológicas creado y expresado en lenguas de opulento vocabulario, ágil morfología y sabia sintaxis. No es posible hacer ahora una indagación completa de lenguas y literaturas aborígenes, pero podemos estudiar esas lenguas, vivas y trabajadas aún por más de 30 millones de indios, y también formular comentarios sobre las escasas y singulares creaciones literarias supervivientes, mínima parte rescatada de la pródiga y esplendorosa creación del genio aborígen.<sup>1</sup>

Para conocer a plenitud el desarrollo de nuestros pueblos americanos, para trazar la parábola de su trayectoria artística y cultural hemos de enfilar la atención hacia las manifestaciones de la creación por medio de la palabra que tuvieron amplio desenvolvimiento y misteriosas culminaciones antes de la llegada de los conquistadores europeos. Esas creaciones literarias constituyen antecedentes imprescindibles para conocer la literatura posterior de estos países de nuestra América. Dicha producción poética, gestada con anterioridad al descubrimiento y colonización por los españoles, representa la reacción de los indígenas ante un escenario natural, un ambiente físico, que es el mismo del hispanoamericano contemporáneo. Esa producción literaria transmitida por tradición oral y por códigos pictóricos fue reco-

---

<sup>1</sup> ARIAS LARRETA, ABRAHAM. Introducción a las literaturas aborígenes de América. En *Revista Mundo Hispánico*, Madrid, octubre de 1968. p. 79.

gida más tarde por los misioneros y cronistas, por los investigadores de épocas más recientes. A pesar de adaptaciones y refundiciones, hijas de la intolerancia religiosa o de la ceguera del triunfador, mantuvieron esos poemas y relatos su ingenua frescura, su extraño atractivo, su maravillosa fantasía.

Conocemos a través de estos poemas, himnos y relatos una peculiar concepción del mundo, una cosmovisión mágica que dan particular realce a estas creaciones literarias. Porque flamean ante nuestros ojos con singular atractivo sus complicadas metáforas, sus brillantes imágenes policromadas de un mundo que se difumina en el tiempo. Toda la flora y la fauna americana de singular colorido destella ante el lector de estos poemas, testimonios de ancestrales culturas. Descríbense los más variados aspectos de la maravillosa y variada naturaleza americana. Oyense ecos inusitados y fórmulas mágicas para invocar a los dioses o para evocar las hazañas y desventuras de los héroes. Canta el poeta la alegría o la tristeza de la existencia humana. Vibra en los oídos resonancias míticas y a ratos nos parece escuchar algunos ritmos y ecos conocidos, acaso podemos identificar la raíz de tal amargura, el pozo milenario de donde brota cierta congoja y angustia del artista de estas regiones de la América nuestra.

Mariano Picón Salas sintetizó admirablemente las características del espíritu indígena que se observa a través de sus creaciones artísticas y literarias. Existe "como un común *aire indio*, algo que opone profundamente la psicología y formas de ideación del aborigen frente al conquistador". El sentimiento de la fatalidad inexorable, el esoterismo de sus poemas, su pesimismo vital, el coraje del indio para el sufrimiento, su humildad y melancolía, son rasgos que nos llegan a través de esas obras. En resumen, como expone el ensayista venezolano:

Simbólico y a la vez poético, es todo el sistema mental del aborigen. Frente a la lógica, el realismo y el sentido antropocéntrico de la cultura de Occidente, el indio erige su mundo de afinidades misteriosas. Son precisamente esos símbolos cuyas claves se han roto para nosotros y cuyas sutilezas religiosas y cosmológicas sólo podían interpretar pequeños círculos de iniciados, lo que ya nos hace tan ajeno (aparte de la mera valoración de las formas) el arte monumental prehispánico.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> PICÓN SALAS, MARIANO. *De la conquista a la independencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 21-40. (Colección Popular).

Estudiemos, por separado, las manifestaciones literarias que nos han quedado de estas tres grandes civilizaciones aborígenes: la maya, la azteca y la inca. Cada una de ellas presenta muy diversas creaciones dentro del común panorama que unifica, a lo largo del espacio y del tiempo, la producción literaria de los indios americanos.

## 1. LITERATURA MAYA

La cultura maya fue, antes de la llegada de los conquistadores españoles, una de las más desarrolladas del continente americano. Sin embargo, no obstante la destrucción ocasionada por la conquista sus creaciones artísticas y literarias revelan el asombroso nivel de su civilización y organización social, la capacidad creadora de sus artífices y poetas. Pero con escasa precisión designamos con el nombre de "literatura" esas manifestaciones de la palabra. Porque no fue ella la "letra", signo gráfico de expresión. Más que escritos, sus poemas y relaciones eran pintados. Existía entre ellos un sistema de escritura jeroglífica de carácter esotérico, ya que los sacerdotes eran los únicos que aprendían aquel secreto arte de transmitir datos y recoger acontecimientos y hazañas.

Los principales códices mayas que han sobrevivido reciben el nombre de *Códex Dresdensis*, de la Biblioteca de Dresde, el *Códex Tro-Cortesianus*, del Museo de América, de Madrid, y el *Códex Peresianus*, de la Biblioteca Nacional de París. Junto al material que en ellos se recogen, disponemos del rico tesoro transmitido oralmente que fue copiado ya en la colonia por amanuenses, indígenas o mestizos, que conocían la lengua castellana. Así han llegado a nosotros muestras valiosas de las culturas maya y azteca. El cronista Bernal Díaz del Castillo apuntaba que los aztecas tenían "unos librillos de un papel de corteza de árbol que llaman amate y en ellos hechas sus señales del tiempo e de cosas pasadas".

Cuando ocurrió la conquista española vivían en las regiones de Yucatán y Guatemala varias tribus descendientes de los mayas. Las principales eran los quichés y los cakchiqueles. De ellos son las muestras más relevantes de la literatura maya que conservamos en la actualidad. Entre esas obras merecen especial atención la relación titulada *Libros de Chilam Balam*, los *Anales de los Cakchiqueles*, la tragedia

danzada titulada *Rabinal Achí*, y sobre todo el *Pópol Vuh* o Libro del Consejo, obra sagrada de los maya-quichés que recoge su cosmogonía. Las dos primeras poseen carácter histórico, mientras que el *Pópol Vuh* ha sido designado con exactitud como “la Biblia maya-quiché”.

Los llamados *Libros de Chilam Balam* fueron redactados después de la conquista española. Se han conservado varias versiones que son denominadas con el nombre del lugar en que fueron halladas. Las principales son el *Chilam Balam de Chumayel*, el *Chilam Balam de Tizimin*, el *Chilam Balam de Maní*, así hasta el número de doce. El *Chilam Balam de Chumayel* procede de este pueblo de Yucatán. Su primera traducción completa al castellano la realizó Antonio Médez Bolio en Costa Rica en 1930. Los mayistas Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón realizaron una traducción de los textos paralelos de estas principales versiones en una edición que titularon *El Libro de los Libros del Chilam Balam*.

El material que comprenden estas versiones es muy diverso. Pueden clasificarse del siguiente modo: 1) Textos de carácter religioso; 2) textos de carácter histórico; 3) textos médicos y 4) textos cronológicos y astro-lógicos. Además, contienen textos astronómicos y literarios de origen europeo. Según Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón “la diversidad de su contenido abarca todas las fases culturales por que fue pasando el pueblo maya de Yucatán hasta que cesaron de compilarse”.<sup>3</sup> El nombre de Chilam Balam lo explican del siguiente modo:

Balam es un nombre de familia, pero significa jaguar o brujo, en un sentido figurado. Chilam (o chilán) es el título que se daba a la clase sacerdotal que interpretaba los libros y la voluntad de los dioses. La palabra significa “el que es boca”... Chilam Balam predijo el advenimiento de una nueva religión y de ahí su fama. Vivió en Maní en la época de Machan Xiu poco antes de la conquista española.<sup>4</sup>

En el *Chilam Balam* se encuentran ligados los textos de hechos históricos con los textos proféticos. Llaman la atención su simbolismo complejo, sus metáforas paralelas, su extraño aire mítico. Copiamos un fragmento de la “Profecía llamada de las flores”:

<sup>3</sup> *El libro de los libros de Chilam Balam*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963. p. 9. (Colección Popular).

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 10.

El 11 Ahau será el tiempo del poder de Ah Bolon Dzacab, El-Nueve-Fecundador, el sabio [...] Cuando baje, del Corazón del Cielo sacará su consagración, su nueva vida, su renacer; ... Dulces son sus bocas, dulces las puntas de sus lenguas y dulces tienen los sesos estos dos grandes y nefastos murciélagos que vienen a chupar la miel de las Flores; la roja de hondo cáliz, la blanca de hondo cáliz, la oscura de hondo cáliz, la amarilla de hondo cáliz, la inclinada, la vuelta hacia arriba, el capullo, la marchita, la campánula recostada de lado, la mosdisqueada del cacao [...] a todas estas vinieron los Ah Con Mayeles, Los-ofrecedores-de-perfumes.<sup>5</sup>

Pasemos a otra rama maya, la de los cakchiqueles. Como se sabe, las poblaciones mayas originarias estaban instaladas en tierras guatemaltecas hace aproximadamente unos tres mil años. Alrededor del siglo x de nuestra era se produjo una emigración tolteca, que venía del norte, procedente de la región de la antigua ciudad de Tula. Los toltecas sometieron a los mayas, pero fueron absorbidos culturalmente por ellos. "Toda la primera parte del *Memorial de Sololá*, de igual manera que el *Pópol Vuh* —expone Manuel Galich— narra esta invasión mezclando los mitos *importados* de origen tolteca, con los viejos mitos mayas y menciona los lugares de tránsito, según aquellas mitologías, por lo cual no siempre es fácil ubicarlos geográficamente".<sup>6</sup>

El Memorial de Sololá o Memorial de Tecpán Atitlán recibe el nombre igualmente de *Anales de los Cakchiqueles*. Allí conocemos cómo los toltecas llevaron el culto de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada llamada Kukulcán o Gucumatz por los mayas, pero resultaron asimilados por los mayas. Entre ellos, los Cakchiqueles adoptaron el espíritu militarista de las tribus llegadas del norte. Los *Anales* recogen cronológicamente todo este proceso incluso hasta después de la conquista española. La versión que conocemos fue redactada ya en plena colonia española por dos indígenas, Francisco Hernández Arana y Francisco Díaz, sobre todo por el primero que pertenecía a la familia reinante Xahil. Los investigadores señalan que otros amanuenses participaron también en la versión que en la actualidad disponemos. El manuscrito

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 87.

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ ARANA, FRANCISCO Y DÍAZ, FRANCISCO. *Anales de los cakchiqueles*. Prólogo y notas de Manuel Galich, traducción de Adrián Recinos. [La Habana] Casa de las Américas, Cuba [1967] p. xv. (Colección Literatura Latinoamericana).

se mantuvo en manos de los frailes franciscanos durante el período colonial hasta que lo encontró el paleógrafo Juan Gavarrete en 1844. Lo entregó más tarde al abate Brasseur de Bourbourg quien hizo una traducción al francés.

El ilustre mayista Sylvanus G. Morley, afirma lo siguiente: Los *Anales de los Cakchiqueles*, como indica su nombre, tratan más de la historia del pueblo cakchiquel y menos de su cosmogonía, mitología y religión que el libro quiché del Pópol Vuh. Abarcan una extensión mayor de tiempo que éste, describiendo acontecimientos de la conquista española y hasta el período inmediatamente posterior de ella. Están llenos especialmente de noticias relativas a la genealogía de los Xahilá, la familia reinante de la nación cakchiquel.<sup>7</sup>

Debido a su carácter preferentemente cronológico, los *Anales* no poseen el carácter poético que hallamos en el *Rabinal Achí* y el *Pópol Vuh*. Nos entrega el relato de los orígenes y emigraciones de estos pueblos, pero sobre todo, nos ofrece la reacción de los cakchiqueles, frente a la conquista española teniendo particular importancia por reflejar “la visión de los vencidos”, tal como lo ha denominado Miguel León-Portilla.

La existencia del teatro entre los pueblos indígenas americanos ha sido discutida reiteradas veces. Sin embargo, una pieza de teatro, la tragedia danzada de los quichés de Rabinal, titulada *Rabinal Achí* es, indudablemente, una obra dramática concebida y compuesta antes de la llegada de los europeos a este continente. Por supuesto, este teatro, como la mayor parte de la literatura aborígen es de carácter ritual, religioso.

El manuscrito en que se conserva esta tragedia danzada fue copiado por el indígena Bartolo Zis, quien había retenido en su memoria todo el texto del drama. Allí anotó en quiché: “En el vigésimo octavo día del mes de octubre del año 1850 transcribí el original de este baile del Tun (tambor sagrado) propiedad de nuestra villa de San Pablo de Rabinal para dejar mi recuerdo a mis hijos y para que permanezca con ellos de aquí en adelante. Amén.” Dicho manuscrito fue copiado por el abate Brasseur de Bourbourg quien pudo presenciar la representación del drama por los indígenas el 25 de enero de 1856. Según parece los indios hacía más de treinta años que no lo representaban, seguramente porque se les había prohibido.

---

<sup>7</sup> MORLEY, SYLVANUS G. *La Civilización Maya*. Versión española de Adrián Recinos. México, Fondo de Cultura Económica. [1953]

La representación, según afirmaba el abate Brasseur, comenzaba “al son melancólico y sordo del tun, con una especie de ronda en que toman parte Rabinal Achí (el guerrero de Rabinal) Ixok-Mun (esclava favorita de Rabinal Achí) y guerreros aguilas y tigres. Giran los unos tras los otros, sin prisa. De pronto Queché Achí (el guerrero Quechí) se lanza en medio de ellos con gestos amenazantes y los obliga a ir más deprisa”.

La acción puede resumirse del siguiente modo: uno de los jefes de la casa principesca de Caguek, llamado Queché Achí, tenía atemorizada a las gentes del rey Jobtoj, de Rabinal. El Varón de Rabinal (o guerrero) vence a Queché Achí y lo lleva a presencia del rey, quien le impone condiciones humillantes que Queché Achí no acepta. Es condenado a muerte, pero antes se le concede varias gracias como eran sentarse a comer en la mesa real, beber en su copa y danzar con la hija del rey “cuyos virginales labios nadie besó nunca”. Al final se cumple la sentencia.

En su monografía *El Teatro de la América española en la época colonial*, Pedro Henríquez Ureña, recalca que en el *Rabinal Achí* “todo parece arcaico” y añade:

Se ha supuesto que es obra de misioneros; pero el caso resulta conflictivo: la tragedia es pagana en todo, y termina con uno de los ritos cuyo recuerdo tuvieron mayor empeño en borrar los evangelizadores: el sacrificio humano sobre la piedra ritual [. . .] Es posible que la tradición se haya conservado medio a escondidas, por ser Rabinal pueblo pequeño y poco vigilado, quizás sin cura párroco durante largos períodos. De todos modos, resulta rara esta supervivencia a través de tres siglos.<sup>8</sup>

En la representación participan cinco personajes parlantes y otros muchos mudos. Cada escena hablada, “está cortada de tiempo en tiempo por una ronda austera, acompañada de sonos de instrumentos guerreros”. Según se desarrolla el drama, vamos conociendo las depredaciones realizadas por el guerrero Queché, por medio de largos discursos épicos. Aunque está dividido en cuatro actos o jornadas, no hay relación con el teatro español, como afirma Henríquez Ureña:

En la estructura del *Rabinal Achí* no hay semejanzas con el teatro de estilo medieval que los sacerdotes españoles trajeron al Nuevo Mundo, ni menos con el teatro español de los Siglos

---

<sup>8</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *El Teatro de la América española en la época colonial*. En *Obra crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

de Oro: hace pensar en los orígenes de la tragedia ática, en el teatro ritual de Querilo y Frínico, cuyas formas se ven claras todavía en *Las Suplicantes* de Esquilo [...] En la representación, según los datos de Brasseur de Bourbourg, la máscara es la identidad de cada personaje: cuando algún actor se fatigaba, lo reemplazaba otro. [...] El ambiente moral de la obra nada tiene de cristiano; las imágenes y las expresiones, poco de común con las europeas.<sup>9</sup>

Es de observar que en los numerosos parlamentos existe una continua referencia al sentimiento de la naturaleza, tan arraigado entre los indígenas americanos. Rabinal Achí increpa a Queché Achí:

¡Hola, valiente varón, ya eres mi prisionero ante la faz del cielo y la tierra! Di, ¿en dónde están tus montañas, en dónde tus valles? ¿Naciste en la falda de la montaña o en la vertiente de un valle? ¿No eres hijo de las nubes, hijo de la neblina? ¿No has huido de la punta de mi lanza durante la lucha?<sup>10</sup>

La sencillez de la acción de esta tragedia danzada está compensada por la diversidad de los bailes y el colorido de los trajes que ofrecen de por sí un insólito espectáculo. Los diálogos entre los personajes producen la impresión de una poesía ancestral, de arcaicas leyendas caballescadas, cuyo origen y procedencia desconocemos.

Pero ninguna de estas obras alcanza la calidad y el poderío verbal del *Pópol Vuh*, llamado también "Libro del Consejo". El investigador Hubert Howe Bancroft afirma: "De todos los pueblos americanos, los quichés de Guatemala son los que nos han dejado el más rico legado mitológico. Su descripción de la creación, según aparece en el *Pópol Vuh*, que puede llamarse el libro nacional de los quichés, es, en su ruda y extraña elocuencia y poética originalidad, una de las más raras reliquias del pensamiento aborigen."

Hace dos centurias, a principios del siglo XVIII, en plena etapa colonial, era cura de la ciudad de Santo Tomás de Chichicastenango, en lo que hoy es Guatemala, un religioso español llamado Fray Francisco Ximenez. Era hombre que conocía los idiomas indígenas y se preocupaba por interpretar sus creencias, que para él eran supersticiones, y sus expresiones legendarias y míticas. Entre los papeles abandonados y polvorientos

<sup>9</sup> *Ibidem.* p. 710.

<sup>10</sup> *Rabinal Achí.* Buenos Aires, Editorial Nova, 1944. p. 14.

que allí en su iglesia encontró, tropezó con un manuscrito que debía de tener más de cien años de escrito. Estaba pergeñado por mano indígena o mestiza. Sus caracteres eran latinos, pero redactado en lengua quiché. Contenía un libro, el *Pópol Vuh*, libro sagrado de las tribus maya-quichés.

Todas sus historias las traduje a nuestra lengua castellana de la lengua quiché en que las hallé escritas desde el tiempo de la conquista, que entonces, como allí dicen, la redujeron (o tradujeron) de su modo de escribir al nuestro; pero fue con todo sigilo, y se conservó entre ellos con tanto secreto, que ni memoria se hacía entre los ministros antiguos de tal cosa.<sup>11</sup>

Fray Francisco Ximénez intentó su tarea de traducción por dos veces: primero realizó la versión española en forma literal, la segunda la efectuó tratando de interpretar de alguna manera el sentido de tan extraños mitos y hechos legendarios. Copió, además, íntegramente, el texto original en lengua quiché. Hizo bien, porque aquel texto de autor desconocido volvió a desaparecer. De su copia y de las dos versiones hechas por el cura español en Chichicastenango proceden las traducciones y estudios de que hoy disponemos. Ximénez incluyó su versión, terminada antes de 1721, en su *Crónica de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*.

Por años permaneció desconocida esta magnífica contribución al conocimiento de los pueblos aborígenes de América. Se guardaba inédita en un convento dominico. En 1830, el erudito Charles Scherzer estudió el manuscrito en la Universidad de San Carlos de Guatemala, que conservaba todos los papeles del Padre Ximénez. Scherzer publicó en 1857, en Viena, la versión castellana del *Pópol Vuh*. Cuatro años más tarde, el abate Carlos Brasseur de Bourbourg, buen americanista y estudioso de las culturas indígenas, la publicó en francés con el texto quiché copiado por el Padre Ximénez. Otras versiones aparecieron durante el siglo pasado en inglés y alemán. En 1925 la edición francesa de Georges Raynaud fue traducida al castellano por Miguel Angel Asturias y J. M. González de Mendoza. La última edición, publicada por vez primera por el "Fondo de Cultura Económica" de México en 1947, fue preparada, tras largos años de estudios, por el erudito guatemalteco Adrián Recinos,

---

<sup>11</sup> XIMÉNEZ, FRAY FRANCISCO. *Crónica de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*. Citado por Adrián Recinos.

traducida del texto original quiché y con abundantes notas que revelan modificaciones y rectificaciones notables en relación con las ediciones anteriores. Dos escritores hispanoamericanos, el argentino Arturo Capdevila y el mexicano Ermilio Abreu Gómez han publicado también adaptaciones modernas del libro original, como *Las leyendas del Pópol Vuh* en la que Abreu Gómez realiza una bella interpretación que coordina los distintos episodios de la obra en forma más coherente y sencilla que el texto primitivo.

Pronto produjo viva reacción en el mundo intelectual europeo la edición del *Pópol Vuh*. El abate Brasseur, el mismo que descubrió ese maravilloso ballet-drama titulado *Rabinal Achí*, exploró sobre todo el fundamento histórico del *Pópol Vuh*. Max Müller, en su *Historia de las religiones*, interpretó su sentido teogónico y su valor literario. Otros lo utilizaron para penetrar en el secreto de la escritura pictográfica de los antiguos quichés. Rafael Girard ha dedicado amplios estudios a desentrañar el sentido esotérico del libro. Pero, como afirma Daniel G. Brinton, no han de ceñirse los estudios sobre el *Pópol Vuh* a interpretaciones parciales, ya que se han de conjugar diversos puntos de examen: sus valores lingüísticos, étnicos, religiosos y poéticos.

Como primer problema que plantea este libro, está la dificultad de conocer al autor, es decir, el copista de este llamado "Manuscrito de Chichicastenango" que lo contiene. Existen muchas interpretaciones, unas lo atribuyen a un solo autor, otras, a varios. Igual ocurre con los poemas homéricos. Adrián Recinos rechaza las tesis del historiador guatemalteco J. Antonio Villacorta que atribuía el manuscrito y la concepción de la obra a un indio quiché cristianizado llamado Diego Reynoso. No hay datos que lo prueben. Este probablemente colaboró en otro importante documento indígena, el denominado *Título de los Señores de Totonicapán*. Pero, se pregunta Recinos, si allí declaró su nombre y procedencia, ¿cómo no hizo igual en una obra tan superior y de tanto valor creador como este "Manuscrito de Chichicastenango" que recogía los orígenes de su pueblo? En la actualidad, seguimos ignorando quien fue el redactor o copista de esta obra excepcional.

¿Qué es en definitiva el *Pópol Vuh*? Es una obra formada por un grupo de tradiciones populares, creencias religiosas, explicaciones teogónicas y cosmogónicas, relatos sobre las emigraciones y desarrollo de las tribus quichés después de la caída del Viejo Imperio Maya. Se cree que

esa parte histórica remonta hasta los inicios del siglo xi de nuestra cronología cristiana. La obra concluye con la cronología de los reyes quichés que alcanza hasta 1550, después de la conquista española y de la destrucción de Atitlán, capital del reino quiché por el conquistador Pedro de Alvarado.

Se sospecha que los indígenas tenían un primitivo texto, copiado quizás en hojas de amantle, (hojas de maguey), que debió desaparecer en la destrucción de Atitlán. Sólo nos podemos atener a las versiones copiadas por el padre Ximénez. El primitivo compilador, ya después de la conquista española, fuera Diego Reynoso, o cualquier otro indígena cristianizado, tuvo ante su vista algún texto con escritura pictórica o jero-glífica y los relatos transmitidos oralmente para realizar su versión en la escritura fonética latina. Los antiguos códices indígenas —dice Luis Cardoza y Aragón— “servían para fijar la memoria, para excitar la imaginación”. Los sacerdotes indios utilizaban estas pinturas para relatar y cantar el origen y la historia del pueblo quiché. El preámbulo del *Pópol Vuh*, tal como hoy lo conocemos revela que el copista ha recibido el bautismo y su fe cristiana influye sobre su interpretación del tema arcaico indígena:

Este es el principio de las antiguas historias de este lugar llamado Quiché. Aquí escribiremos y comenzaremos las antiguas historias, el principio y el origen de todo lo que se hizo en la ciudad de Quiché por las tribus de la nación Quiché... Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo: lo sacaremos a luz porque ya no se ve el Pópol Vuh, así llamado, donde se veía claramente la venida del otro lado del mar, la narración de nuestra oscuridad y se veía claramente la vida... Existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista está oculta al investigador y al pensador.<sup>12</sup>

Así comienza la obra. Al aclarar sus objetivos de traducir la obra al castellano, el Padre Ximénez explicaba que quería “echar a la luz las cosas de su gentilidad”, es decir, de su paganía, para mejor adoctrinar a los indios en la fe cristiana. Algunos investigadores subrayan cómo en la primera parte del *Pópol Vuh* se advierte la influencia del Génesis bíblico, y cómo la creación del mundo y del género humano está muy próxima a la interpretación judaica de la *Biblia*.

---

... <sup>12</sup> *Pópol Vuh*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. Tr. con Intr. y notas de Adrián Recinos. (Biblioteca Americana).

Esta mezcla de lo bíblico con lo quiché, testimonio de la personalidad mestiza de Reynoso o del ignorado copista, está presente en todo el inicio del libro que narra la creación y formación del mundo. Esa primera parte relata la separación de las aguas, la formación de los mares y continentes, la aparición de los animales y del hombre:

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callada y vacía la extensión del cielo. Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancos, hierbas ni bosques: sólo el cielo existía.

Sólo había inmovilidad y silencio en la obscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz. De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza. De esta manera existía el cielo y también el Corazón de Cielo, que éste es el nombre de Dios y así es como se llama.

El hombre es creado. Primero de lodo, como Adán. Pero esta creación no agrada al dios quiché. En contacto con el agua, esta criatura se deshace. (¿Hay aquí alguna ironía sobre la interpretación bíblica?). Después lo hace de madera, y a la mujer de junco. Pero este hombre de palo, rígido, es destruido. Por fin, Gucumatz decide hacer al hombre de maíz:

En Casas sobre Pirámides, en Mansión de los Peces, así llamadas, nacían las mazorcas amarillas, las mazorcas blancas. He aquí que se conseguía al fin la substancia que debía entrar en la carne del hombre construido, del hombre formado; esto fue su sangre; esto se volvió la sangre del hombre; esta mazorca entró en fin (en el hombre) por los Procreadores, los Engendrades.

Y continúa más adelante:

He aquí los nombres de los primeros hombres que fueron contruidos, que fueron formados. He aquí el primer hombre: Brujo del Envoltorio; del segundo, Brujo Nocturno; después, el tercero, Guarda Botín, y el cuarto Brujo Lunar. Tales eran los nombres de nuestras primeras madres, nuestros primeros padres. Solamente contruidos, solamente formados; no tuvieron madres, no tuvieron padres, nosotros le llamamos simplemente Varones. Sin la mujer fueron procreados, sin la mujer fueron engendrados por los de lo Construido, los de lo Formado, los Procreadores, los Engendrades. Solamente por Poder (Mágico), solamente por Ciencia (Mágica), fue su construcción, por los Procreadores, los Dominadores, los Poderosos del Cielo.

Las tradiciones e historias del *Pópol Vuh* se suceden en número de doce. Se cuentan allí las hazañas de dos semidioses Junajup e Izbalamqué, enviados a la tierra por los dioses para derrotar a Gukup Cakix. Otra tradición narra la lucha de los Ajup en la tierra de los señores de Xibalbá, donde habían sido invitados para jugar a la pelota con el propósito de asesinarlos. Los Ajup fueron vencidos, sus cabezas cortadas colocadas en un árbol. Una doncella llamada Ixquic, que significa "sangre pequeña" acudió junto a este árbol. De las calaveras cayó una saliva sobre ella, que quedó así engendrada. Los señores de Xibalbá al conocer de su embarazo la condenaron a muerte. Pero los cuatro ejecutores fueron convencidos para presentar una falsa prueba de su muerte: un líquido rojo surgido de un árbol que un vaso coaguló en forma de corazón.

Así continúan estas tradiciones. Allí relatan las emigraciones de las tribus y sus luchas y quebrantos bajo la dirección de Balam Quitzé, Balam Acap, Majucutaj e Iqui Balam. Allí se cuenta cómo las tribus utilizaron a cuatro doncellas para atraer y engañar a los dioses. Y viene después la larga relación de las generaciones de reyes y sus guerras y sus fundaciones. Y se llega hasta los últimos reyes, empobrecidos y perseguidos, ya con nombre impuesto español, Don Juan Cortés Reyes Caballero y Don Martín Ahau Quiché. Así termina la larga trayectoria de la historia de las Tribus del Quiché.

Este es el *Pópol Vuh*. Pópol significa en maya "junta, consejo o reunión"; Vuh, es libro, papel o trapo. De ahí su nombre: "Libro del Consejo" o de la Comunidad. Este libro de libros, libro de todos, biblia quiché, posee una fuerza poética incomparable que lo aproxima a los grandes libros cosmogónicos de otras grandes culturas. Hay en sus tradiciones y leyendas un encanto parecido al que nos producen las gestas medievales y, en ocasiones, nos cautiva una gracia y animación insólitas en obra tan antigua. Como en los poemas homéricos, los dioses interfieren las acciones humanas; los héroes realizan hazañas descomunales.

Escribe Luis Cardoza y Aragón:

El *Pópol Vuh* es testimonio único e inmejorable de la sensibilidad primitiva, radicalmente aborígen, y encierra perfección y calidad impares. La habilidad decorativa, el barroquismo de la forma y la fascinante abundancia imaginativa, mezclada a su realidad más concreta con informaciones de todo orden, dan al *Pópol Vuh* uno de los sabores característicos.

Esa poesía cargada de tan diversos sentidos, esa mezcla de ternura y crueldad, ese misterioso encanto que se enraíza en inmemoriales tiempos primitivos, dan particular realce a las páginas del *Pópol Vuh*. Hay en ellas poesía y misterio, mito e historia, magia y realidad, y una original interpretación del mundo y del hombre. Su simbolismo extraño, ese sistema metafórico tan cercano al barroquismo europeo, ofrecen un posible estilo maya-quiché que se trasmite y aflora —no se sabe por qué secretas vías— en algunos escritores centroamericanos actuales. Pues en esas viejas raíces indígenas se alimenta la poesía y la prosa de ese formidable narrador contemporáneo que es Miguel Angel Asturias. De ella se nutren las insólitas fabulaciones de Rafael Arévalo Martínez y es fuente inextinguible de la imaginación de poetas guatemaltecos y mexicanos de nuestro tiempo. Los indígenas actuales de Centro América y Yucatán hacen circular todavía en forma oral aquellos relatos legendarios que nos hablan de una cultura desaparecida, de una poesía difuminada en el tiempo. El viejo libro sagrado de las tribus quichés posee aún vitalidad y frescura.

## 2. LITERATURA AZTECA

Como es sabido, la civilización azteca constituyó la culminación de todo un largo proceso evolutivo que se desarrolló en lo que es México y parte de Centro América y cuyas manifestaciones culturales en pleno florecimiento asombraron a los conquistadores que llegaron primeramente a la meseta del Anáhuac. Los aztecas lograron un alto grado de cultura y su organización de la enseñanza, con las escuelas en que se estudiaba tanto la religión y la astronomía como la historia y la música, lograron conservar y desenvolver lo más importante de su legado ancestral.

Las fuentes principales para el conocimiento de la literatura náhuatl o azteca fueron la *Historia general de las cosas de la Nueva España* en la que fray Bernardino de Sahagún incluyó los textos que le ofrecieron diez o doce de sus informantes indígenas; y el manuscrito, debido seguramente a un aborígen, que se encontró en la Biblioteca Nacional de México. En el campo educativo los aztecas tenían los que llamaban “los maestros de la palabra” (tlatolmatinime) que eran “artistas del labio y la boca, dueños del lenguaje noble y de la expresión cuidadosa”, según rezaba un texto indígena.

Entre los aztecas existían dos formas de lenguaje, el “macehuallatolli” que era la forma de hablar del pueblo, y el “tecpillatolli”, que era la expresión cuidadosa de los sabios y poetas. Los centros superiores de su educación, llamados “calmécac”, servían de punto de reunión de los maestros de la palabra, entre los cuales algunos tenían por oficio enseñar al pueblo los cantares divinos y otros aprobar y examinar las nuevas obras que sus alumnos componían bajo su dirección.

El indigenista Miguel León-Portilla, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, recoge este texto conservado en el *Códice Matritense*:

El Narrador:

donairoso, dice las cosas con gracia,  
artista del labio y la boca.

El buen narrador:

de palabras gustosas, de palabras alegres;  
flores tiene en sus labios.

En su discurso las consejas abundan,  
de palabra correcta, brotan flores de su boca,  
su discurso: gustoso y alegre como las flores;  
de él es el lenguaje noble y la expresión cuidadosa.

El mal narrador:

lenguaje descompuesto,  
atropella las palabras,  
labio comido, mal hablado.

Narra cosas sin tino, las describe,  
dice palabras vanas,  
no tiene verguenza.<sup>13</sup>

Los más habituales procedimientos estilísticos en la poesía náhuatl, según Miguel León-Portilla, son los siguientes. Primero, el paralelismo o reiteración de una misma idea, como por ejemplo:

*Haciendo círculos de jade está tendida la ciudad  
irradiando luz cual pluma de quetzal está aquí México.*

---

<sup>13</sup> LEÓN-PORTILLA, MIGUEL. Los Maestros prehistóricos de la palabra. Sobretiro de *Cuadernos Americanos*, 1962. p. 8.

En otras ocasiones se produce el paralelismo por antítesis:

*A la ciudad son llevados en barcas los príncipes;  
sobre ellos se extiende una niebla florida.*

Otro procedimiento es el difrasismo que “consiste en la yuxtaposición de dos palabras que se complementan en el sentido, evocando generalmente una tercera idea en forma metafórica”. Ejemplo: “flor y canto” que significa guerra; “silla y estera” que ofrece la idea del poder; “rostro y corazón”, representa la persona humana; “jade y quetzal” que se refiere a la belleza. Este procedimiento, según León-Portilla, poco usado en las lenguas indo-europeas, es muy frecuente en la lengua náhuatl. (Quizás podríamos mostrar algo similar en el español cuando decimos: “a tontas y a locas”, “a sangre y fuego”; “contra viento y marea”; “a pan y agua”.)

Es frecuente en el náhuatl un procedimiento que se emplea en otras lenguas, como el estribillo. Sin embargo, es muy peculiar el procedimiento, llamado, por Angel María Garibay K. “palabras broches”. Es una técnica por la cual se van ligando ciertas palabras que se repiten, que se ligan entre sí, lo que asemeja este procedimiento al difrasismo.

La flor es el símbolo con el cual designa el poeta náhuatl a sus poemas y canciones. Pero la flor también es el símbolo de lo efímero, de lo pasadero, lo que muere y desaparece, como se emplea también en literaturas europeas. El poeta náhuatl dice:

*¡Sólo cual flor es reputado el hombre en la tierra;  
sólo por breve instante tenemos prestadas flores de primavera!*

La escritura, entre los aztecas, consistía en signos pictográficos pintados sobre un papel hecho de hojas de maguey, maceradas, llamado “amatle”. “La pictografía, la figuración o el ideograma —dice José Alcina Franch— no podían servir de otra cosa, y éste era su auténtico valor, que como recordatorio de los largos poemas religiosos, anales históricos o canciones litúrgicas.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> ALCINA FRANCH, JOSÉ. *Floresta literaria de la América indígena*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1957. p. 59.

Conociendo ya algunos ejemplos de la poesía maya, tendremos que convenir que no obstante la similitud mágica y ritual que existe entre la maya y la náhuatl, hay en la literatura azteca rasgos que la distinguen y particularizan:

La literatura maya es de un lirismo sublime y la azteca de una tensión bárbara. Los mayas viven su angustia mística con un desasosiego espiritual que está más allá del conocimiento. Los aztecas cifran su angustia en el conocimiento mismo, en la práctica guerrera y conquistadora, en el afán de someter ilimitadamente a su poderío, a todas las energías sociales.<sup>15</sup>

En líneas generales podemos hablar de varios géneros en la literatura azteca o náhuatl. Podríamos hablar de su poesía lírica, que comprende poemas dedicados, por ejemplo, a las flores; poemas elegíacos, cánticos guerreros, poemas satíricos y en honor de sus caudillos. Su poesía épico-religiosa cubre tanto los cantos dedicados a los dioses, los poemas a Tláloc, dios de la lluvia, como a Quetzalcoatl o a Huizilopochtli como las plegarias rituales. Además una tercera sección podría estar compuesta, por algunas breves piezas dramáticas. Por último, la literatura náhuatl posee ejemplos valiosos de prosa didáctica y de cuentos de origen ancestral.

Los poemas a los dioses y los cantos líricos dejan entrever esa melancolía y sentido de la muerte que tan apegado está a la imagen común del indígena azteca. El sentimiento de la muerte se expresa en concisos versos:

*¡No nos vamos dos veces:  
una sola vez, para siempre nos vamos!*

Lo efímero de la vida, tema tan frecuentado en diversas literaturas, halla ejemplos excelentes en la poesía náhuatl. Quizás debe subrayarse que el sentimiento de la amistad produce ejemplos muy variados en esta poesía aborígen. Pero, si el llanto, la tristeza y la muerte son muestras de la visión existencial del azteca no creamos que carece de revelaciones

---

<sup>15</sup> VELA, ARQUELES. *Evolución histórica de la literatura universal*. México Ediciones Frente Cultural, 1941. p. 91.

más jubilosas, más alegres. Miguel León-Portilla recoge un poema a una "Ahuianí", mujer alegradora o pública, a la que el poeta canta en estos términos:

A UNA ALEGRADORA

*¡Ave roja de cuello de hule!  
fresca y ardorosa,  
luces tu guirnalda de flores.  
¡Oh madre!  
Dulce, sabrosa mujer,  
preciosa flor de maíz tostado,  
sólo te prestas,  
serás abandonada,  
tendrás que ir  
a donde todos quedarán descarnados.*

*Aquí tú has venido,  
frente a los príncipes,  
tú, maravillosa criatura,  
invitas al placer.*

*Sobre la estera de plumas amarillas y azules  
aquí estás erguida.*

*Preciosa flor de maíz tostado,  
sólo te prestas,  
serás abandonada,  
tendrás que ir  
a donde todos quedarán descarnados.*

Los estudiosos de la literatura náhuatl, entre los cuales son figuras máximas Angel María Garibay, autor de la monumental *Historia de la literatura náhuatl*, en dos tomos, y su discípulo y colega Miguel León-Portilla, realizan nuevos análisis y descubrimientos que nos ponen en contacto con aspectos ignorados de esta valiosa literatura aborígen prehispánica. La Sección Náhuatl del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México ha editado

valiosos volúmenes de fuentes y monografías. Carácter singular por su categoría intelectual y por su fecunda aproximación al legado literario indígena es el reciente estudio y antología de León-Portilla titulado *Trece poetas del mundo azteca*, (1967).

Tradicionalmente se consideraba anónima toda la literatura náhuatl. Tan sólo se mencionaba un solo nombre conocido, el de Nezahualcóyotl, el rey poeta. León-Portilla ha logrado identificar “los rostros y los corazones” de trece forjadores de cantos. Cinco de ellos son de la región de Tezcoco, cuatro de la de México-Tenochtitlán, tres de la zona de Puebla y Tlaxcala y uno del señorío de Chalco. Todos son hombres excepto la poetisa Macuilxochitzin, hija de Tlacaélel, el gran consejero del siglo xv. Cantos a los dioses, reflexiones de sabios, alabanzas de la amistad, himnos de guerra compusieron estos poetas cuyas obras resplandecen en el desarrollo cultural de los aztecas.

De todos estos forjadores de cantos, ninguno ofrece tanta atracción como Nezahualcóyotl de Tezcoco. Nació en 1402 y murió en 1472. En su cultura se ligan la corriente de los chichimecas, venidos del norte, y la que procede de los toltecas. Reinó más de cuarenta años, edificó palacios, templos, jardines botánicos y zoológicos. Fue consejero de los reyes de Tenochtitlan y como arquitecto dirigió la construcción de calzadas y las obras que lograron llevar el agua a México. Se conservan unos treinta poemas de Nezahualcóyotl. Dice León-Portilla:

Entre los grandes temas sobre los que discurrió el pensamiento de Nezahualcóyotl están el del tiempo o fugacidad de cuanto existe, la muerte inevitable, la posibilidad de decir palabras verdaderas, el más allá y la región de los descarnados, el sentido de “flor y canto”, el enigma del hombre frente al Dador de la vida, la posibilidad de vislumbrar algo acerca del “inventor de sí mismo” y, en resumen, los problemas de un pensamiento metafísico por instinto que ha vivido la vida y la angustia como atributos de la propia existencia.<sup>16</sup>

En sus poemas existen ideas y metáforas que son comunes a otros forjadores de cantos y “tlamatinime” (o sabios) pero hay algunas que son propias, originales del rey poeta. En esos poemas, las ideas expre-

---

<sup>16</sup> LEÓN-PORTILLA, M. *Trece poetas del mundo azteca*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 48.

sadas revelan las profundas reflexiones que son características de este legendario personaje a quien se dirigen elogios por sus mismos descendientes, aun en plena dominación española. El problema de la supervivencia tras de la muerte lo acongoja, se pregunta si habrá algún lugar, alguna región, donde la muerte no exista. Y se interroga sobre dónde estará el territorio que habita "el Dador de la vida":

*No en parte alguna puede estar la casa del inventor de sí mismo.*

*Dios, el señor nuestro, por todas partes es invocado,  
por todas partes es también venerado.*

*Se busca su gloria, su fama en la tierra.*

*El es quien inventa las cosas,  
él es quien se inventa a sí mismo: Dios.*

*Por todas partes es invocado,  
por todas partes es también venerado.*

*Se busca su gloria, su fama en la tierra.*

.....  
*Nadie en verdad es tu amigo,  
¡oh Dador de la vida!*

*Sólo como si entre las flores  
buscáramos a alguien,  
así te buscamos,  
nosotros que vivimos en la tierra,  
mientras estamos a tu lado.*

*Se hastiará tu corazón,  
sólo por poco tiempo  
estaremos junto a ti y a tu lado...<sup>17</sup>*

Nezahualcóyotl, como otros "tlatolmatinime", trató de llegar a un concepto de la divinidad, distinto al que ofrecían las creencias populares. Los poemas que dedica a este tema tienen tanta importancia

---

<sup>17</sup> *Ibidem.* p. 54.

filosófica como literaria. Son notables muestras de la calidad alcanzada por la poesía náhuatl. El "Dador de la vida" ha diseñado nuestro destino, el tiempo de morir, y habitamos en su libro de pinturas:

*Con flores escribes las cosas,  
¡oh Dador de la vida!*

*Con cantos das color,  
con cantos sombreas  
a los que han de vivir en la tierra.*

*Después destruirás  
a águilas y tigres:  
solamente en tu pintura vivimos,  
aquí sobre la tierra.*

*Con tinta negra borrarás  
lo que fue la hermandad,  
la comunidad, la noble.*

*Tú sombreas  
a los que han de vivir en la tierra.*

*Después destruirás  
a águilas y tigres:  
solamente en tu pintura vivimos,  
aquí, sobre la tierra.<sup>18</sup>*

La poesía náhuatl canta tanto las hondas preocupaciones ante la vida y la muerte como se alegra en las expresiones de la amistad y del amor. Unas veces unidas al canto y a la danza, sus manifestaciones líricas tuvieron que sorprender a los primeros cronistas y misioneros que comenzaron a recoger estas composiciones. En ellas se reúne lo ingenuo y lo refinado, una extraña poesía en la que el sentimiento de la naturaleza toma posición destacada. Ahora bien, ¿era esta poesía la revelación de una cultura en ascenso o en decadencia cuando llegaron

---

<sup>18</sup> *Ibidem.* p. 54.

los conquistadores españoles? Sobre este particular dice Francisco Monterde:

Poesía refinada, a la vez que primitiva, la elaborada lírica de los aztecas se hallaba quizás, al sobrevenir la conquista, en una etapa de decadencia, tras una evolución que la condujo al estancamiento, por la limitación de temas e imágenes: unos y otras habían pasado a ser bien común, del que disponían todos los cantores. Como acontece en cualquier período de decadencia, la lírica náhuatl llegó a retorcimientos de expresión que contribuyen a oscurecer su sentido.<sup>19</sup>

### 3. *LITERATURA INCA*

Como las literaturas maya y azteca, la literatura incaica ha llegado a nosotros a través de los materiales recogidos por cronistas y misioneros. En los libros del Inca Garcilaso de la Vega, Cieza de León, Cristóbal de Molina, Juan de Santa Cruz Pachakuti Yanki Salkamaywa, Fray Martín de Morúa y Felipe Guzmán Poma de Ayala hallamos muestras muy diversas de poesía quechua. Es cierto que sus transcripciones fueron realizadas ya en la época colonial, pero los versos que recogen se asemejan mucho a las muestras de la poesía que ha llegado a nosotros por transmisión oral y han sido recogidas por quechuistas en los siglos XIX y XX.

El quechuista Jesús Lara considera que en la poesía quechua se distinguen varios estilos de composición que pueden agruparse en poemas cantados, poemas unidos al canto y a la danza, y poemas que eran recitados sin música.

En el primer grupo de los poemas cantados se encuentran el *jailli*, el *arawi*, el *taki* y el *wawaki*. Entre los poemas con danza y canto están el *wayñu*, la *qhashwa*, el *samak'uika* y el *qhaluyu*. Por último, eran poemas recitados sin música el *aránway* y el *wanka*.

El *jailli* puede estimarse como un himno. Es una composición hímica que podía ser religiosa, heroica y agraria según su tema y objetivo.

---

<sup>19</sup> MONTERDE, FRANCISCO. Poesía indígena mexicana. En *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona, Editorial Barna, 1956. t. IV, primera parte, p. 358.

Son *jaillis* buena parte de los poemas recogidos por Cristóbal de Molina y Santa Cruz Pachakuti. El *jailli* religioso era el himno que los incas dirigían a sus dioses. Con esos poemas invocaban a Viraqocha, al Sol, a la Luna, a Pachamama y a todos los “*wak’as*” (ídolos) que había en el Tawantisuyu. “Muchos de esos himnos —dice Jesús Lara— seducen por su transparente simplicidad, por la gratitud elemental que emana de ellos para la deidad que crea y gobierna y que otorga el sustento, la paz y la felicidad.”<sup>20</sup>

El *jailli* heroico cantaba las hazañas de los héroes y los triunfos guerreros. Sólo eran dedicados a los caudillos muertos, lo que les daba carácter de himnos fúnebres. No se conservan muestras de esta clase de *jailli*. Sí hay muchas del *jailli* agrario que se entonaba en tiempos de la siembra y de la cosecha. Sus estrofas tenían distinta estructura y eran seguidas por estribillos. Los coros de hombres y de mujeres se respondían en forma de diálogo. Veamos un ejemplo: el *Jailliniña*:

Coro de hombres: ¡El Sol llueve oro  
y la luna plata!

Coro de mujeres: ¡Ea, ya he triunfado!

Coro de hombres: ¡Para la frente de mi rey,  
para su noble corazón!

Coro de mujeres: ¡Ea, ya he triunfado!

La palabra *arawi* significaba cualquier tipo de poema o canto. Por eso se llamaba *arawiku* al poeta. Pero la composición llamada *arawi* era de carácter amoroso. A diferencia del “*yaraví*” de la posterior época colonial, siempre melancólico y triste, el *arawi* expresaba tanto el dolor como la alegría. Existían distintos tipos de *arawi* según fuera la canción doliente, de expiación, de alegría, de belleza y de gracia. Un ejemplo de *arawi* se encuentra en la crónica de Guamán Poma:

*Si fueras flor de chinchercoma,  
hermosa mía,  
en mi sien y en el vaso de mi corazón  
te llevaría.*

---

<sup>20</sup> ARIAS-LARRETA, ABRAHAM. *Literaturas aborígenes*. Los Angeles, California, 1951. p. 74. (Colección Soyari).

Algunos *arawi* tienen forma dialogada como los *jaillis* agrícolas. Otros ofrecen muestras de cortesía galante. En la obra de *Ollantay* se encuentran tres hermosos ejemplos de *arawi* a manera de cantos corales. Uno de ellos es, como dice Jesús Lara: “transparente como el cristal de una lágrima y fresco igual que la brisa mañanera”:

*Sus suaves manos de choclo en cierne  
siempre acarician.*

*Pero sus dedos al deslizarse  
vuélvense escarcha.*

El *wawaki* constituye un canto dialogado en el que un coro de hombres dialoga con un coro de mujeres. El *wawaki* era un poema cantado en homenaje a la luna. Por último, entre los poemas cantados está el *taki* que tenía una temática muy variada. Cualquier sentimiento podía ser tema del *taki*.

Entre los poemas que vinculaban el canto y la danza está en primerísimo lugar el *wayñu*. La música, la poesía y la danza contribuían a la belleza de estos *wayñus*. La danza poseía carácter colectivo, muchas parejas bailaban al mismo tiempo. Un ejemplo de *wayñu*:

*Manto tejido  
de flores llevas;  
su trama fue hecha  
de hilos de oro;  
sus finos flecos se hallan atados  
con mi ternura,  
Y con el ansia de mis pupilas asegurados*

Canto de la alegría era la *qháshwa*. Era acompañada la danza por la música de la quena, el *wánkar* o tambor y la *antara* o zampoña. Tanto el *wayñu* como la *qháshwa* han persistido hasta nuestros días. ¡Quién no recuerda los hermosos *wayñus* que incluyó José María Arguedas en su novela *Los ríos profundos*!

Los poemas recitados sin música eran el *aránway* y el *wanka*. El *aránway* era una fábula regocijada que se recitaba en el *malki* o escenario del *aranwa*, el teatro. Los animales que tomaban parte habitual-

mente en estos *aránways* eran el zorro, el jaguar, el mono, etc. El zorro era motivo de frecuentes burlas, muy al contrario de lo que ocurre en las fábulas europeas.

Por último, el *wanka* correspondía a la elegía. Se recitaba en el *malki* y se dedicaba a la desaparición de un ser querido o de algún caudillo renombrado. Un *wanka* de carácter íntimo es el siguiente:

*En tu ramaje anidó  
mi corazón.*

*Mi regocijo a tu sombra  
floreció.*

La elegía compuesta a la muerte del Inca Atawallpa se inicia de esta manera:

*¿Qué iris nefando es este negro  
iris que se alza?*

*Horrenda flecha el enemigo  
del Cuzco blande.*

*¡Granizada siniestra por doquier  
se desparrama!*

Como podrá deducirse de esta variada muestra de diversos tipos de composiciones poéticas, la literatura quechua era de mucha riqueza en formas y temas, aunque no nos han quedado abundantes ejemplos de estas creaciones líricas.

Pasemos a otra forma de expresión poética: el teatro. Las crónicas de la época colonial ofrecen noticias muy incompletas y vagas de las características del teatro incaico. Ya hemos dicho que el *aránway* y el *wanka* eran recitados en el *malki*. Se refieren los cronistas a distintos tipos de representaciones. Juan de Santa Cruz Pachakuti Yanki Walkamaywa, que era indio neto, menciona los nombres con que designaban los distintos tipos de piezas dramáticas representadas con motivo de las fiestas destinadas a festejar el nacimiento del príncipe Viraqocha. Por

su parte, el Inca Garcilaso de la Vega afirma que los sabios, los *amautas* eran los autores de las obras dramáticas. Pero los *Comentarios reales* son muy parcos e incompletos al transmitir esas noticias. Nicolás de Martínez Arzans y Vela en su *Historia de la imperial de Potosí* habla de la representación de ocho piezas teatrales en fiestas celebradas hacia 1555. Aunque ofrece el argumento de varias no da muchos detalles sobre su interpretación. Sin embargo, una de ellas fue identificada en nuestra época con una tragedia dedicada a Atawallpa que el escritor Mario Unzueta descubrió en el valle de Cliza publicando traducciones de varios fragmentos.

Pero el teatro quechua cuenta con una obra dramática, *Ollantay*, que según Pacheco Zagarra equivale a toda una literatura. Este famoso drama ha sido objeto de múltiples interpretaciones en cuanto a su origen. Fue descubierto por el cura Antonio Valdez quien dirigió la representación que se efectuó ante Túpac Amaru, el jefe de la gran sublevación de indios en 1780. Pero, en realidad, no se conoce ni su autor ni la época en que fue compuesto. Algunos críticos e investigadores opinan que el cura Valdez fue su autor, aunque esta tesis ha sido refutada por otros.

Desde su aparición surgió una larga polémica que ha dividido en tres bandos a sus comentaristas y estudiosos. Un primer bando opina que *Ollantay* es un neto producto de la cultura quechua. Entre los que defienden esta tesis están Vicente Fidel López, Luis Valcárcel, Pacheco Zagarra y Jesús Lara. El segundo bando cree que la obra es de origen colonial, como aseveran Ricardo Palma, Bartolomé Mitre y Menéndez y Pelayo. A los que forman este grupo, señala Jesús Lara que desconocen el quechua. El tercer bando es partidario de una transacción. Acepta el origen incaico del tema pero la escenificación y elaboración del drama es colonial. Mas, como afirma Lara, "a pesar de todo, el litigio no está acabado. Cada vez se presentan nuevas conjeturas y cada una de las tres corrientes ve crecer sin cesar el número de sus adictos."

El drama trata de los amores de Ollanta, gobernador del Antisuyu, con Kusi Qoyllur, hija del Inca Pachakútej. No obstante la fama de Ollanta, no puede pretender a la hija del Sol, ya que aunque gobernador, no tiene sangre noble. Audazmente, Ollanta expone al Inca su pretensión. "Recuerda que eres un simple vasallo —le dice Pacha-

kútej— cada uno debe permanecer en su puesto.” Los amantes persisten en su sacrílego amor. Aunque Kusi-Koyllur es enviada a una Casa de escogidas, allí va a dar a luz a una niña, Ima Sumaj. Ollanta se rebela. Contra él envía el Inca a su más célebre jefe, llamado Ruma-kawi, pero es derrotado. Este se vale de una estratagema para penetrar en la fortaleza de Ollanta hasta lograr que éste sea apresado y conducido a presencia del Inca. Ya no es inca Pachakútej, sino su hijo Túpaj Yupanki, quien perdona a Ollanta y ambos amantes se reúnen al final de la acción.

El drama *Ollantay* está dividido en tres secciones o jornadas, aunque los investigadores partidarios de la tesis quechuista consideran que está formado por quince cuadros. Los principales lugares de la acción son: el palacio imperial en el Cuzco, la fortaleza de Ollantaytambo y el Ajllahuasi o Casa de las escogidas. La duración de la acción es aproximadamente once años. Entre los principales personajes están, además Ollanta y Kusi Klyllur, Pikichaki, seguidor de Ollanta, que se caracteriza por su humor y alegría, Pitu Saola, la madre de la princesa y Villac-Uma, el sumo sacerdote. En la escena aparecen vírgenes del sol y soldados.

Abraham Arias-Larreta resume los rasgos de esta obra:

El drama tiene un desarrollo de características propias: carencia de elementos sobrenaturales, fidelidad geográfica, veloz yuxtaposición de escenas como en el cinematógrafo; separación de los protagonistas que no intervienen juntos sino al final de la obra; diálogo vigoroso, ágil, equilibrado, desenlace inesperado y ejemplarizador; utilización original del canto y de los coros, como elementos de refuerzo; variedad y distensión dramática; presencia del “gracioso” como un factor del contrapeso en el equilibrio sentimental del drama.<sup>21</sup>

Este personaje llamado Pikichaki o el gracioso constituye uno de los elementos más discutidos por los estudiosos de *Ollantay*. Los partidarios de su origen colonial consideran que es el mismo personaje del gracioso que es peculiar al teatro clásico español, mientras que los defensores de la tesis incaica indican que este tipo de bufón era un personaje bien conocido en el Imperio inca, a quien los cronistas llamaron juglares, “truhanes o chocarreros”. Aquí en el drama que nos ocupa,

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

afirma Arias Larreta, el bufón no tiene un lugar secundario, como en el teatro hispánico, sino que Pikichaki tiene categoría de personaje principal.

Otro punto conflictivo se refiere al desenlace feliz del drama. En una obra de estirpe española habría ocurrido un desenlace feliz con el perdón de Ollanta y sus rebeldes seguidores, pero aún llega a más, ya que Túpaj Yupanki pone a Kusi Qoyllur en brazos de Ollanta como resultado de los ruegos de Ima Sumaj, la pequeña hija de los secretos amores, quien ya cuenta con diez años. Anota Jesús Lara:

El desenlace es original y aleccionador si se tiene en cuenta las modalidades de la vida en el Incario. Las leyes poseían un carácter divino e inexorable, por lo mismo que eran dictadas por el Sol, por intermedio del Inca su hijo. Ellas castigaban con la pena de muerte los delitos de traición y de rebelión. Ollanta debía entonces morir. Pero este final no habría llamado la atención pues ningún insurgente dejaba de morir en la vida real. Sin embargo, el teatro no desempeñaba sólo una función social y política. Era un encargado de perpetuar y engrandecer el mito del poderío del Inca, su investidura divina y la suma de atributos sobrenaturales que le colocaban en el dominio de la leyenda... En esta virtud, el autor de *Ollántay* creó un perdón ejemplar y fue más allá todavía, presentando la legitimación del enlace de la princesa culpable con el caudillo.<sup>22</sup>

Este drama *Ollántay* ha sido traducido ya a muchos idiomas y su belleza original y exótica ha atraído a estudiosos y analistas de todo el mundo. La fuerte personalidad de sus protagonistas, el realismo y movilidad de su acción, la belleza poética que poseen muchos de sus pasajes culminantes, dan a esta obra, indígena totalmente o con alguna intervención de elementos no incaicos, una validez universal.

La literatura quechua cuenta con otras obras dramáticas, que no tienen la importancia de *Ollántay*. Una de ellas es el *Usqha Páuqar*. Trata de dos hermanos que se enamoraron de la misma mujer. Otra obra está dedicada a Atawallpa, el último emperador inca. Ya en ésta intervienen personajes españoles como el conquistador Pizarro y el padre Valverde, quienes se expresan en idioma quechua.

---

<sup>22</sup> LARA, JESÚS. La Literatura quechua. En *Op. Cit.*, nota 19. p. 334.

Por último, hemos de señalar que la literatura del pueblo quechua contaba igualmente con narraciones en las que se recogían sus tradiciones y sus leyendas. Encontramos en esos relatos en prosa reminiscencias de los mitos incaicos, pero muchos de ellos nos hablan de leyendas sobre hombres y héroes. Uno de estos relatos refiere la historia de la bella princesa Chukisusu a quien sus padres negaron el permiso para unirse con su amado.

Todavía en el período colonial continuó el desarrollo de la poesía y el teatro quechua, pero ya íntimamente ligados con elementos españoles cristianos. Como ocurrió igualmente en México, en Perú los misioneros emplearon las formas aborígenes para adoctrinar a los indígenas. De esa manera, la literatura de los incas se prolongó mucho más allá de la destrucción del imperio a manos de los conquistadores españoles.

Las literaturas de los aztecas y de los quechuas, como también de los mayas tal como señalamos en su lugar correspondiente, poseen supervivencias muy valiosas en los escritores hispanoamericanos actuales, de México y de Perú. Bernardo Ortiz de Montellano señala la resonancia de lo indígena en autores actuales, en los que se observa el primitivismo, la concepción mágica y totémica del arte, la imagen de la naturaleza que capta el hombre. Escoge como ejemplos a *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Los de abajo* de Mariano Azuela y *La tierra del faisán y del venado* de Antonio Méndiz Bolio.

Es frecuente en la obra de Azuela esta identificación entre el hombre, el animal y el paisaje fundidos en una extraña sombra, como es frecuente que describa, con líneas fotográficas, al hombre en postura de animal (alagartados, aborregados, atejonados, escapó como cervatillo, lo veía con ojos de culebra). También encuentro relaciones entre la prosa de Azuela y la poesía indígena en las metáforas enigmáticas que usa el novelista: "las mariposas liban miel en el corazón de otras mariposas" o bien, "En días que comienzan cuando comienza la mañana y no se acaban cuando se acaba la noche". La Luciérnaga.<sup>23</sup>

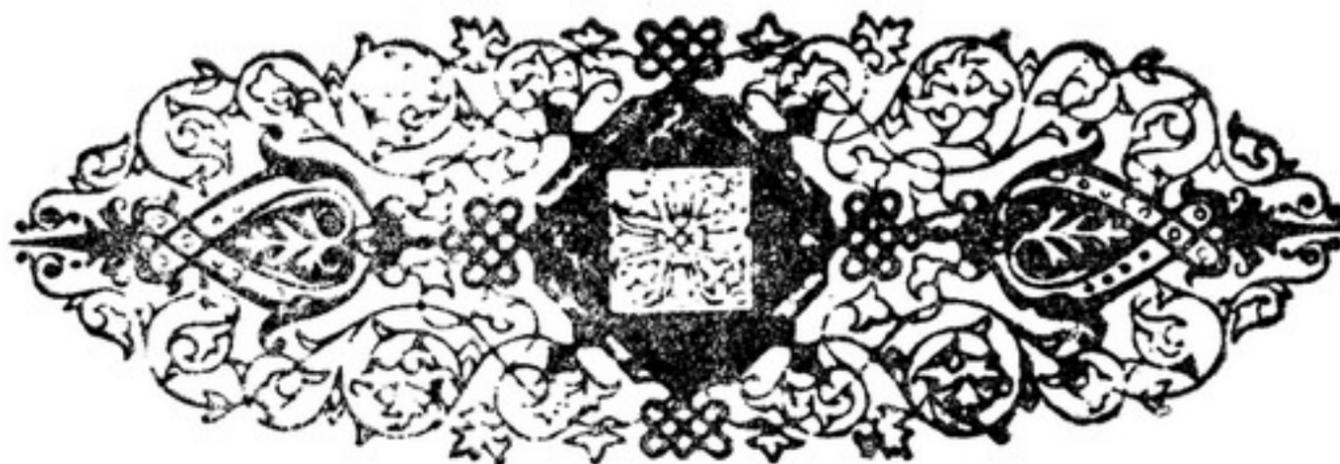
Esta indagación nos llevaría hacia otros objetivos. No se ha estudiado debidamente las formas en que la antigua literatura indígena precolombina ha sobrevivido en los poetas y escritores hispanoamericanos de hoy.

---

<sup>23</sup> ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO. *La poesía indígena de México*. México, 1935. p. 62.

Ejemplos diversos podríamos seguir mencionando. Uno muy adecuado sería la obra narrativa de José María Arguedas, así como la obra poética de César Vallejo o las obras de tantos escritores ecuatorianos, peruanos y bolivianos que transmiten no sé que extraña mitología y metaforismo de las antiguas culturas aborígenes. A ese muestrario riquísimo ha de añadirse el valor inestimable de las poesías y relatos que por transmisión oral siguen permeando el espíritu de los pueblo americanos en los que la población indígena es muy numerosa. Pero con los nombres mencionados podrá observarse cómo se hace necesario conocer las literaturas indígenas precolombinas para penetrar en lo más recóndito de las literaturas hispánicas de nuestra América.

*Nota:* Trabajo leído en el ciclo sobre culturas indígenas americanas organizado por la Comisión de Extensión Universitaria, de la Universidad de La Habana.



# *La muerte de Castañón, raíz de los sucesos de noviembre de 1871\**

*Luis F. Le Roy y Gálvez*

Cúmplense ahora cien años que resultó muerto en Cayo Hueso, en un encuentro a tiros con un patriota cubano, el periodista español Gonzalo Castañón, propietario y director del diario integrista *La Voz de Cuba*.

Este suceso, intrascendente en sí mismo, y que habría pasado inadvertido en la historia de Cuba, adquirió, sin embargo, una triste celebridad, cuando aproximadamente dos años más tarde, el nicho donde reposaban sus restos en el antiguo Cementerio de Espada, se convirtió en el eje del terrible drama del 27 de noviembre de 1871. Aquella jornada trágica culminó, como es bien sabido de todos en Cuba, en el fusilamiento de ocho jóvenes estudiantes del primer año de medicina, acusados falsamente de haber profanado aquella tumba, que, para los fanatizados voluntarios de la Habana, era el lugar sacrosanto que guardaba los despojos mortales del mártir del integrismo.

Castañón, desde las columnas de su periódico, no había cesado en vida de excitar el odio anticubano con motivo de la insurrección iniciada en Yara; y en uno de sus artículos, donde atacaba a los cubanos de la emigración, calificó de prostitutas a las mujeres que con ellos residían en Cayo Hueso. Su insulto procaz halló pronta respuesta en las columnas de *El Republicano*, periódico insurrecto que editaba en el Cayo el anciano José María Reyes, desde las cuales, entre otras cosas que se le

---

\* Este trabajo forma parte de otro más extenso escrito por el autor para el centenario del fusilamiento de los estudiantes de medicina el 27 de noviembre de 1871.

decían a Castañón, le sacaban a relucir cómo había sido abofeteado en Puerto Príncipe cuando era secretario del gobierno en esa localidad en los años de 1867-1868.

Herido en lo más vivo de su carácter altivo e insolente, halló en la presunta ofensa a su hombría, el gran pretexto que desde hacía tiempo buscaba para entablar un desafío. Con ello pensaba remozar su popularidad, vinculada indisolublemente a *La Voz de Cuba*, cuya venta había ido decayendo gradualmente en el favor del público.

Con mucho aparato embarcó hacia Cayo Hueso acompañado de su médico y dos amigos suyos, para vengar la afrenta recibida, aunque dándole al duelo que proyectaba concertar, un matiz político. Ya en el lugar, las cosas no resultaron como había pensado, y entonces se las agenció para eludir batirse con quienes le recogían el guante y salir del Cayo subrepticamente. Pero su maniobra cobarde fue descubierta a tiempo, y conminado a viva fuerza a cruzar sus armas con el contrincante que le salió al paso, no le quedó más remedio que enfrentarse con él. En el encuentro resultó muerto por dos certeros balazos que le disparó el cubano Mateo Orozco, quien salió ileso, y logró escapar de las autoridades norteamericanas a Nassau.

Los fanáticos integristas y los voluntarios que habían hecho de Castañón su mentor y su ídolo, aquéllos que le esperaban en La Habana como a un héroe que regresaría victorioso, recibieron en su lugar un cadáver metido en hielo. A partir de ese momento se le llamó entre los integristas, el mártir de Cayo Hueso, y se calificó su muerte de vil y alevoso asesinato.

Las líneas que siguen a continuación van encaminadas a presentar, con testimonios de la época, la figura de este periodista aventurero y el episodio de su muerte, que tan trágicas consecuencias habría de producir antes de que pasaran dos años, cubriendo de luto a la familia cubana, y de vergüenza a la nación que tanto creyó defender con su integrismo desorbitado.

---

Gonzalo Castañón y Escarano, nació en Mieres, Oviedo, en 1834. En su juventud redactó en su país los periódicos *La Tradición* y *El Invierno*. Después pasó a Madrid y fue redactor de *El Día* y *La Crónica de Ambos Mundos*, publicando en el primero varios artículos sobre la



cuestión romana y las ideas y planes de los carlistas. También en Madrid, antes de partir para Cuba, publicó un folleto político titulado *Un desencanto más y una ilusión menos*, que al decir de la Enciclopedia Universal Ilustrada (Espasa) produjo gran sensación.<sup>1</sup>

Castañón llegó a La Habana el 8 de mayo de 1866, en el vapor-correo español *Canarias*, procedente de Cádiz, Canarias y Puerto Rico, después de veintidós días de travesía.<sup>2</sup> Venía con el grado académico de licenciado en derecho civil y canónico de la Universidad de Oviedo, obtenido en ese centro de estudios el 1º de febrero de 1859, e incorporó su título en la Real Universidad de la Habana a fines de octubre o principios de noviembre de 1866.<sup>3,4</sup>

Una vez establecido en Cuba, logró que se le nombrara secretario del gobierno de Puerto Príncipe, hoy Camagüey, cargo que desempeñó hasta el triunfo de la revolución de septiembre de 1868 en España, época en que presentó su dimisión, pasando a un destino en el Banco Español de la Habana, siendo sus funciones, como delegado de la institución, la cobranza de las contribuciones en la Isla.<sup>5</sup>

A los dos meses de haber estallado la insurrección de Yara, Castañón fundó en La Habana su periódico *La Voz de Cuba*, cuyo primer número vio la luz el 16 de diciembre de 1868.<sup>6</sup> Este diario vino a ser el máximo exponente del integrismo español en la Isla y el referido Castañón fue su director y propietario hasta su muerte. Llevaba como subtítulo la deno-

<sup>1</sup> Enciclopedia Universal Ilustrada (España), t. 12, p. 219.

<sup>2</sup> *Diario de la Marina* del 9 de mayo de 1866, p. 1., col. 2 en la lista de pasajeros llegados. En *Juan Palomo*, de 13 febrero de 1870, p. 120, col. 2, se da esa misma fecha.

<sup>3</sup> Archivo Nacional de la República de Cuba. *Instrucción Pública*, Leg. 183, No. 11637. Suscribe su instancia en 29 de octubre de 1866 y allí aparece como jefe de administración de 2a. clase. En la minuta del oficio que se le dirige al Rector de la Universidad, con fecha 30 del propio mes, se dice textualmente: "Adjunto remito a Vuestra Señoría el título de Licenciado en Derecho Civil y Canónico de la Universidad de Oviedo expedido a favor de Don Gonzalo Castañón y Escarano."

<sup>4</sup> Archivo Central de la Universidad de la Habana. *Libro Registro de Títulos*. Se consigna un título de licenciado en derecho civil y canónico de fecha 1o. de febrero de 1859, inscrito en el libro correspondiente: L. 3, f. 182, No. 2.

<sup>5</sup> *Loc. cit.* (1), y *loc. cit.* (3) en *Asuntos Políticos*, Leg. 56, No. 19, (oct. 1868).

<sup>6</sup> *La Voz de Cuba*, Año I, No. 1 (miércoles 16 de diciembre de 1868). Biblioteca Central de la Universidad de la Habana. Hemeroteca.

minación demagógica y ecléctica de "*Diario político liberal-conservador*". Con esta curiosa ambigüedad, su director podía atemperar la opinión del periódico a sus intereses, de acuerdo con la dirección en que soprase el viento político capitalino en un momento dado, y además quedaba ubicado dentro de una tendencia definida, ya que, en efecto, en España existía un partido que llevaba esa equívoca denominación.

A principio de 1870, el día 5 de enero, comenzó la publicación de un artículo titulado "Reconstrucción, repoblación", en cuatro números de *La Voz de Cuba* —días 5, 6, 8, y 12— en que preconizaba el exterminio total de los cubanos para repoblar la Isla con españoles. En uno de sus pasajes más exaltados, Castañón expresaba su odio y desprecio al nativo de este suelo en los siguientes términos, refiriéndose sobre todo al elemento insurrecto:<sup>7</sup>

Que su número sea mayor o menor, que su calidad sea mejor o peor, importa poco. Lo que nos interesa es anularlo, es destruirlo por completo, porque mientras uno de ellos exista y tenga algún modo de herirnos no podemos estar tranquilos, ni en nuestras haciendas, ni en nuestras vidas; ni tampoco en nuestros hijos, en cuyos tiernos corazones procurarán infiltrar el odio hacia sus padres.

Hace falta repoblar la Isla con elementos exclusivamente españoles, a la manera que el labrador cuida de sembrar un grano bueno en el sitio que ocupaba antes la cizaña.

Abandonemos ya los términos medios, y las resoluciones que además de no satisfacer a nadie, nada tampoco con ellas se consigue. Si Cuba ha de continuar siendo española, es necesario variar radicalmente su organismo, e infiltrarle nuevos elementos de vida que cumplidamente sustituyan a los degenerados que hoy encierra. ¿Se cometieron errores? Confesémoslos. ¿Se consintió que ramas infructíferas chupasen toda la savia del árbol que implantó aquí España a costa de grandes sacrificios? Pues cortemos esas ramas sin contemplaciones y a raíz, que en su lugar brotarán otras lozanas, las cuales llevarán antes de mucho tiempo hermosos y abundantes frutos, no los corrompidos y raquíticos que aquéllas producen únicamente ahora.

---

<sup>7</sup> *La Voz de Cuba*, 5 de enero de 1870, p. 1, col. 3 (Bib. Soc. Económ.)

No desmentía el tono y los conceptos vertidos por su autor, Gonzalo Castañón, el mismo tono y los mismos conceptos contenidos en su artículo "Ingratitud", publicado el año anterior por esa misma fecha,<sup>8</sup> y que al decir del periódico *El Republicano*, que editaban los cubanos radicados en Cayo Hueso, "asustó a los hombres de buenas ideas de su propio partido", y que "preparó la horrible matanza del 22 del mismo mes y los días siguientes",<sup>9</sup> aludiendo a las escenas del Teatro Villanueva, Acera del Louvre y saqueo de la morada de Leonardo Delmonte, más conocida como el Palacio de Aldama.

Días más tarde Castañón publicaba un artículo virulento contra la colonia cubana de Cayo Hueso, en el que entre otras cosas llamaba prostitutas a las cubanas que allí vivían. Este dato concreto lo tomamos del historiador cubano Gerardo Castellanos García, según lo consigna en su ameno libro *Motivos de Cayo Hueso*, pues el artículo original de Castañón no nos ha sido posible obtenerlo.<sup>10</sup>

La ofensa inferida a la mujer cubana halló réplica inmediatamente en *El Republicano*, que editaba en Cayo Hueso el anciano José María Reyes, y aunque infortunadamente tampoco hemos podido consultar el número de dicho periódico donde aparece esa réplica —*El Republicano*, Año 2, No. 33, sábado 15 de enero de 1870— sabemos por fuentes españolas que decía de Castañón, como nota infamante, haber sido abofeteado en Puerto Príncipe, hoy Camagüey, cuando era secretario del gobierno en aquella capital de provincia, en los alrededores de 1867-1868. Esa versión, verdadera o falsa, era profusamente conocida entre los cubanos hallándose que uno de los números del periódico clandestino *El Labo-*

---

<sup>8</sup> *La Voz de Cuba*, 13 de enero de 1869, p. 1, col. 1-3. (Bib. Univ. de la Habana.)

<sup>9</sup> *El Republicano*, Cayo Hueso, Año 2, No. 36 (sábado 5 de febrero de 1870), p. 1, col. 1 (Bib. Nac.)

<sup>10</sup> Ese artículo de Castañón se publicó en *La Voz de Cuba*, número correspondiente al 15 de enero de 1870. Este ejemplar sólo se encuentra en las bibliotecas de La Habana, en la de la antigua Sociedad Económica de Amigos del País, hoy Instituto de Filología y Lingüística, pero en dicho ejemplar falta todo el artículo, sustraído a filo de navaja de la p. 1, columnas 2 a 5. Hay una nota que dice "Cortado. Oct. 15/44", que alude a la fecha en que se advirtió la mutilación. Ni en la Biblioteca Pública de Nueva York, ni en la Biblioteca del Congreso de Washington, ni en la de Madrid, España, hemos podido obtener dicho artículo.—La noticia que da Gerardo Castellanos se encuentra en su obra citada, *La Habana*, 1935, p. 217.

rante, hace mordaz referencia al periódico de Castañón *La Voz de Cuba*, como *La Voz del Abofeteado*.<sup>11</sup>

Castañón recibió el citado ejemplar de *El Republicano*, insertando como respuesta, en el número de su periódico correspondiente al día 21 la siguiente comunicación:<sup>12</sup>

Una carta.— Con esta fecha y dirigida al Director de *El Republicano*, periódico que se publica en Cayo Hueso, sin llevar el nombre de los que en él escriben, ha sido puesta en el correo la siguiente carta:

Habana, 21 de Enero de 1870.— Sr. Director de *El Republicano*.— Muy Sr. mío: como periodista, ni aun desprecio merecen las injurias que V. dirige a *La Voz de Cuba*, porque únicamente se demuestra en ella la cobarde agonía de una causa que no dejó de ser nunca causa de miserables y traidores.— Como particular, deseo tan sólo conocer su nombre y preguntarle si está V. dispuesto a sostener de cerca los insultos y mentiras que prodiga desde lejos, y a rogarle que en este caso, me lo comunique autorizando su firma la de cualquiera de los cónsules o agentes consulares extranjeros que residan en esa población.

Quedo esperando su respuesta y empeña desde ahora palabra de honor de llevarle personalmente la suya, S.S.Q.B.S.M.— Gonzalo Castañón.

Juan María Reyes —narra el periódico *El Republicano*— director que había sido de este periódico hasta el 15 de enero inclusive, leyó el domingo 23 a la llegada del correo a Cayo Hueso el citado número del periódico de Castañón conteniendo la carta de este último y ese mismo día quiso pasar un telegrama a La Habana que no pudo hacerlo por

<sup>11</sup> *El Laborante*, Año I, No. 10, Carraguao, octubre 31, 1869, p. 1, col. 2.— Las principales fuentes españolas que mencionan este asunto son *Juan Palomo*, de febrero 6, 1870, p. 110, col. 1, párraf. 6 y *La Quincena*, de febrero 15, 1870, p. 1, col. 1, párraf. 5; ambos reproducen la nota biográfica escrita por Juan Ortega Gironés sobre Gonzalo Castañón titulada "Un Mártir de la Patria." También hace referencia a este asunto Eleuterio Llofriu y Sagrera en su obra *Historia de la Insurrección y Guerra de la Isla de Cuba*, t. II, Madrid, 1870, p. 571: "Más adelante llegó el periódico de Cayo Hueso a decir que Gonzalo Castañón había sido abofeteado en Puerto Príncipe, siendo secretario de aquel gobierno, cuya noticia desmintieron los diarios de la Isla y no apareció confirmada." El número de *El Republicano* donde aparece la réplica al artículo de Castañón, y que determinó su viaje de propaganda a Cayo Hueso, del que regresó cadáver, tampoco lo hemos hallado en los lugares mencionados en la nota anterior.

<sup>12</sup> *La Voz de Cuba*, Año 3, No. 19 (viernes 21, enero 1870), p. 1, col. 4 (Bib. Soc. Econ.).

ser domingo. Al día siguiente, lunes 24, cerciorándose en las oficinas del correo que el original de la carta publicada no había llegado a ese lugar,<sup>13</sup> contestó a ese informal modo de escribir, con el telegrama siguiente:<sup>14</sup>

Sr. D. Gonzalo Castañón — Habana — *Voz* 21 recibida domingo mañana, carta no.— Ratifica artículo autor, firma éste que debe publicarse. Detalles correo. Espera.— *Juan María Reyes*.

Dos días después resolvió darle contestación como responsable en todo caso, a falta de autor, de todo cuanto se había publicado en *El Republicano*.<sup>15</sup> Su respuesta la sustanció formalmente en la carta que se copia a continuación:<sup>16</sup>

Key West Enero 26 de 1870.— “Sr D. Gonzalo Castañón, director de *La Voz de Cuba*.— Muy Sr. mío: la carta que V. dice haberme remitido con fecha 21 del actual, no ha llegado a mis manos, sí el periódico en que está publicada.

Respecto a los deseos que se sirve V. manifestarme en la antedicha carta, debo contestarle, que hasta hace poco (el quince del mes actual) he sido director del periódico *El Republicano* que ve la luz semanalmente en esta ciudad, y por lo tanto sin distinción de lugar, sostenedor de cuanto en él se ha insertado. Espero que V. se servirá publicar esta carta, como supongo lo habrá hecho con el telegrama que le dirigí el lunes 24.— B.S.M.— *Juan María Reyes*.

Ni el telegrama ni la carta de Reyes los publicó Castañón en su periódico.<sup>17</sup> En vez de ello, en el número del sábado 29 de enero, aparecía en primera plana, en letras bien grandes al comienzo de la columna uno, la siguiente noticia:

Teniendo que ausentarse de la Habana durante algunos días, Don Gonzalo Castañón, deja confiado hasta su regreso, la Dirección de *La Voz de Cuba*, a D. José E. Triay, y la Administración a Don Francisco García.

<sup>13</sup> *Loc. cit.* (9), p. 2, col. 1.

<sup>14</sup> ORTEGA Y GIRONÉS, JUAN. “Un Mártir de la Patria”. *Juan Palomo* feb. 13, 1870, p. 110, col. 2.

<sup>15</sup> *Loc. cit.* (9), p. 2, col. 1.

<sup>16</sup> *Loc. cit.* (14).

<sup>17</sup> *El Republicano*, Cayo Hueso. Año 2, No. 35 (sábado 29 de enero de 1870), p. 4, col. 1.

Cuenta el historiador español Zaragoza, que estando decaído el favor que el público brindaba al periódico *La Voz de Cuba*, Castañón desvelábase por hallar el medio de realzarle; y señala concretamente cómo cuando él residía en el mismo hotel donde se hospedaba Castañón en Marianao, éste no hacía más que buscar la oportunidad de un desafío.<sup>18</sup> Dicho comentario de esa fuente española, hace ver a las claras que Castañón no buscaba un duelo por el lance en sí, sino por la publicidad que ello habría de atraer sobre su persona, con el consiguiente reclamo para su periódico. El pasaje de Zaragoza reza textualmente de esta manera:

Los contradictorios puntos de apreciación, discutidos por los periódicos afiliados a los distintos bandos, promovieron violentas polémicas, henchidas de odio y sostenidas con destempladas frases y abundantes acriminaciones; distinguiéndose por su virulencia entre los españoles, *La Voz de Cuba*, periódico de verdadero combate, cuyo director, D. Gonzalo Castañón, no desaprovechaba ninguna de las circunstancias que podían proporcionarle ardientes defensas de los intereses españoles.

Queda indicado ya que a poco de llegar a la grande Antilla el general Dulce y cuando decretó la desastrosa libertad de imprenta, dióse a conocer en la Habana aquel periódico que debía su vida al deseo de proteger a Castañón, entonces cesante, de algunos de sus amigos y paisanos, quienes formaron una sociedad por acciones y reunieron fondos bastantes para que la publicación pudiera existir algunos meses. El calor de los escritos y los levantados arranques con que el periódico se dio a conocer, aunque contrariando en muchas ocasiones lo prescrito en el programa y bases de su fundación, le hicieron aceptable a gran parte del público más ardoroso; pero como las exageraciones políticas sin fundamento racional y lógico son meteoros que pasan rápidamente, *La Voz de Cuba* fue decayendo y menguando su importancia, a pesar de haber creado en el mes de febrero de 1869 una revista quincenal de noticias, primera en su género, que evitaba a los suscritores escribir a la Península extensas cartas sobre política, puesto que en ella se condensaban todos los acontecimientos más importantes de la quincena.

Viendo Castañón palpablemente el decaimiento del periódico, debido a su carácter y en gran parte a haberse separado del camino que le señalaron los socios fundadores, y recordando, al

---

<sup>18</sup> Zaragoza, Justo. *Las Insurrecciones en Cuba*, t. 2, Madrid, 1873, p. 524-525. Este autor fue secretario del gobierno político de la Habana, y oficial de voluntarios en la misma capital.

buscar los medios más oportunos para reanimarle las prosperidades que al *Cronista* de Nueva-York reportaron el desafío que con el cubano insurrecto Porto tuvo su director D. José Ferrer de Couto, entró el de *La Voz de Cuba* en deseos de imitarle, lo cual manifestó al autor de este libro varias veces cuando vivían juntos en el hotel del pueblo de Marianao.<sup>19</sup> No era censurable sin duda bajo el punto de vista patriótico el propósito de Castañón y su tendencia a exterminar en buena lid, imitando al valiente Llulla,<sup>20</sup> a los enemigos de España; mas en tan delicado asunto era muy importante y decisivo saber aprovechar la ocasión para no caer de la heroicidad en el ridículo, tan frecuente en semejantes casos y cuando no se escogen buenas circunstancias, y en esto fue Castañón poco feliz, porque preocupado en su idea e impelido por la impaciencia de su natural fogoso, aceptó la primera que la casualidad hubo de presentarle.

Castañón halló en el artículo, de autor desconocido, publicado en *El Republicano* la oportunidad esperada y montó una farsa teatral a todo despliegue. A ese efecto se embarcó para Cayo Hueso a exigirle

---

<sup>19</sup> Este desafío que logró mucha resonancia en los círculos españoles en su época, tuvo lugar entre José Ferrer de Couto, director de *El Cronista* de Nueva York, y Francisco Porto, emigrado cubano, quien firmaba unas hojas volantes con el título de "Ferreiro Coutiño", donde se ridiculizaba y satirizaba con insinuación picante a Ferrer de Couto y a los españoles, culminando con la exposición en una barbería de Broadway esquina a la calle 12, de una caricatura ultrajante a los asuntos de España y al editor de *El Cronista* y sus amigos. A esta extralimitación, Ferrer de Couto respondió con un artículo en que insultaba al autor de los libelos, dando lugar a que Porto le mandase los padrinos. El desafío se efectuó en el Canadá, en un lugar conocido con el nombre de *Lundy's Lane*, fuera del territorio de los Estados Unidos, donde el duelo estaba severamente penado por las leyes. El encuentro tuvo lugar el domingo 13 de junio de 1869 a las cinco de la madrugada, a pistola, veinticinco pasos, y resultó herido Porto en la pierna izquierda, a media cuarta más arriba del tobillo, atravesándole la bala dicha extremidad inferior de lado a lado, e hiriendo levemente en su salida la pierna derecha, resultando ileso del todo Ferrer de Couto. Después del lance, al regresar al Niágara, fueron arrestados, juzgados al día siguiente y absueltos, al no poderse probar el delito, pues se hizo aparecer el caso como un accidente fortuito. El resultado del desafío se conoció por información telegráfica publicada por *La Voz de Cuba* principalmente, el 18 de dicho mes, en su p. 2, col. 2. En dicho periódico, en el número del día 24, p. 2, col. 1 se abundaba en las noticias, y señalaba la información, que: "El entusiasmo en los círculos españoles era grande, pues en la cuestión iba envuelto un sentimiento de nacionalidad que tenía a todos interesados y pendiente del desenlace." (p. 3, col. 1). Finalmente, en el número del viernes 25 de *La Voz de Cuba*, se daban más detalles del asunto en su p. 2, cols. 5 y 6 y a esta fuente remitimos al lector. (Hemeroteca de la Universidad de la Habana).

<sup>20</sup> José Llulla, español residente en Nueva Orleans en 1869, quien retó colectivamente a duelo a los que denostaran a España, saliéndole al paso el médico austriaco Carlos Meyer, militante de la causa cubana, quien resultó herido en el desafío. (*El Moro Muza*, 23 mayo de 1869. p. 334).

satisfacciones al director del citado periódico y batirse con él. Para más teatralidad, antes de tomar el pequeño vapor que habría de llevarlo al Cayo, se reunió con sus amigos en la fotografía de Cohner para hacerse un retrato, que al decir de su apologista, aquéllos le habían pedido.<sup>21</sup> Asimismo, y también según fuente española, media hora antes de embarcarse escribió una carta-testamento, íntima, al decir del comentarista. En ella se vierten bellas frases y conceptos, a sabiendas que dicha misiva sería leída y comentada, contribuyendo con ello a darle el toque patético a aquella comedia, cuyo final no se pudo imaginar. La carta citada, dirigida a su amigo Ventura Olavarrieta decía así:<sup>22</sup>

“Habana, enero 28 de 1870.

“Mi querido Ventura: dentro de media hora salgo de la Habana: ya sabes donde voy. Nada necesito decirte: confío en tu amistad, como tu fías en la mía, y sé que si no vuelvo, serás el padre de mis hijos.

“Cuando regreses a España, llévalos contigo, y déjaselos a mi querida hermana, a Matilde, que con Tarsila, tu inimitable esposa cuidarán de ellos. De este modo habrán ganado con mi muerte: en lugar de un padre tendrán otro y dos madres. La pequeña fortuna que les queda, y que proviene de su pobre madre, el ángel que desde el cielo continuará protegiéndolos, servirá para darles carrera conforme a su vocación y a sus disposiciones. Ahora están en el colegio de Belén, donde reciben la educación moral y religiosa, que yo quisiera se arraigara en ellos, porque no creo que haya mayor felicidad para el hombre que la de tener fe y sobre todo, fe cristiana. ¡Desgraciados los que la han perdido!

“Si mis hijos no pueden ser sabios, que sean simples obreros. Con tal que sean honrados, todo lo demás me importa poco. En cualquiera posición que ocupe el hombre, puede ser estimado por sus conciuda-

---

<sup>21</sup> *Loc. cit.* (14), p. 106. col. 1. Comenta el licenciado Santiago Alonso Iglesias en *El Republicano* del 19 de febrero de 1870, p. 1, col. 3: “¡Y abrir la escena en semejante lugar, donde tantos objetos recordaban la memoria del malogrado Cohner, sacrificado infame y cobardemente por los voluntarios de la Habana un año antes, siguiendo las instigaciones del Tribuno, que allí venía a decir adiós a la vida, tiene algo de providencial!... La sombra de Cohner no dejaría de sonreírse considerando cuán *leve es el soplo de la vida*”. Samuel Cohner, propietario de uno de los mejores salones fotográficos de La Habana de esa época fue uno de los que resultó muerto cuando los sucesos del teatro de Villanueva, que en no poco se debieron a la instigación de Castañón.

<sup>22</sup> *Juan Palomo*, Año I, No. 14, (domingo, febrero 6, 1870), p. 107, col. 2.

danos y ser útil, sobre todo a su patria, por la cual voy a medirme con seres, que en circunstancias normales no merecerían de mí más que desprecio. Es por España, y marchó satisfecho...

“Otra vez adios. Esta carta no tiene los requisitos ni las formas legales, pero es la expresión, la manifestación, la declaración última de un hombre que jamás ha mentado, y como aquéllos para quienes la escribo me conocen, tengo la convicción de que no la pondrán en duda, y te reconocerán como mi fidei-comisario.

“Todo lo que tu hagas estará bien hecho; a los que en el mundo me han querido, y a quienes yo quiero con todo mi corazón, asentirán a ello, como si yo personalmente se lo pidiera.

Gonzalo Castañón”.

Mal se aviene el contenido de esta carta, en lo que a la educación de sus hijos se refiere, con el concepto que le merecen los jesuitas, profesores del colegio de Belén, cuando en su ataque al periódico *La Prensa* lo describe como *órgano de una asociación religiosa contraria a todos los principios liberales*.<sup>23</sup> Además de esto, hay constancia documental de que los hijos de Castañón no estaban en el colegio de Belén en esa época, como se comprueba en el *Album conmemorativo del quincuagésimo aniversario de la fundación del colegio de Belén de la Compañía de Jesús*, Habana, 1904, p. 352 y 421.

A las cuatro de la tarde del viernes 28 de enero de 1870 embarcó Castañón rumbo a Cayo Hueso en el vapor *Alliance*. Le acompañaban sus dos padrinos Eugenio Arias y Felipe Alonso, y también el médico Esteban Pinilla.<sup>24,25</sup> Llegaron a las siete de la mañana del día siguiente, alojándose en el *Hotel Russell House*, en la calle Duval frente a la redacción e imprenta del periódico *El Republicano*:<sup>26</sup>

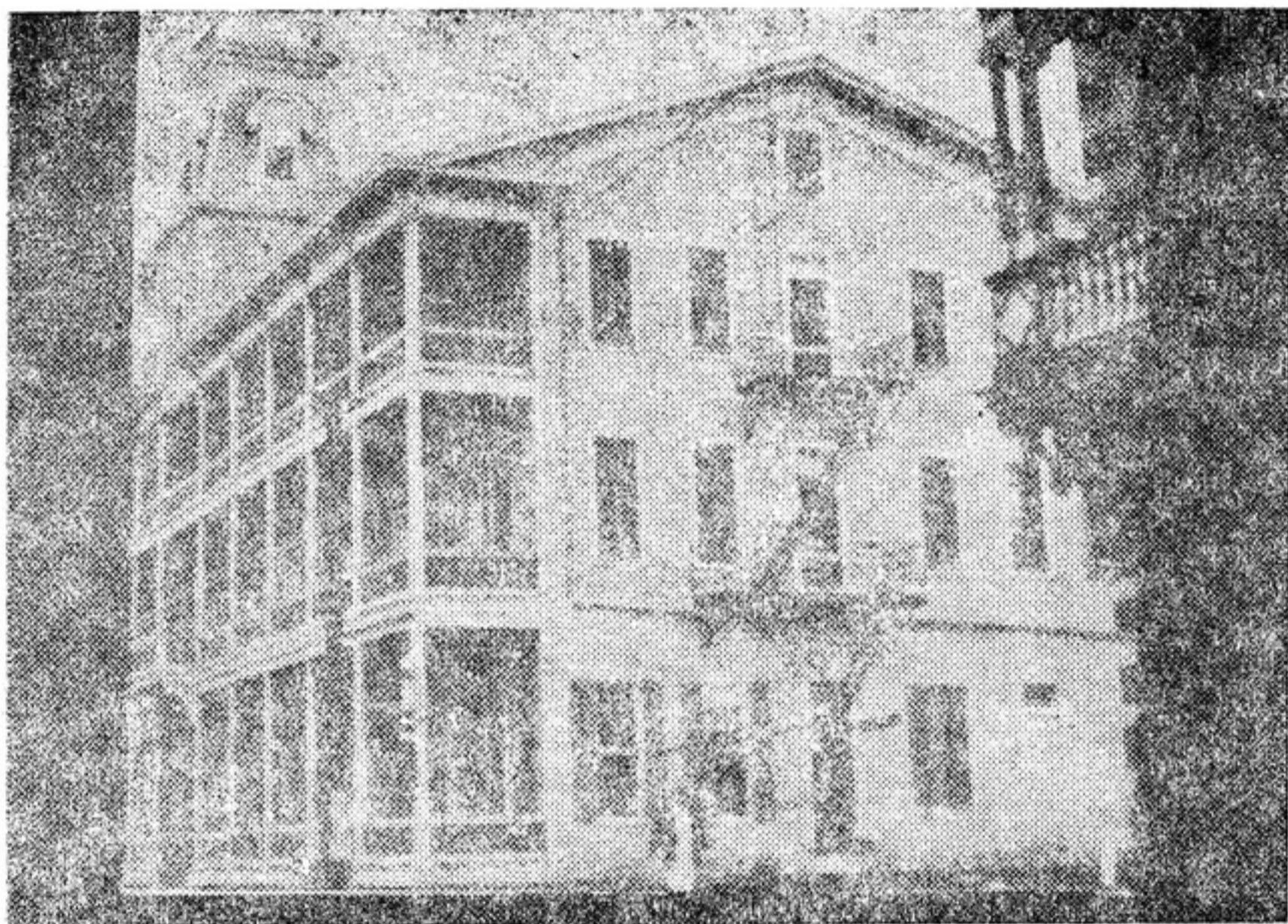
<sup>23</sup> *La Quincena*, junio 30, 1869, p. 2, col. 4.

<sup>24</sup> *Juan Palomo*, p. 110, col. 2. (En el artículo de Juan Ortega y Gironés “Un Mártir de la Patria”).

<sup>25</sup> Archivo Nacional de la República de Cuba. *Asuntos Políticos*. Legajo 231, No. 8. “Diligencias formadas por haber llegado a la Ciudad de la Habana el cadáver de Don Gonzalo Castañón.- Febrero 1870.”; declaraciones del médico Esteban Pinilla y del funcionario Benito de la Vega.

<sup>26</sup> *El Republicano*, Cayo Hueso, Año 2, No. 37 (sábado, febrero 12, 1870), p. 4, col. 3. (Bib. Nac.).

De nueve a diez de la mañana del citado día 29 —se narra en dicho periódico de Cayo Hueso,<sup>27</sup>— se presentaron unos caballeros en la oficina e imprenta de este periódico, solicitando al C. Juan María Reyes, que no estaba en ella. A las 11 se dirigió al mismo lugar un moreno, vecino de Key West, que había tomado D. Gonzalo Castañón a su servicio, y solicitó de parte de unos señores que se hospedaban enfrente, al mismo ciudadano Reyes, para que tuviese la bondad de pasar a verlos.



Reyes, que se hallaba en la imprenta, recibió en persona el recado y se dispuso a satisfacerle, no sin que faltase alguno que le aconsejara no saliese, y que desconfiara de aquel llamamiento; pero no hizo caso, y partió sin temor, ni desconfianza, con buena fe de niño a esa bizarra cita.

<sup>27</sup> *Ibid.*, del sábado 5 de febrero, p. 2, col. 3, p. 3, cols. 1-2.

Parece que dos señores que le recibieron le trataron con la más completa urbanidad;<sup>28</sup> pero estando en conversación con ellos entró en la sala don Gonzalo Castañón trayendo en las manos un número de nuestro periódico (sin duda el 33)<sup>29</sup> y unos papeles, y encarándose con él arrogantemente, le preguntó con reconcentrado odio: —¿Fue V. director de este periódico hasta esta fecha? ¿Me dirigió V. este telegrama? ¿Firmó V. esta carta?

Reyes respondió que sí [...] y apenas pronunciaba esa brevísima palabra, levantó airadamente la mano Castañón, tratando de manchar con ella la faz de ese honrado y débil padre de familia [...] El golpe que cayó sobre un hombre desarmado, que se había puesto bajo la salvaguarda del honor castellano, no trajo consecuencias por esa vez para su autor; sus amigos intervinieron y Reyes pudo salir de aquella cueva.<sup>30</sup>

De las declaraciones resultó, que D. Gonzalo Castañón había atacado a un caballero indefenso, que le había mandado a buscar pocos momentos antes a su casa, y el juez a reserva de ver y fallar la causa en 1.º de mayo, dispuso que el acusado prestase para responder a las resultas del juicio la fianza de 200 pesos y pagase las costas. El defensor del reo reclamó sobre la enormidad de dicha fianza, y el juez replicó: —“Queda obligado D. Gonzalo Castañón a prestar esa garantía como maximum de las que nuestros reglamentos exigen en tales casos”.— Esto no necesita comentarios.

El español dio en moneda corriente el importe de la fianza y costas, y se creyó autorizado a dar bofetadas con arreglo

---

<sup>28</sup> Los acompañantes de Castañón, Eugenio Arias y Felipe Alonso. Véase *Combate de Russell House o Muerte de Castañón*, por un cubano, Nassau, 17 de febrero de 1870, p. 4. (Bib. Nac.).

<sup>29</sup> El No. 33 de *El Republicano*, de Cayo Hueso, es el correspondiente al sábado 15 de enero de 1870, donde se publicó la réplica al artículo ofensivo de Castañón, y que no hemos podido localizar.

<sup>30</sup> En el número de *El Republicano* del 29 de enero de 1870, p. 4, col. 1, se describe lo sucedido de un modo vívido en estos términos: “En este momento que serán las 11 ha ocurrido precisamente frente a esta redacción en Russell House un lance, que puede y debe tener desagradables consecuencias, y que nos obliga a romper el silencio que nos habíamos propuesto guardar, sobre ciertos antecedentes, &”.

a tan módica tarifa. Y quizá forrado de acero, se paseó con arrogancia y como conquistador por las calles de nuestra ciudad.<sup>31</sup>

Ese grave desacato a las leyes de un país que se visita por primera vez, ese escándalo dado al medio día en una ciudad pacífica y tranquila, esa violación de todas las reglas de buena crianza y moderación no pudo menos de irritar la sangre juvenil de algunos cubanos, que en la flor de la edad, tienen fe en la fuerza de su brazo, y en la justicia de su causa, y se dirigieron varios retos formales y terminantes al que había hablado del honor de nuestras mujeres, nuestras madres, nuestras hermanas y nuestras hijas, con tan poco miramiento como justicia; pero como Castañón no había llegado a Key West para batirse, sino afrentar al que había sido director de este periódico, y no podía haber olvidado, que en ninguna parte del mundo pueden matarse cubanos con menos responsabilidad que en Cuba, aunque aceptó algunos, se había propuesto eludirlos todos.

Su doblez debía al fin descubrirse, pues el vapor de Nueva Orleáns estaba para llegar de un momento a otro, y el lunes, según nos han afirmado, se resolvió a decir a un caballero, que sólo aceptaría un duelo a muerte bajo las condiciones que se estipularan [...] que él se quedaría entre nosotros bajo la garantía de los cubanos, de esos mismos cubanos que siempre calificó de cobardes, miserables y asesinos; pero que sus amigos tenían que marcharse en el vapor que creemos estaba señalado ya.

De ese modo pretendía disculpar sus preparativos de viaje y engañar a los cubanos hasta el último momento.

---

<sup>31</sup> El autor de *El Combate de Russell House o la Muerte de Castañón* (Juan Ignacio de Armas), afirma categóricamente que Castañón venía forrado de una cota de malla (*loc. cit.*, p. 9). Sin embargo, el resultado de la autopsia del cadáver, practicada en La Habana en la mañana del 1º de febrero, parece desmentir esta afirmación —al menos cuando fue muerto de dos tiros—. También en un artículo titulado *Recuerdos*, suscrito por P. Raíces Islas, y publicado en la revista cubana *La Habana Literaria*, Año II, No. 2 (noviembre 30, 1892) y que dice haber estado en Cayo Hueso cuando el suceso de Castañón, habla de la cota de malla. La versión que ofrece este presunto testigo de los hechos, difiere en muchos aspectos de las dadas hasta ahora, aunque no aporte nada sustancialmente nuevo al conocimiento de lo sucedido. Respecto a la cota de malla dice textualmente: (p. 221, col. 2 "...y ambos comenzaron a disparar, siendo el resultado fatal para el Director de *La Voz de Cuba*, pues una bala le interesó la ingle, precisamente donde terminaba la cota de malla de que iba cubierto". Al parecer, era creencia compartida por todo el mundo, que Castañón llevaba bajo su ropa esa protección contra las balas.

Las 12 del día 31 de Enero serían, cuando uno de los chasqueados, no tan confiado como los otros, le pidió una explicación delante de todos los españoles sus amigos, y de uno solo de los suyos. Admitida la conferencia, sin duda para ganar tiempo, se celebró en la sala del hotel Russell, y terminada o interrumpida, hubieron de salir D. Gonzalo Castañón y sus visitantes al portal exterior, donde de pie aquél en el suelo de dicho portal, y éstos en el de la calle, cruzaron palabras acaloradísimas. Castañón dió una bofetada al caballero con quien hablaba,<sup>32</sup> y trató de sacar su arma; su adversario le dió un empujón y quitó a su amigo un revólver que ya había sacado y tenía en la mano; el español retrocedió de espaldas hacia el hotel, y en él ya, se oyó salir de dentro la detonación de un arma de fuego; el cubano avanzó con sangre fría inexplicable y disparó; su contrario cayó de *rodillas*, contestando sin embargo el fuego sin tocar al valiente que de tal modo rechazaba la injuria que había querido hacérsele, y que, montando de nuevo su revólver con calma, como si estuviera en un tiro público de pistola, disparó de nuevo... Muchas detonaciones se oyeron, los compañeros de Castañón defendieron huyendo el cadáver de su amigo... y ese cubano cuyo nombre es hoy desconocido pero que llegará seguramente a la posteridad, concluyó acto tan sublime, imponente y terrible, gritando con voz entera, tranquila, pausada, inflexible y fría como la voz de la eternidad:— “¡Cubanas ya estais vengadas! ¡Viva Cuba!”<sup>33</sup>

En el número que sigue de *El Republicano* se encuentra una traducción de las declaraciones que se publicaron en inglés en el periódico *Key West Dispatch*, de dicha ciudad, correspondiente al 5 de febrero de 1870. Estas fueron tomadas a diversos testigos el propio día 31 de

<sup>32</sup> Mateo Orozco, el cubano que mató a Castañón de dos tiros, y cuyo nombre oculta *El Republicano* en esos momentos, para salvaguardar su identidad mientras salía de la ciudad o del país. Dos semanas más tarde, Juan Ignacio de Armas, en su opúsculo citado en (28) y publicado en Nassau (17 febrero 1870) revela su nombre y narra lo sucedido con lujo de detalles, estando ya Mateo Orozco bien a salvo, probablemente en Nassau (Bahamas). Hay constancia que en nov. 1870 estaba en Campeche (México) y en feb. a mayo 1872 se hallaba nuevamente en Nassau, donde recaudaba fondos para la causa cubana. (Archivo Nacional de Cuba. *Donativos y Remisiones*: Caja 165 No. 99-24, p. 5, y Caja 160 No. 68-7).

<sup>33</sup> El combate de Orozco y Castañón lo presenciaron las señoritas hijas del director de *El Republicano*, que vestidas de blanco con lazos azules y el pelo suelto, estaban en el balcón de la casa que ocupaba la redacción del periódico. A ellas fue a quien se dirigió Mateo Orozco cuando gritó: “¡Cubanas, ya estais vengadas!” —(Deulofeu, Rev. Manuel. *Martí, Cayo Hueso, Tampa, La Emigración. Notas Históricas*, Cienfuegos, 1905, Nota en la p. 65).



enero por el juez del condado de Monroe, Estado de la Florida, J. W. Locke, ante el jurado, en la causa instruida para esclarecer los hechos que dieron por resultado la muerte de Gonzalo Castañón ocurrida el mismo día en el hotel de Rusell. Se transcriben diversas declaraciones —la de W. A. Russell, Wm. T. Tine, *Marshall* de la ciudad y muchas otras más, entre las que se cuentan las de los dos acompañantes de Castañón, Eugenio Arias y Felipe Alonso. La de este último resulta curiosa y merece copiarse en este lugar, porque lo que expresa es tan inverosímil y hace sospechar una conducta tan equívoca, en lo que se refiere a su valor personal, que no dudamos en reproducirla. Esta declaración de Felipe Alonso dice textualmente así:<sup>34</sup>

Felipe Alonso (español herido): conocí a Gonzalo Castañón que fue muerto en el salón de fumar del hotel. Yo estaba en cama cuando principió el fracaso,<sup>35</sup> me vestí y bajé llevando mi pistola. Cuando llegué abajo, encontré a Mateo Orozco y a Rodríguez haciendo fuego a Castañón que estaba en el suelo.

Conocí esas personas dos días antes, traté de tirarle a Orozco pero mi pistola no dio fuego; entré en la sala para arreglarla y entonces tres personas me hicieron fuego; éstas eran Orozco, Rodríguez y el otro; yo di con mi revólver al hombre en la cabeza, pero no sé su nombre, pero creo que el otro era Botella; hice esfuerzo por subir pero fui detenido por alguno que me sujetaba por la levita; cuando llegué a la escalera me volvieron a hacer fuego y cuando subí las personas en el hotel me impidieron que volviese a bajar. Castañón fue herido en el abdomen y en el costado. Vivió después como media hora, habiendo muerto por efecto de las heridas. El prisionero presente (Pedro Orozco) estaba presente en la parte exterior, de pie en la calle, e hizo fuego según creo, en el hotel; su hermano hacía fuego en el interior (he oído referir a Mr. Mallory que este negocio fue combinado en casa de Caballero *ruled out*) N. Lozano, Orozco, Rodríguez y Kosano (*sic.*) propusieron a Castañón un duelo en los bosques, pero fue impedido por mí, después de haber sido aceptado por Castañón. Cada vez que estas personas se presentaron en el hotel trataron de ver solo a Castañón sin que estuviera presente ninguno de sus amigos. Castañón nunca los vio solo hasta el día del asesinato. Yo fui informado el domingo por un joven español, cuyo nombre lo conoce el cónsul

---

<sup>34</sup> *El Republicano*, 12 de febrero de 1870, p. 3, col. 3 (Bib. Nac.).

<sup>35</sup> *Fracas* en el original. Riña escandalosa. Incorrectamente traducido del inglés por "fracaso".



ASESINATO DE CASTAÑÓN EN EL HOTEL DE CAYO HUESO

L. P. FERRER

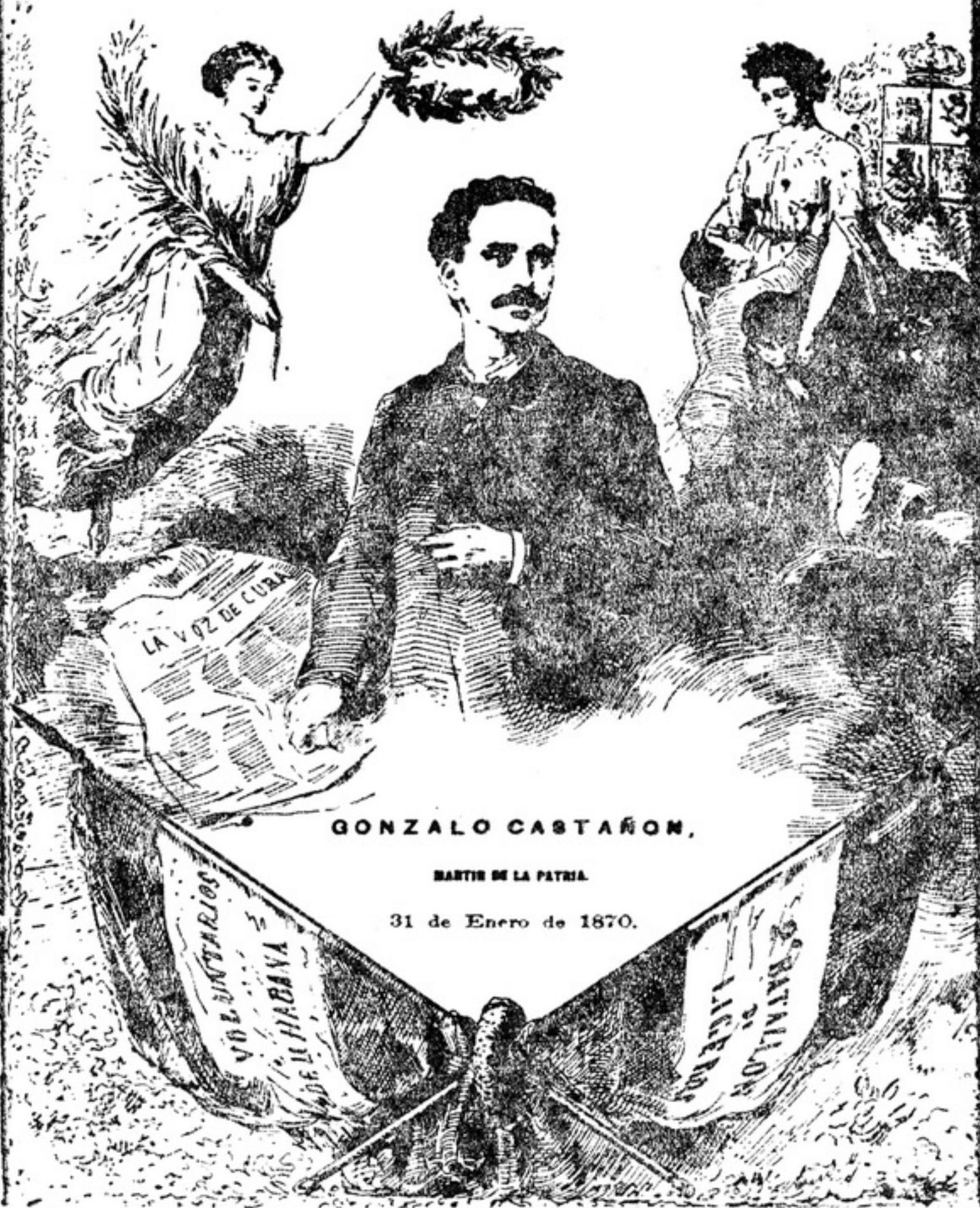
español, que un negro cubano había sido alquilado para que asesinara a Castañón, que él había sido seguido por el tal negro, lo vi ayer por la mañana, estaba vestido de blanco y tenía una bandera cubana en el sombrero. Yo salí lastimado en la mano y la cabeza pero no puedo decir cómo fue. Reconozco el sombrero presente, pues perteneció a Castañón; no reconozco a la persona presentada al Tribunal (Joaquín Botella) pero si lo examino más estoy seguro de que es el hombre a quien di el golpe en la frente.

Mateo Orozco inmediatamente después de haber dejado fuera de combate a su adversario, pudo evitar ser detenido por las autoridades de Cayo Hueso ocultándose en casa del patriota cubano José Dolores Poyo, a quien dejó el revólver con el que había herido mortalmente a Castañón.<sup>36</sup> De ahí logró ponerse a salvo saliendo subrepticamente del país, pasando con toda probabilidad a Nassau, que es donde Juan Ignacio de Armas publicó su opúsculo sobre el suceso de *Russell House*.

En sus *Anales de la guerra de Cuba*, Pirala copia en una nota de pie de página el siguiente anuncio, que dice haber sido fijado en los lugares más concurridos de Cayo Hueso:<sup>37</sup> “¡500 pesos de recompensa! Pagará la ciudad de Cayo-Hueso la recompensa de 500 pesos por la entrega, en la cárcel del Condado, de Mateo Orozco que mató a Castañón.—*Henry Mulrennam*, Corregidor de la ciudad de Cayo-Hueso.” También dice Pirala, seguidamente, que el gobernador del Estado de la Florida prometió, además, otros 500 pesos al que entregara a Orozco. Finalmente, en el texto de esa misma página, cita un pasaje de una proclama que el mencionado alcalde corregidor de Cayo Hueso se vio precisado a publicar, “apelando a los buenos ciudadanos” para que le ayudaran a mantener las leyes del país, así como la paz y el buen orden en la ciudad. Y en la nota de pie de página a que hemos aludido, copia una información, cuya fuente no señala, en que aparecen como presos por el suceso de *Russell House* los hermanos Joaquín y José Botella; Pedro Orozco, hermano de Mateo; Francisco Aceituno; Valentín Mariera; Alejandro Mendoza; Domingo Rodríguez; un moreno llamado Patricio González; y un tal N. Arteaga.

<sup>36</sup> Revólver *Savage* calibre .30.

<sup>37</sup> Pirala, Antonio. *Loc. cit.*, t. I, Madrid, 1895, p. 718.



**GONZALO CASTAÑON,**

**MARTIR DE LA PATRIA.**

**31 de Enero de 1870.**

Poco antes de oscurecer del mismo día 31 de enero, salió el carro fúnebre con el ataúd que portaba el cadáver de Castañón trayéndosele a La Habana en el vapor *Lavaca*, y desembarcado en esta capital en las primeras horas de la mañana del día 1o. de febrero. Transportado a la casa donde residía en vida, calle de Teniente Rey No 38, se procedió inmediatamente al embalsamamiento del cadáver por no poderse demorar por amenazar la putrefacción. El embalsamamiento se practicó poniendo al descubierto la arteria carótida y haciendo por ella la inyección preservativa, todo según lo declarado ante el Juzgado allí constituido, por el médico de Castañón, don Esteban Pinilla.<sup>38</sup>

En cuanto al embalsamamiento, el médico Pinilla no señala en concreto quién lo practicó, expresa que se hizo por la arteria carótida, sin decir de qué lado, ni menciona la composición del líquido conservador. Este último casi seguramente era a base de cloruro de zinc, que era lo que se empleaba más comúnmente para embalsamar los cadáveres en aquella época. El doctor Antonio Caro, en un artículo suyo titulado *Embalsamamiento*, publicado en la revista *La Enciclopedia*, t. 2, No. 11 (Noviembre 1886), dice, p. 582, párraf. 3: [...] hace 40 años se empezó a emplear en esta Isla el *cloruro de zinc* que es la sustancia que ha venido usándose después y la misma que hoy se emplea por la mayor parte de los embalsamadores, [...]" Es muy probable que el embalsamamiento del cadáver de Castañón lo haya practicado el propio doctor Caro, utilizando para ello su líquido predilecto, a base de cloruro de zinc.

Poco después se procedió a practicar la autopsia del cadáver, operación que realizaron los facultativos, doctores Antonio Caro y Cerecio, y Joaquín Laudó y Estévez, ambos catedráticos de la Real Universidad de la Habana, efectuándola ante otros profesores médicos y a presencia de un facultativo americano llamado Daniel Maynard Burgess, comisionado por el cónsul de los Estados Unidos en La Habana, *míster* Henry C. Hall, según el acta de reconocimiento y autopsia del cadáver, una de cuyas copias con las firmas autógrafas se conserva en el Archivo Nacional de Cuba.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Archivo Nacional, *loc. cit.* (25), folios 5 y 5 vto.- Zaragoza describe la salida del cadáver de Castañón de Cayo Hueso de la siguiente manera: "El cadáver fue depositado en una caja metálica cubierta de hielo y acompañado de numerosa concurrencia hasta el vapor *Lavaca*, [...] el cual le llevó a la Habana a las ocho de la mañana del siguiente día 1º de febrero [...]. (Zaragoza, Justo. *Las Insurrecciones en Cuba*, t. II, Madrid, 1873, p. 527).

<sup>39</sup> *Loc. cit.* (25), folios 11v.-14. Se reproduce, aunque imperfectamente, en *Bohemia* de febrero 7, 1954, p. 138.

El Prof. Dr. Francisco Lancís y Sánchez, Jefe del Departamento Docente de Medicina Legal de la Universidad de la Habana, en unas enjundiosas consideraciones sobre la autopsia de Gonzalo Castañón, que se incluyen en su totalidad como Apéndice I al libro del autor de estas líneas sobre el fusilamiento de los estudiantes de 1871, aún inédito, concreta, “a guisa de resumen, lo que debe tenerse con criterio prudente y sereno, como aporte a la reconstrucción histórica del encuentro personal en que perdió la vida Gonzalo Castañón”, lo siguiente:

“En primer lugar hay que precisar que lo que ocurrió en Cayo Hueso el 31 de enero de 1870 no fue, como repetidamente se ha dicho, un «duelo irregular», ya que evidentemente faltó el acuerdo previo de los contendientes, por lo que no le cabe otra denominación que la de *encuentro personal*.

“En el suceso únicamente resultó muerto Castañón, también siendo él la única persona herida por disparos, y puntualizando, por dos disparos solamente, por lo que está carente de razón que se diga, como a veces se ha dicho, que habían intervenido gran número de personas produciendo una *balacera*.

“La autopsia, a pesar de sus deficiencias operatorias y de la pobreza de su declaración, da suficiente luz para calificar el hecho de homicidio simple, ya que por el número de las heridas (dos), por las regiones que recibieron los disparos, correspondientes al plano frontal y al anterolateral izquierdo, y por el tipo o naturaleza de las lesiones, no puede admitirse la existencia de alevosía o ensañamiento, que serían las circunstancias para calificarlo de asesinato, que con pertinaz apasionamiento y malévolamente intencional sostuvo el integrismo español.

“Las dos heridas penetrantes de Castañón fueron producidas con un revólver de rápidas descargas y de mediano calibre, sin tenerse elementos objetivos para determinar la distancia de los disparos y si Orozco descargó más de dos veces el revólver. El primer disparo lo hizo Orozco estando los dos contendientes frente a frente, y el segundo, inmediatamente después, alcanzó a Castañón aproximadamente por el plano lateral izquierdo, cuando flexionado el tronco, se desplomaba sobre el suelo.

“Por la naturaleza de las lesiones internas, que interesaron vísceras y vasos importantes del tórax y del abdomen, y dada la época en que se produjo el suceso, pudieron ser calificadas de «mortales por necesidad».

Finalmente, el doctor Lancís previamente a las anteriores manifestaciones, establece incontrovertiblemente, respecto a la presunta cota de malla de que tanto se ha hablado, que "Castañón no tenía esa protección en el momento del encuentro con Orozco".

Los dos proyectiles de siete milímetros extraídos al cadáver de Castañón en el acto de la autopsia, y que estaban en poder del Juez decano, don Pedro Aherán que intervino en las diligencias practicadas en La Habana, fueron reclamados por el cónsul de los Estados Unidos, *mister* Henry C. Hall, para que obrasen en la causa seguida en Cayo Hueso, por el homicidio de Castañón. Antes de cumplimentar su petición y entregárselos, dos peritos maestros armeros reconocieron dichos proyectiles e hicieron el dibujo de los mismos, el cual se encuentra, original, en el legajo a que se ha hecho ya referencia existente en el Archivo Nacional.<sup>40</sup>

El cadáver de Gonzalo Castañón fue sepultado el 2 de febrero en el nicho 478 centro del segundo patio del antiguo y hoy desaparecido Cementerio General más conocido como Cementerio de Espada.<sup>41</sup> Desde el cónsul español en Cayo Hueso hasta el último voluntario de La Habana, así como las autoridades de la Isla, calificaron la muerte de Castañón como un vil asesinato perpetrado alevosamente por un grupo de cubanos confabulados en Cayo Hueso. El gobernador superior político y capitán general de la Isla, el general Antonio Caballero y Fernández de Rodas, dispuso que los huérfanos hijos de Castañón,

---

<sup>40</sup> Archivo Nacional, *loc. cit.* (25), folio 17 vto. El revólver que los disparó era uno marca *Savage* de calibre .30.

<sup>41</sup> Archivo Histórico del Museo de la Ciudad. Libros de Entierros del Cementerio de Espada. Libro 22 de Entierros de Blancos, folio 774, núm. 4004. El asiento dice así: En dos de Febrero de mil ochocientos setenta años: se le dió sepultura en este antiguo Cementerio general en el nicho número cuatrocientos setenta y ocho del centro del segundo patio al Cadáver del Sr. Gonzalo Castañón, adulto, natural de Asturias de cuarenta años de edad, de estado viudo, no espresaron quiénes son sus padres ni quién su esposa; y fue remitido de la Parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje por el Sr. Cura D. Tomás Sala y Figuerola; cuyo cadáver fué muerto violentamente en Cayo Hueso, y de orden del Sr. Alcalde Mayor de la Catedral se sepultó en este Cementerio; y lo firmé--Enmendado--estado viudo--vale.--(F.) *Mariano Rodríguez.* (Rub.)

El asiento no contiene nota marginal alguna consignando la exhumación hecha el 14 de enero de 1887, cuando su hijo Fernando Castañón sacó los restos para llevárselos a España. Esto se debe a que ya el Cementerio de Espada estaba clausurado desde 1878, y los libros de entierros archivados.



E. P. D.

# GONZALO CASTAÑON,

DIRECTOR DEL PERIÓDICO POLÍTICO

LA VOZ DE CUBA,

HA FALLECIDO.

---

El Excmo. Sr. Gobernador Superior Político, Capitan General, los Excmos. Sres. Generales 2.º Cabo, Sub-Inspector del Cuerpo de Voluntarios, Intendente general de Hacienda, Gobernador Político, el Illmo. Sr. Secretario del Gobierno Superior, los Sres. Coronelcs del 1.º y 2.º Batallon de Lijeros, los señores Jefes de todos los Cuerpos de Voluntarios, de esta Plaza, Director, Sub-directores y Consejeros del Banco Español, Casinos Español y de la Habana, Redactores de los periódicos políticos y literarios, sus hijos, su hermano político, su albacea, sus compañeros de redaccion y sus amigos todos los españoles de Cuba, suplican á Vd se sirva asistir mañana á las doce del dia á la calle del Teniente-Rey, número 38, para acompañar su cadáver al Cementerio general, y rendir el último recuerdo á un mártir de la patria.

Habana, febrero 1.º de 1870.

✻ No se reparten esquelas. ✻

Rodrigo y Fernando, quedasen desde ese momento bajo su protección y amparo, y así se hizo constar en la *Gaceta de la Habana*.<sup>42</sup>

El entierro —narra el historiador Gerardo Castellanos<sup>43</sup>— fue un acontecimiento. La furia reaccionaria seguía al féretro. Al llegar a la puerta del cementerio, el bilioso poeta Francisco de Camprodón recitó una composición al mártir.<sup>44</sup> Y desgraciadamente, —continúa en párrafo aparte— poco tiempo después, el 27 de noviembre de 1871, por infames denuncias producidas en torno al sepulcro de este hombre, procediendo preferentemente los mismos voluntarios que lo lanzaron a la muerte, caían víctimas del odio ocho jóvenes estudiantes.

Durante el entierro, cuenta Zaragoza, “aun continuaban fijados en las paredes de muchas casas, imprudentes anuncios puestos por encargo de los redactores de *La Voz de Cuba*, más que para que el público se condoliese, para mover las malas pasiones y excitar las venganzas.”<sup>45</sup> El texto de este anuncio provocativo, que copia Zaragoza en la anotación correspondiente, lo reproducimos en facsímile en la p. 63 fotocopiado de un original existente en el Archivo Nacional.

Esa noche del 2 de febrero de 1870 se desbordaron los instintos criminales de los voluntarios de la Habana. La prensa capitalina, naturalmente, silenció los desmanes de estos delincuentes, y sólo en los partes de los celadores de barrio y en alguna que otra partida de enterramiento en los libros de las iglesias parroquiales pueden hallarse noticias escuetas del hecho de sangre, sin detalles. Pero como contrapartida, los corresponsales cubanos daban relación circunstanciada de los hechos a los periódicos que se publicaban en los Estados Unidos. De uno de éstos, del titulado *La Revolución*, que se editaba en Nueva York, tomamos las noticias que se copian inmediatamente después del epígrafe que sigue. Dichos asesinatos, aunque silenciados por la prensa de La Habana, no tuvo más remedio que admitirlos el historiador integrista Justo Zaragoza, quien los menciona en su obra en dos renglones, y como de pasada.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *Gaceta de la Habana* del martes 1o. de febrero de 1870, p. 1.

<sup>43</sup> Castellanos García, Gerardo. *Motivos de Cayo Hueso*, La Habana, 1935. p. 220.

<sup>44</sup> Puede leerse en la revista *Juan Palomo* del domingo 6 de febrero de 1870, p. 107, col. 3.

<sup>45</sup> Zaragoza, Justo. *Las Insurrecciones en Cuba*, t. 2, Madrid, 1873 p. 528.-

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 529.

# LA VOZ DE CUBA.

## GONZALO CASTAÑÓN

HA SIDO COBARDEMENTE ASESINADO EN CAYO-HUESO:

Estando solo en el salón del Hotel a las 12 de la mañana le asaltaron cinco Cubanos, con revolver en mano.

**¡Cinco contra un hombre solo!**

Quince individuos más están complicados en el asesinato y prisa.

*Asesinatos perpetrados por los voluntarios de  
La Habana, la noche del entierro de Castañón.*<sup>47</sup>

(Habana, febrero 3, 1870)

1º El joven D. Luis Luna y Parra salió a las nueve de la casa de su novia, calle de San Lázaro, entre Lealtad y Escobar, dirigiéndose a la calle de la Perseverancia, en cuya esquina se hallaban unos seis u ocho voluntarios del segundo batallón, que al verlo, dijeron: "ese que viene ahí, es mambí," y le dieron al pasar dos tiros de revólver por la espalda, tan a boca de jarro, que después de haberle entrado las balas, la pólvora le quemó el cuello de la levita; sin embargo el desgraciado joven con la cabeza apoyada sobre los brazos salió corriendo por la calle de la Perseverancia gritando casi moribundo "viva España, viva España", lo que no le valió, pues los encarnizados asesinos siguieron tras de él dándole bayonetazos. Al llegar a la calle de las Lagunas quiso el joven entrar en la bodega, y estaba allí un cabo de gastadores del primer batallón de voluntarios, el cual sacó el machetín y lo pasó. Cayó Luna y volvió a levantarse siguiendo por Perseverancia; en la misma esquina vive el asturiano San Pedro (a) Covadonga, el que salió con un puñal y le dio tantas puñaladas que se hirió la mano y se desconcertó la muñeca; a esto gritaban los asesinos *¡mátenlo! ¡mátenlo! ¡maten a ese mambí, insurrecto, traidor a la patria!*; el joven moribundo pudo llegar hasta el medio de la cuadra, calle de la Perseverancia entre Lagunas y Animas, donde lo acabó de matar un voluntario del 2do. batallón, llamado Casimiro. El asturiano San Pedro no estando conforme con las puñaladas que le había dado al joven, le dio otra ya en el suelo y gritó "viva España" disparándole al cadáver cuatro tiros de revólver y muchos bayonetazos. Entonces dijo uno de los que lo habían cosido a puñaladas: "basta Señores, no imitemos a los asesinos de Céspedes, que se sacian en darle puñaladas a los españoles."

"Al ruido acudió el sereno, al cual le dijeron los asesinos, "retírese vecino que ésta es cuestión de voluntarios, y lo que hacen ellos está bien hecho"; con esto se retiró el sereno, dándole aviso a su cabo,

<sup>47</sup> Periódico *La Revolución*, Nueva York, 15 de febrero de 1870, p. 2, cols. 2 y 3; *ibid.*, cols. 1 y 2. *Ibid.*, número del 24 de diciembre de 1870, p. 2, col. 1.- La primera descripción, por exagerada, resulta inverosímil en su truculencia.

que llegó al lugar al cuarto de hora; con la misma fue despachado. A la media hora llegó una patrulla compuesta de seis hombres de caballería, la que también fue despedida con las mismas palabras, y el jefe de esta patrulla nada pudo hacer; después se retiraron los voluntarios y quedó el sereno al lado del cadáver, hasta que al cabo de las dos horas apareció el celador del barrio para tomar declaraciones; registraron al cadáver y le encontraron en los bolsillos un billete de cien pesos, otro de veinte y cinco, un doblón de a cuatro, ocho reales en plata y un par de areticos que tal vez llevaría para algún regalo; además, las joyas de su uso, un reloj, leontina, sortija, alfiler de pecho y gemelos, el sombrero de jipijapa se le cayó en los primeros tiros y fue recogido por un voluntario ligero del 2do. batallón y desapareció. Para matar al Sr. Luna se reunieron sobre treinta voluntarios de diferentes batallones; el cadáver del inocente Luna quedó tirado en la calle hasta las 5 de la mañana, en que entre el sereno y otro hombre se lo llevaron puesto sobre la escalera de la bodega que pidieron prestada para el efecto, pues ni en camilla llevaron el cadáver de ese joven decente y de buena familia. Antes de retirarse los asesinos, en las esquinas inmediatas limpiaban las bayonetas ensangrentadas y se disputaban cuál de ellos era el que le había dado más golpes, y con gran algazara decían: "si una compañía de nosotros se hallara en Cayo Hueso, no quedaría ni un cubano ni americano de los que se encuentran allí". De lo dicho hemos sido testigos y puede Vd. asegurar la verdad del hecho.

"2º El joven D. Vicente Daumí (ciudadano americano) fue asesinado por los mismos en la calle de San José, esquina a Gervasio, quemándole las patillas después de muerto, y el hermano de dicho Daumí, que fue a reclamar la carta de ciudadano que conservaba su hermano en el bolsillo, escapó milagrosamente de ser también asesinado. Daumí no tenía más delito que el hallarse en Cayo Hueso el día de la muerte de Castañón.

"3º El joven Borrajo matado en la Puerta de Tierra; dos en la esquina del Indio; uno calle de las Virtudes; un francés en la calle de la Maloja; un cubano en la calle de la Estrella; otro en la Plaza de Armas; un pardo en la plaza de toros; un moreno en San Lázaro; un blanco en la Calzada de la Reina, y dos en el puente de Chávez; además nos acaban de decir que el joven Téllez Girón (demente) también ha sido asesinado en la calle de los Corrales.

“Es voz general entre los voluntarios, que Rodas les ha dado orden secreta para que puedan prender y matar al que ellos consideren con delito.

“(Habana, febrero 5, 1870)

“Sepa Vd. que en la noche del miércoles 2, fueron asesinados ocho cubanos por los voluntarios de la Habana. Una de las víctimas murió fusilado en la calle por cinco voluntarios: —era sobrino del médico y catedrático Dr. Durán—. Otra se llamaba Vicente Daumy.— Ese individuo había venido de Cayo-Hueso en el mismo vapor “Lavaca”, que trajo a este puerto los restos de Castañón, y como testigo presencial, refería que aquél no había sido muerto alevosamente, sino en duelo. Nueve voluntarios se apoderaron de él y lo fusilaron en la calle de San José. Su cadáver fue infamemente profanado. Un teniente de voluntarios le desbarató la cabeza de un pistoletazo, estando ya muerto.— Le quemaron las barbas y entonaron a coro un canto salvaje, cuyo estribillo era: “mueran las bigiritas”.— Otra de las víctimas fue Luis Luna, hermano del abogado de ese apellido, yerno de D. Juan Poey.— Ese desgraciado estaba de visita en casa de su prometida.— Ocho voluntarios lo sacaron de allí y lo fusilaron en la calle de la Perseverancia.— Ignoro los nombres de los otros cinco.— Los periódicos han tenido buen cuidado de silenciar estos infames y cobardes asesinatos.

“Y también han guardado silencio acerca de las no menos infames y bestiales ocurrencias de Matanzas. Apenas se supo en la vecina ciudad que habían llegado a ésta los despojos mortales de Castañón, se armaron los voluntarios y asaltaron las casas de D. Ramón Brufau, D. Pablo María García y Da. Guadalupe Junco de Gener, respetabilísima Sra. ésta, y apreciables vecinos aquéllos de la ciudad yumurina. Las tres casas fueron acribilladas a balazos, y se libraron del saqueo porque no pudieron los *bizarros* forzar las puertas. Las señoras y los niños escaparon de la muerte, por milagro. Quisieron asesinar también a varios presos políticos; y hubieran realizado tan ruin propósito a no ser por la energía que demostró el gobernador Sr. Burriel. No invento, sino refiero. Debo ser justo y hago justicia al Sr. Burriel: no le conozco; y digo bien de él sintiéndolo, porque siento decir bien de un español; pero la verdad en su lugar, que es la boca, y el odio en el corazón.

“P. D. Un negro, y un blanco de apellido Potestad fueron asesinados anoche por los voluntarios. Sume Vd. y son ya diez.

“(Habana, diciembre 10, 1870).

“Veremos si también se atreve S. E. [el *gobernador y capitán general Antonio Caballero y Fernández de Rodas*] a negar los asesinatos cometidos por sus *cómplices* los voluntarios el día del entierro del miserable Castañón y días posteriores en las personas de los jóvenes Luna y Parra, Felipe Valdés, Vicente Daumy, Francisco Puebla, y otros, incluso el alemán Greenwald,<sup>48</sup> a quien por ser extranjero se le hizo una parodia de justicia. Los otros criminales asesinos de los cubanos arriba expresados son bien conocidos de todo el mundo y sin embargo se pasean satisfechos de sus obras.”

Con objeto de desvirtuar cualquier opinión que pudiera achacar a parcialidad y adulteración histórica lo que se ha copiado de la prensa insurrecta, reproducimos a continuación una citación de personas, en fuente oficial española, en averiguación de un asesinato perpetrado por los voluntarios en La Habana, pocas horas antes de que mataran a Castañón en Cayo Hueso.

Don Alejandro Arias, Capitán graduado, Segundo Ayudante y Juez Fiscal de la Plaza de la Habana.—Hallándome instruyendo sumaria a consecuencia de haber sido muertos cuando eran conducidos en clase de presos por individuos de los cuerpos de voluntarios de esta capital, D. Francisco Valido y D. Pedro Huerta, en la madrugada del 31 de Enero último, convoco a las personas que hayan presenciado o puedan dar razón de lo ocurrido, para que en el término de cinco días compa-

<sup>48</sup> El asesinato del ciudadano norteamericano de origen alemán, Isaac Greenwald fue presenciado accidentalmente por el cónsul francés en La Habana, M. de Forbin Janson, quien a petición del vicecónsul general de los Estados Unidos, Mr. Henry C. Hall, prestó declaración de lo que había visto. El asesinato lo realizaron dos voluntarios al mediodía del 6 de febrero de 1870, y lo declarado por el cónsul francés puede leerse en el periódico *La Revolución*, de Nueva York, número del 22 de febrero de 1870, p. 2, cols. 1 y 2. La versión del cónsul americano Henry C. Hall, aparece en *La Revolución* del 17 de febrero del mismo año, p. 2, col. 3.- El hecho aparece narrado también en el t. 2, p. 531, de la obra de Justo Zaragoza, *Las Insurrecciones en Cuba*. Allí se expone que el asesino, llamado Eugenio Zamora Barrera, isleño, era voluntario de la sexta compañía del quinto batallón, y que juzgado y convicto, fue fusilado en los fosos de la Cabaña el 5 de marzo. Se quiso hacerlo pasar como un laborante infiltrado en las filas de los voluntarios. (Zaragoza, *loc. cit.* p. 531 y 532). El cadáver de Greenwald fue enterrado el 7 de febrero de 1870 en el Cementerio de Colón; se exhumó al día siguiente por orden superior [...] y lo trasladaron embalsamado a Nueva York. (Cementerio de Colón. Entierros de Blancos L. 2, f.159 v., nº 5111). Se consigna en el asiento, que: “falleció de heridas graves, por lo que fue remitido por el Celador de Tacón, y a éste de la Parroquia de Guadalupe”, (hoy llamada de Nuestra Señora de la Caridad).

rezcan con dicho objeto en la sargentía mayor de la Plaza.—Habana, 27 de Febrero de 1870.—*Alejandro Arias*.—*Benito Fernández*, escribano de la causa.<sup>49</sup>

Para describir acertadamente el clima de violencia que reinaba en La Habana a raíz de la muerte de Castañón en Cayo Hueso, son insustituibles las palabras que el gobernador y capitán general don Antonio Caballero y Fernández de Rodas, le escribía al gobernador militar del centro de la Isla, el brigadier de infantería, Zacarías González Goyeneche diciéndole: “A pesar de mis dolencias hubiera hecho a ustedes una visita; pero la excitación producida por el asesinato de Castañón, exigía aquí mi presencia para evitar unas Vísperas sicilianas.”<sup>50</sup>

### *Vista del juicio en Cayo Hueso, por los sucesos de Russell House y la muerte de Castañón.*

El juicio señalado a los individuos que se hallaban presos a consecuencia de los sucesos de *Russell House* y el homicidio de Castañón, se ventiló en los primeros días de mayo de 1870. El periódico *El Republicano*, de Cayo Hueso, en su número del 14 de dicho mes, publicaba el parte que remitió el general Segundo Cabo don Buenaventura Carbó y Aloy, comandante general de la Habana y gobernador militar de la plaza a las autoridades americanas:<sup>51</sup>

Habana 9 de mayo de 1870.—Testigos *Asesinato Castañón* rehúsan ir por noticias de nuevos atentados contra sus personas. Ofrecen presentarse si el Gobernador del Estado de Florida, o el gobierno federal les presta protección militar.—Carbó.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> *Gaceta de la Habana* del 2 de marzo de 1870, p. 3, col. 2.- Estado Mayor de Plaza.

<sup>50</sup> Citado por Antonio Pirala. *Anales de la guerra de Cuba*, t. I. Madrid, 1895, p. 728.

<sup>51</sup> Tomado del *Diario Cubano*, New York, del miércoles 25 de mayo de 1870, p. 1. col. 1. (El número que se cita de *El Republicano* no se halla en la colección de la Biblioteca Nacional, pero sí el número del *Diario Cubano* del que se copia esta noticia).

<sup>52</sup> *Guía de Forasteros de la Siempre Fiel Isla de Cuba para el año 1870*. Habana. Estado Militar, p. 3.- “Segundo Cabo. Excmo. Sr. Mariscal de Campo don Buenaventura Carbó y Aloy, Subinspector de las armas de Infantería y Caballería de este Ejército, Comandante general de la Habana y Gobernador Militar de la Plaza”.

Y continúa el "Republicano":

Instruido el Juez, dispuso que el mismo fiscal inquiriese del Gran Jurado si necesitaba examinar a los españoles para pronunciar su veredicto, en cuyo caso los Estados Unidos darían las seguridades que se les pedía.

Se inquirió del Gran Jurado lo que el Juez deseaba saber, y habiendo manifestado al fiscal, con quien únicamente puede conferenciar privadamente, que ya tenía todos los datos precisos para resolver, fue llamado a la sala de la Corte y ocupó sus asientos.

Un silencio sepulcral reinaba en todo el recinto. Rectificóse el nombre de todos aquellos jueces populares, que persuadirlos de la alta misión que estaban desempeñando, mantenían apostura digna y noble ademán. El Presidente del Jurado se adelantó hasta el Juez y puso en sus manos la resolución escrita que había tomado, y el Juez del Estado de Florida leyó: *No true bill.* (No resulta cargo).

Así fue como en los Estados Unidos se le puso punto final al asunto, tan explotado por los voluntarios de la Habana, de la muerte de Castañón en Cayo Hueso.

En este punto parece que podría concluir el bosquejo que hemos hecho de este agresivo integrista, y del infortunado desenlace que puso fin a su aventura de propaganda para su periódico. Pero hay algo que es enteramente cierto, y que no podemos dejar de consignar precisamente en este lugar. Ello es, que el odio reconcentrado de los voluntarios hacia el criollo, azuzado constantemente por Castañón en los trece meses y medio en que dirigió su periódico, había de dar sus frutos. Y después de su muerte, durante el transcurso de 1870, el clima de violencia fue aumentando cada vez más, hasta desplegarse en todo su horror el año que siguió después, aquél que en los anales de nuestra historia patria se ha señalado con la denominación llamativa de el Año Terrible de la revolución cubana.

## *Los trabajos y los días* \*

*Angel Augier*

Que me perdone Hesiodo, por haber amparado bajo su título famoso el de este apresurado recuento de una vida y una obra, cuya modestia no guarda la menor relación ni proporción con la naturaleza y la grandeza de su canto. Pero, necesitábase uno que fuera capaz de entrelazar los días vividos con la huella creadora de tantas jornadas recorridas, que abarcara el curso del quehacer dentro del transcurso temporal. La corriente impetuosa de los días ha arrastrado mucho esfuerzo, desvelo, fatiga, pena, gozo, ansiedad, ilusión, dolor, esperanza... En fin, todo lo que llena una vida como las demás, pero en la obra —en los trabajos— queda un poco del polvo de esos días innominados, y es como si se triunfara sobre el efecto demoledor del tiempo. Por demás, aunque la suplantación del título ilustre resultara a la postre forzado, habría el recurso de alegar que siempre suena bien acudir a la sombra de un clásico...

Las palabras *vida y obra* han sido el centro de este ciclo de charlas de poetas, y si vamos a la esencia de las palabras, convendremos en que ambas podrían quedar reducidas a una, la primera, pues que en definitiva la obra no viene a ser sino la manifestación fundamental de la vida de un espíritu creador, su flor, su justificación. Creo interpretar la intención de los organizadores de este ciclo, si la considero un interés en conocer directamente de los poetas la forma en que se ha desarrollado su obra dentro del marco de su existencia; en qué medida, además, la obra es consecuencia de la vida, o parte de ella. Más de una vez se ha pretendido desglosar una de otra, con la tesis de que los poetas no tienen biografía como tales, porque la poesía tiene su esfera propia, independiente de la peripecia vital de quien la crea. Evidente sofisma, porque la sangre cotidiana del hombre circula hasta en la poesía que se presume más desasida de la realidad...

\* Conferencia ofrecida como parte del ciclo "Vida y obra de los poetas cubanos" que se viene celebrando en la Biblioteca Nacional José Martí.

Pero, aquí estamos ante un caso particular y no es el de discutir lo general ni dilucidar enigmas ni aniquilar sofismas que por sí mismos se anulan. En este caso particular, si se planteara la cuestión de cuándo y cómo se entró la poesía en esta vida, el interrogado se vería en un aprieto, porque le es difícil precisar, en el tiempo, cuándo y cómo entró su vida en el ámbito de la poesía, y ya dentro, de ese círculo de sueño y pasión, cuándo se balbucearon los primeros versos. Pero para que comenzara la poesía, antes tuvo que comenzar la vida. La vida comenzó en una casa amplia, soleada, que crecía en dimensiones proporcionales al crecimiento de la familia: cronológicamente, me antecedieron en ella dos hermanos y una hermana, y me sucedieron tres hermanas y otros tantos hermanos. Es natural que, por otra parte, los recursos económicos familiares se redujeran en la misma proporción que se multiplicaba la prole y se agrandaba la casa. Hay que tener en cuenta que esa casa estaba situada en el batey de un ingenio azucarero en la costa norte de la provincia de Oriente. Para ser más precisos, puedo recitar todas las señas geográficas: central Santa Lucía (hoy "Rafael Freyre"), barrio de Bariay, municipio de Gibara. (Incidentalmente anótese que allí cerca está situado el puerto de Bariay, primero que visitó Colón en la isla y cuyo hermoso paisaje le inspiró el entusiasta madrigal de su diario de navegación).

El ambiente de un batey azucarero es muy peculiar, como se sabe. Centro industrial, tiene características semiurbanas, pero también semi-rurales, por su dependencia de la agricultura, por la cercanía inmediatísima del campo y sus problemas. La vida del resto de las poblaciones cubanas nada tenía de semejante con la de los antiguos ingenios. El batey de mi infancia presentaba, además, otras peculiaridades: la empresa que operaba el ingenio estaba registrada en Norteamérica con el rubro de "Company" y todo, pero era propiedad de una familia cubana; los viejos fundadores, por entonces, ejercían una especie de patriarcado sobre los trabajadores, dentro de las reminiscencias feudales de la época colonial, que fue desapareciendo paulatinamente en manos de los herederos, de educación y mentalidad yanquis y simples ejecutores de la sociedad anónima. El batey venía a ser, pues, un pequeño trasunto de la república, aparentemente cubana, con bandera y con himno, pero de entraña extranjera.

El monstruo de hierro y vapor regía y devoraba vidas y afanes, en su fiebre productora de azúcar. Mi padre, mecánico-jefe de centrífuga-

gas, como cada uno de los trabajadores, era una mínima pieza del gigantesco engranaje, durante 12 horas de cada día, pues la jornada de trabajo en los ingenios fue de dos cuartos alternos hasta muy pocos años antes del triunfo de la rebelión. Ese ritmo del tiempo, que dominaba la vida de todos, se anunciaba cada seis horas —cada cuarto— con la señal sonora de una sirena. Durante la zafra, que por entonces era prolongada, un triple manto cubría el batey: el del sordo estruendo de las maquinarias y de los trenes cañeros, el odorante de mieles y mostos en dulzona mescolanza, y el de las nubes de bagacillo que despedía la enorme chimenea. Muchos años después, en *Isla en el tacto*, hay una evocación de aquella realidad:

*El ingenio llenaba los días de mi infancia  
de ruidos industriales, de persistente humo  
y de negras libélulas —el tenaz bagacillo—  
que morían en las sábanas y en las yerbas del parque  
marcándolas con su quemada sangre.*

*La miel saturaba de su color las tardes  
mientras un velo de inquietante azúcar  
cubría la tierra con su olorosa nube.*

*Una sirena cortaba el día en cuatro cuartos  
como un cuchillo sonoro.*

*Papá marchaba a las centrífugas cada seis horas  
para trabajar sus dos cuartos,  
doce horas al día, la mitad de la vida.*

*Sus hijos le llevábamos, turnándonos,  
el desayuno, y la cantina, un vaho de hogar distante  
entre el fragor de las ruedas-montañas,  
los silbantes vapores —nubes artificiales—,  
los terrones de azúcar recién fraguado  
y el caliente guarapo.*

Infancia y adolescencia transcurrieron en el batey natal. La casona de la escuela pública estaba justamente junto a la nuestra y allí cursé hasta el máximo grado de la primaria, sin alternativa alguna para seguir adelante, pues habría tenido que trasladarme a Holguín o Santiago

de Cuba si hubiera podido proseguir la secundaria. Pero las condiciones no eran las mejores. En otros de los poemas de *Isla en el tacto* hay una evocación más:

*Allí, oh tierra que acaricio desde el primero,  
[vacilante paso,  
Santa Lucía del sol en que estrené la piel,  
allí donde la escuela me tiñó de palabras  
y de sueños y cantos  
y la bandera era una alegría pegada al cielo  
y a lo lejos el mar me saludaba,  
allí entre azules lomas y chimeneas gigantes  
supe del hambre que crece con el pobre,  
de los zapatos rotos y del libro imposible.  
Supe también, lo sabes,  
que a los hombres se exprime como cañas  
y el jugo extraído, se les lanza  
como inútil bagazo  
(papá murió —¿recuerdas?— en algún hospital,  
de hidropesía —sencillamente, anemia—  
después que ya, vacío de tanto darse,  
quedó como las cañas que salen del trapiche).*

*Allá supe también  
que era amarga la caña y el azúcar agrio  
para quienes halaban con sus brazos  
la dulce planta desde la cepa infatigable  
y el grano dulce desde las ardientes rebosantes calderas.  
(Pero no lo eran para Mr. Smith o el señor Sánchez  
que en La Habana, Nueva York o Chicago,  
a la sombra de acciones y “companies”  
recibían los dulces dólares cuajados en los tachos  
sin preocuparse de si el tiempo muerto  
era más o menos de qué tamaño de hambre).*

Cuando, a los trece años, hubo necesidad de encauzarme en algún quehacer provechoso, mi padre logró situarme de meritorio en la oficina central del ingenio donde ya laboraban mis dos hermanos mayores; previamente, durante algunos meses, me tuvo de aprendiz en la sastería de un hermano suyo, mi tío Wenceslao.

Ya por entonces me había asaltado un doble interés: el de la literatura y el patriótico. Leía cuanto me caía en las manos en loco desorden y me mantenía pendiente de la actualidad nacional. Esa doble inquietud me animó a hacerme agente-corresponsal de diarios y revistas de Santiago de Cuba y de La Habana. Fue una pequeña puerta de entrada al periodismo, que estimulaba la vocación de escribir, al mismo tiempo que me permitía mantenerme informado del movimiento intelectual y político y de paso percibir ingresos que invertía íntegramente en la adquisición de libros y revistas. En largas caminatas por el batey, que me proporcionaban la oportunidad de meditar y soñar, repartía los periódicos a mis escasos suscriptores. Ocultaba mi inclinación a la poesía como un pecado, sintiéndome incomprendido en aquel medio que se me presentaba sordo a las solicitudes de la cultura. De ahí seguramente parte mi tendencia a la introversión, condición de carácter nada recomendable en un país de extravertidos como es el nuestro. La publicación de mis primeros versos en *El Triunfo*, de Gibara —creo que un soneto de tema patriótico— fue una escandalosa sorpresa para familiares y amigos.

Al “muchacho de oficina” (se aplicaba la denominación de “office boy”) no tardó en revelársele la lucha de clases en sus fases más violentas. En los últimos meses del gobierno de Alfredo Zayas, el movimiento obrero en la zona azucarera de la costa norte de Oriente alcanzó niveles extraordinarios. Por primera vez, los trabajadores del central organizaron su sindicato y mostraron decisión combativa sin precedentes. La negativa de la Compañía a las demandas sindicales, provocó la huelga general en el ingenio, en mayo de 1925, la primera que enfrentó el gobierno de Machado, quien había anunciado su determinación de no permitir una sola bajo su mandato. En efecto, los huelguistas fueron obligados por la fuerza pública a abandonar el feudo azucarero, y el movimiento obrero quedó destruido. La Compañía todopoderosa aprovechó la oportunidad para intensificar la etapa funesta de los latifundios azucareros que señalara Ramiro Guerra en *Azúcar y población en las Antillas*: destrucción de las casas de vivienda en el batey, contratación de trabajadores por zafra alojándolos en cuarterías, supresión del comercio libre y establecimiento de la tienda única —el departamento comercial—, etc. Aquello dejó profunda impresión en el adolescente, y, aunque de manera confusa aún, le enseñó más de lo que pudieran hacerlo muchos libros. Algunas vivencias de entonces resuenan en poemas de *Isla en el tacto*. Desde esos momentos me sentí

solidarizado con toda actividad antimachadista: distribuí periódicos opositoristas como *El Cubano Libre* y *El Nacionalista*, seguí con pasión la trayectoria asombrosa de Julio Antonio Mella hasta su vil asesinato en 1929, que fue una honda herida para todos, y, a distancia, asistí al ascenso del astro revolucionario de Rubén Martínez Villena, cuya poesía admiraba. Sostenía correspondencia con jefes opositoristas de la capital, y conspiraba, junto a un reducido grupo de compañeros.

El impulso romántico de una adolescencia desorientada, primaba en aquellas actividades, que provocaron más de una citación del teniente del puesto de la guardia rural en el batey. Por otra parte, me debatía en gran confusión ideológica y filosófica, manifestada por simpatías hacia el comunismo desde una posición francamente espiritualista. Además, el protopoeta se encontraba aquejado por cuitas sentimentales. Era el primer amor, envuelto en bellas nubes de ilusión, puro idilio romántico que la muerte vino a interrumpir, para acrecentar, con el primer gran dolor, el ámbito de romanticismo en que movíase mi existencia. Lo romántico vivido hacia adentro, porque, en el orden práctico, y a través de sucesivos ascensos, desempeñaba un cargo de responsabilidad en el departamento de contabilidad del ingenio, y hacía la frívola vida social y deportiva de cualquier joven oficinista de un central azucarero.

Por aquellos años, fue empleado en la oficina del ingenio el poeta Lino Horruitiner, de Santiago de Cuba. Su bien sedimentada cultura y su fino espíritu me proporcionaron un justo concepto de la poesía, en particular, y en general de la literatura. Maestro admirable, puso orden en las lecturas del inquieto muchacho provinciano y le enseñó a distinguir entre la joya verdadera y la falsa. Fue el momento de profundizar en Rubén Darío, en Julio Herrera y Reissig y en otros poetas modernistas. Por esas fechas también un emprendedor comerciante local tuvo la buena idea de abrir una librería y creo que fui su mejor cliente. Allí adquirí el conocimiento electrizante de Martí, aún en la edición desafortunada del argentino Alberto Ghirardo. Si su estilo fue una revelación, más lo fue la penetración de su mensaje frustrado por la ingerencia norteamericana y la politiquería de la semicolonía, que reforzó decisivamente la inquietud revolucionaria. En cuanto a la inquietud literaria, tampoco podía quedar estancada ni mucho menos, después de conocer los rumbos de la nueva poesía a través de las revistas habaneras *Social* y *1927* (es decir, la *Revista de Avance*) y la

manzanillera *Orto*. Era obvio que las nuevas generaciones no podían expresar una visión de su propia época y de sus impresiones y reacciones, con las fórmulas líricas de generaciones anteriores, fórmulas obsoletas desprovistas de eficacia expresiva. La inconformidad con una realidad repulsiva, con una circunstancia político-social inaceptable, se trasvasó a la inconformidad con las formas caducas, y el espíritu de protesta y la necesidad de encontrar la propia expresión, nos franqueó el camino del vanguardismo. *Orto* me abrió sus páginas, donde aparecieron entre 1928 y 1929 mis exploraciones iniciales de las formas de vanguardia. También colaboré en la *Revista de Oriente*, que dirigía en Santiago de Cuba, Primitivo Cordero Leyva.

Ambas inquietudes, pues, la política y la literaria, marchaban simultáneamente, en el estrecho marco del batey, pero ya trascendiéndolo. Entre mis amistades epistolares más notables de entonces, hay que contar la de Agustín Acosta, el poeta de *La Zafra*, a quien debo estímulos y orientaciones y delicadezas inolvidables, y que desde Jagüey Grande participaba destacadamente en la lucha contra la dictadura; y la de Manuel Navarro Luna en Manzanillo. Cuando en agosto de 1931 se produjo el desembarco de la expedición de Gibara, a escasos kilómetros del ingenio, quienes nos sentíamos juramentados con el movimiento insurreccional no vacilamos en organizarnos para acudir en apoyo de los expedicionarios, pero con dilación suficiente por parte de algunos para no poder llegar a tiempo. De nada valió que asaltáramos el cuartel local de la Guardia Rural, porque tuvimos que contentarnos con asistir impotentes al impresionante espectáculo del ataque por aire, mar y tierra contra la ciudad ocupada por los revolucionarios. (De esto hay testimonio en *Isla en el tacto*).

Si el fracasado alzamiento de Gibara en 1931, cerró de hecho una etapa de la inquietud política, la publicación de mi primer libro de versos, *Uno*, al año siguiente, liquidó igualmente una etapa de la inquietud literaria. El libro está dividido en tres partes, tituladas “Poemas de inquietud”, “Poemas de serenidad” y “Poemas de amor y de dolor”, —esta última consagrada al idilio truncado por la muerte a que antes hice alusión— y hay que confesar que muy poco de esta obra de los 20 años puede salvarse. En cada una de las partes, alternan poemas de corte modernista con los de formas más avanzadas, en una mezcla lamentable, sin criterio estético alguno. Un dadivoso prólogo de Agustín Acosta subrayaba más los valores potenciales que los reales

del poeta. El libro fue impreso en los talleres de la revista *Orto*, en Manzanillo, por Juan Francisco Sariol, y para costear la impresión fue preciso que el Banco Núñez, entonces en sus inicios, me concediera un préstamo que fue amortizado en varios meses. Es el primer financiamiento conocido de un libro de versos...

El pitagórico título, *Uno*, no significaba tanto un orden cardinal cuanto un simbolismo de sencillez y de concentración en sí mismo, como se intentaba explicar en el poema inicial: "Trazo humilde y sencillo, / sin complicaciones inútiles" ... "Hermetismo fecundo: / concentración recóndita de florecer secreto; / reclusión en sí mismo / para buscar la savia de dígitos futuros." La composición de la cubierta, hecha por el propio Sariol, no pudo ser más infortunada: la palabra *Versos* cortada por un gran *l* en rojo. No hay dudas que el título confundía. Fue frecuente que se me dijera: "Vi tu libro *Uno*. ¿Cuándo publicas el *Dos*? ... De la sección "Poemas de inquietud" quizá pudieran entresacarse los titulados "Aguafuerte" —algo así como la silueta de un carbonero en la noche—; "Insomnio", contrapunto del sueño y el tiempo; "Parque infantil", patética despedida de la infancia; y "El canto", en que el poeta pide sustituir el canto por las armas de la libertad:

*Allá en lo hondo se afilaba el canto  
con un afón vindicador de espada:  
el canto agudo —acero de espanto  
y de dolor— tajante como espada.*

*Allá en lo hondo se agitaba el canto  
con un anhelo redentor de llama:  
canto encendido —tea prendida en llanto  
e indignación— ardiente como la llama.*

*Pero en lo hondo estrangulé mi canto,  
inútil aunque fuera espada o llama.*

*Acero que extermina, tea que inflama  
has de esgrimir, poeta, antes que el canto.*

*Espanto, indignación, dolor y llanto:  
no me déis canto. Dadme espada y llama ...*

De la sección "Poemas de serenidad", valdría la pena mencionar sólo a los titulados "Vacaciones" —visión de la escuela en esa etapa de inactividad— y "Vesperal", quizá la joya lírica del libro, que ha sido recogida en varias antologías:

*No hagas ruido a ver  
si no se va la tarde  
Dile a tu alma que haga  
un silencio absoluto.  
Acalla ese ruido de pensamientos,  
rompe ese hondo clamor de recuerdos,  
ahoga ese sordo rumor de ensueños.  
No seas imprudente, no hagas ruidos,  
que le molestan a la tarde.  
  
Ante ella hay que estar como una esfinge.  
jovial, ungida de serenos éxtasis  
florecidos de silencios blancos.  
Tenemos que rimar ese silencio  
con el blanco silencio de la tarde.  
  
Pero, ¿ya ves?, se va la tarde.  
No pudiste amordazar  
el grito desbocado de tus nostalgias  
y has espantado a la tarde.  
Mira como huye despavorida  
a otro lugar en que comprendan  
el silencio blanco de su alma.  
  
Y nos deja las sombras  
—gran silencio negro—  
para el negro silencio  
de nuestros ruidos.*

Los poemas citados fueron justamente los que seleccionó Manuel Feijóo de *Uno* para la *Breve Antología* de mi obra que publicó en 1963 la Universidad Central de Las Villas.

No está de más recordar asimismo unas "Gacetillas novopocemáticas" que pretendían ingenuamente poetizar a estilo vanguardista los sueltos periodísticos, y que constituyen un ensayo de lo que en la actualidad se denomina *antipoesía*. He aquí una risible muestra:

*Premeditada y alevosamente  
el tiempo alojó  
las 12 cápsulas de su revólver  
en el corazón  
de la noche.*

*El agresor no ha sido detenido  
y huye haciendo disparos  
al aire.*

*La agredida se muere por momentos.  
Es seguro que al amanecer  
ya no exista.*

El libro no dejó de tener su pequeña resonancia. Provocó algunos comentarios críticos en publicaciones de Santiago y de La Habana, el más notable de ellos el de Jorge Mañach, que por entonces dispensaba consagraciones desde sus leídas "Glosas" de *El País*.

Hasta la publicación de *Uno* en 1932, apenas había salido del ingenio, sino en viajes muy breves a ciudades y poblaciones vecinas, porque era de los muy pocos empleados para los que no existía el "tiempo muerto". Pero al terminar la zafra de aquel año, se me declaró excedente por primera vez. No me apesadumbró la decisión, aunque ello significara alguna merma en los ingresos familiares, porque me dejó en libertad de realizar un viejo anhelo: conocer mi provincia, la que recorrí en su casi totalidad con excepción de Baracoa, costeándome los gastos con la venta de mi libro. Fue una rica experiencia en todos los aspectos posibles. Me permitió profundizar en el conocimiento de mi pueblo y sus problemas, relacionarme con los valores intelectuales y revolucionarios de Oriente, y encontrar el rumbo definitivo de mi vida. En Banes, coincidí con Felipe Fuentes, dirigente comunista de extraordinaria personalidad, que desde su cama de

tuberculoso dirigía certeramente el Partido Comunista y el movimiento obrero de la costa norte de la provincia. Bastáronle algunas discusiones conmigo para convencerme de que en el Partido estaba la verdadera trinchera, el puesto de lucha adecuado, de todo revolucionario honesto. No bastaba combatir y derrocar la dictadura machadista: era preciso ir hasta la raíz de la realidad cubana, al origen de la deformación económica y política de la nación, el imperialismo norteamericano, y sólo una profunda revolución social del proletariado que destruyera el sistema de explotación del hombre por el hombre sería capaz de resolver a fondo todos los problemas del país. Eran verdades que se habían ido abriendo paso lenta, profundamente, en la conciencia, pero que esperaban una formulación coherente dentro de un movimiento organizado, para concretarse en un programa de acción colectiva.

La profunda huella que dejó en mi sensibilidad el abnegado luchador, injustamente olvidado, se muestra en otro de los poemas de *Isla en el acto*:

*Quede aquí aquella imagen de invicta luz, el eco  
de aquella voz que no venció la muerte.*

*Felipe Fuentes, su tranquila fuerza  
subiendo, extendiéndose, hundiéndose en la tierra  
desde su cama de tuberculoso  
en Holguín, en Banes, en Antilla.*

*En silencio llegaba aquella noble llama,  
desde los huesos la sonrisa,  
desde los derrotados músculos la mirada sin sombras,  
y de entre las sábanas ya casi mortaja  
sacaba poderosa  
la voz de tempestades del Partido  
y la sembraba entera, palpitante,  
en los feudos del hambre y la injusticia,  
el cinturón de azúcar de la costa norte  
donde el latifundio apretaba en inglés  
letras de fuego en la carne del pueblo:  
"United Fruit" y otras "sugar companies".*

Debo recordar una interesante experiencia revolucionaria en Santiago de Cuba, relacionada con Felipe Fuentes. Este quiso aprovechar mi visita a la capital de la provincia para encomendarme la misión de interesar a los escritores locales en la constitución de un organismo de frente único de trabajadores intelectuales de izquierda, capaz de desarrollar una activa labor de contenido revolucionario en el ámbito cultural de Oriente. En Banes, Víctor Amat Osorio —que desde posiciones marxistas derivaría años después a las de la más ramplona politiquería— me propició el conocimiento de José Antonio Portuondo, entonces estudiante universitario en vacaciones forzosas y periodista y escritor en ciernes; éste a su vez facilitó el contacto con los compañeros que habían animado el vanguardista Grupo H: Juan Ramón Breá, “Pancho” Palacios Estrada, Amador Montes de Oca y otros. Ellos, Lino Horruitiner y Portuondo nos reunimos en la acogedora casa de Fela de Carbonell, y después de una tempestuosa sesión, el intento quedó frustrado. “Neneno” Breá, ya enrolado encubiertamente en el trotskismo, movilizó todos los recursos de su fraseología extremista y de su violenta dialéctica, para hacer fracasar el propósito auspiciado por el PC. El grupo era pequeño pero ideológicamente heterogéneo.

El regreso al ingenio, para la zafra de 1933, se caracterizó por una constante actividad de proselitismo, traducida en la constitución de células comunistas en el batey y en colonias de caña cercanas. Es fácil advertir lo que significaba haber escogido el camino de la lucha por el socialismo, el más difícil, largo y duro, especialmente dentro de las condiciones de brutal represión del Machadato y de la compañía azucarera; pero la seguridad de que era el único camino válido de la revolución bastaba para afrontarlo todo con decisión. El objetivo final de una sociedad más justa daba un contenido esencial a la vida. Muchas noches, aprovechábamos las horas de descanso para largas caminatas hasta los campos de caña, a reunirnos con macheteros dispuestos a luchar contra las terribles condiciones de vida que les eran impuestas. Un domingo en que celebramos una reunión extraordinaria con trabajadores de distintas colonias en la zona de Bariay, fue preciso tomar el camuflaje de pic-nic, con lechón asado y todos los requisitos del caso.

Pero los mecanismos de represión de la guardia rural y de la policía jurada del ingenio tampoco estaban inactivos, y llegaron a dificultarse los movimientos y contactos. La situación política se hacía cada día

más tensa, dentro de un complejo cuadro de crisis económica. Tenía que descartar la posibilidad de trasladarme a La Habana porque mis familiares residentes en ella también eran víctimas de la persecución política, por sus actividades revolucionarias. Al quedarme sin trabajo al finalizar la zafra de 1933, decidí emigrar con fines revolucionarios, para lo que conté con la aprobación de Felipe Fuentes. En los días finales de abril de aquel año, embarqué semiclandestinamente en Santiago de Cuba para Honduras, en un vapor bananero de la Standard Fruit Company. Hicimos escala en Kingston, lo que dio lugar a un poema impresionista de la capital jamaicana.

Es forzoso que evoque otra inolvidable experiencia santiaguera, del mismo día de mi partida. El periodista Carlos Forment, generoso y entusiasta, que se había encargado de preparar mi salida del país sin pasaporte, me propició una entrevista con Antonio Guiteras. El combativo revolucionario dirigía una organización en la provincia, que planeaba atacar y ocupar simultáneamente, un mismo día, los principales cuarteles de Oriente. No nos conocíamos personalmente, pero sí por referencias. Enterado de mi viaje, quiso encomendarme una misión cerca de Augusto César Sandino, en Nicaragua. El legendario guerrillero antimperialista había firmado por aquellos días la tregua que posteriormente le costaría la vida a manos de Somoza. El encuentro tuvo lugar en un pequeño apartamento en el centro de la ciudad, convertido en un verdadero arsenal. Entre quienes le acompañaban en el momento de mi visita, había dos conocidos míos: Chano Penabaz y Amador Montes de Oca. Guiteras me anunció que a mi llegada a Honduras, ya la provincia estaría en poder del movimiento revolucionario que dirigía. Inmediatamente debía trasladarme a Nicaragua y entrevistarme con Sandino, para solicitarle envío urgente de cincuenta ametralladoras. “No necesitamos hombres, porque aquí los tenemos —dijo—. Con esas armas podremos derrocar la dictadura”. Al pedirle que me indicara la forma de comunicarme con él en caso de que la misión tuviera algún resultado positivo, me hizo anotar los números de la frecuencia de la principal estación de radio de Santiago de Cuba. Como la ciudad estaría en su poder, no habría dificultad en la comunicación. Era impresionante su confianza en la acción inminente que preparaba. Al llegar a Honduras, la noticia de la acción no podía ser más desconcertante: se había limitado a la ciudad de San Luis, había fracasado la toma del cuartel y una de las bajas fue el poeta Montes de Oca.

El viaje a Honduras, en mis planes, sería un trampolín para saltar posteriormente a México, donde habíase formado una emigración revolucionaria cubana más organizada. La estancia de algunos meses en la tierra de Morazán era posible gracias a que uno de mis primos, educado en los Estados Unidos, formaba parte de la jefatura del departamento comercial de la división hondureña de la United Fruit Company, en uno de cuyos almacenes me situó de ayudante del encargado, que lo era otro pariente mío. El almacén-estación de ferrocarril, vendía artículos al por mayor a los comerciantes locales y boletos para el tren de pasajeros de la Compañía. Estaba en Savá, pueblecito indio del departamento de Colón, en el corazón de la zona bananera, con todas las apariencias de los villorrios de las películas del Oeste norteamericano: una calle central de cantinas y burdeles, a donde venían los trabajadores bananeros los fines de semana a dejar sus salarios... El poderoso río Aguán dividía el feudo de "Mamita Yunai" del que regía otro monopolio frutero, la Standard. La experiencia hondureña me permitió conocer más de cerca la vil explotación imperialista de los países centroamericanos y la realidad tenebrosa de sus satrapías, además de reafirmar mis convicciones revolucionarias y antimperialistas. En la madrugada, cruzaban tempestuosos los trenes bananeros, arrojando raudos chispazos de luz y ruido sobre nuestros dormitorios, y haciéndome evocar los trenes cañeros que en mi país movía el mismo monstruo monopolista, para multiplicar sus dividendos a costa del hambre y la opresión de los trabajadores.

La caída de la dictadura de Machado en agosto de aquel año —a la que no dejé de combatir allá con artículos enviados al diario *El Cronista*, de Tegucigalpa— significó el ansiado regreso a Cuba, en octubre. La Habana que conocí entonces vivía en pleno ambiente de revolución, que compartí a plenitud. Me vinculé a Defensa Obrera Internacional, a la Liga Antimperialista de Cuba, al Ala Izquierda Estudiantil, y no hubo mitin, demostración o "tángana" en la que no estuviera presente. En un poema, "Tángana", traté de reflejar aquellas acciones obreras y estudiantiles de protesta popular. Eran los días turbulentos del primer gobierno de Grau San Martín, que desafiaba la ingerencia yanqui, contaba con el ímpetu antimperialista de Guiterras y luchaba contra la conspiración de Batista y contra los grupos reaccionarios, especialmente el ABC. Fue una especie de bohemia revolucionaria en las peores condiciones, ya que los ahorros traídos de Honduras eran muy limitados y no tardaron en agotarse. Afrontamos meses muy

difíciles dos de mis hermanos y yo, que nos encontramos en la capital apenas sin trabajo. La situación habría de agravarse cuando nos vimos precisados a trasladar a la Habana a toda la familia, a la que la Compañía había ordenado abandonar el batey del ingenio a causa de nuestra militancia revolucionaria. De toda una vida consagrada al trabajo del central, sólo obtuvo mi padre una miserable pensión, insuficiente hasta para las más inmediatas necesidades. Eran tiempos de aguda crisis y en La Habana se hacía muy difícil encontrar donde trabajar.

Esas dificultades no impedían las actividades revolucionarias ni esa experiencia singular del joven escritor provinciano, que es conocer y relacionarse con los valores consagrados, a quienes se contemplaba desde la lejanía situados en olímpica inaccesibilidad. Afortunadamente, con la mayoría de los compañeros con los que primero me encontré, había tenido alguna relación epistolar, ya con motivo de la publicación de mi libro *Uno*, ya por vinculaciones con familiares míos. Era el caso de Juan Marinello, cuyo ejemplo de firmeza y abnegación revolucionarios nos inspiraba a los jóvenes, tanto como admirábamos ya su señera personalidad literaria; Mirta Aguirre, María Villar Buceta, Aurora, su hermana, la admirable *Loló*, amigas fraternas, todas, de mis primas las hermanas Proenza, revolucionarias que se vieron forzadas al exilio en circunstancias notorias y a las que siempre estuve identificado en inquietudes culturales e ideológicas: Agustín Acosta, convertido en gobernador provincial de Matanzas a la caída de Machado; Regino Pedroso, José Zacarías Tallet, José Antonio Fernández de Castro, Nicolás Guillén, etc. Y no olvido los funerales de Rubén Martínez Villena en enero de 1934, con miles de trabajadores junto al féretro, en uno de los actos revolucionarios más combativos de aquellos días (y la evocación es oportuna aquí porque el poeta de *La pupila insomne* falleció en los días en que un grupo de compañeros planeábamos visitarle en el Sanatorio La Esperanza).

En 1934 pagué mi cuota de prisión política. En enero, el golpe militar de Batista en connivencia con la embajada norteamericana, derrocó el gobierno provisional de Grau San Martín e instaló el reaccionario que presidía Carlos Mendieta, y del que era Secretario de la Presidencia el poeta Agustín Acosta. Este, aunque conocía mi posición ideológica, ante la seria situación económica de mi casa me ofreció un empleo burocrático en el propio Palacio Presidencial, que me vi forzado a aceptar con carácter provisional, hasta ser trasladado a alguna otra dependencia.

Alguien que me conoció como comunista me denunció, la policía hizo un registro en mi domicilio y ocupó libros de los clásicos del marxismo; y un buen día dos agentes me pusieron preso en las oficinas de Palacio y después de los trámites del caso en la jefatura de la policía y en la comandancia militar, me ingresaron en el Castillo del Príncipe. Las semanas de prisión en la galera denominada “Cámara” por los presos políticos, en confraternidad con numerosos camaradas, templaron más mis convicciones revolucionarias y espíritu combativo.

Al ser dejado en libertad, me vinculé de inmediato al proyecto de publicación de *La Palabra*, primer periódico diario legal editado por el Partido Comunista de Cuba —aunque no con carácter de órgano oficial— bajo la dirección de Marinello. *La Palabra* —que comenzó a publicarse el 1.º de enero de 1935— fue mi primera experiencia periodística, en el aspecto técnico de la profesión como en su función política. Fui redactor de mesa y responsable del suplemento literario dominical. La huelga general revolucionaria de marzo de aquel año, que *La Palabra* contribuyó decisivamente a desencadenar, dio al traste con el periódico. Días antes de su clausura, junto con Marinello, habían sido condenados a seis meses de prisión otros compañeros de su redacción, que, como aquél, también eran miembros del consejo de dirección de la revista *Masas*: Regino Pedroso, José Manuel Valdés Rodríguez, Chelala . . .

En medio de la tenebrosa atmósfera de persecución y crimen que siguió a la huelga general de marzo del 35, el Partido intentó editar una nueva publicación legal, a cargo de los antiguos redactores de *La Palabra*. Resultó ser el semanario *Resumen*, del que sólo fue posible sacar unos cuatro números. Me tocó trabajar en el diseño del formato, en los títulos de las secciones y en la redacción, y sugerir al director y al subdirector, que lo fueron Andrés Núñez Olano y Carlos Rafael Rodríguez. Carlos Rafael, todavía estudiante de la Facultad de Derecho, ya se había vinculado a trabajos periodísticos en *La Palabra* y descollaba como uno de los valores políticos e intelectuales de la nueva generación. Con nosotros colaboraron también Salvador García Agüero y Alberto Moré Tabío, que habían pertenecido a la redacción del diario, y nada menos que Nicolás Guillén, que en esa ocasión inició su incorporación a tareas periodísticas regulares dentro del Partido, del que no tardaría en ser destacado militante, al igual que Carlos Rafael Rodríguez.

Puede afirmarse que en *Resumen* quedó integrado un núcleo de escritores —Guillén, Augier, Carlos Rafael Rodríguez— al que de inmediato se sumaron Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Edith García Buchaca, Jorge Rigol, que impulsaría una literatura de contenido revolucionario. Este grupo consideró necesario editar una revista literaria marxista, *Mediodía*, que comenzó a aparecer a mediados de 1936, como mensual hasta diciembre. En 1937, se transformó en revista de interés general y sucesivamente con una periodicidad quincenal, decenal y semanal, bajo la dirección de Guillén y Carlos Rafael. Esta publicación jugó un importante papel en el desarrollo y divulgación de las orientaciones del Partido, en aquella crítica etapa de la política cubana y reflejó en sus páginas excepcionalmente la epopeya del pueblo español en defensa de la República. Dejó de editarse en 1939, meses después de aparecer el diario *Hoy* como órgano legal del Partido. (Posteriormente, en 1944-45, el grupo editó la *Gaceta del Caribe*, revista mensual literaria que duró aproximadamente un año).

Al margen de esa labor periodística, fui mecanógrafo temporero del Municipio de La Habana, corrector de pruebas del diario *La Discusión*, colaborador de revistas, hasta que a fines de 1936 —coincidiendo con la muerte de mi padre— se estabilizó mi situación transitoriamente, al llamarme a trabajar con él en su Oficina del Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring, a quien ya admiraba por sus campañas cívicas y su proyección antimperialista; y al entrar como redactor-jefe en la revista *Ellas*, consagrada a la mujer, y que dirigía José Justo Martínez, admirable personaje del ambiente cultural habanero de entonces.

La obra poética de esos años turbulentos, está marcada por la agitación colectiva del proceso histórico y por la toma de conciencia del poeta de los fenómenos sociales. Es una obra al servicio de la Revolución, pero no realizada de exprofeso, sino surgida como una necesidad de expresión de la realidad, y concebida en pura efusión lírica. Apareció en publicaciones revolucionarias de la época, como *Masas*, órgano de la Liga Antimperialista, y en *La Palabra*, *Resumen*, *Mediodía*, en numerosas revistas sindicales de efímera existencia. Algunos de los poemas de esta etapa, pretendían reflejar los problemas del proletariado azucarero, como “Poema de la Guámpara”, “Cañaveral”, “Tiempo Muerto”; otros, como “Invierno Tropical”, “Silueta de soldado y fusil” o “Palabras al Verano”, intentaban captar aspectos sociales diversos vividos por el poeta.

Algunos de los poemas de esta etapa, fueron recogidos en la selección *La poesía cubana en 1936*, hecha por Juan Ramón Jiménez para la institución Hispanocubana de Cultura durante su breve estancia en Cuba, y la mayoría de ellos incluidos en la *Breve Antología* de mi obra, ya citada, editada por Samuel Feijóo. Salvo en los poemas dedicados a los temas de la zafra —que proyecté recoger en un libro que se titularía *Guámpara*—, no hay en esta obra identidad de estilo ni de concepción formal. Predomina el verso libre, pero también formas tradicionales, como los tercetos de “Palabras al Verano”, aunque matizadas de giros y metáforas de nuestra época:

*Por las venas del Trópico tu fuego  
pasa abriendo senderos de agonía  
y minutos sin sombra y abismos sin sosiego.*

*Pudiera ser alegre tu alegría  
de luz exacta y viva desbordada  
en el perfil a plenitud del día;*

*pero tu aliento trae una historia caldeada  
de sed en cantidad, de mustias flores  
y de rotunda atmósfera quemada.*

*Con tu larga cosecha de sudores  
llegas, Verano, armado de metales  
y de definitivos rayos abrasadores.*

*Pienso fijo en tus lluvias verticales  
cayendo como plomo derretido  
“de sol a sol” en los cañaverales;*

*y en los talleres locos de vapores y ruido,  
con brazos abrumados y con torsos desnudos  
cargando todo tu rigor caído.*

*Hombres a la intemperie que aprietas con tus nudos,  
y los hombres febriles del asfalto  
de recias manos y ademanes rudos,*

*de hambre e injusticias en tenaz sobresalto,  
Verano, ante tu llama quemadora  
su dolor todos gritan aún más alto.*

*Más alto su clamor y más sonora  
la rebelde canción que tu calor tirano  
les exprime en el lento rodar de cada hora.*

*Y así ha de ser tu acción trabajadora:  
poner tu fuego junto al fuego humano  
y ayudar a encender la roja aurora  
que en fragua de dolor cuece su luz, Verano...*

*Guámpara* no cuajó como libro, pero sí otro, de poemas amorosos escritos entre 1936 y 1939, fecha de mi matrimonio con Corina Calderín, a quien lo dedico, titulado *Canciones para tu historia*, publicado en 1941. Como exordio, incluí fragmentos de un trabajo de 1937, sobre "Poesía pura y poesía social", en el que afirmaba, entre otras cosas, que "así como creo que el poeta no puede dar espaldas a la realidad social que le rodea, también estimo que no debe abandonar las voces de su intimidad más honda... Creo que el poeta que sólo se preocupa de su vida íntima, evadiéndose de la vida que en su torno se agita, traiciona su destino humano y su deber histórico, pero el que trata de preocuparse de manera exclusiva de la vida exterior, de la tragedia social, ahoga el agua profunda que fluye de su espíritu, ignora lo mejor de sí mismo, corta y limita la sangre más honda y auténtica de su lirismo, además de que priva a la colectividad de una resonancia cósmica que tiene el deber de transmitir sin interferencia, como una forma más de identificarse y fundirse con todas las vibraciones humanas". Y finalizaba: "No debe haber más que pura poesía, por la que el poeta exprese, con igual sinceridad, con idéntica fuerza creadora, las emociones de su espíritu: unas, serán producto depurado de su vida interior; otras, de esa vida atravesada de ansias y de dolores e iluminada de esperanzas que agita al hombre de nuestra época, pero en el común denominador del poeta, ambas han de ser expresión pura de poesía... No se refugie el poeta en su egoísta y quejumbroso *reino interior* para no escuchar los gritos desesperados de los hombres que sufren y luchan en la calle contra una realidad injusta; pero tampoco desprecie sus voces íntimas, en las que también late un limpio fervor humano."

En *Canciones para tu historia* hay un lenguaje poético más ceñido, más sobrio que en mi obra anterior. No obstante la variedad formal, hay una atmósfera lírica unánime. Los críticos siempre escudriñarán posibles influencias, y, aparte de que nadie se libra de ajenos influjos inconscientes, el autor intentó hallar su más fiel expresión, en ese verso. Es una ofrenda a la esposa, y es justo agregar que los acentos de este epitalamio conservan su frescura original, dicho sea en homenaje de gratitud a quien ha sido compañera ejemplar durante 31 años, con el resultado más emotivo que matemático de tres hijos y siete nietos. El poema final, "Una canción de eternidad", intenta vincular el amor a la realidad social, como un testimonio de que la felicidad amorosa no podía ser total mientras rigiera un sistema social injusto que nos alcanzaba a nosotros y a nuestros hijos:

*En ti me siento envuelto como en llamas de música,  
mujer de mieles y cristales;  
en ti me siento eterno, como un río sin cansancio  
en carrera adornada de soles y de árboles.*

*Y en mí tu vida canta para todos los días  
y navega tu carne por claras olas conmovidas.  
¡Sencillamente, floreces de mí, y hay una aurora,  
y rosas niñas como las quiso nuestra sangre!*

*Pero esta plenitud, esta pura armonía,  
mujer de estremecidos horizontes,  
no es más que en nuestro ámbito de luz recién nacida.*

*En torno de nosotros los racimos de angustia  
caen maduros de fuego; los paisajes  
andan ciegos por ramas y niños mutilados;  
la risa en muchos labios clausuró su latido  
generoso y desnudo.*

*Con los gritos del hambre se confunden los gritos del  
[espanto! . . .*

*Como un can, la miseria ladra a todas las horas,  
mujer de desveladas agonías;  
en todas las esquinas el dolor nos sorprende,  
a todas partes llega la tiniebla,  
la que nos quita el sol a todos,  
la que deja a los hijos sin el pan del futuro,*

la que mancha terrible  
la dulce ingenuidad del agua y de la brisa.  
Acechando, la guerra con sus ojos de sombra,  
con sus garras de muerte,  
recorre el horizonte de la sangre,  
vigila el limpio viaje de la vida  
para asestar su golpe de soledad y ruina,  
y abrir su oscuro abismo donde no habrá refugio  
para esconder el sueño,  
ni el canto amanecido  
ni la flor de ternura que nos da su perfume.

¡Que esta sombra de angustia,  
mujer de llamas y metales,  
no empañe los días claros de amor de nuestros hijos!  
Que el sol, la tierra, el aire  
y el agua que mañana los envuelva de júbilo  
junto a todos los hombres,  
no sepan de la ruda tiniebla abrumadora  
ni de este horrible grito de niños mutilados...

¡Mira en la luz de estas sonrisas tuyas,  
mujer de miedos y de esperanzas,  
la bandera de todos los niños de la tierra!  
¡Mira en esa bandera el temblor de las alas  
que reclama la paz y que flagela al viento  
que sopla su mensaje de tempestad y muerte!

Transformemos el ansia en músculo y en canto  
en defensa de tanta bandera clamorosa:  
salvemos esa sangre desbordada,  
esa alegría niña desatada...  
como río sin márgenes hacia el mar del futuro!  
Sólo en su poderosa corriente salvadora  
encontrará su cauce nuestra estrella,  
mujer de mieles y cristales...

Y en ellos —nuestros hijos—  
quedará flotando nuestra sangre como en una canción  
[de eternidad...]

Inmediatamente después de *Canciones para tu historia*, la obra poética es desigual, fragmentaria, escasa, marcada por las dificultades del diario vivir, por los requerimientos de la lucha revolucionaria, atendidos modesta y silenciosamente, por la absorción del periodismo activo, ya en el diario *Hoy*, órgano del Partido —cuyo suplemento literario dominical tuve a mi cargo durante algún tiempo—, ya en la revista *Bohemia*; por la atención a otras disciplinas literarias. En este último renglón, me ha interesado el estudio de la poesía cubana, en algunos de sus representantes de distintas épocas. Entre esos ensayos de crítica literaria habría que anotar: “Rubén Martínez Villena y los poetas de su generación” (1936), *Juana Borrero, la adolescente atormentada* (1937), *Reencuentro y afirmación del poeta Heredia* (1940); “Martí, poeta y su influencia innovadora en la poesía de América” (1942), “Julián del Casal” (1943). Y *Nicolás Guillén, notas para un estudio biográfico-crítico* (2 t., 1952-64). Labores literarias y periodísticas que simultaneaba con otros quehaceres: fui organizador y profesor-jefe del taller de artes gráficas de la Escuela Técnica Industrial “José B. Alemán” desde 1946 a 1963; redactor de textos de agencias publicitarias, redactor de noticieros de la radio, etc.

La cosecha poética mejor de esta etapa prerrevolucionaria creo que la recogió acertadamente Feijóo en la *Breve antología*. Quizá el poema de más aliento de ese conjunto, sea la “Elegía de nieve y fuego a Paul Eluard”, el gran poeta francés a quien conocí y traté en México y La Habana, en 1949. La circunstancia nacional, sombría y combativa a la vez, está dada en los “Sonetos desde la nada”, que reflejan la sensación abrumadora del país en los meses anteriores al desembarco del “Granma” en diciembre de 1956; y en los poemas “Pequeña elegía” y “La luz”, inspirados en los mártires de la sangrienta etapa cerrada el 31 de diciembre de 1958 por el impacto del triunfo de la rebelión.

#### “SONETOS DESDE LA NADA”

##### I

*El cero descontento de su nada  
y la nada del frío bajo cero,  
y de su filo inútil el acero,  
y de su acero cómplice la espada.*

*Y la sangre sin voz ni derrotero  
como turbia saliva congelada,  
y cada coma y cada acento y cada  
palabra tropezando con el pero.*

*Y la distancia que se quema en torno,  
lánguido fuego que en su propio horno  
apágase en silencio humedecido.*

*Y una esperanza con sabor a nunca  
que en la luz de un relámpago se trunca,  
brillo fugaz del último latido.*

## II

*Brillo fugaz del último latido  
que se desliza lento por la arena  
para romper su cántico de pena  
en la lengua de un pájaro dormido.*

*Sombra que avanza con su pie sin ruido  
para ceñir los pliegues de la antena  
donde profundo y cálido resuena  
un misterioso sueño sumergido.*

*Fecha que sigue ciega hacia su día,  
flecha sin rumbo, máquina sin guía,  
definitiva rosa clausurada.*

*Y el minuto cruzando sin aliento  
el oleaje pálido del viento:  
humo, destello, espuma de la nada.*

"LA LUZ"

*La luz*

*en las calles, en las carreteras,  
en los caminos, en las plazas,  
secuestrada y hambrienta  
la luz,*

*en cada casa, en cada esquina,  
ensangrentada y sucia  
la luz,*

*perseguida de cerca por la muerte  
la luz que quieren para siempre muda,  
muda y sin ojos, ciega y silenciosa  
la luz,*

*que golpean de noche con cadáveres lentos,  
con huesos, con metales,  
con zapatos vacíos y vísceras y dedos  
la luz,*

*que cada noche arrastran con cadenas  
con uñas ya sin domicilio  
con ojos desprendidos, con estatuas  
que quedan fijas, quietas en la sombra  
la luz,*

*ahogada en soledad, ahogada en negro,  
ahogada así de pronto sin consultar al agua,  
ahogada con sus manos atadas a la espalda,  
ahogada, con su grito su ropa y su silencio  
la luz,*

*así de llagas y de ojos desprendidos  
así de torturada  
revuelta en sangre y polvo en los caminos  
en cada casa, esquina, taller, ómnibus,  
en cada tren que marcha o se detiene  
la luz,*

*así de sumergida y apagada  
mancillada y herida  
asesinada,  
de noche asesinada,  
revuelta en sangre y sombra  
la luz,*

*pero cada mañana,  
con cada día,  
la luz,*

*limpia más limpia cada madrugada  
más clara, pura, transparente,  
en cada escuela, bosque, bohío, cueva,  
en la mañana, el agua, el sol, el viento  
resucita, retoña,  
renace victoriosa  
la luz.*

Para quien jamás dejó de alentar la llama de la Revolución, en su vida y en su obra, desde la más humilde de las posiciones, qué no significaría la aurora del 1ro. de enero de 1959, después de la noche terrible del lustro que la precedió, después de tantos años de angustia y de lucha contra la injusticia y el crimen. Era el renacer de Cuba y de todos los cubanos. Aunque la epopeya reclamaba su resonancia poética, al proceso revolucionario urgía el esfuerzo de brazos y mentes frente a los diversos peligros que la acechaban. Al fundarse la agencia noticiosa de la Revolución, "Prensa Latina", fui llamado a trabajar en esa trinchera comandada con acierto y abnegación por Jorge Ricardo Masetti. Me enorgullece haber sido colaborador y amigo de quien murió heroicamente, en su tierra argentina, combatiendo por la segunda independencia de América iniciada en Cuba. El pulso poderoso de la Revolución se percibía allí intensamente, en los años iniciales, y su asombrosa poesía, pero el tiempo apenas alcanzaba para lo inmediato necesario, y el verso quedaba postergado siempre, aunque siempre hubiera sido incapaz de reflejar la grandeza y el heroísmo de aquellos días fundadores. Con todo, algún que otro poema fue posible, como "Tierra recobrada", dedicado a la Reforma Agraria; "Comandante del alba", consagrado al legendario Camilo Cienfuegos, y pequeños poemas

escritos en ocasión de la amenaza de agresión durante la histórica crisis de Octubre de 1962. Estos poemas integran la sección final de la *Breve antología* ya citada.

Luego, pasé al diario *El Mundo*, como jefe de redacción, dentro de una situación más reposada y con más tiempo a mi disposición que en "Prensa Latina" y pude emprender la exploración de un poema de largo aliento que había comenzado algunos años antes y que no cesaba de golpearme y de hacerse lentamente dentro de mí: *Isla en el tacto*. Originalmente lo había concebido como una obra que mostrara las peculiaridades de la insularidad no sólo en la sugerencia poética de las características de la naturaleza, sino también de las diversas y sutiles maneras que esa condición puede representar. Pero a medida que puse manos a la obra, temas, imágenes, sugerencias, motivos, afloraban caudalosamente, y era preciso encauzarlos con mucho cuidado dentro de una línea y un estilo definidos. Trabajé afiebradamente varias semanas, y el tacto de la isla no fue sólo un recorrido sensual por sus costas, por sus relieves, ni una mirada de asombro hacia los juegos de la luz y la espuma, sino también una penetración amorosa a su ser histórico, una posesión de la propia tierra a través de las vivencias infantiles, de los recuerdos más vinculados al destino de la nación, y la presencia profunda de la Revolución como algo telúrico creado, desarrollado en la entraña de la isla, desde la primera sangre derramada, desde el primer grito de amor a la justicia que el eco repitiera en su ámbito. Es un canto de amor a Cuba, como isla, pero como pueblo, pero como girón de la humanidad que sufre y lucha con pasión, como una razón inescusable de su propia naturaleza y de su propia historia.

Como se trata de un libro relativamente reciente, no creo necesaria una lectura de algunos poemas de *Isla en el tacto*, además de los que ya fueron leídos en el curso de estas notas. Para terminar este rápido recorrido por mi modestísima obra, que no he hecho sino forzando al máximo el pudor de hablar en primera persona, y de algo que no es ni será jamás lo que uno hubiera querido hacer, deseo leerles algunos poemas de viaje. En el recuento, he olvidado una referencia a este aspecto de la vida de un poeta que, tarde o temprano, se refleja tácita y explícitamente en su obra. En obsequio de la brevedad, la referencia será somera: aparte del primer viaje a Honduras ya referido, he visitado Estados Unidos (Miami y Key West) 1945; México, 1949; Francia, España, Bélgica, 1952; Francia, Italia, Grecia, Turquía, Siria, Jordania,

Líbano, Egipto, Chipre, Israel, España, 1954-55 (con una beca de la UNESCO); Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Venezuela, México, 1960; Checoslovaquia, 1966; Unión Soviética, 1969. No hay que alarmarse, porque los poemas que siguen, sólo se refieren a estos dos últimos viajes. Primero, una estampa humana de Brno, en Moravia:

*Cuando abandone ese uniforme  
oscuro, ese correaje  
con sus aprestos metálicos, la gorra  
ferroviaria, el paquete de tickets  
que abulta los bolsillos;  
cuando se despoje de sus anchos pantalones,  
de su silbato, de su prisa,  
de esa manera de caminar en equilibrio,  
y quede reducida a su tamaño natural  
de madre de familia  
en su casa, seguramente  
no dejará marchitar la sonrisa  
que le llena la cara  
y que ofrece como una flor  
a quienes le extienden las monedas del viaje,  
esta gruesa conductora de un tranvía de Brno.*

En el año del centenario de Lenin, un recuerdo de la visita a su ciudad natal, antigua Simbirsk, hoy Uliánovsk:

*Uno piensa que estas viejas casas  
de madera labrada, de colores  
vivos, de ventanas de juguete,  
una obra de arte para vivir; y también  
que estas calles humildes que de repente  
se enfrentan al paso torrencial, al vasto  
líquido escenario, a la tranquila  
fuerza del Volga;  
y que el hogar de Ilyá Nikoláievich  
con sus tiernos recuerdos de Shura,  
Ánia, Olia, María, Mitia;  
y que los bancos de la escuela,*

*y la pizarra, y las paredes,  
y el aire especial que se respira  
formaron parte importante de la vida de alguien  
a quien sus familiares, sus maestros,  
sus condiscípulos, los vecinos  
llamaban simplemente Volodia,  
y ya se siente uno vanidosamente complacido,  
aún así, a distancia en el tiempo,  
de haber podido compartir algo más  
con el pequeño Volodia, esa persona  
que dejó una sencilla, profunda,  
asombrosa firma en la historia del siglo:  
Lenin.*

*(“Ulianovsk”)*

Por último, las impresiones de una visita inolvidable a la casa de Pushkin, en el imponente paisaje de Mijailovskoe:

*Aunque no pude verlo, allí estaba. La tarde  
se apareció sin sol. Agonizaba mayo  
y un fino soplo frío agitaba los árboles.  
Tenía la casa abierta y entramos. Muchos años  
nos esperaban dentro. Yo buscaba en los muebles,  
en las cosas, las huellas de su tacto,  
de su mirada, acaso. Temblaba en sus papeles  
la fiebre de su mano en finos rásgos,  
en rápidas imágenes, que hizo con su sonrisa  
o con su llanto. En las paredes  
los rostros familiares evocaban escenas,  
sucedidos, historias, anécdotas, quien sabe.*

*Aunque no pude verlo, allí estaba. Salimos.  
La tarde era de ámbar y el aire transparente  
de tan delgado y frío. La floresta  
emanaba no sólo su delicioso efluvio,  
fresco más que otras veces por la reciente lluvia:  
también el canto de los ruiseñores,*

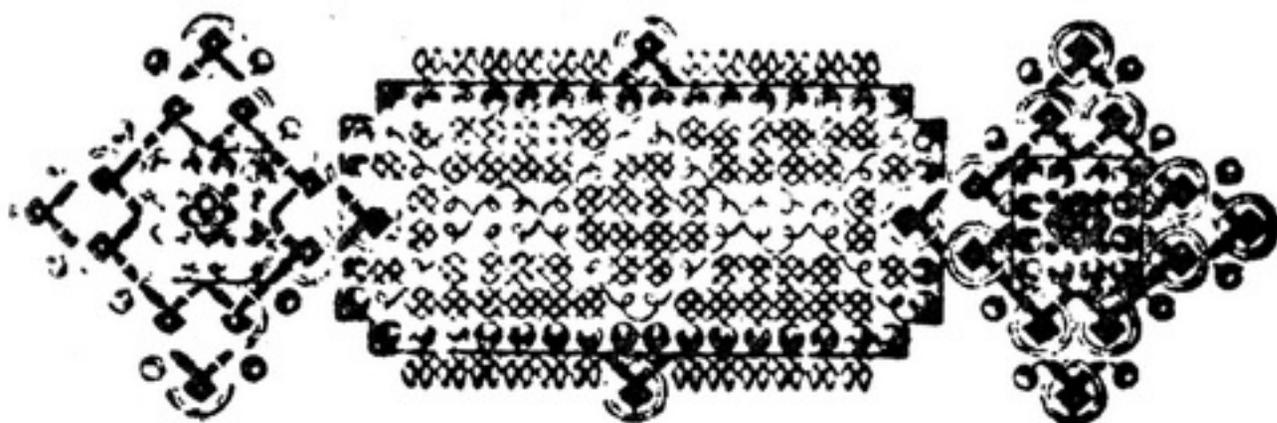
*un perfume sonoro que florecía en las ramas,  
pero muy tenuemente, como si se quisiera  
que la música sólo subrayara el silencio  
que lo rodeaba todo con su amoroso abrazo.*

*Fuimos bajo la sombra de los tilos. Su paso  
estaba fresco aún, o al menos parecía.  
El túnel vegetal, de altas columnas,  
de rumoroso techo, de verdor apacible  
recorrimos pausada, lentamente  
para que nuestros pasos no borraran los suyos.  
Fue después otro túnel vegetal. Los abetos  
de grueso tronco añoso, empinaban sus ramas  
más antiguas, quizás por guardar en la altura  
alguna rozadura de su mano, algún trazo  
que en la corteza joven la cicatriz marcara,  
o el recuerdo lejano de su mirada. Ibamos  
sin ruidos, sin palabras. El sendero era estrecho  
y volvimos a caminar despacio.  
Yo miraba a la cúpula sombrasa, temblorosa,  
buscando algún indicio misterioso. En el viento  
quizás hubiera un eco, yo no sé, cualquier signo  
de su presencia. Luego, salimos hacia un claro  
de césped y de flores. Volvimos a la casa  
pero ya a despedirnos sólo con las miradas  
de las cosas, los muebles, las paredes,  
de su letra nerviosa, de sus dibujos rápidos.*

*Había, cuando salimos, una luz en la tarde  
como de encantamiento. No había Sol. Sobre el lago  
la extraña luz caía de lleno. Su reflejo  
lo circundaba todo. Desde el valle subía  
una serenidad augusta, una paz plena  
mezclada con la luz, que nadie olvidaría  
jamás mientras viviera. Palpitaba en el aire  
cada verso, en silencio. También era silencio  
la voz que traducía las estrofas de mármol.*

*Cuando ya nos marchábamos, la noche se anunciaba  
con cautela. Las sombras de los árboles  
eran una gran sombra que todo lo amparaba  
dulcemente. Dejamos con tristeza  
aquel hogar sonoro de tiempo y resonancias.  
Aunque no pude verlo, allí estaba, y en todo  
lo que luego tocaron mis ojos, mis oídos,  
mis nervios y mi sangre, amado Pushkin...*

*(“Atardecer en Mijailovskoe”)*



# *Psicoanálisis de una generación. III*

*Francisco López Segrera*

(Conclusión)

## IV. LOS CREADORES DE ORIGENES

### 1. *La poesía como catarsis: Religiosidad y trascendencia*

Lo más significativo dentro de la labor intelectual de la nueva generación es la conexión íntima que se establece entre sus miembros, así como la aceptación de una figura determinada —José Lezama Lima— como maestro y guía. El tutelaje es total en el ámbito poético, y se extiende también a la pintura —Mariano, Portocarrero—, a la novela y a la música, aunque no en forma tan absoluta. Esto da lugar a que la poesía presente un cuerpo homogéneo en contraposición a la heterogeneidad de la época anterior.

En 1948, Cintio Vitier publicó una Antología —*Diez Poetas Cubanos*— donde recoge la obra de los poetas centrados en torno a la revista *Orígenes* (1944-56), órgano expresivo de los ideales de la nueva generación. La victoria definitiva de esta poesía distanciada tiene sus raíces sociológicas en el triunfo internacional de las fuerzas conservadoras, cosa que repercute en la isla, y en el ambiente de escepticismo político en que se había sumido la república después de 1934. Los jóvenes creadores parten de la afirmación de Lezama de que “un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros

cotos de mayor realeza".<sup>130</sup> Pero no es sólo la influencia de la circunstancia lo que los conduce a esto, sino además el propio desarrollo de la poesía, que buscaba nuevas rutas evitando el facilismo; cosa que se había hecho evidente en la obra de Mirta Aguirre —a la cual traemos a colación, pese a no pertenecer a los poetas de *Orígenes*, por el papel de eslabón que desempeñó su poesía—, en la cual, si bien es cierto que la poesía social logró "su acento más noble",<sup>131</sup> es también indudable, que se establece un equilibrio entre poesía social y pura, pese al predominio de lo primero, haciéndose esto evidente en su libro *Presencia Interior* (1938), en el cual, la poetisa "concilió la poesía interior con la social, la intimidad con la entrega".<sup>132</sup>

Los nuevos poetas son católicos, universitarios y pertenecen a la burguesía. Este trasfondo social, aunado con lo inadecuado del ambiente para la realización de tareas prácticas, les llevará a la creación de un arte hermético y alejado de todo lo profano. El complejo de culpa que contraen, los remordimientos de conciencia que les acechan, y los cuales son un resultado de su repudio de la realidad, así como de su deseo de salvarse ante todo ellos y su arte, les llevan a refugiarse en los brazos del catolicismo, que les brinda un psicoanálisis y una catarsis en la confesión —catarsis que también obtienen en su creación poética—, les proporciona un asidero firme en su infinito dudar, y sobre todo calma sus apetitos y necesidad de trascendencia.

Trascendencia por la que viven obsesionados, pues al retirarse de lo cotidiano y adentrarse en un mundo propio de bellas formas reducen su esfera de influencia al terreno de su arte, lo cual significa que si sus poemas fracasan, que si su actitud intelectual no es acogida con agrado, toda su vida no habrá sido sino un fraude con ellos mismos; en este sentido, el catolicismo, al ofrecerles la inmortalidad del alma, les proporciona un gran consuelo, pues les garantiza la trascendencia.

Aunque la actitud espiritual de los poetas trascendentalistas —como los ha denominado con acierto Retamar—,<sup>133</sup> es en gran medida una continuación y remate de los poetas puros de la generación anterior

---

<sup>130</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. *La Poesía contemporánea en Cuba*. Habana, 1954. p. 85.

<sup>131</sup> *Ibidem.*

<sup>132</sup> *Ibidem.* p. 119.

<sup>133</sup> *Ibidem.* p. 86.

—Brull, Florit, Ballagas—; y a pesar de que su arte brota de un sentimiento aristocrático similar, debido al trasfondo social que comparten, su poesía ofrece rasgos completamente originales, pues traduce una nueva actitud producida por un contorno distinto. Así pues, mientras los poetas puros se evaden de la realidad buscando ante todo el deleite, la belleza, lo que hace que pese a su rechazo del sensualismo sigan en parte ligados a él, y lo cual se evidencia en sus temas: rosa, estatua . . ., los nuevos poetas desechan, y en esto están de acuerdo con la teoría freudiana de que la belleza es sólo un “placer primario” y “un señuelo” y no el fin del arte, la belleza como ideal. Y así, en virtud de esto, superan totalmente el sensualismo impresionista presente, en mayor o menor grado, en toda la poesía anterior, y se dirigen “hacia más dramáticas variaciones en torno a la fábula, el destino, la sustancia”.<sup>134</sup> Los poetas puros huían a un mundo propio rechazando la realidad y cubriéndola de un manto de ilusión; los poetas de *Orígenes* se fugan de la realidad, pero luego se abalanzan sobre la misma con un desesperado impulso por desentrañarla, para trascenderla. Tal vez sea este correr en pos de las esencias de los fenómenos, y el nunca llegar a aprehenderlas plenamente, lo que le da a esta poesía su cuádruple dimensión de angustiada, objetiva, trágica y dinámica. Es angustiada porque busca, pero sólo parcialmente halla; es objetiva porque trata de vincularse a la realidad, aunque vista a través de un prisma propio; es trágica porque lleva en su seno la perpetua contradicción entre su deseo de hallar la verdad y su temor a encontrarla; es dinámica porque la búsqueda infinita la hace no detenerse jamás en su perpetuo jadeo. La poesía pura se lanzó al abismo y quedó sepultada en él; la nueva poesía es una interiorización, pero también un emerger a buscar savia en lo real, y por esto es mucho más dramática, por ser más inquieta. El carácter místico de esta poesía, que lleva a sus cultivadores a una unión íntima con Dios, aumenta y refuerza la distanciaci3n de los mismos con respecto a la sociedad. Los poetas trascendentalistas est3n de acuerdo con la afirmaci3n de Claudel de que “el objeto de la poes3a no son, por tanto, como se dice muchas veces, los sueños, las ilusiones o las ideas. Es esa realidad santa, dada de una vez para siempre, en el centro de la cual estamos colocados. Es el universo de las cosas visibles. Es todo eso que nos observa y que observamos”. Su poes3a es un fecundo

---

<sup>134</sup> VITIER, CINTIO. *Diez poetas cubanos*. Habana, 1948. p. 10.

método de conocimiento que pretende desentrañar los múltiples enigmas que nos rodean, y en este sentido comparten la idea de Croce de ver la función teórica, surgir de las entrañas de la función estética.

Las raíces filosóficas de esta poesía provienen de la fusión del pensamiento agustiniano, que alcanza la experiencia religiosa a través de la fe, y el tomista que afirma la supremacía de la razón. Su búsqueda de esencias traduce una vieja pesquisa del pensamiento católico actualizada por la filosofía fenomenológica de Husserl y Scheler. La búsqueda de esencias —fenomenología—; la creencia en el gran valor de la intuición —Bergson—; su afán por la precisión en el lenguaje —neopositivismo—; y la hondura metafísica de su arte —Maritain, Whitehead—, son una síntesis de las preocupaciones del pensamiento contemporáneo, bajo la cual discurre silenciosamente la angustia existencial la fuga de lo absurdo.

En la forma también se hace patente la originalidad de la poesía nueva, pues “el justo y transparente endecasílabo es abandonado por un verso imperioso e imprevisible; una poesía de deliquio, en fin, da paso a una poesía de penetración”.<sup>135</sup>

Otros dos aspectos interesantes que ofrecen los poetas de *Orígenes* son: su intelectualización de la literatura; y la creación de escuela. Este intelectualismo da lugar a que casi todos sean críticos además de poetas, con lo cual están acordes con la afirmación de Baudelaire de que todo artista debe ser a la vez crítico. Lezama dirige el movimiento más como crítico que como poeta, independientemente del ejemplo fecundo que constituye su arte, y Cintio Vitier analiza con lucidez en diversos y bien meditados libros la profunda obra de los poetas trascendentalistas. Este autoanálisis es uno de los aspectos característicos de este movimiento, y es originado por la honestidad intelectual del mismo. Hasta el presente no hay dentro de la historia de la cultura republicana otro movimiento creador que pueda exhibir la ejemplaridad de *Orígenes*, no sólo por el viraje radical y el enseriamiento definitivo que se produce dentro de nuestra cultura gracias a ellos, sino además, por la fidelidad absoluta que han guardado a su condición de intelectuales.

---

<sup>135</sup> *Ibidem.*

“Lo que a estos poetas los unifica es más bien un sabor inicial de búsqueda secreta y reconcentrada”,<sup>136</sup> así como “la misma voluntad de cada uno de integrar sus intuiciones, sus posibles apoderamientos de lo desconocido, en un distinto absoluto poético, a partir de dos supuestos radicales: la experiencia (tanto vital como cultural) y la palabra (en su deseo de identificación simbólica con la realidad)”.<sup>137</sup> Otro rasgo caracterizado compartido por los poetas, es el influjo arquetípico que ejerce Juan Ramón Jiménez en su visita a la isla.

Ahora bien, pese a las similitudes que hemos apuntado, hay algunas diferencias entre estos poetas. Mientras que unos permanecen siempre fieles ante todo a su condición poética —Eliseo Diego—; otros se entregan a la crítica y el ensayo —Vitier, Lezama, Baquero—; al cultivo del teatro —Piñera—; o de la novela —Piñera, Lezama (aunque sigue siendo, ante todo, poeta). La primera promoción generacional de los poetas trascendentalistas —Lezama, Piñera, Gaztelú, Rodríguez Santos, Baquero—, que incluye los nacidos hacia 1915, denota, salvo excepciones, una mayor vinculación a la poesía anterior, en particular a la poesía pura, que la segunda promoción —Vitier, Smith, Diego, Fina García Marruz, García Vega—. Sin embargo, una distinción más sustancial, aunque no exenta de arbitrariedad, sería agruparlos, conforme hemos hecho con los pintores y los músicos, en dos categorías fundamentales: “innovadores” y “terroristas”. Estas categorías tienen en cuenta tanto forma como contenido. Así pues, mientras unos, los “innovadores” —Lezama, Gaztelú, Rodríguez Santos, Baquero, Smith—, por su preocupación formalista están más cerca del simbolismo, y exhiben una poesía constructivista cercana a la pintura de Amelia y a la música de Ardévol, teniendo como modelos poéticos a Valéry, Eliot, Rilke, Whitman; otros, los “terroristas”, —Piñera, García Vega—, debido a su mayor afinidad con el surrealismo y el expresionismo, cultivan un arte cercano a Kafka, Vallejo, Lautreamont, Césaire, así como a la pintura de Lam y a la música de Orbón. Hay poetas —Cintio Vitier, Fina G. Marruz, Eliseo Diego—, que crean una poesía transparente y subjetiva un tanto ajena, pese a su cercanía, a los dos grupos mencionados.

---

<sup>136</sup> VITIER, C. *Cincuenta años de poesía cubana, (1902-1952)*. Habana, 1952. p. 4.

<sup>137</sup> *Ibidem.* p. 5.

2. *Los innovadores: Lezama, Baquero, Gaztelú, Rodríguez Santos y Smith.*

La figura central del grupo *Orígenes* es, sin lugar a dudas, José Lezama Lima (1912). A pesar de que Cintio Vitier<sup>138</sup> ha escrito páginas brillantes descubriendo certeramente las intimidades de su poesía, y que otros autores —Fernández Retamar,<sup>139</sup> Álvarez Bravo,<sup>140</sup> Julio Cortázar,<sup>141</sup> Vargas Llosa<sup>142</sup>— se han aproximado con acierto a su intrincada labor está por escribirse una monografía que partiendo de la sociología y el psicoanálisis, aunque sin descuidar lo inmanente, —que es lo que primordialmente han tenido en la mirilla los autores que se han ocupado de él—, nos acerque un poco más a la poliédrica creación de Lezama. A pesar de que ha cultivado la poesía, el ensayo, y de que recientemente ha salido a la luz su novela *Paradiso* (1966) —algunos de cuyos capítulos habían aparecido en la revista *Orígenes*— la labor de Lezama denota una continuidad ininterrumpida que nos conduce a través de su arte de modo inexorable. Su obra es un tortuoso y perpendicular ascenso que abandonando el barroquismo sensorial de *Muerte de Narciso* (1937) y de *Enemigo Rumor* (1941), donde la búsqueda de lo bello que es aún la meta de su poesía, se introduce en el mundo eminentemente espiritualizado, místico, abstruso, de *Aventuras Sigilosas* (1945) y *La Fijeza* (1949), donde lo bello ha sido sustituido por lo trágico, lo objetivo suprapersonal por lo subjetivo, lo sensual por lo sugestivo, lo barroco por lo manierista. En 1957 publica su ensayo *La Expresión Americana*, donde nos da no solamente la clave de su arte, sino también una teoría completa de las posibilidades poéticas de la exhuberancia barroca de nuestro continente. “La espuma del tuétano quevediano —nos dice Lezama en dicho ensayo—, y el oro principal de Góngora, se amigaban bien por tierras nuestras”.<sup>143</sup> Es esto preci-

<sup>138</sup> VITIER, C. *Lo Cubano en la poesía*. Universidad Central, Las Villas, 1958. p. 370 y sig.

<sup>139</sup> LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Orbita*. Ensayo preliminar, selección y notas de

<sup>140</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Op. Cit.* p. 89 y sig.  
Armando Álvarez Bravo. [La Habana, c1966] (Colección *Orbita*).

<sup>141</sup> CORTÁZAR, JULIO. Para llegar a Lezama Lima. En *Unión*. Habana, año 5, no. 4, 1967.

<sup>142</sup> VARGAS LLOSA, MARIO. *Paradiso* de José Lezama Lima. En *La Gaceta de Cuba*. Habana, año 6, no. 58, mayo 1967. p. 2.

<sup>143</sup> LEZAMA LIMA, J. *Op. Cit.*

samente lo que trata de hacer Lezama a partir de entonces; fundir lo manierista y lo barroco, lo espiritual y lo sensorial, lo aristocrático y lo popular será su gran obsesión; obsesión que aparece parcialmente lograda en sus versos de *Dador* (1960); y que ha dado lugar a que el autor confeccione ese gran fresco de poesía en prosa que es *Paradiso*, y donde ha logrado en magnífica simbiosis la unión de lo místico con lo carnal, del fenómeno con la esencia, del espiritualismo manierista gongorino con lo sensual barroco y quevedesco.

Así pues, en síntesis, vemos como hay tres momentos esenciales en el arte de Lezama. Se inicia con el barroquismo de *Muerte de Narciso*:

*Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo  
envolviendo los labios que pasaban  
entre labios y velos desligados.*

Este sensualismo barroco se debilita en *Enemigo Rumor*, y desaparece en *Aventuras Sigilosas* y en *la Fijeza* dando paso al momento manierista:

*Nos reconocemos,  
y ya detenidos señalamos la urna y las palomas  
grabadas en el aire escogido.*

Por último Lezama, curado del esteticismo barroco y del aristocratismo manierista, que en definitiva predomina un tanto, funde ambas corrientes logrando un arte que es un verdadero milagro en *Dador* y en su novela *Paradiso*.

*De la boca del negro gigante salía un ferrocarril de mamey  
sus carnes lloraban mecidas por la guitarrita del tembleque  
dejándonos el disfraz de un bien llevado susto  
en la piscina de Montego Bay.*

Pues bien, tras esta rápida aproximación a los secretos de su arte, estamos ya en disposición de referirnos a la teoría poética que sustenta. El es, ante todo, un realizador de poemas, y cuando ha hecho irrupción en el mundo de la novela y del ensayo ha sido sólo con el deseo de ampliar y sustentar su visión poética de la realidad: "he partido siempre —ha dicho— de los elementos propios de la poesía, o sea del

poema, del poeta, de la metáfora, de la imagen".<sup>144</sup> El mundo maravilloso en que nos sumerge su poesía, es producto de una frenética persecución de la imagen cabalgando sobre metáforas: "yo creo —ha dicho el poeta— que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones; y una imagen final que asegura la permanencia de esa sustancia, de esa poesía".<sup>145</sup> Esta búsqueda de esencias es lo que mejor caracteriza a la poesía de Lezama, en su afán desesperado de asirse a lo trascendente.

Hemos situado a Lezama junto a los innovadores, esto no quiere decir que esté desligado del expresionismo y el surrealismo, cuando por el contrario esto dice presente a lo largo de toda su obra, pero sí quiere significar su mayor vinculación con los modelos clásicos y con la línea simbolista y formalista de Eliot, Claudel, Valery y Rilke, que con la tendencia surrealista de Lautreamont, con el que también guarda afinidad. Su poesía es oscura y sincera como la de Eliot; a veces ininteligible como la de Claudel, pero al igual que ocurre con este autor, una vez que hemos penetrado en su mundo simbólico y en su sintaxis, descubrimos un venero inagotable de vivencias originales. Al igual que Valery hace muchas veces gala de sinceridad e hiperlucidez. Como Rilke incorpora el mundo de las cosas al mundo de las ideas —vieja idea platónica— el mundo de lo inanimado al mundo de lo animado, y a través de una religiosidad panteística, similar a la del poeta alemán, logra enriquecer el reino de lo humano introduciendo en él los objetos que nos rodean. Su poesía, como la de Eliot y Claudel, está animada por un profundo catolicismo que lo llevan a buscar, como decía Aristóteles de Esquilo, "más una sorpresa maravillosa que una ilusión realista". "El católico —dice Lezama— vive en lo sobrenatural y profundiza en el concepto griego de la *terateia* (maravilla), pues está imbuido del paulino intento de sustantivizar la fe, de encontrar una sustancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación".<sup>146</sup> El predominio de lo simbolista en su arte no obsta para que muchas veces irrumpa en él el aparente caos surrealista con su "libre fluencia que atropella las

---

<sup>144</sup> *Ibidem.*

<sup>145</sup> *Ibidem.* p. 31.

<sup>146</sup> *Ibidem.* p. 43.

<sup>147</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Op. Cit.* p. 90.

imágenes superponiéndolas y confundiéndolas”,<sup>147</sup> así como el satanismo de Lautreamont. En definitiva, en las raíces de su poesía están Góngora y Quevedo.

Ahora bien, una vez llegados a este punto, intentaremos una mayor aproximación a la obra de Lezama analizando algunos aspectos de su situación social y de su estructura psicológica, partiendo, en este último caso, del hecho demostrado por Freud, y aceptado por el psicoanálisis actual —Jones, Kris...— de que para Lezama, como para todos los creadores auténticos, “sus creaciones, las obras de arte”, son “satisfacciones imaginarias de deseos inconscientes, como los sueños”, pero teniendo siempre en cuenta que si “un sueño no nos dice nada sin el conocimiento de la personalidad, de los conflictos especiales, síntomas y vivencias del que sueña, una obra de arte, en cambio, nos dice muchísimo, aún cuando nada sepamos del autor”.<sup>148</sup>

Es un hecho evidente que Lezama es un típico representante del ideal aristocrático de la cultura, en contraposición con el ideal popular de la misma que simboliza la poesía de Nicolás Guillén. Este ideal humanista está en estrecha conexión con la vida del poeta: su proveniencia de una familia acomodada, el no tener que enfrentarse con apremiantes necesidades económicas, le hace posible disfrutar de un ocio que utilizará fecundamente convirtiendo su vida en una obra de arte. Sin embargo, el hecho que tuviese la posibilidad de convertir su personalidad en un todo armónico nos dice poco, pues muchos otros jóvenes tenían condiciones similares y no se dedicaron a esto; y así, lo que lleva a Lezama a buscar sosiego en el mundo de la cultura es el ultraje que sufre su alma infantil al morir su padre, no solamente por la inseguridad radical en que esto lo sume, sino además por la angustia y el sentimiento de culpabilidad que dimanaban de su desmesurada necesidad de amor materno. Esto lo introduce en el mundo de la imagen escapando de una hiriente realidad; la angustia económica es suficiente para hacerlo que se repliegue buscando un refugio, pero no es tan imperativa como para arrancarlo del mundo de ilusión que se crea.

La fijación a su madre, la incapacidad para serle infiel, hace que sublime todas sus energías entregándose de lleno al mundo de la cultura. Y así, su huida al arte es lo que le permite escapar de la neurosis. Por otra parte, existe una estrecha relación entre su cultivo del ideal

---

<sup>148</sup> HAUSER, ARNOLD. *Introducción a la historia del arte*. Madrid, 1961. p. 110.

cultural humanista y su estructura psíquica: su aprecio desmedido del ocio; su autodistanciación, que le hace querer ser ante todo una personalidad única; su engrandecimiento con el inmenso trasfondo cultural que lo separa de los profanos: y su soledad un tanto mística, que le lleva a sentir un máximo placer cuando está solo con su arte, son un resultado de su aspiración aristocrática de mantenerse en un mundo esotérico donde pocos tienen entrada, y de su inseguridad radical ante la realidad cotidiana. Pero Lezama no es sólo olímpico alejamiento, es también drama y angustia. Su evasión de la realidad; su complejo de Edipo; el no importarle otra cosa que su arte y su vida; y el narcisismo que lo consume, dan una dimensión dramática a su ser al hacerlo sentirse culpable. Lo trágico en él, es que tiene la necesidad de una catarsis, de un alivio, de un refugio, y esto solamente lo halla en su arte, que neutraliza el peligro de autodestrucción aliviando sus tensiones, pero que es fuente de nuevas aunque no tan insoportables angustias. En ningún momento como en su obra se corrobora el hecho de que “el arte es, de un lado, una desviación de instintos agresivos, una expresión de hostilidad narcisista contra el mundo, una satisfacción del deseo de desfigurar y destruir y que, de otro lado, el arte es una corrección del carácter imperfecto e incompleto de la existencia, una protesta contra su ser turbio y opaco, contra su falta de sentido y de fin”.<sup>149</sup> Lezama ha expresado la inquietud y desazón de su impreciso sentimiento de culpabilidad atribuyéndole al pecado original; impreciso porque el subconsciente se encarga de tenerlo bien oculto burlándose así de su inmensa sabiduría:

*El pecado sin culpa, eterna pena  
que acompaña y desluce la amargura  
de lo que cae, pero que nadie nombra.*<sup>150</sup>

La preocupación de que su vida y su arte no tengan sentido lo lleva a buscar desesperadamente la trascendencia, la infinitud, fundiendo el mundo católico de los misterios con el universo mágico de la imagen: “esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar la imagen”, y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la

<sup>149</sup> *Ibidem.* p. 155.

<sup>150</sup> LEZAMA LIMA, J. *Op. Cit.* p. 35.

propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrento a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De tal manera que si me pidiera que definiera la poesía, una coyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección".<sup>151</sup>

*Paradiso* es una maravillosa síntesis de lo manierista con lo barroco, de Tintoretto y Rubens, el Greco y Rembrandt. Julio Cortázar ha afirmado en reciente artículo que esta novela sitúa a Lezama junto a las más altas cumbres de la novelística hispanoamericana, refiriéndose luego a la ingenuidad y hermetismo de este autor<sup>152</sup> Respecto a este último debemos destacar que, aunque en sentido general el arte de Lezama es hermético, en su novela *Paradiso* se produce una íntima armonía entre lo equívoco y lo diáfano. El milagro de esta novela, que lo ha situado junto a Carpentier en el primer plano de nuestra novelística, es que exhibiendo rasgos surrealistas a lo Proust, y a lo Gide, es como un veloz recuperamiento del tiempo a través de lo autobiográfico, ha trascendido este ámbito descubriendo múltiples facetas de nuestra realidad insular.

*Paradiso* es, como *Finnegans Wake* de Joyce, un intento de atrapar el plano vital del hombre, pero no intelectualizando su realidad —como hace el Hesse de *El juego de Abalorios*—, sino restaurándola a través de imágenes y sensaciones. La vida del asmático José Cemí —personaje central de la novela—, que en líneas generales es la propia de Lezama, nos la entrega el autor mediante un deslumbrante acontecer mítico que recrea, a través del instrumento maravilloso de sus metáforas, la historia de la cultura universal —griega, persa, china, renacentista, europea...— encajándola, y por tanto transfigurándola al hacerla suya, en nuestra realidad americana, particularmente insular, gracias a su vertiginosa imaginación anhelante de exotismo.

Tal vez el mejor resumen de esta imponente *summa* sean las siguientes palabras de Vargas Llosa: "Este universo sensorial, privado de actos y de psicología, cuyos seres se nos aparecen como monstruos

---

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> CORTÁZAR, J. *Op. Cit.*

sin consciencia, inmóviles, consagrados a la voluptuosa tarea de sentir, es también mítico: todo en él, aún lo más inmediato y nimio, está bañado de misterio, de significaciones simbólicas, de religiosidad recóndita y vive una eternidad sin historia. Seres, sensaciones, objetos, son siempre aquí meros pretextos, referencias, que sirven para poner al lector en contacto con otros seres, otras sensaciones y otros objetos, que a su vez remiten a otros, y así, sucesivamente, en un juego de espejos inquietante y abrumador, hasta que de este modo surge la extraña sustancia huidiza, inapreciable y fascinante que es el elemento en el que vive José Cemí su horrible y maravilloso paraíso".<sup>153</sup>

Creemos que el ritmo dialéctico implícito en el arte de Lezama, y que se basa en su contraposición de lo sensual a lo espiritual, de lo diáfano a lo equívoco, lo hará accesible a un gran público, pues aunque algunas de sus páginas impliquen un esfuerzo, otras recompensarán con su halago a los sentidos. Tal vez los dos obstáculos mayores que tenga *Paradiso* para ser totalmente asimilada y gustada sean su equívocidad, y la angustia que en ciertos capítulos apresa al lector, pues el hombre moderno aspira a un arte materno; a un arte que lo reconforte y que sea diáfano. Pero el arte que no es equívoco no es dinámico, y el arte que no angustia no deja huella. Lezama sabe esto, y por eso se encarga de alternar, lo erótico y lo sublime, las imágenes confortantes con las inquietantes. En definitiva lo notable es que ha logrado expresar lo americano en una dimensión radicalmente nueva, y en la cual, pese al predominio del aristocraticismo manierista sobre el sensualismo barroco, y de lo espiritual sobre lo material, muchas veces creemos que nos hallamos caminando a través del Partenón adornado con cuadros de Rubens. Cervantes, Shakespeare y Góngora van de un brazo de este enigmático poeta que nos ha dado una novela de perfiles universales, Rabelais, Bocaccio y Quevedo le sostienen la otra mano, pero triunfante sobre ellos emerge la obra personalísima de Lezama Lima.

El católico más militante de los poetas innovadores es Gastón Baquero (1916), realizador de una notable labor periodística, y que en fecha temprana abandonó la poesía por el ensayo cultivándolo con acierto y maestría. Su poesía, nutrida de religiosidad debido a su enraizamiento en la Patrística, toma como modelos a Whitman, Unamuno y T. S. Eliot. Baquero no logra salvarse en su universo poético, como Lezama,

---

<sup>153</sup> VARGAS LLOSA, M. *Op. Cit.* p. 2.

del dolor que le origina la inevitabilidad de la muerte, cosa que observamos en *Palabras escritas en la arena por un inocente*:

*Aún los seres más bellos conducen un fantasma.  
Ellos son los que tiemblan ya ahora al soplo de la muerte.  
Escapa, débil niño, a la verdad de su inocencia.*

En su otro gran poema, *Saúl sobre su espada*, junto al tema bíblico, aparece nuevamente la idea de la muerte, que envuelve en un velo misterioso el arte dolorido de este poeta.

El sacerdote Angel Gaztelú (1914), y Justo Rodríguez Santos, (1915) cultivan una poesía neoclásica que, íntimamente jubilosa en el primero, adquiere en este último, debido a su esteticismo, el carácter de vinculación estrecha a los poetas puros de la generación anterior. La apacibilidad que brinda la experiencia religiosa hace irrupción, en el caso de Gaztelú, en su *Oración y Meditación de la Noche*:

*Es profunda la noche y grandes los golpes del agua:  
pero siento paz honda por la estrella que gobierna mi frente,  
una paz tan activa, como la llama, cuando embiste a la arista.*

*Y mi nombre, Señor, escríbelo con el fuego de tu sangre  
de tu sangre imborrable, más rica que la plata y el oro,  
[en el libro de la vida.*

*Es todo lo que quiero pedirte, Amor, esta noche a la  
[paz de tus estrellas.*

Por último tenemos dentro de los poetas formalistas a Octavio Smith (1921), cuya obra transida de religiosidad panteísta, está influida por los versos de Valery y St. John Perse, cosa que observamos en los poemas de su libro *Del Furtivo Destierro* (1946).

*Casa Marina, reino de sal rielante tuve  
y destronado fui mientras dormía.*

“Casa Marina”

### 3. *Los terroristas: Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega.*

Mientras que en los poetas innovadores la vida adquiere un cierto sentido gracias a la religiosidad, los terroristas se hallan mucho más cerca del nihilismo y del absurdo; aquéllos se han refugiado en su éxtasis clásico que tiende a proporcionarles alivio y tranquilidad, éstos están mucho más despedazados anímicamente.

La otra gran figura de nuestra literatura actual, junto a Carpentier, Lezama, Labrador, Guillén . . ., es Virgilio Piñera (1912). Lo precario de su situación familiar, que nos ha relatado en *Aire Frío*, es posible que haya influido un tanto en el acento desgarrado que discurre a lo largo de su obra. Es su vida, como su obra, una perpetua disensión entre lo absurdo y lo razonable, la acción y la evasión, lo trágico y lo cómico. Su poesía —*Las Furias* (1941), *La Isla en Peso* (1943), *Poesía y Prosa* (1944)— está inbuida de un deje amargo, producto de un contorno vacío y una vida sin sentido, que persistirá imprimiendo su sello a través de toda su labor. Sus modelos —Kafka, Lautreamont, Cesaire— denotan su afición por el expresionismo y el surrealismo, afición que lo conduce a romper en sus versos toda ligazón con el simbolismo, así como con el impresionismo esteticista. A través de sus novelas —*La Carne de René* (1952), *Pequeñas Maniobras*, escrita en 1956 y publicada en 1963— y de sus cuentos —*Cuentos Fríos* (1956), *Cuentos* (1964)— nos narra, entre paradojas, el drama de una generación frustrada, drama que, en su caso, alcanza un patetismo extraordinario, debido a que a la lacerante circunstancia se unían apremiantes necesidades materiales; y por tanto es, de todos los autores de *Orígenes*, el más irreconciliado con el ambiente.

Pero donde la maestría de Piñera en el arte del develamiento adquiere profundidades insospechadas es en el teatro; género que ha cultivado como nadie en nuestro país, y el cual es el más idóneo para dar rienda suelta a su voraz realismo, que no se limita a periferias, sino que introduciéndose en las profundidades anímicas desenmascara con su crítica social lo que los hombres han cubierto cuidadosamente a través de racionalizaciones con valores e ideologías. Es desde este punto de vista su dramaturgia una verdadera sociología del conocimiento expresada, no con conceptos, sino con ejemplos vívidos. En

*Electra Garrigó* (1948) —adapta la armazón griega al ambiente cubano. Pero son, sin lugar a dudas, sus mejores obras teatrales: *Jesús* —dolorosa historia de un pueblo que busca algo a que asirse, aunque este algo sea falso— y *Aire Frío* —donde nos narra la historia de su familia. En ambas creaciones se pone de manifiesto la paradoja Kierkegardiana que destroza a Piñera; allí está presente la aguda crítica social, pero también percibimos la falta absoluta de fe, el fatalismo que destila el dramaturgo. Virgilio ha sufrido intensamente, pues no ha encontrado paz en lo religioso, en lo trascendente, como sus compañeros de *Orígenes*; en él es evidente la huida del autoaniquilamiento a que lo conduce su narcisismo, y el refugio en los brazos del arte: “como no podía acudir al psiquiatra ni al confesor —ha dicho— me refugiaba en brazos de la madre literatura”.<sup>154</sup> Y así, como el griego de que nos habla Nietzsche, aterrado por los abismos que lo circundaban, se vio “expuesto al peligro de aspirar al aniquilamiento búdico de la voluntad”,<sup>155</sup> pero “el arte le salva, y por el arte la vida le reconquista”.<sup>156</sup>

Sin embargo, aunque su fuga al arte le ha permitido escapar de la demencia, el suicidio, lo repulsivo, entregándonos lo más fecundo de su personalidad, experimenta el sentimiento post-romántico de que ha perdido la vida por el arte, la acción por la evasión, lo hecho por lo pensado: “la triste, limitada, y caricaturesca literatura —ha dicho Virgilio— me jugó la mala pasada de encerrarme en su cárcel”.<sup>157</sup> Su impulso de vivir fue sustituido por el de crear; “todo lo más que pude hacer fue sublimarlo —¡qué palabra inútil!— en Agamenón Garrigó, personaje de mi tragedia *Electra*. Dirán que transpuesto de este modo mi arte queda para la eternidad —¡qué palabra dudosa!—.”<sup>158</sup>

Otro aspecto interesante de su obra es el perpetuo “choteo” en que disuelve todo su cinismo corrosivo; pero “en definitiva, y en gran medida ese chiste, esa broma perpetua no es otra cosa que evasión ante la realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar”.<sup>159</sup>

<sup>154</sup> PIÑERA, VIRGILIO. *Teatro completo*. Habana, 1960. p. 12.

<sup>155</sup> NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El Origen de la tragedia*. Buenos Aires, 1952. p. 59.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> PIÑERA, V. *Op. Cit.* p. 7.

<sup>158</sup> *Ibidem*. p. 8.

<sup>159</sup> *Ibidem*. p. 10.

Se ha destacado la similitud entre su dramaturgia y la de Sartre, Ionesco y O'Neill. El autor ha señalado respecto a esto que escribió *Electra* antes que Sartre *Las Moscas*; *Falsa Alarma* antes que Ionesco publicara su *Soprano Calva*; y que en *Aire Frío* se inspiró en su casa, no en O'Neill. Lo que acerca a Piñera a estos autores es una vivencia común de los elementos absurdos de la sociedad capitalista actual, sociedad que los han conducido en ocasiones a desesperar del sentido de la cultura y de sus propias vidas, cosa que han expresado, al igual que Virgilio, gracias al intelectualismo de sus personajes.

Piñera nos ha entregado en su obra una síntesis admirable del drama de la pequeña burguesía, el cual es en definitiva el suyo propio, pues aunque critica la burguesía se siente profundamente vinculado a ella, ya que a pesar de su desprecio de los ideales crematísticos de esta clase, de la angustia por las pocas posibilidades sociales que le brinda es, simultáneamente su apólogo y su inquisidor. En la práctica son sus verdugos, y por eso los ataca, potencialmente vislumbra en ellos protectores, por eso glorifica su estilo vital aristocrático, distanciado, sólo posible dentro de la sociedad burguesa, y que es, pese a su radical desarraigo, su manera de vivir, pues para Virgilio, lo principal es poder dedicarse a su autorrealización, al perfeccionamiento de su personalidad. Este afán de autodistanciamiento, de que lo dejen en paz, está latente en su novela *Pequeñas Maniobras*, y fluye silencioso a lo largo de toda su obra. Sin lugar a dudas el teatro cubano se ha colocado, gracias a Virgilio Piñera, en un lugar de importancia universal dentro de este género, y lo notable es que ha realizado esta hazaña partiendo de los elementos cotidianos de nuestro pueblo: "más que todo —ha dicho— mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día".<sup>160</sup> Recientemente ha visto la luz su novela *Presiones y Diamantes* (1967) donde nos reitera su visión hastiada de un mundo absurdo.

El otro creador que junto a Piñera cultiva el terrorismo es Lorenzo García Vega, (1926), que autor de la novela *Espirales del cuje* (1952) publicó en 1948 su libro de poemas *Suite para la Espera*, donde se destaca la influencia del surrealismo, y específicamente del Vallejo de *Trilce*, aunque como bien ha destacado Lezama hay una cierta búsqueda de planos cubistas.

---

<sup>160</sup> *Ibidem.* D. 15.

4. *El equilibrio entre Terrorismo e Innovación: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego.*

La predilección por el verso cerrado, autosuficiente, y el éxtasis poético son características en Cintio Vitier (1921), que al igual que su esposa Fina García Marruz y Eliseo Diego, cultiva un arte un tanto alejado de los innovadores y los terroristas. En *Vísperas* (1953) ha recogido su labor poética, cuyo ímpetu inicial dimana de “dos poetas objetivamente irreconciliables: José Lezama Lima y César Vallejo —los cuales lo conducen al descubrimiento de su intimidad— el primero por la sustancia insular y de creación que desplazaba, el segundo por la imponente realidad carnal y poética de su sufrimiento, ambos tuvieron la virtud de abrirme a mi propia libertad con una vivencia y rapidez inolvidables”.<sup>161</sup>

Pero Cintio, que constituyó para la segunda promoción generacional de *Orígenes* “si no el estímulo decisivo (que es la labor de Lezama) sí el cuerpo más importante de sus preocupaciones esenciales”,<sup>162</sup> no es sólo el exquisito poeta sorprendido por la realidad extraña:

*¡Ah, naciste, ya interrogas  
pones la extraña mano irreprimible  
sobre la extraña piedra, sobre el hierro  
y el hondo hierro, el tantálico, fabuloso hierro;  
y la luz!*

Vitier es, además, el lúcido ensayista y analista de nuestro proceso poético, así como el antólogo del mismo. En *Diez Poetas Cubanos* (1948) recoge con precisas notas críticas la labor de los poetas de *Orígenes*. *Cincuenta Años de Poesía Cubana* (1952) es la mejor antología de nuestra poesía republicana, no sólo por lo completa, sino también por los certeros y apretados juicios con que pone de relieve las características de los autores. Su obra cumbre es *Lo Cubano en la Poesía* (1958) donde estudia el desarrollo de nuestra poesía desde sus inicios hasta los creadores de *Orígenes*, sobre los que ha escrito páginas difíciles de superar. En 1959 publicó *Las Mejores Poesías Cubanas*, excelente antología de nuestro íntegro desarrollo poético, y la cual incluye creadores posteriores a su generación.

<sup>161</sup> VITIER, C. *Diez poetas cubanos...* p. 167.

<sup>162</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Op. Cit.* p. 109.

El último libro de Cintio Vitier —*Testimonio* (1968)— constituye uno de los acontecimientos literarios más importantes desde el triunfo de la revolución y, sin duda, el documento poético más interesante de los últimos años. El paso de la poesía íntima, distanciada, equívoca, amarga, en ocasiones hermética y lezamesca en su metaforismo humanamente vallejiano, en una palabra: manierista, y revolucionaria sólo en el sentido formal, de *Vísperas* (1953), a la poesía comprometida, solidaria de las angustias de su pueblo, en fin, integralmente revolucionaria de *Testimonios*, constituye un excepcional documento estético, sociológico y psicológico. Estético, en tanto su riqueza inmanente expresa en un contexto formal absolutamente original la experiencia revolucionaria. Sociológico, en cuanto ilustra la evolución de los poetas representativos de *Orígenes*, salvo excepciones, hacia una unión —con la revolución cada vez más entrañable; y lo notable es que este vínculo entre poeta y revolución, que es lo característico de los otrora distanciados origenistas, ha sido por vez primera traducido al lenguaje poético en versos revolucionarios de fuerza y autenticidad únicas en la obra de Vitier. Psicológico, puesto que ejemplifica el tránsito de Cintio —de la soledad olímpica a la solidaridad comprometida.

*Vísperas* es, sin lugar a dudas, un libro manierista. *Testimonios*, en cambio, está escrito a la manera clásica. Esta evolución de una expresión predominantemente paradójica y oscura hacia un estilo conciso y claro, denota el tránsito de una desintegración del mundo a una integración a él. En *Vísperas* el poeta describe su mundo, en *Testimonios* escribe desde él. En el primer libro se enfrenta al subdesarrollo con la imaginación y no con la acción, se niega a nombrar las cosas sin la huida metafórica de ellas; la metáfora y la imagen son utilizadas como formas de encubrimiento de una realidad que, en su desnudez trágica, resulta azorante para el poeta quien, como reacción, la cubre de velos y la enraiza en mitos:

*Mi deseo se vuelve  
un delicado bosque,  
un enigma de nubes.  
Ahora no quiero nada  
sino mirar, beber  
el oro de las hojas  
nevadas de tristeza.*

“Humo”

En el segundo libro el dolor del tercer mundo ha sido asumido, ya la metáfora y la imagen no pretenden un deslumbramiento y un oscurecimiento, sino una clarificación y un alumbramiento:

*Derrumbado en el hielo de la muerte  
por el plomo que fuiste a procurarte  
en la lucha feroz, no estás inerte  
ni está fuera de ti el rudo arte.*

“Ante el retrato de Guevara yacente”

En *Vísperas* el poeta se enfrenta a una realidad cuya condición inaceptable debe ser convertida en imagen magna; la función de la metáfora será desvirtuar y no resaltar:

*Cerradas tornan las conversaciones  
errando entre la brisa y el destino,  
pájaros de palabras, horizontes  
fugaces en la noche del oído.*

“Las Conversaciones”

En *Testimonio*, en cambio, se produce la derrota de la imagen por el ritmo; la realidad trágica es extrovertida en su dimensión brutal como develamiento de lo que debe ser cambiado y revelación denunciatoria de su condición:

*De pronto sentí la clase,  
lo que nunca quise admitir, la tara,  
delante de aquel campesino  
que hablaba bien, como se debe,  
con palabras iguales a matojos o pedruscos,  
de la muchacha alzada de la Sierra  
que mataron a golpes: Clodomira.*

“Clodomira”

En *Vísperas* sus temas son, básicamente, los problemas de la mis-  
midad del poeta —“Este soy”, “Sedienta cita”, “Extrañeza de estar”,  
“Me rodea la raza incomprensible”— aunque se tomen como pretextos  
la patria, —“De mi Provincia— la naturaleza, —“Otoño”— o la reli-  
gión —“Ah, de mi oscuro Dios he recibido”. En *Testimonio*, por el  
contrario, la palabra rinde culto al héroe víctima de la fatalidad  
—“Camilo Cienfuegos”— o del enemigo —“Ante el retrato de Guevara  
yacente”... *Vísperas* es un libro de dubitación, búsqueda e incerti-  
dumbre. *Testimonios*, en cambio, es un documento poderoso de fe  
y compromiso con la revolución y su pueblo. *Vísperas* está escrito bajo  
el sino distanciado de la religiosidad a lo Claudel. *Testimonios*, en con-  
traste, expresa una mística activa y militante a lo Camilo Torres, a  
quien ha dedicado un extraordinario poema.

Los rasgos que nos llevan a designar a *Vísperas* como un libro cuasi-  
manierista son su metaforismo metamórfico:

*Un entierro campesino  
con ijares cifrados  
a la hora imposible de la tierra  
y no del mar que ya no irisa  
el húmedo fulgor de mi memoria  
cruelmente reseca.*

“Un entierro”

Su conversión de la naturaleza en cultura y, además, la artificiali-  
zación de lo natural:

*La ola bate, la mirada cruza  
como un palacio que se quema, el alba  
del amor y del llanto, y de la dulce,  
descomunal guitarra nos golpea  
en el espacio pálido y de pronto  
entrando con ejército, con tigre.*

“Alba”

La vivencia de la naturaleza, no ya su transformación, a través de una imagen cultural:

*Los girasoles de Van Gogh regresan  
como si avanzaran, pero están inmóviles  
girando en nebulosas amarillas,  
intratables, coléricos de noches  
golpeándonos la cara que han cerrado.*

“Los Girasoles”

El autoanálisis:

*Éste soy, de tronco concéntrico y veraz,  
de texto iluso en la mirada empezando a recibir  
las enormes costumbres, los voraces estribillos.  
Qué me importa vivir si mañana estaré muerto.*

“Este Soy”

Su preocupación por la insustancialidad ilusoria de la existencia —“Fuera de un Sueño”— y, simultáneamente, por la necesidad de hallar un refugio trascendente a esta insustancialidad —“Ah, de mi Dios oscuro he recibido”— una explicación a ella.

El sentimiento de incomunicación, aislamiento e incomprensibilidad o, más bien, la vivencia de la existencia como enajenación:

*Me rodea la raza incomprensible,  
soy testigo sin fin de su demencia,  
perdido entre el azar y lo imposible  
de una mirada que se vuelve ausencia.*

“Me rodea la raza incomprensible”

Una de las maneras de arrojar luz sobre la poesía de Vitier es contraponiéndola a la de Lezama pues, pese a sus analogías, existe una gran diferencia entre ambos. En primer lugar porque el autor de *Paradiso* permanece fiel al manierismo a través de toda su obra y Vitier, por el contrario, lo abandona en *Testimonios*. Y en segundo lugar porque hay una gran diferencia entre el realismo extrovertido del manie-

rismo de Cintio y el irrealismo introvertido de Lezama. Vitier representa, en *Vísperas*, el manierismo heterodoxo. Lezama, a lo largo de toda su obra, es un manierista en sentido ortodoxo. La preocupación fundamental de Lezama, como Heidegger, es de origen ontológico; de ahí su necesidad de buscar inexorablemente el ser de las cosas y de insertarlas en una totalidad teleológica que tiene como apoyatura lo insular. Vitier, como Jaspers, y, sobre todo, como Sartre, permanece siempre fiel a una preocupación ética, lo cual lo conduce al tono militante de *Testimonios*. La finalidad de toda la obra de Lezama es devolver la imagen de la cultura universal tras haberla enraizado en lo autóctono; en una palabra, la cubanización de la cultura universal a través de conexiones metafóricas sobre las que triunfa una imagen final total: la teluricidad opulenta de Cuba y su cotidianeidad. Vitier, sin embargo, sólo nos da fragmentos culturizados de nuestra naturaleza y, en ningún momento, pretende elaborar nada parecido a una teleología insular. En Lezama la metáfora es cada vez menos un ornamento añadido a posteriori y cada vez más la manera de expresión que corresponde a su afán íntimo de eludir la realidad. En Vitier, al revés de esto, como se observa en *Testimonios*, las metáforas son cada vez menos profusas, cuando usadas, son siempre una alusión y un desgarramiento de la realidad y nunca una huida de ella. En Lezama se quebranta la cadencia temporal con una oscuridad que hace imposible la aprehensión del sentido por partes; las abstrusas conexiones metafóricas son salvadas de golpe ante la imagen final. Sólo comprendemos el poema al concluir su lectura, lo cual no quiere decir, en ningún sentido, que Lezama conciba sus creaciones —poesía, novela— como todos articulados, cuando son, por el contrario, el triunfo desesperado de una imagen final sobre fragmentos dispersos conectados metafóricamente y articulados ulteriormente. En Vitier la metáfora —ni tampoco los demás tropos— jamás se convierte en un instrumento de ocultación inexpugnable que resulte violado sólo por la imagen final y, como ocurre en *Testimonios*, muchas veces nos entrega la totalidad del poema fundiendo imagen y metáfora en la línea inicial: “Derrumbado en el hielo de la muerte”. La superioridad crítica de Vitier sobre Lezama radica precisamente en esto, es decir, en la defectuosidad que ofrece la metáfora como medio teórico de expresión. Lezama arranca de una voluntad de recrearlo todo y utiliza el procedimiento de nombrarlo todo de nuevo. De ahí que sus imágenes devengan símbolos de un redescubrimiento de lo fenoménico mediante un ingenioso juego de espejos. Lezama, en

última instancia, sólo es comprendido por él, en tanto la realidad asume ante sus ojos imágenes vertiginosas que sólo en un sistema simbólico referido a su mismidad tienen sentido. En Vitier, en cambio, no hay nada parecido. En él podemos hablar de imágenes y metáforas e incluso de símbolos pero, de ninguna manera, de un sistema simbólico. La poesía de Lezama parte siempre de una experiencia en la que la realidad ha sido mitificada y mixtificada mediante tropos entre los que reina la metáfora. Vitier, en cambio, particularmente en *Testimonios*, generalmente arranca de una experiencia vital y no cultural. En la poesía de Vitier hay un tránsito del hermetismo de *Vísperas* a la apertura de *Testimonios*. Lezama, por el contrario, ha llevado a cabo a lo largo de su creación la apoteosis de lo críptico. Vitier en *Testimonios* lleva a cabo la desmixtificación de la realidad sin desencantarla. Para Lezama, en cambio, encantamiento es sinónimo de una mixtificación cristalizada en mitos.

Así como *Vísperas*, independientemente de su unitariedad manierista, lleva implícito un tránsito de la angustia solitaria al consuelo en lo religioso. *Testimonios*, por su parte, se inicia con un tono que anuncia su ruptura con el manierismo, su necesidad no de búsquedas, sino de hallazgos firmes donde asentar el ser, y concluye con poemas de una profundidad revolucionaria difícil de igualar. Ya el poeta se ha agotado en su eterna víspera de acontecimientos que no se producen y prefiere dar testimonio de una realidad que cada vez es más parte de sí mismo y cada vez menos objeto de mera alquimia verbal.

*Testimonios* —repetimos— no es, en ningún sentido, un libro homogéneo, —como tampoco lo es *Vísperas*— pues al integrar quince años (1953-68) de creación del poeta en un solo volumen refleja, lógicamente, la evolución espiritual de éste. En “Canto Llano” (1953-55) —primero de los siete libros que componen *Testimonios*— hay ya un rechazo de la actitud manierista que niega lo vital y lo absoluto, contraponiéndole la incesante búsqueda de soluciones formales esotérico-crípticas e insondables misterios metafísicos:

*Sí, busca, pero en la búsqueda  
no te encastilles;  
mira que se va la vida,  
que el alba existe.*

“XVI”

y, además, hay una firme condena contra el manierismo como expresión:

*¿Manierismo hasta en la muerte?  
¡Deja la literatura  
y aprende a morir, criatura,  
la muerte común, tu muerte!*

“XXXVII”

Los poemas de tono revolucionario militante están contenidos en el último libro del volumen: “Entrando en materia” (1967-68). En poemas como “Torre de marfil” y “Estamos” nos enfrentamos al nacimiento de un tipo de poesía absolutamente nuevo en nuestro país y, sin temor a exagerar, podemos decir también que en habla hispana. No es esto poesía revolucionaria tradicional a lo Neruda, o anti-poesía a lo Nicanor Parra, sino que es algo completamente nuevo y original, extraño también a la ritmicidad de Guillén o al tono coloquial de Retamar. La impresión del lector es que el lenguaje y los tropos se utilizan como un trasfondo secundario que sólo sirve de apoyatura al testimonio pero, en realidad, esta poesía es el resultado de una síntesis magnífica entre el depurado saber formal de un viejo alquimista de la palabra y la poderosa vivencia de una revolución que lucha por extirpar siglos de explotación en breves años, y en cuyas tareas el poeta participa activamente.

En “Torre de Marfil” y “Estamos” el poeta, sintiendo su proyecto vital individual entrañablemente vinculado a la nueva sociedad que nace, escribe “desde la revolución” y no ya, como en su poema “Camilo Cienfuegos”, “de ella”. Ahora, poeta y revolución, constituyen un todo único e indisoluble: la poesía es siempre pensada en términos de revolución y la revolución en términos de poesía.

*La política está llegando a la raíz del mundo,  
a los átomos,  
a los electrones.*

*El cielo parece libre,  
los árboles, ajenos a la historia,  
la mariposa, ausente del periódico.*

*Todavía  
podemos ir al mar  
y pensar en los griegos  
o, tal vez, sumergirnos  
en la feroz frescura del olvido.*

*Naturaleza, en suma  
(aquí donde no caen bombas  
todavía)  
es una torre de marfil inesperada,  
Mas no hay que preocuparse, pues ya será la última.  
Los dispositivos están situados en el centro de la flor.*

“Torre de Marfil”

*Estás  
haciendo  
cosas:  
música,  
chirimbolos de repuesto,  
libros,  
hospitales,  
pan,  
días llenos de propósitos,  
flotas,  
vida  
con tan pocos materiales.  
A veces  
se diría  
que no puedes llegar hasta mañana,  
y de pronto  
uno pregunta y sí,  
hay cine,  
apagones,  
lámparas que resucitan,  
calle mojada por la maravilla,  
ojo del alba,  
Juan  
y cielo de regreso.*

*Hay cielo hacia adelante.  
Todo va saliendo más o menos  
bien o mal, o peor,  
pero se llena el hueco,  
se salta,  
sigues,  
estás  
haciendo  
un esfuerzo, conmovedor en tu pobreza,  
pueblo mío,  
y hasta horribles carnavales, y hasta  
feas vidrieras, y hasta  
luna.*

*Repiten los programas,  
no hay perfumes  
(adoro esa repetición, ese perfume):  
no hay, no hay, pero resulta que  
hay.*

*Estás, quiero decir  
estamos.*

**“Estamos”**

Uno de los últimos poemas del libro, el más emocionante, está dedicado a cantar la trágica muerte de Che, no como desaparición fatal, sino como renacimiento eterno en lo trascendente; como guía en la lucha contra el imperialismo:

*Derrumbado en el hielo de la muerte  
por el plomo que fuiste a procurarte  
en la lucha feroz, no estás inerte  
ni está fuera de ti el rudo arte  
de atacar con lo débil a lo fuerte:  
arqueado el torso roto, el rostro aparte  
de la sombra que quiere conocerte,  
parece que ya vas a incorporarte*

*otra vez al fragor de la batalla  
lleno de luz el pecho, grave el ojo  
de gaucho que a la muerte pone a raya,  
y que otra vez ceñido el cinto flojo  
de tu ropa viril, por la metralla  
pasas triunfando al fin de tu despojo*

“Ante el retrato de Guevara yacente”

La delicadez y sencillez poéticas han encontrado su más fiel exponente en Fina García Marruz (1923), creadora de una poesía religiosa y siempre preocupada por lo cubano. Dios, su tierra y su ser, son los tres ímpetus fundamentales que alberga en su seno esta poetisa y en torno a ellos gira su obra. El éxtasis a que la conduce su entrañable misticismo puede observarse en su poema “Transfiguración de Jesús en el Monte” (1947):

*En el Monte su cuerpo no resiste a Aquél que nunca supo pensar  
nada que no pudieran compartir su pecho o sus dos manos;  
Oh, difícilmente podríamos comprender, El se ha vuelto totalmente  
exterior como la luz,  
como la luz ha rehusado la intimidad y se ha echado totalmente  
fuera de sí mismo.*

El menos discursivo de los poetas de *Orígenes* es Eliseo Diego (1920), su fino y desintelectualizado acento nos ha entregado una poesía tierna, melancólica, y que hace gala de una ingenua musicalidad a la manera de Francis Jammes. Teniendo siempre como *leit motiv* la añoranza de un pasado idealizado se fuga de un presente lacerante construyéndose un mundo propio con imágenes poéticas de una niñez perdida por la que siente nostalgia. Diego nos revela en su arte un alma noble, sencilla, desamparada, que busca lo entrañable de la Isla en la cotidianeidad de su calle:

*Y nombraré las cosas tan despacio  
que cuando pierda el Paraíso de mi calle  
y mis olvidos me la vuelvan sueño  
pueda llamarlas de pronto con el alba.*

“En la Calzada de Jesús del Monte (1949)”

*En la noche perdida y recobrada como mágico perfume:  
vamos a pasear por los extraños pueblos  
ungidos con la sombra leve de los jazmines  
y el olor de la noche como un recuerdo.*

“Por los Extraños Pueblos” (1958)

Y siempre haciendo hincapié en el embrujo exquisito del tiempo transcurrido, del cual rescata lo más íntimo y hermoso, pues, en fuga constante del presente, decide vivir en un pasado reconstruido, místico, armonioso, fugitivo:

*Se fueron los recuerdos, se acabaron  
las costumbres magníficas, y tú  
vas y vuelves, oscuro, en otro tiempo  
tu sombrero de paja entre la luz.*

“El Oscuro Esplendor” (1967)

Un autor de esta época que, aunque desligado del grupo *Orígenes*, merece ser citado, es Samuel Feijóo (1914), el cual, pese a haber cultivado la poesía íntima, metafísica, se ha dedicado principalmente al estudio y esclarecimiento de leyendas populares, fundamentalmente campesinas, las cuales constituyen el tema central de su abundante y excelente creación: novela, poesía, ensayo...

## V. EL SENTIDO TRAGICO DE LA NARRATIVA

### 1. *Expresionismo y surrealismo en la novela. Ruralismo en el cuento.*

Los novelistas de la generación anterior habían nacido entre 1885 y 1900. Los mejores cultivadores del cuento y la novela de la nueva generación nacen entre 1904 —Carpentier— y 1912 —Piñera—. La literatura es, como las demás formas de la cultura, un rompimiento con los ideales y por tanto con las formas de expresión de la generación anterior. Ahora bien mientras este quebrantamiento adquiere un carácter de violento desalojo de las maneras anteriores en los novelistas —Carpentier, Lezama, Piñera, Labrador Ruiz, Novas Calvo—, vinculados al surrealismo y al expresionismo y que son a la vez excelentes cuentistas

y ensayistas, la cuentística —salvo en el caso de Félix Pita— muestra una estrecha conexión con los viejos temas rurales —Onelio Jorge Cardoso, Carballido Rey, Dora Alonso . . .—, así como con el criollismo impresionista de la generación anterior, mateniéndose por tanto distanciada de las nuevas técnicas.

## 2. *La novela como psicoanálisis.*

Mientras la novelística cubana anterior se había limitado al mero detalle realista, adoleciendo de cierta ingenuidad, la nueva novela va a introducirse dentro de las regiones inexploradas del ser. Si la novela anterior había girado en torno a la lucha entre hombre y medio, entre lo material y lo espiritual, denotando su conexión con la filosofía materialista del siglo XIX, los nuevos novelistas van a descubrir la lucha del hombre contra sí mismo, de ahí el sentido trágico de la nueva narrativa.

La angustia existencial de los personajes; el absurdo cotidiano en que se mueven; la imperatividad de la conciencia; la omnipresencia de la muerte y el dolor; el acoso que sufre el hombre por parte de la sociedad y de sí mismo; la rebusca del tiempo perdido, que se manifiesta mediante el ordenamiento de las vivencias con referencia al contenido de la conciencia y no al tiempo transcurrido; la sustitución de la espacialidad por la temporalidad; la transmutación del personaje central en un individuo destrozado que no tiene nada que ver con los héroes tradicionales; la eliminación de la psicología decimonónica utilizada por Stendhal, Flaubert, Dostoievski . . ., así como la puesta en su lugar del método proustiano, que ve el peor drama, no en la separación entre sujeto y objeto, sino en la disyunción de las esferas espirituales del propio sujeto; la comprensión de que “todo arte tiene que ser trágico”;<sup>163</sup> y los análisis del psiquismo de los personajes, más que su relación con el medio, son las características esenciales de la novelística de este momento. Con este nuevo contenido estallan, como es natural, los viejos marcos formales por lo que había discurrido este género. La intelectualización de los personajes; el empleo de un lenguaje cinematográfico con el fin de lograr el sentido de simultaneidad de los estados anímicos; el predominio del monólogo sobre el diálogo; y las innovaciones sintácticas, no hacen más que expresar los nuevos cauces que toman

<sup>163</sup> ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Estética de la razón vital*. Prologado y ordenado por J. E. Clemente. Buenos Aires, 1956. p. 52.

los escritores, quienes se apoderan de los hallazgos del expresionismo y el surrealismo para dar rienda suelta al lirismo psicologista y mágico que conforma sus obras, y que no es en definitiva otra cosa que la remoción de la urdimbre argumental y la puesta en su lugar de un fluir de ideas acerca de la esencia de la vida, fluir que actualiza y da carácter de urgencia a una obsesión de la época: la visión del hombre como ser a la deriva.

### 3. *Raíces filosóficas y sociales de la novela. Sus relaciones con las demás formas de la cultura.*

La sustancia filosófica que galvaniza las creaciones literarias de esta nueva coyuntura no es ya, como en la generación anterior, el pensamiento materialista nutrido de sociologismo mecanicista, sino el vitalismo historicista de Dilthey y Ortega, el cual ve el hombre como un producto histórico y trata sobre todo de comprender la vida, y la teoría heideggeriana del hombre con su planteamiento de que el ser mismo de la existencia es “ser para la muerte”, ya que, la muerte, es la más genuina de las posibilidades de ser. Pero con quien guardan más estrecha relación estos autores es con el pensamiento de Bergson, pues sus obras sustentan, como el autor de la *Evolución Creadora*, la primacía del espíritu sobre la materia; del libre arbitrio sobre el determinismo; de la temporalidad sobre la espacialidad. Sus novelas están en armonía con la idea bergsoniana de “duración” como “progreso continuo del pasado que roe el futuro y que se hincha a medida que avanza”, así como el aserto de que “el pasado en su totalidad se prolonga en el presente y en él reside en realidad y acción”. Las creaciones de los autores de este momento llevan a cabo entre nosotros la revolución de la novela que realizaron en Europa Proust y Joyce, y como ellos realizan literariamente lo que Bergson expresó de manera filosófica: “no hay duda de que nosotros pensamos solamente una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro entero pasado... con lo que deseamos, queremos y actuamos”. La idea central de la nueva novela —y en esto entroncan con el absurdo existencialista, que tiene su consumación, aunque no su génesis ni su final, en Kafka, y que luego es dulcificado por Camus—, y lo que la torna tan dramática, es la presentación de la vida humana como proceso y no como suceso, así como

el negar la determinación mecánica de la misma, aunque no la presión a que la someten diversos factores: medio ambiente, pasado... En síntesis, la filosofía de la novelística de esta época es, de una parte, la afirmación de la historicidad del hombre; y de otro lado, y es precisamente esto lo que le da una dimensión trágica, la combinación de esta idea primaria con la visión de cada instante de la existencia como un infinito potencial de posibilidades que dependen de la elección humana para actualizarse en una forma u otra.

La novela es, como el resto de la cultura, una expresión de los ideales sociales de la época, esto es, del auge y predominio de la burguesía; pero es, a la vez, un documento valioso, y mucho más expresivo que la literatura social de la época anterior, y el cuento campesino de la presente, del drama anímico de los hombres dentro de una sociedad que vive sumida en profundas contradicciones de clase.

Así pues, vemos como hay evidentes analogías y una gran proximidad entre la novela y la pintura de esta época. Los novelistas y los pintores, salvo excepciones —Amelia Peláez, Lezama Lima—, parten de la existencia, de ahí el profundo vitalismo que anima sus obras, y que conforma su ideología, vinculada filosóficamente al existencialismo. Sin embargo la poesía, y la música, en sentido general, parten no de la experiencia de la existencia, sino de la experiencia de la cultura; y es esto lo que les conduce en forma imperativa a una búsqueda desesperada de esencias. No les interesa tanto el hombre unamunesco de “carne y hueso” como el alma ultrajada de ese hombre. La poesía y la música muestran equilibrio, serenidad; la novela y la pintura albergan en su intimidad una frenética dialéctica, un radical desequilibrio. En fin, mientras los poetas buscan la naturaleza humana, filosofan en torno a ella, los novelistas y los pintores prefieren, fundamentalmente, presentárnoslas en su devenir caótico. Ahora bien, lo interesante es que a pesar de estar los poetas ligados filosóficamente al neopositivismo, a la metafísica neotomista, y a la fenomenología, y los novelistas y pintores a Heidegger y el pensamiento psicoanalítico de Freud, tanto unos como otros albergan la idea platónica, revitalizada por Bergson y otras corrientes de pensamiento contemporáneo, de ver atesoradas en la conciencia del hombre un conjunto de ideas prontas a tomar corporeidad mediante la intuición.

4. *Terroristas lógicos: Novás Calvo y Carpentier.*  
*Terroristas absurdos: Labrador Ruiz y Piñera.*

Ahora bien, la construcción de un tipo-ideal con la novela de esta época, cosa que hemos venido haciendo con las demás manifestaciones espirituales, no implica la inexistencia de diferencias entre los novelistas, que independientemente de sus similitudes ofrecen características peculiares, pues, son, ante todo, sumamente originales.

La estrecha vinculación con el surrealismo y el expresionismo de los autores determina un triunfo aplastante del terrorismo, cosa evidente en las obras de: Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier, Enrique Labrador Ruiz y Virgilio Piñera. Lezama Lima es, pese a su estrecha conexión con el surrealismo, el único que permanece fiel a la dirección simbolista de los "innovadores". Dentro de los terroristas podemos distinguir dos corrientes: una, formada por Novás Calvo y Carpentier, está más cerca del expresionismo que del surrealismo. En los personajes de ambos hay un enfrentamiento a la vida desasosegado, más realista. Pero mientras en Carpentier percibimos, bajo la angustia de sus seres, un profundo optimismo, una esperanza en el triunfo a que ha de conducir la lucha, un acento feliz, en Novás Calvo hay una reiteración temática de la derrota humana. Carpentier se orienta hacia lo mágico, Novás hacia lo trágico, pero ambos son "terroristas lógicos", pues buscan tras el caos la razón, aunque muchas veces ésta se presente amalgamada a lo irracional. Virgilio Piñera y Labrador Ruiz denotan una mayor atracción por lo absurdo, un deleite insospechado en la equivocidad surrealista; más que lograr una articulación coherente de racionalidad e irracionalidad; cosa que consiguen Novás Calvo y Carpentier, lo que les interesa es demostrar, realizándolo por cierto de manera admirable, lo que de absurdo e inconsecuente hay en la vida humana, cosa que no implica la univocidad del arte de ambos, pues mientras Virgilio Piñera hiere con su febricitante literatura de vigilia, Labrador embruja con sus brumosos ensueños. Todos coinciden en arrojar luz en el caos, pero mientras en Novás, y sobre todo en Carpentier, vemos relámpagos de felicidad, fugas de la angustia, en Labrador y en Piñera nos parece imposible que el hombre pueda huir del drama existencial, y mucho menos introducir cierta lógica en él. Los personajes de Carpentier y Novás batallan contra la realidad, evitan la destrucción; los personajes de Virgilio y Labrador, extravagantes en el primero e ingenuo en el

segundo, son, simultáneamente, sus abogados y sus verdugos, sus hechiceros y sus víctimas. El arte de los “terroristas lógico” —Carpentier, Novás—, tiende a tranquilizarlos, pues en sus obras vemos una solución y una salida a nuestros problemas expresados muchas veces en su forma extrema; las creaciones de los “terroristas absurdos” —Labrador, Piñera— tienden a conducirnos a la desazón anímica perpetua; han disuelto lo repulsivo pero no lo inexplicable, por eso nos intranquilizan, pero también nos enseñan, al verlo objetivado, a enfrentarnos a los elementos absurdos que hay en toda existencia, en toda sociedad, en mayor o menor medida.

Aunque por los ideales que sustenta y la expresión formal que utiliza está mucho más cerca de los novelistas que de los cuentistas, es Lino Novás Calvo (1905), ante todo, el maestro de nuestra cuentística insular, y uno de los primeros en este género en Hispanomérica, así como el liberador de nuestra narrativa breve de los moldes impresionistas. Novás ha publicado libros de cuentos —*La Luna Nona* (1942), *Cayo Canas* (1944)— novelas breves —*No sé quién soy* (1945) *En los Traspacios* (1946)— y una biografía novelada —*El Negrero* (1933).

La visión del mundo que expresan los cuentos de Novás Calvo es “la del individuo cercado, acechado por la angustia y por la muerte”.<sup>164</sup> Sus personajes —Ramón Yendia, el viejo Oquendo, Tamaría— sucumben tras “una pelea desesperada e impotente contra el dolor y la muerte”.<sup>165</sup> Esta imagen angustiosa de la realidad la proyecta el autor mediante un expresionismo que se introduce en las intimidades anímicas de sus protagonistas, situados en un exuberante escenario natural, que nos describe aprovechando los logros de la corriente criollista. Pero la dimensión trágica la consigue, sobre todo, debido a la simultaneidad de estados mentales y de situaciones que introduce mediante su técnica cinematográfica. La omnipotencia del dolor, la derrota y la muerte en su obra, imprimen en la misma un acusado acento fatalista, no debido a una conclusión filosófica determinista del hombre como ser condenado al fracaso, sino debido a la reiteración temática de este vencimiento. En él, como en Chejov, el destino de los mejores es el fracaso, pero mientras que en éste los personajes se someten, en Novás luchan denodadamente. Sin embargo, pese a esta perpetua falta de éxito de

---

<sup>164</sup> PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO. *El Heroísmo intelectual*. México, 1955. p. 48

<sup>165</sup> *Ibidem*.

los personajes de Novás, éste nos demuestra que aún derrotados podemos ganar la batalla si con nuestro sacrificio otros se salvan. El viejo Oquendo —protagonista de *Cayo Canas*— se ve en un cayó —adonde lo ha conducido su afán de salvar a “Martín y los tres viejos”— y meditando, tras decidirse a “no dejarse morir sin pelea”, cercado por las llamas que sus enemigos han prendido en torno a él, llega a la conclusión de que “aún vencido, si los otros —los que se sacrifican para salvar— llegaban a la costa habría ganado”.

La técnica de Lino Novás Calvo, independientemente de su originalidad, y de su creación de una senda nueva en nuestra cuentística, denota cierta proximidad a la narrativa norteamericana —Faulkner, Hemingway, Sherwood Anderson . . .— y británica —Joyce, Lawrence—. Ahora bien, lo verdaderamente notable de su obra es que “en un tiempo en que lo que importa son los personajes colectivos, las masas, las clases, Novás viene a recordarnos que, dentro de éstos, integrándolos, hay personajes individuales que sufren el tormento de su aislamiento angustiante, de su soledad frente al terror y a la muerte”.<sup>166</sup>

El proceso creativo de Alejo Carpentier (1904), “futuro Premio Nobel cubano”,<sup>167</sup> nos conduce en forma veloz, frenética, obsesiva, a la búsqueda de la magia americana: búsqueda que hace irrupción presa aún de cierto desconcierto, debido a la circunscripción de lo mágico a lo afro, en *Ecue-Yamba-O* (1933). Esta pesquisa se convierte en fecundo hallazgo a partir de *El Reino de este Mundo* (1949) entregándonos, en el prólogo de esta novela, su teoría estética de lo “real maravilloso”<sup>168</sup> que, plenamente logrado en esta obra, aparece bajo nuevas dimensiones en la huida a lo primitivo del héroe de *Los Pasos Perdidos* (1953). En *Guerra del Tiempo* (1956), integrado por tres relatos y una novela corta: *El Acoso*, su utilización de los recursos cinematográficos y del sentido bergsonianos, proustianos, y joyceanos del tiempo, le hace posible imprimir un acento de fragilidad, de intemporalidad al relato, que bien puede ser un retorno al claustro materno —*Viaje a la Semilla*— o bien puede ser una culminación trágica en la muerte —*El Acoso*— pero que siempre revestirá el aspecto de una

---

<sup>166</sup> *Ibidem.* p. 50.

<sup>167</sup> Opinión de Matthieu Galey, tomada de la solapa del libro *El Siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Habana, Eds. Revolución, 1963.

<sup>168</sup> CARPENTIER, A. *El Reino de este mundo*. Habana, 1964. p. XIII.

rebusca, de un redescubrimiento del pasado, de un desandar lo andado. En *Guerra del Tiempo* hay un cierto alejamiento de la persecución de lo maravilloso americano; es un ejercicio de técnica, una preparación de los recursos, y hará posible que su última novela —*El Siglo de las Luces* (1962)— sea una verdadera enciclopedia: no sólo de lo americano, sino además de los ideales y realidades del mundo moderno.

La filosofía estética de Carpentier, su ímpetu creador, tiene su punto de partida en su teoría de lo real maravilloso. Esta surge estimulada por el aliento poético del reino de Henri Christophe: “después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Pedro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años”.<sup>169</sup> Hay evidentes analogías entre las ideas de Bretón y las de Carpentier; no es casual que *Los Pasos Perdidos* lleve un título idéntico a una obra —*Les Pas Perdus* (1924)— del diálogo principal del surrealismo. Ahora bien, aunque Carpentier y Bretón tienen “la intención de hacer justicia del odio a lo maravilloso que se alberga en algunos hombres y del ridículo en el que quieren hacerlo caer”,<sup>170</sup> Carpentier opone a la afirmación de Bretón: “lo maravilloso siempre es bello, no importa qué clase de maravilloso es”,<sup>171</sup> la manifestación de que sólo lo real es verdaderamente maravilloso, y por cierto mucho más maravilloso que “la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección”;<sup>172</sup> y a la consideración de Bretón: “lo maravilloso no es igual en todas las épocas”,<sup>173</sup> añade, lo maravilloso tampoco es igual en todos los sitios, y por eso, denomina a América el continente de lo real maravilloso, pues piensa que “esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera”.<sup>174</sup> Pero lo formidable de Carpentier es que partiendo

---

<sup>169</sup> *Ibidem.* p. IX.

<sup>170</sup> BRETÓN, ANDRÉ. Primer manifiesto del Surrealismo. En MICHELI, MARIO DE. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Habana, 1967. p. 368.

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> CARPENTIER, A. *El Reino de este mundo...* p. X.

<sup>173</sup> BRETÓN, A. *Op. Cit.* p. 369.

<sup>174</sup> CARPENTIER, A. *Op. Cit.* p. XIII.

del surrealismo supo ver sus limitaciones; se percató que la gran tarea era “utilizar la capacidad de entendimiento otorgada por el surrealismo”,<sup>175</sup> adecuándola a una observación de “texturas, hechos, contrastes, procesos, de nuestro mundo americano”:<sup>176</sup> y lo logró. Este neo-surrealismo del Carpentier —independientemente de que en él predomine lo expresionista— huye de las ansias epatantes en que había caído esta moda en Europa, rechaza “lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación”,<sup>177</sup> escapa a la monotonía del disparate, y observando la obra de Lam, “quien nos enseña la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza”,<sup>178</sup> redescubre la maravillosa naturaleza americana provisto de una robusta convicción, pues está consciente de que la sutil “sensación de lo maravilloso presupone una fe”.<sup>179</sup> De ahí que “lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica arreglada, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta”.<sup>180</sup> Carpentier ha concebido una auténtica mística, ha sido capaz de jugarse el alma sobre la temible carta de una fe. Sabe que “por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías”,<sup>181</sup> y se lanza impetuosamente a develar este mundo abisal; e impregnado sus novelas con sus misterios, y su estilo con el opulento barroquismo de nuestra vegetación, realiza un sabio usufructo de la potencialidad mágica, maravillosa, de nuestra realidad continental.

Las cinco pasiones de Carpentier son: lo religioso, lo mágico, lo arquitectónico, lo musical y la búsqueda incesante de la felicidad en su doble dimensión, esto es, física y espiritual. Sus creaciones, teniendo como *leit motiv* lo real maravilloso, son una sabia integración de estos elementos. En *Ecue Yamba-O* prima lo religioso en forma de culto

<sup>175</sup> *Ibidem.* p. VIII.

<sup>176</sup> *Ibidem.*

<sup>177</sup> *Ibidem.* p. IX.

<sup>178</sup> *Ibidem.* p. XI.

<sup>179</sup> *Ibidem.*

<sup>180</sup> *Ibidem.* p. XII; BRETÓN, A. *Op. Cit.* p. 359-360.

<sup>181</sup> CARPENTIER, A. *Op. Cit.* p. XV.

afro; en *Los Pasos Perdidos* y en *El Acoso* hay una sabia fusión de lo arquitectónico y lo musical, siendo realzado esto con el trasfondo misterioso, salvaje, que nos presenta en la primera, y por el frenético ritmo de la acción —un revolucionario convertido en gangster es acosado y asesinado por un grupo enemigo— en la segunda.

Los personajes de Carpentier son prófugos, pero son también perseguidores. Huyen de la civilización —*El Siglo de las Luces*, *Los Pasos Perdidos*— y de sí mismos —*El Acoso*—; pero buscan la tranquilidad espiritual y la dicha física —*El Siglo de las Luces*, *Los Pasos Perdidos*— en un ambiente primitivo, y convulso por tormentas políticas —*El Reino de este Mundo*, *Los Pasos Perdidos*, *El Siglo de las Luces*—. Es común a todos ellos —Menegildo (*Ecue-Yamba-O*); Ti Noel (*El Reino...*); el protagonista de *Los Pasos...*; Esteban (*El Siglo*)— la convicción de que es posible alcanzar la felicidad, de que el hombre debe hacer algo por mejorar el mundo.

Pero la grandeza del autor de *El Acoso* no dimana solamente de su usufructo de la magia americana, y de la historicidad —a la cual hace alusión concreta en dos ocasiones: en el prólogo de *El Reino...*, y el comentario final de *El Siglo...*—, e intelectualismo de sus personajes, sino que dimana también de la adecuación de las nuevas técnicas novelísticas a nuestra realidad continental. Y así, gracias a su utilización del tiempo a la manera de Joyce, pero sobre todo a la manera de Carpentier, consigue darnos un sentido de simultaneidad de estados anímicos. Esta concatenación de las vivencias no con vistas al tiempo externo sino al interno; esta yuxtaposición de estados mentales, de planos históricos —cosa que utiliza fecundamente en *El Acoso*, *Los Pasos*, *El Siglo...*; este predominio de lo temporal sobre lo espacial, le permite deslumbrarnos con la vastedad de sus conocimientos, pues nos conduce del Renacimiento al Romanticismo, de la vejez a la infancia, del Génesis a la contemporaneidad, con frenético impulso: “Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de allá, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente —como si lo de acá no fuese también presente— por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medioevo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo”.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> CARPENTIER, A. *Los Pasos perdidos*. Habana, 1960. p. 255.

Carpentier utiliza en lo novelesco todas las ramas del saber, sus novelas son verdaderas *Summa*. En ellas se unen en mágica simbiosis: lo histórico y lo filosófico, lo anecdótico y lo biográfico, lo religioso y lo mágico, lo artístico y lo político, y así sucesivamente, teniendo buen cuidado que las estructuras económico sociales donde va engarzando este enciclopédico contexto correspondan exactamente a las formas culturales existentes. Pero la exquisita labor de urdimbre llevada a cabo por el autor no se limita a los contenidos, sino que además practica igual ejercicio con las maneras estilísticas. Su novelística, muy próxima al surrealismo, está más cercana a lo expresionista; esto se explica, decidió introducir en su automatismo caótico un poco de serenidad clásica. Y así, gracias a esto, ha logrado integrar la ingenuidad primitiva del surrealismo con el vigor formal del clasicismo, la austeridad de Amelia con la rebeldía de Lam, la brillantez colorista de Mariano con la agilidad vibrátil y profunda de Portocarrero, la dimensión angustiada y certera de Piñera con la neblinosidad enigmática de Labrador, la cotidianeidad opulenta y sutil de Lezama con el sentido trágico de Novás Calvo, el vigor formal de Ardévol con la arrebatadora violencia de Orbón, dando como resultado una exquisita singularidad, una inusitada profundidad expresionista con deslumbrantes destellos mágicos, un arte vertiginoso y nervioso.

El autor de *Viaje a la Semilla* —que ha escrito también excelentes ensayos, y una inigualada historia de la música cubana (*La Música en Cuba*, 1946)— guarda estrechas relaciones no solamente con Joyce y Bretón, sino también con Camus. En *La Peste* está presente el mismo “hedonismo vital”<sup>183</sup> de que hace gala Carpentier. Hay en Camus “una exaltación, de la *joie de vivre* apoyada en un panteísmo sensual, un abandonarse a las impulsiones del cuerpo entregado a las fruiciones del mar, del viento, de la luz y del placer”<sup>184</sup> que hallamos omnipresente en la obra de Carpentier. En 1936 el autor de *La Caída* escribía: “*je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde*”.<sup>185</sup> En 1949 se publicó *El Reino de este Mundo*. Pero Carpentier, independientemente de su radical originalidad, no sólo nos ha traído el hábito

---

<sup>183</sup> DUMAS, CLAUDE. El Siglo de las luces de Alejo Carpentier. En *Cuadernos Americanos*. México, D. F., año XXV, no. 4, 1966. p. 208.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Ibidem*. Cita de Albert Camus, p. 208.

de la mejor novelística contemporánea sino que además nos ha entregado el esplendor “de grandes maestros, Walter Scott, Flaubert..., con el mismo deleite arqueológico, reconstructor, que han hecho eterno, pese a modas, a *Invanhoe* o *Salambó*”.<sup>186</sup>

La novelística de Carpentier arranca de la verdad sociológica de que “no hay más que un tema de novela: la existencia del hombre en la sociedad y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de esa existencia”.<sup>187</sup> Y así, en virtud de esto, nos presenta caracteres que si bien no están totalmente liberados de los conflictos de la civilización moderna, al menos luchan desesperadamente por autorrealizarse tornando a la naturaleza, a lo primitivo; a una dimensión schelegiana de lo culto. Los héroes de Carpentier son o la antítesis de la complicación contemporánea de la vida —Menegildo (*Ecue...*) Ti Noel (*El Reino...*)— o la rebelión violenta contra ella —*Los Pasos...*—. En *Los Pasos Perdidos*, en *El Siglo de las Luces* los personajes experimentan un gran placer al despojarse de sus ropas, con lo cual se deshacen del último vestigio que los ata a la civilización, y dejarse acariciar por el agua y el sol. La radical rebeldía de sus caracteres es una de las causas de que su arte sea tan gustado, pues en una época en que el hombre está acosado por sinnúmeras servidumbres le demuestra que aún es posible alcanzar la felicidad, liberarse. Los arrebatos de las garras de la náusea —Sartre— del inmoralismo —Gide— del absurdo —Kafka— del nihilismo —Camus— y les convierte en fugitivos y agresores, pero no de ellos mismos —Labrador, Piñera— sino de los convencionalismos sociales que deshumanizan al hombre, y con esto, con su esperanza en la posibilidad de mejorar el mundo, devuelve la serenidad al angustiado lector moderno, que lo sigue con entusiasmo a través de cumbres y abismos, de culturas primitivas americanas y disertaciones sobre múltiples temas. Carpentier canta a la victoria y a la derrota, a la felicidad y a la muerte, y por esa dualidad dialéctica su obra nos permite reconciliarnos con nosotros mismos, hallar la serenidad en la angustia. Este frenético vitalismo de sus personajes, esta incesante pesquisa proviene de su comprensión del hecho enunciado por el psicoanálisis de que el hombre “no puede permanecer siempre en una situación dada de adaptación pasiva a la naturaleza”,<sup>188</sup> sino que por el

---

<sup>186</sup> PORTUONDO, J. A. *Crítica de la época*. Universidad Central, Santa Clara, 1965. p. 198.

<sup>187</sup> CAILLOIS, ROGER. *Sociología de la novela*. Buenos Aires, 1942. p. 34.

contrario tiene la imperiosa “necesidad de encontrar soluciones siempre nuevas para las contradicciones de su existencia”<sup>189</sup> siendo esta necesidad “la fuente de todas las fuerzas psíquicas que mueven al hombre, de todas sus pasiones, afectos y ansiedades”.<sup>190</sup>

En *El Siglo de las Luces*, su más acabada creación, —en la actualidad prepara una trilogía acerca de la Revolución Cubana— nos presenta frente a frente al revolucionario apasionado —Víctor— y el intelectual escéptico —Esteban—. Víctor se convierte de un fervoroso amante de la humanidad en un verdugo de la misma. Esteban abandona el escepticismo y se abraza a la religión: “el hombre a quien los nuevos dioses han decepcionado vuelve al de su infancia”.<sup>191</sup> Pero Carpentier no condena a los hombres, ni a sus deseos de mejorar el mundo, sólo dice que debemos ser cautelosos, pues puede ocurrir lo que con los negros esclavos de La Guadalupe, que una vez liberados se tornaron improductivos, y no hubo otra forma de retornarlos al trabajo que una nueva y más violenta esclavitud.

Alejo Carpentier nos ha hecho partícipes del descubrimiento deslumbrante de lo americano realizado por su exquisita sensibilidad. Y así, ha llevado a cabo en el ámbito de la novela, aunque rescatando porciones más inmensas de caos, lo que Lam en la pintura y Cesaire en la poesía, esto es, el apresamiento de lo real maravilloso americano.

Mientras unos novelistas huyen al pasado —Carpentier—; a su infancia —Lezama—; a la soledad —Novás Calvo—, Enrique Labrador Ruiz (1902)<sup>192</sup> prefiere expresar ese mismo sentimiento de inutilidad que acosa, en mayor o menor medida, a los intelectuales, refugiándose en un mundo angustioso, misterioso y pletórico de fantasía. Así pues, eliminando los grandiosos temas de Carpentier, y la frenética vitalidad de los personajes de Novás Calvo, se sumerge en lo cotidiano para descubrir —como Lezama y Piñera—, tras la aparente nimiedad, el eterno dubitar del hombre, sorprendiendo en las insignificancias de la vida la síntesis de un poderoso drama.

---

<sup>188</sup> FROMM, ERICH. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México, 1963. p. 32.

<sup>189</sup> *Ibidem*. p. 30.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> DUMAS, C. *Op. Cit.* p. 198.

<sup>192</sup> BUENO, SALVADOR. *Temas y personajes de la literatura cubana*. Habana, 1964.

Si Montenegro es la culminación del naturalismo, a la vez que el anuncio de su muerte, Labrador Ruiz es quien se encarga de ejecutar la sentencia. Sus novelas gaseiformes —*El Laberinto de sí mismo* (1933), *Crescival* (1936), *Anteo* (1940)— son el acontecimiento más revolucionario, por lo que entrañan de absoluta ruptura con lo anterior, operado dentro de la historia de la novela cubana. El realismo, en su afán de sobrevivir, hace un último gesto, por cierto grandioso, dando a la luz *Hombres sin mujer* (1938) —la gran obra de Montenegro—; la lucha es inútil, el *tour de force* concluye al salir a la luz *Anteo* (1940), de aquí en adelante el naturalismo sigue existiendo, pero su derrota nadie la duda: su aspecto cadavérico así lo corrobora.

Entre la publicación de *Anteo* y la de su libro de cuentos *Carne de Quimera* (1947) transcurren siete años. Durante ese lapsus Labrador se dedica, utilizando como vehículo el ensayo, a la defensa apasionada de sus ideales estéticos —*Manera de Vivir* (1941) y de sí mismo —*Papel de Fumar* (1945)—. Uno de los cuentos contenidos en *Carne de Quimera*, “Conejito Ulán”, articula el desasimiento de la circunstancia, patente en sus novelas gaseiformes, con la preocupación por lo vernáculo que aflora en su novela *La Sangre Hambrienta* (1951) y en su libro de cuentos *El Gallo en el Espejo* (1953); pero antes de esta concesión con ciertos logros del naturalismo, que dominará sus últimas obras, publicará la tal vez decididamente surrealista de ellas: *Trailer de Sueños* (1949).

Labrador nos va dando un vívido retrato de su convulsa personalidad a lo largo de su obra. La soledad y el desamparo de sus personajes; su constante proximidad a la locura y el suicidio; el fracaso, o peor aún, lo absurdo de sus existencias; su inclinación a dejarse llevar por el inconsciente y los ensueños; las contradicciones que aquejan sus conciencias y existencias, así como la irreconciliable separación entre ambas; el sentimiento de destrucción inminente que los acecha; y la necesidad imperiosa que sienten de embellecer la realidad, de cubrirla con un manto de ilusión, nos brindan un excelente psicoanálisis del autor. Los protagonistas de las novelas gaseiformes son cultos, tienen espíritu de artistas, y denotan un acendrado intelectualismo; sin embargo, los de sus obras inclinadas a lo nativo, se caracterizan por su exquisita sencillez. Ahora bien, en todos ellos está puesta la angustia de Labrador: sus obsesiones y su drama. *Crescival*, recogido por una solterona y que no sabe quienes son sus padres, traduce, como el soñador

*Anteo*, y la conturbada Maité de “Conejito Ulán”, que se entrega a los amores con un conejo para mitigar la frustración de su soltería, el sentimiento trágico que lacera la vida de Labrador en su perpetua soledad, y que se aproxima a la tierra en sus últimas creaciones, como el Ateneo mitológico que le sirve de símbolo para su novela, esperando encontrar en ella fuerza con que seguir adelante a través de su mundo fantástico, chagalliano. En Labrador se evidencia, tal vez mejor que en los demás creadores del momento, cómo el arte forma “un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía, que nos procura su satisfacción, un dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia de la Humanidad primitiva”;<sup>193</sup> y así, en virtud de esto, Labrador ha obtenido su propia liberación mediante la creación artística, pero también ha hecho posible que los consumidores de este producto mágico compartan su mundo onírico, y al compartirlo sientan un alivio de sus tensiones.

En uno de sus cuentos de *Carne de Quimera* —“El Hombre Desleído”—, nos narra el dolor de un escritor fracasado: “los papeles en la gaveta esperaban por él...; esperarían todo el tiempo, porque los papeles son la vida de un escritor, aunque no los publique jamás y no tengan, al cabo, mérito alguno. Pero son la vida, o la razón de la vida, y esto es mucho”. Estas palabras ilustran con claridad meridiana su fuga romántica de la realidad —“son la vida, o la razón de la vida”—, su sustitución de la vida por el arte. Con Labrador se hace patente cómo todo artista post-romántico es, en gran medida, un prófugo de la realidad, un derrotado en la esfera de lo práctico, que busca refugio en la creación de un mundo propio. El verdadero escritor —dice en *Manera de Vivir*— es un espíritu de abroquelada soledad, un ser hostil, si se quiere hasta desdeñoso, y por lo mismo con una tendencia al aislamiento dentro de su propia clase. Con esta declaración el autor quiere aparecer soberbio en su olímpico alejamiento; desea lucir un verdugo de la sociedad, y en realidad no es sino una víctima.

Pero el trasfondo agónico de la obra de Labrador no se debe solamente a su rechazo de la realidad, y a la necesidad radical de autoengrandecimiento —motivada por la inseguridad y el temor ante la competencia— sino también a su huida constante de la neurosis. La

---

<sup>193</sup> FREUD, SIGMUND. *Obras completas*. Madrid, 1948. t. II. p. 887.

vida de Labrador es una perpetua evasión: se fuga de la realidad, pero una vez que se encuentra a solas consigo mismo la carrera no se detiene, sino que duplica su frenesí tomando dos rumbos opuestos aunque idénticos: el arte y el sueño. "Tanto en el sueño como en el arte, el yo se halla envuelto en una lucha encónada contra potencias amenazadoras; en ambos casos, sin embargo, mantiene su señorío e impide las intervenciones del inconsciente en la forma de vida que pretende".<sup>194</sup> En los cuentos de *Trailer de Sueños* se hace patente, mejor que en ninguna de sus creaciones, cómo la conjugación de arte y sueño han logrado mitigar su desequilibrio. Los personajes se hallan sumergidos en un ambiente onírico gracias a "la media muerte —como nos dice el autor— de su sueño y su vigilia". Este simbolismo nos da una magnífica síntesis de la personalidad de Labrador, no solamente porque reparte su angustia entre el sueño y la vigilia, sino además porque su método de creación —con evidentes influencias de Kafka, Joyce y Faulkner— se caracteriza por esa forma automática, tan propia del surrealismo, que consiste en dar paso a lo inconsciente, que aunque siempre fiscalizado por lo consciente, imprime un sello característico y eminentemente "neblinoso" a sus obras. Como Gide ha intentado hacer entrar todo en la novela, al igual que Sartre ha comprendido que la misión de la novela no es definir ni explicar sino sólo "presentar unas pasiones y unos actos imprevisibles"; por eso en él "la narración deja de ser despliegue muchas veces previsible de un planteamiento previo para convertirse en un espontáneo reflejo de la vida en su aparente y palpitante anarquía, constituida por vidas personales que son órbitas que se cruzan y separan constantemente".<sup>195</sup>

Pues bien, lo que completa la técnica surrealista de Labrador, junto a la utilización del monólogo interior, —que le da una dimensión freudiana a su obra— y de lo onírico, es la proyección dinámica de los estados anímicos mediante la utilización de recursos cinematográficos, recursos que imprimen un sentido de efímera temporalidad a las vivencias de sus personajes. Es precisamente esta ubicación en primer plano de lo temporal lo que hace tan bergsoniana su obra, y lo que la aproxima tanto a Proust, y sobre todo, a Joyce. Como los cuadros de Dalí y las obras de Joyce, las novelas y cuentos de Labrador aúnan

---

<sup>194</sup> HAUSER, A. *Op. Cit.* p. 140.

<sup>195</sup> LAZO, RAIMUNDO. La Literatura cubana en el siglo xx. En *Historia de la Nación cubana*. Habana, 1952. t. X, p. 193.

en su seno realismo y surrealismo, tangibilidad e intangibilidad, intrascendencia y trascendencia; esto no hace sino reflejar en la obra la dicotomía, y también la fusión, que de lo consciente e inconsciente se realiza en el proceso creativo. Ahora bien, mientras que es en definitiva el consciente quien se impone en el acto creador, es el subconsciente, lo surrealista y lo intangible aquello que predomina en el contexto de la mayor parte de sus obras. Así pues, mientras la racionalidad ha ordenado la irracionalidad en el proceso de construcción de la obra, —sin que esto desvirtúe el papel que desempeña en el surrealismo el automatismo psíquico y la intuición— parecerá, una vez concluida ésta, que la técnica ha sido inversa, con lo cual las fuerzas ocultas del inconsciente obtienen una compensación. Lo que caracteriza al surrealismo es su utilización de un realismo casi fotográfico, como se observa en el capítulo doce de *Ulises* y en la mujer de *La Madonna de pont-Lligat*, y de una dimensión profundamente irreal, cosa patente en el capítulo once de *Ulises*, y en los seres y objetos en el paisaje tras la mujer del cuadro de Dalí... Esto es algo que emerge en forma vigorosa a lo largo de toda la obra de Labrador, y que se puede contemplar, en excelente desequilibrio, en el "Conejito Ulán".

Tal vez lo más notable de Labrador Ruiz es que supo rechazar la ingenuidad de la novelística anterior, arrojando lejos de sí, en sus primeras novelas, lo regional por temor a caer en lo pintoresco; sin embargo, una vez dueño de su técnica, se ha introducido en la entraña de lo nacional para darnos las excelentes narraciones de *El Gallo en el Espejo*. Pero su acercamiento a lo vernáculo no ha disuelto el predominio de la conciencia sobre la existencia que permanecerá invariable aún en sus cuentos más realistas. Labrador nos ha devuelto el campo, no con la visión campesina de Luis Felipe Rodríguez, sino envuelto en una imagen afiebrada, nerviosa, y un tanto surreal, pues así lo ha percibido su visualidad citadina.

No es mero azar que Enrique Labrador Ruiz haya recibido elogios de figuras notables de nuestra cultura —Mañach, Ortiz—. La depuración de su técnica; la inclemente lucha contra la crítica y el público impreparado; el enriquecimiento de nuestro lenguaje con múltiples expresiones; la universalidad de su obra; y, sobre todo, su precocidad excepcional, lo sitúan entre las grandes figuras, no solamente de nuestra novela actual, sino también de la literatura hispanoamericana contemporánea.

### 5. *La cuentística de Onelio Jorge Cardoso y Félix Pita Rodríguez.*

Los cuentistas de más relieve de esta generación son Félix Pita Rodríguez (1909) y Onelio Jorge Cardoso (1914). El primero, que también ha cultivado la poesía y el ensayo, es sobre todo el autor de excelentes narraciones como *Tobías*, donde la inseguridad del hombre lleva al protagonista a asirse a una quimera que lo destroza al manifestársele incierta, y *El del Basora*. Recientemente ha publicado una selección de su obra en *Poemas y cuentos* (1965).

Los cuentos de Onelio Jorge Cardoso<sup>196</sup> son la continuación del criollismo impresionista y de la temática campesina de Luis F. Rodríguez, pero son, además, la superación de los mismos. Esto lo consigue el autor abordando los temas en una forma eminentemente poética y musical que elimina de su obra, construida con trazos escuetos, ágiles, vigorosos, certeros, el tono propagandístico. Onelio, que empezó publicando su primer libro de cuentos en 1945 *Taita diga usted cómo*, se nos revela como un excelente narrador a partir de *El Cuentero* (1958), y *El Caballo de Coral* (1960). Lo que nos sorprende es la armonía estructural que logra el autor entre las palabras a lo largo de toda la narración, entregándonos unas realizaciones que son verdaderos poemas. En *La Muerte del Gato* (1964) persiste lo musical, pero en la narración final, "Los Patines", descubrimos una cierta dureza nueva en el autor; dureza que hará emergencia dentro de su último libro —*Iba Caminando* (1966)— en el cuento titulado "Los Metales". Pero a pesar de este nuevo acento en sus narraciones siguen siendo ante todo "el simple choque musical de un grupo de palabras que nos vienen a la mente",<sup>197</sup> así como "el deslumbramiento de la forma de un hecho".<sup>198</sup> Unido a este aspecto formal Onelio realiza un feliz contrapunto entre el mundo interior y el exterior, entre "mundo" y "submundo" como él dice, gracias a lo cual consigue la dulzura apaciguadora de su obra.

La cuentística de Onelio, y la de Félix Pita, se asemeja en su acercamiento a lo social de manera poética, pero mientras el primero permanece más cercano al impresionismo y nos suaviza la interioridad dramática con su sonoridad musical eminentemente sensualista, el segundo, rompiendo con lo sensorial, nos da una dimensión más trágica de la realidad, y en ocasiones, eminentemente expresionista.

<sup>196</sup> RODRÍGUEZ FEO, J. *Notas críticas*. [Habana, 1962] p. 142 y sig.

<sup>197</sup> JORGE CARDOSO, ONELIO. *Iba caminando*. Habana, 1966. p. 10.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

### C. LA INTELLIGENTSIA DIVIDIDA.

Si en la creación, durante esta época, la actitud activista quedó radicalmente opacada, en el pensamiento no podemos hacer la misma aseveración, pues se estableció un fecundo antagonismo entre los partidarios del punto de vista marxista y los colaboradores de la *Revista Cubana de Filosofía*, cuyo encajamiento en los marcos de la sociedad burguesa en funciones, generalmente, de profesores de filosofía, les daba un cierto margen de seguridad y por tanto de conformismo. Y así, en virtud de esto, su atención se desvió de los problemas sociales dirigiéndose hacia la filosofía del ser, de la esencia, de la vida, o de la existencia, con lo cual se estableció una estrecha armonía entre su pensamiento y los ideales de la burguesía, enemiga de la revolución social, y la cual sentía una mayor simpatía por las ideas referentes a la intimidad ultrajada del hombre, que por aquellas encaminadas a la subversión de los valores de la sociedad burguesa.

La intelligentsia de esta época ilustra, en forma diáfana, la disensión que se había producido en el seno de la misma en la época anterior. La actitud activista, afiliándose a la filosofía marxista, se expresa en forma impetuosa a través de la revista *Dialéctica* (1942), la cual desarrolla durante estas décadas una nerviosa actividad encaminada fundamentalmente a la interpretación materialista de la historia. A través de sus páginas se difunden las ideas de los clásicos del marxismo —Marx y Engels— de su primer aplicador —Lenin— y de los principales adeptos de última hora —Gramsci, Gordon Childe, G. Lukacs—. Los principales ensayistas de la revista *Dialéctica* exhibieron una común urgencia por desentrañar la determinación existencial del conocimiento, y de las actitudes sociales, (Jorge Castellanos: *Raíces históricas de la ideología burguesa en Cuba*;<sup>199</sup> *El Pensamiento Social de Máximo Gómez*.<sup>200</sup> Sergio Aguirre: *Seis actitudes de la burguesía cubana en el siglo XIX*)<sup>201</sup> así como por reinterpretar, a la luz del marxismo, la

---

<sup>199</sup> CASTELLANOS, JORGE. Raíces históricas de la ideología burguesa en Cuba. En *Dialéctica*. Habana, año III, v. 4, no. 10, 1944.

<sup>200</sup> CASTELLANOS, J. El Pensamiento social de Máximo Gómez. En *Dialéctica*. Habana, año IV, v. 5, 1945.

<sup>201</sup> AGUIRRE, SERGIO. Seis actitudes de la burguesía cubana en el siglo XIX. En *Dialéctica*. Habana, año II, v. II, 1943.

historia de Cuba —Carlos R. Rodríguez: *El Marxismo y la Historia de Cuba*.<sup>202</sup>

La contrapartida de esta actitud revolucionaria de los marxistas estuvo representada por el Grupo Filosófico de La Habana, que transformado a partir de 1948 en *Sociedad Cubana de Filosofía*,<sup>203</sup> expresó sus criterios idealistas y con menor vinculación a lo social y a lo nacional, en la *Revista Cubana de Filosofía* (1946), la cual desplegó una activa labor a lo largo de esta época. En ella colaboraron extranjeros ilustres —J. Ferrater Mora, Francisco Romero, Risieri Frondizi, R. Xirau, L. Recasens Siches . . .—, y a través de sus páginas se difundió el pensamiento de filósofos como Heidegger y Descartes. La preocupación por lo cubano afloró en ocasiones, como en el caso en que se dedicó un número completo al estudio de Varona<sup>204</sup> y en el cual colaboran, entre otros, las tres figuras principales de este grupo: Antonio Hernández Travieso, Rafael García Bárcena y Humberto Piñera Llera, así como profesores de filosofía de prolongado magisterio —Luis A. Baralt, y Roberto Agramonte. En otra ocasión, aunque con visión más filosófica que sociológica, se organizó un ciclo de conferencias donde se analizaron las relaciones entre la filosofía y la sociedad, y en el cual participaron, entre otros, los siguientes miembros de la Sociedad Cubana de Filosofía:<sup>205</sup> Mercedes y Rosaura García Tudurí, representantes de la filosofía católica, Máximo Castro Turbiano, y Humberto Piñera, que por curiosa coincidencia llevó al ámbito de las ideas lo que su hermano Virgilio había preferido expresar con la dramaturgia y la novela, y el cual imprimió al acento trágico de Heidegger, y al braceante “ser” de Sartre, una dimensión optimista, al considerar el ser del hombre no como un ser para la muerte, a la manera del autor de *Sein und zeit*, sino como un ser para la vida.<sup>206</sup> Piñera, adhiriéndose a la teoría de Heidegger divulgada por Sartre, de que el ser hombre consiste precisamente en un hacerse constantemente, se acercó al vitalismo de Ortega y Gasset, filósofo que influyó sobre los intelectuales de la *Revista Cubana*

---

<sup>202</sup> RODRÍGUEZ, CARLOS RAFAEL. El Marxismo y la historia de Cuba. En *Dialéctica*. Habana, año II, no. 6, 1943.

<sup>203</sup> *Revista Cubana de Filosofía*. Habana, v. I, no. 4, enero-junio, 1949. p. 77.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Filosofía y Sociedad*. Habana, 1953.

<sup>206</sup> PIÑERA, H. *Filosofía de la vida y filosofía existencial*. La Habana, 1952.

de *Filosofía*. El pensamiento fenomenológico estuvo representado por Rafael García Bárcena<sup>207</sup> que, apropiándose del método de Husserl, se lanza al redescubrimiento de Dios, así como por Antonio Hernández Travieso, el cual utilizando fecundamente criterios de la fenomenología practicó la indagación de lo bello, pero que se destacó sobre todo por su gran preocupación por lo cubano, preocupación que le hizo posible la realización de dos libros sobre Varela —*Varela y la Reforma Filosófica en Cuba* (1942), *El Padre Varela* (1949)—, no superados hasta el presente, y en donde analiza al presbítero teniendo en cuenta el contexto general, social y espiritual, en que difundió su pensamiento.

La figura de José Antonio Portuondo (1911) representa una síntesis de la preocupación societaria de los mencionados ensayistas de *Dialéctica*, preocupación que predomina en él, y el ímpetu individualista y angustiado de los miembros de la Sociedad Cubana de Filosofía. En su *Proceso de la Cultura Cubana* (1938), calificado de “excelente” por Mañach,<sup>208</sup> se hace evidente su visión de la sociedad y la cultura como un todo orgánico, siendo este panorama histórico-cultural una síntesis inigualada de nuestras principales realizaciones espirituales. Este afán de hallar la sustancia social en el seno de las creaciones culturales lo lleva a develar con acierto *El Contenido Social de la Literatura Cubana* (1944), obra que, junto a su lúcido análisis de lo poético en su devenir, —*Concepto de la poesía* (1944)— y a su antología del cuento cubano —*Cuentos Cubanos Contemporáneos* (1946)— testimonia su fecunda labor en el Colegio de México, iluminado en aquel entonces por el resplandor enciclopédico de Alfonso Reyes; labor que culmina con sus ensayos acerca del *Heroísmo Intelectual* (1955), donde nos entrega sus más bellas páginas en certeros y bien meditados juicios acerca de escritores de última hora, bien norteamericanos —Hemingway, Faulkner— bien cubanos —Lino Novás Calvo—, analizando también con agudeza las posibilidades y realidades de la literatura hispanoamericana. En *El Heroísmo Intelectual* Portuondo demuestra cómo su preocupación marxista por lo colectivo no ha opacado su visión de las angustias individuales que sufre el hombre en su soledad. Nuevas pruebas de su incansable ímpetu creador son *La Aurora* (1961) y *Bosquejo Histórico de las Letras Cubanas* (1960)—, obras en las que aún, como siempre, la

---

<sup>207</sup> GARCÍA BÁRCENAS, RAFAEL. *Redescubrimiento de Dios*. Habana, 1956

<sup>208</sup> MAÑACH, JORGE. *Historia y estilo*. Habana, 1944. p. 188.

exquisita belleza formal y el acucioso acarreo del dato. En *Crítica de la Época* (1965), su último libro, agrupa un conjunto de ensayos a través de los cuales enjuicia con su serenidad característica las últimas manifestaciones culturales de nuestro país. El gran mérito de Portuondo consiste en que ha demostrado, como nadie en Cuba, la íntima vinculación que existe entre las creaciones literarias y la sociedad en que son producidas.

Tres ensayistas de esta generación que deben mencionarse por su excelente labor en el ámbito histórico-económico son: Julio Le Riverend (1913), Raúl Cepero Bonilla (1916) y Manuel Moreno Fragnals (1920).

#### D. VALORACION FINAL. EL TRIUNFO DEL IDEAL ARISTOCRATICO DE LA CULTURA SOBRE EL IDEAL POPULAR.

Lo primero que debemos destacar para realizar la valoración final de esta época es que, si durante la primera etapa republicana (1899-1923) se produjo el triunfo del Esteticismo, y durante la segunda el del Activismo (1923-1940), en esta época surge un equilibrio entre ambas posturas.

En la burguesía la actitud que da la tónica, actitud representada esencialmente por la burguesía industrial, es el Activismo, simbolizado por un frenético espíritu de Empresa, y lo cual conlleva la sustitución de la actitud de ocio y disfrute de la burguesía de inicios de la república por una postura eminentemente combativa. Las principales figuras de esta clase tienen arquetipos —Napoleón— que simbolizan la acometividad y los ideales de una clase en ascenso, dedicándose a la veloz creación de nuevas riquezas que consoliden su posición de clase dirigente. Esto no quiere decir que en la burguesía no haya sectores, grupos, representantes del ideal quietista; pues hay una numerosa burguesía rentista que se dedica no a la creación, sino más bien al consumo de bienes. Por otra parte, la preocupación de la clase burguesa por la cultura, pese a ser escasa en comparación con la de la burguesía europea, iba en aumento lentamente en ciertos círculos de ésta, aunque en sentido general no supieron explotar el potencial político que entraña el arte; y si es cierto que el núcleo principal de creadores correspondían a sus ideales de lo que debía ser el arte, esto es, instrumento que reflejase la estabilidad social sirviendo, a la vez, como un control más

sobre la sociedad, también es cierto que no existió una íntima vinculación, salvo excepciones —Baquero y el *Diario de la Marina*— entre creadores y burguesía.

En el orden de la cultura se produce durante esta época un indubitable triunfo del quietismo, que si bien exhibió una actitud de ilusionismo y alejamiento romántico de la realidad, al igual que el de inicios de la República, se diferenció del mismo, entre otras cosas, en que, de una parte, no fue tanto regodeo en la forma como búsqueda afanosa de esencias, y que, de otra, manifestó una profunda preocupación por lo cubano ausente en su antecesor. Esta victoria del quietismo representó, simultáneamente, el predominio del ideal aristocrático de la cultura sobre el ideal popular de la misma propio de la época anterior. Este ideal aristocrático, de evidente raíz humanista se distinguía del aristocratismo de principios de siglo en que aquél ponía el énfasis en el estilo, en la belleza, en lo estético, mientras que éste hace hincapié principalmente en los contenidos, en la espiritualidad. Los representantes de este ideal aristocrático se caracterizan por su distanciamiento del mundo profano, cotidiano, y su alejamiento a un universo mágico de formas artísticas; por su aprecio desmedido del ocio, el cual requieren para poder convertir su personalidad en un todo armonioso gracias a una cultura multifacética; por su visión de la vida al servicio del arte; y por su antipatía de lo dinámico e inesperado. Y así, en síntesis, su esteticismo, su evasión de la realidad, su mística soledad, su cultivo de la cultura clásica, y su afición cosmopolita a las diversas formas de la cultura, no son más que un resultado de su urgencia de contraponer al mundo hiriente de la realidad cotidiana un universo propio donde refugiarse. Ahora bien, si los partidarios del ideal humanista de la cultura, del arte por el arte, tenían una posición que les permitía, y en cierto sentido determinaba, su actitud aristocrática ante la cultura, los defensores del ideal popular, del arte social, poseyesen o no una posición social precaria, eran defensores de los miembros de las clases populares, y esto les condujo a una des-distanciación radical con respecto a las circunstancias; a una visión del arte como instrumento al servicio de la vida, de la revolución social, a una íntima relación con las condiciones sociales que aspiran a transmutar; y a la fusión de los impulsos patrióticos, nacionalistas, con un programa político de cambiar la sociedad. De ahí que sus temas sean, tanto en la época anterior

como en ésta, el campesino, el proletario . . . , a diferencia de la preocupación por lo clásico, por lo espiritual, de los representantes del ideal aristocrático.

Pues bien, una vez destacado el triunfo del quietismo que se produce en la cultura de esta época, así como sus relaciones con el quietismo de períodos anteriores, y con el activismo de la etapa anterior y de la presente; es conveniente que señalemos que si en este momento en el orden de la creación artística —novela, pintura, música . . .— el activismo estuvo débilmente representado —sólo los cuentistas rurales lo cultivan—, en el terreno del pensamiento no ocurrió lo mismo, pues se produjo el triunfo de la intelligentsia marxista de la revista *Dialéctica* —más profunda en sus análisis— sobre los colaboradores de *La Revista Cubana de Filosofía*.

Los creadores que cultivan el arte puro se agruparon en torno a las siguientes revistas: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939), *Nadie Parecía* (1942), y sobre todo, *Orígenes* (1944-56). Luego surgió una escisión dentro del grupo *Orígenes*, pues Virgilio Piñera, insurgente, terrorista, surrealista, existencialista, irreligioso, no se avenía con la serenidad mística de los poetas de *Orígenes*. Y así, en virtud de esto, surge la revista *Ciclón* (1956-58), como una reacción contra el trascendentalismo origenista, teniendo a su frente a J. Rodríguez Feo, fino ensayista, y a Virgilio Piñera. Estos órganos de difusión de un arte autosuficiente y hermético tienen su contrapartida en revistas como *Gaceta del Caribe* (1944), *Nuestro Tiempo* (1954) y *Galería* (1956), donde se combatió, por parte de la intelectualidad más radical la evasión purista de *Orígenes* y demás publicaciones similares, difundándose el arte social, el cual, en sentido general, no revistió la ejemplar calidad del arte puro, resultando por tanto victorioso el ideal aristocrático de la cultura sobre el ideal popular de ella. El pensamiento derechista, que representó el quietismo en el orden de las ideas, se expresó a través de la *Revista Cubana de Filosofía*, que halló su opositora en la revista *Dialéctica*, difusora de los principios marxistas.<sup>209</sup> Y así, en resumen, si bien el quietismo político, el conservadorismo, resultó, en sentido general, victorioso, es conveniente destacar cómo este triunfo fue el producto de una intensa y compleja dinámica, y lo cual no implicó la inexistencia del activismo de las izquierdas.

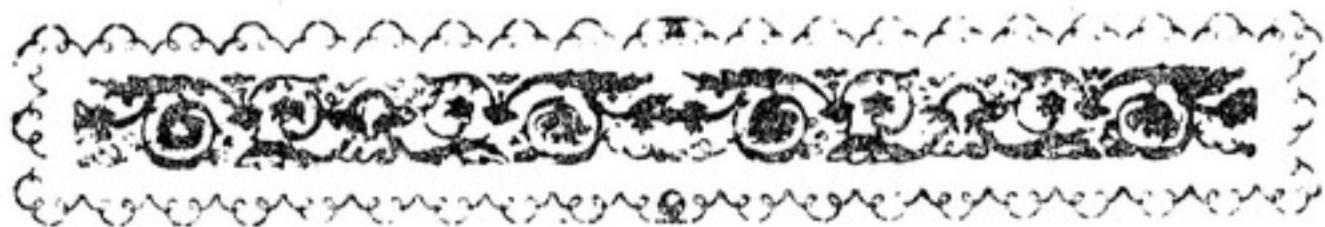
---

<sup>209</sup> ROSS, WALDO. *Crítica de la filosofía cubana de hoy*. Habana, 1954. (Cuadernos de divulgación cultural, 13).

Antes de concluir el análisis de esta época es conveniente destacar que junto a las publicaciones mencionadas surgieron otras de importancia: *La Revista de La Habana* (1942), dirigida por Cosme de la Torriente, y la *Revista de la Federación de los Doctores en Ciencias y en Filosofía y Letras* (1940).

Además se reinició la publicación de la *Revista de la Biblioteca Nacional*, y continuaron desarrollando su intensa actividad la *Nueva Revista Cubana* (1935) y la *Bimestre Cubana* (1910), entre otras prestigiosas publicaciones.

Lo más importante en el orden de la enseñanza fue el surgimiento de tres nuevas universidades, una en la provincia de Las Villas denominada Universidad Central (1952), y que bajo la dinámica rectoría de Mariano Rodríguez Solveira, estudioso asiduo de la filosofía y agudo ensayista, progresó velozmente. El otro establecimiento de estudios superiores surgido en el interior de la República fue la Universidad de Oriente (1949), que junto a la fundada en Las Villas vino a impulsar notablemente el desarrollo cultural de estas provincias. La tercera universidad —con un carácter más exclusivista que las anteriores por su calidad de privada— surgió en La Habana y se denominó Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva (1946). Está de más decir que, cualquiera de estas universidades, tiene hoy más del doble de alumnado que poseía en aquella época, debido al carácter masivo adquirido por los estudios universitarios, gracias a las becas, a raíz del triunfo de la Revolución.



## *De la reforma a la independencia\**

*Ciro Alegría*

El 1868 comenzó para Emilio Bacardí con un galardón. Exactamente en enero, obtuvo uno de los premios otorgados en el certamen de Puerto Príncipe. Del hecho hay constancia escrita, pero vagas a tal punto que en estudios referentes a don Emilio, se ha dado como suyo un trabajo premiado a otro de los concursantes. El hecho puede tomarse como consecuencia del difuminador de los años y de la modestia de un autor que, habiendo escrito miles de páginas sobre los más diversos asuntos, raras veces trató de sí mismo. Dado su carácter, el certamen brindaría a Emilio Bacardí la mejor satisfacción: poner a prueba sus fuerzas, en ese tiempo de dudas que es la iniciación literaria, y salir airoso.

No encontramos huellas de que nuestro autor redactara historias imaginarias o artículos de carácter general en 1868 (El semanario *El Oriente* tuvo corta vida). Aparte de su trabajo en la fábrica, sin duda lo embargaban plenamente las preocupaciones y actividades políticas, que primaban ese año como jamás antes en Cuba.

Los fracasos, si media ánimo firme, no son inútiles. El de la Junta de Información sirvió para que la mayoría de los patriotas entendiera que cuanto podía hacerse ya, era obtener la independencia por el camino de la insurrección. Aunque bajo la bota despótica de Lersundi, todo parecía estar en calma, los trabajos de conspiración previos al alzamiento, se extendieron secretamente por toda Cuba.

En un mundo de silencio, se popularizaba cada vez más *La Bayamesa*, canción de letra y música en apariencia apolíticas, surgida de un grupo de jóvenes rebeldes, hacía muchos años, en la ciudad de Bayamo.

---

\* Capítulo sexto de su libro inédito *La Compañía Bacardí: una empresa y dos marcas famosas*. Agradecemos la gentileza de la compañera Nydia Sarabia quien nos ha facilitado los originales de esta obra escrita por Ciró Alegría durante su estancia en nuestro país de 1956 a 1959.

Durante los años previos al alzamiento, *La Bayamesa* arreció. En bailes, veladas y serenatas, en cuanta ocasión se presentara, cantábasela con espíritu de afirmación revolucionaria. Hasta el transeúnte que pasaba, acaso volviendo de una reunión de conjurados, la afinaba en su silbo, en la quietud de la alta noche, para que pudieran escucharla quienes volaban en las vísperas de la patria combatiente.

La revolución empezó el 10 de octubre de 1868. En el ingenio *La Demajagua*, propiedad de Carlos Manuel de Céspedes, el patricio y un grupo de amigos se pronunciaron por la independencia, las armas en la mano. Lo primero que hizo Céspedes fue libertar a sus esclavos, muchos de los cuales se unieron voluntariamente a la insurgencia. Luego, los rebeldes dirigiéndose a Yara, poblado al cual ingresaron gritando: “¡Viva Cuba Libre!” “¡Independencia o muerte”. Un destacamento español encontrábase allí y los patriotas no pudieron tomar Yara. Pese al inicial fracaso se reagruparon más tarde y, acopiando fuerzas, tomaron la más grande y mejor guarnecida ciudad de Bayamo. Combatiendo en las calles, el machete apareció por primera vez como arma de la libertad. Las tropas destacadas para someter a los rebeldes, tuvieron que retirarse al perder la acción de Baire. Capitaneados por el dominicano Máximo Gómez, allí los cubanos hicieron relucir de nuevo el machete, en una carga decisiva. Habíase entablado una guerra heroica y desigual en fuerzas y armas, que necesariamente debería ser larga.

Poco antes que estallara la revolución de independencia, en España prodújose un movimiento de tipo liberal, en setiembre del 68, que condujo al derrocamiento de Isabel II. El 5 de octubre establecióse en Madrid el gobierno provisional de Serrano, que anuló las leyes reaccionarias y estableció el sufragio universal y la libertad de prensa.

No obstante, como Capitán General de Cuba fue ratificado el déspota Lersundi. Cuando un grupo de cubanos le pidió, en una Junta, que adoptara medidas liberales, el reaccionario Lersundi enfurecióse. Su respuesta final fue crear un cuerpo de 36 mil voluntarios y anunciar que sometería al fuero militar todos los considerados delitos de rebelión e imprenta.

Emilio y Facundo Bacardí Moreau, con el optimismo propio de la mocedad, pensaron también en dar un golpe. Ya que España se liberalizaba desde el gobierno (la apariencia era ésa, al menos), en Cuba podría hacerse igual, cambiándolo. Los muchachos pensaron que su

método evitaría derramamientos de sangre y todos los males de una guerra prolongada. Había entonces que dar un golpe de fuerza, en la propia Santiago de Cuba, deponer a las autoridades principales y acto seguido formar una Junta de Gobierno, etc. Se pusieron de acuerdo con el arquitecto José Dolores Pullés, un asturiano de apellido Montevaro y varios civiles más. En una de esas noches en que había retreta en la Plaza de Armas, la del 4 de diciembre exactamente, excitarían al pueblo mientras la banda ejecutaba el *Himno de Riego*. Ayudarían a dar el golpe, la misma banda, un cabo y la escuadra de soldados gastadores del Regimiento de Cuba, y la oficialidad de la fragata de guerra *Carmen*, surta en la bahía, que fuera comprometida por el Capitán Vicente Mestre, jefe del puerto. El pueblo entusiasmado debía ser la clave del golpe.

Esa noche, todo parecía ir bien. Los civiles comprometidos, ocuparon sus puestos en la Plaza de Armas. Concluida la retreta, la banda y los "gastadores" colocáronse frente al Palacio de Gobierno, rompiendo la banda con el *Himno de Riego*, sin ponerse en marcha como de costumbre. Los hermanos Emilio y Facundo Bacardí, comenzaron a dar vivas a la libertad y a "Cuba libre unida a España". Emilio pronunció inclusive un breve discurso. Todo era visto y oído por el propio gobernador García Muñoz, quien estaba asomado a uno de los balcones de Palacio. La gente que había escuchado la retreta, ante los primeros acordes del Himno de Riego y los vivas conminatorios, comenzó a desbandarse, movimiento que fue completado a sablazos por los voluntarios de caballería que llegaron rápidamente, a órdenes de un jefe llamado Frasquito Bayalt. Sólo quedaron en la plaza "los grupos que pudieron denominarse jefes del movimiento" que, en vista del fracaso, optaron por hacerse humo también. Todo no pasó de ser una algarada. Cuando el joven Facundo Bacardí salía de la plaza, un oficial de alto rango lo tomó de un brazo, pero el muchacho se les escapó de un tirón. Los marinos de la fragata *Carmen* llegaron en formación hasta muy cerca de la misma plaza, pero cuando ya todo había terminado. Años más tarde, escribiendo sobre el frustrado golpe, don Emilio Bacardí llamóle "cándido atrevimiento".

Los jóvenes Bacardí Moreau no fueron perseguidos y algunos cronistas dicen que eso debióse a que escaparon el bulto. Es imposible suponer que siendo ambos jóvenes muy conocidos en la ciudad, especialmente Emilio, y teniendo las autoridades coloniales un bien montado

servicio de espionaje, no hubiesen podido identificarlos. Seguramente, las mismas autoridades pensaron que les convenía hacer la vista gorda ante los hermanos Bacardí y cuantos tomaron parte en el fallido golpe, que era una expresión de la tendencia reformista, para no extremar la tensión dentro de un momento en que el mayor peligro para el régimen estaba constituido por el ejército insurrecto.

Por aquellos días, Emilio Bacardí dio una demostración palmaria de que no estaba dispuesto a ayudar, en ninguna forma, en la tarea opresora. Respondiendo a la cuantiosa movilización de voluntarios ordenada por Lersundi, la autoridad local mandó que se formaran en Santiago dos batallones más. Cuando el furriel se presentó en la casa de la familia Bacardí-Moreau, con el fusil destinado a Emilio, él negóse a admitirlo, alegando que no se había contado con su voluntad para considerarlo voluntario y menos solicitó dicha arma. Entre un cambio de palabras y forcejeos con el furriel, el muchacho arrojó, a través de la ventana el fusil a la calle. Como lo venía haciendo desde muy tempranos días y continuaría efectuándolo a lo largo de su vida, Emilio Bacardí había dado también una prueba de su independencia de criterio e integridad de carácter.

Los esposos Bacardí-Moreau fueron llamados a Palacio. Es fácil suponer el tenor de la entrevista con el Gobernador. Seguramente los reconvino acerca de la conducta de Emilio y les pidió que influenciaran en su ánimo para que cambiara de actitud. Los padres responderían que su hijo era mayor de edad y libre de sus actos. Posiblemente, de una y otra parte, se dijo mucho más.

El hecho registrado es que el señor Gobernador expulsó a don Facundo y doña Amalia de la audiencia, llamándolos malos españoles. Cualquiera que fuese la idea que tuviera sobre la condición española de doña Amalia, era meramente legalista. Como hemos visto, ella nació en Cuba y pensaba como criolla. Don Facundo era catalán y, por lo tanto, raigalmente remiso a aceptar los abusos provenientes de la Metrópoli. Su buen españolismo, daría otras muestras luego.

De la constitución de los famosos cuerpos de "voluntarios", que adquirirían trágica notoriedad en Cuba, nos da idea el desafío del joven Emilio Bacardí. Está claro que si bien en dichos batallones existían muchos elementos exaltados, capaces de llegar a los peores actos de abuso y sangre, otros seguramente entraron a filas obligados

por las circunstancias, temerosos de captarse el enojo de las autoridades coloniales.

Los reformistas, entre los que habían hombres de canas que podían saber más que los jóvenes Bacardí Moreau, obtuvieron una victoria relativa más, logrando que el despótico Lersundi fuera reemplazado por el general Domingo Dulce. En diciembre del 68, el Municipio de Santiago comisionó a un concejal para que fuera a saludar "al ilustre y benemérito general que con tanto acierto y simpatía ha regido los destinos de esta Isla y que vuelve a encargarse del mando superior de la misma". Dulce había sido Capitán General durante el propicio tiempo que dio lugar a las elecciones de la Junta de Información y su reunión en España. Grandes expectativas despertaba su nueva gestión gubernativa.

Mientras tanto, Santiago de Cuba sufría ya, con todo rigor, las consecuencias de la guerra. Varios combates tuvieron lugar en las inmediaciones y los campesinos huían a refugiarse en la ciudad, que no era abastecida convenientemente de comestibles. De nuevo eran repartidas sopas. En diciembre la cuenta, que nos hace ver la magnitud de las condiciones creadas por la guerra, era esta: 7,523 raciones de sopa, carne y galletas distribuidas entre los menesterosos. El resto de la población se alimentaba de lo que buenamente podía conseguir y hasta faltó el agua, cortada por los rebeldes, por lo cual fueron cavados muchos pozos. Los insurrectos llegaron a tirotear las trincheras abiertas en las afueras de la ciudad por las tropas de la guarnición. Era espectáculo corriente ver llegar barcos portando soldados y armamentos. Algunos batallones pasaban de inmediato a pelear en la manigua. Y bullían los rumores. Decíase que los rebeldes entrarían en la ciudad la Noche Buena.

Quien ingresó en Santiago el día 24 de diciembre, a las seis de la tarde, causando gran expectación, fue el jefe insurrecto Pío Rosado. Avanzó a caballo, alzando bandera de parlamento, seguido de un soldado negro, insurrecto también. Eran escoltados, para evitarles agresiones, por un comandante de caballería español. Uno de los contertulios de "La Flor del Siboney" y colaborador de *El Oriental*, había ganado un rango alto por su bravura y entraba de coronel en su ciudad natal, donde fue maestro primario. Los tres jinetes, seguidos de muchos curiosos, llegaron hasta Palacio y Rosado entró a hablar con el Gobernador, portando un sobre. Mientras cumplía su misión, los voluntarios

cortaron los estribos de la silla de montar del flamante coronel. A la salida el Gobernador ordenó al comandante español que "bajo su más estrecha responsabilidad llevara a los comisionados fuera de la población en libertad". Así se hizo, pero la ciudad ignoró la misión del parlamentario Rosado ese día. (Las órdenes de no tratar con los insurrectos eran tan estrictas, que el jefe de la guardia de la entrada de Santa Inés, fue castigado con un mes de arresto en la fortaleza del Morro por franquear el paso a Rosado). Entre conjeturas sobre el objeto del parlamentario y versiones antojadizas, a las nueve de la noche sonaron disparos de fusil y cañonazos. Creyóse en el anunciado ataque de Noche Buena y hubo un cierre de puertas en general. Al siguiente día supose que una lancha de la fragata *Carmen*, había contestado fuego insurrecto.

Tiempo después se supo también que Rosado presentó una comunicación de Carlos Manuel de Céspedes "sobre ejecución de prisioneros por el gobierno español, lamentando dichos sucesos y amenazando con tomar represalias". El Gobernador contestó por escrito que "los cubanos eran unos rebeldes con quienes el gobierno español no podía entrar en tratos ni negociaciones".

El joven escritor Emilio Bacardí, con ánimo de cronista, iba tomando nota de cuanto sucedía. También archivaba periódicos, hojas sueltas, papeles de toda clase: eran los signos cotidianos de la historia.

Al alumbrar el año 1869, los patriotas mantenían aún Bayamo y la revolución habíase extendido por todo Oriente, pese a que uno de los primeros partes oficiales afirmó que un batallón "dará pronto cuenta de ellos, sofocando en su origen esa descabellada rebelión, acometida por hombres que, habiendo dilapidado su fortuna en el vicio, sólo en actos vandálicos, pudieron su pereza y malos instintos imaginar recuperarla". Otras veces presentábase a los jefes insurrectos como capitanes de bandidos y gente ignorante, sin doctrina ni ideas. Entre otros, Emilio Bacardí archivó *El Cubano Libre*, periódico fundado en Bayamo por Céspedes. Un ejemplar del 1.º de Enero del 69, contiene un manifiesto firmado por los generales Donato Mármol y Máximo Gómez. Decían: "Todos los hispanoamericanos tenemos la misma historia de sangre, y lágrimas, y luto, y desesperación; todos los hispanoamericanos somos compatriotas por el sufrimiento. Sobre todas las fraternidades descuella la más noble de todas: la fraternidad de los hombres libres". Así hablaron los ignorantes.

El general Domingo Dulce, que ocupó el cargo a principios de Enero del 69, de inmediato inició la tarea gubernativa esperada. Sucesivamente dictó medidas conciliadoras, dio un decreto de amnistía, autorizó por un período de prueba la libertad de imprenta y envió una comisión para que entrevistara a Céspedes con el fin de llegar a un acuerdo. Después de muchos años de censura, Cuba se echó a decir de pronto cuanto había callado. Apareció una nube de papel impreso, en forma de semanarios o publicaciones eventuales. El novel escritor Emilio Bacardí se hizo presente en Santiago con su semanario *El Bejuco*, entre los periódicos que se llamaban *El Diablo Suelto*, *El Ají*, *El Guao*, *La Revista de la Isla de Cuba*, *El Médico a Palos*, y varios más. *El Bejuco* sostenía aun las ideas reformistas. El régimen liberal de España parecía ser liberal y el general Domingo Dulce parecía representarlo también.

Pero las fuerzas reaccionarias cubanas, pese a la experiencia de cuanto había pasado en los países hispanoamericanos continentales, cuya voluntad de ser libres no pudo ser ahogada en sangre, se empeñaron en practicar en Cuba una política de cruenta violencia.

El general patriota Augusto Arango, que entró desarmado en Puerto Príncipe para negociar la paz, fue muerto alevosamente por los voluntarios, quienes además pasearon el cadáver por las calles, con música y entre vítores jubilosos. La noticia llegó al campamento de Céspedes cuando estaban allí los comisionados de Dulce y el jefe patriota interrumpió de inmediato las negociaciones.

Terminado el período de libertad de imprenta y amnistía en febrero, cesó de publicarse, en consecuencia, *El Bejuco*. Emilio Bacardí Moreau tenía 25 años y su hermano Facundo 20. Ambos tenían bastante de reformismo. Los hechos estaban demostrando cuanto podía esperarse de tal orientación. Mientras Domingo Dulce esforzabase por apaciguar, las fuerzas reaccionarias en conjunto, especialmente los voluntarios, cometían atropellos que sublevaban a los cubanos y hacían todo esfuerzo de conciliación imposible.

Los hermanos Bacardí Moreau pudieron asomarse a los entretelones de la sórdida política colonial, a través del padre de familia, Don Facundo Bacardí Massó. En enero del 69 precisamente, fundóse en Santiago la "Sociedad de beneficencia y recreo" llamada Círculo

Español. Dice el cronista Buch López: “aparentemente se establecía esta fundación para proteger al elemento español con fines benéficos y lograron adentrar en sus filas a peninsulares de generosos impulsos como D. Facundo Bacardí, Pelegrín Carbonell, José Barrera, José Tarrida y otros más, que según fueron conociendo los secretos de la Asociación y los aviesos fines que perseguía, se alejaron de ella, designándose por el vecindario dicho Círculo con el espeluznante mote de Palacio de los Crímenes”. Según el mismo cronista, uno de esos crímenes consistía en hacer sacar de la cárcel, a altas horas de la noche, a los presos patriotas, que luego eran conducidos a la finca *Caimanes*, donde se les macheteaba arrojándoseles después a un profundo pozo. El bárbaro hecho fue descubierto casualmente por un grupo de marinos españoles, quienes —honor a quien honor merece— protestaron del mismo ante el Capitán General Ojeda, que lo era interinamente. Ojeda mandó formar sumario a los culpables, entre ellos al Alcaide y un capitán de voluntarios llamado Morlote, bodeguero que acostumbraba izar en la puerta de su tienda una bandera, cuando debía matar gente, diciendo: “Hoy tenemos carne fresca”. Con la remoción de Ojeda, terminó el juicio y el Palacio de los Crímenes, que no había sido encausado, continuó durante toda la guerra, como un bastión de sangrientas intrigas y tropelías. Seguramente sus miembros, entre los cuales contábase un furioso reaccionario que había sido oficial carlista, llamaron también a don Facundo Bacardí Massó, por apartarse de dicha sociedad, “mal español”.

Los insurrectos perdieron Bayamo, pero incendiaron la ciudad antes de retirarse. Los jefes Céspedes y Aguilera, dando el ejemplo, prendieron fuego a los ingenios que poseían, con sus propias manos. Si salvábase de la guerra, los ingenios no molían. Iba a ser aquella una guerra arrasada. Santiago de Cuba presentaba el siguiente cuadro: “Erizada de defensas militares, en verdadero estado de sitio, los ingenios paralizados en sus moliendas, las fincas abandonadas, interrumpido el ferrocarril, cortado totalmente el acueducto, el comercio exigiendo al contado el importe de las ventas y en todas partes una alarma constante, una miseria y angustia espantosa, y como si todo esto fuera poco, presentábase desde los primeros días del mes de febrero de 1869, el terrible azote del cólera, que diezmó las poblaciones y los campos durante todo ese año y el subsiguiente.”

Desde febrero del 69, los patriotas sufrieron también los estragos del llamado delito de "infidencia". Publicóse en tal tiempo un documento proveniente de la Secretaría del Gobierno Superior Político, en el que se precisaba: "Bajo la palabra infidencia están comprendidos los delitos siguientes: traición o lesa nación, rebelión, insurrección, conspiración, sedición, receptación, de rebeldes y criminales, inteligencia con los enemigos, coalición de jornaleros y trabajadores y ligas, expresiones, gritos o voces subversivas o sediciosas, propalación de noticias alarmantes, manifestaciones, alegorías, y todo lo demás que con fines políticos tienda a perturbar la tranquilidad y el orden público, o que de algún modo ataque la integridad nacional". Pena frecuente por las diferentes formas del delito de infidencia, era la de muerte. El 12 de abril del 69, se fusiló al guajiro Leonardo Domínguez Rodríguez, en las tapias del Rastro. Natural del Caney, su delito fue gritar "¡Viva Cuba libre!" al entrar en Santiago, ante un centinela. Tal fusilamiento es típico de una época en que las autoridades coloniales, tratando de sembrar el terror, hacían una zafra de mártires.

Emilio Bacardí aceptó el reto. Dejando de lado su criterio reformista, abrazó la causa de la revolución. Fue de muchas maneras infidente y también un "laborante", como se decía en la época. "La palabra *laborante* se convierte en un cubanismo puramente insurrecto que quiere decir *trabajar por la revolución*. Es insulto en boca de los conservadores, partidarios de la Colonia, y es zozobra, entusiasmo o dolor según el momento al cual se lo aplica". A Emilio Bacardí se le dio el encargo de recolectar fondos, que eventualmente volveríanse armas y municiones, entre los patriotas de Santiago de Cuba. Era también uno de los enlaces sobre los rebeldes santiagueros, la Junta Revolucionaria de Nueva York y los manigüeros que peleaban a tiros y machetazos. Es tradición familiar que Emilio Bacardí quiso marcharse a la manigua, —carácter nunca le faltó— pero no lo hizo porque sus compañeros de causa lo estimaron más necesario en Santiago. Bien visto, era tan peligroso estar entre los insurrectos como en una ciudad plagada de espías, donde el menor delito de "infidencia" era castigado con la muerte. Fuera de recolectar dinero, Emilio Bacardí recibía y distribuía los periódicos *El Cubano Libre* y *La Revolución*, cartas, volantes, mensajes. Guardaba ejemplares para un archivo secreto, en esos tiempos en que poseer papeles rebeldes era riesgo cierto. Años más tarde escribiría, por ejemplo: "LA REVO-

LUCION". De Nueva York se nos remite este periódico con correspondencia de esta ciudad". Y copiaría en sus célebres *Crónicas de Santiago de Cuba* el despacho en cuestión.

La modesta fábrica de ron de la calle Matadero, servía de excelente manera a los fines de Emilio Bacardí, en apariencia sólo un empleado del escritorio, y en realidad, también un "laborante" muy tenaz. Su hermano Facundo lo secundaba en sus ideas y esfuerzos, pero hasta cierto punto, pues el segundo de los hermanos Bacardí Moreau se entregó por esos años, fundamentalmente, a la tarea de mejorar el ron, empeño del que ya hemos hablado en algunas líneas y nos ocuparemos en capítulo especial. En el plano de la insurrección, un guajiro que venía del campo y entraba a comprar en la fábrica una botellita de ron, un bodeguero de la ciudad que llegaba a la misma fábrica para adquirir un garrafón de bebida destinada a sus clientes, un grupo de marineros que bajaba de un barco para llevarse varios *bocoyes* de su licor de travesía, tenían una apariencia inocente y sin embargo, eran, en algunos casos, decididos laborantes, que entregaban y recibían papeles o mensajes verbales o dinero. El empleado del escritorio Emilio Bacardí, se entrevista con ellos, frecuentemente, en el momento de registrar las ventas. Otras veces, los laborantes santiagueros recibían del patriota esas hojas sueltas que dejaban cernir los umbrales de las puertas cerradas en la noche. En más de una ocasión, quien deseaba marcharse a la manigua, obtuvo del joven rebelde los datos y contraseñas que le permitían incorporarse a los cuerpos de combatientes. Denuedo y sigilo eran el santo y seña de los laborantes.

Corría el tiempo entre copiosas noticias de combates, de fusilamientos, de condenas. En marzo de 1870, fue sentenciado en la Habana a seis años de presidio, el joven estudiante José Martí, suceso que quizás habríase confundido entre el turbión de condenas de no ser por el relieve apostólico que quien lo padeció adquiriría. En noviembre del 71, fueron ejecutados en la misma Habana, ocho estudiantes de medicina. Uno de ellos probó inclusive que estuvo en Matanzas el día de los hechos incriminados, pero lo fusilaron de todos modos. Había que complacer a los voluntarios y cuantos preconizaban la política del terror. (El general Domingo Dulce había sido reemplazado hacía tiempo, pese a que finalmente se sometió a la presión de los voluntarios, sin lograr complacerlos

del todo). Ver sentenciar y morir cada día, las más de las veces sin juicio, se había vuelto un hábito trágico en Cuba y especialmente en Santiago.

Oleadas de sangre llegaron hasta muy cerca de la fábrica de ron de la calle Matadero. Fue con motivo del fusilamiento de la expedición capturada en el *Virginus* y los oficiales y tripulantes de tal barco. La ejecución en masa fue considerada vulgar. Según Buch López, “para que fuera más ultrajante el acto, se dispuso que cada día, se fuera sacrificando a algunos, para que la enseñanza de rigor hiciera ver hasta donde llevaría España su órbita de destrucción y vilipendio”. Primero fueron ejecutados el general Bernabé Varona, más conocido por el mote de Bembeta, y otros jefes. Luego entraron en turno de muerte y fueron cayendo los demás, por grupos.

Aquello fue en nombre de 1873. Don Facundo Bacardí Moreau quiso recordar, en su carta sobre el Coco, fragmentariamente ya citada, una trágica escena de las que supuso que la planta podía contar. “Erguido allí, junto a la puerta, fue testigo, no diré impasible, pues sabe Dios si las plantas sienten, de tanto asesinato político autorizado por las leyes que regían: él vio caer a los pobres patriotas del *Virginus*”.

Don Facundo era joven entonces y hallábase trabajando en la destilería, cuando escuchó el estampido de las descargas. Aupóse en la pared de tablas que rodeaba la fábrica de ron y miró hacia las tapias del Matadero, lugar corriente de ejecuciones. Dos piernas muertas flotando trágicamente en el aire, después de arrojarse un cadáver en el carromato fúnebre. El súbito testigo dejóse caer, agobiado de dolor.

“Ya puedes figurarte el efecto que aquello me produjo, —continúa relatando a su hermano Emilio— mirar yo en el preciso momento en que sólo las piernas de aquel mártir sobresalían a la vista, antes de caer al fondo del carro que había de conducirlo al cementerio. Y toda aquella tragedia, aquella hecatombe que a diario ocurría en el Matadero, fue presenciada por el Coco”.

Los fusilamientos cesaron cuando el almirante inglés Lawton Lorraine, al mando de una fragata, mandó un ultimátum: “Exijo a usted que, inmediatamente, suspenda la inmundicia carnicería que aquí se está llevando a cabo. No creo que tendré necesidad de decir cuál será mi proceder en el caso de que mi exigencia sea desatendida”. Era el lenguaje

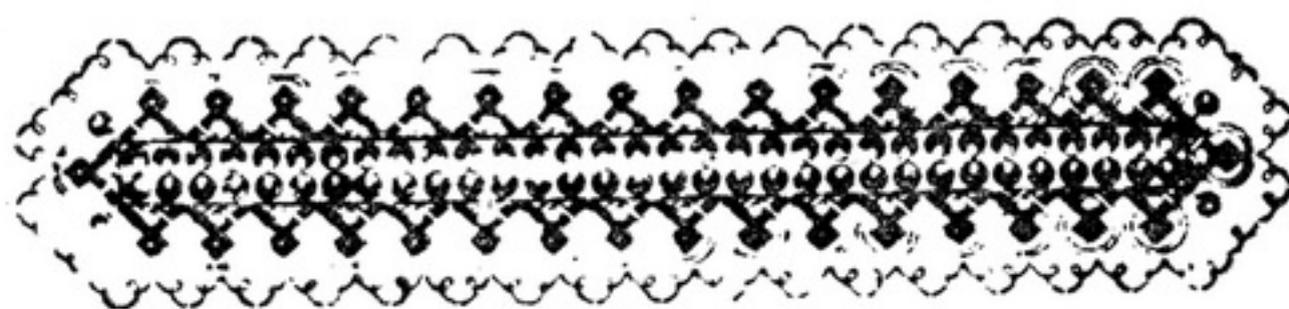
que podía entender el carnicero, un tal brigadier Burriel. Más tarde el *Virginus* y cuantos tripulantes salváronse de la masacre, fueron devueltos a los Estados Unidos, no sin las protestas estentóreas del Círculo Español.

En medio de tal ambiente, Emilio Bacardí Moreau continuó labo-  
rando, imperturbablemente. De cuando en vez, un rictus de reflexiva  
tristeza contraía su boca. En febrero de 1874, las autoridades coloniales  
exhibieron al público de Santiago, el cadáver ensangrentado de Carlos  
Manuel de Céspedes. El ilustre insurrecto había sido sorprendido por  
los españoles en las faldas del monte Turquino, donde se refugió después  
de perder su cargo de Presidente de la República y jefatura de la revo-  
lución, debido a discordias habidas en el campo patriota. Tales discordias  
no terminaron con la destitución de Céspedes. Por el contrario, conti-  
nuarían según el espíritu individualista y obsecado de la raza, creando  
indecisión y desorden que para las filas insurrectas fueron tanto o más  
dañinas que las balas enemigas. Además, dada la organización de las  
tropas colonialistas y libertarias, sus armas, sus tácticas, no podía empe-  
ñarse en una batalla decisiva. La guerra se prolongaba, entre éxitos y  
reveses para ambos bandos, año tras año.

Todo hombre encuentra, cualesquiera que sean sus luchas, un re-  
manso en el amor. Emilio Bacardí se casó con María Lay, el 26 de  
febrero de 1876, en Santiago de Cuba. ¿Es necesario decir que la  
muchacha tenía ascendencia francesa? Pues así era, y continuaba la  
amalgama americana. El matrimonio Bacardí-Lay fue ejemplar y tuvo  
seis hijos: Emilio, Daniel, que murió joven, María, José, Facundo y  
Carmen. El primogénito, Emilio Bacardí Lay, nació en Santiago el 12  
de junio de 1877, época en que ya se encontraba, en agonías, la primera  
guerra de independencia de Cuba. En el niño nació un soldado, como  
se verá más tarde.

Por esos tiempos, según Méndez Capote, “la situación de los revo-  
lucionarios resultaba difícilísima e insostenible. Las emigraciones estaban  
gastadas, cansadas, empobrecidas, divididas, y en gran parte, desiluso-  
nadas. Hacía tiempo que no mandaban ni podían mandar más recursos  
a la Revolución, necesitada como nunca. Las fuerzas cubanas carecían  
de armas, de pertrechos, de calzado, de ropa y hasta de alimentos. Y no  
era todo esto lo más grave. Surgieron varias veces escisiones importantes  
que produjeron daños irreparables”.

De jefe de operaciones del ejército español estaba el general Arsenio Martínez Campo, quien era tan buen militar como político. Tras largas deliberaciones y conferencias, firmóse la paz en el tratado que se conoce por Pacto del Zanjón, en febrero de 1878. No fue aceptado el convenio por el general Antonio Maceo, santiaguero de origen humilde que ganó sus grados en campaña, quien realizó su célebre protesta de los Mangos de Baraguá. Al no poder continuar en ese momento la lucha, se exiló voluntariamente y en mayo del 78, entró en vigencia el llamado Pacto de Zanjón. Una dura guerra de diez años terminó así. Cuba estaba postrada por el desangramiento, la destrucción y aun el hambre, pero no había muerto el espíritu de libertad.



### *Una conferencia sobre bibliografía cubana*

En los días 13, 14 y 15 de abril de 1970 se celebró en la Library of Congress, Washington, una conferencia sobre bibliografía cubana, bajo los auspicios de la Hispanic Foundation de la Library of Congress y de la Universidad de Yale, y con financiación de la Fundación Ford, presidida por el Dr. Howard F. Cline. Participaron bibliotecarios y universitarios residentes en Estados Unidos, Inglaterra, República Federal Alemana, España y Suecia. Los participantes no eran, en absoluto, una muestra representativa de la comunidad científica internacional. Por ejemplo, de Inglaterra no fueron dos de las personas que más saben en el país de bibliografía cubana: el historiador Hugh Thomas y el economista Brian Pollitt. Y no sólo faltaban representantes de todos los países socialistas, incluyendo a Cuba, sino tampoco había nadie de Francia, Italia, América Latina, etc. A pesar de esa falta de representatividad, la conferencia aprobó resoluciones solicitando la colaboración de instituciones cubanas en varios proyectos: microfilmear revistas y periódicos cubanos, preparar una "Newsletter" anual sobre estudios cubanos, publicar una bibliografía anotada sobre Cuba desde 1868 hasta ahora. Algunos de los participantes europeos, y también algunos norteamericanos, hicieron constar que esos proyectos requerían necesariamente la colaboración de archiveros, bibliotecarios e historiadores cubanos, y que era de todos sabido que a causa de las actividades del gobierno de los Estados Unidos contra la revolución cubana, era muy posible que los organismos cubanos no colaboraran, en esos proyectos, con organismos norteamericanos más o menos oficiales. Hicieron

constar también que las instituciones científicas cubanas colaboraban normalmente con numerosos universitarios europeos de países capitalistas, e incluso que bastantes universitarios norteamericanos habían trabajado en Cuba. Era por tanto superfluo el exhortar a los cubanos a que cooperaran con la comunidad científica internacional, puesto que ya lo hacían. Algunos participantes hicieron constar también que la iniciativa sobre cualquier proyecto bibliográfico sobre Cuba debería venir de Cuba, y no de Estados Unidos, si se quería realizar un trabajo serio.

Cuando se empezó a hablar de esa conferencia, en 1969, parecía que posiblemente fuera a celebrarse en Europa o en México, y que tendría lugar bajo el patrocinio de alguna institución académica no norteamericana. Aunque la idea inicial tengo entendido que provino de la Library of Congress, hubo quien creyó entonces que era posible que hubiera asistencia cubana. Algunos participantes, que hubieran rehusado ir a Washington —lo cual implicaba por supuesto que no iba a haber participación cubana— se comprometieron entonces a preparar comunicaciones, y recibieron la financiación necesaria. Este fue concretamente mi caso, y en cooperación con José Ramón Barraca, del Archivo Histórico Nacional de Madrid preparamos una comunicación sobre las fuentes que hay en España sobre historia de Cuba desde 1868; un ejemplar está depositado en la Biblioteca Nacional José Martí, en la sección “Colección cubana”.

Se presentaron otras tres comunicaciones, además de la nuestra: una sobre recursos archivísticos y bibliográficos en Inglaterra, otra sobre recursos archivísticos y bibliográficos en Alemania federal, y, por último, un ensayo bibliográfico, a cargo de varios autores, sobre los materiales impresos de la Library of Congress, con sugerencias para completar la excelente colección allí conservada. Uno de los objetivos de la conferencia resultó ser, precisamente, el mejorar las posibilidades de adquirir materiales cubanos por parte de las bibliotecas norteamericanas; así una mañana entera se dedicó a una discusión aburridísima sobre los problemas del tráfico postal entre Estados Unidos y Cuba, y otra tarde se pasó en hablar del surtido, velocidad de servicio y precios de los libreros que, en Europa y en Canadá, distribuyen libros cubanos. Otro medio día se dedicó a discutir los acápites de la bibliografía propuesta; la mayor parte de los asistentes sabía de sobras que hay ya

mucho trabajo bibliográfico realizado sobre historia de Cuba y que para superar lo ya hecho la participación cubana era esencial,

A mi juicio, la conferencia no tenía especial trastienda política. Los organizadores de la conferencia, como el Dr. Cline, son historiadores y bibliotecarios que hace muchos años que se dedican al trabajo bibliográfico sobre países de América Latina, trabajo que ha tenido como fruto publicaciones de alto nivel científico. Tal vez existía la intención de explorar la posibilidad de incrementar, a nivel institucional, los contactos entre organismos cubanos y norteamericanos; si así era, la falta de asistencia cubana hizo bien patente que no había habido ningún cambio de orientación. Eso quedó bien claro: un participante europeo leyó incluso una carta particular que el profesor Le Riverend le había enviado y en la que explicaba las razones por las cuales no iba a haber participación cubana; la empresa en la que nos habíamos metido representaba si acaso, "la cara buena del imperialismo". Algunos de los investigadores norteamericanos invitados, que habían residido en Cuba, se apresuraron a dejar claro que ellos no creían que, por las razones políticas de todos conocidas, se fuera a producir cambio alguno en el carácter de los contactos científicos entre Cuba y Estados Unidos: el tipo de contactos actuales, individuales más que institucionales, les parecía comprensible y satisfactorio.

La conferencia proporciona algunas enseñanzas, en mi opinión. Indica cómo hay todavía quien cree que la actividad científica puede aislarse de la política; indica también cómo hay organismos norteamericanos que se arrogan, sin encomendarse a Dios ni al diablo, el derecho a organizarle su bibliografía a cualquier país latinoamericano; pero indica también cómo los recursos cuantiosos de que disponen —la conferencia puede haber costado más de diez mil dólares— aunque les ayudan a reclutar colaboradores, no les permiten sin embargo realizar en este caso sus proyectos. Tanto los participantes que insistieron en ello, como los que expresaron reservas, sabían ciertamente que era absurdo exhortar a los organismos cubanos a que cooperasen en proyectos bibliográficos surgidos de la mente de un grupo de personas que no representaban, de ningún modo, la "comunidad científica internacional".

J. MARTÍNEZ ALIER.

St. Anthony's College, Oxford

## *Minúscula guía para "A través de mi espejo" \**

1. No siempre se trabaja para el fabuloso inglés, sino, aunque por vías que se nos ocultan, desinteresadamente para el propio beneficio. Así sucede con esta minúscula "poética", que escribí en el año 68 y olvidé muy pronto; y en la que ahora descubro el germen de las palabras leídas hace poco en la Biblioteca Nacional, como parte de un ciclo sobre la vida y la obra de los escritores cubanos contemporáneos. Mejor que escribir para esta Revista un resumen de mi participación en el ciclo, he creído que publicar la miniatura previa sería, al menos, de un mínimo interés para el "curioso lector" —personaje tan mítico como el mismísimo inglés—, por la vislumbre que ofrece sobre las mañas de ese aprendiz de astucias que todos llevamos dentro. Deberá el "curioso" tomarse la molestia de consultar la revista *Unión* para el desarrollo final de estos apuntes. Como pertenezco a las redacciones de las dos revistas, no me pesa este menudo enredo que tal vez les sume algún hojeador impaciente.

2. En tres ocasiones distintas he intentado decir lo que es para mí la poesía, y en las tres lo he hecho a mi manera, esto es, a través de una poesía. Lo que como se ve no significa aclarar mucho, ya que en todo caso habría que empezar de nuevo, y como lo haría otra vez a mi manera, sería lo que los niños llaman el cuento de nunca acabar, que acaba siempre en protestas. Algo se va desprendiendo de lo dicho, sin embargo, y es que, o bien para mí la poesía y la lucidez crítica no tienen donde encontrarse, o bien no soy yo muy lúcido; en cualquiera de los dos casos estas líneas se van quedando sin sentido, y aquí podría ponérseles el último punto.

A modo de simple ejercicio, y con la advertencia de que ahora marchamos a tientas, diré que el tiempo de mi vida en que la poesía era un regalo cotidiano fue justamente aquél en que ni siquiera tuve conciencia de ella; en que simplemente la respiraba o la vivía. Se trata de ese minúsculo fragmento temporal en que el mito del paraíso perdido toma cuerpo visible, la tan traída y llevada infancia. Comprendo que no resulta un tema que hoy —veinte de abril de mil novecientos sesenta y ocho— puede acarrearle mucho prestigio; pero no puedo reme-

---

\* "A través de mi espejo", conferencia leída en la Biblioteca Nacional el 23 de enero de 1970.

diarlo. Ningún poema leído o escrito en mis ya largos años de adulto alcanzará nunca la absoluta plenitud de una de aquellas experiencias: subir a la torre que está —¿estará aún?— en el bosquecillo de Roayat, en la Auvernia— y de aquí que me sonría siempre, con secreta aprobación, cada vez que leo en mis magras notas biográficas: “viajó de niño por Europa y los Estados Unidos”; o deslumbrarme en medio del monte al encontrar un perro ahorcado de un guayabo. Cuanto vino después ha sido un intento por recobrar aquellos ojos capaces de ver todas las cosas juntas y por todos sus lados a un tiempo; capaces, también, de oírlas, gustarlas, olerlas y tocarlas de un solo golpe absolutamente satisfactorio, en su plenitud sobreabundante. Sospecho que aun el accidente de escribir es más un testimonio de pobreza que otra cosa, ya que entonces no sentí nunca la tentación de hacerlo: la experiencia se complementaba a sí misma, expresándose en el puro hecho de ser ella lo que ella era.

Tanto es así que las fatigas de la poesía escrita no comenzaron hasta que cesó la tregua de inocente comunión con el verbo —puesto en minúscula si se quiere, y significando la creación en acto, la creación viviente que era una con uno mismo. Comenzaron con la separación y el conocimiento del bien y del mal, que es en esencia conocimiento de la fragmentación del universo. Desde aquí afuera, desde el destierro, hay hombres, mujeres, animales, sitios de este mundo y horas del día y de la noche cuyo esplendor es tal, y tal la velocidad de su advenimiento, que nos abruma o nos ciegan para acercárnosles y retenerlos, para acercarse el fragmento que somos a su “totalidad”, y detenerla, es preciso que la palabra los vele y sujete entre sus redes: si Blake no hubiese escrito su poema del tigre, la gloria de la bestia lo habría consumido entre sus llamas. Pero aun el poema de Blake es menor que el tigre en la pupila de un niño.

A caza de tanta majestad no aspiró nunca la poesía que he podido ir escribiendo. Uno lleva al destierro los mismos sentidos que tenía antes, y si éstos se enturbian de tiempo, reciben en cambio —en la más misteriosa compensación imaginable— todo un nuevo orden en que ejercitarse: el propio destierro —al modo en que es posible hablar de una catástrofe “feliz” porque nos conduce a la terrible belleza de Esquilo. Sin embargo, y en tono muy menor, mi poesía no ha sido la poesía del destierro, la de sus angustias y también sus esperanzas; sino

más bien la del camino y la nostalgia, que es como decir el tiempo y la memoria. Conocimiento directo, instantáneo, absoluto, del tiempo y la memoria: a esto he aspirado sin alcanzarlo nunca.

Por lo demás, la vía escogida —¿escogida?— cruza justamente por el corazón de la patria: si algo he podido añadir a la experiencia que de ella tengan mis amigos —entre los que incluyo a todos los que de veras la aman hoy o la amen mañana—, podré darme por contento. La posteridad, en el sentido de una hipotética supervivencia en la fama, no me preocupa mucho: primero, porque en los libros de texto el alojamiento es por fuerza precario; y segundo, porque luego que caiga el primer millón de años, qué va a quedar allá abajo. Sólo sobrevivirá la poesía siempre, y hacia ella se encamina el que escribió esto, en la esperanza de que al cabo no sea excesiva la que le aguarda en la magnificencia de la muerte.

3. Como se ve, faltan aquí las referencias a la “vida”; pero casi me atrevería a sostener que un “Holmes” benévolo podría deducirlas sin gran esfuerzo. Así, siendo la Habana una ciudad tan pequeña, y yo el peregrino personaje que de estas líneas se desprende, era inevitable que tuviese los amigos que he tenido, dando por supuesta en ellos la curiosidad que siempre acompaña a la excepción, en que sobreabundaban; y aun cuando cualquier muchacho habría podido percibir por qué era única la única joven que me haya interesado nunca, quizás se requería la rareza de mi punto de vista para encontrar la vía hacia el espacio mágico en que ella habitualmente se mueve. En cuanto al resto, diría Holmes encogiéndose de hombros, se aprecian en el sujeto fuertes indicios de antiguas creencias; y si éstas —como lo sugiere el documento— son las del hijo del carpintero —con la minúscula que él mismo se quiso—, podréis encontrarlo sin duda en su país, porque en su país el hombre quiere ser hermano del hombre, y no lobo. Lo que, mi querido Watson —añadiría—, no es tan elemental como parece, siendo nosotros todos tan extrañas criaturas y el mundo un sitio tan confuso, donde a menudo se da el revés por el derecho y sucede que reluce, no el oro, sino la moneda. Pero, fe y barajar, contestaría Watson, que todo lleva trazas de ponerse pronto en claro, y cuando lo esté, no habrá nadie en América que no sepa o no quiera verlo. Así sea.

ELISEO DIEGO.

## *Cantos africanos de Cuba*

*Escortado por tres  
rojos langostinos bigotudos  
llegó  
Rogelio Martínez Furé  
con un canto  
yoruba  
que enderezaba el mundo.*

CINTIO VITIER

En el salón de actos de la Biblioteca Nacional José Martí, la noche del 3 de mayo de 1970, el etnólogo y africanista Rogelio Martínez Furé, ofreció un recital de cantos africanos de Cuba y canciones suyas sobre textos poéticos de Nicolás Guillén. Fue acompañado el singular cantante por el guitarrista Sergio Vitier, el pianista y compositor Héctor Angulo y los tambores Batá de Jesús Pérez.

Desde que Fernando Ortiz decidió ilustrar su conferencia sobre la música de los yorubas cubanos, a mediados de la década del 30 en el teatro "Campoamor", se había producido un *lapsus lingua* en lo que a música afrocubana concierne. El interés de Don Fernando había sido, fundamentalmente, epatar a los criollos ramplones de la República mediatizada con aquellos tambores estruendosos, "bárbaros", recién salidos de un templo lucumí. En aquella ocasión, se desacralizaba aquella música, dejando atrás la estrechez de la etnia y la prohibición colonial, para pasar a formar parte integral de nuestro acervo cultural. La noche del 3 de mayo los cantos rituales de los yorubas, los cantos de trabajo de los congos y de los arará volvían a la palestra. Esta vez, claro, con la experiencia acumulada en cuarenta años y con una marcada voluntad de estilo.

La labor de Martínez Furé como etnólogo, e investigador de la cultura en general, lo han llevado a hurgar y conocer como nadie las culturas africanas llegadas a la Isla durante la Trata. Si Don Fernando necesitó ilustrar sus conferencias de la Sociedad Hispano-Cubana de cultura valiéndose de los tambores batá de Pablo Roche y de la voz de Merceditas Valdés, Furé, para mostrar los resultados de sus investigaciones no requiere de un cantor popular, no necesita de ningún otro akpwón. Su mente recoge y su voz expone. Dominique Desanti publicó en el periódico parisino *Le Monde*, a raíz de su estancia en

La Habana en 1968, una crónica en donde señala: "... un guitarrista ha cedido su puesto al etnólogo Furé que, con una voz espléndida, la mirada perdida, llevando el compás de una manera que haría morir de envidia a los percusionistas profesionales de Europa, canta un canto yoruba, y lo continúa después transportado a ritmo cubano, y nos incita entonces a un coro improvisado. El azar nos entrega así un ejemplo de esa síntesis de las culturas de esa imbricación de Africa y de América Latina, que alimenta las artes en Cuba". En el cantor-investigador Furé se da el fenómeno cultural aparecido en las primeras civilizaciones de la humanidad: el griot. Aquél recopilaba de sus ancestros, y al mismo tiempo de sus contemporáneos. A través de su boca perduraba, se construía, la historia cultural. Nuestro griot se llama Martínez Furé. Y habrá que integrarlo siempre a la ya larga tradición de los aedas, que tienen su expresión moderna en nuestra época, —y en nuestro continente americano—, en la desaparecida figura de Violeta Parra, en Chile, junto a la figura mágico-fluvial de Vinicius de Moraes, en Brasil. En el continente africano estaría Marguerite Taos-Amrouche, de Argelia.

*Asokere keré meyé*, un canto para Elegguá, dios de los caminos, abrió el recital. Siguieron cantos para Shangó, y un canto arará. Fueron sintomáticas la interpretación y la concepción musical del canto para Dadá, dios de los vegetales. En este canto es donde se realiza aquella voluntad de estilo de la que hablé más arriba. El canto para Dadá resultó ser la simbiosis perfecta. El fue de por sí la más bella audición de música contemporánea. El acompañamiento fue una banda magnetofónica sobre la que el cantante sobrepuso su voz, entre quejidos y notas guturales emitidas a la manera de canto de los sudaneses y bantú, en Africa. Se interrumpía la música electrónica para dar paso al acompañamiento clásico, es decir, la percusión de los Olú batá. Lo que demuestra las posibilidades de experimentación que plantean, en todos los sentidos, estos cantos cubanos de origen africano. Su no cristalización permite trabajar con los más complejos estilos musicales contemporáneos sin perder los elementos característicos de la música autóctona. Otros bellos cantos: para Osain (*Borotiti lawa tarepo*); para Obatalá (*Enú ayé*); un canto congo (*Oyaya lumba lumba*) y otro funerario (*Ewe iyao*) acudieron a la escena con el mismo tratamiento musical e interpretativo. Los Olú Batá (Jesús Pérez, Ricardo Carballo, Bárbaro Valdés) acometieron un solo de percusión con un toque arará.

Oímos tocar la guitarra, “ese instrumento de las rondeñas y la jácara”, a Sergio Vitier, en el *Elogio de la Danza* de Leo Brouwer. Y paseaba con tal delicadeza sus manos sobre el delgado puente, o por entre las cuerdas, suaves a su medroso tacto, que más que de guitarrista parecían manos de orisha vertiendo imponderable oro fino sobre la madera.

La segunda parte estuvo integrada por las canciones del propio Furé con poemas de Nicolás Guillén (*Pero que te pueda ver, Iba yo por un camino, Canción de Cuna para despertar a un Negrito*). Furé no se limita al componer la música para estos poemas de Guillén a musicalizar el texto. Creo que su concepción musical complementa la palabra poética y establece un contrapunto favorable que deslinda la personalidad del poeta y la del compositor. Ambos, no obstante, viven en la misma atmósfera sensorial.

La noche del 3 de mayo cerró con un homenaje de los artistas al guerrillero heroico, *Réquiem a Ernesto Che Guevara* de Tomás González-Furé-Vitier.

NANCY MOREJÓN.

### *Los premios literarios del MINFAR*

En el concurso “XVI Aniversario 26 de Julio”, convocado por la Dirección Política de las FAR en homenaje a los héroes caídos en el asalto al Cuartel Moncada, obtuvo el Premio de Historia la obra *Amanecer en Girón*, original del 1er. Capitán Rafael del Pino. El breve volumen, de un poco más de un centenar de páginas, relata en forma autobiográfica, en primera persona, desde la incorporación del autor a la Aviación de Guerra después del triunfo de la Rebelión hasta culminar en las jornadas victoriosas de Playa Girón que causaron la liquidación de la brigada mercenaria, organizada, financiada y dirigida por el imperialismo norteamericano.

Debe clasificarse esta obra como un relato-testimonio o documental. Premiada en la Sección de Historia, no se refiere a lejanos hechos pasados, sino que recoge la historia viva, palpitante, de uno de los episodios culminantes en el desarrollo de nuestra revolución socialista. Como indicaba el Comandante Ernesto Guevara en el prólogo a su *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* los participantes en los hechos

capitales del proceso insurreccional (y, por supuesto, en el período posterior en plena revolución) debían recoger sus recuerdos y exponerlos verazmente en relatos que contribuirían a conformar la historia completa de este período fundamental. Esto ha hecho el 1er. Capitán Rafael del Pino: ha recogido la historia dinámica y vivaz de su participación en las jornadas de Playa Girón en que la reducida fuerza de nuestra Aviación Militar contribuyó eficazmente a la victoria del ejército rebelde y las milicias revolucionarias.

El relato posee gran atractivo y amenidad. En forma espontánea, el autor narra sus recuerdos de una manera que tal parece como si los volcara con premura sobre el papel. En ocasiones parece que se va a desviar de sus objetivos, pero siempre recobra el hilo esencial de su narración. De un modo absolutamente sincero da a conocer sus reflexiones y preocupaciones durante los hechos que narra. Sabemos de sus estremecimientos y escalofríos en el combate aéreo, de sus miedos y sus valentías, de sus esperanzas y anhelos, porque no son estos combatientes revolucionarios superhombres, sino seres humanos que disponen de todas las reacciones de los demás hombres.

*Amanecer en Girón* revela la capacidad narrativa de su autor. Cuando nos refiere los combates aéreos en que intervino en aquellos tres días cruciales de abril de 1961 le parece al lector que se encuentra a su lado, tal es la manera con que logra transmitir sus emociones y situar al lector en la situación que describe. A veces tememos que caiga en lo melodramático, pero el mismo dinamismo de la acción lo salva de estos peligros. Me parece que no existen en relatos de este género muchos que logren superar la amenidad e interés que Rafael del Pino ha logrado insuflar en su narración.

Quizás algunos quieran subrayar que en el aspecto formal la narración de estos hechos muestra ciertas quiebras en lo literario. Pero no es *Amanecer en Girón* obra para ser juzgada por un mero rasero estético. Como José Martí afirmaba en el prólogo a *Los Poetas de la guerra*: "Su literatura no estaba en lo que escribían, sino en lo que hacían. Rimaban mal, a veces, pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien." Algo similar debemos decir de esta narración emocionada en la que palpamos la heroicidad del aviador, su fervor revolucionario, su abnegación que lo lleva hasta los linderos de la muerte. Muy pequeña sería una crítica literaria que se

dispusiera a señalar en narración de tal naturaleza tal o cual error gramatical o estilístico.

Los que hoy leemos *Amanecer en Girón* podemos darnos cuenta porqué el pueblo cubano pudo defender tan bravamente su Revolución en aquellos momentos capitales y vencer a un enemigo tan poderosamente armado. El testimonio vivo que entrega Rafael del Pino posee méritos singulares al transmitir no sólo para nosotros hoy, sino para los que vengan después de nosotros, cómo la Revolución cubana, con estos héroes humildes pudo derrotar a sus enemigos.

Recibió el Premio de Cuentos *Tiempos de cambio*, original de Manuel Cofiño López. En las citas que publica al principio de la obra aparecen unos versos de Milton que dan contenido conceptual a las narraciones que siguen a continuación. "El caos es árbitro que rige, y por decisión embrolla más la refriega. Así reina; pero cerca de él un árbitro más alto, el cambio, lo gobierna todo." En estos relatos de Manuel Cofiño "el cambio lo gobierna todo". Estos cuentos están presididos por una señal predominante: el cambio total que a la vida cubana ha imprimido la revolución. En estos siete cuentos, la mayoría narrados en primera persona, captamos las transformaciones que en varias existencias humanas produce la Revolución. Podemos escardar, aquí y allá, entre los diversos cuentos, algunas frases que nos dan la señal convenida: "Todo ha cambiado"; "Veré dos Claudias. Pensaré en mi vida en dos, quizás tu vida en dos"; "aquí todos fuimos otros"; "después ya fui otro". Estos personajes advierten cómo entre el ayer y el hoy se ha introducido una transformación radical, ha existido un cambio que escinde sus existencias en dos partes: antes y después del hecho revolucionario.

La obrera que ejerció la prostitución en el pasado y que, precisamente, la revolución ha rehabilitado, es la protagonista del primer cuento que da título al volumen. Es un relato breve, pero que resulta en su veracidad uno de los que mejor reflejan el cambio producido por la Revolución. Es un cuento sencillo cuya modalidad expositiva, el relato en primera persona, lo dota de una autenticidad extraordinaria.

Cada uno de los cuentos de este libro adquiere una individualidad que lo caracteriza y distingue. Cabría señalar, por ejemplo, cómo la ensoñación es pauta principal en el cuento "Los besos duermen en la piedra", cómo la sensualidad lo es en "El milagro de la lluvia" y el

dramatismo en "La noche baja". El relato, "Donde ahora crece un flamboyán" el cambio inevitable se produce en el esbirro que, escondido de la justicia revolucionaria, perdió la razón y vuelve ahora, enajenado, al lugar donde estuvo el cuartel represivo donde torturó y mató.

Aunque Manuel Cofiño López emplea recursos técnicos sencillos para lograr los efectos requeridos, algunos de sus relatos poseen procedimientos más complejos, como ocurre con "Donde ahora crece un flamboyán", lo mismo que en "El milagro de la lluvia" ofrece una prosa más elaborada. Pero, no obstante, hay que subrayar que los cuentos relatados en primera persona poseen mayor fuerza, veracidad y dramatismo. *Tiempo de cambio* revela, por tanto, la personalidad de un nuevo cuentista que aporta elementos valiosos al relato actual en Cuba.

*Pido la palabra*, de Héctor de Arturo, obtuvo el Premio de Poesía. El tono coloquial de estos poemas dan el testimonio de una voz revolucionaria que hace de las experiencias de cada día material para sus versos. La palabra que pide Héctor de Arturo le sirve para expresar sus convicciones revolucionarias, como una toma de posición, la toma de conciencia de principios que se hacen consustanciales con su persona. Esa identificación entre la palabra y el hombre, entre la palabra y el poeta, resulta indispensable para que logre autenticidad y calidad una poesía de esta naturaleza. Algunos creerán que estos poemas pueden ser descalificados empleando el mote tan socorrido de panfleto. Pero, afortunadamente, Héctor de Arturo no le teme a esos membretes que sólo sirven para hurtar el cuerpo y escudarse tras la moda foránea más en boga.

Este libro de poemas está despojado de hojarasca: sencilla es su expresión como sencilla es la voz que resuena en sus versos. Héctor de Arturo permite conocer en estos poemas no sólo al combatiente, al militante, sino también al hombre que, sin divisiones ni cuarteamientos, siente, ama y sufre. Los poemas hablan de la lucha revolucionaria, de la gesta gigantesca del pueblo de Viet Nam pero también de los fervores íntimos, de la ternura y el cariño de la madre y el niño. Todo unido en un mismo gesto de audacia, convicción y afán transformador.

SALVADOR BUENO

## *Algo para la palidez . . .*

Gustavo Eguren ha dado a conocer un libro de cuentos que enriquece nuestro acervo literario. Puede parecer esta expresión una frase trillada. Pero no es así. Una literatura se incrementa según aumentan sus facetas, tendencias y proyecciones. Eguren, con su obra *Algo para la palidez y una ventana sobre el regreso* ofrece un aporte nuevo a la narrativa cubana. Buena parte de nuestra cuentística —la mayoría— se nutre de abundante anecdotario. Lo que ha interesado casi siempre a nuestros narradores ha sido la búsqueda de un asunto interesante, atractivo y original. Gustavo Eguren ha tomado otras vías. Tengo para mí que este narrador trata de obtener otros resultados, parte de otro punto de vista. La anécdota no es lo esencial y valioso en sus cuentos. Más bien lo que quiere es lograr la creación de una atmósfera a través del diálogo de sus personajes.

Tomemos, por ejemplo, los dos primeros cuentos de este volumen. Son los titulados “Algo para olvidar” y “La palidez y el hastío”. Son cuentos breves, que ocurren en otros climas: Hamburgo y Colonia. ¿Qué significa la anécdota, el asunto, en estos relatos? Muy poco. En ellos encontramos a unos personajes que se reúnen, conversan, le ocurren pequeñas cosas, nada trascendental ni notable. En el primero, un personaje espera la llegada de un antiguo conocido, a quien salvó en la guerra. En el segundo, un matrimonio celebra un aniversario en su hogar. Ellos recuerdan algunos hechos de su pasado, aunque sabemos, según el exergo que Eguren pone al principio del primero, que “Recordar es siempre mentir” según frase de Pío Baroja.

Para estos personajes el pasado tiene una presencia sutil, está en ellos, con ellos, sin que se den mucha cuenta de esto. Weber visita a un anticuario, se encamina hacia un restaurante, conversa con un amigo. Linda y Germán preparan la modesta cena de su aniversario. ¿Qué hablan, qué hacen? Muy poca cosa. Casi nada les ocurre. Y, sin embargo, en un caso y en el otro, vamos conociéndolos por dentro, vamos viendo cómo es su vida, cómo ha sido su vida ayer y lo es hoy. En los dos cuentos vamos contemplando cómo la vida se desliza, fluida, lenta y apagadamente hacia la muerte. El final, en ambos cuentos, es similar. En el primero, un hombre, con el uniforme del Ejército de Salvación, declama: “. . . Cómo el agua desgasta las piedras y sus inundaciones arrebatan el polvo de la tierra, así destruyes la esperanza del mortal.”

En el segundo relato, los esposos se duermen, mientras "A lo lejos se alzaban las dos torres de la Catedral de Colonia, eran como los dedos inútiles de Dios bendiciendo algo que a nadie le importaba." En ambos casos, según cita de Lubicz Milosz que utiliza Eguren: "he aquí al hombre endeble y su gran dolor".

En pocas ocasiones, los cuentistas cubanos han utilizado estos procedimientos, han buscado la creación de una atmósfera de una manera tan frágil y consciente. Sólo un ejemplo recuerdo ahora: *Conejito Ulán*, el admirable cuento de Enrique Labrador Ruiz, aunque posee otros objetivos. Pero Gustavo Eguren intenta forjar todo un clima en torno a sus personajes, una atmósfera que se identifica con unos personajes para quienes la vida ofrece pocas satisfacciones, rueda sobre ellos impregnándolos de una cierta melancolía, de un cierto escepticismo. Hay una oleada de comprensión y ternura en el tratamiento de los personajes tal como lo hace Gustavo Eguren.

Otros dos cuentos, "Esa pequeña palabra, paz" y "Al borde del agua", se aproximan a la técnica de los primeros. Creo que no lo consiguen. "Una ventana sobre la pradera" es un relato tradicional en todos los sentidos, aunque supongo que muchos lectores lo prefieran a los primeros. "De regreso", cuento conflictivo que tiene muchas perspectivas, podría ser el núcleo de una buena novela de tema revolucionario. Pero, me pregunto: ¿por qué este autor ubicó la localización de sus dos primeros cuentos en ambientes europeos? ¿es qué no podía concebir unos personajes similares en un ambiente cubano? La lectura del último cuento me plantea esa pregunta. Porque muchas veces se ha dicho que la narrativa hispanoamericana carece de verdaderos personajes y, me vuelvo a preguntar, ¿no podría Gustavo Eguren concebir unos personajes, la creación de una atmósfera con unos personajes cubanos, en un ambiente cubano? "De regreso" podría ser una respuesta positiva, aunque no llega a concretar estas proyecciones.

En resumen, *Algo para la palidez y una ventana sobre el regreso*, es un libro digno de tenerse en cuenta en la vanguardia del cuento actual cubano. Gustavo Eguren ha dado un paso adelante, que nos da una faceta nueva del autor de *La Robla*. Por lo tanto, esperamos los nuevos cuentos que nos ofrecerá este autor. Se hace necesario su aporte. Cubrirá toda una faceta nueva en la narrativa nacional.

SALVADOR BUENO

## *La Cultura, esa molestia*

La Biblioteca Nacional de Chile fue dejada sin fondos

Cuando en diciembre último fue sancionada por el Parlamento la Ley 17.271, que prohíbe a los organismos estatales realizar todo tipo de publicidad, tal vez no se pensó que se cercenaban, en forma definitiva, los fondos de la Biblioteca Nacional destinados a sus programas de difusión cultural.

Resulta que la Contraloría General (un organismo superfiscalizador creado durante el Gobierno de Pedro Aguirre Cerda, a comienzos de los años 40) estimó que los "gastos que demanda la difusión de cultura a través de conferencias, conciertos, exposiciones, seminarios, cursos, cine-foros y otras actividades, caen por su mismo carácter de difusión en los límites de la Ley 17 271". El contralor Héctor Humeres, un abogado proclive a la línea derechista del Partido Radical, ordenó a la Tesorería que rechazara un giro global pedido por la Biblioteca para sus labores específicas. Humeres, partidario decidido del derecho positivo, piensa que la cultura también es propaganda. Y puede que no ande muy descaminado.

El caso es que por ahora la Biblioteca Nacional está funcionando a media agua y sólo se atiene a la prestación de libros, postergando para mejor oportunidad sus tareas divulgativas. Pero no son sólo problemas culturales los que estremecen los cimientos del viejo edificio de la Biblioteca, que fue fundada hace ya 158 años, 24 meses después que fuera proclamada la independencia chilena. Los funcionarios, luego de realizar un paro de 48 horas —el primero en la larga historia de la institución— señalaron que los sueldos que perciben son incompatibles con sus necesidades. El presidente de la agrupación de personal, Amadeo Aracena, expresó a este cronista que "el año pasado renunciaron 30 empleados por los absurdos honorarios que percibían". Y agregó: "En lo que va corrido de 1970, se han cursado otras dos renuncias por el mismo motivo. Si seguimos así, en poco tiempo la Biblioteca va a quedar desmantelada".

El mismo Aracena sostiene que los empleados de la Biblioteca son los peor pagados de la administración pública. Pero no son los únicos desmoralizados. También el Director del organismo, el escritor Roque

Esteban Scarpa Straboni (56 años, soltero, graduado como profesor de literatura en 1942) es otro de los desesperanzados por el caos financiero de la Biblioteca.

Y en realidad no lo oculta. “Nuestras labores están totalmente paralizadas —declaró a “Prensa Latina”— y debimos suspender un seminario para conservadores de museos que debía efectuarse en Punta Arenas, el mes de marzo (Punta Arenas es la ciudad más austral de Chile y en donde nació Scarpa). Por otra parte, deberemos clausurar —se lamentó— las exposiciones del Libro Soviético y del Libro Japonés, que estaban programadas para los próximos meses”. Y no es sólo eso. “La revista *Mapocho* que debió aparecer en abril, tampoco pudo salir a circulación. Nos hemos quedado con todo el material listo”, agregó el afectado.

*Mapocho* es una revista trimestral que se dedica, preferentemente, a publicar trabajos de investigación literaria y obras de creación y fue fundada por el ex director de la Biblioteca, Guillermo Feliú Cruz.

Otras publicaciones, además, deberán esperar turno; entre ellas, el *Anuario de la Prensa Chilena*, *Documentación de Referencias Críticas*, *Anales de los Museos* y folletos especializados. Sin embargo, hay otros aspectos que también se ven perturbados por la determinación de la Contraloría; entre ellos, la iniciación de los cineforos, que se realizaban todas las semanas en la sala de exhibiciones de la Biblioteca, bajo la dirección del profesor Raúl Pérez Arias, quien en conversación con PL señaló: “La decisión de la Contraloría es algo absurda. Nosotros, en realidad, estamos lejos de hacer propaganda, pues es sabido que proyectamos películas que tienen un cabal sentido artístico. Bastaría recorrer los títulos de los films que programamos el pasado año para demostrar lo anterior. Además, los estudiantes tienen acceso gratuito a esas funciones y el público sólo abona un escudo (unos 6 centavos de dólar), lo que indica que se ha tratado de poner la cultura cinematográfica al alcance de todos”.

“En lo tocante a los fondos para divulgación cultural, es un contrasentido que se los limite, mientras se ofrecen dineros para gastos de propaganda (los que pueden obtenerse a través de un simple decreto presidencial). No deseo utilizar este recurso, porque fuera de prestarse a torcidas interpretaciones, no estaría interpretando la misión que le corresponde a la Biblioteca en la divulgación de cultura hacia todos los

sectores de la población. Espero —vaticinó Scarpa— que el resto de los organismos del Estado afectados por esta interpretación de una ley se unan para hacer presente la incongruencia de la medida”.

La medida incongruente ha tenido consecuencias que están a la vista. El salón de actos de la Biblioteca se ve desierto por las tardes; tampoco en las salas de conferencias, como en las habilitadas para exposiciones se ve mayor actividad. Sólo se advierte la presencia de algunos porteros y aseadores. Queda, eso sí, la esperanza de que el Presidente de la República firme un decreto que restituya los fondos, para gastos de “propaganda” y no de difusión. Ya el contralor Humeres había especificado, en respuesta a un oficio del mismo Esteban Scarpa, que “donde la ley no distingue no es lícito al intérprete distinguir” y que, por lo tanto, no era posible cursar egresos para “sufragar publicidad, difusión o relaciones públicas”.

Tal vez en la historia del país nunca se había llegado a una situación límite de tal envergadura, ni menos la maraña legal había trabado tan concienzudamente la labor casi inocente que desarrolla la Biblioteca, cuyas limitaciones, a decir verdad, se comprueban casi a diario por la falta de textos indispensables y por la escasez de personal especializado, capaz de orientar a los solicitantes de una manera eficaz. “Lo que pasa —sostuvo Aracena— es que nadie quiere trabajar en el servicio. Sólo 16 personas figuran en la planta profesional y técnica, mientras que el resto está ubicado en un escalafón deprimente, con sueldos que no se compadecen con las funciones que les toca efectuar”. Es lógico, entonces, que la atención al público no sea todo lo medianamente eficiente que se le puede pedir a un organismo especializado. Hay atrasos en el fichaje y en la clasificación de libros, diarios, revistas, folletos, lo que impide a los estudiosos trabajar con comodidad y disciplina.

A través de sus 158 años de vida, la Biblioteca ha sido el más pobre de los parientes del Estado. Y no ha podido ni puede cumplir con el cometido real para el que presumiblemente fue creada. Más de un millón de textos se agrupan en los anaqueles del vetusto edificio, que en invierno no cuenta con calefacción, como tampoco ningún tipo de temperancia contra la torrefacción estival. El tercer piso del edificio, en donde trabaja el poeta Juvencio Valle, es conocido como “la Siberia” por la gelidez que se advierte en cada una de sus dependencias.

“Lo único que queda es una reestructuración a fondo —manifestó el director Scarpa, un escritor que fue condecorado con la Orden de Isabel la Católica en el grado de Comendador en España—. Para eso ya cursé una comunicación al Ministro de Educación y otra al de Hacienda. Puede ser que se atiendan mis peticiones y se logre mejorar la situación del personal como también la labor específica de la Biblioteca, que no se limita solamente a guardar, clasificar y prestar libros, sino que tiene una misión mucho más importante que cumplir.”

Mientras eso suceda, la realidad es bien distinta. Ya el edificio de la institución apareció con grandes cartelones puestos por los empleados en que protestaban por la situación económica y por la falta de presupuesto. Pero la huelga de brazos caídos, que fue de 48 horas y que apenas pretextó algunas gacetillas en los periódicos locales, puede extenderse a una de mayor envergadura, tal como lo aseguraron los dirigentes gremiales de los empleados y del personal subalterno.

Al parecer, el conflicto recién empieza a manifestarse y su agudización puede estallar en cualquier instante. “Las autoridades están empeñadas en convertir a la Biblioteca en una reliquia inerte”, piensan algunos de los empleados de la tambaleante institución.

CARLOS OSSA

Corresponsalía de PRENSA LATINA en Santiago, Chile

### *Alción al fuego* \*

Si no fuera por un motivo esteticista, “poético”, sólo por esas hondas relaciones que cuajan en las imágenes y símbolos consagrados por la tradición más antigua, es posible titular hoy un libro *Alción al fuego*, si es que éste ha trascendido ese nivel, frecuentemente medianero, en que aún nos embriaga el brillo de la palabra.

Alción, el ave solitaria que sobrevuela al fuego; la imagen en la que el hombre ha visto siempre una representación del espíritu, y la voluntad ciega de tan lúcida que todo quiere devorarlo. Pero a través de los poemas, como al paso del tiempo y de una cultura a otra, como en el oscuro fondo mismo que es el hervidero de arquetipos e imágenes, éstos se cambian uno en otro, y a buscar razones que lo expliquen.

\* FRIOL, ROBERTO. *Alción al fuego*. La Habana, Ediciones Unión, 1968. (Colección Manjuarí).

(y que no sea por aproximaciones formales, intuición de “parecidos”) desborda quizá toda posibilidad humana, la nuestra al menos. Alción equiparable al ciervo, vislumbre huidizo siempre, una vez unicornio, y muy frecuente y genéricamente pájaros. Intuimos aquí una imagen de lo absoluto, que más de una vez asume la personalización de la “Poesía”. Pero el ciervo, el unicornio ostentan la corona de fuego, que es ya también un símbolo del espíritu, de lo que alumbra cuando huye, de lo que adquiere su mayor fulgor en trance de muerte y desaparición, como el otoño. ¿Acudiremos a la expresión vulgar según la cual las puntas de la serpiente misteriosa se tocan? Porque el oro es también el fuego y el brillo de la sangre; porque el fuego es también la sangre.

*Nada hurraño hay en este ciervo que huye:  
se acerca huyendo, te llama con su fuga.  
El bosque es tuyo y no lo sabías:  
si el ciervo no huye, no llegarás a tu alma.*

Y en un precioso soneto:

*Huye el recado de oro con su llama...*

La poesía es siempre un recado de lo alto, oro en la sombra del oído. Y hay que “repetir el recado entre toscos pucheros”.

El poeta recibe las visitaciones rápidas de lo absoluto en el desierto, en lo arrasado, en lo blanco, en la nada. Más que en la soledad, en confusión; sólo así comprendemos la cita de Rimbaud: “Todo se volvió sombra y ardiente acuarium” al frente de una de las secciones del libro. Quizá esta red de peces que circula en la sombra simbolice también secretamente los vislumbres de lo absoluto.

*Pero el rey clama en la noche del verde,  
y vuelve a su noticia el trascordado  
—oro angustiado que de nuevo salta.*

Confusión de quien ignora incluso su propio rostro, y a quien la búsqueda angustiada de su propio rostro hace que lo identifique con el rostro de lo absoluto. Podemos enumerar toda una serie de versos que lo expresa:

*Entre estas palabras, cuál es mi rostro...*

---

*En el tiempo buscar nuestro rostro.*

*Lo han escondido dónde...*

---

*... pues salimos a buscar nuestro rostro, tu rostro.*

Constante diálogo con el escondido:

*¡Oh impasible!: Tu mudéz como un oro*

Diálogo con el que sólo ofrece su espalda:

*... para el que no ha de viajar  
sino en secreto por el dorso de tus manos.*

Con el que sólo da silencio:

*¿Es eso todo, pájaro que callas, mientras hablan los que  
no deben hablar?*

Pero este diálogo es un afán solitario tendido hacia lo que no se sabe, hacia la plenitud que sólo se cumple con la muerte, flecha elástica que nunca llega a la *otra orilla*, esa otra orilla de las religiones orientales que con la nuestra compone la totalidad:

*¿Cuál de mis versos podrá ser el puente sobre el río?*

*Ninguno. Y, sin embargo, a ti sigo cantando.*

Y ese rostro ¿lo ignora o se lo esconde? Esta poesía obsedida por las dimensiones opuestas del *adentro* y el *afuera*, formalmente también hace su juego de escondidos. Esta poesía se esconde. Esconde su trato con las más altas y arduas instancias del espíritu en una forma expresiva llana, directa, a veces coloquial. Esconde su angustia en una fineza de

imaginación, en una tenue y sobria voz que a nadie sobresalta o choca. Fineza, cortesía tal vez recibida del ancestro oriental que el poeta confiesa. Cortesía de quien se cree "hombre de arte menor", de quien dice a la poesía:

*torpes, tan torpes para hablar,  
para entender que eres tú sola quien habla.*

FRANCISCO DE ORAÁ

MISCELANEA

### OTRAS ACTIVIDADES

Notables actividades culturales, además de las que en este número se reseñan extensamente, desarrolló la Biblioteca Nacional en el primer tercio del año.

Destaca la Exposición Bibliográfica y Fotográfica sobre Lenin, montada con motivo del centenario del gran líder. Más que apuntar a fines instructivos, siempre necesarios, la exposición se propuso evocar las circunstancias en que descolló la personalidad de Lenin, dar las imágenes del ímpetu revolucionario y la orientación certera que movieron al pueblo ruso en las horas cardinales de su historia —hecha historia del mundo—, enseñar momentos del desarrollo del pensamiento de Lenin y mostrar gráficamente las resonancias que su vida y su muerte alcanzaron en Cuba, tanto antes como después del triunfo de la revolución.

Para esto, en originales módulos, gentilmente cedidos por los dirigentes del Pabellón Cuba, se presentaron no sólo fotos, reproducciones de cuadros y dibujos alusivos, sino reproducciones de importantes manuscritos y de periódicos leninistas. También consignas lanzadas por Lenin en distintas fases de las revoluciones rusas y frases de Fidel Castro y Che Guevara sobre su papel histórico.

Una muestra muy representativa de los libros y folletos de Lenin y sobre Lenin, incluyendo la *Bibliografía Lenin in Memoriam*, publicados en Cuba en distintas épocas, así como ejemplares de los periódicos cubanos que en 1924 recogieron la noticia e hicieron comentarios sobre

su muerte, completaban la exposición, que recibió la visita y los elogios del cosmonauta coronel Shatálov y demás integrantes de la misión soviética de amistad que visitaba Cuba. En el Departamento Circulante el escritor Salvador Bueno dictó una emotiva conferencia sobre *La Personalidad humana de Lenin*.

### FEIJOO SOBRE GUILLEN

Un trabajo muy intenso, de erudición y gracia notables, leyó Samuel Feijoo en la Biblioteca, para agotar, tal vez, el tema de cierta poesía popular latinoamericana y española como antecedente en la obra del poeta nacional, Nicolás Guillén.

En un número próximo la *Revista* espera ofrecer un fragmento de la conferencia.

### LOS ESCRITORES DE AFRICA

José Carrillo, profesor universitario y diplomático cubano que en los últimos años ha recorrido el continente africano en misiones del Gobierno Revolucionario, pronunció una conferencia sobre tendencias, nombres y logros de la actual literatura africana, tanto en los países de habla inglesa como en los de habla francesa. En el sorprendente inventario de autoridades, subrayó Carrillo el papel de aquellos escritores que en Africa se han incorporado a la difícil lucha por la libertad.

### MARTI EN LA MUSICA

La Biblioteca presentó una original exposición de todas las partituras existentes en sus fondos, que se han compuesto sobre poemas de José Martí. La muestra comprendía preferentemente obras de música popular.

### BIBLIOGRAFIA

ADAM, CARLOS. *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*. Advertencia preliminar por Juan Carlos Ghiano. La Plata, R. A., Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación [1968] 247 p. retrts., fascím. (Dpto. de Letras. Instituto de Letras. (Textos, documentos y bibliografías, 3).

Ezequiel Martínez Estrada es, entre los escritores hispanoamericanos de la presente centuria, uno de los más importantes. El y su obra como muy bien lo calificara Pablo Lajarraga en el discurso homenaje que pronunciara en la Cámara de Diputados de la Argentina "... han sido siempre materia de permanente discusión y desencuentros, signos de su fecundidad y de su originalidad..." Para los cubanos, Martínez Estrada es de especial significación ya que vivió con nosotros durante dos años y dedicó varios años de su vida al estudio de nuestro Apóstol.

Claro que una obra tan extensa e intensa como la de Martínez Estrada debía estar dotada de un instrumento que facilitara su investigación. Este trabajo de Adam viene a satisfacer esa necesidad.

No es esta bibliografía el único esfuerzo existente en ese sentido, según expresa el propio autor de la compilación, pero sin lugar a dudas es la más amplia.

La bibliografía está organizada de la siguiente manera: Obras del autor: I. Índice cronológico. II. Índice temático: a) Poesía. b) Teatro. c) Cuento. d) Ensayos: 1. Literarios. 2. Histórico-sociológicos. 3. Polémicos. e) Antología.— Colaboraciones en publicaciones periódicas.— Entrevistas. Encuestas. Reportajes.— Prólogos y estudios de obras de otros autores.— Textos del autor en diversas antologías.— Traducciones de obras de otros autores.— Crítica y biografía: a) Trabajos firmados. b) Artículos sin firmar. c) Artículos periodísticos.— Índice de autores.— Marginalia.— Documentos: I. Epistolario. II. Comentarios sobre su obra. III. Cronología.

Dentro de la Marginalia, Adam agrupó los premios obtenidos por Martínez Estrada, el material existente que no pudo verificar, los trabajos inéditos y las publicaciones periódicas que rindieron homenaje al autor de *Radiografía de la pampa*.

Los asientos de esta bibliografía activa y pasiva rebasan la cantidad de mil, lo que pone de manifiesto la dedicación del compilador.

La organización del trabajo es sui-generis y está complementada por un índice de autores. Es de lamentar la inexistencia de un índice de títulos que facilitara la localización de los mismos.

Otro punto que no ayuda a la rápida localización de los trabajos aparecidos en publicaciones periódicas es el no habersele consignado la paginación correspondiente en todos los casos.

Fuera de estas fallas de carácter formal estamos en presencia de un buen medio para la investigación del pensamiento de Martínez Estrada.

ISRAEL ECHEVARRÍA

### VI BIENAL DE PARIS

El Jurado Internacional de Composición Musical de la VI Bienal de París otorgó entre sus premios uno al compositor cubano Carlos Fariñas por su obra *Tiento II*. Los otros premios correspondieron al yugoslavo Dubravko Detoni, el británico Roger Smalley, y el español Tomás Marco recibió mención honorífica.

La obra premiada está compuesta para dos ejecutantes, pianistas, que tienen, sobre y a los lados de cada piano, un grupo de instrumentos de percusión —tam-tam, 6 sonidos de campanas, gong, plato grande, plato pequeño, plato chino, 8 láminas de glockenspiel (campanelli) suspendidas, crótalo y vibráfono— exactamente igual, que deben ejecutarse todos fundamentalmente con las manos (puños, dedos, uñas, palmas, antebrazos) y ocasionalmente con varillas de metal.

En entrevista reciente, concedida a *La Gaceta de Cuba*, el autor explica que su obra está concebida en los principios del aleatorismo, a partir de una ordenación estadística de los elementos que la integran, y de un cálculo estadístico de la participación de los mismos como fundamentación estructural, organizados con la libertad que exige la carga expresiva de toda obra de arte.

### ARTE Y CULTURA DE LA INDIA

En distintos organismos culturales ha ofrecido la señora María Gloria Khisha una serie de disertaciones sobre el arte y la cultura de su país. En el Centro de Información y Estudio de la Cultura disertó sobre "Introducción a la música de la India", "Pinturas murales de Ajanta", "Pintura Miniatura" (siglos XVI, XVII y XVIII), y "Danza en la India: Bharata Natyam". En la sala Hubert de Blank habló sobre "La música en la India"; en el Ateneo de la Habana, acerca de la "Danza Kathakali" y, por último, en la Sociedad Teosófica, sobre "Poesía en la India".

Estas conferencias han servido para divulgar aspectos y facetas de la cultura indostánica gracias a la forma didáctica y asequible en que la señora Khisha desarrolló estos temas.

### CUADERNOS CUBANOS

La Comisión de Extensión Universitaria de la Universidad de la Habana está publicando la colección "Cuadernos Cubanos" de la cual han aparecido ya once títulos. Los tomos publicados pueden agruparse en dos secciones. Una está compuesta por aquellos que son reproducciones de autores y obras destacadas de la historia cubana. Entre ellos se cuenta *Naturaleza, agricultura, trabajo* y *Los Poetas de la guerra*, de José Martí; *La República de Cuba*, de Antonio Zambrana; *Autobiografía* de Eduardo Machado Gómez; *Morales Lemus y la Revolución*, de Enrique Piñeyro; *Héroes humildes*, de Serafín Sánchez; *El 27 de Noviembre de 1871*, de Fermín Valdés Domínguez. La otra sección comprende trabajos recientes que han sido objeto de disertaciones organizadas por la Comisión. Entre esos títulos se encuentran: *Apuntes sobre el teatro colonial*, de Yolanda Aguirre; *Los Versos de Martí*, por Cintio Vitier; *Apreciación de la danza*, de Ramiro Guerra; *Martí, Casal y el Modernismo*, de Iván A. Schulman. Es muy de apreciar la labor de divulgación que la Comisión de Extensión Universitaria, al lado de sus otras tareas, está haciendo en estos Cuadernos Cubanos.

### CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE DISEÑO AMBIENTAL

Durante el mes de marzo la Biblioteca Nacional José Martí organizó un ciclo de conferencias, a cargo de los arquitectos Fernando Salinas y Roberto Segre, sobre el tema "El Diseño Ambiental en la Era de la Industrialización". Bajo este título general quedaron comprendidos los diferentes tópicos tratados en las cuatro sesiones, subdivididos en los siguientes capítulos: 1) Los precursores: idealización y materialización; 2) Las realizaciones actuales en el mundo desarrollado; 3) Asimilación y contradicciones en el Tercer Mundo); 4) Las perspectivas futuras del Diseño Ambiental.

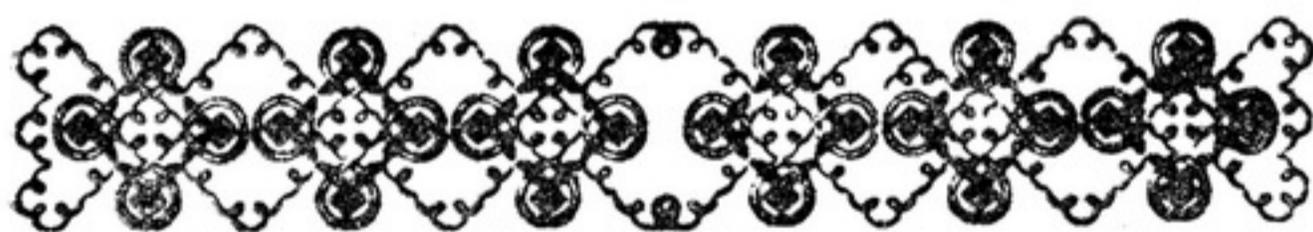
El término "Diseño Ambiental" (*Environmental Design*) ha sido puesto en boga desde hace pocos años, en particular en las Escuelas de Diseño anglosajonas, como consecuencia de la necesidad de integrar

las diferentes escalas de acción del diseñador dentro de una metodología unitaria. En realidad, se podría afirmar que este concepto no es nuevo, ya que la Escuela de Bauhaus había planteado en la década de los años 30, la necesidad de actuar sobre el ambiente físico, en modo global, formando técnicos capaces de afrontar, —como afirmó Walter Gropius— “de la cucharita a la región”. Sin embargo, las concepciones provenientes de la interpretación actual de la “globalidad” poseen diferencias notables respecto a los enunciados sustentados por el Bauhaus. De ninguna manera se aspira a resumir en un técnico la capacidad de diseñar en los diferentes sectores, desde el Diseño Industrial hasta la Planificación. Esta aspiración, aún permeada por una visión clásica del diseñador —concebido como “artista universal”; el *Uomo Universale* renacentista— corresponde a una interpretación formalista —de transformación formal del ambiente— sin profundizar en los fundamentos científicos que caracterizan cada uno de los niveles proyectuales. Por ello, se entiende por Diseño Ambiental, la existencia de una metodología coherente, que sea capaz de unificar las diferentes intervenciones especializadas en la configuración del ambiente: Diseño Industrial, Arquitectura, Urbanismo y Planificación.

La temática general de las conferencias giró alrededor del concepto de “globalidad” o de “integración” del marco físico —natural o artificial— que nos rodea. Esta visión de la realidad, corresponde a la recuperación de la fractura entre la cultura humanista y la cultura científica (Snow) y al mismo tiempo, a la profunda incidencia en la cultura contemporánea de los medios de comunicación de masas (los mass-media). Queda entonces pulverizada la tradicional compartimentación de las “manifestaciones artísticas”, el tratamiento sectorial de las Artes Mayores: por una parte, arquitectura, pintura y escultura forman hoy un complejo unitario, interrelacionado, en el cual es difícil establecer los límites entre una y otra manifestación; por otra parte, ha caducado la rígida limitación impuesta por la visión clásica de las “Artes Plásticas”, ante la persistencia cotidiana, ante la inserción en nuestro marco físico de los productos de la tecnología y la ciencia.

Al mismo tiempo, la ocupación total de nuestro planeta por el hombre, la configuración de un ambiente artificial que comienza a predominar sobre la tradicional “Naturaleza”, la formación de las ciudades-regiones, el rediseño del territorio para llevar a cabo la explotación agrícola intensiva, impone la necesidad imperiosa de una

acción coherente, coordinada que ponga fin a las contradicciones profundas motivadas por la improvisación, la iniciativa individual sin control, la configuración del ambiente a partir de intereses económicos particulares. El diseño del ambiente, ya no está condicionado por motivaciones estéticas: se trata de lograr una coherencia entre el hombre y el medio que permita la supervivencia y salve el equilibrio ecológico, mantenido a través de la historia, que se está paulatinamente deteriorando. De allí que la problemática planteada dentro del Diseño Ambiental, implica la formación de equipos interdisciplinarios, destruyendo los viejos esquemas y jerarquías, acción que se hace posible en el mundo socialista, donde se han superado las contradicciones de base que frenan la factibilidad de concebir el ambiente como un todo unitario y de coordinar los diferentes niveles de acción de los diseñadores.



## INDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
<b>GONZALO CASTAÑÓN</b>	
Fotografía tomada en el salón de Cohner, el 28 de enero de 1870, horas antes de partir para Cayo Hueso donde encontró la muerte. Reproducción del original, 19.5 x 11.3 cm. Archivo Nacional . . . . .	39
<b>RUSSELL HOUSE</b>	
Fotografía. Hotel de Cayo Hueso donde fue muerto Gonzalo Castañón. En ZÉNDEGUI, GUILLERMO DE. <i>Ambito de Martí</i> . [La Habana, 1954] p. 154 . . . . .	49
<b>MATEO OROZCO</b>	
Dibujo del patriota cubano matador de Castañón. En <i>Bohemia</i> . La Habana, 31 de enero, 1954. p. 138. . . . .	53
<b>“ASESINATO DE CASTAÑÓN EN EL HOTEL DE CAYO HUESO”</b>	
Grabado según dibujo de Víctor Patricio Landaluze. 22.5 x 32.5 cm. Versión española integrista de la muerte de Castañón. En <i>Juan Palomo</i> . La Habana, 14 de febrero, 1870. p. 112 . . . . .	55
<b>ALEGORIA</b>	
Grabado según dibujo de V. P. Landaluze. 34 x 25.5 cm. En <i>El Moro Muza</i> . La Habana, No. 19 de 6 de febrero, 1870 p. [148] . . . . .	57
<b>ESQUELA MORTUORIA DE GONZALO CASTAÑÓN</b>	
Suscrita por la plana mayor de las autoridades y elementos integristas invitando al sepelio. 18.5 x 12.6 cm. Tomada del volumen laminado de <i>La Quincena</i> , La Habana, existente en la Biblioteca Nacional José Martí. p. 430 . . . . .	61
<b>FACSIMILE</b>	
Pasquín fijado en las calles de la Habana a raíz de la muerte de Castañón y durante su entierro “más que para que el público se condoliese, para mover malas pasiones y excitar las venganzas”. (Zaragoza). Ejemplar original, Archivo Nacional. Fondo <i>Museo Nacional</i> , Caja 30, No. 5 . . . . .	63

*Nota:* Los grabados utilizados como viñetas aparecen en *El Colibrí* Habana, 1847-1848.

*Este  
título se  
terminó de  
imprimir en octubre  
de 1970  
en la unidad  
de Producción 04  
"Urselia Díaz Báez"  
del Instituto  
del Libro*