

REVISTA  
DE  
LA  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
JOSE MARTI

*Jose Martí*

**Revista de la  
Biblioteca Nacional José Martí**

Director anterior: JUAN PÉREZ DE LA RIVA (1964 m. 1976)

Director: JULIO LE RIVEREND

CONSEJO DE REDACCIÓN

OLINTA ARIOSA, FÉLIX BELTRÁN, ENRIQUE CAPABLANCA, MANUEL COPIÑO,  
CARLOS FARIÑAS, MANUEL LÓPEZ OLIVA, ENRIQUE SÁNZ.

Jefe de Redacción: SALVADOR BUENO

Diseño: FÉLIX BELTRÁN

Canje: Revista de la Biblioteca Nacional José Martí,  
Plaza de la Revolución,  
Ciudad de La Habana, Cuba.

ISSN 0006-1727

Primera Epoca: 1909-1912

Segunda Epoca: 1949-1958

Tercera Epoca: 1959-

La *Revista* no se considera obligada a devolver originales no solicitados.

CUBIERTA:

Facsímil de la firma de José Martí.

# Revista de la Biblioteca Nacional José Martí

Año 74/3ra. época-vol. XXV    Enero-Abril 1983  
Número 1  
Habana, Cuba

Cada autor se responsabiliza  
con sus opiniones

## TABLA DE CONTENIDO

### ANTE EL 130 ANIVERSARIO DEL NATALICIO DE JOSÉ MARTÍ

EDUARDO TORRES-CUEVAS

*Las clases sociales en Cuba y la revolución martiana*    5

### EN EL CENTENARIO DE LA HABANA ELEGANTE Y EL 120 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE JULIAN DEL CASAL

OCTAVIO SMITH

*Variantes en poemas del primer Casal.* ..... 45

LUIS SUARDÍAZ

*Agonía de Alexander Sergueievich Pushkin* ..... 85

SALVADOR BUENO

*Sexo y época en "La última lección"* ..... 103

IMELDO ALVAREZ GARCÍA

*Carpentier, periodista* ..... 119

ARACELI GARCÍA-CARRANZA

*Bibliografía de Los Pasos Perdidos (1953-1983)* ..... 133

ANA CAIRO

*Aproximaciones a once costumbristas de la neocolonia* 157

VICTORIA NOVELO

*Acerca del arte popular* ..... 173

PEDRO MÉNDEZ DÍAZ	
<i>Juan Francisco Calcagno: en el cientocincuenta y cinco aniversario de su nacimiento</i> .....	181
LINCOLN CAPOTE PEÓN Y ORLANDO GARCÍA LORENZO	
<i>José Jacinto Milanés: aliento social y patriótico de su cubanía</i> .....	211
CRONICA	
SARAH PASCUAL	
<i>En el LX aniversario de la revista Alma Mater</i> .....	227
SALVADOR BUENO	
<i>La tercera época de "Criterios"</i> .....	231
<i>Forum "Fernando Ortiz" sobre los aportes africanos a la cultura nacional</i> .....	232
RESEÑA DE LIBROS	
JESÚS GUANCHE	
<i>Introducción al estudio del arte africano</i> .....	235
MIRTA YAÑEZ	
<i>García Márquez: un tema inagotable</i> .....	240
IRAIDA RODRÍGUEZ FIGUEROA	
<i>Sobre Estudios heredianos de José María Chacón y Calvo</i> .....	243
COLABORADORES .....	247
INDICE DE ILUSTRACIONES .....	251

## Las clases sociales en Cuba y la Revolución Martiana

EDUARDO TORRES-CUEVAS

*Una lección clara de nuestra historia tanto en el pasado como en el presente siglo, en la colonia o la neocolonia, antes y después de las guerras de independencia, es que las clases explotadoras de nuestro país y los Estados Unidos fueron siempre poderosos obstáculos a la liberación de Cuba.*

FIDEL CASTRO

El hecho de haberse fundado en 1892, por emigrados cubanos, el primer partido para la Revolución, y que su creador, ideólogo y dirigente máximo, nuestro José Martí, tuviera una extraordinaria penetración en la situación económica, política y social, nacional e internacional, ha sido fuente inevitable e ineludible de profundas meditaciones y de importantes trabajos. Quizás uno de los problemas que, lógicamente, más preocupa últimamente es el referente a la posición de las distintas clases sociales ante el movimiento de liberación nacional y, por ende, la composición de clase del primer partido para la Revolución Cubana.

En primer lugar, la clase dominante, la alta burguesía establecida en Cuba, cubana o española, no era *revolucionaria*, sino *reformista*, si se le toma como clase social en su conjunto.

En este caso entendemos por *reformista* a todas las variantes políticas —autonomismo, anexionismo, integrista— que se manifiestan en esta época y que son opuestas al independen-

tismo<sup>1</sup>. Todas ellas tienen como elemento esencial y común su carácter antinacional debido a oponerse a la formación de la nación cubana y sólo pueden diferenciarse en la forma que debe adquirir esa dependencia de las naciones extranjeras: "Con España pero con condiciones" (autonomismo); "Con España sin condiciones" (integrismo); "Si España no puede garantizar la estabilidad económica y política de la clase dominante en Cuba, entonces con Estados Unidos" (anexionismo). Esta última variante antinacional se manifestó, a finales de la guerra de independencia, en tres nuevas opciones: "Cuba debe ser un estado más de la unión norteamericana"; "Cuba debe ser un protectorado de Estados Unidos"; "Cuba debe ser una república dependiente económica y políticamente del imperialismo yanqui, neocolonia".

Estas opciones reformistas son, por sus contenidos políticos y sus raíces económicas, esencialmente de la alta burguesía hispano-cubana. Esto no excluye que muchas de las personas arrastradas o involucradas en esas tendencias pertenecieran a la pequeña y mediana burguesía y, aún, a sectores o capas de otras procedencias, por cuanto el universo ideológico burgués cubano lo conformaba la clase dominante desde el punto de vista económico y, dentro de ella, el sector más poderoso.

La raíz antinacional de estas tendencias estaba en la deformación estructural cubana —economía fundamentalmente exportadora de una materia prima, azúcar, y la debilidad del mercado interno—.

Lo lamentable es que —puesta al servicio de los intereses de clase dominantes— una parte importante de la intelectualidad de la época, desempeñó el papel de ideólogos, ya fuera de una manera teórica o propagandística, de estas corrientes. Contra todas ellas luchó Martí en la más formidable batalla

<sup>1</sup> El concepto reformista utilizado aquí, no debe confundirse con la actitud política de la burguesía esclavista cubana durante los primeros sesenta y siete años del siglo XIX y que se conoce con el mismo término pero que tuvo un contenido distinto en tanto respondía a situaciones e intereses diferentes a los que en este período se expresan. Estas diferencias, cuyo origen está en los cambios estructurales que se están operando en la sociedad cubana, explican que reformistas de la etapa esclavista como José Antonio Saco y Nicolás Azcárate, se niegan a participar en el movimiento autonomista; por estas mismas razones, debe entenderse que el integrismo españolista, ahora, tendrá que ser, en lo tocante a lo económico, "reformista" aunque no lo sea en lo político, situación de la cual emanan sus privilegios.

ideológica que se librara a finales del siglo XIX en el ámbito nacional cubano y en el latinoamericano por extensión. Esta batalla ideológica por la liberación nacional, librada por Martí, era, por su trasfondo económico, una manifestación de la lucha de clases y de los compromisos clasistas de los contrincantes.

El hecho de que la alta burguesía hispano-cubana no fuera revolucionaria, y por ello no fuese independentista, sino sólo reformista, no es una excepción histórica sino que en ello se cumple una de las regularidades indicadas por Lenin, referente a la proyección de esta clase social en el mundo de la época contemporánea. Señala Vladimir Ilich Lenin:

La burguesía de los países oprimidos aunque apoye a los movimientos nacionales, al mismo tiempo lucha de acuerdo con la burguesía imperialista, es decir, juntamente con ella, contra todos los movimientos revolucionarios y contra todas las clases revolucionarias<sup>2</sup>.

El doctor Carlos Rafael Rodríguez observa cómo para Lenin la gran burguesía de los países coloniales «en cualquiera de sus capas (industrial, agraria, importadora y bancaria)», no podía constituir una fuerza democrática<sup>3</sup>.

¿Existe alguna razón para considerar a la alta burguesía cubana una excepción dentro de esta tendencia generalizada? ¿Fue democrático-revolucionaria, en 1895, la burguesía en Cuba o alguna de sus capas? En consecuencia, ¿el proyecto independentista de Martí no tenía que convertirse en un movimiento revolucionario como único medio de garantía de la propia independencia?

### LA BURGUESIA HISPANO-CUBANA Y SUS OPCIONES POLITICAS

Para un análisis de la acción política de esta clase social se hace necesario remitirnos al período inmediatamente posterior al fin de la guerra del 68. Es por esa época que surgen las dos agrupaciones *políticas* dominantes y legales actuantes hasta finalizar la dominación española: el Partido Liberal, posteriormente llamado Autonomista y el Partido Unión Constitucional.

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ, CARLOS RAFAEL. Lenin y la cuestión colonial. En: *Casa de las Américas* (Habana) X (59):25; marzo-abril, 1970.

<sup>3</sup> *Ibidem.* p. 24.



En sus programas sociales ambos partidos diferían en un punto capital: el relativo a la abolición de la esclavitud. Mientras el Liberal Autonomista planteaba la abolición indemnizada, el llamado conservador, es decir, Unión Constitucional, se declaraba a favor de la abolición inmediata y sin indemnización<sup>4</sup>. Para algunos autores del período neocolonial, las afirmaciones de los autonomistas han sido fuentes suficientes de aceptación acrítica. Según los autonomistas su partido era el partido de los intereses cubanos, mientras Unión Constitucional lo era de los españoles. Sólo en la expresión de sus masas y en la composición de las mismas esto fue así, pero no en cuanto a la composición de sus juntas centrales de dirección, ni en los programas y objetivos elaborados por estas últimas.

Creemos, por tanto, necesario introducir aquí una diferenciación. Uno fue el objetivo con que cada Junta Central concibió su partido y otra, la interpretación con que fueron presentados a sus masas respectivas y que quedó como imagen idílica de los autonomistas.

Difícil sería la labor de Martí para romper esta visión de los autonomistas, quienes hacían ver que representaban los intereses del pueblo cubano:

A la realidad estamos aquí, y hemos de estar allá todos, y no a la combinación ya extinta, con nombre de autonomismo, de las diversas fuerzas públicas que, a falta de vigilancia y acción, *hubieran podido convertirse en Cuba en el funesto imperio de una oligarquía criolla, sin el poder siquiera de la inmoral riqueza con que en otro tiempo se empezó a fundar, y cuya existencia sólo se hubiera podido mantener por la liga encubierta con el poder español, o por la entrega del país a una civilización extraña [Se refiere a Estados Unidos],*

<sup>4</sup> El hecho que ante el movimiento revolucionario —particularmente el estallido de la llamada "Guerra Chiquita"— los autonomistas adoptaran el "mal menor", es decir, aceptar la abolición de la esclavitud, no cambia el sentido de su posición. Por una parte, el patronato, fue, en parte, esa abolición paulatina e indemnizada y, por otra, la nueva posición —aparentemente a favor de la abolición— les permitió alegar que la misma se debía a sus gestiones. Fue Martí quien desenmascaró a los autonomistas al señalar que la abolición de la esclavitud se debió más al temor de España —y agregamos nosotros, y de la propia burguesía— al movimiento independentista que a las gestiones y ruegos de los autonomistas, que encubrían así el verdadero carácter de la abolición.

que niega a Cuba la capacidad probada para el gobierno libre, y declara necesitar de ella para fines sociales y estratégicos hostiles a la paz y albedrío del país. Ese era el peligro del autonomismo, y para salvar a los cubanos de él, autonomistas o no, hemos acá afuera, trabajado y vivido<sup>5</sup>.

La razón de ser del Partido Autonomista tuvo, en otro sentido, dos causas distintas. Una para el gobierno español y otra para su Junta Central. El motivo español-colonialista, impulsor de la creación de ese partido, fue expresado por el general Camilo Polavieja:

El Partido Autonomista nació respondiendo a la necesidad de crear en el *orden político* un organismo intermedio entre separatistas e integristas, una agrupación que, sin herir de una manera profunda en lo esencial la doctrina de estos, o sea el mantenimiento de la integridad del territorio, *alentase la esperanza haciéndoles confiar en que lograrían por la evolución lo que no habían podido conseguir por la revolución*<sup>6</sup>.

Se trata, pues, de una sencilla fórmula española para engañar a incautos; sustituir la Revolución por la falsa imagen de la evolución pacífica.

Lo interesante de este hecho lo constituye que la Junta Central autonomista nunca se llamó a engaño. Uno de sus dirigentes, Ricardo del Monte, al referirse a la fundación del Partido Autonomista, dice:

Advertimos de que el Gobierno General [...] no estaba dispuesto a consentir que se proclamase la Autonomía<sup>7</sup>.

Dado el caso, las reglas del juego estaban claras para ambas partes, la española y la autonomista, aunque con un fin co-

<sup>5</sup> MARTÍ, JOSÉ. El lenguaje reciente de ciertos autonomistas (*Patria*, 22 de septiembre de 1894). En su: *Obras Completas*. 2a. ed. La Habana, Editorial Lex, 1948. Vol. I, T.I, p. 404.

Todas las citas de obras de Martí están tomadas de la edición citada en esta nota, salvo el caso en que se explicita lo contrario.

<sup>6</sup> ESTÉVEZ ROMERO, LUIS. *Desde el Zanjón hasta Baire*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974. T.I, p. 58.

<sup>7</sup> GUIRAL MORENO, MARIO. Autonomismo. En: *Los grandes movimientos políticos cubanos en la colonia*. Municipio de La Habana, 1943. p. 82. (Cuadernos de historia habanera).

mún: engañar al pueblo cubano, narcotizarlo con una fórmula cuya inutilidad para el pueblo y utilidad para el poder colonial y para la oligarquía nativa se sabían de antemano. Los autonomistas nunca dejaron de proclamar sus principios «evolucionistas», en realidad contrarrevolucionarios, en tanto iban dirigidos a evitar el movimiento de liberación nacional.

Pero, ¿cuál era la razón de ser del Partido Autonomista, para su Junta Central? Defender los intereses de un sector de los hacendados azucareros cubanos.

Esto es evidente, de forma particular, en su *Manifiesto al País*, del 1ro. de agosto de 1878, en la parte subtitulada *Cuestión económica*. Ella resume las aspiraciones de esta capa de la alta burguesía: supresión del derecho de exportación; reforma arancelaria; rebaja de los derechos pagados en las aduanas de la península por los azúcares y mieles de Cuba; y, con especial énfasis,

tratados comerciales entre España y las naciones extranjeras, particularmente con Estados Unidos, sobre la base de la más completa reciprocidad arancelaria entre aquéllas y Cuba, y otorgando a todos los productos extranjeros en las aduanas y puertos de la isla las mismas franquicias y privilegios que aquéllas concedan a nuestras producciones en los suyos<sup>8</sup>.

Por su parte, el Partido Unión Constitucional, no era simplemente el partido de los llamados «españoles sin condición», al contrario, fue concebido para defender los intereses de otro sector de la alta burguesía azucarera. Por ello, su programa coincide con el autonomista en los puntos anteriores y llega a incluir, además, el referente a la concertación de un tratado con Estados Unidos:

mercado principal de nuestros frutos, sobre la base de amplia reciprocidad que favorezcan los intereses agrícolas, mercantiles y fabriles de Cuba<sup>9</sup>.

¿En que estriban las diferencias entre ambos partidos?

Una de las diferencias está dada, en que en Unión Constitucional están también representados los intereses de otras

<sup>8</sup> ESTÉVEZ ROMERO, LUIS. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>9</sup> *Ibidem.* p. 74.

capas de la alta burguesía hispano-cubana. El programa del partido conservador incluía las demandas de los dueños de las fábricas de tabaco y cigarros, de los de la industria de consumo y de los comerciantes, capas éstas en las cuales primaban los españoles. De ahí que el programa expresase los intereses de las mismas:

Aplicación de medidas que faciliten nuestro comercio con los puertos nacionales [españoles] hasta llegar a la declaratoria de cabotaje.

Especial defensa de la producción agrícola y de la industria manufacturera de nuestro tabaco<sup>10</sup>.

Como puede verse coincide con el autonomista, en lo relativo a los propósitos comunes de todos los hacendados azucareros hispano-cubanos: supresión de los derechos de exportación; celebración de tratados comerciales entre España y las potencias extranjeras, en particular con Estados Unidos. Pero difiere de aquel en que tiene en cuenta los intereses de otros sectores no azucareros de la burguesía hispano-cubana; solicitaba la concertación de tratados no referidos exclusivamente —como expresaba el programa autonomista— a los productos derivados de la caña, sino, que los mismos «favorezcan los intereses agrícolas, mercantiles y fabriles de Cuba»; reclama medidas favorables al «comercio interno» del país, en especial entre los puertos españoles y los cubanos. Un singular énfasis tiene la «defensa de la producción agrícola y de la industria manufacturera de nuestro tabaco<sup>11</sup>».

Mas el aspecto de mayor importancia que diferencia al partido de los autonomistas del llamado conservador es que ambos responden a grupos desiguales dentro de la propia capa azucarera de la burguesía hispano-cubana. Esta desigualdad era esencial. Tanto para entender la actitud de un partido como la del otro.

A partir de la década de los años sesenta del siglo XIX, se observa un fenómeno de trascendencia dentro de los productores azucareros. Este fenómeno era la concentración de la propiedad y, con ella, la transformación paulatina de la industria azucarera. Ya en 1865 el conde de Pozos Dulces, un hacendado

<sup>10</sup> *Ibidem.* p. 74.

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 74.

arruinado y vocero de los reformistas cubanos de esa etapa, escribía:

Los hacendados no pueden conservar sus capitales, pasando éstos a manos de los comerciantes e industriales<sup>12</sup>.

El proceso de concentración de la propiedad y de la riqueza se vio profundamente acelerado por la Guerra de los Diez Años, al aprovechar tal coyuntura los sectores españoles de mayores posibilidades económicas, en Cuba, para enriquecerse con la guerra y despojar a los cubanos de sus propiedades, mediante la Comisión de Bienes Embargados, de las actividades del Casino Español y, sobre todo, de su participación en los jugosos negocios que traían consigo las operaciones militares y el mantenimiento de un ejército numeroso en Cuba. A ello se unió el alto precio del azúcar en algunos de esos años. Como la guerra sólo se desarrolló en los departamentos orientales de la Isla, ella no afectó a estos productores, al contrario los benefició.

De esta forma un grupo de españoles se enriqueció o aumentó sus riquezas de manera acelerada. No se puede excluir de este fenómeno a algunos productores cubanos, quienes se pusieron al lado de España y explotaron, al igual que este grupo de españoles, el negocio de la guerra. Así, cuando la guerra terminó, mientras Oriente y Camagüey se encontraban en la ruina y una parte considerable de los antiguos productores de occidente incapacitados para modernizar sus propiedades de forma tal, de hacerlas competitivas; un puñado de dueños de ingenios, comerciantes o personas que hasta entonces no aparecían entre los propietarios de la Isla, de origen español o cubano pero vinculados políticamente al poder colonial, se habían enriquecido de tal forma, que podían asumir un cambio en la estructura tradicional de la industria azucarera. Este grupo había logrado una acumulación considerable de capital, la cual les permitía modernizar su industria y, además, abolir la esclavitud sin necesidad de indemnización. Por ello, el punto de diferenciación entre ambos programas —Autonomista y Unión Constitucional— era el problema de la modernización azucarera y, dentro de este, en los primeros años posteriores a la Guerra de los Diez Años, el problema de la abolición de

<sup>12</sup> CEPERO BONILLA, RAÚL. *Azúcar y abolición*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971. p. 265.

la esclavitud. Los dos partidos abogan por la aplicación de la Ley Moret, la cual preveía la eliminación de la esclavitud, pero en el autonomista se aclara, tal y como expresa la ley, que la abolición debe ser indemnizada; mientras en el otro, el de Unión Constitucional, se solicita fuera «sin indemnización pecuniaria a los propietarios»<sup>13</sup>.

La forma en que Unión Constitucional se plantea el problema tiene un fin indudable: destruir el resto de sus competidores azucareros, casi todos de origen cubano y herederos de la otrora todopoderosa oligarquía esclavista y azucarera cubana, que no ha llegado a la acumulación de capitales suficientes. Efectivamente, cuando en la década del ochenta se eliminó la esclavitud, el proceso de concentración de la industria azucarea se aceleró aún más. Si tomamos como base el año 1861, se puede observar este proceso:

<i>Año</i>	<i>Unidades productivas</i>	<i>Diferencia</i>
1861	1365	—
1877	1191	-174
1890	900	-291
1894	450	-450
1899	207	-243

FUENTES: *Censos y revistas.*

Como se puede observar, entre 1877 —casi finalizando la Guerra de los Diez Años— y 1894 —año anterior al inicio de la Guerra del 95— desaparecieron más del 50 por ciento de los ingenios existentes en Cuba. A finales del siglo sólo existía un 18 por ciento de las unidades productivas del año 1861, pero muchas de éstas, modernas y capaces de producir más eficientemente y en cantidades muy superiores a los viejos ingenios.

De esta acumulación de capitales y concentración de la propiedad industrial en un reducido grupo de dueños de ingenios, surgió la transformación económica de finales del si-

<sup>13</sup> ESTÉVEZ ROMERO, LUIS. *Op. cit.*, p. 74.

glo XIX —la más importante transformación económica producida en Cuba antes del triunfo de la Revolución Cubana— que tuvo el sello del capitalismo. La transformación del ingenio en central, del trabajo esclavo en trabajo libre —más justamente de la esclavitud abierta y desnuda del africano por la esclavitud encubierta del obrero asalariado—, y la formación del colonato en la agricultura cubana, son sólo formas del proceso de formación de estructuras capitalistas en la agricultura y la industria cubanas. Este proceso tuvo la característica de la formación de un verdadero grupo oligárquico, de proyecciones antinacionales y que como todo proceso de acumulación capitalista, implicó la ruina de todos sus competidores y la explotación desmedida de todos los sectores populares —tanto en la explotación económica del obrero y del campesino como de la explotación socio-política de todo el pueblo—. Por otra parte, en realidad este grupo estaba constituido por españoles y cubanos enriquecidos entre 1860 y 1880. Entre los factores para enriquecerse había estado la expropiación de las antiguas propiedades cubanas y la explotación en beneficio propio de la Guerra de los Diez Años. Por ello, preferimos llamarla burguesía hispano-cubana. El hecho de que muchas firmas de origen español, por aquel tiempo, establecidas en Cuba se conviertan en firmas cubanas al pasar de padres españoles a hijos cubanos —por lo que en la neocolonia son compañías cubanas— no disminuye la importancia política y económica de estas circunstancias en tiempos de Martí.

A toda esta situación se unía lo siguiente: Cuba fue desplazada como primer productor azucarero en el período de entre guerras, y su exportación tenía un sólo mercado importante: Estados Unidos.

La disminución de los precios del azúcar trajo como consecuencia la necesidad de producir más y más barato. Para ello era necesario modernizar la industria con maquinarias más modernas... y eran necesarios grandes capitales. Sólo los poseedores de los mismos pudieron obtener el triunfo en esta batalla industrialista. Estos grandes capitales pudieron ser invertidos en la aplicación de las patentes industriales de Stewart y Mac Donald. En la nueva unidad productiva, el central, se introdujo el tacho al vacío y el aparato centrífugo, los cuales permitieron purificar y cristalizar el azúcar de caña. Con este nuevo sistema de producción se fabricaba más azúcar, más barata y su calidad podía modificarse según el estado de los

mercados. Todo ello llevó a que la situación de un número considerable de productores con ingenios de tecnología atrasada para estos tiempos, se hiciera definitivamente insostenible y sus nombres dejaran de figurar como parte integrante del bloque azucarero.

De todo este proceso, importa destacar, para los fines de este trabajo, lo siguiente: en el Partido Unión Constitucional se concentraban aquellos quienes tenían mayores posibilidades económicas, principalmente de origen español, pero también cubanos, y que debían su riqueza, en gran medida, a la explotación de la guerra; a su vez, en el Partido Autonomista tenían su plaza sentada los productores ya históricos, en estos momentos, y entre quienes se encuentran muchos que están en ruina, o en proceso de ruina, o condenados a la ruina o en difícil situación, provocado, entre otras cosas, por el propio proceso de modernización de la industria y la agricultura azucareras. Por ello el lenguaje autonomista tenía un mayor acento crítico; por ello, este partido logró captar los sectores y capas sociales medios de la población: por ello, este partido daba una imagen menos elitista que Unión Constitucional; y, por ello, en fin, su lenguaje era más peligroso que el de Unión Constitucional, pues perseguía aunar al pueblo cubano alrededor de los intereses de este sector de la burguesía azucarera, con dificultades en el proceso de readaptación a las nuevas condiciones. Para Martí, el Partido Unión Constitucional no significaba ningún peligro para la causa independentista y, con ello, para la revolución, en tanto, su manifestación ideológica se contraponía de manera abierta a la separación de Cuba de España e, incluso, el integrista y acción económica de sus principales miembros, podía provocar la unión del resto del pueblo cubano en contra de sus posiciones. Pero el autonomismo era especialmente peligroso justamente porque por necesidad tenía que ser crítico con la política española.

Las principales figuras autonomistas señalaron la diferenciación existente entre ambos sectores azucareros, y cuando lo hacían era con el acento amargo de la derrota. Rafael Montoro expresaría al respecto:

En lo económico se producía, como efecto inevitable de la general sacudida [se refiere a la Guerra de los Diez Años], una transferencia más o menos ilegítima



de la riqueza, que dejó de estar representada por los elementos de arraigo, poseedores del suelo<sup>14</sup>.

Y José Silverio Jorrín escribía:

En el actual brevísimo período de transición los ingenios pequeños y medios son absorbidos por la vorágine de colosales fábricas, concentrándose así la riqueza territorial en poquísimas manos y cayendo en honda miseria los que antes eran acomodados terratenientes<sup>15</sup>.

Estas fricciones internas dentro de una misma clase que sufría el proceso típicamente capitalista de concentración de la riqueza, no acercó a ninguna de sus partes al movimiento independentista.

Como confirmación de lo hasta aquí dicho véase la relación de figuras que firman el manifiesto del Partido Unión Constitucional. Tomemos algunos simples ejemplos. Este partido fue constituido en la residencia del conde de Casa Moré, José Eugenio Moré, nacido en Colombia, pero de arraigados sentimientos pro-españoles y una de las principales figuras del integrismo durante la Guerra de los Diez Años. Su fortuna era considerada, en la década del setenta del siglo XIX, la mayor de Cuba. Entre sus propiedades se encontraban los ingenios San Jacinto, La Pepilla, El Indio y San Ignacio. A esto se unían sus acciones en numerosas compañías entre las cuales se destacan los ferrocarriles de Sagua la Grande y la importante firma Moré y Ajuria. Moré fue la principal figura del partido conservador en sus inicios.

Al grupo unionista también pertenecían el marqués de Almendares, dueño de los ingenios Luisa, Serafina, Antilla y Unión; el conde de Barreto, dueño de los ingenios Central y Pilar; el marqués de Campo Florido, dueño de los ingenios Encarnación y Tivo-Tivo; Manuel Ajuria, condueño con el conde de Casa Moré de los ingenios San Julián, Manzanares e Indio. La lista de fundadores de Unión Constitucional incluye a otros poseedores de prominentes fortunas como son los casos de: el conde de la Reunión, el conde de La Mortera, José Ricardo O'Farril, y José Barbón. Junto a estos nombres vinculados al azúcar están los de Lepoldo Carvajal, dueño de una de las prin-

<sup>14</sup> CEPERO BONILLA, RAÚL. *Op. cit.*, p. 264-265.

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. 266.

los dos partidos políticos existentes en Cuba, no se dirigía a la liberación nacional, ni a la defensa de los intereses del pueblo y, por tanto, no respondía a una concepción democrático-popular, alejándose incluso de los moldes de la democracia burguesa; sus ideólogos eran esencialmente pro-españoles, condicionalmente autonomistas o integristas, y potencialmente anexionistas. Al hacer esta afirmación excluimos de ella a un grupo de intelectuales cubanos que formaron una especie de izquierda autonomista y que, en algunos casos, aprovecharon las prerrogativas del partido para expresar ideas dignas de tenerse en consideración a la hora de estudiar el pensamiento progresista cubano. Más ellos no constituyeron la verdadera dirigencia autonomista. Sus principales figuras nunca negaron la esencia antinacional del partido. Antonio Govín, secretario del mismo, se expresó así:

Por manera, que la suerte de la autonomía y la de España están indisolublemente unidas<sup>16</sup>.

El carácter potencialmente anexionista de muchos autonomistas estaba determinado por la dependencia con respecto al mercado norteamericano del azúcar producida en los ingenios de la burguesía hispano-cubana. Véase cuadro p. 19.

El autonomista y destacado hacendado azucarero cubano, Rafael Fernández de Castro, expresó, de forma tajante y lapidaria, la concepción de su clase de la siguiente forma:

Sin azúcar no se concibe la Isla de Cuba y sin el consumo de ese producto por los Estados Unidos no se concibe nuestra existencia como pueblo culto [...]. El azúcar es el cordón umbilical que nos une a la república vecina. El día que no recibamos los millones yankees, en cambio de nuestros azúcares, dejaremos de existir para la vida culta<sup>17</sup>.

En estas palabras se encierra la filosofía económica de los productores cubano-españoles y es la base de su pensamiento político. Ellas demuestran la convicción de su necesidad vital de dependencia pero, sobre todo, su esencial antinacional.

<sup>16</sup> GOVÍN TORRES, ANTONIO. *Discursos*. Habana, 1955. p. 442.

<sup>17</sup> Citado por: LE RIVEREND, JULIO. *Historia Económica de Cuba*. La Habana, Edición Revolucionaria, 1971. p. 538.

*Producción azucarera cubana y exportación a Estados Unidos y España*  
 Unidad: Tonelada Métrica

Año	Producción	Exportaciones Estados Unidos	Exportaciones España
1869	718 745	399 974	29 048
1879	775 368	562 890	21 703
1880	618 654	504 711	17 923
1885	628 990	516 218	36 934
1890	636 239	513 335	51 968
1895	983 265	843 910	26 956
1899	333 237	321 816	7 912

FUENTE: MORENO FRAGINALS, MANUEL. *El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, T. III.

Este criterio de clase fue también expresado por el órgano oficial del Partido Autonomista, el periódico *El País*, en fecha tan temprana como 1886:

Nuestra metrópoli política es España; pero fuerza es reconocer que en ella no está el porvenir de nuestra riqueza ni la prensa de nuestra prosperidad, sino en los Estados Unidos, que, por obra de la naturaleza y de los hombres, debemos considerar como nuestra metrópoli mercantil<sup>18</sup>.

Acerca de estos planteamientos dentro de los distintos sectores de la burguesía azucarera, no discrepaban ni tirios ni troyanos, ni cubanos ni españoles. Tanto el programa de un partido como el del otro, demuestran la importancia que tenía para esta clase social las relaciones con Estados Unidos y, a su vez, esos programas demuestran que ambos partidos, en este aspecto, respondían a los intereses de la burguesía hispano-cubana exportadora. Por esta misma razón, esta clase social se autoexcluirá del Partido Revolucionario Cubano.

Lo interesante es lo siguiente: hasta en la misma España, algunos sectores criticaron esta tendencia a la dependencia comercial y vieron cómo la burguesía hispano-cubana azucare-

<sup>18</sup> CEPERO BONILLA, RAÚL. *Op. cit.*, p. 251.

ra era cada vez más propensa a facilitarle el camino al dominio norteamericano:

Los productores cubanos han cometido un error gravísimo que pagarán duramente. Abandonando la navegación e industria propias, así como los mercados de Europa y Sur América, han querido hacer de los Estados Unidos su metrópoli comercial. De este modo se han labrado ellos mismos la condena de su esclavitud facilitando el cumplimiento del programa bosquejado por John Quincy Adams y planteado abiertamente por Monroe: o sea la preponderancia política y comercial de los Estados Unidos en el continente americano<sup>19</sup>.

Efectivamente, la burguesía hispano-cubana pagaría caro esta dependencia. A principios de nuestro siglo XX —y particularmente después del año 1917— las compañías yanquis se apoderan de la mayoría de nuestros ingenios y centrales y construyen otros nuevos. Si a finales del siglo XIX las inversiones norteamericanas en Cuba no sobrepasaban la cifra de los 80 millones de dólares, ya en 1925 el capital estadounidense invertido en Cuba alcanzó la astronómica cifra de 1 360 millones de dólares, de los cuales 750 estaban invertidos en el sector azucarero. El camino hacia la desnacionalización de la industria y la agricultura cubanas había sido abierto por la intervención yanqui en 1899. El Tratado de Reciprocidad —instrumento de dominación económica de Estados Unidos en Cuba— firmado en 1902, fue la llave que abrió las puertas al capital yanqui, y sentó las bases para la destrucción de la industria autóctona. La burguesía hispano-cubana se había suicidado como clase independiente y había colocado las bases no ya de la dependencia comercial sino de su aniquilación como clase poseedora. Las intenciones norteamericanas quedan claras en las palabras del presidente Theodoro Roosevelt, en el mensaje al Congreso apoyando el tratado de reciprocidad —que de reciprocidad no tenía nada—:

Insisto en aconsejar el planteamiento de la reciprocidad con Cuba, no sólo por favorecer eficazísimamente

<sup>19</sup> *Réplica de la Junta Directiva del Circulo de Hacendados y Agricultores de la Isla de Cuba al folleto "La cuestión cubana"*. Habana, Tip. La Lucha, 1891. p. 37 (Colección Facticia Vidal Morales. 082 Morales t. 19, No. 8).

Colección existente en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.

nuestros intereses, dominar el mercado cubano, e imponer nuestra supremacía en todas las tierras y mares tropicales que se hallan al sur de nosotros<sup>20</sup>.

Lo más destacable de este proceso es que justamente es nuestro José Martí —que estudia la realidad cubana desde posiciones muy diferentes a las de la burguesía— quien comprendió el peligro que la dependencia comercial implicaba: «es mortal para un pueblo tener todo su tráfico ligado a un solo pueblo»; «el influjo económico de un país en el comercio de otro, se convierte en influjo político»; «el pueblo que quiere morir, vende a un solo pueblo, y el que quiere salvarse vende a más de uno»; «el pueblo que compra, manda. El pueblo que vende, sirve»<sup>21</sup>.

Este punto de vista llevó a Martí a la conclusión de que la caída económica de Cuba en el área de influencia norteamericana se convertiría en el punto de partida de la dominación política y económica de nuestra América:

«En el fiel de América están las Antillas, que serían, si esclavas, mero pontón de la guerra de una república imperial [...] mero fortín de la Roma Americana y si libres [...] serían en el continente la garantía del equilibrio, la de la independencia para la América española [...]»<sup>22</sup>.

Como puede constatarse las concepciones de la burguesía cubana eran diametralmente opuestas a la de nuestro José Martí. Por todo lo anterior, cuando Martí crea, en 1892, el Partido Revolucionario Cubano uno de los aspectos esenciales del mismo era luchar contra el anexionismo y contra sus manifestaciones, porque la anexión era para Martí fruto de la actitud de los ricos cubanos propensos a entregar el país a un poder extraño y rapaz. Esta es la raíz del anexionismo, en esta fase de nuestra historia, y así lo comprendió nuestro Héroe

<sup>20</sup> PICHIARDO, HORTENSIA. *Documentos para la Historia de Cuba*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1969. t. II, p. 212.

<sup>21</sup> MARTÍ, JOSÉ. La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América (*La Revista Ilustrada*, mayo de 1891). En: *Op. cit.*, Vol. II, T. I, p. 262; y "Carta al Director de *La Nación*" (3 de mayo de 1888). En: *Op. cit.*, Vol. II, T. I, p. 286.

<sup>22</sup> MARTÍ, JOSÉ. "El Tercer Año del Partido Revolucionario Cubano. El Alma de la Revolución y el deber de Cuba en América". (*Patria*, 17 de abril de 1894). En: *Op. cit.*, Vol. I, T. I, p. 352.

Nacional, independientemente de que también existieran anexionistas ingenuos, arrastrados por la propaganda del norte y que prefieren el otro vino, el que no es suyo, porque no es amargo.

Los dos partidos dependientes de la burguesía hispano-cubana, con sus estructuras jerarquizadas, con sus organizaciones nacionales y con el disfrute de la protección legal, contaban para su propaganda con sus importantes órganos de prensa, particularmente los periódicos *El Triunfo* y *El País*, dependientes de los autonomistas y el *Diario de la Marina*, relacionado con los círculos de dirección de los integristas de Unión Constitucional. Posteriormente, en la redacción del *Diario de la Marina* surgió otro partido integrista que llevó por nombre el de Reformista.

Hasta aquí hemos visto algunos aspectos de las organizaciones *políticas* de la burguesía hispano-cubana en los tiempos en que Martí unía las fuerzas independentistas y formaba, en 1892, su partido, el «Partido del Pueblo Cubano», como lo llamaría él, con una adecuada acepción del término «pueblo». Veamos, ahora, el trasfondo de estas instituciones *políticas* en las instituciones *económicas* y clasistas de la época.

#### ORGANIZACIONES ECONOMICAS Y SECTORIALES DE LA BURGUESIA HISPANO-CUBANA.

Al referirnos a las organizaciones *políticas*, contra las cuales Martí libra la más formidable batalla ideológica, tratábamos de demostrar que las mismas respondían a los intereses de las distintas capas y sectores de la burguesía hispano-cubana, y por otra parte, componían el juego colonialista español, independientemente que en su demagogia política crearan, especialmente el autonomista, un clima de opinión favorable a sus puntos de vista.

Sin embargo, los centros de irradiación de la política en el país de los cuales dependían, en cierta forma, los partidos políticos, eran las organizaciones aglutinantes de los intereses comunes de las diferentes capas de la burguesía hispano-cubana.

La capa más poderosa lo era, sin duda, la azucarera; contaba con una larga tradición política, con los más importantes capitales de la Isla y con las más sólidas relaciones nacionales e internacionales. El 20 de enero de 1878 surgió la institución que agrupó a esta capa económica de la burguesía

hispano-cubana, el *Círculo de Hacendados de la Isla de Cuba*. El surgimiento de esta organización estuvo vinculado a la política de concesiones a los grandes propietarios, llevada a cabo por el general español Arsenio Martínez Campos, que llevaría a la firma del Pacto del Zanjón, pocos días después de constituido el *Círculo*. Un año después, el 1.º de enero de 1879, salía a la luz el órgano de esta institución, la *Revista de Agricultura* cuyo primer director lo sería el autonomista Francisco Zayas. Después de producirse la separación de la fase agrícola de la industrial en la producción azucarera, el *Círculo* cambió su nombre para poder abarcar ambos sectores; así en 1890 comenzó a denominarse *Círculo de Hacendados y Agricultores de la Isla de Cuba*.

La primera Junta Directiva del *Círculo de Hacendados* estuvo constituida en lo fundamental por aquéllos que se habían enriquecido en el último período y que integraban las mayores fortunas azucareras en ese momento. Su presidente lo fue José Eugenio Moré, el conde de Casa Moré, quien sería precisamente la figura central en la creación del Partido Unión Constitucional. Su vicepresidente lo sería Francisco Feliciano Ibáñez, conde de Ibáñez, español, destacado miembro del Casino Español y del Cuerpo de Voluntarios de La Habana lo cual le permitió aumentar sus riquezas durante la Guerra de los Diez Años. Entre sus «negocios» posteriores estaría la vicepresidencia de la Junta Central de Libertos.

A esta primera directiva del *Círculo* pertenecían, como vocales, los dueños de ingenios Francisco Zayas, Enrique Diago, Ricardo Alfonso, Mamerto Pulido y Manuel Calvo, todos muy destacados en las actividades anticubanas durante la guerra del 68 y enriquecidos con la especulación de los bienes embargados a los cubanos y el negocio de la guerra. Estos grandes propietarios de hogaño, nada tenían que ver con la tradicional aristocracia cubana de antaño, aunque a ellos se habían unido algunos grandes propietarios de la tradicional burguesía cubana esclavista.

Como vemos, la composición de la Junta Directiva era diversa, hay integrantes del Partido Unión Constitucional y, a su vez, personas que se vincularon con el Partido Autonomista; de igual forma se encuentran mezclados en él españoles y cubanos. Sólo existe una constante, ser hacendado. Sólo se defiende un interés, el de los hacendados. Cuba y, hasta la misma España, como se verá más adelante, son secundarios ante los intereses de clase de esta capa de la burguesía.

mente como cubanos ni como españoles. Cuando en 1896 la Campaña de Invasión —efectuada por Máximo Gómez y Antonio Maceo— culminó exitosamente con la llegada de las fuerzas mambisas a la zona más occidental de la Isla, y el fuego de la «tea mambisa» se sintió en los cañaverales e ingenios de la burguesía hispano-cubana, buscaron otras opciones políticas. Toda una pléyade de hacendados cubanos cambiaron de orientación rápidamente. España había demostrado que no podía dominar la insurrección del pueblo cubano militarmente. Fue entonces cuando intentaron penetrar el movimiento independentista. Un ejemplo típico de este cambio lo constituye el llamado Círculo de París, donde actuaron los hermanos Terry y Luis Estévez y Romero. Otro ejemplo lo constituye la camarilla de ex-autonomistas que rodearon a Tomás Estrada Palma: comenzaron a tratar de cambiar el rumbo popular de la revolución por el predominio de sus concepciones de clase.

Las gestiones de importantes figuras del bloque azucarero, pasados supuestamente al independentismo a partir del año citado, se encaminaron a presionar para evitar que se mantuviera la política seguida por el ejército libertador de la «tea incendiaria». Este problema adquirió las connotaciones de un problema de clase. Máximo Gómez había ordenado al respecto:

... y sobre todo ¡los ingenios! Es una vergüenza que los dejen moler, cuando para impedirlo no se necesitan fuerzas [...]. Ofrezcan ascensos y recompensas a los que más destruyan de ese material, con el cual se han fundido las cadenas para la infeliz Cuba<sup>24</sup>.

Los productores azucareros supuestamente pasados al independentismo habían logrado, en aquellos momentos, encontrar oídos receptivos en Tomás Estrada Palma quien, muerto Martí, ocupaba la dirección del Partido Revolucionario Cubano. Desde esta posición Estrada Palma constituyó la camarilla antes señalada con elementos azucareros y provenientes del autonomismo (Giberga, González Lanuza, de Zaldo, Terry, y otros). Captado el nuevo Delegado del Partido para la causa de la burguesía azucarera, trató este de convencer al Generalísimo Máximo Gómez para que le permitiera a los hacendados hacer la zafra sin peligros de sus propiedades. Gómez se negó enér-

<sup>24</sup> ARMAS, RAMÓN DE. *La Revolución pospuesta*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971. P. 159.



gicamente, y se entabló una polémica entre ambos. Esta discusión quedó definida cuando el Capitán General de la Isla, Valeriano Weyler, dictó un bando para prohibir la zafra de 1897. Fue un grave error político del gobierno español. Para los dueños de ingenios no quedó alternativa; inmediatamente aumentaron sus gestiones con el gobierno de Estados Unidos y se adhirieron a las declaraciones intervencionistas del presidente Cleveland, primero, y después, a las acciones imperialistas del presidente Mc Kinley. Fue entonces cuando convirtieron su potencial anexionismo en acto pronorteamericano. En los momentos de la intervención norteamericana, cuando se discutía la forma a adquirir por la nueva dominación, negaron, cual Pedro a Jesús, el apoyo que le habían dado a España. En la circular del Círculo de Hacendados del 3 de febrero de 1899, su anexionismo se hace manifiesto, sólo que en ella aún no está determinada la forma que debe tomar esa dependencia; a la par, intentan dar la visión de que habían estado opuestos a España:

Redimidos de los gravámenes que para nuestra hacienda pública representaban las enormes deudas que nos habían impuesto [...], emancipada de una tutela dispendiosa que tenía por base la explotación administrativa en favor de la burocracia militar y civil metropolitana y por fundamento un régimen financiero que descansaba en la servidumbre económica del país; dueña y señora de los recursos naturales con que cuenta y de las riquezas que atesora, ya sea como estrella solitaria en medio del mar de las Antillas, en forma de Estado independiente, ya sea como astro unido a la constelación americana, en forma de Estado autónomo, dentro de la Gran República, es un hecho que Cuba puede proclamarse libre de las causas esenciales de su desastre....

Y, precisamente estos que combatieron el movimiento independentista, se consideran, gracias a sus capitales, los que deben decidir los destinos de Cuba en contubernio con el imperialismo yanqui:

Los dueños de la tierra y poseedores de la industria fundamental del país son los llamados a caracterizar el empeño con el prestigio que les dan las propiedades

que representan, valuadas en miles de millones de pesos<sup>25</sup>.

Como puede observarse, al ser destruido el poder colonial español en Cuba, quienes lo habían apoyado se pasaron rápidamente al lado norteamericano y, lo que es igualmente grave, asumieron la actitud de considerarse destinados a seguir determinando el rumbo del país, con los avales no del prestigio patriótico, el cual no tenían, sino del «prestigio» de la riqueza y el poder económico.

La segunda capa importante de la burguesía hispano-cubana se agrupaba en la *Unión de fabricantes de Tabaco*, constituida en 1884, y a la que se le unió, en 1896, la *Asociación de Cigarros*. Esta capa estaba formada, como su nombre lo indica, por los dueños de las fábricas de tabacos existentes en Cuba (H. de Cabañas y Carbajal, Partagás, H. Upmann, etc).

Los fabricantes de tabacos y cigarros se sintieron siempre marginados por la capa azucarera de la clase; tuvieron su expresión política en el Partido Unión Constitucional, y formaban su ala moderada la cual con posterioridad apoyó la creación del llamado Partido Reformista, creado, como ya dijimos, en la redacción del *Diario de la Marina*. Si bien la burguesía tabacalera fue, en su expresión política, proespañola, en la etapa final de la época colonial quedó supeditada a las estructuras económicas norteamericanas. Ya a principios de nuestro siglo este grupo libraba una desesperada batalla para no desaparecer en manos de los monopolios yanquis. El trust norteamericano *American Tobacco Co.* adquirió una serie de firmas hispano-cubanas. Operó el trust basado en que los propietarios hispano-cubanos que les vendían sus fábricas, no podían establecer nuevas fábricas ni relacionarse con el negocio tabacalero, eliminando, de esta forma toda posible competencia:

En 1903, la mayor parte de las marcas estaban en manos del trust y durante los primeros años de la República éste controlaba un 85-90% de la exportación total de tabaco torcido<sup>26</sup>.

Como los productores azucareros, los fabricantes de tabacos y cigarros terminaron absorbidos por los monopolios yanquis, sólo que más tempranamente.

<sup>25</sup> *Ibidem.* p. 139-140.

<sup>26</sup> LE RIVEREND, JULIO. *Historia Económica de Cuba*. 2a. ed. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1965. p. 227.

Es especialmente importante diferenciar de este grupo a los dueños de las fábricas de tabacos situadas fuera de Cuba. Por su origen e intereses este reducido grupo no dependía de las mismas relaciones que el bloque reaccionario de fabricantes de tabaco ubicado en Cuba. Por el contrario, se tenía que enfrentar a las presiones que el bloque establecido en Cuba hacía con el gobierno de Estados Unidos, ya que estas fábricas estaban situadas, en lo fundamental, en Tampa, Cayo Hueso, y otros lugares de la península de la Florida. En más de una ocasión las representaciones y cónsules españoles en Estados Unidos, presionaron a las autoridades norteamericanas, que gustosamente accedían a sus peticiones, para que intervinieran en contra de los fabricantes cubanos de la emigración. En más de una ocasión los obreros tuvieron que actuar en defensa de estos fabricantes. En realidad muchas de estas fábricas de tabacos eran pequeñas empresas, lo que ayudó a crear un especial clima de relaciones no exentas de enfrentamientos. Los fabricantes ante una masa obrera revolucionaria y combativa, decididamente independentista, ofrecían poca e ineficaz resistencia al desarrollo del movimiento independentista. Y los más inteligentes, si no de sentimiento, por lo menos con un interés bien dirigido, se adhirieron a la causa que apoyaban sus obreros, la causa de la independencia, aunque, como es lógico, es difícil poder determinar qué había de interés y qué de sentimiento.

El hecho de que algunos de los fabricantes de tabacos de este grupo hubieran sido, en sus orígenes, trabajadores, unido a su condición de emigrados y a no estar atados a las limitaciones que imponía el régimen español de tratados y relaciones comerciales, les dió mayor sentido de amplitud política y los mantuvo más cercanos a la causa independentista —sin que en este caso implicara ideas revolucionarias— que a las posiciones de la burguesía tabacalera establecida en Cuba.

Cuando tiempo después, se habló de las relaciones de la burguesía cubana con el movimiento independentista se utilizó el nombre y las actividades de aquellos fabricantes en el exilio que habían prestado algún tipo de contribución. La realidad histórica era que la burguesía hispano-cubana fue antindependentista. Estos fabricantes a los que se hacía referencia no formaban parte del bloque oligárquico hispano-cubano establecido en Cuba.

El tercer bloque económico de la burguesía hispano-cubana se agrupó, primero, en la *Junta General de Comercio o Liga*

*de Comerciantes*, establecida el 1.º de marzo de 1876, la cual se transformó en la *Cámara de Comercio, Industria y Navegación*, en 1886.

Este bloque estaba compuesto por tres capas de la burguesía: los industriales no azucareros ni tabacaleros, dedicados a la producción de artículos de consumo interno para el país; los comerciantes importadores-exportadores y los comerciantes almacenistas y al detalle.

Un caso de especial interés lo constituyen los dueños de fábricas no azucareras ni tabacaleras (fábricas de perfumes, jabones, licores y bebidas, cervezas, etc). Las principales fábricas de la industria de consumo se habían establecido en Cuba a partir de la década de los años ochocientos sesenta y su desarrollo estuvo ligado con el proceso de disolución de las relaciones esclavistas y el desarrollo de las capitalistas. Tenía esta capa la característica de que la mayor y más significativa parte de la misma era de origen español, recién llegados a Cuba y sin ningún arraigo en el país. Dependientes de las necesidades de un mercado interno, la burguesía industrialista era débil en lo económico, debido a la política de la capa preponderante de la burguesía hispano-cubana, la azucarera —la cual no se había mostrado interesada en un desarrollo armónico de la economía del país, sino sólo de la producción dependiente de las relaciones de exportación—. Estos industriales vieron cortadas sus posibilidades de desarrollo durante el siglo XIX, primero por la existencia de la esclavitud —que impedía el desarrollo de la manufactura por no tener posibilidades para el consumo la gran masa productora, los esclavos—, y con posterioridad, por el bajo poder adquisitivo de la mayoría de la población. Para la clase dominante, era suficiente la importación de los productos que dejaran satisfecho su gusto refinado y europeo.

Estos industriales emergieron de entre numerosos pequeños productores, algunos simplemente caseros. Su historia puede verse a través de dos familias que representan la evolución de esta capa: Sabatés y Crusellas. En 1860 se establecen en la Habana, como fabricantes de jabones y velas, los hermanos españoles Juan y José Sabatés y Costa; tres años después iniciaron sus actividades los competidores de los anteriores, los también hermanos españoles, Juan y José Crusellas y Vidal, estos como fabricantes de jabones, perfumes, velas de sebo y agua de tocador. Mientras los Sabatés, asociados con otros

españoles, se mantenían dentro de la línea inicial de fabricantes de jabones, los Crusellas intentan, a través de varias asociaciones con españoles también, extender sus esferas de acción a otras ramas productivas, como son los casos de la producción de aguas gaseosas y minerales, bebidas alcohólicas preparadas con zumos de frutas —las, por entonces, muy gustadas “sidras achampañadas” o “champañas”— y cervezas. En la producción de cervezas se asociaron con Edgardo Carbonne y con Andrés Fernández Morell —propietario de una firma que se mantendría durante cierto tiempo, nueva Fábrica de Hielo y de la marca de cerveza La Imperial—, para la creación de la Compañía de Cervezas La Tropical, situada en Puentes Grandes. Ya en la década del ochocientos ochenta, la firma Crusellas oferta en el mercado productos que mantendrán sus nombres hasta el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959: los jabones Hiel de Vaca y Candado, y la Rhum Quinquina.

En los primeros treinta años de nuestro siglo ambas firmas —Sabatés y Crusellas— acapararon el mercado cubano de jabones y perfumes. Crusellas, mientras mantenía el negocio de jabones bajo la firma Crusellas y Cía S. en C., comenzó, en 1917, el monopolio del mercado nacional de perfumes con la creación de la gran empresa Compañía Nacional de Perfumería S. A. Pero la historia de estas empresas iniciadas por españoles, heredadas y desarrolladas por sus descendientes cubanos, no escapó a la absorción imperialista norteamericana, que hemos visto en el caso de las industrias azucarera y tabacalera. En 1929 el monopolio yanqui Colgate-Palmolive-Peet Co. absorbe a Crusellas y Cía y en 1933 a la Compañía Nacional de Perfumería S. A. La suerte de Sabatés S. A., fue idéntica. El monopolio yanqui Procter & Gamble se apoderó de la misma<sup>27</sup> Nuevamente las empresas nacidas en Cuba pero de dueños españoles, en la época que estudiamos, que aprovecharon la coyuntura en la cual los cubanos habían quedado en la ruina o en la imposibilidad de efectuar grandes inversiones, desaparecían en manos de un tercero, los monopolios yanquis. La visión de Martí del fenómeno imperialista había sido correcta; errónea la de la burguesía hispano-cubana.

<sup>27</sup> Un documentado estudio del proceso de estas empresas puede encontrarse en: *Monopolios norteamericanos en Cuba. Contribución al estudio de la penetración imperialista*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973. (“El monopolio en la industria del jabón y del perfume” de Jesús Chfá).

La segunda capa integrada en la *Cámara de Comercio, Industria y Navegación* la constituían los comerciantes importadores-exportadores, que posteriormente van a escindirse en la *Liga de Comerciantes Importadores*. La misma estaba formada, en lo más representativo, por españoles que precisamente se habían caracterizado por una actitud de intransigencia política proespañola durante la Guerra de los Diez Años. Muchas de las principales figuras de esta capa debían gran parte de su riqueza a su participación en los jugosos negocios que traía consigo la propia guerra. Un estudio penetrante de la actitud de los comerciantes españoles —sobre todo los grandes comerciantes— deja al desnudo que su posición política se explica más que por su nacionalidad, por sus estrechas relaciones económicas con el régimen español y las ventajas que obtenía de la explotación de sus privilegios nacidos de esa nacionalidad. Estos comerciantes eran herederos ideológicos del tradicional grupo de peninsulares que desde el siglo XVIII llegaron a Cuba para desde la posición de dominación de la esfera comercial obtener la mayor ganancia posible a costa de los productores cubanos. Desde tiempos del gobierno de Miguel Tacón y Rosique (1834-1838), estos comerciantes unieron a su negocio la activa participación en la política de la Isla desde posiciones dominantes. Ya en estos tiempos de finales del siglo XIX las tradicionales familias de grandes comerciantes habían pasado a ser productores y esta capa de la burguesía estaba formada, entre otras figuras, por personas relativamente nuevas dentro de la misma surgidas durante la guerra del 68. Estos nuevos comerciantes no habían tenido ninguna relación con el país anteriormente y se mostraban fanáticos e irracionales ante los cubanos, aunque esa irracionalidad, significativamente, no se manifestó en los negocios.

Entre las personalidades más destacadas de estos comerciantes se encontraban los antiguos coroneles del Cuerpo de Voluntarios españoles de La Habana, Ramón de Herrera —traficante de productos para el ejército español y una de las más destacadas figuras de la Cámara de Comercio—, Bonifacio Blesa Jiménez —dedicado al giro de ropas—, Nicolás Valdivieso y los ex-tenientes coroneles José Segundo Alvarez y Pedro Sotolongo. Indudablemente, el Cuerpo de Voluntarios no sólo fue un arma militar contra el movimiento de liberación nacional, sino también un arma económica contra los propietarios cubanos y un medio de enriquecimiento —la violencia también es una categoría económica—. Otros destacados comerciantes

surgidos durante la guerra del 68 fueron Fernando Illas y Segundo Rigal —presidente de la sociedad Rigal, Dardet y Compañía que exportaba azúcar y otros productos—. Estos dos importantes comerciantes del período de 1878 a 1895, estuvieron vinculados con el Consejo Administrativo de Bienes Embargados, organización creada por el gobierno español para despojar a los propietarios cubanos de sus bienes por estar vinculados al movimiento independentista.

Otros comerciantes, como es el caso de Dionisio López Roberts, habían estado relacionados con el aparato político-administrativo colonial y, en el caso de López Roberts, debe destacarse que fue el hombre que intentó un negocio de extorsión contra los padres de los estudiantes de medicina fusilados en 1871. El negocio consistió en exigirles dinero a los padres de los estudiantes a cambio de la vida de sus hijos injustamente acusados<sup>28</sup>. ¡Así llegaron a sus respetables posiciones sociales muchos de los comerciantes de esta época!

La tercera capa constitutiva de la Cámara estaba formada por los comerciantes al detalle (ferreteros, tenderos, etc.), también en su mayoría españoles. Era numéricamente mayor que el resto de las capas de la burguesía representadas en la Cámara, pero económicamente muy débil. En realidad estos comerciantes no integraban la alta burguesía hispano-cubana sino la mediana y pequeña burguesía.

La mayoría de las principales figuras de la *Cámara de Comercio, Industria y Navegación* mantuvieron una posición integrista, decididamente proespañola. Les faltó verdadero poder económico y, por ende, personalidad propia dentro de la clase burguesa.

A manera de síntesis podemos señalar que las distintas capas de la burguesía hispano-cubana no asumieron nunca, como clase, una posición a favor del movimiento independentista, en tanto los intereses de su mayoría dependían de su condición de productores para la exportación. Los dos núcleos fundamentales de esta clase social, azucareros y fabricantes de tabacos, arrastraron tras sí al resto de su clase. La única ocasión en la cual se observa un cambio en las posiciones anti-nacionales de algunos miembros de esta clase social fue al pro-

<sup>28</sup> La historia de este increíble intento de extorsión puede verse en: LE ROY Y GÁLVEZ, LUIS FELIPE. *A cien años del 71. El fusilamiento de los estudiantes*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971.

ducirse la demostración de impotencia militar dada por España, al no poder detener la columna invasora mambisa en 1896. Pero en aquel momento la tendencia fundamental fue colocarse bajo la protección norteamericana, es decir, el resurgimiento del anexionismo, la famosa variante en momentos de crisis de esa clase social. Esta actitud la había previsto Martí. Según nuestro Héroe Nacional, los autonomistas y la clase social generadora de ese movimiento:

sólo se había podido mantener por la liga encubierta con el poder colonial, o por la entrega del país a una civilización extraña [...] el yanqui aniquilador y rapaz<sup>29</sup>.

Es, por tanto, la burguesía cubana la que no podía asumir el proyecto revolucionario martiano —proyecto que partía de la igualdad de todas las clases ante el deber con la patria; pero esa igualdad es la que negaba esta clase social que no quería compartir ningún empeño con el resto del pueblo cubano—. Por otra parte, el Partido Revolucionario Cubano, por su carácter y el de la empresa ante la cual se colocaba, liberar a Cuba de España —como primera fase—, implicaba la unión de todas las fuerzas sociales del país, para dar así su carácter pluriclasista a los Estatutos del Partido. La actitud contraria a la liberación nacional y las concepciones elitistas, racistas, anti-populares y económicas antinacionales de la burguesía cubana, la llevaron no sólo a marginarse del movimiento independentista sino, además, a combatirlo. El análisis de esta actitud clasista y el conocimiento de la historia y la realidad de la burguesía hispano-cubana marcan, en el pensamiento martiano, de concepciones diametralmente opuestas a éstas, un evidente rechazo y un interés en desmitificar a esta clase. Porque lo más peligroso no era su pasado político, sino su actitud hacia el porvenir. Lo más peligroso no era su autonomismo o su integrismo, sino su potencial anexionismo. De esta autoexclusión, de la clase económicamente dominante en Cuba del proyecto revolucionario, habló el propio Martí:

Para todos será el beneficio de la revolución a que hayan contribuido todos, y por una ley que no está en

<sup>29</sup> *Loc. cit.* (5) p. 404.



manos de hombre evitar, los que se excluyan de la revolución, por arrogancia de señorío o por reparos sociales, serán, en lo que no choque con el derecho humano, excluidos del honor e influjo de ella<sup>30</sup>.

Cabe la pregunta: ¿Qué capas, sectores y clases sociales apoyaron el proyecto independentista?

### CLASES SOCIALES Y LIBERACION NACIONAL

Lenin observa, con relación al problema de las colonias, y en particular el fenómeno asiático, que en estos países el sector social «capaz aún de una obra históricamente progresista, es el campesinado». El hecho de ser la clase obrera en los mismos numéricamente pequeña y el retraso económico de estos países, coloca al campesinado como un elemento potencialmente revolucionario.

Martí, a partir del conocimiento de la realidad concreta cubana, de nuestras tradiciones históricas y revolucionarias, configura un plan de liberación nacional, junto a Máximo Gómez, basado en la creación de un Ejército Libertador, el cual, por su natural composición estaría en esencia formado por campesinos y obreros agrícolas. Este ejército debía de ser la garantía de la ejecución del proyecto revolucionario de liberación nacional y republicano-democrático-popular martiano, la garantía de su república antioligárquica, «con todos y para el bien de todos»; que no fuera «el funesto imperio de la oligarquía criolla»<sup>31</sup>.

La clase obrera, pese a ser escasa en número, fue también el soporte más firme y estable del proyecto martiano, tanto en el exilio como en Cuba. Fue entre los obreros que el Partido Revolucionario Cubano fructificó, creció y cumplió parte de la tarea histórica para la que su creador lo había preparado.

Diego Vicente Tejera, de ideas socialistas, y colaborador de Martí, se expresó así, al valorar la actitud de los obreros ante el movimiento independentista:

Pero en los actuales momentos, no debemos hacer sino simple obra de preparación. Por justa y noble que

<sup>30</sup> MARTÍ, JOSÉ. "El lenguaje reciente de ciertos autonomistas". En: *Op. cit.*, Vol. I, T. I, p. 404.

<sup>31</sup> *Ibidem.* p. 404.

sea la lucha que hemos de emprender mañana contra los explotadores del trabajo obrero, hay para nosotros —hoy— otra lucha más urgente, más vital, más santa si se quiere, que exige la consagración absoluta de todas nuestras energías: ésa en que estamos empeñados para barrer de Cuba, con el dominio español, el régimen antiguo; ésa que ha de darnos una patria, es decir, el suelo en que fundar la realización de nuestras más bellas esperanzas [...] el obrero cubano, antes, mucho antes que su propia miserable condición como trabajador, ha sentido la miserable condición de Cuba como colonia, y sus primeras manifestaciones en la vida pública no han sido para proclamar derechos dentro de la misma sociedad cubana, sino para establecer su derecho primordial de figurar como hombre libre a la faz de las naciones. Con ese instinto político de que está dando muestras admirables, comprendió que ante todo había que hacer patria, y se ha visto acallar sus sentimientos de clase postergada, para dar mayor rigor a su protesta de colono escarnecido. *El obrero cubano fue el primero que acogió los planes libertadores de Martí; en él como base inquebrantable, se apoyó el agitador para la creación del famoso "partido revolucionario", que inició la guerra y la sostiene con fervor que no desmaya, y el oro, producto de su incesante trabajar, no ha dejado un momento de convertirse en plomo que disparar contra el pecho del tirano*<sup>32</sup>.

Si los obreros cubanos en la emigración conocieron de la prédica martiana, los de la Isla, sin conocerla, apoyaron la idea de redención nacional. En el Congreso Regional Obrero de la Isla de Cuba, efectuado en 1892, a pesar de adoptar, en la declaración final, las ideas del «socialismo revolucionario» —término con el cual se definían los anarquistas—, dejan los obreros establecida su posición ante el problema de la liberación nacional:

Que si bien hace [el Congreso] la anterior afirmación en su sentido más absoluto, también declara que la introducción de esas ideas en la masa trabajadora de Cuba no viene, no puede venir a ser un nuevo obstáculo

<sup>32</sup> TORRES-CUEVAS, EDUARDO. Diego Vicente Tejera. Un socialismo ingenuo para una sociedad nueva. *Bohemia* (Habana) 67(9):90-91; 28 febrero, 1975.

para el triunfo de las aspiraciones de emancipación de este pueblo, por cuanto sería absurdo que el hombre que aspira a su libertad individual, se opusiera a la libertad a que ese pueblo aspire, sea esa libertad relativa que consiste en emanciparse de la tutela de otro pueblo<sup>33</sup>.

Una participación especialmente activa en la preparación de la guerra de liberación nacional, la tuvo una parte de la pequeña burguesía. En Cuba, la misma estaba constituida esencialmente por profesionales (médicos, abogados, etc.), pequeños propietarios urbanos y rurales y burócratas. La misma estaba dividida entre españoles —que controlaban fundamentalmente el comercio minorista y la burocracia colonial—, y cubanos —profesionales, artesanos y personas vinculadas a las firmas azucareras, bancarias y de otros géneros hispanocubanas—. Por lo general, los españoles eran hombres de escasa cultura, buscadores de fortuna, mientras los criollos habían obtenido algún título universitario o poseían cierta preparación. Esta pequeña burguesía fue la masa activa en las polémicas políticas y en las direcciones de los partidos políticos. Fue en realidad, una importante fuerza en las luchas políticas. Como clase, su actitud fue variable. Giraba entre la dependencia política a un sector de la alta burguesía y una relativa independencia de criterio. Es de observar que las figuras más destacadas de esta capa social encontraban su vínculo de unión en la comunidad de inquietudes y en las respuestas dadas a las mismas. No obstante, los más expresivos intelectuales de aquella época, no provenían o no estaban vinculados ni ideológicamente ni económicamente a ninguna capa o sector de la burguesía. Ni un José Martí, expresión positiva de la crisis cubana, ni un Julián del Casal, expresión nihilista de la misma, responden a los intereses de esa clase; ambos eran de origen humilde, se proyectan en consonancia con ese origen y expresan su universo ideológico en forma diametralmente opuesta a la de la clase dominante.

La polémica entre positivistas y hegelianos fue también expresión de las necesidades teóricas de la pequeña burguesía. Fue la polémica entre quienes justifican la realidad y quienes se acercan críticamente a la misma. Mientras los hegelianos adoptan las posiciones esencialmente idealistas; los positivis-

<sup>33</sup> PICHARDO, HORTENSIA. *Documentos para la Historia de Cuba*. La Habana, Editora del Consejo Nacional de Universidades, 1965, T. I, p. 435.

tas, como Enrique José Varona, Felipe Poey y Manuel Sanguily, expresan una concepción:

Agnóstico, anticlerical, cientifizante y liberaloide —filosofía cortada a la medida para la demcoracia burguesa de la época de plenitud del régimen capitalista— el positivismo es un arma valiosísima en el debate planteado por el pensamiento anticolonialista al pensamiento colonialista y especialmente eficaz en el desenmascaramiento ideológico de su variante autonomista<sup>31</sup>.

Porque la alta burguesía cubana, más justamente, como se ha visto, hispano-cubana, había, por intereses de clase, renunciado, como clase, a la expresión ideológica nacionalista burguesa es la pequeña burguesía la que aporta ideólogos capaces de defender esa posición. Y en algunos ideólogos provenientes de esa capa social llega a asumirse el proyecto de liberación nacional al asumir así los elementos positivos del nacionalismo burgués —nacionalismo de pequeño país y no de gran nación; nacionalismo de país colonizado y no de país colonizador—. Por tanto la existencia de tal expresión ideológica no demuestra que la alta burguesía tuviese una posición nacionalista sino que, justamente por no tenerla, parte de la pequeña burguesía ha asumido la responsabilidad histórica que le correspondía asumir a la burguesía y a la cual se ha negado.

Desde el ángulo de las manifestaciones y de las organizaciones sociales en Cuba durante este período de preparación de la «guerra necesaria», podemos encontrar una clara compartimentación social, expresada en las asociaciones que por aquel tiempo, surgen y se desarrollan. Uno de los elementos básicos para la compartimentación social, en esta sociedad, es el racismo. Sólo a manera de ejemplo veamos las instituciones sociales.

Los españoles ricos y sus acólitos se reunían en los llamados *casinos*; mientras que los criollos, blancos y ricos, lo hacían en los *liceos*.

Los españoles pobres o empleados, es decir, los no ricos, tenían sus vínculos de unión en los llamados *centros*, donde asociaban a los naturales de una misma provincia (Centro

<sup>31</sup> ROA, RAÚL. *Aventuras, venturas y desventuras de un mambí*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1970. p. 162.

Gallego, Centro Asturiano) o a los que trabajaban en una misma rama (Centro de dependientes). Los *centros*, como es lógico, estaban dirigidos por las figuras más importantes nacidas en esas provincias españolas residentes en Cuba. Los mismos constituían lugares de reunión, de actividades culturales y de recreación.

Los cubanos humildes, blancos, negros y mulatos, formaban por todo el país las llamadas *sociedades*, caracterizadas por agrupar a los hombres por el color de la piel o por sus posibilidades económicas.

Esta compartimentación social demuestra los prejuicios de una época, pero no las relaciones «ocultas» que determinan la política en el país. En los núcleos españoles se fomentó el integrismo; mientras, en las sociedades y liceos constituídos por la pequeña y mediana burguesía y los criollos ricos, se desarrolló un racismo desnaturalizado y contra el cual tuvo que enfrentarse José Martí. En las sociedades formadas por los pobres, independiente del color de la piel, corría un hálito independentista entre música y conferencias. En estas sociedades la cultura nacional-popular se preservó, adquirió fuerza, tomó nuevos rumbos sincréticos, enterró las fronteras socio-culturales creadas por la esclavitud, y se abrió en la república al imponerse al afrancesamiento o la norteamericanización de la burguesía cubana, para darle a nuestro pueblo su expresión, su modo de ser, de no ser y de pensar.

Esta división social, estrictamente compartimentada, contribuyó a hacer más difícil el trabajo de unidad del pueblo cubano contra el colonialismo español.

#### LA NECESARIA REVOLUCION MARTIANA

La tendencia económica de la burguesía hispano-cubana, su incapacidad política y su necesidad de mantener la estamentación social en Cuba, la eliminó como clase capaz de encabezar un movimiento de liberación nacional. Por tanto, se autoexcluyó del proyecto martiano y del Partido Revolucionario Cubano en su etapa martiana.

El dominio económico y social que tenía en Cuba, apoyado en el pacto con las fuerzas coloniales de la metrópoli (en su aparato represivo) hacía difícil el mantener una campaña pública en favor de la independencia. Esta es una de las causas por las cuales el Partido Revolucionario Cubano tuvo que organizarse en los grupos de la emigración cubana.

Por ello, la dirigencia de la Revolución del 95 no era burguesa como clase impulsora. Sus tres principales figuras: José Martí, el más profundo pensador cubano del siglo pasado, provenía de un sector social humilde; Máximo Gómez, su jefe militar, procedía del campesinado pobre y se mostró intransigente en la política de la «Tea incendiaria» con las propiedades de la burguesía hispano-cubana; y Antonio Maceo, también campesino, había liderado a los sectores más humildes orientales (exesclavos, negros y mulatos libres, campesinos) durante la Guerra de los Diez Años.

Lo interesante, en este sentido, es la coincidencia del pensamiento de los tres en los problemas centrales y en los peligros que afrontaba la sociedad cubana de la época. La visión de Martí, Gómez y Maceo acerca de la necesidad de la liberación nacional, sus constantes críticas a la actitud de la burguesía cubana, el rechazo al autonomismo y, sobre todo, los criterios con respecto al peligro que representaba para la independencia de Cuba Estados Unidos, son elementos centrales en el pensamiento de los tres, independientemente que Martí pudiera «por vivir en el monstruo» y poseer una mayor preparación, conocerlo con más profundidad.

En relación a este último problema, el peligro yanqui, Martí pudo observar el nuevo fenómeno de la formación del imperialismo norteamericano; su lucha, tal y como señalara en su discurso por el tercer aniversario del Partido Revolucionario Cubano y en la carta inconclusa a Manuel Mercado, consistió no sólo en la liberación de Cuba y Puerto Rico de su antigua metrópoli colonialista sino, también, en impedir a tiempo, es decir antes de que Estados Unidos estuviera en condiciones de lanzarse sobre nuestras tierras de América, la dominación de ese país sobre nuestra patria y el resto del continente.

Lenin, al estudiar el problema colonial y las características de los movimientos de liberación nacionales, observa algo que el proyecto revolucionario de Martí contenía. Decía Lenin:

La continuación de la política de liberación nacional de las colonias las conducirá *inevitablemente* a librar guerras *nacionales* contra el imperialismo<sup>35</sup>.

El proyecto martiano quizás sea la primera confirmación histórica de la afirmación leninista de que en la época de ges-

<sup>35</sup> *Loc. cit.* (2) p. 16.

tación y desarrollo del imperialismo, la lucha anticolonialista se convierte, «inevitablemente», en lucha antimperialista. No porque necesariamente se tenga pleno conocimiento del fenómeno imperialista, sino porque la esencia y la acción misma imperialista imponen una respuesta de sumisión o una de rechazo.

El haber tomado la realidad cubana, latinoamericana y norteamericana como punto de partida para su proyecto revolucionario y su posición «con los pobres de la tierra» le permitieron a Martí comprender la esencia de su época, la de formación del imperialismo yanqui y, por tanto, proyectarse de acuerdo a lo que, años después, y en una base científica y teórica expresaría Lenin. La realidad cubana confirma la teoría leninista y, la teoría leninista, confirma lo acertado del proyecto martiano.

La grandeza de Martí está en no asumir su realidad desde las posiciones claudicantes de la burguesía cubana, sino que su pensamiento y acción fueron expresión de los intereses nacionales y populares frente a la superestructura colonial, a la oligarquía hispano-cubana, al desarrollo de una estructura económica dependiente vinculada al fenómeno del naciente imperialismo yanqui, con el corolario, que necesariamente vendría después, el neocolonialismo. Este fue el contenido profundamente revolucionario del Partido Revolucionario Cubano.

Por su parte, la actitud de la burguesía cubana se ajusta perfectamente a lo señalado por Lenin acerca de esta clase en los países coloniales. Al referirse a los cambios operados en China, en 1908, con el ascenso al poder de Yuan-Shi-Kai observa que «la burguesía monárquica liberal apenas si ha tenido tiempo de convertirse en republicana liberal»<sup>36</sup>. Ello es justamente lo que pasó con la burguesía autonomista cubana a finales de la Guerra del 95. De autonomistas-monárquicos-liberales-proespañoles pasaron a ser, «apenas sin tiempo» republicanos-liberales-pronorteamericanos.

Nuestro Martí preveía los peligros internos y externos. Desde el punto de vista interno la república no debía estar en manos de los enemigos de la república:

La continuación de la revolución no puede ser la continuación de los métodos y el espíritu de la auto-

<sup>36</sup> *Ibidem.* p. 12.

mía: porque la autonomía no nació en Cuba como hija de la revolución sino contra ella<sup>37</sup>.

La república a la cual se refiere Martí no debía ser el predominio de la clase de los grandes propietarios:

La república, en Puerto Rico como en Cuba, no será el predominio injusto de una clase de cubanos sobre los demás, sino el equilibrio abierto y sincero de todas las fuerzas del país y del pensamiento y deseo de los cubanos todos<sup>38</sup>.

Para evitar confusiones aclara, en el órgano oficioso del Partido, el periódico *Patria*, que «independencia es una cosa, y revolución es otra».

Estas palabras se relacionan de manera directa con las planteadas a Carlos Baliño, el incansable luchador proletario:

La revolución no es la que vamos a iniciar en la manigua sino la que vamos a desarrollar en la República<sup>39</sup>.

El carácter antioligárquico de la Revolución martiana estaba indisolublemente ligado al carácter antimperialista de la misma. Y, esa posición antioligárquica, le hizo escribir cosas tan hermosas como estas:

Es preferible el bien de muchos a la opulencia de pocos<sup>40</sup>.

Porque:

El progreso no es verdad sino cuando invadiendo las masas, penetra en ellas y parte de ellas<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> MARTÍ, JOSÉ. La agitación autonomista. En: *Op. cit.*, Vol. I, T. I, p. 393.

<sup>38</sup> *Ibidem.* p. 394.

<sup>39</sup> MELLA, JULIO ANTONIO. *Ensayos Revolucionarios*. La Habana, 1960. p. 92.

<sup>40</sup> MARTÍ, JOSÉ. "El Proletariado de Castillo Velasco" (*Revista Universal*, 12 de octubre de 1875). En: *Op. cit.*, Vol. II, T. I, p. 807.

<sup>41</sup> MARTÍ, JOSÉ. Reflexiones destinadas a preceder los informes traídos por los jefes políticos de Guatemala a las Conferencias de mayo de 1878. En: *Op. cit.*, Vol. II, T. I, p. 299.



¡Cuanta batalla ganada supone la riqueza! ¡Y cuanto decoro perdido!<sup>42</sup>.

No es rico el pueblo donde hay algunos hombres ricos, sino aquel donde cada uno tiene un poco de riqueza<sup>43</sup>

El estudio martiano de la realidad concreta cubana, latinoamericana y norteamericana, lo lleva a conclusiones que en la práctica confirman las observaciones leninistas con respecto al problema colonial. Se confirma en aquellos aspectos comunes a todo el llamado «tercer mundo», y, las diferencias que se observan, son el lógico resultado de las diferencias concretas de los fenómenos asiáticos estudiados por Lenin, y latinoamericanos, vividos y estudiados por Martí.

En seis aspectos confirma la realidad cubana de finales del siglo XIX —época de gestación de los primeros rasgos del imperialismo— y el proyecto martiano, las ideas leninistas:

- El carácter reaccionario de la alta burguesía de los países ocupados colonialmente.
- La necesaria conversión de los proyectos de liberación nacionales en proyectos antimperialistas, por un lado, y la alianza de las oligarquías reaccionarias con las fuerzas colonialistas y/o imperialistas, por otro.
- La necesidad de la unión popular en las luchas anticoloniales y antimperialistas, que supla la incapacidad de dirección, o la ausencia en la misma, de la alta burguesía en la consecución de la liberación nacional y de la creación, por lo menos, de una democracia-burguesa.
- El carácter popular de las luchas anticoloniales y antimperialistas, que puede convertir el proyecto democrático en democracia popular.
- El papel del campesinado, como fuerza revolucionaria, en la formación de los ejércitos populares de liberación nacional.
- La participación de una parte importante de la pequeña burguesía en el movimiento de liberación y en la opción democrático-popular.

<sup>42</sup> MARTÍ, JOSÉ. Cecilio Acosta. (*Revista Venezolana*, 15 de julio de 1881). En: *Op. cit.*, Vol. II, T. I, p. 24.

<sup>43</sup> MARTÍ, JOSÉ. *Op. cit.*, Vol. II, T. I, p. 1869.

Para los que gustan de analizar las revoluciones y los movimientos de liberación nacionales en abstracto, y para los míopes políticos, Lenin escribía:

Crear que es concebible la revolución social sin sublevaciones de las pequeñas naciones en las colonias y en Europa, sin estallidos revolucionarios de una parte de la pequeña burguesía, con todos sus prejuicios, sin el movimiento de las masas políticamente no conscientes, proletarias o semiproletarias, contra la opresión terrateniente, clerical, monárquica, nacional, etc., creer eso, equivale a renegar de la revolución. . .

Quien espera una revolución social «pura» no llegará a verla jamás, es un revolucionario de palabra y no comprende lo que es una verdadera revolución<sup>44</sup>.

La Revolución Cubana, genialmente expresada en las ideas de Martí, partía de la realidad de su mundo y de la experiencia particular del movimiento revolucionario cubano. Si su contenido tenía una proyección radical, democrática, popular, anticolonialista y antimperialista es porque las fuerzas populares impulsaban el movimiento de liberación nacional. La burguesía cubana se autoexcluyó de ese movimiento. Ello explica que, pese a que el Partido Revolucionario Cubano era estatutariamente pluriclasista, la realidad le diera un contenido popular. José Martí pudo concebir un proyecto revolucionario anticolonialista, antioligárquico y antimperialista porque su pensamiento no partía de las premisas económicas, sociales y políticas de la burguesía cubana. Ello era posible por su posición «con los pobres de la tierra», que es también una definición de clase; esta posición lo lleva a analizar la sociedad desde el ángulo de los humildes y no de los explotadores.

El carácter *inevitable* de la conversión de la lucha anticolonialista en lucha antimperialista y el carácter reaccionario y antinacional de la alta burguesía hispano-cubana, en los tiempos de Martí, le dan al proceso revolucionario cubano una unidad, desde sus orígenes hasta nuestros días. El movimiento revolucionario, nacido en La Demajagua, en 1868, como movimiento anticolonial y antiesclavista, adquiere con Martí —que se apoya en esas raíces para proyectarse hacia el futuro— el doble carácter de popular y antimperialista. Martí es la expresión máxima del pensamiento anticolonialista cubano,

<sup>44</sup> *Loc cit.* (2) p. 17.

pero es, a la vez, la primera expresión del pensamiento antimperialista nacional. Por ello, con razón Fidel pudo expresar que en Cuba ha existido una sola revolución: la que nacida en La Demajagua, adquirió su fisonomía popular y antimperialista con Martí y el Partido Revolucionario Cubano y triunfa, bajo la dirección del propio Fidel, sesenta años después del inicio de las acciones imperialistas en Cuba. Si justamente un primero de enero de 1899 se inicia la dominación imperialista en Cuba y se frustra el proyecto martiano, otro primero de enero, sesenta años después, en 1959, triunfa el ideal martiano y se inicia el proceso que llevará, al fin, a la desaparición del dominio imperialista en Cuba y a la supresión de la supremacía burguesa sobre el resto de la sociedad.

## *Variantes en poemas del primer Casal*

OCTAVIO SMITH

Con la colección, bastante completa, de la revista *La Habana Elegante*, más la de *La Habana literaria*, sucedánea de la primera desde 1891 hasta 1893, y adjuntando los tres libros poéticos de Julián del Casal: *Hojas al viento* (1890), *Nieve* (1892) y *Bustos y rimas* (1893) —póstumo el tercero, pero con sus pruebas de imprenta revisadas por el autor en la tarde del día de su muerte—; con esos cinco ilustres fondos de nuestra Biblioteca Nacional se pueden armar y animar, sin salir de su recinto moderno y austero, unas tablas de variantes, no exhaustivas, pero sí potables y nutricias; porque no olvidamos la ausencia del tomo de 1883, el año inicial de *La Habana Elegante*, ni la incompletez mortificante del tomo de 1884, y porque sabemos que Casal colaboró siempre en diversas revistas y periódicos, sin perjuicio de su predilección por la citada revista habanera, que era, en más de un sentido, su casa. A partir del año y suceso que indicaremos en el párrafo siguiente, los tomos de que consta la colección parecen hacerse más conservables, son y están, salvo casos espaciados, enteramente presentables y legibles.

La primera colaboración de Casal en *La Habana Elegante* consiste en el poema *Nocturno*, publicado en 19 de abril de 1885, número 16, de dicha revista. El poeta cumplirá los 22 años de edad en el próximo noviembre, y ya luce sus bigotazos de jovencuelo al día. No se alivia el pesar por la muerte del padre ocurrida el nueve de febrero, más de un mes antes de que

el hijo haya, al pie del poema, firmado "J. Casal" y estampado la fecha "Marzo, 1885". La colaboración durará, para Casal, hasta el día 21 de octubre de 1893; *La Habana Elegante* solo lo sobrevivirá tres años.

La colaboración se multiplica en verso y prosa, en traducciones (de Baudelaire y otros), en crítica literaria, en notas de redacción, acaso. Priman sobre todo los poemas, que a medida que aumentan en número van reclamando libro que los ubique, ordene y bruña. Cuando Casal embarca hacia España en noviembre de 1888, ya ha barajado, a solas o con "Enrique" (el director Hernández Miyares) o con otros compañeros de trabajo, títulos posibles para el libro: la entusiasta y fraterna redacción de *La Habana Elegante* (de la cual, según dicen todos, es el "mimado"), al anunciar por suelto publicado el día 11 del citado mes y año, la partida de Casal a bordo del vapor *Chateau Margaux*, añade que "es probable que el poeta dé a la estampa en la capital del reino *Perfiles y miniaturas*, colección de poesías inéditas, y aumentada y corregida, la obra *La Sociedad de la Habana*". Pero ya se sabe en qué paró la aventura. El viajero regresa mustio, impecune y desilusionado, renunciando incluso a seguir a París porque teme sufrir desencanto mayor. *La Habana Elegante*, madre comprensiva, silenciando toda sorpresa, acoge con "un abrazo" al hijo pródigo, "que esta mañana sábado ha desembarcado, después de permanecer en Madrid algunas semanas". Tal dice la escueta nota revisteril, publicada el 27 de enero de 1889.

Finalmente, el libro se publica en la Habana y en 1890; lleva por título el de *Hojas al viento*, seguido de la aclaración modesta, entre corchetes, de "Primeras Poesías". Ya reunidos en libro los poemas publicados por separado en la revista amiga, podemos hablar con holgura de las variantes poemáticas del joven Casal.

Lo que de severo corrector de sí mismo tiene todo autor serio, vivifica y practica las variantes en defensa de un derecho nunca indolente y, por otro lado, estimula el interés del lector probo y fiel, discretamente curioso, para sorprender algunos secretos de la creación poética. La muchas veces compulsiva voluntad de mejorar un texto, acierta unas veces y otras tantas se equivoca. ¿Qué hacer entonces? ¿Dejar todo como estaba, dejarlo por mandato del amor propio y por respeto al que uno fue hace años? Pero ahí está la variante acosándonos implacable.

Fueron cinco las versiones que nos dejó Luisa Pérez de Zambrana de su magno poema *La vuelta al bosque*. Casal, como veremos, no le va a la zaga; sólo que él vivió y, consecuentemente, escribió, mucho menos que la longeva y siempre muchacha Luisa Pérez. Arte, artesanía, artificio. Ella trabaja con arte desde la llama. El, Casal, todo naturalidad expresiva, desde el hastío, desde una realidad chillona y ebria, propone el arte con tesón heroico. Los dos son una muestra de respeto al Arte y al lector.

De los poemas a examinar hemos excluido las *paráfrasis*, *imitaciones* y *versiones*, más o menos libres, de poemas de Hugo, Coppée, L. Bouileht, Stechetti y otros. Queremos al Casal netamente criollo y cubano. Los poemas elegidos son sólo los publicados por Casal en *La Habana Elegante* de 1885 a 1890. Así hemos reunido las veinticuatro composiciones suficientes para su estudio en tablas de variantes. Al establecer éstas formaremos dos columnas fundamentales, una para la *Versión primera*, que será la publicada en *La Habana Elegante*, y otra para la *Versión definitiva*, que será la publicada en el citado primer libro de Casal, *Hojas al viento*. Cuando el poema en versión primera haya cambiado de título en el libro mencionado, se escribirá el título sustituido a la cabeza de la columna izquierda, es decir, la de la versión primera, y el título nuevo se pondrá a la cabeza de la columna derecha, o sea, la de la versión definitiva. Cuando el título no haya variado, se colocará a la cabeza de cada columna.

Empezaremos con el ya mencionado poema que fue la primera colaboración de Casal en *La Habana Elegante*.

## 1. NOCTURNO

Versión primera

(*La Habana Elegante*,  
19-IV-1885, p. 3)

*Estrofa Verso*

8	3	"La dicha es como el sol; desde la altura"
10	4	"Que una corona de oro y de brillantes"

## NOCTURNO

Versión definitiva

(*Hojas al viento*, 1890  
p. 23)

"La dicha es como el sol: desde la altura"
"Que una corona de oro y de diamantes"

11	4	"Antes que llegue a conocerla el mundo"	"Antes que llegue a conocerlo el mundo"
13	4	"De un ave oyendo el canto peregrino"	"De un ave oyendo el armonioso trino"

El poema consta de trece estrofas de cuatro endecasílabos cada una, lo que arroja un total de cincuenta y dos versos; la rima es consonante.

En poemas como éste, donde el texto se ha disuelto en variantes, en versos solitarios, conviene ofrecer al lector algún ejemplo de forma contenido estróficos, tomándolos del principio, del medio o del final de la composición de que se trate. Tal haremos al concluir el examen de las variantes.

En cuanto a signos de puntuación sólo diremos que los dos puntos son mucho más ilativos que el punto y coma con lo que les sigue. "Diamantes" es término más fino. El hombre sencillo y natural emplea ese vocablo; el hombre vulgar, ostentoso, pregona sus "brillantes". Pero ¿por qué Casal, a la vuelta de cinco años —suponiendo que las variantes surgieran cuando ya estuviese decidida la edición de *Hojas al viento*—, prefirió "el armonioso trino", más bien circunspecto, parnasiano, al "canto peregrino", jovial, andante, romántico y singular en el sentido de peregrinaje y en el figurado, cosa de "raro viso"? Mas otros poemas hay que nos aguardan impacientes.

He aquí el principio y los finales de *Nocturno*:

*En la noche azulada y silenciosa  
Del seno de la tierra se levanta  
Una voz sepulcral, triste, amorosa,  
Que así a mi oído, entre las sombras, canta.*

.....

*Es la voz de mi padre. A su sonido  
Feliz el corazón late en el pecho,  
Y, dando mis pesares al olvido,  
Tranquilo duermo en solitario lecho;*

*Como el viajero errante y fatigado  
Lejos mirando el fin de su camino,  
Se duerme sobre el césped perfumado  
De un ave oyendo el armonioso trino.*

## 2. DESDE LEJOS

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
6-XII-1885, p. 4)

### Estrofa Verso

1 (Texto común a las  
dos versiones)

2 3 "Como el mar  
azules olas"

3 (Texto común a las  
dos versiones)

4 "Sabrás que si a  
veces dudo  
De tu amorosa  
constancia

Es porque siempre  
los celos  
Asedian al que bien  
ama."

5 "que a la muerte  
invocaría  
Si nuestro amor  
terminara.  
¡Triste es la vida  
no amando!  
¡Bello es vivir si se  
ama!"

6 "Que en vano  
pasan las horas  
Y en vano los días  
pasan!  
¡Siempre te llevo  
en la mente!  
¡Siempre te llevo  
en el alma!"

## AUSENCIA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 32)

(Texto común a las dos  
versiones)

"Como el mar azules  
ondas"

(Texto común a las dos  
versiones)

"Sabrás que sin  
contemplarte  
Me es la vida tan ingrata

Como al mundo le sería  
Si el sol nunca lo  
alumbrara."

"Que si a veces he  
dudado  
De tu amorosa  
constancia,  
Es porque siempre los  
celos  
Asedian al que bien  
ama."

"Que a la muerte  
invocaría  
Si nuestro amor  
terminara.  
¡Triste es la vida no  
amando!  
¡Bello es vivir si se  
ama!"



"Que en vano pasan las  
horas  
Y en vano los días  
pasan.  
¡Siempre te llevo en la  
mente!  
¡Siempre te llevo en el  
alma!"

La versión definitiva, después de haberse ido de caza mayor y menor por los predios de la primera, ha salido del bosque y porta como trofeo una estrofa de más. En el verso tercero de la estrofa segunda, la cacofonía en "l" de "azules olas" se borra con la simple sustitución de "olas" por "ondas", vocablo éste, por otra parte, más misterioso que el primero.

*Ausencia* cuenta con veintiocho octosílabos, distribuidos en siete estrofas de cuatro versos cada una. He aquí la primera de ellas:

*Aunque tirana la suerte  
Hoy de tu lado me aparta,  
Para un amor como el mío  
No hay en el mundo distancias.*

La última esta al final de la tabla de variantes.

### 3. ACUARELA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
27-XII-1885, p. 11)

### ACUARELA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 16)

Este poema, escrito en el metro y la rima asonantada del romance, con sesenta y seis octosílabos, agrupados en estrofas irregulares, presenta la curiosidad máxima de haber pasado íntegro, desde el título hasta el último verso, al libro *Hojas al viento*. No existen, pues, variantes; le damos esta bienvenida formular por si es mérito su rareza. Principio y final:

*Sentada al pie del robusto  
Tronco de frondosa ceiba,  
Cuyas ramas tembladoras,  
De verdes hojas cubiertas,  
Ya se levantan al cielo,*



Montes de Oca. Pensamos también en Casal, quien reúne en este poema romanticismo anecdótico, colorismo hasta el derroche y su fiebre, clasicismo a lo Garcilaso. . . La anécdota señala "ligera y voladora navecilla" que conduce a

*Espiritual doncella,  
En brazos de su amante reclinada,*

vistos, tras la ventana de cristal, por un relator que habla en primera persona y que a su vez posee su propia anécdota y poseyó también su propia espiritual doncella,

*Aquella que hoy reposa,  
Libre de los rigores de la suerte,  
En solitaria fosa,  
dormida por el beso de la muerte.*

y termina el poema de manera típicamente casaliana —a juzgar por las palabras empleadas—, pues una y otra anécdota conservan tal intensidad

*Que aun su recuerdo llena  
De luz y sombra mi alma tenebrosa.*

Pero serenemos este romanticismo contagioso. Recuérdese que tratamos del primer Casal, el que culmina y cierra una etapa con *Hojas al viento*. Este primer libro de nuestro poeta es, dice Cintio Vitier, "una colección en conjunto vacilante y desigual, aunque ya contiene algunos de sus mejores poemas". Plagiario inocente, pues no recuerdo de quién, me vino un día a la mente, como ocurrencia propia, esta frase: "*Hojas al viento* es el libro romántico de José Julián; *Nieve*, su libro parnasiano, y *Bustos y Rimas*, su libro modernista." Pero esto no es exactamente cierto, porque cada libro tiene entreveros con los otros dos.

Las variantes antes señaladas consisten en preferencias por este o aquel signo de puntuación, por este o aquel epíteto, lo cual no es ninguna bagatela. Aquí ocurre algo parecido al caso del poema *Nocturno*. Julián del Casal, al cabo de los años, con mayor edad y autoexigencia, prefirió "verde", "lóbrego" y "brillante", a "gentil", "lúgubre" y "divina". Escogió lo próximo y lo concreto frente a lo vagaroso y lo convencional. Se

apropió para siempre de "lóbrego", que dice mucho más que "lúgubre". La nota de color abunda en el poema, Ejemplos:

*A través del cristal de mi ventana,  
Por los rayos del sol iluminado,  
.....  
De esas en que se llena el verde prado  
De lirios blancos y purpúreas rosas  
.....  
El cielo azul de vivos luminares  
.....  
Que ostentan en sus vívidas corolas,  
Del igneo sol al resplandor dorado,  
Las frescas y encendidas amapolas.*

La retórica interrogación hecha anteriormente en cuanto al poema *Nocturno*, no exigía respuesta: lo que buscaba el interrogador era quedarse con los dos cabos o polos de la cuestión. Eso está claro. Pero aquí y ahora no interrogamos: sólo aseveraremos. Casal no suprimió el verso treinta y ocho ("Pálidas cual las rosas amarillas"), que sigue al verso treinta y siete ("Sus pálidas mejillas"). Las rosas amarillas son las más bellas que existen, me ha dicho un amigo muy entendido en pintura y, por ésta, en colores refinados. Su amarillo es de una suprema delicadeza, añadió el amigo. Se trata de un tema caro al pasado siglo, que, desdichadamente, llegó pronto a moda, aunque obedecía a una verdad sutil. Lo enfermizo saludable; la bella fragilidad de cierta piel bajo la luna. No, Casal no quiso borrar ni tal preciosismo de la realidad ni la rima perfecta que el heptasílabo anterior le ofrecía. Gracias a la versión que no llegó a definitiva, sabemos del verso sustraído. No, no puede tratarse sino de una errata.

Cuenta el poema sesenta y cinco versos, que serían sesenta y seis si se introdujese el traspapelado verso treinta y ocho de la versión primera: "Pálidas cual las rosas amarillas".

## 5. INVIERNO

Versión primera  
*La Habana Elegante,*  
28-II-1886, p. 2)

## INVERNAL

Versión definitiva  
*(Hojas al viento, 1890,*  
p. 27)

*Estrofa Verso*

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 1 | <i>(Texto común a las dos versiones)</i>   | <i>(Texto común a las dos versiones)</i>   |
| 2 | <i>"Las tristes y<br/>Azuladas<br/>golondrinas"</i><br><br><i>Ligeras huyen en<br/>sesgado vuelo,<br/><br/>O escóndense<br/>medrosas en las<br/>ruinas<br/><br/>Viendo la lluvia<br/>descender al<br/>suelo"</i> | <i>"Con su corriente<br/>embravecida, el río"</i><br><br><i>De espantoso rumor el<br/>aire puebla,<br/><br/>Llenando la ancha<br/>atmósfera de frío<br/><br/>Y el cielo gris de<br/>impenetrable niebla"</i> |
| 3 | <i>"Con su corriente<br/>embravecida, el<br/>río<br/><br/>De espantoso<br/>rumor el aire<br/>puebla;<br/>Y está llena la<br/>atmósfera de frío<br/><br/>Y la celeste bóveda<br/>de niebla"</i>                   | <i>"Bandadas de ruidosas<br/>golondrinas<br/><br/>Ligeras huyen en<br/>sesgado vuelo,<br/><br/>O escóndense medrosas<br/>en las ruinas<br/><br/>Viendo la lluvia<br/>descender al suelo".</i>                |
| 4 | <i>"Ya no entona en<br/>los bosques el<br/>canoro<br/>Rui señor sus<br/>armónicos<br/>cantares,<br/>Ni ostentan los<br/>naranjos pomos de<br/>de oro<br/>Entre ramos de<br/>blancos azahares".</i>               | <i>"Ya no guía la luz de las<br/>estrellas<br/><br/>Al viajero perdido en la<br/>montaña,<br/><br/>Como de Abril y Mayo<br/>en noches bellas,<br/><br/>Del pastor a la misera<br/>cabaña".</i>               |
| 5 | <i>"Ya no guía la luz<br/>de las estrellas</i>   | <i>"Ya no entona en los<br/>bosques el canoro</i>  |

		<i>Al viajero perdido en la montaña,</i>	<i>Ruiseñor sus armónicos cantares,</i>
		<i>Como de Abril y Mayo</i>	<i>Ni ostentan los naranjos pomas de oro</i>
		<i>en noches bellas, Del pastor a la miserable cabaña”.</i>	<i>Entre ramos de blancos azahares”.</i>
6-8		<i>(Textos comunes a las dos versiones)</i>	<i>(Textos comunes a las dos versiones)</i>
9	2	<i>“Siento al invierno lúgubre y sombrio.”</i>	<i>“Siento el invierno lóbrego y sombrío.”</i>
9	3	<i>“¡Mi alma es una campiña destruida!”</i>	<i>¡“Mi alma es una floresta destruida!”</i>
10-12		<i>(Textos comunes a las dos versiones)</i>	

Ya con el poema *Desde lejos*, titulado después *Ausencia*, por la forma complicada de las variantes y su importancia, tuvimos que acudir al procedimiento expeditivo de transcribir en dos columnas paralelas el texto pertinente de las dos versiones. Mayor dificultad había en este caso, donde el poema cuenta con doce estrofas, y en el que la *Versión definitiva*, un tanto imperial —aun cuando actuara en su derecho—, concordó con la *Versión primera* en cuanto a la estrofa inicial del poema, a la postre titulado *Invernal* varió enseguida parte del interior de la estrofa tercera y la antepuso y convirtió en segunda. Así modificó, refundió, cambió de sitio —siempre victorioso y grato su endecasílabo—, desde la estrofa dos a la cinco, para remansarse en la estrofa número seis, desde la cual —salvo un cambio de “lúgubre” por “lóbrego” y otro de “campiña” por “floresta”, en los versos dos y tres de la estrofa novena— volverá a concordar en todo el resto, que no es poca cosa, con la sufrida versión primera.

Principio de *Invernal*:

*Ya del sol los fugores luminosos  
ocultos yacen entre nieblas frías;*

*Y son los días breves y lluviosos  
Y son la noches largas y sombrías.*

Penúltima y última estrofas:

*Yo dije al verla huir: ¿Por qué te alejas  
¡Oh juventud! cuando te quiero tanto?  
Y ella no oyó mis penetrantes quejas,  
Ni su mano enjugó mi acerbo llanto.*

*Sólo en mi mente oscura y tenebrosa  
Su indeleble recuerdo me ha quedado,  
Como queda en el valle alguna rosa  
Después de haber el huracán pasado.*

La penúltima estrofa recuerda mucho, por lo espontáneo y confesional, la postrera del poema *Páginas de vida*, en *Bustos y rimas* (1893, p. 197), escrito el poema en los dodecasílabos que tanto amaba el último Casal.

## 6. EL DESEO DE UNA ROSA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
13-VI-1886, p. 5)

## EL ANHELO DE UNA ROSA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 50)

Verso

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1 | <i>"Yo era la rosa que en la<br/>selva umbría</i> | <i>"Yo era la rosa que, en<br/>el prado ameno,</i> |
| 2 | <i>Mi caliz purpurino<br/>desplegaba:</i>         | <i>Abri mi cáliz de encen-<br/>dida grana,</i>     |
| 3 | <i>Por mí el ave sus cantos<br/>entonaba,</i>     | <i>Donde vertió sus perlas<br/>la mañana,</i>      |
| 4 | <i>Por mí la estrella su fulgor<br/>vertía.</i>   | <i>Como en un cofre de<br/>perfumes lleno.</i>     |
| 5 | <i>Cuando el sol en oriente<br/>aparecía</i>      | <i>Del lago azul en el<br/>cristal sereno</i>      |





## 7. MIS AMORES

### Soneto

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
18-VII-1886, p. 4)

### Verso

- 1 "Amo el bronce, el cristal,  
las porcelanas,
- 2 Las vidrieras de múltiples  
colores,
- 3 Los tapices pintados de  
oro y flores
- 4 Y las brillantes lunas  
venecianas.
- 5 Amo también las bellas  
castellanas,
- 6 La canción de los viejos  
trovadores,
- 7 Los árabes corceles  
voladores
- 8 Y las tristes baladas  
alemanas.
- 9 Pero amo mucho más,  
Rosa hechicera
- 10 Que escuchas mis cantares  
amorosos,
- 11 Contemplar, con miradas  
devorantes,
- 12 El oro de tu larga  
cabellera,
- 13 El rojo de tus labios  
temblorosos
- 14 "Y el negro de tus ojos  
centellantes."

## MIS AMORES

### Soneto Pompadour

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 29)

- "Amo el bronce, el  
cristal, las porcelanas
- Las vidrieras de  
múltiples colores
- Los tapices pintados de  
oro y flores
- Y las brillantes lunas  
venecianas.
- Amo también las bellas  
castellanas,
- La canción de los viejos  
trovadores
- Los árabes corceles  
voladores,
- Las flébiles baladas  
alemanas.
- El rico piano de marfil  
sonoro,
- El sonido del cuerno en  
la espesura,
- Del pebetero la fragante  
esencia,
- Y el lecho de marfil,  
sándalo y oro,
- En que deja la virgen  
hermosura
- "La ensangrentada flor  
de su inocencia."

En ensayo de 1910, recopilado en el libro *Poesías*, de Julián del Casal (edición del Centenario, La Habana, 1963, p. 260), Ramón Meza escribe, sobre el poeta muerto diez y siete años atrás, lo siguiente: "Ya desde el soneto *Pompadour, Mis amores*, de su primera colección, *Hojas al viento*, se inició en tan escabrosa senda. ¡Qué bello soneto! ¡Que bien empieza!" Transcribe Meza a continuación los dos cuartetos y el primer terceto, deteniéndose aquí. "¡Cuán desastroso final! —añade— Suprimimos el último terceto porque allí está la *flor de cieno, el diabolismo*." Y Meza no parece conocer la versión publicada en *La Habana Elegante*, cuyos dos tercetos, muy humanos, pero nada "diabolicos", le hubieran seguramente agradado, y servido para ponérselos a Casal de ejemplo de lo que sí debe hacerse. Pero Meza era demasiado serio, y más amigo de Casal, de la persona del poeta, que de sus opciones literarias exóticas. Casal era "sencillo y afable", se ha dicho siempre. Sólo Ciriaco Sos, alias César de Guanabacoa, opinaba lo contrario. Casal opone a este gran resentido el silencio indiferente. Casal no se hubiera enojado con su amigo Meza; habría sonreído con misterio y terminado por decir que él, Meza, no recordaba o no conocía la primera versión del soneto, publicado en 1886 en *La Habana Elegante*; que en aquella primitiva forma los tercetos no se avenían con los cuartetos, por lo que él, Casal, había debido sustituirlos por los otros dos que Meza conocía, los cuales sí que concordaban en el fondo y la forma con los cuartetos; que éstos— así lo había querido y soplado la musa— iniciaban una enumeración espléndida que iba a estrellarse e interrumpirse con la confesión a esa Rosa hechicera e imprevista, fuera totalmente de grupo entre los ámbitos, objetos, animales, eventos y personajes humanos del soneto, y, finalmente, que, por exigencia del Arte, porque así estaban hechas las cosas, él, Casal, periodista pobre, asumía el papel de sibarita contemplativo, enumerador de tantos "amores", y que Meza no se asustara por la crudeza del verso postrero, pues el Arte poseía y comunicaba un riguroso ascetismo propio.

#### 8. AMOR EN EL CLAUSTRO

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
I-VIII-1886, p. 5)

#### AMOR EN EL CLAUSTRO

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 9)

Verso

26	<i>"De las cándidas flores del naranjo,"</i>	<i>"De las fragantes flores del naranjo,"</i>
30	<i>"Torre del majestuoso campanario,"</i>	<i>"Torre del gigantesco campanario,"</i>
37	<i>"Pavor infunde al ánima atrevida"</i>	<i>"Pavor infunde al ánimo atrevido"</i>
46	<i>"Tu cuerpo moribundo y lacerado,"</i>	<i>"Tu cuerpo moribundo, ensangrentado,"</i>
56	<i>"Do se elaboran el placer y el llanto"</i>	<i>"Donde se mezclan el placer y el llanto"</i>
58	<i>"Deja escapar de sus carmíneos labios"</i>	<i>"Deja escapar de sus divinos labios"</i>
64	<i>"Un enjambre de sueños y quimeras;"</i>	<i>"Aureo enjambre de fúlgidas quimeras;"</i>
70	<i>"Ricas alfombras de fragantes flores,"</i>	<i>"Blandas alfombras de fragantes flores,"</i>
74	<i>"Aquel que de la vida en los vergeles"</i>	<i>"Aquel que, de la vida en los verjeles,"</i>
97	<i>"Así dijo; dos lágrimas de fuego"</i>	<i>"Así dijo; dos lágrimas ardientes"</i>
105	<i>"Pugna por desecharla... ¡anhelo inútil!"</i>	<i>"Pugna por desecharla ¡anhelo inútil!"</i>
106	<i>"Vuelve otra vez a orar... ¡esfuerzo vano!"</i>	<i>"Vuelve otra vez a orar ¡esfuerzo vano!"</i>

*Amor en el claustro* consta de 110 versos, con rima asonante en la parte descriptiva y consonante en la plegaria de la joven novicia. Hay doce variantes; de ellas debemos atender, bien lo sabemos, a las de la columna derecha, que son siempre las victoriosas, y dejar, para algunas o varias de la columna izquierda, la añoranza sin futuro. A veces un cambio de epíteto nos sorprende, como ese del verso treinta que sustituye "majestuoso" por "gigantesco". En otras ocasiones, nos quedamos rumiando que nos gustaba más, del verso cuarenta y

seis, "Tu cuerpo moribundo y lacerado", porque esta es palabra más fina y punzante que "ensangrentado". Pero estos son juegos tan tristes como ociosos. El autor es el único que sabe lo que quería expresar, y en todo ello su voluntad es libérrima. Para que se vea cuán agudo y resuelto corrector de sí mismo era Casal, comparemos las dos versiones del verso cincuenta y seis miremos cómo el lastre retórico y senil de "Do se elaboran el placer y el llanto", con un golpe de pluma llana y actual se trueca en "Donde se mezclan el placer y el llanto".

Para algunos *Amor en el claustro* data de 1883. *La Habana Elegante* la acoge en la fecha arriba citada.

Del comienzo de *Amor en el claustro*:

*Al resplandor incierto de los cirios  
Que, en el altar del templo solitario,  
Arden, vertiendo en las oscuras naves  
Pálida luz que, con fulgor escaso,  
Brilla y se extingue entre la densa sombra...*

De la parte central del poema (*Cántico de la novicia enamorada*):

*En el día, en la noche, a cada hora  
La imagen de ese amor se me presenta,  
Como brillante resplandor de aurora  
En mi sombría noche de tormenta.*

Del final:

*Vuelve otra vez a orar ¡esfuerzo vano!  
Que al dirigir sus encendidos ojos  
Al altar que sostiene al Cristo santo,  
Aun a través del mismo crucifijo  
Aparece la imagen de su amado.*

#### 9. DESOLACION

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
23-X-1887, p. 3)

#### DESOLACION

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 57)

Verso

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 1  | <i>"¿No habéis visto la<br/>lóbrega capilla</i>   | <i>"¿No habéis visto la<br/>lóbrega capilla</i>     |
| 2  | <i>Del antiguo convento de la<br/>aldea?</i>      | <i>Del antiguo convento de<br/>la aldea?</i>        |
| 3  | <i>¡ya el incensario en el altar<br/>no humea</i> | <i>Ya el incensario en el<br/>altar no humea</i>    |
| 4  | <i>Ni santo cirio ante la<br/>imagen brilla!</i>  | <i>Ni ardiente cirio ante la<br/>imagen brilla!</i> |
| 5  | <i>En la torre, agrietada y<br/>amarilla,</i>     | <i>En la torre, agrietada y<br/>amarilla,</i>       |
| 6  | <i>El pájaro fatídico aletea,</i>                 | <i>El pájaro fatídico aletea;</i>                   |
| 7  | <i>El viento por las naves se<br/>pasea</i>       | <i>Y a Dios no eleva el<br/>pecador la idea</i>     |
| 8  | <i>Y mueve la colgante<br/>lamparilla.</i>        | <i>Doblegada en el suelo la<br/>rodilla.</i>        |
| 9  | <i>Ningún monje, sombrío,<br/>solitario,</i>      | <i>Ningún monje sombrío,<br/>solitario,</i>         |
| 10 | <i>Amortajado en su sotana<br/>oscura,</i>        | <i>Arrebujado en su capu-<br/>cha oscura,</i>       |
| 11 | <i>Póstrase a orar, con<br/>místico deseo,</i>    | <i>Póstrase a orar, con<br/>místico deseo;</i>      |
| 12 | <i>Y ha tiempo no resuena en<br/>el santuario</i> | <i>Y ha tiempo no resuena<br/>en el santuario</i>   |
| 13 | <i>Ni la plegaria de la virgen<br/>pura,</i>      | <i>Ni la plegaria de la<br/>joven pura,</i>         |
| 14 | <i>Ni la blasfemia horrible<br/>del ateo"</i>     | <i>Ni la blasfemia horrible<br/>del ateo"</i>       |

Hay variantes en los versos cuatro, siete, ocho, diez y trece; salvo en lo que toca a los versos siete y ocho, creo que la introductora de los cambios, la versión definitiva, es la que sale ganando desde el punto de vista artístico, al que nos atenderemos solamente, dejando descansar al fatigado y fatigoso por qué psicológico de esta o la otra variante, de tal o cual cambio en el poema. Artísticamente, los versos siete y ocho

de la versión primera están más de acuerdo con el título y tema del soneto, que es la *Desolación*. Ese viento que se pasea por las naves y que mueve la colgante lamparilla, ya sin oficio ni beneficio; ese viento un tanto demente y esa lamparilla inútil son la viva imagen del desamparo total.

Sin embargo, el efecto no se pierde del todo. Casal introduce personajes: el pecador impenitente, el monje sombrío y místico, la joven pura y orante, el ateo blasfemo. Pero todos son puras ausencias, y no se les evoca con mucha añoranza que digamos. Es una reseña objetiva, de parnasiano. En ningún momento se inquiere por qué la capilla fue abandonada. Un romántico medievalista sugeriría un crimen cometido dentro del recinto, que quedó así profanado e inepto. La capilla ha sido hollada por los elementos naturales. Hiedra y musgo tienen su tarea: la de trepar y adherirse hasta ser una misma cosa con la piedra de las ruinas románticas.

#### 10. AL LLEGAR LA NOCHE

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
6-XI-1887, p. 3)

##### Verso

- 1 *"Pensativo, vagando entre  
las ruinas*
- 2 *De las viejas moradas  
señoriales,*
- 3 *Que rodean espesos  
matorrales*
- 4 *Erizados de múltiples  
espinas;*
- 5 *Veo llegar las tristes  
golondrinas*
- 6 *A las ardientes costas  
tropicales,*
- 7 *Donde no braman vientos  
invernales*
- 8 *Ni oscurecen el cielo las  
neblinas.*

#### VESPERTINO

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 69)

- "Pensativo, vagando  
entre las ruinas*
- De las viejas moradas  
señoriales,*
- Que rodean espesos  
matorrales*
- Erizados de múltiples  
espinas*
- Veo las azuladas  
golondrinas*
- Llegar a las regiones  
tropicales,*
- Donde no braman vien-  
tos invernales*
- Ni oscurecen el cielo las  
neblinas.*

9	<i>Pasan después los rudos labradores,</i>	<i>Pasan después los rudos labradores,</i>
10	<i>Caído el hombro al peso de la azada</i>	<i>Caído el hombro al peso de la azada</i>
11	<i>En que dejó la tierra impuras huellas;</i>	<i>En que dejó la tierra impuras huellas;</i>
12	<i>Y mostrando sombríos esplendores</i>	<i>Y mostrando sombríos esplendores</i>
13	<i>Aparece la Noche coronada</i>	<i>Aparece la Noche coronada</i>
14	<i>Con su diadema fúlgida de estrellas"</i>	<i>Con su diadema fúlgida de estrellas."</i>

En torno a los versos tres y cuatro, la versión definitiva decía "esposos matorrales" y "erizadas", pero lo hemos enmendado del modo que arriba consta, porque las dos adjetivaciones califican a un sustantivo masculino: "matorrales", cuyo género deben asumir. Donde sí hay variantes es en los versos cinco y seis de la versión definitiva. Los versos correspondientes de la versión primera adjetivaban con la palabra "tristes", la palabra "ardientes" y el término "tropicales". Ahora han de campear este último vocablo, la nota de color firme de "azuladas" y el nombre más amplio de "regiones". Casal sabe las libertades que pueden tomarse la fluidez y la soltura expresivas, pero en cuanto las llama a capítulo, es obedecido.

## 11. ENSUEÑO

Versión primera  
(*La Habana Elegante*),  
1-I-1888, p. 4)

*Estrofa Verso*

1 1 "Si escuchas ¡oh  
divina soñadora!"  
2 4 "Donde podré  
olvidar mi eterna  
angustia"  
5 2 "En las noches  
oscuras",

## QUIMERAS

Versión definitiva  
*Hojas al viento*, 1890  
p. 44)

"Si escuchas ¡oh  
adorada soñadora!"  
"Donde pueda olvidar  
mi eterna angustia"  
"En las noches de luna",

6	3	"Cascadas de brillante pedrería"	"Cascadas de fulgente pedrería"
8	2	"abrasan tu alma pura",	"Surgen de tu alma pura",
10	1	"Pero si algún rival osado entrase"	"Mas si te arranca la implacable muerte"
10	2	"En la mansión, augusta",	"De la mansión augusta,"
11	1	"Verá sólo, con ojos espantados"	"Yo guardaré en mi espíritu sombrío"
11	2	"Y cólera profunda,"	"Tu lánguida hermosura,"
11	3	"Que mientras un puñal clavo en tu seno"	"Como guarda la adelfa en su corola"
11	4	"Venenoso licor mi boca apura".	"El rayo amarillento de la luna."

Once estrofas de cuatro versos, el segundo un heptasílabo y los otros tres endecasílabos, componen este poema, que extiende sus rimas asonantes con soltura. La tabla de variantes, dominada por la versión definitiva, tiene mucho que hacer por y entre las líneas de *Quimeras*, antes titulado *Ensueño*. De entrada, en la primera estrofa y verso, se sustituye el adjetivo "divina" por "adorada". La divinidad es adorable *per se*, pero aquí sólo se trata de alguien adorado por mujer y por soñadora. En la estrofa dos, verso cuatro, el subjuntivo "pueda" atenúa, refrena al futuro y optimista "podré". En la estrofa cinco, verso dos, las noches se truecan en "de luna". En la estrofa seis, verso tres, el adjetivo "fulgente", ya en desuso, caro a los modernistas de otrora, reemplaza al más usual y común de "brillante". En la estrofa ocho, verso dos, se establece "surgen de tu alma pura" en vez de "abrasan tu alma pura". Y finalmente, las estrofas diez y once se transforman de raíz; ya no es "algún rival osado" sino la misma e implacable Muerte la que puede arrancar "de la mansión augusta" a la soñadora, cuyo adorador pronuncia gravemente la oncenava y última estrofa del poema, situada con sus cuatro versos al final de la tabla de variantes, en la columna de la versión definitiva.



## 12. VANIDAD POSTUMA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
22-I-1888, p. 3)

### Estrofa Verso

3	4	"Mi lustroso ataúd de rosas blancas."
4	6	"Donde tengo ya puesta mi esperanza."
5	4	"¡Que encuentre la Verdad su joven alma!"

## FATUIDAD POSTUMA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 66)

		"Mi luctuoso ataúd de rosas blancas."
		"Donde fijé en un tiempo mi esperanza."
		"¡Que encuentre ahora la Verdad su alma!"

Se aclara el sentido de los versos contrastados cuando, en ambas versiones, se les coloca delante el verso antecesor de cada uno. Por ejemplo:

"Y que cubran, al son de  
alegres cantos,  
Mi lustroso ataúd de rosas  
blancas."

.....  
"Ascienda raudo a la celeste  
altura  
Donde tengo ya puesta mi  
esperanza."

.....  
"¡Amo sólo en el mundo la  
Belleza!

¡Que encuentre la Verdad su  
joven alma!"

"Y que cubran, al son de  
alegres cantos,  
Mi luctuoso ataúd de rosas  
blancas."

.....  
"Ascienda raudo a la celeste  
altura  
Donde fijé en un tiempo mi  
esperanza."

.....  
"¡Amo sólo en el mundo la  
Belleza!

¡Que encuentra ahora la  
Verdad su alma!"

Este poema de veintidos versos endecasílabos con rima asonante, agrupados en cinco estrofas, cuatro de cuatro versos cada una, y otra, la penúltima, de seis; este poema, digo, sólo presenta un cambio de título y las tres variantes de la tabla

anterior. De ésta sólo subrayaremos el paso de "lustroso" —que puede ser un lapsus calami —a "luctuoso"; de la esperanza presente y viva a la que es mera memoria, y de la calidad y la eficacia del verso último, cuando se le suprime el adjetivo "joven".

### 13. LA MAYOR TRISTEZA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
13-V-1888, p. 3)

### LA MAYOR TRISTEZA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 42)

Este soneto pasa los dos años que van desde su publicación en *La Habana Elegante* hasta la aparición del libro *Hojas al viento*, en mayo de 1890, donde es incluido, sin haber sido tocado por pluma correctora alguna, y mucho menos por la de su riguroso autor. Con el mismo título y sin ninguna variante figura en la revista y en el libro mencionados, con vista de los cuales reproducimos aquí su texto íntegro y único, apreciando su soltura, su calidad, viéndolo libre de la impasibilidad parnasiana, románticamente lúcido:

*¡Triste del que atraviesa solitario  
El árido camino de la vida,  
Sin encontrar la hermosa prometida  
Que lo ayude a subir hasta el Calvario!*

*¡Triste del que en recóndito santuario,  
Le ruega a Dios que avive la extinguida  
Fe que lleva, en el alma dolorida,  
Cual seca flor en roto relicario!*

*Pero más triste del que, en honda calma,  
Sin creer en Dios, ni en la mujer hermosa,  
Sufre el azote de la humana suerte,*

*Y siente descender sobre su alma,  
Cual sudario de niebla tenebrosa,  
El silencio profundo de la muerte!*

### 14. EL ARTE

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
27-V-1888, p. 3)

### EL ARTE

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 47)

Verso

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 1  | <i>"Cuando la vida, como<br/>fardo inmenso,</i>       | <i>"Cuando la vida como<br/>fardo inmenso,</i>        |
| 2  | <i>Pesa sobre el espíritu<br/>cansado,</i>            | <i>Pesa sobre el espíritu<br/>cansado</i>             |
| 3  | <i>Y ante el último dios<br/>flota quemado</i>        | <i>Y ante el último Dios<br/>flota quemado</i>        |
| 4  | <i>El postrer grano de<br/>fragante incienso;</i>     | <i>El postrer grano de<br/>fragante incienso;</i>     |
| 5  | <i>Cuando probamos con<br/>afán intenso</i>           | <i>Cuando probamos, con<br/>afán intenso,</i>         |
| 6  | <i>De todo amargo fruto<br/>envenenado,</i>           | <i>De todo amargo fruto<br/>envenenado</i>            |
| 7  | <i>Y el hastío, con rostro<br/>enmascarado,</i>       | <i>Y el hastío, con rostro<br/>enmascarado,</i>       |
| 8  | <i>Nos sale al paso en el<br/>camino extenso;</i>     | <i>Nos sale al paso en el<br/>camino extenso;</i>     |
| 9  | <i>El alma grande, solitaria<br/>y pura</i>           | <i>El alma grande, solitaria<br/>y pura</i>           |
| 10 | <i>Que la mezquina realidad<br/>desdeña,</i>          | <i>Que la mezquina<br/>realidad desdeña,</i>          |
| 11 | <i>Busca en el arte dichas<br/>ignoradas;</i>         | <i>Halla en el Arte dichas<br/>ignoradas,</i>         |
| 12 | <i>Como el alción, al ver la<br/>la noche oscura,</i> | <i>Como el alción, en fría<br/>noche oscura,</i>      |
| 13 | <i>Asilo pide a la musgosa<br/>peña</i>               | <i>Asilo busca en la<br/>musgosa peña</i>             |
| 14 | <i>Que baña el mar azul de<br/>hondas plateadas."</i> | <i>Que inunda el mar azul<br/>de olas plateadas."</i> |

Por encima de las vacilaciones y divergencias en cuanto a puntuación y ortografía (¿obscura u oscura? olas y ondas, pero, que sepamos, nunca esas "hondas" que aparecen al final del soneto en su primera versión); por encima de tales detalles ínfimos, están, a partir del verso once, las verdaderas variantes. Dicho verso, en la versión definitiva, afirma que "el alma gran-

de, solitaria y pura" *halla* en el Arte las dichas que en la primera versión sólo *busca*; que, a semejanza del alción, esa misma alma, sola como está, no pide, sino que se procura el abrigo "en la musgosa peña", que, fruto ya de la vida artística, no *baña* sino *inunda*" el mar azul de olas plateadas", verso que tanto gusta a mi amigo Cintio Vitier. Vemos a Casal más dueño de sí, más maduro, más solitario. ¿No será suya "el alma grande" que esboza el soneto? Tenemos un verso de otro gran poeta muerto, José Lezama Lima. Dice en su *Oda a Julián del Casal*:

*Nuestro escandaloso cariño te persigue  
Y por eso sonríes entre los muertos.*

Es un decir memorable, irruptor, una "imagen posible". Primero, reunir todo el *cariño* disperso en la poesía cubana del siglo XIX: *cariñoso* ruido de hojas, *cariñoso* rumor de agua delgada —ah las dos hermanas Pérez y Montes de Oca—. Después, Casal sonríe entre los muertos.

#### 15. NOCTURNO II

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
17-II-1889, p. 3)

#### *Estrofa Verso*

8     3     "Me quedo  
          pensativo largo  
                          rato"

12    2     "Cual mi lámpara  
          triste languidece,"

#### NOCTURNO II

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 51)

"Me quedo pensativo  
                          luengo rato"

"Cual mi lámpara,  
          triste languidece,"

Tiene este poema el mismo título del tratado en primer lugar, que constituye la colaboración inaugural de nuestro poeta en *La Habana Elegante*. Valga la forma en que lo hemos diferenciado arriba, siguiendo la pauta trazada por Cintio Vitier en su ensayo sobre Casal, de 1963, año de su centenario. Como puede verse las variantes son casi desdeñables, cosa de puntuación y de vocablos sinónimos; pero nos sirven para presentar este poema de endecasílabos bien hechos y bien rima-dos, dispuestos en catorce estrofas de cuatro versos cada una,

y para considerar una vez más la desolación del joven Casal, retratado en las dos estrofas finales:

*Y de la aurora al resplandor brillante  
 Observo siempre con mortal tristeza,  
 Que ahuecan las arrugas mi semblante  
 Y se cubre de canas mi cabeza.  
 Entonces, arrojando de mi pecho  
 Sordo grito que el seno me tortura,  
 Caigo rendido en solitario lecho  
 Como el muerto en la abierta sepultura.*

16. ABISMOS

Versión primera  
*(La Habana Elegante,*  
 12-V-1889, p. 3)

A BERTA

Versión definitiva  
*(Hojas al viento, 1890,*  
 p. 67)

*Estrofa verso*

6	4	<i>"Mas si intento  bajar, me  precipitas."</i>	<i>"Mas si quiero bajar,  me precipitas."</i>
8	4	<i>"Y déjame creer en  la impostura."</i>	<i>"Y déjame creer en tu  impostura."</i>
12	4	<i>"Cual en tu boca  mi ardoroso beso."</i>	<i>"Como en tu boca mi  ardoroso beso;"</i>

Las variantes no son de gravedad, pero el rigor de la versión definitiva es inflexible. El poema, con el título de *Abismos*, se publicó en *La Habana Elegante* en la fecha arriba indicada. El año anterior, 1888, apareció en *El Figaro* con el título *A Coralia*. Desde la edición de *Hojas al viento* (1890) se denomina *A Berta*. Se discute si la composición es o no autobiográfica. Cuenta con trece estrofas de cuatro versos cada una; empieza con un apóstrofe vehemente y remata con un final puramente casaliano:

*Yo no temo el rigor de los tiranos  
Ni el azote brutal de injusta suerte.  
¡Témole a tus hechizos sobrehumanos!  
¡Lo mismo dan la vida que la muerte!*

.....

*Y mi alma noble, soñadora y franca  
Está por tu pasión envilecida,  
Como ligera mariposa blanca  
En pantano de sangre sumergida.*

17. CROQUIS PERDIDO

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
23-VI-1889, p. 3)

CROQUIS PERDIDO

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 75)

Como en el caso del soneto titulado *La mayor tristeza*, el presente, *Croquis perdido*, después de esperar aproximadamente un año, pasa de las páginas de *La Habana Elegante* al libro *Hojas al viento* con el mismo título y sin variante alguna. Leámoslo a continuación para que apreciemos al hombre triste y al artífice entusiasta que se hacían uno dentro de Casal. "*Croquis perdido*, dice Gustavo Duplessis en su conocido libro *Julián del Casal* (La Habana, 1945), se debe a la impresión que causó en el poeta la vista de la última pena aplicada a un reo en el campo de la Punta. Al regresar, apenado, vio a través de una celosía la silueta elegante de una dama desconocida. El contraste entre ambos cuadros le inspiró tan sombrío soneto". Helo aquí:

*Arrastrando sus grillos lastimeros  
Asciende el criminal la última grada,  
Lanza el clarín su fúnebre llamada  
Y brillan en el aire los aceros.*

*Al exhalar sus gritos postrimeros  
La víctima al suplicio condenada  
Huye la muchedumbre dispersada  
Como torpe rebaño de carneros.*

*Y una pupila azul, radiosa y bella,  
Fulgura tras los pálidos cristales  
De alto balcón, cerrado y misterioso;  
Como el disco brillante de una estrella,  
Oculto de la niebla en los cendales,  
Sobre el cristal de un lago cenagoso.*

18. IDILIO REALISTA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
24-XI-1889, p. 3)

IDILIO REALISTA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 76)

<i>Estrofa Verso</i>	<i>I</i>	<i>I</i>
1-4	(Textos comunes a las dos versiones)	(Textos comunes a las dos versiones)
5	"El negro pavo de rojiza cresta Abre la cola en forma de abanico O vaga luego, en actitud modesta, Escarbando la tierra con el pico."	"Donde la planta su frescura pierde Bajo el rayo de sol que la extermina, Saca el lagarto su cabeza verde Agitando la lengua purpurina."
6	"Donde la planta sus colores pierde Bajo el rayo de sol que la extermina, Saca el lagarto su cabeza verde Y la abrasada lengua purpurina."	"El negro pavo de rojiza cresta Abre la cola en forma de abanico O vaga luego, en actitud modesta, Escarbando la tierra con el pico."
7-9	(Textos comunes a las dos versiones)	(Textos comunes a las dos versiones)
10-13	(Textos comunes a las dos versiones)	(Textos comunes a las dos versiones)
14	1 Viendo lucir hermosa florecilla"	"Viendo oscilar fragante florecilla"
14	3 "Y enseña la escondida pantorrilla"	"Y enseña la torneada pantorrilla"
15	(Texto común a las dos versiones)	(Texto común a las dos versiones)
16	3 "Y la aguarda, gozoso e impaciente,"	"Y la espera, gozoso e impaciente,"
16	4 "Con el abrazo abierto a la caricia."	"Para hacerle al instante una caricia."
17	1 "Siente de dicha el corazón opreso,"	"Tímida avanza hacia el follaje espeso,"

¿Cómo expresar la variante que consiste en un cambio de posición de una estrofa, o de varias, dentro del orden de un poema? ¿Cómo lograrlo con exactitud y economía de medios? Ya hemos enfrentado más de una vez este problema en el presente trabajo. No cabe ceñirse al verso aislado ni menos al vocablo de por sí suficiente. Ni tampoco es gustoso escribir la estrofa como prosa, separados los versos por plecas. Las referencias indirectas paran en galimatías. Otra cosa fuera contar con textos íntegros de poemas, añadidos en apéndice, y que a nuestro parecer deben pertenecer a la versión primera, dejando los de la versión definitiva para ser consultados en los bien accesibles libros de Casal y en las plurales ediciones salidas en este siglo. Pero tal incorporación escapa a la extensión que, como experimento que es, le hemos fijado al presente ensayo. Como paliativo, vamos aprovechando la reproducción de estrofas y textos de poemas, en o fuera de las tablas de variantes.

*Idilio realista* cuenta con dieciocho estrofas de cuatro endecasílabos cada una, divididas en las secciones I y II. La suma de los versos llega al número setenta y dos.

Estrofas con mudanzas y otras que no han cambiado de sitio, conservan el texto original, común a las dos versiones, o albergan variantes interiores que en su verso se extraen y aíslan para contrastarlas con el verso correspondiente y ya de antemano triunfador de la versión definitiva.

Las estrofas con texto común a las dos versiones suman trece. Quedan solo cinco para mejorarlas o hermosearlas. Desde el punto de vista artístico y de alejarnos cuanto podamos del por qué psicológico, agotador y nunca seguro, como decíamos en la nota o comentario al soneto *Desolación*, no percibimos claramente si es o no exitosa la mutación de estrofas, y pensamos que las variantes aisladas y enfrentadas desde sus columnas paralelas, con cita de estrofa y verso cuando sea menester, podrían ser intercambiables; que en la estrofa dieciséis, verso cuatro, versión primera, "con el abrazo abierto a la caricia", es de mejor gusto y precisión que "para hacerle al instante una caricia", de la versión definitiva; pero el resto de esas variantes en la columna derecha trae un fecundo e ingenioso aire nuevo que se impone a las un tanto valetudina-



rias ocupantes de la columna izquierda. Sobre todo, no olvidemos que el único y real introductor de variantes en poemas que ya contaban algunos años, se llama Julián del Casal, artífice con dotes cada día más asentadas, dueño y disponedor libre de sus poemas y con una voz y una firmeza inconfundibles desde sus comienzos de infante precoz. Recuerdo la conmoción gozosa que sentí cuando investigaba la poesía publicada en *La Habana Elegante*, y en el ya citado número dieciséis del 19 de abril de 1885, empecé a leer distraidamente un poema titulado *Nocturno*; miré la firma, "J. Casal", que no me dijo nada por estar algo amodorrado; con un esfuerzo me despabilé y me concentré en la lectura. Aquello era distinto a todo lo leído hasta el momento en la revista. Caí en la cuenta. ¡Claro: Julián del Casal!, me dije. Y reanudé el estrecho trato que mantuve cuando joven con su poesía, cuando aún no había tenido en mis manos la edición príncipe de cada uno de sus tres libros, que existen en la Biblioteca Nacional, y lo leía solo en antologías y "poesías completas", mucho más recientes. Era el *tono* Casal, era su voz, en la revista o fuera de ella, inequívocamente una, irremplazable.

*Idilio realista* quiere ser lo que el adjetivo destaca, quiere, incluso, ser picaresco. En la estrofa catorce "la rubia pastorcita", por arrancar de su tallo una pequeña flor, se empina sobre sus pies

*Y enseña la torneada pantorrilla  
Provocadora, escultural y blanca.*

Y en la estrofa final se lee:

*Hasta que al fin, con ansias voluptuosas,  
Dirígense los dos enamorados  
Hacia las soledades misteriosas  
De los sombríos bosques perfumados.*

Si se recuerda aquí el "Idilio" de Salvador Díaz Mirón, en el libro *Lascas* (1906), si, como capricho de lector y a semejanza de Casal, quisiéramos adjetivar el escueto título estampado por el vigoroso y gran poeta mexicano, releeríamos primero las dos últimas estrofas del poema, que dicen:

*La zagala se turba y empina...  
Y alocada en la fiebre del celo,*

lanza un grito de gusto y de anhelo...  
¡Un cambujo patán se avecina!

Y en la excelsa y magnífica fiesta,  
y cual mácula errante y funesta,  
un vil zopilote resbala,  
tendida e inmóvil el ala.

Después, siguiendo el juego, ¿no escogeríamos el adjetivo "naturalista", pensando en el señor Emile Zola?

Y acompañaríamos a Casal en su firme delicadeza, en su estilización gentil.

#### 19. ADIOS AL BRASIL

Del Emperador Don  
Pedro II  
Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
8-XII-1889, p. 6)

#### ADIOS AL BRASIL

Del Emperador Don  
Pedro II  
Versión definitiva,  
(*Hojas al viento*, 1890  
p. 80)

#### Estrofa Verso

5	2	"Guardará el sello de mi gloria impreso,"	"Guardará el sello de mi nombre impreso,"
9	2	"Yo prefiero marcharme desterrado"	"Yo prefiero alejarme desterrado"
13	1	"Costas amadas de la vieja Europa"	"Hospitalarias costas europeas,"
13	3	"Mientras apuro del dolor la copa"	"Cual las del Asia al fugitivo Eneas,"

El poema consta de diez y seis estrofas de cuatro versos endecasílabos cada una, con rima consonante. Los poemas de Hernández Miyares, Manuel S. Pichardo, directores de *La Habana Elegante* y de *El Figaro*, respectivamente; de Julián del Casal, Federico Villoch y de la poetisa puertorriqueña Lola R. de Tio, fueron leídos por sus autores en la velada celebrada en Tacón el viernes seis de diciembre de 1889, como despedida al que fuera Emperador del Brasil, don Pedro II. Las composiciones de Casal y Pichardo están publicadas en *La Habana*

*Elegante*, una al lado de la otra en la misma página seis de dicha revista. Al cotejar ese texto con la versión que figura en *Hojas al viento*, aparecieron las variantes que se reproducen más arriba. Las que al amparo de la versión definitiva van a silenciar los versos opuestos a ellas en la columna de la versión primera, tienen un aspecto de salud artística superior, un aire de lozanía y lucidez tales que acreditan a Casal de maestro en *versos de circunstancias*, bajo la protección de su ya leído y admirado Mallarmé. Sean como muestra de fina tela las dos estrofas siguientes:

*Ya los años inclinan mi cabeza  
Sobre el sepulcro ante mis pies abierto  
Y sólo me acompaña la tristeza  
De no quedar en mis dominios muerto.*

*Lleno de gloria y de dolor profundo  
Iré, con el bastón del peregrino  
A olvidar mi pasado por el mundo  
Como el viejo poeta florentino.*

20. MENSAJE

En un álbum

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
9-II-1890, p. 3)

MENSAJE

En un álbum

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 59)

*Estrofa Verso*

1	1	"Versos que brotan del laúd sonoro"	"Versos que arranco del laúd sonoro"
2	2	"Hechas ya a entretejer en los vergeles,"	"Hechas a entretejer en los vergeles,"
6	3	"La fragancia exquisita de su aliento,"	"Ráfagas perfumadas de su aliento,"
6	4	"La lumbre abrasadora de sus ojos."	"Destellos abrasantes de de sus ojos."

*Mensaje*, escrito "en el álbum de la Srta. Ernestina Oliva", consta de seis estrofas de cuatro endecasílabos cada una, con

rima consonante. De las modificaciones introducidas, dos son leves y tal vez innecesarias, aunque "arranco", como vocablo, es más recio y firme que "brotan"; las dos últimas afectan la totalidad de sus versos respectivos. "Ráfagas perfumadas" y "destellos abrasantes" quieren y logran acelerar el mensaje, despertar unos versos ayer fluentes, hoy adormecidos, para la mirada del poeta. Otro poema de circunstancias, ilustrémoslo con algunos versos:

*Llebad el álbum a su ebúrnea mano  
Hechas a entretejer en los vergeles,  
No ramos con las flores del verano,  
Sino verdes coronas de laureles.*

*Lanzad vuestra armonía hasta su oído,  
Oculto del cabello en la guedeja,  
Como hasta el fondo de caliente nido  
El sol primaveral su luz bermeja.*

## 21. VERSOS AZULES

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
16-III-1890, p. 3)

*Estrofa Verso*

5      3      "Como del verde  
                  mar bajo las  
                                  ondas"

## VERSOS AZULES

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 89)

"Como del mar bajo las  
                                  verdes ondas"

La anterior es la única variante de estos *Versos Azules*, escritos por Casal "en el álbum de Miss Ina Lasson", publicados en *La Habana Elegante* el 16 de marzo de 1890 y aparecidos, cerca de dos meses después, en *Hojas al viento*, con el mismo título y la sintetizada dedicatoria "(A Ina Lasson)". Se dice que, la notable violinista, de paso en La Habana, fue cortejada por Casal. Hay detalles de fina observación e interés por la persona grata, que exceden, en nuestro poeta, a la mera galantería de álbum. Veamos tres de esas azules estrofas:

*Hay en tu seno en que el temor habita,  
Cual negro insecto en nítida camelia,  
No el valor infantil de Margarita,  
Sí la incesante agitación de Ofelia.*

.....

*Ostentas a los ojos del deseo,  
En tu rostro de virgen escocesa,  
Líneas puras de antiguos camafeos,  
Donaire altivo de gentil princesa.*

*Bajo las hebras de tus trenzas blondas  
Fulguran tus ensueños siderales,  
Como del mar bajo las verdes ondas  
Ramilletes purpúreos de corales.*

El poema cuenta con ocho de tales estrofas, que dan cabida a treinta y dos versos

## 22. AUTOBIOGRAFIA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
30-III-1890, p. 3)

Verso

- 21 *Recorridos en noches  
tempestuosas,"*
- 42 *"Cual hostia sacra en  
cáliz cincelado,"*
- 46 *"Con la firmeza heroica  
del cristiano,"*
- 60 *"El cadáver de un dios  
¡de mi entusiasmo!"*

## AUTOBIOGRAFIA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p.6)

- "Recorridos en noches  
tormentosas,"*
- "Cual hostia blanca en  
cáliz cincelado,"*
- "Con su firmeza heroica  
de cristiano,"*
- "El cadáver de un Dios,  
¡de mi entusiasmo!"*

Al pie de este poema, en la versión publicada por *La Habana Elegante* el día 30 de marzo de 1890, aparece lo siguiente: "Esta composición reemplazará al prólogo en un libro de versos que, con el título de *Hojas al viento*, está próximo a publicarse. (N. de la R.)". En el citado libro ocupa el poema el primer lugar después de una breve "Introducción" en verso. Cuenta con sesenta y ocho versos y está distribuido en estrofas irregulares. La tabla de variantes que precede arroja un total de cuatro en cada columna, todas leves y consistentes en el uso de signos de puntuación y en divergencias en materia de ortografía y cambios en la adjetivación y la sintáxis. No viene mal reproducir tres o cuatro estrofas, empezando con la

inicial del poema y tomándolas de la versión definitiva, o sea, del libro en que serían y fueron recogidas:

*Nací en Cuba. El sendero de la vida  
Firme atravieso, con ligero paso,  
Sin que encorve mi espalda vigorosa  
La Carga abrumadora de los años.*

---

*Mi juventud, herida ya de muerte,  
Empieza a agonizar entre mis brazos,  
Sin que la puedan reanimar mis besos,  
Sin que la puedan consolar mis cantos.  
Y al ver, en su semblante cadavérico,  
De sus pupilas el fulgor opaco  
—Igual al de un espejo desbruñado,—  
Siento que el corazón sube a mis labios,  
Cual si en mi pecho la rodilla hincara  
Joven Titán de miembros acerados.*

---

*Para olvidar entonces las tristezas  
Que, como nube de voraces pájaros  
Al fruto de oro entre las verdes ramas,  
Dejan mi corazón despedazado,  
Refúgiome del Arte en los misterios  
O de la hermosa Aspasia entre los brazos.*

---

*Mi espíritu, voluble y enfermizo,  
Lleno de la nostalgia del pasado,  
Ora ansía el rumor de las batallas,  
Ora la paz del silencioso claustro,  
Hasta que pueda despojarse un día,  
—Como un mendigo del postrer andrajo—  
Del pesar que dejaron en su seno  
Los difuntos ensueños abortados.*

23. LA CANCIÓN DE LA  
MORFINA

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
20-IV-1890, p. 3)

LA CANCIÓN DE LA  
MORFINA

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890,  
p. 85)

Del texto de este poema no hay variante alguna que reportar. Escrito en "redondillas zorrillescas", lo dice así Cintio Vitier, son diez y ocho las redondillas y suman setenta y dos los versos. La difícil facilidad que transparentan hace pensar en un juglar o mago ambulante que, ante todo, fuese poeta de aire ágilmente grave. Casal encumbró la dicha artificial, pero nunca probó la morfina. He aquí la estrofa inicial y la final:

*Amantes de la quimera  
Yo calmaré vuestro mal:  
Soy la dicha artificial,  
Que es la dicha verdadera,  
.....  
Y ofrezco al mortal deseo  
Del ser que hirió ruda suerte,  
Con la calma de la Muerte,  
La dulzura del Leteo.*

24. LA PERLA

Balada

Versión primera  
(*La Habana Elegante*,  
27-IV-1890, p. 3)

LA PERLA

Balada

Versión definitiva  
(*Hojas al viento*, 1890  
p. 88)

*La Perla* es Cuba. Casal se ensimisma en medio de una tertulia o rato de conversación en las oficinas de *La Habana Elegante*. El tema es el anexionismo. Casal, patriota y separatista, toma en silencio una hoja de papel y escribe rápidamente a líneas cortas. Luego el papel a Hernández Miyares y éste lee en alta voz:

I

*Alrededor de una perla  
Que el mundo ostenta en su seno,  
Como divino presente  
De las manos del Eterno;*

*Hay dos aves de rapiña  
Contemplando sus destellos;  
Una de plumaje áureo,  
Otra de plumaje negro.*

## II

*Viendo la perla romperse  
Entre su concha de cieno,  
Ya afilan los corvos picos,  
Para alcanzar sus fragmentos,  
Las dos aves de rapiña  
Que contemplan sus destellos:  
Una de plumaje áureo,  
Otra de plumaje negro.*

El ave de plumaje áureo es el rampante imperialismo norteamericano: la de plumaje negro es, como diría seriamente Casal, el tenebroso colonialismo español.

Las dos versiones conciertan en todo; no hay lugar para variantes de ninguna clase.

### CONCLUSIONES

En el número de 11 de mayo de 1890, *La Habana Elegante*, en su página seis, publica una nota titulada "Hojas al viento", firmada por E. Hernández Miyares y escrita con desbordante y conmovido entusiasmo, y urgido por el reloj, pues "Me espera el cajista", escribe. La nota ocupa columna y media; E.H.M. halla tiempo y espacio para responderle a Casal, a quien se dirige: "¿Cuál de tus poesías me gusta más? Esta pregunta que tantas veces me he hecho tiene una respuesta siempre. Si me domina la tristeza, recito *Invernal*". Y a continuación reproduce cuatro estrofas de este poema. Luego añade: "Cuando por el contrario me besa amorosamente la esperanza, o alguna aurora sonrosada advierto dibujarse en los cristales de mis ilusiones, entonces recito aquel *Mensaje* que comienza:

*"Versos que arranco del laúd sonoro..."*

o el soneto *Mis amores*:

*"Amo el bronce, el cristal, las porcelanas"*

o aquellas entusiastas estrofas de la poesía *Quimeras*:

*"Si escuchas ¡oh adorada soñadora!  
mis amorosas súplicas..."*

o... ninguna otra, porque en mi poeta favorito domina la nota melancólica..." Del poeta dice finalmente:

Julián del Casal es mi amigo del alma y ha sido el alma de este semanario mucho tiempo. ¡Imposible que



yo le señale, como algunos críticos al uso, asonancias y alguna que otra ligera incorrección! Julián del Casal es mi hermano en ideas, aunque yo figuro en la izquierda del partido exótico de que es *Leader*. Así es que disimulo sus exageraciones y admiro sus quimeras [...] El es un poeta sin tacha y sin miedo, como se decía de los caballeros de la edad media.

*Hojas al viento* sale a la luz antes del 11 de mayo de 1890, pero muy pocos días antes. Al comienzo de la nota de que estamos tratando, Hernández Miyares, siempre en diálogo real o posible con Casal, escribe:

Desde aquel día que te apareciste —como una bomba— enseñándome las pruebas del primer pliego de tu primer tomito, hasta hoy [el subrayado es nuestro] que me lo entregas pequeño, recortado, blanco desde la cubierta y con sus noventa páginas, he pensado y sigo pensando que, cuanto a valer literario, las *Hojas al viento* que has echado a volar, son los mejores versos escritos en Cuba desde hace mucho tiempo.

Es de suponerse que Casal, tan pronto como recibió los libros de manos del impresor, correría a llevarle a "Enrique" el tomito a él dedicado por *El Autor* (otro dicho risueño de E.H.M.). El señor director redactó la nota en seguida y la envió al cajista, para no perder ni un día.

*La Habana Elegante* del primero de junio de 1890, publica la nota crítica, justa y favorable, de Enrique José Varona sobre el libro cuyo título hace suyo la nota y que es el primero de Julián del Casal: *Hojas al viento*.

Con todo ello queda cerrado el primer ciclo de la vida literaria del lamentado poeta habanero, y queda también cerrado este trabajo deliberadamente experimental. Casal sigue colaborando en *La Habana Elegante*. Aparte de la serie en prosa *Historias amargas*, de la que publica en la revista dicha *El primer pesar* (10 de agosto de 1890, p. 4-5), se le acogen casi siempre en la página tres, la "página de honor" del semanario amigo, poemas como los sonetos *Tristissima Nox* (14 de septiembre, 1890, p. 3) y *Salomé* (21 de septiembre, 1890, p. 3); el poema *Las Océánidas* (5 de octubre, 1890, p. 5); el soneto *Pax Animae* (26 de Octubre, 1890, p. 3); el soneto *A un amigo* (enviándole mi retrato), (30 de noviembre, 1890, p. 3); "Poesías

diversas", *Blanco y negro*, *Vespertino* (poema independiente del soneto del mismo título, publicado en *Hojas al viento*); tres sonetos: *Mi ensueño*, *A un amigo* (enviándole los versos de Leopardi) y *Flores*, que aparece incompleto (7 de diciembre, 1890, p. 7); pero todos estos poemas son tributo para el segundo libro de Casal, titulado *Nieve*, que se publicara dos años después.

Si el experimento que hacemos con estas *Variantes en poemas del primer Casal*, resulta útil y sirve de provecho, tal vez podamos continuar la tarea aquí rendida, u otra análoga y, sobre todo, mejorada, con los otros dos libros de Casal: *Nieve* y *Bustos y rimas*.

*Hacer, es la mejor manera de decir.*

*¿Para qué, sino para poner paz entre los hombres, han de ser los adelantos de la ciencia?*

*...cómo se viene encima, amasado por los trabajadores, un universo nuevo.*

**JOSÉ MARTÍ**

## *Agonía de Alexander Sergueievich Pushkin\**

LUIS SUARDIAZ

Una noche en Pskov, esa villa inventada, parecida a los pueblitos transparentes de los cuentos de hadas, nos maravillamos con una luna deslumbrante como una lámpara redonda de neón caída entre los pinos, y nos fuimos entre fogatas y canciones a buscar las huellas del genial mestizo ruso. A cada golpe de viento contra oscuros troncos y reposadas piedras, creíamos escuchar los cascos afilados de un pura sangre y aletear la rumorosa capa romántica. Era mi segundo viaje tras las huellas vivas de Pushkin. La primera vez estuvieron Valentin Kataiev, que por esos días —mayo de 1968— daba a conocer en español páginas de sus líricas memorias con el título *La hierba del olvido*, Serguei Smirnov, nuestro primer amigo entre los escritores soviéticos, el estupendo Andrónikov, animador durante años de estas excursiones en honor del autor de *Ruslán y Ludmila*, otros inolvidables amigos soviéticos y una tropilla cordial de visitantes, entre los que distingo aún a los rumanos Nina Cassián y Virgil Teodorescu y al colombiano Luis Enrique Sendoya. El nuevo viaje, en la primavera de 1971, nos devolvía las voces compañeras de Nina Bulgákova y Yuri Daskievich. Entre los visitantes prevalecemos los que escribimos en español. Uno de ellos, el joven estudiante argentino de la Universidad "Patricio Lubumba" Sergio Viaggio, ha participado recientemente en un recital de autores rusos y soviéticos vertidos al castellano. Sus traducciones de Pushkin nos permiten conocer un poco más al creador de la lengua rusa

\* Conferencia pronunciada el día 4 de Noviembre de 1982, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional José Martí, en ocasión del 65º Aniversario de la Revolución de Octubre.

cuyos versos casi siempre mueren al ser metidos en los sonidos de otros idiomas, como esos pájaros cuyo canto se apaga cuando son arrancados de sus bosques natales.

El 12 de febrero de 1937, dos días después de cumplirse el centenario de su muerte, se celebró en Cuba un homenaje singular auspiciado por la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Me refiero a la conferencia de José Luciano Franco nombrada *Pushkin, el gran mulato*, publicada dos meses más tarde acompañada por dos narraciones y seis poemas que cumplían un noble papel de introducción a la obra de uno de los genios desconocidos de la literatura mundial. José Luciano nos recuerda la compra de un negrito, efectuada por un embajador ruso en el siglo XVIII, que procedía del harem de un etíope cerca del Mar Rojo. Ese niño negro, convertido en juguete humano, creció en la corte de Pedro el Grande con el caprichoso nombre de Ibrahim Petrovich Hannibal. Hasta ahí todo marcha de acuerdo con las absurdas costumbres y el patrón discriminador de la época. Sin embargo, con los años el niño creció y el Zar le concedió títulos de noblezas, auspició sus estudios en París, propició el que se casara con la hija de un boyardo y lo distinguió entre sus consejeros. Así pues Hannibal, también llamado "el negro de Pedro el Grande", sentó plaza muy lejos de su origen y en la familia que fundó nació mucho después Nadezhda Osipovna Hannibal, más conocida como "la bella criolla" y madre de nuestro poeta. Ahora bien, si nos adentramos en la genealogía que Pushkin escribió hacia 1830 nos parecerá que el mar de la invención nos lleva a golpe de ola. Su familia paterna, procedente de Prusia, estuvo presente desde que el primero de sus miembros llegó a Rusia en mil peripecias y aventuras. Uno de ellos, Fiodor Matveievich Pushkin, fue condenado a muerte acusado de conspirar contra Pedro I, otros sirvieron como generales y altos oficiales, conocieron el destierro siberiano, uno degolló a su esposa embarazada. Su abuelo paterno encarceló hasta la muerte a su primera esposa por sospechas de que lo engañaba con un francés, preceptor de sus hijos, al que hizo ahorcar, como buen feudal, en su propio patio. Su segunda esposa alumbró al padre del poeta mientras viajaba con todos sus atuendos en una carroza con rumbo a una visita que su despótico marido le obligó a realizar, a pesar de sus advertencias de que estaba a punto de expulsar la criatura. En cuanto al bisabuelo negro, llegó a la corte acompañado de otros dos niños negros de los cuales nada hemos sabido hasta hoy. En una ocasión su hermano ma-

yor, príncipe como él, llegó a San Petersburgo y ofreció un jugoso rescate, pero el zar no consintió en separarse de su ahijado que con el tiempo lo secundaría en todas sus campañas. Una vez graduado de oficial, Ibrahim P. Hannibal peleó en el ejército francés y en una ocasión fue herido en España en el transcurso de una *batalla subterránea*. Con la muerte de Pedro I perdió Ibrahim los favores cortesanos y padeció persecución y privaciones, al extremo de ser enviado a Siberia con la encomienda poco estimulante de medir la muralla china. Más tarde tuvo que ocultarse durante diez años en una aldea. "Después de eso —cuenta su genial biznieto— ya nunca pudo oír sin estremecerse el tintineo de una campanilla de troica." Con la subida al trono de Isabel cambió su suerte, fue nombrado brigadier, más tarde general mayor y al final general en jefe y le fueron entregadas un buen número de aldeas en Pskov y San Petersburgo. Pasados los noventa años escribió sus memorias en francés, pero él mismo mandó un día quemarlas presa de terror, con lo que se perdió un documento de primera mano. También ese bisabuelo materno fue víctima de la infidelidad y los celos arrasadores. Su primera esposa fue una bella griega que le dio una hija... blanca como la nieve. Más, el africano tomó las cosas con más calma que los predecesores paternos de Alexander Sergueievich, no dio muerte a la bella griega sino que simplemente se divorció, no sin antes obligarla a internarse para siempre en un monasterio. Aún así no desamparó a la hija de su casquivana mujer y, la dotó espléndidamente. Su segunda esposa, Cristina, de origen sueco, lo obsequió con varios muchachos y muchachas mestizos que también vivieron situaciones novelescas y participaron en conspiraciones, intrigas y campañas militares, según el sexo y la vocación de cada uno. Como se ve, las dos ramas familiares del poeta no se caracterizaban por la vida apacible, eran lo que se ha dado en llamar *buenas familias*. El poeta, autor como ya señalamos de estas notas en busca de su genealogía, vivía orgulloso de sus antepasados, su espíritu romántico se sentía identificado con tan ilustres y encumbrados parientes.

No se consigna el nombre del traductor de las piezas escogidas para este ya lejano homenaje de 1937 en la Cuba maniatada de la república burguesa, lo que no nos impide valorarlas y recomendarlas: las dos narraciones —*El maestro de postas* y *El agente de pompas fúnebres*— son representativas del talento de Pushkin y su apego a lo popular, así como su habilidad para mezclar el drama y la comedia, tantas veces

trenzados en la existencia de las gentes. No todos los poemas figuran entre los más representativos; comienza la breve selección con *Romanza española*, estampa bonita y superficial de una España que le llegó a través de lecturas desordenadas. Vemos al Guadalquivir que "corre turbulentamente", la luna de oro, el son de una guitarra y una beldad española que reina en el balcón de la leyenda apenas oculta por una mantilla; demasiados elementos sueltos en tan pocos versos. Más entrañable resulta la *Canción de Gruzia* en la que ruega a una bella georgiana que no le cante aires locales pues le recuerdan los perdidos territorios de su origen. Es que él se halla desterrado a causa de sus críticos versos juveniles; el mismo sentimiento anima las estancias de *El prisionero*, en las que un águila libre y feroz atrapa y devora sus piezas con fuerza y albedrío, mientras el prisionero se halla oscurecido por rejas indoblegables y cree leer en los ojos metálicos del fiero animal un llamado que lo llena de inquietud

*Somos pájaros libres. ¡Hermano mío, el momento  
tal vez llegado sea!  
Vamos allá, donde tras de las nubes la montaña  
blanquea,  
allá a las azuladas playas que el mar besó,  
allá do solamente domina el aire y... ¡y yo!*

Las estrofas que comienzan *Cuando vago por las calles bulliciosas* hablan de su nostalgia por la vida breve; los árboles legendarios, los recién nacidos, le hacen pensar en la fugacidad que enciende sus pupilas

*Cada día, cada año  
mi pensamiento suele seguirte  
mientras intenta adivinar  
el día y el año en que la muerte nos alcanzará.*

Pide para sus huesos el abrigo de la tierra madre y que la naturaleza cante a la vida "con su belleza eterna" sobre sus despojos, alimento del mañana. Un fragmento de *Eugenio Oneguin* insiste en el tema de la desaparición física y la vida perdurable del recuerdo. Por último se incluye la conocida y linda fábula del pescador y el pez encantado, una llamada de alerta a los débiles y ambiciosos que siempre piden más con sus fauces monstruosamente abiertas.

Una página de la revista *Carteles*, fechada el 21 de febrero, se adhiere al homenaje universal con ocasión del centenario; el cronista C. V. Chiroki, recuerda que al morir el poeta el periódico *El inválido ruso* insertó una nota desgarrada y doliente que despertó recelos en la aristocracia, al extremo de que el redactor fue increpado por el titular de Instrucción Pública: "¿Qué significa esto? —bramó el ministro— Pushkin no era ni siquiera un hombre de estado, ni un gran jefe militar ¿Qué hay de tan glorioso en el arte de escribir versos?". La crónica destaca situaciones que nuestros amigos soviéticos nos han contado a lo largo de los últimos veinte años, la hostilidad de los cortesanos, el fervor de la gente llana, como lo ha contado la señora Macotsersaia—Karamsina: "Durante tres días —recordaba conmovida— la multitud se apretujó en la casa mortuoria, una multitud de viejos, niños, alumnos de las escuelas, hombres de pueblo, mujeres que iban a inclinarse ante el cadáver del poeta popular". Esa situación no escapó a los diplomáticos acreditados en la capital rusa, muchos de los cuales informaron a sus gobiernos que era el pueblo el que rendía homenaje al artista desaparecido. Un espíritu tan alto como Ivan Turguenev, apuntaba indignado: "Sólo la aristocracia ha dejado de rendir homenaje al gran genio ruso y ninguno de los altos dignatarios de la corte acompañó su cadáver". Los hielos de febrero acosaban a San Petersburgo, a la luz del hogar se leían copias manuscritas del homenaje en verso que le tributaba el astro rebelde de Lermontov. Del zar abajo todo el mundo oficial se inquietaba ante los despojos humanos del duelista, muerto a manos de Heecheren (D'Anthés) a causa de intrigas nada inocentes que involucraban a su bella Natalia. Con el tiempo se tejieron hipótesis, se ataron cabos asombrosamente sueltos y no faltó quien considerara el triste hecho como una especie de crimen político.

El biznieto del famoso general abisinio, vino al mundo el 7 de junio de 1799, según el calendario gregoriano, así pues, al morir el 10 de febrero de 1837 no había cumplido aún los treinta y ocho años. Ya hemos visto lo esencial de su herencia familiar, bástenos añadir que su ascendencia le permitió estudiar en el Liceo imperial instalado en la ciudadela misma del zar. Ya a los quince años se entrega al pernicioso hábito de la poesía, maneja la lengua de Molière desde su mocedad, como la mayoría de los jóvenes rusos de abolengo de ese entonces, inclusive uno de sus maestros era hermano del célebre asesinado Marat; tan apegado estaba a su segunda lengua que sus



condiscípulos le llamaban "el francés". Hacia 1822, sin embargo, se vuelve a la literatura inglesa, en especial estudia a Lord Byron y llega a decir que la poesía francesa le parece "tímida y amanerada". No se detiene en el influyente Byron sino consume largas tiradas de Coleridge, Wordsworth, Walter Scott, y, naturalmente Shakespeare, cuya obra lo deslumbró hasta el fin de sus días. Es cierto que en sus inicios estudió con ahinco el latín, mas con los años lo olvidó, en 1830 escribía: "Desde que salí del liceo no he vuelto a abrir un libro latino y he olvidado completamente esa lengua. La vida es corta, no tiene uno tiempo de releer. Los libros notables aparecen en breve plazo y nadie los escribe actualmente en latín". En nuestro siglo, científico, apresurado y técnico, comprendemos mejor al angustiado intelectual ruso que no tenía tiempo de releer las obras notables que despertaron su vocación. ¿Qué diremos hoy, ganados por catálogos cada vez más densos y atractivos de obras que se nos van como en un torrente? Pushkin ya había dejado escrito a los veinticinco años: "El estudio de lenguas modernas debe sustituir al griego y al latín: ese es el espíritu del siglo". Fiel a sus postulados se metió en las raíces del inglés y el francés, y se interesó por el italiano. Tres autores llaman su atención, si de Italia se trata, Petrarca, Ariosto y, sobre todo, Dante Alighieri, cuyos tercetos fecundan su propia obra; menos dominio tenía del alemán, a pesar de su admiración por Goethe. Los españoles le llegaron a través del francés —aunque de vez en vez se aventuraba a leer en español, para captar los acentos originales— y además de Cervantes, que le revelaba la grandeza ibérica, se detuvo en Calderón de la Barca, como lo prueban sus piezas escénicas. Ese contacto con la cultura española, como ya vimos, le inspiró el gracioso romance y una obra de más envergadura, su versión de *El convidado de piedra*. Puso también su atención en la literatura servia y es de conocimiento público su excelente trabajo de traductor en lo que al polaco Mickiewicz se refiere. Pushkin, como vemos, no se dejaba ganar por la pomposa vanidad de los pequeños, rendía tributo a todos los talentos europeos que habían contribuido al desarrollo de la cultura en sus países de origen y en todo el continente, tomaba de un libro, de una conversación familiar, y hasta de los analfabetos, los materiales de su grandioso canto, por eso y por su sincero y desmedido amor a los humildes, los perseguidos, torturados, hambrientos, es el poeta nacional de Rusia y más aún, de todas las repúblicas soviéticas que, sin olvidar a sus bardos locales, ven en él al gran cantor de las nacionalidades y los pueblos, voz de los

hombres y mujeres que se levantan con el sol a fundar desde la base un mundo justo y hermoso. Esto no puede apreciarse con exactitud en la lejanía de los libros. Los que hemos tenido el privilegio de ver a cientos de miles de jóvenes y viejos ciudadanos soviéticos invadir los prados de Mijáilovskoie bajo el sol claro y el aire frutal de mayo, encantados de seguir la ruta del poeta, con ocasión de las fiestas por su nacimiento, los que hemos visto fiestas de poesías, que son también actos espontáneos de reafirmación patriótica, de unión entrañable y popular, estamos verdaderamente preparados para entender, a más de cuarenta años de su muerte, la vigencia de su obra, la significación de su caudal poético. Por eso pudo decir el gran Gogol:

Ningún poeta en Rusia tuvo una suerte tan envidiable como Pushkin. Su nombre encerraba ya algo eléctrico, —y dice más— él como nadie encarna la idea del poeta nacional ruso. En él, como en un léxico, se halla reunida toda la riqueza, la fuerza y la flexibilidad de nuestro idioma. . . En él se refleja la naturaleza rusa, el idioma ruso y el carácter ruso con una fidelidad tal y una tan pura belleza como aquella con la cual se refleja un paisaje sobre la superficie de un vidrio óptico.

Entre sus virtudes capitales, señala Gogol, se encuentran “una extraordinaria rapidez en la descripción y la descollante capacidad de pintar un objeto con pocas pinceladas”. Es justo consignar que Pushkin no tuvo que esperar por el juicio de la dilatada posteridad, en vida fue considerado no sólo un maestro, sino *el* maestro; no un fundador de la lengua rusa, sino *el* fundador. Tres años después de su muerte, Visarion Bielinsky afirmaba:

Llegará el tiempo en que se convertirá en Rusia en un poeta clásico, cuyas obras deberán educar no solo el sentimiento estético sino también ético. Es indudable que llegará el tiempo en que la posteridad le erigirá un monumento imperecedero.

Cuarenta años más tarde un genio tímido y sombrío, el extraordinario y doliente Fiodor Dostoiewski, dirá en su discurso de universal resonancia:

Pushkin, estrechamente unido en su arte con el corazón y el pensamiento del pueblo ruso, ha expresado con

una fuerza y una espontaneidad sin igual los rasgos característicos del alma de este pueblo: odio ardiente contra los opresores, sed de instrucción, simpatía desbordante por los oprimidos, fe en las fuerzas creadoras de las masas, aspiración de una reforma radical del régimen social sobre una base de justicia.

Varios investigadores han señalado la influencia que la revolución burguesa de 1789, el gran estallido francés que marcó un paso de avance en su tiempo, ejerció en Pushkin. Inclusive el ensayista Nicolás Gudzy, en su trabajo dedicado a "La Revolución francesa en la literatura rusa", publicado a fines de la década del cincuenta, hace referencia a esa ardiente influencia. Otro investigador acucioso, Tomachevsky, halló un folleto inédito entre los papeles del poeta con el título de *Noticias sobre la historia de la Revolución francesa*. Ello no es extraño; para los adelantados de Rusia, y de todo el mundo, ese acontecimiento ocurrido diez años antes del nacimiento de nuestro héroe representaba la más grande sacudida de la historia moderna. Una cita de Voltaire, como revela el profesor René Marchand en "Cuatro maestros de la literatura rusa", presidía el panfleto vindicador: "El espíritu del tiempo es el que dirige los combates del mundo". Adelantándose al tiempo, el espíritu de Pushkin no sólo proclama la unidad de los pueblos que integran el gran cuerpo de "todas las Rusias" sino la unidad de los hombres y mujeres que ansían borrar el despotismo de la faz de la tierra.

En su tercer cuaderno de apuntes, presumiblemente escrito antes de 1878, José Martí dice con relación a Pushkin:

¿Romántico al modo occidental?— No, ni innovador siquiera. Porque fue más que esto, fue creador.—Cantó las amarguras del esclavo espíritu, más alto mientras más opreso, con el doble encanto, con el triple encanto del verdadero dolor, sobrio:—de la fantasía oriental, mágica:— de la brumosa o esbozada forma, única posible en Rusia.—Una reticencia, ¿no es a veces elocuentísimo discurso?

Su creación: Oneguin— alma que late en un cuerpo que no puede revelar el alma, Personificación de Rusia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> MARTÍ, JOSÉ. *Obras Completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963. . t. 21, p. 106.

Hay otro apunte en sus *Fragmentos* en que, bajo el epígrafe *Rusia* aparecen estos nombres que indudablemente consideraba principales: Pushkin, Lermontov, Gogol, Turguenev, Dostoiewski, Tolstoi. Naturalmente que estos curiosos apuntes no son comparables, en su dispersión y acierto, con el largo trabajo que escribió especialmente en inglés y para el cual, como vimos en los cuadernos, realizó apuntes en francés y español. Se trata del agudo y polémico trabajo publicado en *The Sun* de Nueva York, el 28 de agosto de 1880. Si en los diarios de América Latina aparecían sus ensayos sobre Emerson y Whitman, revelando a los lectores latinoamericanos esos perfiles centellantes, ahora entregaba un *portrait* insuperable de Pushkin y Rusia a los norteamericanos que, más tarde, pasaría al patrimonio cultural de los pueblos situados al sur del Río Grande. Es un texto elocuente, no exento de juicios críticos y de críticas a ciertas posiciones asumidas por Pushkin al final de su vida.

Los rusos insisten —dice Martí— en que las acciones del genio deben corresponder a las promesas de sus cantos. La mano debe seguir la inspiración del intelecto. No basta escribir una estrofa patriótica: hay que vivirla. En la política sombría de Rusia solamente hay dos partidos: los siervos azotados y sus dueños<sup>2</sup>.

Pero antes, en el primer párrafo dedicado a comentar la erección del monumento a Pushkin, "al hombre que abrió el camino hacia la libertad rusa", nuestro apóstol ha lanzado esta inquietante pregunta:

¿Está el Este sacudido en sus propias entrañas, preparando con más firmeza y sentido común práctico que su prototipo, su terrible 89? Si la monarquía no hace una revolución, la revolución deshará la monarquía. Un jefe prudente se hará jefe de las fuerzas que no pueden ser contenidas<sup>3</sup>.

Ese jefe prudente, capaz de llevar adelante "con más fuerzas y sentido común práctico" una revolución más radical que la francesa, todavía no había aparecido en escena. En realidad tenía entonces sólo diez años de edad y andando el tiempo, como la monarquía era incapaz de llevar adelante ningún cam-

<sup>2</sup> *Ibidem*, t. 15, p. 416.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

bio y como la burguesía había dejado de ser una clase revolucionaria, encabezaría los nobles ejércitos integrados por "los pobres de la tierra" y contribuiría a inaugurar un nuevo tiempo histórico. Pero aún no había llegado el momento de Vladimir Ilich Lenin bajo cuya dirección la obra de Pushkin llegaría realmente al pueblo.

No son abundantes las versiones de la obra de Pushkin a nuestra lengua, menos aún las que logran transmitir la temperatura original con eficacia y lealtad literarias. Por eso apreciamos esta breve composición hallada en una publicación mexicana y cuyo traductor desconocemos. ¿Su título? *Canción bohemia*

*Viejo esposo, esposo temible  
Desángrame, quémame.  
Estoy dispuesta. No temo  
ni al puñetazo ni al fuego.  
Te odio.  
Te desprecio.  
Es a otro a quien yo amo.  
Y muero amando.  
Viejo esposo, esposo temible,  
No lo conocerás,  
El es más lozano que una canción,  
Más tibio que un día de verano,  
Qué joven y audaz es!  
Y cómo me ama!  
Cómo lo he acariciado  
En el silencio de la noche.  
Cómo nos hemos reído de tus cabellos blancos!*

A pesar del título en apariencia simple del contenido más bien frívolo, observamos debajo de las palabras un repartido drama, el de la joven obligada a unirse con un pudiente gastado, envejecido, y la forma en que asume la rebeldía y desafía la condena social y la tortura misma. No fue difícil para el apasionado cronista obtener historias así, él mismo protagonizó más de una; solía encantarse ante las hermosas muchachas de los palacios y las aldeas, como el clásico Don Juan. Andaba a galope por el mundo, viviendo con prisa, asumiendo las costumbres de los poderosos y admirando las virtudes del pueblo llano. Únicamente su matrimonio con Natalia Nicoláievna Goncharova (la indomable belleza que en su adolescencia era

conocida como "la fortaleza de Kars", en alusión al bastión militar del sur de Rusia que no podía ser conquistado por sus enemigos marítimos), lo reduce a la tranquila vida del hogar. Y sin embargo allí empiezan sus penurias y calamidades, mayores que las que sufrió en su juventud desordenada. En vísperas de su boda, a la altura de los treinta años, escribe a su camarada Pletnirov:

Se aproxima el otoño. Es mi estación preferida: mi salud suele fortalecerse; llega el mejor momento para mis trabajos literarios, y mientras tanto, tengo que preocuparme por la dote y por la boda, la cual ignoro cuándo festejaremos. Todo esto no es nada consolador. Voy a mi aldea. Dios sabe si allí tendré tiempo de trabajar, y la tranquilidad de corazón indispensable para escribir.

Y con un dejo melancólico, añade:

El diablo me hizo soñar con la felicidad, como si yo hubiese sido creado para ella. Debía haberme conformado con tener la independencia. . . Me siento triste, amigo mío.

Olga de Wolkonsky ha señalado que fue en este período cuando logró su más significativa cosecha literaria, en unos tres meses escribió *El caballero avaro*, *Mozart y Salieri*, *El festín durante la peste*. *Los relatos de Belkin*, *La casita en Colonna*, *La historia de la aldea Goriújino*, nuevos capítulos de *Evgueny Oneguín* y una treintena de poemas. Por entonces se regocija con la soledad de la aldea de Bóldino. "Puedo montar a caballo —escribe eufórico— hasta la saciedad y escribir en casa cuando se me antoja, no hay nadie que me moleste. . ." Sin embargo, en ese mismo *tempo* creador confiesa a madame Osipova: "Soy ateo de la felicidad; no creo en su existencia". El otoño, que en las tierras soviéticas es un lujo de colores y músicas, no sólo recibió el homenaje de esa carta sino que en su honor escribió un largo y soberbio canto. Eliseo Diego y José Martínez Matos lograron por vez primera una versión afortunada de una buena parte del *Otoño* de Pushkin en español, que apareció en la revista *Unión*, número uno de 1975:

*Irrumpió al fin octubre —y el bosque ha despojado de sus últimas hojas a las ramas desnudas; sopla otoñal el frío —está el trillo nevado. Qué importa que al mo-*

*lino con murmullos acudas, arroyo, si el estanque se  
hiela; apresurado por los campos, vecino, en la caza te  
escudas y sufren las cimientes tu diversión furiosa y  
depiertan los perros al roble que reposa.*

Y como le ocurrió a otro protagonista de la nieve, T.S. Eliot, ya en nuestro siglo, cuando escribió su célebre protesta *Abril es el mes más cruel*, Pushkin precisa su preferencia por el otoño y su desagrado con la primavera

*Es el tiempo que amo, que no a la primavera; el  
deshielo me aburre; me enferman sus hedores y fer-  
menta mi sangre; la nostalgia me altera.*

Impedidos de reproducir todas las estancias del poema, remitimos al lector a la revista citada. En esta versión cubana el gran ruso no ha sido traicionado. Por su parte el autor de *Otoño* se entrega a lo que él llamó "las desdichas caseras" Cuatro años después de consumado el matrimonio con la bella y tontuela Natalia, hallamos esta anotación en su diario —el 17 de marzo de 1834, para ser exactos—:

Se habla mucho del baile que dará la nobleza en ocasión de la mayoría de edad del heredero. Habrá fiestas por valor de medio millón de rublos. ¿Qué dirá el pueblo que se muere de hambre?

Pushkin no rompe lanzas esta vez en público, como en su juventud, contra la corte y sus injusticias, pero su rebeldía arde en la sombra. Su mujer despierta la admiración de todos, incluido el zar. Para que la bella mujer, cuya familia hace tiempo perdió su caudal y cuyo padre es víctima de una locura feroz, incurable, brille en sus reuniones, el zar nombra al poeta ese mismo año "Paje de cámara", lo que obliga a presentarse en las reuniones y bailes vestido de completo uniforme. Esa absurda situación queda recogida en una carta del desolado forjador de la literatura rusa.

Menos mal si logro vivir unos veinticinco años más, pero si cierro los ojos antes de diez años. . . Ni me puedo imaginar qué harías tú, ni qué diría Masha y, sobre todo, Sacha— se refiere a sus hijos. Poco consuelo obtendrán al saber que al papaíto lo enterraron como a un payaso y que la mamáíta estuvo la mar de encantadora en los bailes del palacio de Aníčov.

Diez años antes había escrito a un amigo que en su vida de casado "cualquier alegría será inesperada". Bajo la "protección" de Nicolás I, Pushkin, el amigo de *los decembristas*, esos apasionados rebeldes que intentaron derrocar al zar a mediados de diciembre de 1825, es más bien un prisionero, cuyo talento despierta envidias y al cual se le deparan humillaciones sin cuento, según la sádica voluntad del señor de todas las Rusias. Inclusive las cartas que él enviaba a su Natasha eran leídas por el retorcido Nicolás I. . . En su confinamiento en las cercanías del cetro palaciego, Alexander Sergueievich se siente poco menos que estéril y clama: "¿Cuándo podré yo llevar mis pertenencias a la aldea: campo, jardín, campesinos, libros, poéticas labores?" Siente que trabajar en la búsqueda de leyendas, tradiciones, historias de pueblo, para engarzarlas en sus relatos y poemas, es un modo de resistir y de pelear. No es por el momento un soldado de la libertad sino un artista vigilante que se duele de su casaca de bufón —de payaso, como él mismo dice— y anhela romper con todo, mientras su costosa forma de vida lo hunda en deudas estúpidas. "Yo había pensado que —al casarme— mis gastos se triplicarían, pero se han duplicado." A su mujer le dice:

El zar no quiere que sea ni propietario ni periodista. Y nosotros no tenemos ni un céntimo de renta segura, pero en cambio tenemos 30.000 rublos de gastos seguros.

Un año antes de su muerte confecciona una lista de apresurados "ingresos" que mueven a compasión:

Primero de febrero, recibido a cambio del chal turco de Natalia Nicoláyevna 1,250 rublos. Trece de marzo, empeñados mi reloj y la tetera de plata en 650 rublos. Primero de julio, aceptada una letra por 8,000 rublos. Diecinueve de septiembre, letra por 10,000 rublos.

La deuda con los criados se eleva a fines de ese año a más de mil rublos. Cuentan que al morir lo atenazaba una deuda de más de 13 mil rublos.

Víctima de sus insalvables contradicciones, el artista que amaba al pueblo no se atrevía a romper con el patrón de vida diseñado por la clase dominante. . . ni disponía de medios para mantener esa costosa fachada. Hemos visto, además, cómo se



queja de que no le dejan ejercer el periodismo. Al frente de la revista *Sovremiennik* (Contemporáneo), como ha recordado Galina Shilina, realizó una labor encomiástica. Inclusive se adentra en una temprana crítica a la sociedad norteamericana:

Desde hace algún tiempo —afirma— la gente más sensata de Europa centra su atención en los Estados Unidos. Asombrados vimos la democracia en su más repugnante cinismo, en sus crueles prejuicios, en su insoponible tiranía. Todo lo que es noble y desinteresado, todo cuanto enaltece el alma humana está aplastado por el extremo egoísmo y el ansia de abundancia... tal es la panorámica norteamericana que desde hace un tiempo conocemos.

Si tal juicio le inspiraba la sociedad norteamericana ¿qué pensaría del régimen zarista?. Pero en esa jaula se hallaba enajenado y prisionero y, como señalara Martí, esa oprobiosa situación lo iba matando en vida. No contenta con esa muerte lenta, la nobleza preparaba un zarpazo final. Pushkin podría ser un enemigo aherrojado. Pero siempre sería un enemigo, un romántico, además, quien fiel a su escuela sabía volcar su talento poético no sólo en versos cortantes sino en artículos, cuentos, novelas, dramas, cartas, conversaciones, sangrantes epigramas, como este fielmente reconstruído en nuestra lengua por Sergio Viaggio

*Medio milord, medio burgués,  
medio ignorante, medio sabio,  
medio canalla, aunque esperamos  
que sea completo alguna vez.*

Viaggio también rescató el largo canto —unos doscientos versos— titulado *19 de octubre*, que se inspira en su desterrada existencia juvenil, en la fiel amistad de su compañero de estudios Poschin, en el recuerdo de su solar natal (“no es todo el país tierra extranjera/ nuestra patria es Tsarskoie Sieló”). La soledad lo desgarró y le hace decir:

*...de nuevo me quema el amor, pues mi alma  
no puede, aunque no quiera, no amar.*

Estas versiones de Sergio fueron presentadas por el poeta y traductor Pavel Grushkó en el número 30 del semanario *Novedades de Moscú*, en julio de 1971, en una plana completa que también incluye su célebre *Tarde de invierno*

*Nuestra misera buhardilla  
guarda un silencio doliente,  
¿qué ocurrió, mi viejecilla,  
que has callado de repente?  
¿La borrasca te ha aturdido  
con su aullido confuso?  
¿O es que te has adormecido  
bajo el zumbiar de tu huso?*

Esa viejecilla es el aya que lo cuidó de niño y le confió las hermosas historias y leyendas populares, la que mantuvo vivo su idioma y le inculcó el respeto por "los que trabajan por sus manos". En más de una ocasión se asomará, pequeña y tierna, en sus poemas y narraciones y aún en su gran drama *Evgueni Oneguín*. Otras estampas de invierno, en este caso, la misma tarde y una mañana, aparecieron en *Novedades de Moscú*, en junio de 1975. Los poetas cubanos Eliseo Diego, Martínez Matos y Francisco de Oráa tomaron el batón de nuestro amigo argentino; a sus versiones se refiere la redacción como "una muestra de la fecunda labor que hace la brillante escuela de traducción cubana, tal vez la única en América Latina". La entrega incluye una nueva traducción de *El prisionero*, más airosa y limpia que la conseguida en el folleto de Franco, citada al principio de este trabajo. No faltan los cantos a Chsadaev, el héroe, y a una nube necesariamente pasajera:

*Abarcaba el cielo no hace tanto,  
te envolvía el relámpago en su manto  
y hacías con truenos misteriosa guerra,  
cuando abrevabas la sedienta tierra.*

(Francisco de Oráa)

Hemos tenido la oportunidad de consultar otras versiones aún inéditas, como *Recado a las minas de Siberia*

*Y la esperanza, hermana fiel,  
allá en la oscura galería:*

*despierta, anima la alegría:  
perecerá el tiempo cruel.*

*(Martínez Matos)*

*Camino invernal*

*Ni una luz ni una choza oscura,  
nadie por la nieve adentro...  
A través de la espesura  
corren postas a mi encuentro*

*(Diego y M. Matos)*

*Y la titulada El profeta*

*Tendido yo como un muerto,  
clamó Dios en el desierto:  
"Alzate, profeta y se  
mi voluntad y mi nombre  
por mares y tierras ve:  
salva al corazón del hombre*

*(Diego y M. Matos)*

¿Tardará en llegar a nuestros lectores esta breve selección del gran ruso? Esperemos que no. Pero volvamos a la agonía del autor de *Boris Godunov*. No la que origina su herida sangrante, sino la que consumió sus últimos meses en las estériles andanzas palaciegas, la que apagó su lumbre creadora y lo hizo vagar por las piezas bien amuebladas de su última morada, en la calle Moika número 12, a la que acudimos en más de una ocasión para tocar con los ojos los objetos sobrevivientes de esa catástrofe. No es necesario insistir en el carácter añorado e irresponsable de su mujer, en rigor los que la acusaban antes y después del fatal duelo no ignoraban que el poeta no había tenido en cuenta otra cualidad que su belleza, sin esperar de ella dotes intelectuales —ni de ninguna índole—, así pues su brillante talento no le valió de mucho ante la irresistible adolescente, estrella única de San Petersburgo. Además, el desafío no era entre el francés y el literato sino entre este último y los amos de Rusia y sus hipócritas servidores. En *Oneguín* se inserta esta severa lamentación: "Como un poeta he vivido:

sin leña en los inviernos ni carruajes en estío". En la calle Moika, como antes en Galérniia y en otras casas y calles posteriores, Pushkin echaba al fuego leños que su talento apenas podía pagar. Autor y personaje a un tiempo, las circunstancias de su muerte alimentaron las conversaciones invernales de amigos y desconocidos que fueron elaborando un enrevesado folletín. Nuestro amigo Irakly Andrónikov publicó un tomito, recientemente traducido al inglés, con el título de *Los últimos días de Pushkin*, que se basa en un grupo de cartas escritas en aquellas jornadas grises de 1837 que sucedieron al 10 de febrero y llegaron hace pocos años a la redacción de *Novy mir*, remitidas por el ingeniero N.S. Botashev, residente en Nizhni Tagil. A través de esas cartas, la señora Karamzina —uno de cuyos informes personales sobre la muerte de Pushkin citamos al principio de este trabajo— narra con lujos de detalles las más simples incidencias. Pero esa *novela* hasta hace poco inédita no logra aclarar totalmente las causas de la intriga urdida por D'Anthés, su feminoide padrino —el diplomático Heecheren— y los más cercanos consejeros del zar, movedor siniestro de los hilos de la muerte en este y otros casos. Queda, no obstante, como un buen alimento para el permanente fuego que ilumina el recuerdo de un romántico que murió en su ley.

Caminando entre los árboles centenarios de Novgorod, curioseando en las orillas del río Velikaya en Pskov, oyendo antiguas canciones románticas en Kisinev, Moldavia, he pensado más de una vez en la grandeza de este hombre, acosado por asuntos menores, devorado por intrigas domésticas, atado por los prejuicios, las envidias, los comadreo. O bien acomodado en el pequeño puente sobre el Neva, donde debía aparecer la asesinada Dama de pique (sacada también de una historieta real) y en la búsqueda de la casa de La Pontanka en la que se juntaban los conspiradores de La Lámpara Verde, con un pasaje de Chaikowsky despertándome el oído o de Rachmaninov o Mussorgsky, cuyos talleres de trabajo estuvieron un poco más allá o un poco más acá de los sitios donde ahora resplandecen sus estatuas. El río pasaba entre barcas gobernadas por jóvenes parejas, un aire ungido por la sangre de las flores daba contra los caballos de bronce y borraba el olor áspero de la pólvora y otros sofocantes olores que señoreaban durante el bárbaro sitio de Leningrado, recordé que durante la guerra contra el fascismo, los soviéticos no olvidaron a su poeta y alguna vez les alcanzó el aliento para sencillos y hondos homenajes. Y pensé: la bala de D'Anthés, de los podridos aristócra-

tas, del zar, de quien fuera, apagó una vida que venía ejerciendo su agonía, pero allí empezó el poeta a vivir en el grande amor de su gran pueblo, y comenzó su largo y silencioso trabajo que ha llegado hasta nuestra época y desde ella se proyecta, como un río en la montaña, hacia nuevas estancias de la posteridad.

## Sexo y época en "La última lección"

SALVADOR BUENO

Como novelista social ha sido estudiado siempre Carlos Loveira (1881-1928). Es acertada esa clasificación. En la trama de sus novelas observamos cómo quedan aprehendidos y desentrañados sectores y capas de la sociedad cubana desde los finales del colonialismo español hasta los decenios iniciales de la república neocolonial y mediatizada. También percibimos en esos murales sociales que el novelista compuso, cómo en la conducta de sus personajes protagónicos masculinos prevalece un subrayado erotismo. Con mucha razón afirmaba el propio novelista que la sexualidad es "Primordial *leitmotiv* de la vida criolla".<sup>1</sup> Resulta motivación predominante en la actuación de esos personajes prendidos en el andamiaje de dichas novelas que evocan la realidad social de nuestro país.

En la cuarta novela que publicó, *La última lección* (1924) la mirada del creador no se extiende hacia la totalidad del cuerpo de la sociedad cubana sino que se ciñe a las acciones de una pareja protagónica. Aunque está narrada en tercera persona con un narrador omnisciente, la acción está enfocada desde el punto de vista de su protagonista masculino. Si en sus otros relatos el erotismo es un elemento más entre otros, en éste es el núcleo de su acción, ingrediente casi único en el desarrollo de la acción novelesca.

<sup>1</sup> Lorenzo García Vega lo cita en *Antología de la novela cubana*. La Habana, Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, 1960. p. 237.

*La última lección* está estructurada a la manera de la novelesca realista del siglo XIX. La acción sigue un desarrollo cronológico lineal desenvuelto en doce capítulos sin título. La trama queda ajustada a los amores entre un médico, el doctor Gustavo Aguirre, de cincuenta años, viudo, con dos hijas que estudian en los Estados Unidos, y una joven que se presenta como una extranjera, aunque después sabemos que es la hermosa cubana llamada Isabel Machado.

Estos dos personajes traban relaciones en una "academia de baile" donde ella trabaja. La joven que se hace llamar Isabel Borovitski enamora al médico con su misterio y su recato que choca evidentemente con la moral del lugar donde se han conocido. No mucho después de hacerla su amante, el doctor Aguirre, como consecuencia de sus reiteradas experiencias eróticas, que no compaginan con su edad, empieza a perder su interés por ella. La separación que ocurre en ocasión del viaje que hace él a los Estados Unidos con el propósito de comunicar a sus hijas su próximo matrimonio con la falsa rusa, se convierte en rompimiento definitivo con júbilo para el médico, quien considera que "se ha salvado".

1. *La dedicatoria.* El texto de la novela está precedido por unos párrafos a manera de dedicatoria al doctor Carlos Manuel de Céspedes (y Quesada), hijo del Padre de la Patria. Dichos párrafos ofrecen ciertas notas que debemos tener en cuenta para el estudio de la presente novela:

Primero: el autor se refiere en el párrafo inicial a un recurso muy utilizado durante siglos por los narradores: el apoyo de un hecho real que ofrezca mayor verosimilitud a los hechos ficticios de la acción:

Esta novela ha sido vivida por alguien, muy recientemente, en nuestra ultracivilizada ciudad de La Habana: tanto que una crónica de periódico y varios fragmentos de cartas, aquí incluidos, son del todo auténticos.

Segundo: se menciona ya desde aquí a "nuestra ultracivilizada ciudad de La Habana", concepto que se va a reiterar varias veces en el curso de la novela casi como un *leit motiv*, como un adecuado cuadro que enmarca el proceso de estos amores.

Tercero: el autor responde a "los autorizados consejos de algunos compañeros que, como han leído a Horacio y frater-

nalmente opinan que ya yo debo dormir mis libros nueve años en una gaveta". En este caso, la novela publicada por Loveira, ésta que queremos analizar, fue escrita durante el año anterior a su publicación, ya que en el desarrollo de ella menciona que los hechos ocurren en 1923. Debemos recordar con este motivo que Mirta Aguirre (1912-1980) opinaba lo siguiente sobre Carlos Loveira como autor apresurado:

Carlos Loveira no es un escritor tan atropellado como habitualmente se repite. Utiliza, para escribir, mucho material autobiográfico, en el que gusta de detenerse con el saboreo que se dedica a los recuerdos, y escribe de lo que vivió y conoció bastante bien. Si escribía con velocidad, lo hacía sobre cosas rumiadas a lo largo de toda la vida. Su prisa en los libros, entregados a la imprenta tan pronto arribaba a la línea final, se refería al cómo decir, pero no a lo que tenía que ser dicho. Y si esto explica las deficiencias de su prosa, no basta para explicar las otras.<sup>2</sup>

Apresurada fue la redacción de la presente novela, si aceptamos lo que nos dice el autor en ella, atropellamiento de quien tiene que "uncirse a la noria de la oficina o del periodismo anónimo, rutinario y absorbente", como expone en la dedicatoria. Pero si tenemos en cuenta que ésta está fechada en "febrero de 1924" existe poco tiempo entre los hechos que ocurren en la novela, fijados en 1923, y el momento de su rápida escritura y su entrega apresurada a la imprenta.

2. *La extensión.* La extensión de esta novela, en la única edición que de ella hasta ahora existe, es de 260 páginas de pequeño formato, mucho más breve que las que había dado a conocer anteriormente este narrador. Si atendemos a las páginas de que constan sus novelas precedentes en sus primeras ediciones, encontramos que:

*Los inmorales* (1919), con un formato mayor, tiene 290 páginas;

*Generales y doctores* (1920) consta de 385 páginas;

*Los ciegos* (1922) está compuesta por 450 páginas.

<sup>2</sup> AGUIRRE, MIRTA. Carlos Loveira. *Generales y doctores*, Juan Criollo. *Cuba Socialista* (Habana) 3(21): 132-139; Mayo de 1963.



Y la que en ésta de 1924 se anuncia con el título provisional de "Uno de tantos", que seguramente alude a su novela postrera que llevó el título definitivo de *Juan Criollo* (1927), tendría en su primera edición 486 páginas.

3. *¿Novela corta?* Lo que dilucidamos en el anterior acápite nos conduce a plantear la necesidad de clasificar esta obra. ¿Es, de acuerdo con su extensión, una novela corta? Este género —o subgénero— ha sido denominado de muy diversas maneras en diferentes literaturas, por lo que nos excusamos de ofrecer una relación de sus variados nombres. En los últimos años se ha extendido entre nosotros la utilización del vocablo "noveleta" para referirnos a este subgénero de la narrativa, sin eliminar por completo el uso del término "novela corta".

La definición de novela corta o noveleta no puede quedar reducida tan sólo a la cuestión de su extensión. Por eso nos preguntamos: ¿cómo caracterizar el perfil de una novela corta o noveleta? En los escasos diccionarios literarios de que disponemos no hallamos mucha información sobre este punto. El *Diccionario de la literatura española*<sup>3</sup> no incluye este término ni ninguno similar. Sí lo incorpora el *Diccionario de la literatura mundial*,<sup>4</sup> de Joseph T. Shipley, aunque dedicando más espacio a trazar su desarrollo histórico que a la definición de este subgénero narrativo.

Afortunadamente, hemos podido consultar *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*,<sup>5</sup> de Henri Etiemble, en donde hallamos un inapreciable capítulo sobre "Problemática de la novela corta". Con su caudalosa erudición habitual, Etiemble remonta sus referencias hasta las antiguas literaturas orientales para descubrir la trayectoria de este subgénero narrativo hasta nuestros días. Ya en su penúltima página nos entrega esta valiosa definición de la novela corta: "Relato breve, con pocos personajes y construido a manera de drama, pero no necesariamente tal".

<sup>3</sup> *Diccionario de la literatura española*. 2da. ed. Madrid Editorial de la Revista de Occidente, 1953.

<sup>4</sup> SHIPLEY, JOSEPH T. *Diccionario de la literatura mundial*. [versión española] Barcelona, Editorial Destino, 1962.

<sup>5</sup> ETIEMBLE, [HENRI]. *Ensayos de literatura (verdaderamente) general* [versión española] Madrid, Editorial Taurus, 1977. La cita que aparece a continuación es de la página 136.

¿Queda ajustada la novela de Loveira a esta sintética caracterización? En sus páginas encontramos dos personajes protagónicos: Aguirre e Isabel. En sus proximidades habitan varios personajes que integran lo que se ha llamado "una constelación", un corto número de personajes que rinden solamente una mera función de servicio al núcleo narrativo. Así ocurre con Arturo Pineda, "uno de tantos", un antecesor de Juan Criollo, que da a conocer al médico Aguirre la existencia de la "escuela de baile" de Perseverancia 225; como el francés Leroy, propietario de ese centro, tipo característico del chulo de la época; como la anónima madre de Isabel que la acompaña a su lugar de trabajo. Y algunos más, tan escuetamente bosquejados como los criados del médico. Por lo tanto, bien podemos caracterizar esta obra como un relato breve con pocos personajes.

Comprobados estos dos requisitos señalados por Etiemble, resulta necesario cotejar el tercero "construido a manera de drama, pero no necesariamente tal". En esta novela de Loveira el elemento dinámico del diálogo predomina sobre la narración y la descripción. El movimiento de esta novela breve queda conseguido en gran parte por el empleo de frecuentes diálogos que la aproximan a la literatura dramática. Por esos diálogos podemos entrever la rica personalidad de Isabel, la compleja subjetividad de esta mujer, el personaje femenino más logrado por nuestro novelista.

4. *Don Juan del trópico*. El doctor Gustavo Aguirre constituye la imagen de un tipo reiterado en la narrativa de Loveira: el hombre que está en una pertinaz caza de mujeres impulsado por los requerimientos de su sexualidad exacerbada. Su existencia la contemplamos jalonada por sus conquistas eróticas. Mucho tiene que ver su particular perfil caracterológico por el enfrentamiento con la moral convencional, uno de los rasgos característicos constantes en la creación narrativa de este autor.

Desde la primera página, el narrador ofrece la estampa física y espiritual de su protagonista masculino. Destaca sus cualidades de "gran bailarín", buen jugador de "base-ball" y "muy simpático". Si en 1923 tenía cincuenta años, debió nacer en 1873, por lo que no es de extrañar que formara parte de "los muchachos de la Acera del Louvre" a los veinte años, (1893), pero nada nos dice su creador Loveira de lo que hizo dos años después, en 1895: ¿fue a combatir a la manigua emancipadora? ¿embarcó hacia el exilio o se quedó a vivir en la

capital? Nada sabemos de su actuación en una coyuntura histórica tan definitoria. Lo que sí explica el narrador es su afán de lucro y de fama: el doctor Aguirre "con sed de dinero y ansias de renombre, acometió lleno de bríos la explotación del venero, fértil y generoso, de su diploma de médico".<sup>6</sup>

Cuando conoce a la falsa rusa con el declarado propósito de recibir unas lecciones de baile, Aguirre revela otras facetas de su carácter, su condición de "erotómano", término muy gustado por el novelista. La hermosa presencia de la "profesora" pone en disposición de combate su afán de conquista estimulado al principio por el deseo de descubrir la verdadera nacionalidad de aquella mujer. No deja de declarar a Isabel que "a romántico ni usted me gana",<sup>7</sup> aunque desde antes su creador acentúa sus características de hombre sensual. En la primera cita que obtiene de Isabel todo le parece un enigma:

...la cita facilísima, el enredo folletinesco, la duda si es o no extranjera, de si se trata de *un vulgar lance cocotesco* [el subrayado es mío, S.B.] propio del creciente cosmopolitismo de La Habana, o si la aventura tiene corte de conquista romántica e historiable; cuanto le ha dado una noche de fiebre y locura, de borrascosos debates interiores entre un Aguirre obsesionado por la lujuria y otro Aguirre guiado por moderador buen juicio.<sup>8</sup>

Indudablemente, entre lo idílico y lo erótico, pronto prevalece lo segundo. Su deseo físico le hace recurrir a metáforas culinarias: "la succulenta bailadora", "aquel soberbio banquete de carne dura, cálida y palpitante" y, hasta cuando argumenta sus razones amorosas "idílicas", el novelista recalca:

...Aguirre, que necesita influir *palpablemente* [subrayado por Loveira] en el espíritu y en la carne de ella, vuelve "a tomar entre las suyas la mano blanca y madurosa [*sic*] colocando el antebrazo desnudo, redondo e incitador, sobre el antebrazo de él."<sup>9</sup>

<sup>6</sup> LOVEIRA, CARLOS. *La última lección*. La Habana, Imprenta y Papelería Rambla y Bouza, 1924. p. 6.

<sup>7</sup> LOVEIRA, C. *Op. cit.* p. 80.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Capítulo III, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibidem*. p. 95.

Del erotismo del médico cincuentón quedan registradas muchas muestras en la breve novela. El efecto de la vista de la "hembra" (así entrecomillada por Loveira) le produce gran alteración, lo que no deja de suscitar cierta sonrisa en los lectores actuales:

Los nervios en máxima vibración emotiva, le sacuden el corazón, le enturbian la vista y le hacen temblar las piernas, violentamente...<sup>10</sup>

Desde su primer contacto con la falsa rusa, el novelista subraya el acentuado erotismo de su personaje; cuando se inicia la primera "lección de baile:

Entreabre los brazos y recibe en ellos, blandamente, la estatua cálida y palpitante que se le abandona para la embriagadora sensualidad del baile. La impresión voluptuosa que, en el primer momento, le causa el contacto con la carne dura, elástica, suavemente perfumada, apenas si le permite iniciarse en los movimientos del danzón con el buen oído y la artística soltura de un bailador de sus medidas.<sup>11</sup>

Mas no solamente el contacto físico impele incontrolable la sensualidad del enamorado médico, sino las mismas palabras son estímulos suficientes para su imaginación que se mantiene excitada desde sus primeros contactos con la que era, todavía, la hermosa rusa. Así le ocurre al final de un diálogo con Pineda, quien:

...se despidió de éste [Aguirre], inyectándole una última e incontrarrestable dosis de fósforo y cantáridas de la más alta potencialidad:

—Y ya lo sabe, doctor. Esta misma noche se dispara usted. ¡La brava! que lo más probable es que mañana me ande usted buscando para hacerme la boca agua con el cuento. Porque el bocado no es para menos...<sup>12</sup>

Loveira detalla con deleite las entrevistas primeras entre Aguirre e Isabel en un automóvil que los lleva a los repartos,

<sup>10</sup> *Ibidem.* p. 76.

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 31.

<sup>12</sup> *Ibidem.* p. 74.

allá por La Coronela; las aproximaciones y tanteos del médico a los "lugares permitidos" del cuerpo de Isabel para influir palpablemente sobre el ánimo de la bella muchacha que todavía lo rechaza con cierto cuidado. Con certeza Marcelo Pogo-lotti opina al comentar esta novela:

Loveira pormenoriza demasiado so pretexto de realismo, y se regodea pintando minuciosamente escenas sexuales carentes de interés a fin de probar, quizá, que no se arredra ante nada cuando se trata de presentar sin prejuicio toda la verdad. Lo cierto es, también, que el donjuanismo criollo hacía que los novelistas de la época se preciaran de ser catedráticos en cuestiones amorosas, no dejando pasar una ocasión para demostrar sus conocimientos de los resortes supuestamente secretos de la mujer que, de hecho, son de sobra conocidos, y Loveira sobrepasa a todos los demás en este sentido.<sup>13</sup>

El donjuanismo deviene en la América hispánica en machismo, término que ha conquistado en nuestros días un predominio casi universal. Si Francisco de Santa María, en su *Diccionario general de americanismos*, le da a este vocablo la significación de "Vulgarismo grosero por varonía, virilidad", el término ha evolucionado desde que don Alonso Carrió de la Valdera lo utilizó en *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773) caracterizándolo por lo necio y tosco, la prepotencia alcanzada por la fuerza bruta, como explica Graciela Palau de Nemes en su ensayo *El machismo en la literatura*.<sup>14</sup>

Afiliado al donjuanismo, el doctor Gustavo Aguirre hace muy deleznable papel en esta novela de Loveira. Su creador lo transforma de héroe en antihéroe. El experimentado cincuentón reacciona en ocasiones con evidente ingenuidad, propia más de un adolescente que de un hombre adulto de sus años. Desconcierta observar cómo Aguirre en la primera parte de la novela se comporta como un muchacho que establece su primer asedio amoroso. El médico de buena posición económica aparece en varias ocasiones mezquino y avariento. El ahorrativo doctor queda al descubierto cuando el novelista expone

<sup>13</sup> POGOLOTTI, MARCELO. *La república de Cuba a través de sus escritores*. La Habana, Editorial Lex, 1958. p. 80.

<sup>14</sup> PALAU DE NEMES, GRACIELA. *El Machismo en la literatura*. *Indice* (Madrid) Recorte de prensa sin fecha.

que "Al cabo del paseo, anotado en la cuentecita de la aventura en proceso con ocho duros del alma de Aguirre".<sup>15</sup> Antes, cuando paga a la entrada de "la academia de baile", "con esplendidez muy significativa en él tira sobre la mesita su billete de cinco pesos".<sup>16</sup> Más avanzada su peripecia, el autor permite ver cómo quiere su personaje economizar en los gastos imprescindibles de su erótica aventura:

...pues existe la evidencia y la inminencia de un desembolso de dinero que, con el gasto de la cena en amenaza, complica multiplicadamente la ansiedad del ahorrativo, ansiedad por tantas razones comprensible e incontrastable.<sup>17</sup>

Y tras el paseo por los repartos: "Comida a deshora, encalabrínamiento inútil y ¡veinte pesos de automóvil! Aunque... ¡La mujer lo vale! ¡Ya lo creo que lo vale!"<sup>18</sup> Y al tacaño y cicatero sentido que le da a su aventura el médico hay que agregar su prudencia, que casi llega a la cobardía. Cuando Pineda lo impulsa a aprovechar su próxima cita con Isabel para un golpe "machista" exclama: "Pero eso es muy riesgoso. Es casi temerario. ¿Y si hay por allí algún hombre ultrainteresado? ¿El marido? ¿El padre? ¿Un hermano?"

Confirmamos el propósito irónico del autor cuando nos presenta los preparativos del médico mientras aguarda en su casa, bajo el pretexto de iniciar sus primeras lecciones de ruso, la visita de Isabel, "se refrigera con dos mangos, hermosos y olorosos" sentado en su cama en "B.V.D. y pantuflas". ¿Cómo recibirían los lectores de esos años estas escenas de *La última lección*? ¿Percibirían cómo acentúa el novelista estas actitudes de su personaje? Porque para un lector de 1980 son detalles ridículos que desvirtúan la estampa "conquistadora" del médico cincuentón. El machismo resulta burlado, caricaturizado con las experiencias de Gustavo Aguirre.

En su estudio sobre Carlos Loveira, el profesor y crítico Manuel Pedro González asevera que en *La última lección*: "no hay tesis planteada ni fundamentales propósitos satíricos".<sup>19</sup> Pero, esta imagen ridícula del don Juan del trópico que es el

<sup>15</sup> LOVEIRA, C. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>16</sup> *Ibidem.* p. 18.

<sup>17</sup> *Ibidem.* p. 41.

<sup>18</sup> *Ibidem.* p. 58. Los signos de admiración son de Loveira.

doctor Aguirre, ¿no es una sátira del machismo?, ¿no se burla e ironiza su autor la actividad predatoria del ahorrativo y prudente enamorado de Isabel Machado? En las páginas de esta novela queda satirizado un personaje que, si no es un pasional instintivo, como otros de Loveira, razona con lucidez cuando su pasión carnal se ha enfriado, evalúa las posibilidades negativas de su casamiento con Isabel y deja que ella tome la decisión del rompimiento.

5. *La mujer emancipada*. La bella cubana que se daba el nombre de Isabel Borovitski constituye, como ya dijimos, un personaje con ricas facetas psicológicas. No estamos de acuerdo con la opinión de Marcelo Pogolotti cuando señala que "Acaso lo que más merece retenerse de *La última lección* de Carlos Loveira es el desnivel cultural entre el hombre y la mujer, aún existente en los primeros años del tercer decenio de la República..."<sup>20</sup> Cuando ella aclara a Gustavo Aguirre cómo había fraguado su estampa atractiva de extranjera que había recorrido muchos países, hace referencias en discurso indirecto a las novelas que podrían ofrecerle ese conocimiento. Si quiere hablar de lugares madrileños le bastará haber leído a Benito Pérez Galdós, a Alfonso Hernández Catá, y si se refiere a sitios famosos de París lo hará gracias a Emilio Zola, Alfonso Daudet y Marcel Prevost.

No existe tal desnivel cultural entre Gustavo e Isabel. Él se asombra de los términos que utiliza ella en su primera entrevista, impropios en una mujer que se hace pasar por extranjera, pero también inadecuados en una persona inculta: "hipérbole", "vehemente". Cultura y fina sensibilidad tiene este personaje femenino que le explica al médico cómo ha luchado para no caer en relaciones amorosas fáciles aceptando los riosos requerimientos de los hombres que ha conocido. Cuando ella y su hermana comenzaban a trabajar en oficinas públicas tuvieron que resistir el embate erótico de jefes y compañeros de trabajo. Porque en 1923, durante las primeras décadas de la república neocolonial, una mujer a juicio de muchos no era "decente" si trabajaba fuera de su casa. En su novela *Las impuras* (1919) ya Miguel de Carrión (1875-1929) había constatado situaciones semejantes.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO. La literatura. Carlos Loveira. *Revista de Estudios Hispánicos*. (Puerto Rico) 2(2):177-192; abril-junio de 1929.

<sup>20</sup> POGOLOTTI, M. *Op. cit.* p. 79.

Testimonio de la cultura de Isabel es el diálogo con intenciones retrospectivas que sostiene con Aguirre que le lleva a hablar sobre el feminismo y la novela *La garzona* de Víctor Margueritte (1866-1941), cuya primera edición en francés es de 1923, el mismo año en que ocurren los acontecimientos de *La última lección*. Frente a la protagonista de *La garzona*, que tanto escándalo produjo durante aquellos años, Isabel declara: "Yo me considero más tipo de mujer emancipada que Mónica". Y añade: "No veo qué tipo de mujer del porvenir es ese. Una muchacha con el dinero y con la inteligencia de Mónica podía aspirar y realizar algo más elevado que aquello de entregarse a un hombre después de otro..."<sup>21</sup> Isabel aclara que existen muchas clases de feminismo. Su feminismo consiste en:

No dar su cuerpo como precio a la vida. Ni en el hogar, ni en la casa de citas. La libertad de amar que no es precisamente la libertad de igualarse al hombre en cosas que son extrañas a la naturaleza femenina...<sup>22</sup>

Emancipada y feminista es ella que tiene "el prejuicio de la virginidad como el más estúpido de los prejuicios sociales", y agrega: "...para proceder como ella desea, son imprescindibles dos condiciones: libertad económica para respaldar esa otra libertad, o la suerte de hallar al marido perfecto: rico y que guste".<sup>23</sup>

Carlos Loveira defendió la libertad de amar y el divorcio desde su primera novela, *Los inmorales* (1919). En la que analizamos, es una mujer quien manifiesta sus ideas sobre esta cuestión. Isabel, según afirma Manuel Pedro González: "es la encargada de fustigar a ratos los prejuicios e injusticias del presente régimen y ello naturalmente le resta autoridad al alegato..."<sup>24</sup> Pero, ¿quién denunciaría con más derecho los prejuicios y discriminaciones que sufría la mujer en la sociedad burguesa de entonces, sino una mujer? En labios de Isabel su protesta está basada en sus experiencias personales. Ante tal disyuntiva, Isabel asume la opción de la libertad económica que le ofrecía su trabajo en la "academia de baile". Leroy, que se enamora de ella, le ofrece privilegios de los que sus colegas

<sup>21</sup> LOVEIRA, C. *Op. cit.* p. 122.

<sup>22</sup> *Ibidem.* p. 123.

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 124.

<sup>24</sup> GONZÁLEZ, MANUEL P. *Op. cit.*



no podían disponer. No obstante, ¿ese trabajo la libraba de los requerimientos amorosos de los hombres que a Perseverancia 225 concurrían? ¿no era peor su situación que cuando trabajaba en las oficinas públicas? Dichas incongruencias debilitan la trayectoria de este personaje. Mucho más, cuando Isabel, que hasta el momento actuaba con mucha prudencia ante los asedios del Médico, se lanza a proponerle que la haga su esposa. A lo que él, tan sorprendido como los lectores, responde apresuradamente: "Pero, ¿yo te he dicho que me voy a casar contigo?".<sup>25</sup>

La novela de Isabel llega a su etapa culminante. Ya Aguirre recibió su lección de baile y, después, su lección de ruso. La experimentada profesora le enseña la última lección: el doctor Aguirre tiene cincuenta años y su amante veinte y seis. Además, no pasan muchos días después que él ha salido hacia los Estados Unidos cuando ella vuelve a encontrarse en La Habana, por esas casualidades que tanto dañan las cualidades de Loveira como novelista, con aquel ruso que fue su primer amante y que llega a Cuba como famoso violinista.

Isabel Machado resulta el mejor personaje femenino creado por Loveira. Si en sus anteriores novelas, las mujeres quedan opocadas, subordinadas a los personajes masculinos, en *La última lección* ocurre todo lo contrario. Isabel quiso manejar a su antojo al impaciente médico, pero sobre todo trató de lograr su independencia económica con un hombre de buena presencia y buen acomodo social. Las últimas cartas que envía a Gustavo Aguirre son un modelo de habilidad y agudeza por parte de este personaje. Frente a los manejos del don Juan se produce la habilidosa maniobra de la mujer que se considera emancipada, aunque no deja de anhelar la coyunda segura de un matrimonio burgués a tenor con la sociedad en que vivía, sociedad ante la cual deponía sus armas, como había hecho ya su creador, Carlos Loveira, por esos años.

6. *El marco de la época.* ¿Cómo Loveira enfrenta en esta novela las condiciones de su época, la situación histórico-política de Cuba en aquellos años iniciales del decenio 1920-1923? Aunque la acción está concentrada en los dos personajes protagónicos, ciertos comentarios intercalados en el desarrollo de la trama ofrecen interesantes puntos de vista, sirven para evaluar la posición ideológica del novelista durante esos años.

<sup>25</sup> LOVEIRA, C. *Op. cit.* p. 138.

Gobernada por un "doctor", Alfredo Zayas, quien sucedió en la presidencia a un "general", Mario Menocal, la república neocolonial afrontaba una de sus crisis más agudas que produjo el surgimiento de movimientos políticos y sociales que chocaron violentamente con la situación mediatizada del país. En *La última lección* no descubrimos ninguna señal que revele lo sintomático de estos años, lo característico de una época asaz problemática y conflictiva en Cuba. Ciertamente que Loveira aquí y allá pone en boca de sus personajes algunas opiniones burlescas, satíricas, sobre la realidad de la seudorrepública. Apenas son leves rasguños sin mayor importancia. Se reduce a censurar algún problema social como el bajo salario de los empleados públicos, sobre todo el de las mujeres que estaban obligadas a aceptar "la riesgosa nómina, la criolla calamidad del Presupuesto"<sup>26</sup>

No alcanza ribetes más valiosos la representación de las dependencias de todo tipo que caracterizaron a la república mediatizada. Como a broma se refiere Gustavo Aguirre a la Enmienda Platt cuando la menciona a propósito de la presencia constante de la madre de Isabel junto a la profesora de baile:

...el milagro consiste en que viene usted sin la Enmienda Platt.

—¿Qué Enmienda Platt?

—¿Cuál va ser? Su dama de compañía.

—¡Oh! ¡No! Le prohibo hablar así de esa persona.

—Pero si no es tan grande la ofensa. Es que a mí esa persona me hace el mismo efecto que el apéndice de la Constitución de Cuba, en lo que parece tener de indispensable y en lo que tiene de oficioso y de a la trágala.<sup>27</sup>

Asombrado por el desarrollo económico del imperialismo yanqui estaba el narrador. Es cierto que se burla de la irrupción en Cuba de bailes norteamericanos, que satiriza el puritanismo farisaico de los gringos, aunque a la comodidad y limpieza de sus ferrocarriles opone la "mediocridad ambiente" que

<sup>26</sup> *Ibidem.* p. 12.

<sup>27</sup> *Ibidem.* p. 76-77. Los subrayados son míos, S.B.

observa el médico en su viaje hacia Boston donde estudian sus hijas:

¡Qué ignorancia de cuanto existe y acontece fuera de los ultracivilizados United States! ¡Qué cultura a base de Biblia, de Sunday School, de anacrónico y anticuado puritanismo! Aquí, aquí mismo está la muestra; en esa estación amplia, cómoda, elegante: llena de gente uniformemente vestida de oscuro y uniformemente seria, porque es domingo, día de Dios; de un dios a quien por lo visto no ofende que haya ahí mismo, en esa estación, en cambio de tan activo cristianismo, francas y vejaminosas separaciones de blancos y negros.<sup>28</sup>

Mucho más evidente a lo largo de la novela es el antisovietismo del autor, lo que ya se observaba en *Los ciegos*.

La supuesta oriundez de la hermosa "rusa" le permite aludir a Lenin, la Revolución de Octubre y el bolcheviquismo. Pineda habla de la profesora "rusa" que "debe ser una princesa, o algo parecido, de las muchas que andan por ahí, huyendo de Lenin",<sup>29</sup> que es, por supuesto, "una excelente bailadora, modelo de buenos cuerpos y, por su porte interesante y distinguido, enemiga natural e inevitable de Nicolás Lenin".<sup>30</sup> Raya en obsesión el empleo repetido del término bolchevique, bolcheviquismo. Se refiere a "esta época de bolcheviquismo moral" y aun lleva a la literatura el uso de este vocablo: ante un hermoso atardecer afirma: "un bolchevique de la poesía hubiera podido decir que era una tarde en oro y azul", lo que más bien es una imagen propia del modernismo y no del vanguardismo, al que quizás se quiere referir en lo de bolchevique. Hasta para aludir a las experiencias sexuales de los protagonistas acude al vocablo socialista: "son cuatro los jalones plantados en *tour de force* amoroso de ocho horas, que aunque es jornada socialista, resulta de alta prueba para un mecanismo cerebro espinal de siete lustros de uso y abuso".<sup>31</sup>

Sintomática resulta la insistencia del autor en proclamar el cosmopolitismo de La Habana, el buen nivel económico que ofrecían sus calles, parques y puentes modernos. La capital de

<sup>28</sup> *Ibidem.* p. 204.

<sup>29</sup> *Ibidem.* p. 13.

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 14.

<sup>31</sup> *Ibidem.* p. 147.

la seudorrepública resulta presentada en sus aspectos más agradables para una concepción pequeño burguesa. No existe otra Habana que la que gira en torno a los paseos en automóvil alrededor del Parque Central ("con su monumentito a Martí"), el Malecón y los repartos de la Barandilla y la Coronela. Lo que prefiere recalcar el novelista es el alto número de automóviles que circulan por la ciudad, por lo que nos informa que La Habana "es la quinta en el mundo en número proporcional de automóviles". Loveira intenta presentar el mejor aspecto de aquella república burguesa y neocolonial que lo designaba Jefe de la Oficina Internacional de Trabajo de la Secretaría de Agricultura, Comercio y Trabajo y su representante oficial en congresos internacionales en los que podía colaborar con Samuel Gompers y su Federación Americana del Trabajo (American Federation of Labor).

7. *Balance y saldo.* La última lección resulta la novela de Loveira que menor atracción ha tenido para la crítica literaria. Los que iban a sus obras en busca de la denuncia social pasaban por encima de ésta que poco les ofrecía, a su juicio, sobre tales rasgos constantes en este novelista. Nada ligaba esta narración a sus novelas mayores, *Generales y doctores* y *Juan Criollo*. Sin embargo, el análisis crítico de su producción narrativa que efectuó Manuel Pedro González en 1929, al tiempo que indica que en *La última lección* "ha rehuido en ella, aunque no totalmente, sus prédicas socialistas y su radicalismo, y esto hemos de agradecerle" [el subrayado es mío, S.B.] añade: "constituye un positivo progreso y una evolución de la técnica artística del autor", aunque "es una novela floja, pero está hecha con un sentido estético más alerta que *Los inmorales* y *Los ciegos*".<sup>32</sup>

No deja de ser en ella nuestro autor un descuidado prosista con frases chabacanas, ridículas y vulgares con una persistente proclividad a lo melodramático y folletinesco. En sus páginas parece aproximarse a ratos a lo pornográfico lindando con aquellos novelistas españoles que desde principios del siglo intentaron un naturalismo atenido a lo sexual como Felipe Trigo, Pedro Mata y otros de similar cariz. Los diálogos íntimos de Isabel y Aguirre resultan cursis y grotescos. Por si fuera poco, Loveira gusta de utilizar a veces un léxico que quiere parecer científico, pero que resulta falso y forzado.

<sup>32</sup> GONZÁLEZ, MANUEL P. *Op. cit.*

Sin embargo, los elementos componentes de *La última lección* revelan un logrado equilibrio. Como cualquier novela tradicional podremos advertir en ella una introducción, un nudo y un desenlace, sin que éste último sea brusco y apresurado según es habitual en las obras de Loveira, aun la más valiosa, *Juan Criollo*. Fluye la acción con dinamismo, ocurren los incidentes de la relación erótica con una adecuada andadura, sin que aparezcan esos momentos vacíos que aburren al lector en algunos pasajes de sus obras. En ésta predomina, como hemos dicho ya, la locución dialogada, aunque también ofrece descripciones acertadas. Es de observar que fiel a sus objetivos, el autor se deleita morosamente en las descripciones del paisaje "físico" del cuerpo de Isabel más que en las del paisaje natural que admiran los personajes en sus paseos automovilísticos por el Malecón habanero.

Sin revelar la garra de novelista social que confiere valores a *Generales y doctores* y a *Juan Criollo*, la novela que hemos analizado posee méritos suficientes como para no pasarla por alto en el estudio de la producción narrativa de Loveira. Con propósitos sociales más ceñidos, *La última lección* ofrece facetas notables en cuanto a la creación de personajes y a la estructuración de su trama y resulta documento sintomático para conocer las posiciones ideológicas de su autor en esa etapa final de su trayectoria vital.

## *Carpentier, periodista*

IMELDO ÁLVAREZ GARCÍA

Alejo Carpentier dejó al morir<sup>1</sup> una de las más vigorosas y originales obras narrativas. Su mundo de ficción lo coloca en la primera fila de las letras cubanas, latinoamericanas e hispánicas. Pero no es posible penetrar a fondo su personalidad sin tener una idea de lo que representó en la vida de nuestro insigne creador la tarea periodística. En realidad, el periodismo fue su forja, una de sus escuelas vitales. El amor de Carpentier por este noble oficio fue hondo y genuino.

Para entender lo dicho hay que ir a los factores personales, familiares y sociales que llevaron al autor de *El siglo de las luces* a la profesión

Hijo de un matrimonio de europeos cultos llegados a Cuba en 1902 —el padre francés, arquitecto, alumno de violoncello de Pablo Casal, constructor en La Habana del edificio del Trust Company, de la Planta Eléctrica de Tallapiedra, del Parque Japonés, del actual restaurante 1830 y otras obras; la madre rusa, estudiante de medicina en Suiza, pianista excelente y profesora de idiomas—, el ámbito familiar le propició al pe-

<sup>1</sup> Murió al filo de la medianoche, a las 23:45 del 24 de abril de 1980, en el quinto piso de un edificio de la Avenida Segur, rodeado de sus libros, en los brazos de su inseparable esposa Lilia Esteban.

queño Alejo un clima intelectual riguroso y *sui generis*, abierto no sólo a los avatares de las "vacas gordas y flacas" de la Cuba semicolonial, sino, también, a las reacciones y tanteos del mundo que se inaugurara como resultado de la Primera Guerra Mundial.

La frustración y rapiña de aquella seudorrepública mediatizadora del esfuerzo mambí, llevarían al joven Alejo F. Carpentier Valmont a luchar contra los generales y doctores desde el seno del Grupo Minorista, y a ir a la cárcel por sus rebeldías politicosociales, pero no a intentar —pese a que desde siempre se supo escritor— la escritura de relatos de ficción con recursos *ad usum* y sin los previos acopios que ya intuía desde el fondo de sus atisbos.

A los quince años, inspirado en su primer modelo, Anatole France, escribió algunos cuentos "cuyos originales se han perdido", pero a los diecisiete ya vio "que los métodos narrativos tradicionales estaban agotados". Respondiendo a preguntas sobre cuáles fueron sus inicios en la literatura, nuestro autor dijo una vez que desde muy temprano se preocupó de los problemas de la creación literaria. "Mi padre tenía una opípara biblioteca donde me refocilaba a mis anchas." Su padre también leía enormemente y lo puso en guardia frente a la decadencia de ciertos autores, y le transmitió la admiración por Baroja, del cual leyó, entonces, la casi totalidad de sus obras. Gracias, asimismo, a un librero de apellido Morlhon, pudo (al igual que Raúl Roa y demás miembros de su generación) no sólo leer a Salgari, Julio Verne y Dumas ("Hugo ya fastidiaba y se leía poco a Zola"), sino también conocer las últimas novedades de Francia, incluyendo a Roland. El descubrimiento de Marcel Proust le provocó un decisivo deslumbramiento. En sus *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, señalaría que en Cuba se leyó a Proust posiblemente antes que en cualquier otro país del Continente...

De manera que la voluntad de conocimiento, la fascinación de las nuevas técnicas (aquellas búsquedas del Tiempo, la hazaña proustiana de situar al ser humano en las novelas con sus sueños, ideas, actos, deseos, odios, recuerdos, virtudes, caídas y ascensos en un desplazamiento inapelable a través del cual todo cambia y se repite retomando sucesivas imágenes que vuelven sobre sí mismas en una interiorización intrincada como las olas o las espirales), el ansia voraz de abrir nuevos rumbos, de despejar el ambiente de antiguallas y remover los

cimientos de una sociedad enmohecida, y, sobre todo, el profundo respeto que sentía por su vocación, le detuvieron o paralizaron los primeros intentos en el arte narrativo, y fue al periodismo en ansiosa búsqueda.

Miguel de Carrión le pareció el único novelista cubano importante en aquel momento; pero tampoco era posible ya escribir como Carrión, o Jesús Castellanos, o Hernández Catá, o como los románticos, costumbristas, modernistas o nativistas de España o Latinoamérica que desembocarían en el criollismo de José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Rómulo Gallegos; ni tampoco, por supuesto, narrar como los naturalistas, a lo Emilia Pardo Bazán, Zola o Flaubert; o como los realistas rusos Chejov y Gogol.

Más interesante, para él, era dibujar todo el tratado de Vignola; intercambiar ideas sobre ese pintor llamado Picasso y ese músico nombrado Stravinsky; informarse lo mejor posible de cuantas transformaciones se producían en el mundo; rescatar a José Martí, cambiar la sociedad cubana, ponerse en contacto con el pulso de los *ismos*, dominar las claves universales de la cultura cubana, ir a los "rompimientos" de ñañigos y santeros, airear el ambiente cultural donde los *dilettantes* imponían esa forma de decir "que ama la música o la pintura, pero de ahí no sale"; proponerles enseriamientos a los *snob*, esos que, al menos, saben "decirnos por qué prefieren esto o aquello", porque han adquirido la *nobilitas* necesaria, en la seguridad de que "cuando nuestros repartos vean aparecer la silueta inquietante de una casa planeada por Le Corbusier, que contenga dos lienzos de Juan Gris, una escultura de Giacometti y un dibujo de Marx Ernst, otros no tardarán en imitar el buen ejemplo"...

Y más urgente aún, para su edad y su sed de cultura, era activar sus estudios de música, penetrar en las técnicas de la composición, luchar por conocer y ejecutar al piano el mayor número de partituras posibles, ya que el disco le ofrecía un repertorio reducido; componer piezas para el piano influido por Debussy, ingresar en la Universidad de La Habana con el fin de hacerse arquitecto...

En fin... que cuando por razones económicas y ajenas a su voluntad tiene que interrumpir sus estudios de Arquitectura y comenzar a trabajar, ya había cuajado en él el periodista; ya estaba formado ese profesional, ese ser curioso, inquieto,



interrogador, dinámico, abarcador, transmisor, capaz de enseñar cuanto sabe y ve desde su ángulo de observación vital, y capaz de aprender sobre la marcha cuanto deba explicar, divulgar y precisar, en un constante forcejeo de dobles batientes: la honradez crítica y la lealtad a los lectores.

Tanto José Antonio Portuondo en *Crónicas* (Editorial Arte y Literatura, 1976) como Salvador Arias en la *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1977), dividen la producción periodística de nuestro primer narrador en cinco etapas:

1) sus primeras colaboraciones, que podemos situar entre 1922 y 1928;

2) los artículos enviados a Cuba o publicados en el extranjero durante su estancia en París de 1928 a 1939;

3) los que escribe a su regreso a La Habana, de 1939 a 1945;

4) los que hace en Venezuela y aparecen en *El Nacional* de Caracas o en otras publicaciones cubanas o extranjeras, desde 1945 hasta el triunfo de la Revolución en 1959; y

5) los correspondientes a la etapa posterior, ya sea en los tiempos que ocupara la vice-presidencia del Consejo Nacional de Cultura y la dirección de la Editorial de Cuba, o en el período de su nueva estancia europea como Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en Francia.

Un breve análisis de estas cinco etapas bastaría para arribar al criterio de que hasta 1944, año en que aparece en La Habana, en edición limitada, su excepcional cuento *Viaje a la semilla*—ornamentado con viñetas tomadas de las *Muestras de los caracteres de letras de imprenta* de José Severino Boloña—, la actividad dominante en la vida y la obra de Carpentier, en lo que a la letra de molde se refiere, fue la producción periodística. En su caso, una producción periodística muy específica: el artículo, el comentario, la glosa, el testimonio de viaje. En una palabra: la crónica literaria en sus numerosas modalidades.

Desde el 23 de noviembre de 1922 —día en que publica en el periódico habanero *La Discusión* su primer artículo<sup>2</sup>— hasta

<sup>2</sup> "Pasión y muerte de Miguel Servet por Pompeyo Gener".

*Viaje a la semilla*, sólo ha escrito el cuento *El sacrificio*, la novela *Ecue-Yamba O*<sup>3</sup>, los argumentos de *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, algunos poemas como "Canción", ciertos relatos surrealistas en idioma francés,<sup>4</sup> y dos novelas cortas de asunto cubano, que no vieron jamás la luz. Hasta el comienzo, pues, de su genuina obra narrativa, a los cuarenta años de edad, Carpentier hizo del publicismo y de la labor periodística el centro de su rico y copioso quehacer creativo, en el cual tuvieron —ya se sabe— tanto espacio y pasión la música y la radio.<sup>5</sup>

En este lapso hay que enjuiciar —siguiendo el camino de la raíz al fruto— tanto sus primeras armas de 1922 a 1928, como esa intensa producción suya hecha en París hasta 1939, y lo escrito a su regreso a la patria, hasta que emprende —con su esposa Lilia Esteban y su amigo Louis Jouvét— el viaje a Haití. Después, habrá que ir a la pasmosa creación periodística lograda en Venezuela —de relieves y contenidos tan peculiares—, desde 1945 hasta el triunfo de la Revolución Cubana, y a su producción posterior, menos voluminosa que en los años y etapas señalados porque ya al autor de *El reino de este mundo* le atenazaban, como novelista, otras solicitudes, y le esperaban, como dirigente revolucionario, nuevas empresas.<sup>6</sup>

Hasta agosto de 1923 mantiene en *La Discusión* dos secciones: "Obras famosas" y "Teatros", en las cuales da a conocer (y valora) diversos textos de la literatura universal (Baudelaire, Aristófanes, Petronio, Wells, Poe, Flaubert, Gógol, Omar Khayan, etcétera) y aborda el movimiento de las salas teatra-

<sup>3</sup> *Ecue-Yamba O* fue —estas fueron sus palabras— "un intento fallido por el abuso de las metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista".

<sup>4</sup> Estos relatos surrealistas —que daba a revisar a su amigo Desnos, "pues nunca he podido sentir el ritmo interior de esta lengua"— le parecieron enseguida una "tarea vana".

<sup>5</sup> Acerca de la labor de Carpentier en la radio, dentro y fuera de Cuba, se ha escrito poco, y tal actividad merece, por su importancia, estudio detenido. Oscar Luis López —que sepamos— ha venido trabajando en esta faceta carpenteriana.

<sup>6</sup> Armando Hart Dávalos, miembro del Buró Político del PCC y Ministro de Cultura, en la despedida de duelo del escritor, en la necrópolis de Colón, Ciudad de La Habana, el 28 de Abril, dijo: "Su consecuencia política está fundamentada en su sensibilidad cultural y humana. Muestra con su actitud y la obra artística que lo genuinamente culto en nuestra época marcha junto al pueblo, a la Revolución, al progreso social y al socialismo."

les habaneras del período. "Mi situación —dijo— era de penuria y para cumplir ese oficio de ganarse la vida que todos tenemos que practicar, fui jefe de redacción de una revista comercial llamada *Hispania*, escribí una historia de los zapatos para el órgano oficial de la Unión de Fabricantes de Calzado y, entre nosotros, yo era hasta la "Jacqueline" de la sección de modas de la revista *Social*."

El bisoño crítico se multiplica, expone sus puntos de vista con brío y eficacia... y pronto la llamativa información en que se apoyan sus artículos le abre el acceso a otras publicaciones: *Chic*, *El Universal* y *El Heraldo de Cuba* aceptan sus envíos, e inicia sus colaboraciones en *Carteles*, cuya jefatura de redacción asume en 1924, sin abandonar la crítica teatral y musical en *El Heraldo de Cuba*, ni dejar de cumplir compromisos con *El País* y *Social*.<sup>7</sup>

Acerca de su trabajo en *Carteles* y de su viaje a México, en 1926, Carpentier explicó:

En 1924 fui nombrado jefe de redacción de *Carteles* y mi vida se normalizó. Era un trabajo bastante rutinario, pero yo he sido toda mi vida un trabajador infatigable y he aprendido que de toda actividad humana es posible extraer una rica experiencia. Hice mi primer viaje a México —después he vuelto más de veinte veces— en 1926, invitado por el Gobierno mexicano. Se trataba de una convención de periodistas y se me dio un banquete por ser el jefe de redacción más joven de América.

En 1927, al salir de la cárcel, participa con Juan Marinello, Mañach, Ichaso y Tallet en la fundación de la *Revista de Avance*, donde publica su poema "Liturgia" y una conferencia sobre Diego Rivera. Por esa época colabora en *El Diario de la Marina*, organiza con Amadeo Roldán los conciertos de Música Nueva y estrena en Cuba música de Stravinsky y otros eminentes autores. Al año siguiente, utilizando el pasaporte y los pa-

<sup>7</sup> El ejercicio del periodismo, anótese, empezaba ya a suministrarle otras fascinaciones. Al respecto, expresó: "Mi trabajo en *La Discusión* y en *Hispania* tuvo, sin embargo, una ventaja, que sus redacciones se encontraban en La Habana Vieja: la de *La Discusión* frente a la Catedral y la de *Hispania* en la Plaza del Cristo, que es uno de los lugares de La Habana que más amo. Siempre vuelvo a ella. Y mi conocimiento —casi perfecto— de la ciudad data de esta época y de la fascinación que sus casas y sus calles han ejercido siempre en mí..."

peles de Robert Desnos, embarca hacia Francia, iniciando así otra etapa de su vida.

Al analizar estos primeros tiempos, Salvador Arias, con indudable acierto, ha apuntado:

Quizás no se haya insistido aún demasiado en cómo aquellos años primeros formaron al futuro autor de *El siglo de las luces*, y que toda la problemática de la Cuba de entonces —los contextos económicos; sociales, políticos, culturales, telúricos—, sus crisis, espejismos, frustraciones y esperanzas determinaron, en gran medida, lo que habría de ser el “reino novelístico” de Alejo Carpentier.

La etapa de 1922 a 1928 ha de considerarse como la del aprendizaje, hecho señalado por el propio escritor. Aprendizaje que empieza a dar frutos en algunos artículos de *Social* de 1927-28, y en otros, publicados en el suplemento del *Diario de la Marina*, que dirigía José Antonio Fernández de Castro. A nuestro criterio, este aprendizaje hay que entenderlo en toda su integral y profunda búsqueda de sí mismo y del universo artístico cuya visión completaría después.

En París su actividad se ensancha, enriquece y afinca. Escribe, desde allá, para *Social* y *Carteles*... y se abre paso en el movimiento surrealista. Es nombrado jefe de redacción de *Musicalia*, escribe sus *Ensayos convergentes*; conoce a André Bretón, Louis Aragon, Paul Eluard, Pablo Picasso, Tristan Tzara, Benjamin Peret; inicia sus colaboraciones en *La Revolution Surrealiste*; hace amistad con Michel Leiris, George Bataille y otros; escribe diez cantos y *Blue* en colaboración con el compositor Marius François Gaillard; da a conocer artículos en *Bifur*, *Documents* y otras revistas; conoce a Pablo Neruda; asume asimismo la jefatura de redacción de la revista *Imán*, para la que traduce diversos artículos de Desnos; trabaja en la radiodifusión francesa; es nombrado director de los estudios Foniric de París; viaja por dos veces a Madrid; hace amistad con Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas y otros; asiste con Marinello, Guillén y Félix Pita Rodríguez al II Congreso por la Defensa de la Cultura, y, después de realizar un viaje por Bélgica, Holanda, los Estados Unidos y las Islas Bermudas, regresa a Cuba en 1940 y asume la dirección de la emisora del Ministerio de Educación.

José Antonio Portuondo, al seleccionar de la vastísima producción periodística de Carpentier los trabajos que conforman los dos volúmenes de las *Crónicas* (editadas por la Editorial Arte y Literatura), solamente trabajó las publicaciones de *Social* y *Carteles*. Al respecto señaló Portuondo:

Intentamos ofrecer en esta oportunidad una muestra de sus trabajos periodísticos y hemos escogido para ello ejemplos significativos de la etapa más abundante y característica de esa producción. Las *Crónicas* de Carpentier constituyen un riquísimo testimonio de la bulleante vida cultural europea, principalmente francesa, y aun más específicamente parisina, pero con una constante preocupación por vincular a ella la producción hispanoamericana y cubana. Nota esencial de estas *crónicas* es que no asumen una exclusiva actitud informativa, externa, pasiva, sino que su autor participa activamente en buena parte de los eventos y corrientes descritos y revela también la presencia de intelectuales y artistas hispanoamericanos, en las principales corrientes europeas de vanguardia: el propio Carpentier en el surrealismo y en el experimentalismo musical de Edgar Varese, el chileno Huidobro en el creacionismo, el cubano Pogolotti en el futurismo, el mexicano Diego Rivera en el cubismo, y no olvida señalar el origen cubano del dadaísta Picabia (a quien, por cierto, hace todavía nacer en París, en vez de Cienfuegos, Georges Hugnet en *La aventura dadá*.

Acerca de esta etapa de su producción periodística (1928-1939), Carpentier señaló que la misma debe dividirse

en dos categorías muy distintas, en lo que se refiere a Cuba: 1) los artículos de *Social*, muy bien ajustados a la actualidad artística y literaria que los motivaba; 2) los de *Carteles*, que son de muy distinto género, y no deben confundirse con los anteriores —porque no debe olvidarse que *Carteles* no era una revista literaria y que, por ello, mis *Crónicas de París* habían de ser mucho más sencillas, fáciles, periodísticas, que las de *Social*.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Refiriéndose a la revista *Carteles*, Carpentier escribió a José Antonio Portuondo lo siguiente: "No te olvides que nuestro difunto amigo Alfredo T. Quílez, que era furibundo enemigo del arte moderno, de la literatura moderna, y de cuanto oliera a comunismo, me mandó como

Sin embargo, las que se refieren a viajes a España, Bélgica, ciudades de Francia, etcétera, no son del todo malas...

Sobre los artículos de la etapa de 1939 a 1945 tuvo razón Carpentier: son pocos. Y algunos están teñidos de un pesimismo que era abundante en aquel período en ciertos círculos europeos y americanos. Pero algunos de los trabajos de este período mantuvieron el tono y la riqueza acostumbrados, y no sólo en *Social* o en *Carteles*. En 1940 publica trabajos en *Tiempo Nuevo*, magazine habanero, y en 1944, en las revistas *Conservatorio*, *Gaceta del Caribe* y *Orígenes*... A partir de mayo de este año, comienza a escribir en el periódico *Información*.

En sentido general hay que decir que los artículos y crónicas de esta época son importantes en muchos sentidos. Ante todo para entender no pocas de las escenas y registros de sus relatos escritos a partir de 1945. Y también para apreciar su caudalosa y certera tarea divulgadora. Ante esta excepcional labor no nos sentimos abrumados por la crudición, ni defraudados por las frases sentenciosas, y, sin embargo, es muy levantado en ella el conocimiento sólido del pasado y el dominio, exhaustivo, de los hechos cotidianos, de los problemas y asuntos objeto de su análisis.

Lo que deslumbra en su quehacer como cronista —siguiendo, cerrando a la altura de sus días la tradición, como expresa Portuondo, que iniciara José Martí en la década del 80 del siglo XIX— es la seguridad en el dato ofrecido, la hondura en la ventilación o actualización de los temas seleccionados, el poder de sugerencia de sus aproximaciones críticas, pues jamás se pierde en especulaciones metafísicas ni en encasillamientos dogmáticos, sino que ubica las obras, las corrientes, los movimientos, los personajes, los fenómenos y las expresiones literarias, musicales, plásticas, teatrales, danzarias, operáticas, circenses, cinematográficas, históricas, con relampagueante saber huma-

corresponsal en París con la consigna estricta de que: *no me metiera en camisa de once varas*. Sin embargo, durante cerca de diez años le estuve pasando artículos que no le gustaban, con la complicidad de nuestro viejo amigo Wangüemert. Así, pude hablar en su revista, de la novela soviética, del cine soviético, y llevar una campaña contra Hitler y Mussolini que puede verse en una cantidad de artículos. Sin embargo, para poder seguir en ese trabajo, traté de ocultar mi juego mandando muchas crónicas sobre las mujeres desnudas del Folies Bergère, los cabarets de París, la vida nocturna de la Place Pigalle, etcétera, etcétera...

nístico y sabio desembarazo, con ese tipo de desembarazo capaz de llenar de significado el fluir de las informaciones y reflexiones, y capaz de conducir a los lectores al diálogo activo y provechoso.

Si se refiere, por ejemplo, a Ravel y la música descriptiva, al estreno en París del ballet *Bodas* de Igor Stravinsky, a la grandeza y decadencia del cubismo, a *Los trofeos* de José María de Heredia, a las producciones de Orozco, a Man Ray, a la novela criollista latinoamericana, a la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán, o si se interesa en las cuestiones políticas, siempre su tono es parejo y siempre su actitud es dialéctica, viva, lúcida.

Sobre la etapa de 1945 a 1959 se ha señalado la impresionante cantidad de crónicas —unas cuatro mil— publicadas en Venezuela. El mismo Carpentier, al hablar de esta producción, explicó:

Creo que los artículos de la época 1945-59 son bastante buenos —aunque habría que hacer una selección entre los incontables que, durante más de diez años, publiqué en *El Nacional* de Caracas—, pues, en muchos casos, se trataba de simples comentarios en torno a la actualidad artística o literaria del momento.

Sin embargo, no es posible dejarse engañar por la modestia del creador. Ese indudable escritor realista, apegado al documento histórico o al testimonio autobiográfico, que ha señalado Salvador Arias, se pone especialmente de relieve cuando leemos sus crónicas sobre el viaje a la gran sabana venezolana y al alto Orinoco. De ahí la advertencia que hace: "Quiero exceptuar" —dijo— "los artículos acerca de mi viaje a la Gran Sabana, en los cuales pueden hallarse los gérmenes primeros de la novela *Los pasos perdidos*."

Carlos Rincón, en su valioso ensayo "La poética de lo real maravilloso"<sup>9</sup>, al calificar esta zona de su labor periodística, ha señalado algo a nuestro parecer exacto:

"Desde entonces —dice el ensayista— y a través de sus artículos, sus observaciones ocasionales dentro de los muchos textos destinados a la sección "Letra y Solfa", del diario de Caracas *El Nacional*, y en forma

Ver revista *Casa de las Américas*, No. 89, marzo-abril de 1975, p. 40.

mucho más amplia en sus grandes ensayos de los años sesenta, [Carpentier] logró avanzar decisivamente hacia la constitución de categorías inéditas para pensar la nueva praxis literaria, y llenar así el vacío dejado por las carencias de la crítica institucionalizada."

Así como para entender a fondo la obra poética de Nicolás Guillén se hace necesario repasar puntualmente sus tomos de *Prosa de prisa*, también para comprender muchos de los batientes del barroco, de lo real-maravilloso carpenteriano, hay que leer, sin falta, la oceánica producción periodística de Alejo Carpentier. Cuando se analizan las páginas de *Concierto barroco*, de *La consagración de la primavera* o de *El recurso del método*, digamos, vemos reproducidos aquí numerosos juicios, hallazgos y descripciones vertidos en sus artículos.

Son numerosos los ejemplos. Ahí está "Visión de América", en donde aparecen trabajos que son verdaderos antecedentes de *Los pasos perdidos*. El personaje central de esas crónicas es sin duda la selva venezolana. Y ya se sabe que de sus viajes a Haití y al Alto Orinoco; Carpentier asume decisivas experiencias, y Latinoamérica, con sus complejas realidades, le entrega sus caminos, le abre sus puertas de acceso a las expresiones de un mundo apenas conocido, virgen en sus profundas complejidades.

Por esas puertas de acceso entró, inicialmente, el periodista Carpentier; el poderoso autor de "Visión de América"...

Con motivo de celebrar el novelista su 70º aniversario, Roberto Álvarez Quiñones quiso saber si su condición de periodista le había sido de utilidad para su obra en general, y así se lo preguntó. Carpentier, en aquella oportunidad, dijo:

El periodismo es, ante todo, una maravillosa escuela de vida. El periodismo lo pone a uno en contacto con la realidad de cada día, la realidad política, histórica, humana, con el suceso callejero, con la reacción de un grupo de hombres ante tal o cual problema o momento. Es un maravilloso contacto con la vida, y un novelista que no esté nutrido de la vida, de lo real y de cuanto lo rodea, no puede hacer una novela válida. En fin, el periodismo ha sido para mí una insustituible escuela de conocimiento del hombre, es decir, una gran experiencia humana que ha enriquecido y alimentado mis novelas.



Y el 20 de diciembre de 1974, en ocasión del lanzamiento en Cuba de *El recurso del método*, en la librería Lalo Carrasco, Carpentier se refirió a otro aspecto de este oficio. Con palabra emocionada explicó:

Hay en el mundo una raza de hombres que yo llamaría los hombres de la tinta de imprenta. Conocemos la poesía de los talleres encendidos en la noche, en que se funde apresuradamente la última plana de la edición de mañana; conocemos el ruido nervioso y ligero de las linotipias; vemos cómo se van abriendo las galeras, quebrándose, repartiéndose, en el marco de los coronales. Tanto los que laboran en los talleres como tipógrafos, como artesanos, como impresores, como jefes de composición, como regentes, como los linotipistas, como los trabajadores todos de la imprenta, se han sentido siempre unidos en una misma familia, compañeros con el periodista y con el hombre que escribe libros. Para nosotros existe una poesía que a lo mejor es ignorada por el común de los lectores de libros, y es una poesía que está en los tipos, en las letras, en los caracteres, independientemente de lo que estos pretenden significar. Para nosotros, compañeros que hemos laborado tanto en talleres, en imprentas, un 6 puntos tiene una vida que no tiene un 8 puntos, que no tiene un 10 puntos, que no tiene un 12 puntos, y conocemos la poesía de un Bodoni, la poesía de un Cheltenham o la poesía de un Elzeviriano. Las letras nos hablan, independientemente de su sentido, como ciertas obras hablan a ciertos pueblos asiáticos por la poesía misma de su caligrafía. Y esto ha hecho que en esta vasta familia de gente que imprime lo que otros escriben se ha creado una suerte de hermandad, por encima del tiempo y del espacio y de otras profesiones, que nos ha hecho sentirnos siempre compañeros.

Claro, la técnica periodística, subraya el insigne narrador, "responde a imperativos específicos". Por ello, nos explicaba él, "debemos evitar la confusión de los géneros. Del artículo que considera ágilmente un problema al ensayo que lo estudia en profundidad, hay un largo trecho. El periodismo, ciertamente, puede contribuir a *soltar la pluma del escritor*. Pero cuidado —nos lo advertía Flaubert— con habituarse a usar una pluma demasiado suelta"...

En el caso que nos ocupa, ni el escritor de las grandes novelas, ni el cronista más universal de nuestras publicaciones, ni el ensayista más nutrido de una real visión latinoamericana de nuestras letras, han tenido la pluma demasiado suelta, sino por el contrario, caudalosamente sólida. En definitiva, los dos —el escritor y el periodista— responden a un solo nombre: Alejo Carpentier. Y Alejo Carpentier como periodista espera aún la completa edición de sus obras y el análisis especializado de su contribución al esfuerzo de abrir “de par en par las ventanas de nuestro pequeño y desvencijado bohío tropical” a las avenidas caribeñas, latinoamericanas y universales.

*El porvenir es de la paz.*

*Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar  
en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes.*

**JOSÉ MARTÍ**

## Bibliografía de Los Pasos Perdidos (1953-1983)

ARACELI GARCÍA- CARRANZA

*"Lo trágico— ¡y lo magnífico!— de la novela latinoamericana está en que se adentra en tierra que nunca rompió el arado de la pluma".*

ALEJO CARPENTIER

En 1953 aparece en México la primera edición de *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier. Los 2000 ejemplares de esta primera tirada fechada el 31 de agosto de 1953, irrumpieron de tal forma en el mundo literario que la crítica consideró la obra como la de más rápida resonancia mundial, publicada por un escritor de América Latina.

El estudio de una amplia bibliografía americana, los reveladores viajes a la Gran Sabana y al Alto Orinoco, y una extraordinaria labor periodística activa resultaron valederas experiencias que Carpentier incorporara a esta prodigiosa novela.

Después de su viaje a la Gran Sabana (1947) publica en *El Nacional* de Caracas (el 19 de octubre de 1947) la primera parte de *Visión de América*, colección de cinco artículos, que a partir del 25 de enero de 1948, aparecerían en la revista *Carteles*. Ya por esta época había escrito un largo ensayo so-

bre el hombre ante el paisaje americano y el paisaje en la novelística americana. Se trataba de *El libro de la Gran Sabana*, el cual no llegó a publicar como tal; de una parte de esta obra titulada *Viaje al riñón de América* desprendería su colección de *Visión de América*. Los elementos de esta bibliografía activa integrarían años después *Los Pasos Perdidos*, novela que tiene como eje la América entera. Otros artículos publicados en *El Nacional* de Caracas (*Novelas de América, Misterios de la naturaleza venezolana, Poesía del Orinoco*, etc.) también forman parte de la bibliografía activa complementaria<sup>1</sup> de esta novela. Bibliografía paralela a la obra y contentiva de elementos descriptivos del paisaje americano, así como de la búsqueda de un nuevo estilo para la novela latinoamericana.

El viaje a la Gran Sabana había despertado, en nuestro primer narrador, el deseo de conocer la exhuberancia del Alto Orinoco y la majestad del paisaje guyanés. Y en agosto de 1948 emprende una nueva gira, esta vez acompañado por Tony de Blois Carreño, hijo de la insigne pianista venezolana Teresa Carreño, y por el musicólogo cubano Hilario González. Después de dos días llegaron a Ciudad Bolívar donde embarcaron en una chalana que les llevaría a Puerto Ayacucho y a la desembocadura del Vichada, hasta San Fernando de Atabapo, donde el río se mostraba menos amplio. Por fin una travesía agotadora con intervalos de selva y de ríos de aguas muertas los lleva al país de los indios guahibos. Es este escenario, una de las regiones menos conocidas de Venezuela, donde nacieron grandes mitos y prodigiosas leyendas, donde tuvo su asiento la Casa del Sol, morada del Gran Patití y centro de la fabulosa Manoa<sup>2</sup>, el que Carpentier describe en *Los Pasos Perdidos*.

“Y recuerdo que una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación, la novela... nació en pocos segundos, ampliamente estructurada, hecha...”

El protagonista de *Los Pasos...* viaja de la Era Nuclear hasta la protohistoria y el Génesis, recorre la trayectoria de la

<sup>1</sup> Otros artículos, entrevistas, capítulos sueltos de la novela, y conferencias, completan esta bibliografía complementaria que aparece descrita en este trabajo.

<sup>2</sup> Las versiones alemanas de *Los Pasos Perdidos* publicadas en la República Democrática Alemana por Verlag Volk und Welt (1958 y 1979) se titulan *Die Flucht nach Manoa*.

evolución, retrocede 150 mil años atrás, siente la diferencia entre su tiempo y el tiempo de los habitantes de Santa Mónica, y cuando quiere volver se percata que ya no pertenece ni a su mundo, ni al mundo de sus orígenes, pierde sus pasos entre la inocencia de los primeros tiempos y la mentira de su época.

Alejo Carpentier, nuevo descubridor de América, describe con precioso estilo sucesos ligados al pasado de nuestra humanidad indígena, y lleva al lector a sentir la imagen del escenario americano. Porque nuestro gran novelista encuentra su estilo en *Los Pasos Perdidos*, estilo barroco con el cual expresa lo propio, define su continente para que este adquiera valor universal, encuentra los pasos perdidos de América, y con ello afirma nuestra autoctonía.

“...ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo — todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de *contexto* — para situarlo en lo universal ... Nuestro arte siempre fue barroco ... No tenemos pues, al barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo ... el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallos decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*”<sup>3</sup>.

Sin lugar a dudas, es esta novela la que lanza el nombre de Alejo Carpentier a un plano de primerísima importancia mundial, al nivel de los hombres más respetables de la literatura contemporánea, porque *Los Pasos Perdidos* por su contenido y por su estilo marca un hito en la novelística latinoamericana y revela la extraordinaria personalidad literaria de Carpentier.

Dos años después de su primera edición esta obra, traducida al francés por René L.F. Durand, es editada por Gallimard, a fines de octubre de 1955, en la colección La Croix du Sud, dirigida por el eminente hispanista Roger Caillois.<sup>4</sup> Con esta

<sup>3</sup> Tomado de Problemática de la actual novela latinoamericana (En su: *Tientos y diferencias*. México, 1964).

<sup>4</sup> La misma colección ya había publicado un año antes, la versión francesa de *El Reino de este Mundo*, traducida también por René L. F. Durand.

versión francesa Carpentier conquista una de las más preciadas distinciones de Francia: la de El Mejor Libro Extranjero, correspondiente al año transcurrido entre mayo de 1955 y mayo de 1956. Distinguidos críticos franceses otorgaron este premio: André Bay, director de ediciones de la Casa Stock; Albert Blanchard; Jean Blanzat, crítico literario de *Le Figaro*; Maurice Nadeau, director de *Les Lettres Nouvelles* y crítico literario de *France — Observateur*; Armand Pierhal; Raymond Queneau, de la Academia Goncourt; Kléber Haedens, redactor de la página literaria del *París — Presse L'Intransigent*; Madeleine Chapsal; Albert Marie Schmidt; Guy Tossy, P. F. Caille, Robert Carlier y Paul Flamand.

Ya por estos años nuestro primer novelista resultaba un autor muy conocido por los lectores franceses y ocupaba un lugar muy apreciado entre los novelistas en Francia.

La edición premiada fue publicada bajo el título *Le Partage des Eaux* debido a que en la literatura francesa existían dos obras tituladas *Les Pas Perdus*, los poemas de André Breton y la novela de Robert Fallet. Descartado el título original la obra pudo haberse titulado *La Route Interdite* (La ruta prohibida o El sendero prohibido) pero los editores descubrieron una novela de Monfried con este título cuya narración se remonta hasta el ámbito del Mar Rojo. El propio Carpentier sugirió entonces *Le Partage des Eaux* — división de las aguas — título de resonancia americana que pasó a integrar, en forma definitiva, la colección de los grandes autores hispanoamericanos en Francia.

Apenas un mes después de su aparición en las librerías francesas *Le Partage des Eaux* merecía por parte de Maurice Nadeau el primer artículo crítico, punto de partida para que los más importantes periódicos y revistas especializadas de Francia publicaran artículos críticos y reseñas periodísticas. Unos meses antes, en los números de mayo y junio de 1955, la revista francesa *Les Lettres Nouvelles* publicaba unas ochenta páginas de esta versión bajo el título: *Haut— Orénoque*.

Gallimard estimó esta novela como el libro de más éxito del año en Francia y los críticos del Club del Libro, seleccionaron como las mejores traducciones al francés *El Juego de Abalorios* de Herman Hesse y *Los Pasos Perdidos* de Carpentier. La crítica francesa consideró esta obra como un libro esencialmente poético, que entrañaba una "revitalización de los mitos",

por demostrar que los mitos de la cultura occidental cobraban nuevo sentido en la tierra americana, y señaló además que *Los Pasos Perdidos* daba una nueva dimensión a la novela americana, tanto por el drámatico enfoque de la realidad como por el robusto virtuosismo de su estilo.

La versión inglesa, traducida por Harriet de Onís, fue publicada en noviembre de 1956, simultáneamente, en Londres y en New York. La Editorial Gollancz de Londres aseveró que esta novela sería una de las pocas obras de la época que se leería por muchas décadas en el porvenir y que se trataba de una de las más importantes publicadas por esta casa editora en los últimos 30 años. En la cubierta de la quinta edición de Gollancz, se lee una significativa frase de J. B. Priestley, crítico del *Sunday Times*: "Juro aquí que es una de las obras más importantes de nuestro tiempo. Perdura en la memoria y es típica". Este destacado dramaturgo británico después de corregir las pruebas de la edición inglesa declaró que *Los Pasos Perdidos* merecía todos los honores pues traía nuevas fuerzas a la novela del mundo occidental.

Mientras la edición newyorkina aparecía avalada por opiniones de notables intelectuales de lengua inglesa, la crítica londinense destacaba la majestad y el uso milagroso del lenguaje por un escritor de extraordinaria habilidad. Entre otros relevantes críticos ingleses, la poetisa Edith Sitwell opinaba que *Los Pasos Perdidos* era un libro gigantesco logrado por uno de los más grandes escritores vivos; Robert Church lo situaba junto a *Moby Dick* y *La Serpiente Emplumada*; y André Rousseaux determinaba que *Los Pasos Perdidos* era la mejor novela escrita hasta el momento por un latinoamericano. En un breve plazo de doce meses esta novela tuvo dos ediciones francesas, una inglesa y una norteamericana, además del Premio otorgado en París. Las versiones noruega, sueca, danesa, holandesa, finlandesa, alemana, italiana y checa, no se hicieron esperar. Por su parte la prensa cubana encumbraba la obra del gran novelista y aseguraba que Carpentier había vuelto a escribir el *Quijote*.

En 1957, cuando la novela había sido vertida ya a 11 idiomas Carpentier recibe dos ofertas de Hollywood para su filmación pero la firma de este proyecto se hizo efectiva con productores ingleses, encabezados por Tyrone Power quien protagonizaría con Ava Gardner la película. Los exteriores se filmarían en el Páramo de Mucuchies, la Gran Sabana y el



Alto Orinoco, y los interiores en Londres y Estados Unidos. La música sería compuesta por Héctor Villa-Lobos ó por Carlos Chávez; pero la muerte del conocido productor y actor inglés malogró tal empresa.

No obstante el movimiento editorial de *Los Pasos Perdidos* continuaría en ascenso en la década del 60. La novela es editada más de diez veces en español y traducida al danés, holandés, inglés, lituano, polaco, sueco, yugoslavo y ruso, entre otros idiomas. La edición en ruso, con una tirada de 100,000 ejemplares mereció las mejores opiniones de la crítica soviética que consideró a Carpentier como uno de los mejores novelistas de habla hispana. Y en los últimos diez años esta obra ha sido publicada en español, alemán, checo, estoniano, francés, polaco, ruso y ucraniano. La edición alemana de la editorial Suhrkamp de Frankfurt am Main posee una bellísima cubierta ilustrada por Salvador Dalí.

En la bibliografía activa de esta novela solamente aparecen descritos los títulos que posee la Biblioteca Nacional de Cuba, y en la bibliografía pasiva (selectiva) además de los fondos de esta institución, parte de los fondos de la Casa de las Américas. Esta compilación, muy lejos de ser exhaustiva, intenta promover en las generaciones jóvenes el estudio de esta monumental obra cuya repercusión, hace 30 años aún conmueve los cimientos de la novela latinoamericana.

#### I-a) BIBLIOGRAFIA ACTIVA (Complementaria)

1 9 4 4

*Novelas de América*. INFORMACIÓN (Habana) 3 junio, 1944: 14. ilus.

EL NACIONAL (Caracas) 15 junio, 1951. (Letra y Solfa)  
Necesidad de describir y nombrar las cosas en la novela latinoamericana. Las dos versiones de este artículo son casi idénticas, sólo se diferencian en los párrafos finales.

1 9 4 7

*La Gran Sabana: Mundo del Génesis*. EL NACIONAL (Caracas) 19 octubre, 1947: 10 (Visión de América)

CARTELES (Habana) 29(4): 34-36; 25 enero, 1948. ilus. (Visión de América, 1)

REVUE FRANCAISE. Suplemento (París) 1-2(52): enero, 1954.  
(En: NAZOA, AQUILES. *Venezuela Suya*. Caracas, Editorial  
Arte 1971. p. [83] ilus.

1 9 4 8

- El Salto del Angel en el reino de las aguas*. CARTELES (Habana) 29(8): 28-30; 22 febrero, 1948. ilus. (Visión de América, 2)  
Salto descubierto en 1937 por el intrépido aviador Jimmy Angel. Publicado en EL NACIONAL (Caracas) 26 octubre, 1947: 13.
- La Biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima*. CARTELES (Habana) 29(13): 14-16; 28 marzo, 1948. ilus. (Visión de América, 3).  
Publicado en EL NACIONAL (Caracas) 9 noviembre, 1947: 8.
- El último buscador de El Dorado*. CARTELES (Habana) 29(19): 14-17; 9 mayo, 1948. (Visión de América, 4)  
Publicado en EL NACIONAL (Caracas) 7 diciembre, 1947.
- Ciudad Bolívar, metrópoli del Orinoco*. CARTELES (Habana) 29(24): 14-16; 13 junio, 1948. ilus. (Visión de América, 5)
- Una serpiente emplumada grabada en un cerro en el país de los indios guahibos*. Entrevista. EL NACIONAL (Caracas) 10 septiembre, 1948. ilus.  
De un viaje al Alto Orinoco. Ya por esta época Carpentier estaba escribiendo un largo ensayo sobre el hombre ante el paisaje americano y el paisaje en la novelística americana. B.N.J.M. (C.A.C.)

1 9 4 9

- Alejo Carpentier y la angustia americana*. Entrevista por Luz Machado de Arnao. EL NACIONAL. PAPEL LITERARIO (Caracas) 31 julio, 1949: [1]-2. ilus.  
Referencias a *El Libro de la Gran Sabana*. Antecedente de *Los Pasos Perdidos*.

1 9 5 0

- El hombre y su huella: Alejo Carpentier*. Entrevista por Diego Ussi. EL NACIONAL (Caracas) 27 noviembre, 1950. ilus.  
Se refiere a *Las Vacaciones de Sísifo*, título tentativo de *Los Pasos Perdidos*.

1 9 5 1

- Misterios de la naturaleza venezolana*. EL NACIONAL (Caracas) 21 julio, 1951. (Letra y Solfa)

"El Salto del Angel se está situando ya entre las Maravillas del Mundo..."

1 9 5 2

*Poesía del Orinoco.* EL NACIONAL (Caracas) 26 enero, 1952.  
(Letra y Solfa)

Crónica a propósito de una fotografía publicada en este periódico, en la que se muestra el nacimiento del Orinoco. "Es el Origen... bogando a contracorriente ... en un viaje a la semilla ...".

*Julio Verne y el Orinoco.* EL NACIONAL (Caracas) 23 abril, 1952.  
(Letra y Solfa)

En torno a El soberbio Orinoco libro que pertenece "al grupo menos profético de obras del escritor".

*El gran libro de la selva.* EL NACIONAL (Caracas) 14 mayo, 1952.  
Acerca de los petroglifos descubiertos en el Alto Orinoco por el científico Alain Gheerbrant.

*Los Pasos Perdidos. Novela de Alejo Carpentier.* Fragmentos.  
CRUZ DEL SUR (Caracas) 1(5): 38-45; julio, 1952.

*Fin del exotismo americano.* EL NACIONAL (Caracas) 2 septiembre, 1952. (Letra y Solfa).

"...fuimos generalmente, hasta hace muy poco, la *planta exótica* de los Diccionarios...".

1 9 5 3

*Los Pasos Perdidos.* EL NACIONAL (Caracas) 26 marzo, 1953: 5, 7.ilus.

Fragmentos de los capítulos XIX y XX de esta novela.

*En charla con Alejo Carpentier ...* por Salvador Bueno.

CARTELES (Habana) 34(17):36; 26 abril, 1953.

Antes de la primera edición de *Los Pasos Perdidos*.

*Renuevo de la novela.* EL NACIONAL (Caracas) 14 octubre, 1953.

Evolución de la novela en el siglo XIX y en los primeros años del XX.

*Contrapunto entre selva y ciudad establece la nueva novela de Alejo Carpentier.* Entrevista por [Carlos Dorante] EL NACIONAL (Caracas) 18 diciembre, 1953: 14.ilus.

1 9 5 7

*Filmará en Londres Tyrone Power la novela Los Pasos Perdidos del escritor Alejo Carpentier.* Entrevista por Luis Gu-

tiérrez Delgado. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 19 de mayo, 1957. ilus.  
*Tyrone Power se propone hacer su mejor película con Los Pasos Perdidos.* Entrevista por [Carlos Dorante]. EL NACIONAL (Caracas) mayo, 1957. ilus.

1 9 6 0

*Los Pasos Perdidos.* (En: GARCÍA VEGA, LORENZO. *Antología de la novela cubana.* La Habana [Ucar, García y Cía; s.a.] 1960. p. 364-389).  
Aparecen los capítulos V, VI, XII y XIII.

1 9 6 6

*Los Pasos Perdidos.* GACETA DE CUBA (Habana) 5(48-49):51-53; enero-febrero, 1966. ilus.  
Capítulo.

1 9 7 0

*Los pasos encontrados.* Entrevista por Joaquín G. Santana. CUBA INTERNACIONAL (Habana) 2(17):44-49; diciembre, 1970. BOHEMIA (Habana) 63 (13): 4-9; 26 marzo, 1971. ilus.  
Publicada bajo el título: *Muertes, resurrecciones, triunfos, agonías.* ... LA PATRIA (Colombia) 25 julio, 1971:12-13. ilus.

1 9 7 6

*Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana.* ESCRITURA (Caracas) 1(2):191-196; julio-diciembre, 1976.  
GRANMA. (Habana) 27 enero, 1981: 4. 29 enero, 1981:4. 30 enero, 1981:4. 31 enero, 1981:5. ilus.  
(En: *Razón de Ser* (Conferencias). Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976. p. 75-96.  
Conferencia dictada en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, el 27 de mayo de 1975, por invitación de la Dirección de Cultura.  
*Razón de Ser* (Conferencias). Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976. 119 p.  
*Contenido de interés:* Conciencia e identidad de América. Lo barroco y lo real-maravilloso. Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana.

*La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos.* México, Siglo Veintiuno Editores [1981] 252 p. ilus.

*Contenido de interés:* Papel social del novelista. Visión de América. Conciencia e identidad de América.

I-b) BIBLIOGRAFIA ACTIVA (Los Pasos Perdidos en español)

*Los Pasos Perdidos.* México, Edición y Distribución Ibero-Americana de Publicaciones, 1953. 336 p. (Autores hispanoamericanos contemporáneos).

México, Compañía General de Ediciones [1959] 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida)

Edición de Lujo.

[La Habana, 1960] 303 p. (Tercer Festival del Libro Cubano) (Biblioteca Básica de Cultura Cubana, 3ra. Serie, No. 29).

Montevideo, ARCA [1966] 268 p. (Narradores Arca).

2a. ed. México, Compañía General de Ediciones, 1966. 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida).

3ra. ed. México, Compañía General de Ediciones [1966] 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida).

4a. ed. México, Compañía General de Ediciones [1967] 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida).

[5a. ed.] México, Compañía General de Ediciones [1968] 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida).

Buenos Aires, Editorial Andina [1969] 224 p.

[7a. ed.] México, Compañía General de Ediciones [c. 1969] 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida).

[La Habana, UNEAC, 1969] 313 p. (Bolsilibros Unión).

[8a. ed.] México, Compañía General de Ediciones [1970] 288 p. (Colección Ideas, Letras y Vida).

Barcelona, Barral, 1971. 276 p. (Ediciones de bolsillo).

Caracas, R. Mus editor [1971] 242 p.

Prólogo de Salvador Arias. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976. 363 p. ilus. (Letras Cubanas).

Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979. 253 p. (Ocuje).

I-c) BIBLIOGRAFIA ACTIVA (Los Pasos Perdidos en otros idiomas).

ALEMÁN

Tr. Janheinz Jahn und Hans Platschek. München, R. Piper Verlag [1958] 369 p.

[Tr. por Annehese Botond] [Frankfurt am Main] Suhrkamp [1979] 353 p.  
Ilustración de la cubierta por Salvador Dalí.  
[Tr. por Janheinz Jahn y Hans Ptatschek] Berlin, Verlag Volk und Welt [1979] 297 p.

#### CHECO

Tr. Eduard Hodousek. Praha, Statni Nakladatelství Krásné Literatury a Uneni, 1963. 250 p. (Sou dobá sveterápróza svasek, 149).  
[Prólogo y tr. Edouard Hodousek] [Praha, Odeon, 1979] 246 p. (Klub Ctenárü, 438).

#### DANÉS

Tr. Michael Tejn [Kobenkara] Gyldensals Bekkasinboger, 1964. 285 p. (Gyldensals Bekkasinboger).

#### ESTONIANO

[Tr. del español por Aita Kurfeldt] Tallinn, Kirjastus Eesti Raaniat, 1978. 237 p.

#### FINLANDÉS

Jyväsyla, K.J. Gummerus Osakpyhtiö [1958] 263 p.

#### FRANCÉS

*Haut-Orenóque*. Tr. de C'espagnol por René L.F. Durand. LES LETTRES NOUVELLES (París) 3(27):650-674; mayo, 1955. (28): 830-847; junio, 1955.

"Alejo Carpentier a extrait pour nous ces pages d'une roman a paraitre, La route interdite ... aux éditions Gallimard".

*Le partage des eaux*. Tr. René L.F. Durand. 10a. ed. París, Gallimard [1956] 332 p. (La Croix du Sud).  
11a. ed. París, Gallimard [1956] 332 p. (La Croix du Sud).  
Traduit de L'espagnol por René L.F. Durand. [París] Gallimard [1976] 373 p. (Collection Folio).

#### HOLANDÉS

[Tr. J.G. Rijkmans] Amsterdam, J.M. Mentenhoff [1960] 287 p. (Mentenhoff editie, E2).

#### INGLÉS

*The lost steps*. Tr. Harriet de Onís. New York, Alfred A. Knopf, 1956. 278 p.

5a. ed. London, Víctor Gollancz, 1956. 278 p.  
Introduction by J.B. Priestley. New York, Knopf, 1967. 278 p.  
Transhted from the spanish by Harriet de Onís. London,  
Penguin, 1968. 251 p. (Penguin Modern Classics, 2879).

ITALIANO

[Tr. María Vasta Dazzi] Milano, Longanesi [1960] 348 p.  
(La Ginestra, 21).

LITUANO

Riga, Izdevnieciba Liesma, 1968. 329 p.

NORUEGO

Tr. Trfggve Norum. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1958.  
271 p. (Gyldendal gule serie).

POLACO

Przełózyła Kalina Wojciechowska. [Warszawa] Czytelnik,  
1963, 406 p.

[Warszawa Czytelnik, 1973] 290 p.

RUSO

Tr. L. Siniansvici. Moskva, Izdatelsvo Judozhestvennaya Li-  
teratura, 1964. 324 p.

(En: *Obras escogidas en dos tomos*. Tr. por Zinkovoi. Mos-  
cú, Ed. de literatura, 1974).

SUECO

[Tr. Jan Sjögren] [Stockholm] Bonniers [1963] 271 p.

Stockholm, Bok forlaget. Aldus Bonniers [1969] [253] p.

UCRANIANO

Kiev, [Editorial] Dnepro, 1978. 262 p.

YUGOSLAVO

Tr. Mila Dordevic. Beogrado, Izdanje Nolid, 1961. 221 p.  
(Uredmik Biblioteke Vasko Popa).

II. BIBLIOGRAFIA PASIVA\* (Selectiva)

1 9 5 4

BUENO, SALVADOR. *De la gran ciudad a la selva venezolana*. CAR-  
TELES (Habana) 35(12):48, 96; 21 mayo, 1964. ilustr.

—. *Los Pasos Perdidos, novela de Alejo Carpentier*. UNESCO.  
COMISIÓN CUBANA. BOLETÍN (Habana) 3(7):9-11; julio, 1954.  
(Libros y Publicaciones).

CAMPOS, JORGE. *Carpentier, Alejo: Los Pasos Perdidos*. México,  
E.D.I.A.P.S.A., 1953, 376 págs. 8o. (Autores hispanoameri-  
canos contemporáneos) REVISTA DE LITERATURA (Madrid)  
1954.

\* Las citas bibliográficas con las iniciales C.A. corresponden a re-  
cortes de prensa que posee la Casa de las Américas.

- ESQUENAZI MAYO, ROBERTO. *Los Pasos Perdidos de Carpentier*. EL MUNDO (Habana) 16 mayo, 1954.
- GRAMCKO, IDA. *Los Pasos Perdidos*. EL NACIONAL (Caracas) 20 abril, 1954.  
C.A.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS. *Un nuevo libro de Alejo Carpentier*. EL NACIONAL (Caracas) 8 enero, 1954.  
C.A.
- MATLOWSKY, BERENICE O. *The valley where time stood still*. AMÉRICAS (Washington) 6(7):38; july, 1954. ilus.
- MIOMANDRE, FRANCIS DE. *Los Pasos Perdidos*. EL NACIONAL. PAPEL LITERARIO (Caracas) 13 mayo, 1954; 6. ilus.  
Este artículo apareció originalmente en francés en la revista HOMMES ET MONDES.
- [PICÓN SALAS, MARIANO] *Señal de algunos libros: Los Pasos Perdidos por Telimaco [seud]* EL NACIONAL. PAPEL LITERARIO (Caracas) 28 enero, 1954; 7. ilus.  
Datos tomados de un recorte que posee el Prof. Salvador Bueno.
- PINEDA, RAFAEL. *Del apocalipsis al génesis*. EL NACIONAL (Caracas) 25 febrero, 1954: 6.  
*A la cabeza del título: La novela de Alejo Carpentier*.
- TRUJILLO, MANUEL. *Los Pasos Perdidos*. ÚLTIMAS NOTICIAS. (Caracas) 9 enero, 1954: 2.

### 1 9 5 5

- CAMPOS, JORGE. *Alejo Carpentier y sus pasos hallados*. INSULA (Madrid) 10(118): 4; octubre, 1955. ilus. (Letras de América.)
- CATRYSSSE, A. *Alejo Carpentier: Los Pasos Perdidos (México) 1953: 336 págs.* LE CARNET DE CARACAS (Francia?) 31 mai, 1955: 5. (Vides Livres).
- CHAPSAL, MADELEINE. *Le Partage des Eaux*. L'EXPRESS (París) 30 décembre, 1955. ilus.  
C.A.
- DALMAS, ANDRÉ. *Alejo Carpentier: Le Partage des Eaux*. TRIBUNE DES NATION (París) 23 décembre, 1955.  
*A la cabeza del título: L'humeur des lettres*.  
C.A.
- NADEAU, MAURICE. *Route interdite*. FRANCE-OBSERVATEUR (París) 29 décembre, 1955: 12. ilus.
- SUÁREZ SOLÍS, RAFAEL. *Crítica de un crítico no criticado*. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 1955.



Salvador Bueno dá cuentas a Suárez Solís de la crítica cubana sobre *Los Pasos Perdidos*.  
C.A.

- . *Epílogo a una crítica*. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 6 septiembre, 1955.  
*A la cabeza del título: Las pequeñas causas*.
- . *Los Pasos Perdidos*. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 16 agosto, 1955 (Aguja de marear).
- . *Los Pasos Perdidos en la infancia del hombre*. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 24 agosto, 1955.
- . *Los Pasos Perdidos y el idioma encontrado*. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 19 agosto, 1955.

1 9 5 6

- ARROYO, ANITA. *Carpentier; un gran novelista cubano*. DIARIO DE LA MARINA (Habana) 9 febrero, 1956: 4-A.
- . *Más pasos perdidos . . .* DIARIO DE LA MARINA (Habana) 19 febrero, 1956. p. 4-A.
- AUBIER, DOMINIQUE. *Alejo Carpentier: Le Partage des Eaux*. ESPRIT (París): 316-318; février, 1956.
- . *Incroyables Florides*. LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE (París) 4(45): [497]-501; 1 septiembre, 1956.
- BLANZAT, JEAN. *Les romans de la semaine: Le Partage des Eaux d'Alejo Carpentier*. LE FIGARO LITTERAIRE (París) 7 janvier, 1956.
- BLUM, IRVING D. *The mind is left reeling: The Lost Steps*. POST DISPATCH (Saint Louis, E.U.) 5 december, 1956.  
C.A.
- CULLEN, JOHN B. *Carpentier, Alejo. The Lost Steps*. BEST SELLERS (Scranton, Pennsylvania) 1 november, 1956.  
C.A.
- CHOCRON, ISAAC. *The Lost Steps*. THE DAILY JOURNAL (Caracas) 28 october, 1956.
- ESQUENAZI MAYO, ROBERTO. *Los Pasos Perdidos*. (En su: *Ensayos y apuntes*. La Habana, Editorial Selecta, 1956, p. 117-119).
- ETIEMBLE, RENÉ. *Des tarahumara aux nambikwara ou du peyotl á la tendresse humaine*. EVIDENCES (París) mars-april, 1956: [16]-22, [31]-36, 42.
- FOUCHET, MAX-POL. *Le prix du meilleuer livre étranger. Alejo Carpentier*. LE TEMPS (París) 1er. année (51): 16 juin, 1956.  
C.A.

- , *Tous les tropiques ne sont pas tristes*. CARREFOUR (Paris) 18 janvier, 1956.
- GAMARRA, PIERRE. *Les livres nouveaux*. EUROPE (Paris) avril, 1956.
- GLISSANT, EDOUARD. *Alejo Carpentier et l'autre Amérique*. CRITIQUE (Paris) 10(105):113-119; février 1956.
- GRORUD, WILLIAM. *Le Partage des Eaux*. LE PETIT MATIN (Tunis) 17 mars, 1956.  
*A la cabeza del titulo*: Notes de lecture.
- HAEDENS, KLÉBER. *Un grand romancier de Cuba et deux bons livres d'Italie*. PARIS-PRESSE L'INTRANSIGEANT (Paris) 9 janvier, 1956: 2.
- HAYS, H.R. *Los Pasos Perdidos*. BOOKS ABROAD, OKLAHOMA (Oklahoma, Estados Unidos) printemps, 1956.
- HOEY, REID. *The man who ran away*. SUN (Baltimore) 14 october, 1956.  
C.A.
- JUIN, HUBERT. *La lecture dans le monde moderne*. COMBAT (Paris) 26 janvier, 1956.  
C.A.
- LEASE, BENJAMIN. *Learns of love, life in a jungle village*. SUN TIMES (Chicago) 2 december, 1956. illus.
- LOVERA, OSCAR. *Alejo Carpentier*. EL NACIONAL (Caracas) 13 junio, 1956. illus. (Torre de Control).  
*Los Pasos Perdidos*, Premio al mejor libro extranjero en Francia.
- MALRIEU, JEAN. *Alejo Carpentier: Le Partage des Eaux ...* PARLER (Lyon, Francia) novembre, 1956.
- MOHRT, MICHEL. *Incroyables Florides: Le Partage des Eaux*. ARTS (Paris) 18-24 janvier, 1956.
- PALACIOS, LUCILA. *Los Pasos Perdidos*. ELITE (Caracas) 6 marzo, 1956; 2.  
C.A.
- PAULDING, GOUVERNEUR. *A novel of city and jungle*. NEW YORK HERALD TRIBUNE (New York) 18 november, 1956: 7.  
C.A.
- PETERS, R.F. *Work of gueses and promise: The Lost Steps*. COURIER-JOURNAL (Louisville, Kentucky) 28 october, 1956.  
C.A.
- PRATT, VIOLA. *Novel of highest importance and exceptional merits*. GLOBE AND MAIL (Toronto, Canada) 15 december, 1956.  
C.A.

- PRIESTLEY, J.B. *Book of a hundred months: The Lost Steps ...*  
 THE SUNDAY TIMES (Londres) 4 november, 1956.  
*A la cabeza del título:* Fiction of the week.
- REDMAN, BEN RAY. *Journey into time. The Lost Steps ...*  
 SATURDAY REVIEW (New York) 20 october, 1956: 18, 64 illus.
- RODMAN, SELDEN. *Journey into the night: The Lost Steps.* THE  
 NEW YORK TIMES BOOK REVIEW (New York) 14 october, 1956.  
 C.A.
- ROUSSEAU, ANDRÉ. *Le roman sud-atlantique.* LE FIGARO LITTE-  
 RAIRE (París) 17 mars, 1956.  
 C.A.
- ROY, CLAUDE. *Sept jours: Un livre ... Alejo Carpentier: Le Par-  
 tage des Eaux.* LIBERATION (París) 8 février, 1956.
- SCHMIDT, ALBERT-MARIE. [*Le Partage des Eaux*] REFORME (Pa-  
 ris) 3 mars, 1956.  
 C.A.
- SUÁREZ SOLÍS, RAFAEL. *El Quijote lo escribió un cubano.* DIARIO  
 DE LA MARINA (Habana) 19 enero, 1956.
- SUCRE, GUILLERMO. *Hispanoamérica en París.* EL NACIONAL (Ca-  
 racas) 2 enero, 1956.
- UPTON, BOB. *An intellectual's lonely flight from the world.*  
 JOURNAL LE SENTINEL (Winston-Salem, N.C.) 21 october,  
 1956.  
 C.A.
- VANDERCAMMEN, EDMOND. *Le Partage des Eaux.* LE SOIR (Bruxe-  
 lles) 1 février, 1956.  
 C.A.
- VENAÏSSIN, GABRIEL. *Le Partage des Eaux.* TEMOIGNAGE CHRETIEN  
 (París) 8 juin, 1956. (Bibliothèque pour aujourd'hui).
- VILLELAUR, ANNE. *L'autre Amérique: Le Partage des Eaux par  
 Alejo Carpentier (Gallimard)* LES LETTRES FRANCAISES (París)  
 16 février, 1956: 2.
- WEINSTOCK, HERBERT. *The Lost Steps.* NEW YORK TIMES (New  
 York) 4 november, 1956.  
 C.A.
- WHITEHEAD, JEAN. *The Lost Steps.* SUNDAY TIMES (Detroit) 14  
 october, 1956: 3.  
 C.A.
- ZERAFFA, M. *Le partage des Eaux d'Alejo Carpentier.* LE JOURNAL  
 DU DIMANCHE (París) 11 janvier, 1956.  
 Datos tomados de una lista enviada a la B.N.J.M. por la Ed.  
 Gallimard.

1957

- BARKHAM, JOE. *Dur origins traced in lost world: The Lost Steps*, by ... New York. BLADE (Toledo, Ohio) 3 february, 1957.
- BUENO, SALVADOR. *Alejo Carpentier, novelista antillano y universal*. (En su: *La Letra como testigo*. Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1957. p. [153]-179).
- [DORANTE, CARLOS] *Alejo Carpentier se entrevista mañana en México con Tyrone Power* por C.D. [seud.] EL NACIONAL (Caracas) 4 mayo, 1957. ilus.  
*A la cabeza del título: Empresa inglesa filmará Los Pasos Perdidos.*  
*El dramaturgo inglés Priestley elogia Los Pasos Perdidos de Carpentier.* EL NACIONAL (Caracas) 10 enero, 1957.
- En Mucuchies, la Gran Sabana y el Orinoco filmaron exteriores de Los Pasos Perdidos.* EL NACIONAL (Caracas) 22 mayo, 1957. ilus.  
 Filmación proyectada por la Tyrone Power Corporation, empresa establecida en Londres y dirigida por este conocido actor cinematográfico cuyo nombre identificaba dicha empresa.
- FARRELLY, JOHN. *The ego as hero: The Lost Steps*. THE NATION (Estados Unidos) 12 january, 1957.
- LAMEDA, ALÍ. *Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier*. EL NACIONAL (Caracas) 17 febrero, 1957 (El cura y el barbero).
- MCLAUGHLIN, RICHARD. *Tale of adventure in south America: The Lost Steps novel by Alejo Carpentier*. REPUBLICAN SPRINGFIELD MASS (Estados Unidos) 13 january, 1957.
- OSVALDO, JULIO. *Los Pasos Perdidos, de Alejo Carpentier*. EL MUNDO DEL DOMINGO (Habana) 31 marzo, 1957: 5. ilus.  
*Priestley habló para la prensa capitalina.* LA PRENSA (Lima, Perú) 30 de enero, 1957: 3. ilus.  
 Consideró *Los Pasos Perdidos* la mejor novela de los últimos años.
- Tyrone Power vendrá a Venezuela a filmar novela de Alejo Carpentier. Permanecerá un mes con el autor en el interior.* EL NACIONAL (Caracas) 20 de mayo, 1957: s.p. ilus.

1958

- BOSQUET, ALAIN. *Los autores de los libros que distribuimos. Tropicós serenos. Alejo Carpentier*. EL MUNDO DE LOS LIBROS. Boletín bibliográfico de la Organización Editorial Novaro (México) (2): [1]; [enero-junio] 1958. ilus.  
 DE COMBAT. (París) 20 marzo de 1958

1960

- PORZIO, DOMENICO. *I Passi Perduti di Alejo Carpentier*. L'ECO DELLA STAMPA (Milano) 27 octubre, 1960.
- ZOLLA, ELÉMIRE. *Passi Perduti lungo l'Orinoco*. GAZZETTA DEL POPOLO (Torino, Italia) 19 noviembre, 1960.  
Texto en italiano.

1961

- GROSSO, AUGUSTA. *Due romanzi di uno scrittore dalle esperienze straordinarie*. IL NOSTRO TEMPO (Torino, Italia) 9 febrero, 1961.

1962

- CAILLOIS, ROGER. *Espaces Américains*. LES DERNIERES NOUVELLES (Strasbourg) 31 juillet, 1962.
- JOLLY, LUCIANO. *Uno scrittore cubano Alejo Carpentier*. IL LAVORO NUOVO (Italia) 18 luglio, 1962: 3.
- MELO, JUAN VICENTE. *Los Pasos Perdidos*. SIEMPRE (México) (488): XVIII-XIX; 31 octubre, 1962.
- PIGNI, ANDREA. *Carpentier*. UNIONE SARDA-CAGLIARI (Italia) 18 septiembre, 1962.  
Texto en italiano.  
Sobre su vida y su obra: *El Reino de este Mundo y Los Pasos Perdidos*.

1963

- LOVELUCK, JUAN M. *Los Pasos Perdidos, Jasón y el nuevo vellocino*. ATENEA (Concepción, Chile) (399): enero-marzo, 1963.  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Madrid) 165: 414-426; septiembre, 1963.  
(En: *Diez Conferencias*. Chile, Universidad de Concepción, Facultad de Filosofía y Educación [1963] p. 286-305).
- . *Tres novelas representativas de la novela hispanoamericana actual*. (En: *Diez Conferencias*. Chile, Universidad de Concepción, Facultad de Filosofía y Educación [1963] p. 267-312).

1964

- CANAL, M. *Shakespeare visita Los Pasos Perdidos*. LA TARDE (Habana) 1ro. mayo, 1964: 4.

1 9 6 5

- KUTÉISCHIKOVA, VERA. *Versión al ruso de Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier*. LITERATURA SOVIÉTICA (Moscú) (11): 197-200; 1965.  
A la cabeza del título: Conocerse mejor unos a otros.

1 9 6 6

- SILVA DE SÁNCHEZ, MARÍA TERESA. *Los Pasos Perdidos: mas búsqueda de sí mismo a través del tiempo*. BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO (Bogotá) 9(3): 507-510; 1966.

1 9 6 7

- ALONSO, JUAN MANUEL. *The search for identity in Alejo Carpentier's contemporary urban novels: an analysis of Los Pasos Perdidos and El Acoso*. DISSERTATION (Estados Unidos) 1967.  
Datos tomados de: JANNEY, FRANK. *Alejo Carpentier and his early works*. London 1981.
- REY DEL CORRAL, JOSÉ ANTONIO. *Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier*. BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO (Bogotá) 10 (4): 857-863; 1967.
- SILVA CÁCERES, RAÚL. *Una novela de Carpentier*. MUNDO NUEVO (París) (17): [33]-37; noviembre, 1967.
- VOLKENING, ERNESTO. *Reconquista y pérdida de la América arcaica en Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier*. ECO (Bogotá) XIV (82): 367-402; febrero, 1967.

1 9 6 8

- ALONSO, JUAN MANUEL. *The search for identity in Alejo Carpentier's contemporary urban novels: an analysis of Los Pasos Perdidos and El Acoso*. DISSERTATION ABSTRACTS 28 (1968) 3173A (Brown)  
Datos tomados de: FOSTER, DAVID W. *A bibliography...* ABRAXAS (Estados Unidos) 1971.
- MÜLLER BERGH, KLAUS. *En torno al estilo de Alejo Carpentier en Los Pasos Perdidos*. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Madrid) 219: 554-569; marzo, 1968.  
(En: GIACOMAN, HELMY F. *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas Publishing Co. [c 1970] p. [179]-207).

- VOLEK, EMIL. *Los Pasos Perdidos*. UNIVERSIDAD DE LA HABANA (Habana) 32(189): 25-37; enero-marzo, 1968.  
Notas bibliográficas al pie de las páginas.

1 9 7 0

- VÁZQUEZ AMARAL, JOSÉ. *The return of the native: Alejo Carpentier's The Lost Steps* (En su: *The contemporary latin american narrative*. New York, Las Américas Publishing Co. [c 1970] p. [95]-119).

1 9 7 1

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Ironía narrativa y estilo en Los Pasos Perdido de Alejo Carpentier*. NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA (Estados Unidos) 1(1): 117-125; enero, 1971.

Publicado en separata.

(En: MÜLLER-BERGH, KLAUS. *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*. Selección, edición y nota preliminar de K.M.B. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1972. p. 134-145).

(En su: *Relecturas: Estudios de literatura Cubana* [Caracas] Monte Avila Editores [1976] p. 37-51).

- LEÓN HAZERA, LYDIA DE. *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación. Estudio estilístico*. Bogotá, 1971. 288 p. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XXIX)

*Veáse capítulo VI: Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier, un viaje mítico a la selva.*

1 9 7 2

- DURÁN, JUAN GUILLERMO. *Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier*. (En su: *Literatura y utopía en Hispanoamérica*. A thesis presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University for the degree of doctor of Philosophy. Cornell University, 1972 p. 253-294).

- GONZÁLEZ, EDUARDO. *Los Pasos Perdidos, el azar y la aventura*. REVISTA IBEROAMERICANA (Estados Unidos) (38): 585-613; 1972.

*Datos tomados de:* JANNEY, FRANK. *Alejo Carpentier and his early works*. London, 1981.

- GULLÓN, GERMÁN. *El narrador y la narración en Los Pasos Perdidos*. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Madrid) 88(263-264): 501-509; mayo-junio, 1972.

MAZZIOTTI, NORA, comp. *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. [Buenos Aires] Fernando García Cambeiro [c 1972] 183 p. (Colección Estudios Latinoamericanos, 3) *Contenido de interés*: Aproximación a Los Pasos Perdidos por Zulma Palermo. Los Pasos Perdidos: olvido y reminiscencia por Graciela Perosio. Palabra y creación de Los Pasos Perdidos por Susana Pujol.

1 9 7 4

FERNÁNDEZ MUÑOZ, MARÍA TERESA. *Las categorías de temporalidad y realidad histórica en la novelística de Alejo Carpentier*. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, 1974. 213 p.

Tesis de grado.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Notas para una cronología de la obra narrativa de Alejo Carpentier, 1944-1954*. (En: DEBICKI, ANDREW PETER. *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom*. Chapel Hill, 1974. p. [201]-214.

Publicado en separata.

PEAVLER, TERRY J. *The source for the archetype in Los Pasos Perdidos*. ROMANCE NOTES (Estados Unidos) (15): 588-597; 1974.

*Datos tomados de*: JANNEY, FRANK. *Alejo Carpentier and his early works*. London, 1981.

1 9 7 5

ADAMS, MICHAEL IAN. *Alejo Carpentier: alienation, culture, and myth. Los Pasos Perdidos*. (En su: *Alienation in selected works of three contemporary spanish american authors*. Michigan, University Microfilms A Xerox Company, Ann Arbor [1975] p. 129-164).

AINSA, FERNANDO. *Caos y génesis del hombre americano en la narrativa del espacio selvático*. Madrid, 1975. 10 p.

*A la cabeza del título*: XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

EYZAGUIRRE, LUIS BERNARDO. *Viaje a la raíz*. (En su: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Michigan [Xerox University Microfilms, Ann Arbor, 1975] p. 317-358).

TROUPE, QUINCY [y] RAINER SCHULTE. *Alejo Carpentier from The Lost Steps ...* (En su: *Grant Talk. An anthology of third world writings* New York, A division of Random House [1975] p. [144]-147).



VOLKENING, ERNESTO. *Conquista y pérdida de la América arcaica en Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier (1967)* (En su: *Ensayos I* [Bogotá] Instituto Colombiano de Cultura [1975] p. 231-261).

1 9 7 6

CHIAMPI CORTEZ, IRLEMAR. *A poética do realismo maravilhoso: Los Pasos Perdidos*. Tese de Doutorado. Área de literatura Brasileira Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. [Brasil] Universidad de São Paulo, Facultad de Filosofía, Letras e Ciências Humanas, 1976. 429 p.

1 9 7 7

ARIAS, SALVADOR. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Compilación y prólogo de Salvador Arias. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de Las Américas [1977] 585 p. (Serie Valoración Múltiple)  
*Contenido de interés*: La novela y la responsabilidad del artista por Vera Kuteischikova. Los Pasos significantes por Viera Dubcora.

1 9 7 8

ACOSTA, LEONARDO. *El doctor Fausto se interna en la selva*. CASA DE LAS AMÉRICAS (Habana) 19 (109): 93-112; julio-agosto, 1978.

*A la cabeza del título*: Con Alejo Carpentier.

(En su: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. Ciudad de la Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981. p. [47]-87).

CALZAVARA, ALBERTO. *La creación musical como eje del planteo temático y del código narrativo de Los Pasos Perdidos*. (En su: *Estudio sobre la presencia de la música en tres novelas de Alejo Carpentier*. Caracas, 1978. s.p.)

Ed. Mimeografiada.

Tesis de grado presentada en la Universidad Central de Venezuela.

HENRÍQUEZ UREÑA, CAMILA. *Notas sobre Los Pasos Perdidos, novela de Alejo Carpentier*. ANUARIO L/L (Habana) (19): [159]-179; 1978. (Notas y Documentos).

MOCEGA — GONZÁLEZ, ESTHER P. *Los Pasos Perdidos: a propósito de la lectura mística del viaje*. TEXTO CRÍTICO (México) 4 (9): [71]-82; enero-abril, 1978.

VILA SELMA, JOSÉ. *El hombre se encuentra a sí mismo en el pasado mítico*. (En su: *El último Carpentier*. [Madrid] Excma. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural, 1978. p. 30-55).

1 9 7 9

BROTHERSTON, GORDON. *The genesis of América: Alejo Carpentier* (En su: *The emergence of the Latin American novel* [1a. ed.] Cambridge, Cambridge University Press [1979] p. [45]-59).

[Colección de recortes de prensa sobre las traducciones al alemán de *Los Pasos Perdidos* y *El Arpa y la sombra* publicadas por Suhrkamp Verlag en 1979] [República Federal Alemana] 1979-1980.

Textos en alemán.

Son 14 fotocopias y 4 recortes.

MAC DONALD, IAN R. *Magical eclecticism: Los Pasos Perdidos and Jean-Paul Sartre*. FORUM FOR MODERN LANGUAGE STUDIES (Estados Unidos) 15 (2): [97]-113; abril, 1979.

Publicado en Separata.

(En: BACARISE, SALVADOR. *Contemporary Latin American Fiction ... Seven essays*. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1980. p. [1]-17).

ROBINSON CALVET, NANCY. *Se expondran fotos tomadas por Carpentier en las selvas venezolanas, escenario de su novela Los Pasos Perdidos*. GRANMA (Habana) 14 diciembre, 1979: 4. ilustr.

1 9 8 0

ALVAREZ GARCÍA IMELDO. *Lapso espejeante: de Contrabando a Los Pasos Perdidos*. (En su: *La novela cubana en el siglo XX*. Ciudad de la Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. p. 33-57. ilustr.)

CAMACHO GINGERICH, ALINA. *Las vacaciones de Sísifo: Los Pasos Perdidos de Carpentier*. REVOLUCIÓN Y CULTURA (Habana) (98-99): 2-6; 21 mayo, 1980. ilustr.

CRUZ, MARY. *Notas sobre la cronología caribeña en Carpentier*. UNIÓN (Habana) (1): 9-22; 1980.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Historia y alegría en la narrativa de Carpentier*. CUADERNOS AMERICANOS (México) 39(1): 200-220, enero-febrero, 1980.

MENDOZA, MARÍA LUISA. *Los Pasos Perdidos*. EL SOL (México) 13 mayo, 1980.

- A la cabeza del título: La D de Dando y Dando.*
- PINEDA, RAFAEL. *Guayana está en la obra de Carpentier.* EL NACIONAL (Caracas) 27 abril, 1980.
- TALVET, JÜRI. *Algunos aspectos del tiempo y del espacio en la novelística de Alejo Carpentier.* Tr. del ruso de Desiderio Navarro. CASA DE LAS AMÉRICAS (Habana) 21 (122): 104-113; septiembre-octubre, 1980.

1 9 8 2

- PHILIP, JACQUELINE. *Temps "inverti", temps "circulaire" dans Le Partage des Eaux*. SUD (Marseille). 1982.

## Aproximaciones a once costumbristas de la neocolonia

ANA CAIRO

El éxito alcanzado en los últimos años por las secciones "Riflexiones"<sup>1</sup> de Héctor Zumbado y "Desapolillando Archivos"<sup>2</sup> de Guillermo Lagarde, ambas aparecidas en el periódico *Juventud Rebelde*, ha reactualizado la funcionalidad del artículo de costumbres y el interés por el desarrollo de esta forma literaria en el siglo XX cubano, con particular atención a los nexos de ruptura y continuidad tanto en relación con la literatura colonial como con la república neocolonial.

Emilio Roig de Leuchsenring une a sus méritos de historiador antimperialista, el de estudioso de los valores del cos-

ZUMBADO, HÉCTOR. *Riflexiones*. La Habana, Ediciones Unión, 1980. Los artículos de esta serie han dejado de publicarse en este año. Hay un libro que antecede a éste, *Limonada*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, otra serie escrita en 1969. En el "Prólogo" de *Limonada*, Zumbado sintetiza los objetivos de su costumbrismo:

intenta hacer crítica de costumbres, especialmente deficiencias de temperamento, carácter y personalidad, de ciertas actitudes negativas y otros vicios heredados desde los tiempos de Colón...

Estas consideraciones son válidas para *Riflexiones*, que como *Limonada* está escrita en "cubano moderno", es decir, incorporando vocablos del lenguaje coloquial.

<sup>2</sup> LAGARDE, GUILLERMO. *Desapolillando archivos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979. Todavía se publica la sección. Lagarde mantiene una forma del costumbrismo histórico, es decir, comenta anécdotas sacadas de la prensa burguesa para resaltar las facetas de un hecho curioso, o ridículo, o de un personaje. Emplea un lenguaje que trata de remedar el vocabulario de la época de sus estampas (incluyendo giros coloquiales).

tumbrismo de la etapa colonial. En el artículo *Misión e importancia de los costumbristas* (1924) establecía:

De toda nuestra literatura es el género costumbrista, por el ambiente y colorido local, por los tipos y cosas genuinamente criollos que nos presenta y hasta por el lenguaje, descuidado e incorrecto generalmente, pero lleno de frases, giros y modismos propios tan sólo de esta tierra, lo más típico y cubano que poseemos.

Y si el mérito, estrictamente literario y artístico de nuestros articulistas de costumbres es, salvo honrosas excepciones, muy relativo, son, en cambio, todos ellos acreedores a nuestro aplauso y nuestra gratitud por la patriótica y valiosa colaboración que con sus producciones prestaron a la obra de libertad política y regeneración moral de este pueblo que otros cubanos realizaban de manera más directa, ya con la pluma también, ya, en fin, con la fuerza de las armas.<sup>3</sup>

Ocho años después, ampliaba el juicio en el ensayo *Apuntes para un estudio sobre la evolución de nuestras costumbres públicas y privadas*, cuando afirmaba que entre los primeros artículos escritos en 1791 para el *Papel Periódico de la Havana* y lo que se escribe hasta 1898 sólo había una etapa en el desarrollo del género "porque una sola época es la que pintan, analizan y critican: la de Cuba colonial, con tipos y costumbres que sólo varían en simples detalles formales no esenciales"<sup>4</sup>. Y más adelante añadía:

Y una vez lograda la independencia, desaparecen casi por completo los costumbristas del campo literario cubano, por las razones explicables de la decadencia de este género en el mundo, y en nuestro caso, además, porque si durante la época colonial contribuyen con su crítica y su sátira a quebrantar el poder de España en Cuba, logrado este propósito al separarse la Isla de la Metrópoli, la ocupación militar yanqui trajo un estado general de desconcierto, dudas y vacilaciones en cuanto al futuro de Cuba, y en los primeros años de la República sólo era dable a espíritus especialmente avisados, rebeldes e inconformes, el abrir crítica contra institu-

<sup>3</sup> *Social*. (Habana): 35; junio, 1924.

<sup>4</sup> *Revista Bimestre Cubana*. (Habana): 222-223; julio-diciembre, 1932.

ciones que empezaban a ponerse en práctica, contra hombres nuevos en la vida pública y contra costumbres que aunque iguales se consideraban ya no españolas, sino cubanas y por lo tanto antipatriótico, el combatir-las y ridiculizarlas, y en los años postreros, los gustos literarios y las orientaciones de la crítica se han encaminado, en Cuba y en el mundo, hacia otros horizontes más amplios y otros problemas más trascendentales: hacia lo político, económico y social.<sup>5</sup>

Este criterio de Roig resulta polémico ya que su propia contribución al género por esa fecha, 1932, —como lo prueba la bibliografía realizada por su viuda María Benítez— era de cientos de artículos; mientras otros autores lo cultivan en revistas como *El Figaro* o *Letras*; y otros en libros de interés, como los siguientes, que serán objeto de análisis:

- 1905 *El bloqueo de La Habana*, de Isidoro Corzo.
- 1913 *Palpitaciones de una ciudad*, de Miguel de Marcos y Selim Armada.  
*La política en Cuba*, de Manuel Villaverde.
- 1914 *Arreglando el mundo*, de Félix Callejas.
- 1919 *Sensaciones del momento*, de Antonio Iraizoz.
- 1922 *Manual del perfecto sinvergüenza*, de José Muzaurieta.
- 1923 *El caballero que ha perdido su señora*, de Emilio Roig de Leushsenring.
- 1926 *Estampas de San Cristóbal*, de Jorge Mañach.<sup>6</sup>

Con posterioridad a 1932, fecha del ensayo de Roig, se escriben otros libros, que aportan elementos significativos al desarrollo del género en la república neocolonial y que, en consecuencia, también serán comentados:

- ¿1935? *Los mil y un tipos cubanos*, de Manuel Egües Cruz.
- 1941 *Estampas*, de Eladio Secades<sup>7</sup> (con las ampliaciones hechas en las ediciones de 1943 y 1958).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Mañach, intelectual anticomunista, abandonó el país en 1960 y murió en San Juan, Puerto Rico al año siguiente.

<sup>7</sup> Secades se fue del país poco después de 1959. Se dice que ya murió.

1946 *Viejas postales descoloridas*, de Federico Villoch.

1958 *Cromos de ayer*, de Mario Díaz Aguirre.

Isidoro Corzo, periodista y crítico teatral, rememora los meses finales de la guerra de 1895 (22 de abril a agosto de 1898). Todas las estampas son narradas en primera persona, y se enfatiza el punto de vista del autor, quien fue "oficial supernumerario agregado a la plana mayor del 2do. batallón de voluntarios que se reunía en la plaza de San Juan de Dios".

La vida cotidiana, el impacto de las noticias de la guerra, son objeto de las diecinueve estampas. Entre ellas, las mejores: *Panes y panecillos*, *Tamalitos calientes* y *Camisones para hombres*.

En *Panes y panecillos* relató cómo la escasez de harina, generó la especulación y sólo quien disponía de ingresos altos podía consumirlos. En *Tamalitos calientes*, Corzo hace predominar el diálogo y establece distintos momentos en lo que se narra. En la calle, él escucha como los niños ante el pregón de "¡Tamalitos!... ¡calientes!", corean "¡con carne de perro!".

Cuando llega a la casa:

—¿Qué es esto?— pregunté alarmado.

—Ya lo ves: tamales.

—¿Tamales?

—Sí; con carne de puerco.

—Con carne de perro, querrás decir.

—¿Qué dices?

—Lo que oyes. Mira, mientras dure el bloqueo que no nos pongan tamales.

—¿Pero por qué?

—Porque no quiero que nos comamos lo que corresponde de derecho a las auras; porque los tamales de esta época deben estar aderezados con carne de perros, gatos, y demás animales del mismo o peor jaez. Y el caso es que los tamales del bloqueo, hasta aquel día, me habían parecido deliciosos.<sup>8</sup>

Una técnica similar aparece en *Camisones para hombres*. En el vestíbulo del teatro Albisu existe una tertulia nocturna

<sup>8</sup> CORZO, ISIDORO. Tamalitos calientes. (En su *El bloqueo de la Habana*. Habana, Impr. Rambla y Bouza, 1905. p. 195).

en la que un español furibundo grita: "A esos cobardes que se van hay que ponerles un camisón". La frase se riega y cada vez que alguien se marcha, se dice: "El canalla de Fulanote se puso el camisón".

Varias semanas después, desde el litoral de San Lázaro, observa la salida del barco Lafayette, lleno de españoles hu-yentes, y oye los gritos del gentío:

- ¡Cobardes! ¡Cochinos!
- ¡Vayan todos al diablo!
- Permita Dios que se los trague el mar!
- ¡Ojalá se os queme el indecente camisón, verracos!

Y cuando pregunta el motivo de tales denuestos, se entera de que el inventor de la popular frase también ha partido, por lo que concluye:

- Hay que oírlo, señores, hay que oírlo. También el tío ese se puso esta tarde el camisón.<sup>9</sup>

En los diálogos existe una riqueza de vocablos coloquiales, de construcciones sintácticas, que otorgan verosimilitud y que refuerzan los elementos humorísticos. La incapacidad de los gobernantes para la resolución de los problemas queda de manifiesto, por lo que la perspectiva de Corzo, oficial de voluntarios, es crítica ante la ineptitud de las autoridades, pero se realiza de modo oblicuo y epidérmico.

Federico Villoch, cuarentiún años después del libro de Corzo, en *Viejas postales descoloridas: la guerra de independencia*, retoma en *La alegría del bloqueo*<sup>10</sup> el mismo tema, pero carece de la amenidad, del humor, del dominio técnico de la estampa, como unidad básica autónoma dentro de un libro de costumbres. Con todo, *La alegría del bloqueo* es la más interesante.

Miguel de Marcos, quien entonces se llamaba Miguel Suárez López, publica *Palpitaciones de una ciudad, reporterismo pintoresco* en colaboración con Selim Armada. El periodista Manuel Villaverde, en el "Prólogo", precisa las características del libro a partir de la función del repórter:

Así el arte del reporterismo es el arte supremo del periodista actual. Hay que verlo todo, que reseñarlo

<sup>9</sup> CORZO, ISIDORO. Camisones para hombres. (En su: *Op. cit.* p. 123).

<sup>10</sup> VILLOCH, FEDERICO. *Viejas postales descoloridas: la guerra de independencia*. La Habana, Impr. P. Fernández, 1946. p. 43-53.



todo, que meterse en todas partes, que hacer ir al lector a todos sitios: por la calle, al paseo...<sup>11</sup>

De Marcos y Armada radiografían lugares de la ciudad fundamentalmente (la plaza del Vapor, San Isidro, el malecón, el Museo Nacional, la estación terminal de trenes), pero también tipos sociales y vehículos (las guaguas), situaciones características (una cola en el Ayuntamiento de pobres).

Hay desigualdades cualitativas en las estampas. Una de las mejores por el equilibrio entre la narración descriptiva y el empleo de los diálogos es *La Plaza del Vapor*. Una cocinera y el vendedor de pescado conversan:

- ¿Cuánto cuesta esa langosta?
- Cuarenta kilates, por ser para ti.
- ¡Arranca! Si parece una jaiba...
- No se puede dar más barata. Esta langosta tiene cangre, mulata... Se te da en tres reales y medio.
- ¡Te caíste del andamio! ¡Está muy cara! ¡Mi cajón no lleva de eso! Si me la das en una guaña, esta tarde se la aflojo a la familia.
- ¡Vaya!. Te advierto que te llevas la mejor langosta de la Plaza.<sup>12</sup>

En el mismo año de *Palpitaciones...* aparece el primer gran libro del costumbrismo político en la república neocolonial: *La política en Cuba, manual del perfecto hombre público* de Manuel Villaverde, periodista y novelista.

Villaverde escribe un libro orgánico, por la forma en que las estampas se ajustan al objetivo de dar las diversas facetas de un politiquero: cuándo se debe insultar, cómo se usa el "coco-macaco", qué se dice en un discurso electoral, el necesario duelo. Entre las páginas antológicas de esta sátira se encuentra *Hay que ser doctor o general*:

A esta necesidad es imposible sustraerse.  
*Se encontrará un toro de lidia sin astas.*

<sup>11</sup> [MARCOS, MIGUEL DE] *Palpitaciones de una ciudad, reporterismo pintoresco* por Miguel Suárez López. Pról. de Manuel Villaverde. La Habana, Impr. El Avisador Comercial, 1913. p. 11.

<sup>12</sup> [MARCOS, MIGUEL DE] *La plaza del vapor*. (En su: *Op. cit.* p. 43).

Se encontrará un gallo de pelea sin espolones.

Un soldado sin armas.

/ ... /

Pero no encontrareis un político sin el grado de general o sin el título de doctor.

Hay doctores que no han estado nunca ni en un Kindergarten, como hay generales que no han visto una batalla más que pintada en los cuadros de Menocal; pero esto no importa.

El modo como se hayan logrado los pergaminos científicos o las estrellas gloriosas, es lo de menos.

Lo que importa es que sin ser doctor o sin ser general, no será posible conseguir nunca la consideración pública.<sup>13</sup>

Félix Callejas, bajo el seudónimo de Billiken, recogería en 1914, ciento diez artículos publicados en la prensa con el título de *Arreglando el mundo*. El libro combina la pintura de situaciones cotidianas como el viaje en tranvía, la llegada de un frente frío, las altas y bajas en los distintos tipos de moneda circulante, las llamadas telefónicas, con la sátira política en *Inmunes e impunes*,<sup>14</sup> donde se refiere a la forma en que los políticos abusan de las prerrogativas de la inmunidad parlamentaria. Entre las mejores de la colección está *Vendedores ambulantes*, en que transcribe fonéticamente el pregón simultáneo que da bullicio a algunas calles; por supuesto, también incluye los apócopes de palabras y las onomatopeyas:

—¡Mun! ¡Di y Mun! ¡Tre kilo Mun! ¡Bana Po llevo!

¡Di y Mun! ¡Marina di hoy! ¡Mun!

[.....]

—¡Graficóooooo!

—¡Cómo viene el "Graf"!

—¡De hoy "Graf"!

<sup>13</sup> VILLAVERDE, MANUEL. Hay que ser doctor o general. (En su: *La política en Cuba, manual del perfecto hombre público*. La Habana, Impr. El Avisador Comercial, 1913. p. 89-90).

Carlos Loveira —acaso sin conocer el libro— abordaría esta problemática en su famosísima novela *Generales y doctores* (1920).

<sup>14</sup> [CALLEJAS, FÉLIX] *Inmunes e impunes*. (En su: *Arreglando el mundo por Billiken* [seud.] Habana, Impr. Aristides Comedia, 1914. p. 134-136).

Detrás del pregón del florero, que unas veces es un "¡Floriiii...!" largo y agudo, y otras veces un rápido y brutal "¡Flou!", analfabeto y salvaje, casi un ladrido, suena el grito caníbal del vendedor, o la vendedora, de mondongo, grito invariablemente acentuado en una i que se alarga hasta el infinito.

¡Mondonguiiiiiiiii!... to!

[...]

- ¡A cincuenta por medio los tomates, a cincuenta, a cincuenta!
- ¡Pescao fresco y vivito!
- ¡Tin, tin, tin, tin...!
- ¡Pú pú pú pú...!
- ¡Del país huevo fresco! ¡Del país huevo fresco! ¡Del país huevo fresco!
- ¡A ve los chuuiiiuuurro!
- Llevo er nueve mil nueveciento! catolce! ¡La suelte, la suelte!
- Compro boteeella, garrafones, pomos de dulce! Booooteeeeeeello!
- ¡Pí, pí, pí, pí!...!
- ¡Gofio de trigo, gofio de mái, melao de cañaaa!
- ¡.....nales, palanganas, jarros de lata, jarros esmaltados, tapas de cazuela, espumaderas, reverberos, cucharones, parrillas, sartenes...!
- ¡Paragüiiiiiiiro!
- ¡De china dulce!
- ¡Como almíbar las de china!
- ¡Escobas y hules de mesa! ¡Plumiiiiiiiro!
- ¡Dedales, tijera fiiiiiiina!
- Boniatos de Güines! ¡boniotos de Güines! ¡boniotos de Güines! ¡de Güines!, de Güines, de Güines, de Güines, de Güines!
- ¡Componedor de bateas!
- ¡Chirrrrrrrrrrr ...! (el amolador de tijera).
- ¡Para pantalón y saco! ¡Llevo perchero barato!<sup>15</sup>

<sup>15</sup> [CALLEJAS, FÉLIX] Vendedores ambulantes. (En su: *Op. cit.* p. 174-177).

Se ha citado extensamente, para que se admire con qué economía de medios expresivos el escritor recrea una panorámica de los vendedores. El atrevimiento técnico para reconstruir el habla coloquial no se encuentra en las páginas de cuentos y novelas contemporáneas a este cuadro de costumbres, que es una página de excepción dentro de la literatura en ese período.

Los libros de Villaverde y de Billiken son demostrativos de que el artículo de costumbres puede alcanzar niveles superiores de realización que los géneros narrativos en un momento dado y que sólo porque permanecen olvidados es que no figuran entre las más interesantes obras literarias de la década.

Antonio Iraizoz, con *Sensaciones del momento*, deja un libro de valores cualitativos desiguales, en el que sólo tienen interés cuadros como *Un litro de agua pura* —en el que critica el agua que se consume— o *Problema doméstico nacional* —sobre las criadas—, en que recoge el tipo del vicioso de la charada:

Ella juega a todo lo que puede. Por las mañanas se reconcentra en sí misma durante un cuarto de hora para recordar sus sueños, que no se parecen mucho a los de "una noche de verano". ¿Soñó que comía lechón tostado? Pues le apunta al 32, que es cochino. ¿Soñó que un carbonero le pisaba los callos? Pues le apunta al 29, ratón; porque el ratón en el simbolismo de la charada significa todo lo que anda por los pies; y luego por si no ha interpretado bien su sueño le pone también su realito a gato-boca; porque gato-boca se come al ratón.<sup>16</sup>

En la década del veinte, los tres libros que aparecen de cierta forma repiten temas ya abordados. José Muzaurieta con *Manual del perfecto sinvergüenza* escribe un *best-seller* —puesto que alcanza tres ediciones en el mismo año,<sup>17</sup> retomando la línea de Villaverde sobre cómo se forma un politiquero. El

<sup>16</sup> IRAIZOZ, ANTONIO. *Problema doméstico nacional*. (En su: *Sensaciones del momento*. Habana, Impr. El siglo XX, 1919. p. 154).

<sup>17</sup> MUZAURIETA, JOSÉ MANUEL. *Manual del perfecto sinvergüenza; pronuario de conocimientos útiles, para los que aspiren a ser "algo" en la vida pública*. Pról. del bandolero Arroyo y un epílogo de Juan Bautista Lamarche. Habana, Impr. El siglo XX, 1922, 112 p.

La 2a y 3a edición fueron publicadas en el mismo año.

detalle de interés radica en que refuerza la sátira al escribir un "Prólogo" atribuido a Arroyito —un delincuente muy conocido de entonces— y en el que incluye unos *ejercicios espirituales*, que a modo de catecismo debe repetir diariamente el interesado:

Amese a sí mismo sobre todas las cosas  
Nunca diga lo que sienta ni sienta lo que diga  
[...]  
Cualquier procedimiento es bueno para triunfar  
[...]  
Nunca nade contra la corriente  
[...]  
Nunca se acueste sin haber hecho algo en beneficio propio.  
[...]  
Siga este proverbio árabe: cuando un perro tenga dinero dígame: señor perro.<sup>18</sup>

Emilio Roig de Leuchsenring recoge en *El caballero que ha perdido su señora*, artículos diseminados en revistas de varios años, que tienen en común facetas de lo cotidiano —en particular las relaciones amorosas, tipo sociales como el rescabucheador, el cornudo, el novio— y algunas aproximaciones al tema político como *De la farsa política* —donde remeda al orador de mítines— *Bufones modernos* —en que caricaturiza al "guataca" del político—.

Roig asume conscientemente el legado de costumbristas de la etapa colonial —de los cuales fue un sistemático divulgador—, como se evidencia en *Los novios de ventana*,<sup>19</sup> que sigue el mismo esquema de *El amante de ventana*<sup>20</sup> del Doctor Cantaclaro al clasificarlos en "aspirantes", "meritorios" y "efectivos". Sin embargo, este tema se actualiza con *Los novios de sillones*, que es el más común dentro de la vida republicana.

<sup>18</sup> MUZAURIETA, JOSÉ MANUEL. Ejercicios espirituales. (En su: *Op. cit.* 3ra. ed., p. 26-27).

<sup>19</sup> ROIG DE LEUCHSERING, EMILIO. Los novios de ventana. (En su: *El caballero que ha perdido su señora*. San José, Costa Rica, Joaquín García Monge, Editor, 1923. p. 73-84).

<sup>20</sup> *Colección de artículos. Tipos y costumbres de la Isla de Cuba por los mejores autores de este género*. Obra ilus. por D. Víctor Patricio de Landaluze. Fototipia Taveira. 1a. Serie. Habana, Editor Miguel de Villa, 1881. p. 177-190.

Jorge Mañach recoge en libro los artículos ya aparecidos bajo el nombre de *Estampas de San Cristóbal*. Calles, tipos sociales en proceso de extinción, son evocados por Luján, personaje ficticio que le da unidad a la colección y que enseña al narrador los recovecos de la ciudad. Es posiblemente *Estampas...* uno de los mejores en cuanto a los valores estilísticos de su prosa, que también se distingue por una economía de recursos expresivos. La calle *Muralla* se describe como:

Sedería y confecciones. Iño y Eiro, Sociedad en comandita. Mangas de camisa. Paquetes. Jotas y zetas. Un trajín temprano de cajas desclavadas. Mercancías al por mayor. Olor a telar, a linos apretados. Aceras interrumpidas por la descarga; rodeos resignados a la beligerancia arrolladora del arroyo. Rostros sudorosos. Sombreros a guisa de abanico. Ambiente cargado de partículas danzarinas y traspasado de sol áspero.<sup>21</sup>

Manuel Egües Cruz publica *Los mil y un tipos cubanos*, donde adopta una técnica que pretende acercarse a la del cuento, pues cada tipo recibe un nombre. Reitera facetas ya abordadas y su estampa sobre *El jugador empedernido* se inspira en un soliloquio en el que se interpretan los sueños en relación con la charada, tal y como lo hace Iraizoz:

—¿Cuál te pongo? —subrayó el apuntador de terminales.

—Fíjate en ésto: Soñé que se había formado una descomunal "bronca". Que al intervenir yo, para zanjar dificultades, uno de los contendientes estiró el brazo y recibí un certero golpe sobre el ojo izquierdo. (El 25 clarito, ¿verdad?). Luego, recuerdo que me llevé la mano al ojo y, con el susto natural sentí que de él brotaba a raudal la sangre (¿16 y 17 no significan sangre?).<sup>22</sup>

Seis años separan el libro de Egües del de *Estampas* de Eladio Secades, el más difundido de los escritores costumbristas de la república neocolonial. El autor las considera "un lote desordenado de observaciones cubanas y de ideas cubanas",<sup>23</sup>

<sup>21</sup> MAÑACH, JORGE. *Muralla*. (En su: *Estampas de San Cristóbal*. Ilus. de Rafael Blanco. La Habana, Editorial Minerva, 1926. p. 121.

<sup>22</sup> EGÜES CRUZ, MANUEL. *El jugador empedernido*. (En su: *Los mil y un tipos cubanos*. [La Habana, 1935?] p. 140-141).

que fueron impresas en el verano de 1940 en el periódico *Alerta*. Suman cuarentitrés y reúnen casi todos los tipos sociales que habían identificado los anteriores, en particular Egües. Sin embargo, cabe preguntarse por qué es Secades quien deja el cuadro de valor arquetípico de tipos, situaciones y actitudes de la idiosincrasia nacional.

Con independencia de que casi todos los escritores ya mencionados son desconocidos, no es menos cierto que Secades logra establecer una comunicación creciente con sus lectores, que determina que el artículo de costumbres sea siempre un brochazo de actualidad. Incluso, muchas estampas son sugeridas por los lectores, que suministran el asunto.

El auge de las greguerías en las estampas propicia el chiste, que se separa del texto para adquirir vida propia en el habla. Por otra parte, la incorporación del habla cotidiana, la creación de neologismos, el predominio casi absoluto de la narración frente a otros recursos (como la descripción, el diálogo), el uso de oraciones sin complejidades sintácticas, la gracia y el humorismo, determinan un amplio público de suscriptores. También las metáforas y los símiles se fundamentan en asociaciones inesperadas, que son fuentes de humor o de sarcasmo.

El costumbrismo de Secades es epidérmico tanto en el artículo como en el cuento, género que también cultiva, aunque con menos dominio de la complejidad técnica del mismo.

Los cuentos de Secades, en realidad, no rebasan la estructura del artículo en el que sí alcanza maestría. Su caso es diametralmente opuesto al de Miguel de Marcos, quien en *Cuentos pantuflares* —1943, el mismo año de la segunda edición de *Estampas*— prueba que en este género tiene mejores posibilidades de desarrollo.

La segunda edición de *Estampas* contiene cuarentinueve artículos y cinco cuentos. La tercera edición funde las dos anteriores en lo esencial, pero incorpora algunas piezas antológicas como *El diario de un empleado cubano* o *La televisión*, o *Las casas de empeño*.

En *El diario de un empleado cubano* se emplea el soliloquio, como recurso técnico que permite dar simultáneamente lo que

<sup>23</sup> SECADES, ELADIO. *Estampas de la época*. [La Habana, Talleres de P. Fernández, 1941] 194 p.

2a. ed. La Habana, Editorial Lex, 1943. 344 p.

3a. ed. [La Habana, 1958] 202 p.

piensa y hace el narrador. El centro de interés de la estampa radica en cómo la charada, las rifas, el ansia de "premios" en los productos industriales, las quinielas del frontón, el bingo, la lotería, las máquinas de palanca para obtener el "jack-pot", constituyen el objeto de la vida de los jugadores —que puede unir al marido, a la mujer y a los hijos—:

Me despierto sobresaltado a las siete de la mañana. He soñado con la señora Mercedes, la viuda gorda de la casa de al lado. Eso quiere decir algo. Mi esposa me dice que la señora Mercedes se da de jicotea, pero que no me olvide de que estoy siguiendo el veinticuatro. Después no quiere berrinches. Mando a comprar pasta de dientes y en vano reviso la caja de cartón de arriba a abajo. No me he sacado nada. El día empieza mal. Desayuno a la carrera, porque mi esposa se ha empeñado en que antes de ir a la oficina lleve los sobres con las envolturas para el sorteo de un edificio de apartamentos. Total, no se pierde nada. Si no engrampamos la casa, puede tocarnos un televisor, una lavadora automática, un radio de mesa, o media docena de calzoncillos atléticos. No se me quita de la cabeza el sueño con la viuda gorda que se da de jicotea. Pero Purita tiene razón: sería una tontería dejar el veinticuatro.<sup>24</sup>

En *Las casas de empeño* contrasta la descripción de objetos con las razones que motivan la presencia de los mismos, en síntesis muy expresiva que incluyen la greguería:

Las casas de empeño son los únicos museos que tienen un público permanente. Archivo de la miseria de unos. Y de las ganas de divertirse de otros. Con guitarras con polvo y sin cuerdas. Zapatos que dejaron de andar para solucionar un problema. Trajes que no fueron a fiesta para que pudiera ir el dueño. Nada más parecido a la casa de empeños, que la utilería de un teatro. Donde los objetos envejecen por amontonamiento. Y las polillas convierten en menú el respeto que merece la eternidad. Es posible que en la casa de empeño al lado de un ventilador haya un libro de medicina. Se pasa por el filtro del empeñista que tiene un mostra-

<sup>24</sup> SECADES, ELADIO. El diario de un empleado cubano. (En su: *Op. cit.* 3ra. ed., p. 163).



dor de ponerle precio al apuro de los demás. Y que va contra la lógica cuando dice que un brillante es viejo. Y contra la religión cuando le cuelga una etiqueta a una imagen de segunda mano. Las vidrieras de las casas de empeño brillan como los pechos de esos militares que no han ido a ninguna guerra.<sup>25</sup>

En *La televisión*, Secades demuestra ese "olfato" para recoger lo actual y satirizarlo. Es el primer escritor cubano que incorpora este tema a la literatura y ha dejado una imagen artística, hasta ahora insuperada, de algunos programas de la televisión burguesa:

La televisión todavía no es. Está siendo. Llegará al grado de maravilla convertida en símbolo casero. Las azoteas de la ciudad se llenan de antenas. Arañas que han tejido su tela en la punta de un tubo. Por ahí se meten la voz y el gesto. Imagen y palabra de lo que está sucediendo en el mundo. Se llama monitor una pantalla con pretensiones técnicas. Pero que sirve para saciar la vanidad de que los artistas y los locutores se adoran ellos mismos.

El monitor permite el portento de que el actor sea público de sí propio. Hay los programas que parecen creados para estimular la cultura ciudadana por medio de la inquisición. Aparece el concursante. Casi siempre en guayabera, con las manos metidas en los bolsillos y masticando chiclet. El chiclet al principio es dulce. Después es la gimnasia sueca de los maxilares. El maestro de ceremonias le pregunta la edad. El nombre. El apellido. El estado civil. Si tiene una tía en Tampa. Y si padece de ardentía durante la digestión. El concursante sonríe bastante asustado, como si tuviera el presentimiento de que los telones que lo rodean se le van a desplomar en el corazón. Vamos a ver, amigos. Y le enseñan una nevera eléctrica. Blanca como un pedazo de hospital. El recién venido la contempla con esos ojos de espanto de los que nunca soñaron tener una nevera.

Es suya si responde en diez segundos en qué año fue terminada la torre de Pisa.

<sup>25</sup> SECADES, ELADIO. Las casas de empeño. (En su: *Op. Cit.*, 3ra. ed., p. 41).

El concursante de la guayabera siente el vértigo del que se asoma al abismo de la enciclopedia. Y se encoge de hombros cuando le dicen que sólo le quedan tres segundos. Es mentira que la letra con sangre entra. Pero con esto de la televisión quizás sea verdad que, en vez de con sangre, entra con merengue. Y sin más ni más al concursante le estrellan en las narices un cake nupcial. Para que pague el precio de su incultura. Los televidentes se mueren de la risa. En nombre del arte, por supuesto.<sup>26</sup>

El último de los libros costumbristas de la república neocolonial es el de Mario Díaz Aguirre, *Cromos de ayer*, en que rememora costumbres de su juventud —que ya he comentado en otros autores—, como los novios de ventana, los velorios, las retretas del malecón. El artículo *Dale... que ya montó*<sup>27</sup> es una de las mejores sobre las antiguas guaguas, conocidas como “las destripadoras”, y que reciben nombres. Por ejemplo, la ruta 9 se denomina “la precisa”; la ruta 1, “la especial”; y la ruta 4, “la mantilla”.

*Cromos de ayer* carece de innovaciones técnicas o estilísticas y funciona exclusivamente como una reactualización de costumbres ya históricas.

El recorrido parcial por estos libros de costumbres posibilita corroborar la naturaleza polémica de la afirmación de Roig de que este tipo de literatura casi había desaparecido en el presente siglo. No obstante, sí se debe puntualizar que en la prensa hay cientos de artículos —que en aras de la brevedad hemos suprimido—, y en los que demuestran sus capacidades José González Lanuza, Víctor Muñoz, Cástor Vispo, entre otros.

Por otra parte, la aproximación a estos libros permite demostrar la continuidad de temas con la literatura colonial (por ejemplo, los noviazgos, el interés por los vendedores ambulantes, por los velorios y entierros), pero también las formas de ruptura, presentes en el vocabulario, en un mayor oficio de los recursos técnicos para acrecentar el valor literario, e incluso en audacias (recuérdese el artículo sobre los vendedores, de Billiken) que pueden colocar a algunos trabajos por encima de los logros en la narrativa, en años específicos.

<sup>26</sup> SECADES, ELADIO. La televisión. (En su: *Op. cit.*, 3ra. ed., p. 192-193).

<sup>27</sup> DÍAZ AGUIRRE, MARIO. ¡Dale... que ya montó! (En su: *Cromos de ayer*. [Madrid] Artes gráficas [1958] p. 98-101).

Del mismo modo, el examen de estos libros propicia asociaciones temáticas y estilísticas que suponen la creencia de que el artículo de costumbres de Héctor Zumbado denota una asimilación fructífera de Eladio Secades, así como un interés por la elegancia del estilo que recuerda a Jorge Mañach. Por supuesto, esto no quiere decir que afirme que lo conozca, sino que asume una actitud similar en cuanto a la importancia de la función pictórica del lenguaje empleado.

Zumbado, sí tiene en común con Secades el "olfato" para seleccionar temas actuales, que por supuesto garantizan una eficiente comunicación con los lectores, que en muchos casos también le suministran el asunto. También comparte el gusto por la greguería, el empleo de metáforas y símiles, el chiste a partir de asociaciones insospechadas en el mundo de los objetos y situaciones cotidianas, una predilección por una sintaxis directa, con períodos oracionales cortos y la capacidad para la invención de neologismos.

Guillermo Lagarde se inscribe en una línea cercana a Emilio Roig, a Mario Díaz Aguirre, de un costumbrismo histórico que rememora aspectos de la vida cotidiana ya desaparecidos o en proceso de total extinción. Su estilo sí está en deuda con el costumbrismo narrativo de Miguel de Marcos (tanto en *Cuentos pantuflares* como en las novelas *Papaíto Mayarí* y *Fotuto*) y con el periodístico, todavía disperso en la colección de la revista *Bohemia* a partir de la década de 1940. El contrapunto entre el vocablo culto (muchas veces en desuso) y el coloquial de la época que se rememora es un rasgo típico en ambos.

El artículo de costumbres es una forma literaria que en la nueva etapa de la literatura cubana, abierta por el triunfo revolucionario de 1959, tiene múltiples posibilidades de desarrollo y de crear páginas antológicas para el futuro. Sin embargo, necesita una mejor asimilación del legado que los costumbristas de la etapa colonial y de los de la república neocolonial han elaborado. Estudio y examen crítico, que es la única forma de asumir este acervo cultural.

## Acerca del arte popular\*

VICTORIA NOVELO

### 1. ¿QUE ES ARTE POPULAR?

Eso depende. El primer problema que se nos aparece para intentar una aproximación a la respuesta está en el apellido que se le pone al arte. El término "popular", aunque obviamente nos remite a un conjunto social que conformaría el *pueblo*, no nos lo explica. En otras palabras, aunque "arte popular" pudiera significar "el arte que hace el pueblo", no avanzaríamos nada en la respuesta si no recuperamos el sentido histórico del concepto. Y eso, porque a la luz de los procesos sociales, en su desarrollo histórico, el concepto *pueblo* ha encerrado significados enteramente distintos según la sociedad de que se trate, las nacionalidades, la época, las ideologías y hasta la coyuntura: cuando el Presidente norteamericano en turno trata de justificar ante la opinión pública algún hecho de su administración, sea un aumento en los impuestos o una invasión a otro país, se dirige al y se escuda en "el pueblo" norteamericano, es decir, el conjunto de ciudadanos que dice representar. Cuando las noticias nos informan cotidianamente

\* Entrevista realizada por el artista Félix Beltrán, Presidente del Comité Nacional Cubano de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, en Ciudad México.

de las luchas de los pueblos salvadoreño y guatemalteco, es otro el contenido del concepto que, en estos casos (y otros similares), identificamos con las clases y estratos explotados de la sociedad que han decidido un camino para sacudirse el yugo del capital y sus amigos. ¿De qué pueblo hablaríamos entonces? Con todo esto quiero decir que arte popular en abstracto no existe, como tampoco existe un pueblo en abstracto. Siempre se tratará de un pueblo y unas manifestaciones culturales concretas.

Hay otro problema. El concepto no siempre ha tenido vigencia; su existencia corre paralela a las sociedades clasistas donde la dominación en su esfera ideológico-cultural exigía que los productos culturales reflejaran la misma distinción y distancia que las clases mantenían. Así, las diversas expresiones artísticas en las sociedades de clases han sido, unas, dominantes, pretendiendo la hegemonía; y otras, subordinadas. La dominación en este terreno no sólo ha implicado imposición de modelos, símbolos y valores artísticos; también, una supuesta superioridad. Y para eso había que ponerle apellido a las cosas y a los fenómenos sociales-culturales, había que distinguirlos. El arte, con mayúsculas o con el apellido "culto" existe porque existe el otro, el de los dominados, así el primero sea una expropiación sofisticada del segundo. La superioridad del arte dominante no sólo se expresa en la sociedad capitalista en su valor de cambio sino también en que es a través de su óptica que se "descubre" el arte popular como tal y, por tanto, se le define.

En el capitalismo dependiente y subdesarrollado que vivimos, en mi país en particular, el concepto arte popular ha servido para designar expresiones culturales diferentes producidas por segmentos sociales también distintos. En la fase de la revolución de 1910, el arte popular englobaba productos culturales de las etnias que todavía tenían una presencia contundente en la sociedad. Arte popular entonces fue la danza, la música y la plástica de los grupos indígenas considerados por la fracción burguesa triunfante como los legítimos herederos de las formas de vida prehispánicas. El desarrollo del mercado interno, el nacimiento de la industria cultural, del turismo y de la de la anónima sociedad que modela la cultura para las masas, ampliaron el contenido del concepto aunque sigue teniendo una connotación fundamentalmente campesina.

## 2. ¿EN REALIDAD ES ARTE O ARTESANIA?

Puede ser las dos cosas, o ninguna. Otra vez, depende de la caracterización que se haga del arte popular en una determinada situación. Si nos mantenemos en el caso mexicano, el arte popular engloba diversas manifestaciones que, de acuerdo a las concepciones vigentes, se definen como producción artística: teatro, danza, literatura, música, además de la plástica. Algunos extremistas del populismo incluyen en el arte popular los alimentos y hasta las bebidas regionales. Es necesario hurgar en la ideología para poder conocer los intereses de clase que expresan las distintas concepciones. Sin duda, mucha de la calificación indiscriminada de toda clase de expresiones de la vida campesina como "arte popular" tiene vínculos con la industria turística y la consolidación de una imagen nacional supraclasista.

Si tratamos de ser precisos, la calidad de artesanía se confiere a un producto plástico por provenir de un proceso de trabajo fundamentalmente manual y calificado en relación a los patrones industriales. Así, el artesano, como conocedor de un oficio que se desarrolla históricamente antes de la industria, puede producir objetos artísticos, pero no necesariamente; puede producir en serie objetos a los que no añade ningún valor socialmente establecido como estético. Pero esto depende de las condiciones generales de producción. En México, por ejemplo, se elaboran en forma artesanal una serie de objetos sin ninguna intencionalidad estética (materiales de construcción u objetos domésticos), sea porque la industria no los ha incorporado a su producción, o porque las condiciones de subdesarrollo reproducen sistemas de trabajo arcaicos que por su inversión social pueden producir a bajos precios objetos para los consumidores más pobres. Y hay, por otro lado, objetos que la sociedad considera artísticos y que requirieron en su factura el despliegue de las habilidades artesanas.

La calidad de arte, por su parte, como atributo socialmente establecido puede variar de sociedad en sociedad aunque existan obras que la tradición judeo-cristiana considere universalmente admirables.

## 3. ¿COMO ES POSIBLE DETERMINAR SU AUTENTICIDAD?

Cada sociedad construye su "autenticómetro" (por llamarle de algún modo). Es decir, los criterios para definir, de acuer-

do a determinados intereses, primero, lo que el pensamiento dominante va a considerar como arte y, después, lo que en esa materia resulta o no auténtico en un momento dado.

Aunque no es difícil postular que las ideas dominantes en el capitalismo tienen en su base un modelo que busca, por sobre todas las cosas, la consecución de la ganancia, los criterios para definir la autenticidad en el arte, aunque desde luego presuponen su consideración como mercancía, pasan por caminos directos o torcidos que también tienen que ver con modas y corrientes artísticas, así como con situaciones sociales especiales.

La proliferación de las ideas del romántico proponente de la teoría del buen salvaje propició que, en todos aquellos lugares donde estos buenos salvajes habían logrado sobrevivir a la conquista colonial, se desarrollara una teoría que, buscando construir una cultura nacional, identificaba autenticidad con la producción cultural de los primitivos pobladores o sus descendientes. Casi siempre indígenas, los buenos salvajes se vieron de pronto convertidos en artistas y sus objetos de uso doméstico y ritual encontraron acomodo en museos de arte primitivo primero y después en los de arte popular. Expresiones que conformaban una totalidad fueron aisladas, petrificadas y foliadas. Objetos y símbolos que incorporados a la vida cotidiana tenían un significado pasaron a ser elementos inconexos en vitrinas.

Si las conquistas anteriores habían expropiado recursos, productos y trabajo, la apropiación de las expresiones de la cultura sirvió para construir una imagen de lo nacional acorde con las necesidades de una etapa de crecimiento del capitalismo que necesitaba reforzar el marco del estado-nación.

Históricamente, la calidad de "autenticidad" ha variado; depende lógicamente de quién califica. O, más bien, desde qué posición de clase se califica. Una vez que se transnacionalizó la ideología capitalista de la oposición arte culto-arte popular y del valor económico e ideológico de este último, a la apertura de museos de arte popular le siguió el establecimiento de cadenas de tiendas especializadas en comercializar los objetos del arte popular, en especial, las llamadas artesanías o curiosidades. Las necesidades del capital invertido en el comercio y y en el turismo obligaron también a la búsqueda de autenticidad como criterio que añadía más valor a la mercancía. Y casi

siempre lo auténtico equivalía a "lo exótico", "lo primitivo"; en otras palabras, lo que hacían los otros. Generalmente "los otros" en las sociedades subdesarrolladas son los campesinos pobres, mientras que para los países imperialistas, "los otros" son los subdesarrollados.

Debidamente autenticadas las manos pobres de los productores no deben producir más que productos tradicionales. Se es auténtico porque se es estático. Me ha tocado conocer a "especialistas" que descalificaban una danza campesina en Portugal porque los danzantes usaban alguna prenda de vestir "moderna" (anteojos, calcetines de *nylon* o maquillaje). De este modo, la ideología burguesa busca *conservar* tradiciones aunque resulte artificioso; por una parte, para mantener la distinción de la producción cultural, pero, también, para comerciar esa distinción. En estos casos resulta evidente cómo la inmovilidad es una de las tradiciones que el capitalismo más busca mantener. La autenticidad así impuesta no necesariamente refleja los intereses populares.

Me parece que si hemos subrayado el carácter de clase de la producción cultural es por ese camino que debemos aproximarnos a las bases que determinan una relación alternativa de autenticidad:

La producción cultural de las clases dominadas en la sociedad capitalista mantiene una relación contradictoria con la cultura dominante. Esto significa que aunque por una parte los modelos artísticos pueden transitar entre las clases como imposición o imitación, la apropiación siempre significará una reinterpretación, de tal modo, que la manifestación, si echa raíces, simbolizará relaciones sociales propias o, en otras palabras, servirá de lazo de identidad. Me parece que ahí radica la calidad de auténtico: en la capacidad de la producción cultural popular de implicar los intereses de clase. Hago énfasis en la cuestión de una *identidad basada en los intereses de clase* pues no toda la producción cultural que se consume, crea y recrea en las clases subordinadas responde a esa necesidad. De hecho, la sociedad capitalista tiende a inhibir y adormecer la creación de modos de trabajo y de creación cultural que puedan potenciar la expresión de una cultura popular que, si es auténtica, tendrá, obviamente, que proponer modos de producción artística y de modelos culturales opuestos a los burgueses dominantes. De ahí que autenticidad, en un determinado momento de la lucha de clases, signifique liberación. No hay más



que observar a nuestro alrededor para comprobar los cambios que se suceden en la esfera cultural cuando los pueblos echan a andar. Lo genuino en la producción artística, en las relaciones sociales, en las ceremonias y celebraciones es la expresión que subraya el compromiso social con los intereses colectivos de las mayorías. Por eso lo auténtico en el canto nicaragüense de hoy es su calidad de revolucionario, por eso en la narrativa y la poesía de los pueblos en proceso de liberación el personaje central es el mismo pueblo que deia atrás la sumisión ancestral para erguirse, fortalecido en la lucha, como el verdadero protagonista de la historia.

#### 4. ¿ES LA INDUSTRIA FAVORABLE PARA EL ARTE POPULAR?

Si pensamos la industria como un cierto grado de desarrollo social, podemos dar varias respuestas. Por una parte, el avance que significa el sistema industrial en cuanto a la posibilidad de producir en menos tiempo satisfactores accesibles a la sociedad en su conjunto, permitiría, teóricamente, una mayor posibilidad de tiempo libre para los trabajadores y, por otra, un acceso masivo al consumo de productos necesarios, entre los que ubicamos los que se vinculan con la cultura.

Desde luego que, para que las posibilidades enunciadas se realicen, haría falta suprimir el obstáculo que significa la "racionalidad" de la empresa capitalista que no incluye entre sus planes satisfacer las necesidades de las grandes masas. En las sociedades donde la industria no es manejada de acuerdo a las leyes de la acumulación capitalista, es evidente que las posibilidades de acceso masivo a productos culturales y a todo consumo necesario han dejado de ser teóricas; en su realidad, amplían al mismo tiempo las facilidades para la producción de cultura.

El proceso de desarrollo capitalista y, concretamente, la instauración del sistema industrial, procreó, en el terreno del vínculo del productor con el producto, una relación contradictoria. Aunque la alienación en el trabajo es una relación inherente al antagonismo trabajo-capital, la clase obrera ha dado innumerables muestras de oposición activa a esta relación creando productos culturales, dentro del capitalismo, que enfrentan la monotonía, el anonimato, la subordinación pasiva a los ritmos de trabajo impuestos. Bastaría mencionar toda una tradición poética, musical, periodística y gráfica a partir

de la situación en el trabajo así como la producción de objetos decorativos usando las herramientas y los materiales de trabajo industrial. Como formas de protesta social en la esfera ideológica, identifican, algunas expresiones más que otras, los contendientes en la lucha de clases, reivindican la solidaridad de clase de los trabajadores y, como en el caso de la canción de trabajo de los negros norteamericanos, hasta dan origen a toda una tradición musical.

Desde otra perspectiva, la producción industrial, especialmente en los países capitalistas centrales, así como produjo una sociedad apta para el consumo industrial masivo, también propició una reacción a la homogeneización del gusto y del consumo. Esta reacción, generalmente ubicada en las élites, en cuya base es perfectamente identificable la compulsividad por mantener una "personalidad" separada del resto de la sociedad, redescubrió los valores de la producción artesanal como única posibilidad de creación de objetos individualizados. Lo "hecho a mano" pasó a ser un atributopreciado y buscado por estas élites en su afán de distinción lo que, a su vez, estimuló grandemente el renacimiento de la producción artesanal donde ésta era ya parte de la arqueología y abrió nuevos mercados a la producción artesanal de los países subdesarrollados de tradición campesina. De esta manera, entonces, la industria incide también en por lo menos una parte del llamado "arte popular" invirtiendo en la producción y comercio de artesanías y redefiniendo los productos de la cultura popular y su simbología.

##### 5. ¿CUAL ES SU PRINCIPAL VALOR SOCIAL?

Como expresión cultural que posibilita la participación en colectividad de los distintos estratos de trabajadores afianzando lazos solidarios basados en la identidad de clase, la producción artística popular es, en las sociedades subdesarrolladas del capitalismo, una potencialidad que, según el estado de la lucha de clases, es más o menos manifiesta y desarrollada en cuanto a su posibilidad de oposición a los modelos burgueses. En las sociedades donde los pueblos han derruido el régimen de propiedad privada, el arte popular encuentra la posibilidad objetiva y subjetiva de construirse como tal. Al formar parte de una nueva concepción del mundo y, por tanto, de una nueva forma de vida social, tiende a participar de un proceso de revolución cultural que busca que la manifestación artística no se produzca como especialidad aislada que se sobrepone a la

vida diaria para darle color o fondo musical. Por el contrario, tiende a ser incorporada al movimiento social en su conjunto como estilos de la cotidianidad que identifican una particular manera de pensar y vivir la vida en la que los participantes se reconocen.

6. ¿EN QUE CIRCUNSTANCIAS SE ENCUENTRA EL ARTE POPULAR EN LOS PAISES DEL TERCER MUNDO, EN PARTICULAR LOS CAPITALISTAS?

Me parece que a lo largo de las respuestas anteriores ya se ha contestado en buena medida esta pregunta. Quizá convendría subrayar dos cuestiones. Una, que la producción de lo que la burguesía en nuestros países define como arte popular está siendo estimulada a juzgar por el crecido número de instituciones dedicadas a su fomento y comercialización ya prácticamente monopólica. Es decir, con fines enteramente mercantiles, envueltos en argumentos turísticos y de pintoresquismo nacional, vivimos un agudo proceso de expropiación de símbolos culturales que conlleva la explotación de la fuerza de trabajo que los produce.

Por otra parte, lo que aquí hemos considerado la producción auténticamente popular, si bien vive en condiciones de opresión, no sólo la resiste sino que desarrolla su oposición, a veces a tientas, a veces con mayor seguridad, dependiendo de su experiencia de lucha. Cuando esta oposición trasciende y pasa a la ofensiva, se hace manifiesto el valor de la terquedad en preservar, en abierto o sordo enfrentamiento a los modelos dominantes, relaciones sociales y rituales de vida colectiva que han posibilitado la emergencia de sólidas identidades que las clases trabajadoras han consolidado en el proceso de adecuación-resistencia-oposición a la ideología dominante. En los momentos estelares de la lucha de clase se evidencia y cobra sentido la importancia de los mecanismos utilizados para salvaguardar tradiciones solidaridad, ayuda mutua, festividad colectiva, como premisas de una nueva identidad que si bien reúne tradiciones culturales diversas, las conjuga para la defensa de los intereses de clase que se concretan en un proyecto alternativo de sociedad y que, por tanto, son genuinamente populares.

*Juan Francisco Calcagno: En el ciento  
cincuenta y cinco aniversario  
de su nacimiento*

PEDRO MÉNDEZ DÍAZ

Este destacado educador, escritor, periodista, conferencista, novelista, historiador y benefactor, nació en Güines en los primeros días de marzo de 1827.<sup>1</sup> Fueron sus padres el doctor Juan Francisco Calcagno Monti, médico cirujano, oriundo de Italia, quien arribó a nuestras playas en 1818, y se estableció poco después en Güines, donde ejerció su profesión con tal devoción y desinterés que conquistó pronto el afecto y reconocimiento de sus convecinos y con ello el título de "médico de pobres", y Dolores Monzón de la Bodega, joven habanera, que vivió pocos años.

Huérfano aún pequeño, quedó Calcagno al cuidado de doña Bárbara, natural de Canarias, y doméstica de la casa. El hogar acomodado en que nació estaba en la esquina que forman las calles de Peña y Concha, denominadas hoy Primera y Tercera, respectivamente, frente a la casa de Herrera, la mansión del marqués de Almeyda. Era la vivienda de techumbre de tejas, portal amplio y recias puertas y ventanas.

El día de su nacimiento no consta en la partida de bautismo Véase Apéndice. I.

Calcagno era muy niño, contaba sólo cinco años de edad, cuando fue llevado a Bruselas y permaneció allí hasta 1836 en que regresó a Cuba. En Güines fue alumno del colegio Arango y Parreño, donde aprendió a leer. El propio Calcagno nos dice: "La casa escuela de Arango, único edificio entonces con columnas de piedra, se hacía odioso por regir en ella, el asesino principio *la letra con sangre entra*."<sup>2</sup>

En su infancia, su padre lo llevó un día a visitar a un enfermo en el ingenio *La Ninfa*. El paciente era Francisco de Arango y Parreño, quien había trabajado arduamente por el progreso de su patria, y particularmente de Güines. Calcagno nos refiere en una de sus obras, el impacto que le causó el encuentro con aquel estadista en el capítulo titulado "El hombrecito enfermo":

Al solo recuerdo de aquella escena un velo de melancolía cubre ahora mi imaginación.

El paciente [...] estaba reclinado en un sillón al lado de su lecho.

Me tendió la mano [...] y me dirigió unas palabras que he olvidado.

Yo lo miré largo rato sin poder separar la vista de él.

Aquellos ojos lánguidos y elocuentes, que habían visto ya setenta y dos primaveras, sus cabellos blancos y escasos, aquella sonrisa de inefable e indefinible dulzura... sí...sí...me parece que aún le veo...era el emblema de la quietud de ánimo...era el símbolo de la tranquilidad de conciencia [...]

El hombrecito enfermo partió [...] para La Habana acompañado de dos médicos y murió poco después de llegar a esta ciudad.<sup>3</sup>

Como su padre, propietario del cafetal llamado "La Italia", poseía una dotación de esclavos, desde temprano conoció de la suerte del negro oprimido, lo cual conmovió su espíritu. Un sentimiento humanitario animará su pluma fecunda, ya adulto,

<sup>2</sup> CALCAGNO, FRANCISCO. *Recuerdos de antes de ayer*. Habana, Imp. El Pilar, 1893. p. 8.

<sup>3</sup> CALCAGNO, F. *Colección de artículos*. Habana, Establecimiento Tipográfico La Antilla, 1860. p. 45, 48.

en varias obras, particularmente en *Los Crímenes de Concha*, *Romualdo, uno de tantos*, *El Emisario*, *Recuerdos de antes de ayer*, *Poetas de color*, etc.

Años más tarde ingresó en el colegio habanero San Cristóbal, conocido también por el Carraguao, siendo condiscípulo de cubanos que brillaron después en diversas ramas del conocimiento humano, como Alvaro Reynoso, los hermanos Guiterras, Rojas y otros.

Este colegio se distinguía en su enseñanza por haber introducido nuevos métodos pedagógicos el mentor de la juventud cubana, José de la Luz y Caballero, "el padre, el silencioso fundador", como lo llamara nuestro héroe nacional José Martí. Cursó allí estudios; se graduó de Bachiller en Artes en la Real y Literaria Universidad de la Habana, luego de los ejercicios realizados en treinta y uno de julio de 1844.<sup>4</sup> Posteriormente viaja a los Estados Unidos y fija su residencia en Nueva York, donde se le encarga la traducción de una parte del repertorio de la famosa trágica Rachel, labor que simultaneaba con las de profesor de idiomas en New Haven, como él mismo expresa: "enseñaba francés y español a los yanquis"<sup>5</sup>.

Vuelve al suelo patrio, a la villa de Güines (1860), cargado de fecundas iniciativas encaminadas a promover el desarrollo cultural de su pueblo natal. En efecto, funda y dirige el *Album Güinero*<sup>6</sup>, publicación quincenal cuyo primer número vio la luz el quince de septiembre de 1862, y el último que hemos podido consultar está fechado en quince de octubre de 1863. Los ejemplares localizables, que hemos leído cuidadosamente, contienen artículos científicos y literarios, datos curiosos de interés local, información estadística sobre la población y producción de este pueblo, fragmentos de literatura extranjera traducidas del inglés, francés, etc.

Como dato de gran interés histórico, tal vez no conocido hasta ahora, diremos que en la entrega número 3, año 1, de octubre 15 de 1862, comenzó Calcagno la publicación de una obra que constituiría, en realidad, la primera historia local de Güines, que lleva el título siguiente: *Notas cronológicas de Güines y su jurisdicción seguida de la historia de los principales*

<sup>4</sup> Véase Apéndice II.

<sup>5</sup> CALCAGNO, F. *Op. cit.* (2). p. 95.

<sup>6</sup> *Album Güinero* (Güines); 1862.

*edificios públicos y de los datos estadísticos de más importancia.*

En esta época introduce la primera imprenta en Güines, crea la primera biblioteca pública y establece la primera academia de idiomas. Por esos servicios valiosísimos a la cultura patria mereció el dictado de "blasón vivo de Güines", con lo que le distinguió el crítico Manuel de la Cruz.<sup>7</sup>

Por otra parte, consagróse a la enseñanza en la Escuela Municipal de San Julián no. 3, a cargo de Joaquín Ruiz de Austri, uno de los educadores más notables que tuvo esa localidad en el siglo pasado, según la opinión autorizada de su discípulo Raimundo Cabrera, quien hizo un retrato antológico del buen maestro, en el primer capítulo de su obra *Mis buenos tiempos*. Calcagno desempeñó interinamente por un año la dirección de este centro docente cuando el mencionado profesor se vió precisado a pedir licencia por motivos de salud.

Nuestro biografiado regresa a la capital (1864) para hacerse cargo de la subdirección del renombrado colegio San Francisco de Asís de Alonso Delgado, que parecía, en cierto sentido, heredero de los timbres de El Salvador. Antes contrae matrimonio con la joven güinera Angela Miranda.<sup>8</sup> Quedó viudo y casó años después en segundas nupcias, con Virginia Poey, hija del sabio naturalista Felipe Poey.<sup>9</sup> No tuvo hijos de los dos matrimonios, pero sus discípulos ocuparon el lugar de los mismos ya que él supo volcar en ellos todos sus sentimientos paternos.

Cerrado el colegio San Francisco de Asís en 1868, a causa de la Revolución, se dedica a la enseñanza privada y a sus labores literarias. Fue maestro de los hijos de muchas familias habaneras, entre ellos los de Raimundo Cabrera, Sánchez Toledo y otros más.

Aunque nuestro personaje cultivó con éxito las letras, fue, sobre todo, maestro. Amó con fervor la enseñanza, se sentía más educador que literato, lo que reconoce paladinamente en su disertación *El vaso de agua con panales*, pronunciada en la tertulia literaria de José María de Céspedes. En el primer párra-

<sup>7</sup> CRUZ, MANUEL DE LA. *Obras*. Madrid, Editorial Saturnino Callejas, 1926. t 5, p. 5.

<sup>8</sup> Véase Apéndice III.

<sup>9</sup> Véase Apéndice IV.

fo declara: "Yo no tengo pretensión de orador. No soy más que un maestro. Más didáctico que florido, más útil que dulce".<sup>10</sup>

El periodismo constituyó su iniciación literaria. Colaboró en muchos diarios y revistas: *La Habana Elegante*, *El Siglo*, *La Unión*, *El Progreso*, *El Triunfo*, *El Faro Industrial*, *La Prensa*, *La Razón*, *El País*, *La Libertad*, *La Habana Literaria*, *La Revista de Cuba*, *La Ilustración Cubana*, *El Hogar*, *El Occidente*, *La Idea* y otras que recogieron numerosos artículos suyos de orientación varia, aunque muchos de ellos de crítica social.

Calcagno estaba especialmente dotado para el periodismo, hablaba además del español, inglés, francés e italiano. Dominaba también el griego y el latín, conocía la literatura de varios países y poseía sólidos conocimientos de historia universal y de Cuba. Su estilo era sencillo, directo, claro y elegante.

Escribió innumerables editoriales y trabajos literarios. En uno de ellos precisa la misión del periodismo y emite juicios certeros y valiosos sobre esta profesión. Del *Album Güinero*, reproducimos el párrafo siguiente tomado de un editorial, cuyo contenido equivale a una profesión de fe:

Es la misión del periodismo ilustrar, y para ilustrar, esto es, para corregir errores, destruir abusos, rectificar opiniones, denunciar vicios, descubrir cuestiones de interés, promover reformas, introducir mejoras; en fin, en todo su espinoso camino debe el periodista ir alumbrando por la antorcha de la verdad. No queremos decir que haya de ser infalible [...] queremos decir que la sinceridad e imparcialidad son guías, esto es, reconozca principios y no individualidades, que defienda una opinión, porque crea que es la recta, y no porque ya directa o indirectamente convenga más a sus miras personales. Ahora bien, para decir esa verdad, a despecho de la censura pública es preciso algunas veces contrariar arraigadas creencias y muchas zaherir susceptibilidades.<sup>11</sup>

Este escritor contribuyó, al par que otros cubanos cultos, a impulsar el movimiento intelectual de su época por medio

<sup>10</sup> CALCAGNO, F. *El vaso de agua con panales*. Disertación pronunciada el 24 de abril de 1885. Habana, E. Fernández Casona, 1885.

<sup>11</sup> *Album Güinero*. (Güines), 1863.



de charlas y conferencias literarias y científicas en las veladas que era costumbre celebrar en los salones de algunas familias e instituciones culturales del pasado siglo. Así lo evidencian sus conferencias en el Liceo Artístico y Literario, de Guanabacoa, La Caridad del Cerro, y en las tertulias de Nicolás Azcárate y José María de Céspedes, así como en el Ateneo y Nuevo Liceo de la Habana, del cual fue uno de sus directores.

Manuel Sanguily, que le escuchó varias veces, nos ofrece esta opinión sobre las dotes de Calcagno como conferencista:

Creo que la primera velada literaria de la Caridad del Cerro, tuvo por objeto honrar la memoria de José de la Luz y Caballero. Habló en ella, con la agradable naturalidad y riqueza de datos, con que se expresa comúnmente, el Sr. D. Francisco Calcagno, quién en 1884, pronunció allí mismo una conferencia sobre la Atracción.<sup>12</sup>

Otro género literario que desarrolló Calcagno con singular acierto fue la novela, especialmente la novela de corte abolicionista. El espectáculo de la esclavitud le conmovió profundamente en la niñez y ya adulto consagró su pluma a combatir tan nefanda institución. Una de sus más logradas novelas de este tipo fue *Romualdo, uno de tantos*, verdadera radiografía de la sociedad esclavista, así como de sus figuras más representativas: mayoral, cimarrón, rancheador, etc.

Nos explica los medios de que se vale el mayoral, hombre bruto y verdugo, para obtener la obediencia de los esclavos:

Castigo se llama por excelencia al del látigo, como si el cepo y los grillos no lo fueran. ¿Sabe el lector lo que es el cepo? El tormento de la inmovilidad el torcedor de la inacción, el resumen de todas las angustias, la agonía continuada. Una hora, dos, un día, una semana, a veces un mes, en una posición sin moverse, unido al dolor intelectual el dolor corporal. ¿Y los grillos? El mayordomo que los impone no los ha llevado nunca; no puede saber lo que es ese peso continuo, atado al cuerpo, como un remordimiento al alma, que llaga las piernas, que mortifica, que agobia, y con el

<sup>12</sup> SANGUILY, MANUEL. *Obras completas*. La Habana, A. Banbecker, Impresor, 1926 t 3, p. 94.

cual, sin embargo que pide inmovilidad, se han de desempeñar todos los trabajos.<sup>13</sup>

Nos da también su versión del cimarrón:

Es un ente fuera de la ley, desposeído de todo lazo social, privado de todo derecho, un animal salvaje que todo el mundo tiene la facultad de pisotear y perseguir.

Cualquiera, siendo blanco, está autorizado para detenerlo. Le pide la licencia, como no la tiene, lo amarra, y lo lleva a su amo para cobrar la captura de cuatro pesos. Si se resistía podía matarlo sin responsabilidad.<sup>14</sup>

Sobre el rancheador, otros de los tipos más odiosos de la sociedad esclavista, nos ofrece su interpretación:

Es un monstruoso engendro de la esclavitud, como el derecho de horca y cuchillo lo era del feudalismo. El tipo cimarrón da lugar al tipo rancheador; como el reo político suele dar lugar al verdugo. Puesto en paralelo con el corredor que hemos descrito, no podría decirse cuál de los dos es peor, cuál más innoble. Los dos son peores... peores que todos los demás... Y ¿de dónde proceden los rancheadores? He aquí por qué hemos dicho que el hábito o costumbre endurece nuestras almas: proceden de esos mismos guajiros, cándidos, hospitalarios, que todo lo dan al amigo, que todo lo sacrifican por hacer un bien; y que si son jugadores consuetudinarios es porque siempre hubo en nuestros campos más vallas que escuelas. El guajiro es cruel por ignorancia, el contramayoral por necesidad.<sup>15</sup>

Censura enérgicamente, a través de uno de los personajes de la novela, a los esclavistas por su conducta sórdida, y, al propio tiempo prevee las consecuencias de tal sistema injusto e inhumano.

Hemos querido ser excelentísimos señores, antes que ser señores excelentes; hemos vendido la vida moral por la vida material, atrofiando todo sentimiento de justicia: hemos sido sordos a la gran lección que nos da

<sup>13</sup> CALCAGNO, F. *Romualdo, uno de tantos*, Habana, Estab. Tipográfico El Pilar, 1891. p. 28.

<sup>14</sup> *Ibidem.* p. 48.

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. 47.

la historia de Haití, y aglomeramos ciegamente seres de una especie que tiene derecho a odiarnos, preparando así un volcán para nuestros sucesores y esperando impasibles el estigma con que nos ha de marcar la historia. ¡Ay de nosotros si al fin se nos obliga a lo que tan estólidamente nos negamos! ¡ay de nosotros el día que esa raza salga de su embrutecimiento y venga a pedirnos cuenta de tan continuada iniquidad! No tendrán armas, ni dinero, ni táctica; pero tendrán la desesperación y el odio, tendrán de su lado la razón, arma terrible que siempre triunfa, y la tendrán porque no dando oídos más que a la sórdida avaricia, no hemos procurado ni con un poco de gratitud a los que labraban vuestras riquezas y nuestros títulos.<sup>16</sup>

A continuación, como para completar su pensamiento, agrega:

Para nosotros las comodidades y los goces, goces amasados con las lágrimas y dolores de medio millón de desgraciados... ¡oh! a cuánta depravación conduce la codicia! Cuántas imprecaciones rodarán envueltas en los pliegues de esa brisa murmuradora, cuántas maldiciones flotarán sobre esos campos de caña! No hemos pensado que mejorando la suerte de esos infelices, ganábamos en enaltecimiento moral cuanto perdiéramos en esos bienes materiales que acumulamos en esta miserable vida humana que no es más que un soplo...<sup>17</sup>

Por cierto, que esta novela impresa en 1881 fue secuestrada inmediatamente en La Habana por las autoridades coloniales so pretexto de no haber cumplido su autor algunos de los requisitos que exigía la Ley de imprenta. Años más tarde, apareció otra edición, luego de abolida la esclavitud en Cuba.

Su novela de crítica social de mayor importancia se titula *Los Crímenes de Concha* donde el autor revive con impar realismo hechos y sucesos relacionados con la esclavitud. Aunque el manuscrito fue terminado en 1864, el escritor no lo pudo publicar hasta veinte y tres años después, debido a la censura de la época.

<sup>16</sup> *Ibidem.* p. 134.

<sup>17</sup> *Ibidem.* p. 135.

En el epílogo de esta obra, Calcagno manifiesta que ha concluido su historia el seis de enero de 1864, y añade:

Así está el manuscrito sobre mi mesa... acaso pasarán muchos años antes de que pueda publicarse en Cuba, y mucho antes de que se le lea con la cándida curiosidad, o con la indignación honrada con que leemos a veces la relación de algunos ya subsanados errores de la Antigüedad.<sup>18</sup>

Describe la fiesta del pueblo "embriagado de placer y aguardiente" y aprovecha la ocasión para formular determinadas consideraciones acerca del carácter cubano:

Pero mirad qué alegre es el día de Reyes en Cuba. En premio a tantos sudores damos a nuestros esclavos un día de embriaguez y desorden, y ellos lo aprovechan a su modo. Las damas paradas en las ventanas ríen y aplauden y dan el aguinaldo, los jóvenes con lúbrica mirada siguen a las lascivas bailadoras que al compás de un son monótono y enervante mueven con embriagador deleite brazos y piernas, cinturas, piés y caderas. Y los niños se mezclan y confunden, y bailan y chillan y remedan las libidinosas contorsiones de sus siervos.

Así van bebiendo el veneno mezclado a una apariencia de miel: más tarde aprenderán a mandar y ser obedecidos ¡cuán fáciles con sus fieles siervas encontrarán la pendiente de la corrupción! He ahí por que somos lascivos y flojos, mendaces, inconstantes, volubles y caprichosos, he ahí el gérmen de todos nuestros defectos de carácter y de constitución física: se nos cría para ricos nunca para ser pobres; se nos enseña a mandar nunca a obedecer: ¡pobres de nosotros si un trastorno social nos hace pobres!<sup>19</sup>

En su notable obra *Recuerdos de antes de ayer* —especie de autobiografía— hay varios capítulos importantes principalmente los titulados "Taita Fufú", "Teodoro" y "El lado horrible" que dignifican la raza de Plácido y Manzano, White y Salas, Maceo y Crombet.

<sup>18</sup> CALCAGNO, F. *Los crímenes de Concha*. Escenas cubanas escritas en Güines en 1863. Habana, Librería e Imprenta de E. F. Casona, 1887 p. 195.

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 197.

Del primero vamos a divulgar estas líneas:

... Nunca he podido negar limosna a un mendigo africano. Me he puesto a considerar cuánto encierra de bochornoso para nuestra sociedad el hecho de un africano viejo y desvalido que vive de limosna ¡Qué larga serie de privaciones, de ocultas amarguras y de ignorada injusticia revela el africano que mendiga! ¡Cuántos dolorosos misterios en el curso de esa vida y de ese inacabable vía crucis! Desde luego, su historia puede resumirse en esta fórmula: trabajó toda su vida para otro, y por eso hoy vive de la caridad pública [...] ¡Oh! no neguéis limosna al viejo africano que mendiga... no fue el vicio, el abandono, la indolencia, ni el despilfarro lo que los condujo a la indigencia. Pero mientras él trabajaba y consumía su juventud y sus sudores, alguno, tal vez un señor marqués, brillaba en los salones, rodaba coche, daba festines y perdía gruesas sumas sobre el tapete verde.<sup>20</sup>

Uno de los capítulos más valiosos es el que dedica a Teodoro, que es un relato conmovedor acerca de la ejecución de un esclavo negro que mató al mayoral, porque éste golpeó despiadadamente a la autora de sus días. El autor expone interesantes observaciones que merecen ser conocidas:

Cuando leí yo el proceso compadecía a Teodoro [...] y a la sociedad [...] Comprendí porque la justicia indulgente con los blancos negricidas, es inflexible con los negros blanquicidas, sin que se pueda culpar más que a las circunstancias de nuestro estado social. ¡Las circunstancias! [...] palabra salvadora que nos permite ser despiadado sin romerdimientos [...] Para el africano homicida no hay circunstancias atenuantes; tenemos que imponer silencio a la conciencia, y más, herir pronto y de un modo ostentoso [...] De esa precipitación en los actos de justicia suele resultar la condena de algún inocente, pero en todo caso... era esclavo, si no era culpable podía serlo más tarde que a la culpa es natural que estén siempre dispuestos; y además el escarmiento que dejaba en los vivos pagaba bien el efímero dolor de haber muerto a un inocente.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> CALCAGNO, F. *Recuerdos de antes de ayer*. Habana, Imp. El Pilar 1893. p. 72-73 y 74.

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 90-91.

Debemos aclarar que estos dos trabajos suprimidos por la censura se refundieron después en la novela *Los Crímenes de Concha*.

En el otro estudio, *El lado horrible*, resume parte de la historia de nuestro país:

Hace unos pocos siglos cuando la avaricia de una raza so pretexto de la religión, aunque en realidad para buscar oro, esclavizó a otra débil o ignorante, pero que vivía feliz en sus bosques, unos miserables enflaquecidos aborígenes... a guisa de bestias hacen andar penosamente el trapiche para llenar de guarapo algunas calderas, mientras el amo dormía blandamente en su hamaca. Consumidos los indios por el trabajo excesivo o porque se suicidaban para poner término a sus penas, los africanos vienen a ocupar su lugar: los primeros trescientos que llegan, menos de treinta años después del descubrimiento, vendidos en cincuenta pesos de plata, cada uno, inician el infame tráfico que tantos males había de causar a la nación.<sup>22</sup>

Destaca también los esfuerzos realizados por varias naciones y tratadistas por extirpar este cáncer social:

Loor eterno merecen aquéllos filántropos de Inglaterra y Francia que con su predicación fogosa acarrearón el tratado del año 17, neutralizado entre nosotros por la venalidad de las autoridades; y loor merecen asimismo esos ingenios que en la Península se han consagrado a bogar por los millones de infelices que gemían víctima de la más infame de las sinrazones. Entre nosotros también los nombres de Arango, Saco, Labra, Suárez y otros, serán imperecederos y dignos siempre de veneración, porque en una época relativamente atrasada [...] lanzaron sobre la institución antisocial todo el horror que merecía y prepararon la imaginación de los poseedores para las ideas de justicia e igualdad que hoy comienzan a predominar en la Isla.<sup>23</sup>

*El Emisario* es otra de sus novelas antiesclavistas, que se caracteriza por la defensa apasionada del negro esclavo y la

<sup>22</sup> *Ibidem.* p. 101.

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 103-104.

condenación enérgica del poderoso y nos da a conocer además algunos sucesos históricos de Cuba y Santo Domingo

Nuestro publicista con su pluma incisiva retrata el desencadenamiento de las pasiones y odios que azotaron la isla de Haití durante las luchas por la independencia.

Un efluvio de odio y de exterminio parecía infestar la atmósfera y el desprecio de la muerte igualada al de los girondinos: los negros iban al patíbulo cantando la Marsellesa negra. Una madre viendo a sus hijos llorar cuando con ella marchaban al suplicio, les dice: —“Alegraos, ya no podréis producir esclavos”

¡Y en medio de tal desastre aun había quién hablara de cadenas, de látigo, de prisiones a hombres que ya habían peleado por su libertad! aún era para muchos tierra maldita aquélla en que había esclavos que querían ser libres! De aquí que los negros quemaran ciudades, y que los blancos compraran en Cuba perros de presa que alimentaban con carne de negros. Esta monstruosidad... ¡es histórica! ¡Ah, la guerra civil! ¡el hombre lobo para el hombre!<sup>24</sup>

Su libro *Poetas de color*, que contiene una serie de estudios sobre Plácido, Manzano y otros bardos cubanos, representa un aporte notable en defensa de la raza negra y de sus valores espirituales.

En la advertencia, el autor aclara que la primera edición de esta obra apareció incompleta en el periódico *La Revolución* (1868); la segunda en la *Revista de Cuba* (1878); la tercera en un volumen (1879), cuyo producto líquido destinó a la manumisión de un poeta esclavo; la reimpresión (1887), que es la consultada, está dedicada a contribuir a la erección de un monumento a la memoria de José de la Luz y Caballero.

Calcagno comienza el trabajo con esta introducción:

Es una página muy triste, es una historia de lágrimas y duelo, la que vamos a presentar al lector: la vida y muerte de Plácido, la mancha más negra de nuestra historia política y literaria, el baldón más ignominioso que puede echarse en cara a las instituciones y a la ti-

<sup>24</sup> CALCAGNO, F. *El emisario*. Barcelona, Librería Editorial Macci, 1896. p. 85.

ranía de otros tiempos: la vida del poeta mártir que hasta hoy sepultada en la oscuridad por la presión mortífera del despotismo, aguardaba el día de la justicia para ser reivindicada ante la conciencia de la humanidad.<sup>25</sup>

Luego de estas frases introductorias nos brinda algunos datos del poeta mártir, para decirnos a continuación:

...pero ay! aquella joya de nuestra literatura... era de color; tenía encima la sociedad entera, estaba obligado a hablar con el sombrero en la mano al último de los blancos, y ¿con qué derecho podemos pedir un corazón espartano al hombre que dejamos vegetar en el lodo?<sup>26</sup>

Seguidamente hace comentario:

...porque una de las cosas que más ha admirado en Plácido ha sido la independencia y altivez de su genio cuando volaba con inspiración espontánea, lo que por desgracia no siempre su situación le permitía [...] Y ¡cosa singular! si no logró envilecer del todo su alma aquel sentimiento de su infelicidad, [...] tampoco despertó en ella ese espíritu de enconada rebeldía, esa áspera y rencorosa irritabilidad, que en las almas fuertes suele engendrar la dependencia forzada y la humillación no congenial a que su destino lo condenaba.<sup>27</sup>

El escritor menciona una carta de despedida a la esposa que ha sido traducida a todos los idiomas modernos:

Nuestros lectores conocen sin duda aquella sublime carta, modelo de resignación cristiana en que recomienda a su esposa como único llanto a su memoria, que perdone a sus enemigos, que socorra a los pobres, "y mi sombra estará risueña, contemplándote digna de ser esposa de Plácido".

Sócrates murió perdonando [...] pero Sócrates era un filósofo [...] el pobre Plácido no era siquiera un hombre, era un mulato peinetero en un país esclavista! y esa carta que salida de las manos del humilde se ha

<sup>25</sup> CALCAGNO, F. *Poetas de color*. La Habana, Imp. Mercantil, 1887. p. 7.

<sup>26</sup> *Ibidem*. p. 15.

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 15-17.



paseado por todos los idiomas cultos, no es sólo un reproche a su país, lo es a su época: es un castigo infligido a esa institución que hoy empezamos a mirar como un engendro de la barbarie de los siglos pasados.<sup>28</sup>

Pasa a estudiar la vida y obra del poeta esclavo Manzano, utilizando los *Apuntes biográficos*, modelo de sencillez y medida. Comienza su análisis con algunas reflexiones muy interesantes sobre el origen social del vate:

¡Un esclavo! y desde luego no puede menos de admirar el hecho de un esclavo oscuro y olvidado, para cuyo talento no fue rémora la más miserable de las condiciones, y que gracias a un solo ingenio hace sonar su nombre en lenguas y naciones extranjeras. ¿Qué habría sido se pregunta uno naturalmente, si hubiera nacido libre y con proporciones? [...] Aunque todo lo que produjo es sencillo y de modestas proporciones, es sin embargo todo admirable si se considera el oscuro origen, si se tiene en cuenta la ignorancia en que vegetaba, ... ¡que poeta hubiera sido ese humilde Manzano, si hubiera asistido a escuelas y liceos! [...] ¡y Manzano no había estudiado siquiera la métrica! el oído le enseñó la medida y cadencia del verso; el genio le dictó rasgos de buen gusto.<sup>29</sup>

Afirma que estos apuntes constituyen un documento muy valioso para conocer y abominar el cáncer social de la esclavitud y, al propio tiempo, elogia el estilo sencillo y conmovedor en que están escritos:

... quién quisiera aborrecer y execrar esa institución, o mejor dicho, ese crimen social en cuanto se merece, lea esa epopeya de lágrimas en que no se ha escrito la palabra maldición. Es justamente su estilo cuasibíblico [...] es esa misma simplicidad, es la verdad tristísima que se transpira en ella, lo que hace que esa dolorosa relación, bella en su desorden, sublime en su desaliño, sin adornos de estilo [...] acongoje el alma hasta arrancarle lágrimas de enternecimiento y de indignación.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Ibidem.* p. 24.

<sup>29</sup> *Ibidem.* p. 50-51.

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 63.

Lanza terribles acusaciones contra los explotadores de los pobres esclavos:

El espectáculo continuo del sufrimiento de otros, la tolerancia general respecto de un error intolerable, sin endurecer acaso las almas, ha llegado a rodearnos de una atmósfera deletérea, a crear un pernicioso hábito, una ceguera de que nadie podría darse cuenta. Es que todo se degrada y se envilece allí donde hay hasta sacerdotes poseedores de esclavos y verdaderos amos feudales de seres que conviene sostener en el embrutecimiento y en la ignominia.<sup>81</sup>

Nos pinta los últimos días del poeta:

Desde liberto [...] arrastró una vida si no tan azarosa, sí oscura y miserable hasta el año de 1857, en que acaeció su muerte. No llegó a la ancianidad ¡ay! ni podía ser de otro modo. ¿Cómo había de vivir mucho la mansísima víctima a quién nadie valía, que no podía enumerar los increíbles trabajos de su vida, cuyo corazón estaba enfermo "a fuerza de tanto sufrir" y cuyos gemidos ningún amigo oía, ninguna madre consolaba? Como lo había predicho, el mal trato abrevió los días de su miserable existencia.<sup>82</sup>

Finalmente, al valorar la obra poética de Manzano expone valiosas observaciones que creemos pertinente reproducir:

Cosa rara e inexplicable es para muchos que sus mejores poesías las escribiera mientras gemía bajo el ominoso yugo de la esclavitud, y que al respirar el aire de la libertad, contra lo que debía suceder, pareció oscurecerse su talento. Después de esa obra maestra "Mis treinta años", hecha cuando esclavo, lo mismo que "La Cocuyera" nada escribió que le igualara y esto naturalmente amenguó el entusiasmo con que se leyeron sus primeros cantos en los círculos literarios [...] Mas para nosotros esto nada tiene de extraño. Manzano esclavo, tenía quién lo mantuviera, y [...] como trabajaba para otro, debía hacerlo con desgano, cercenando

<sup>81</sup> *Ibidem.* p. 63-64.

<sup>82</sup> *Ibidem.* p. 80.

de sus ocupaciones todos los ratos que podía para dedicarlos a las letras: la suscripción filantrópica que lo manumitió no le dió una posición social, teniendo ahora que trabajar para sostenerse y alimentar a su familia. Entonces y con 39 años y enfermo y decaído, de golpe se abre el ancho mundo ante sus ojos y conoce que aparte su infelicidad, todo lo ignoraba. ¿No era sobrado motivo para desmayar?<sup>33</sup>

Nos parece oportuno subrayar un suceso de superlativa importancia que pone de manifiesto la sinceridad, firmeza de convicciones y rígido concepto del deber que le asistió siempre. Este cubano no se limitó, como algunos de sus compatriotas, a combatir por medio de la palabra la gran injusticia social de la esclavitud, sino también con la acción. Es conocido el hecho de que cuando recibió, como herencia, a la muerte de su padre, algunos esclavos, les dió inmediatamente la libertad. Además, con el producto de la venta de un tomo de poesías escritas bajo el seudónimo de "Moreno Esclavo" "Narciso Blanco", unido a lo que produjo la tercera edición de su obra *Poetas de color*, compró la libertad del poeta esclavo José del Carmen Díaz, de Güines. Es decir, Calcagno predicaba con el ejemplo de su conducta —más valiosa que toda la obra literaria— su abolicionismo irreductible.

Sin embargo, la obra que le ha dado renombre y le garantiza un lugar prominente en nuestra historia literaria, es, sin duda, el *Diccionario biográfico cubano*, que ya constituye un clásico, verdadero monumento de la cultura cubana, algo único, libro que debe estar en la mesa de trabajo de todo investigador que se dedique al estudio de las figuras y valores cubanos del siglo XIX. En realidad, esta obra no tiene paralelo en nuestra bibliografía.

"El Calcagno", como comúnmente se le llama, dedicado a su amigo el eminente bibliófilo Antonio Bachiller y Morales, contiene entre las más logradas biografías las de Félix Varela, José María Heredia, José Antonio Saco, José de la Luz y Caballero, Domingo Delmonte, Gaspar Betancourt Cisneros, Tomás Romay, Plácido, Manzano, White y Antonio Maceo.

<sup>33</sup> *Ibidem.* p. 82-83.

En el prólogo el autor explica que un diccionario biográfico es una obra esencialmente moralizadora:

...trazar la vida de los hombres ilustres que nos precedieron y nos dictaron con su ejemplo las más puras máximas de patriotismo y filantropía, presentarlos como modelo a la generación de ahora, estimulándola a que los venere e imite, trasladarse a su época y vivir con ellos algunos momentos para derivar y traer a nuestros contemporáneos edificantes ejemplos de civismo, eso es enseñar la moral...<sup>34</sup>

En otra parte del prólogo, manifiesta la satisfacción que experimenta al revelar los méritos de figuras, desconocidas por sus coéτανos, como Manuel del Socorro Rodríguez, Aréchaga, Báez, Noda, etc., que lo compensará de otros nombres dignos de mención escapados u omitidos en sus investigaciones históricas. Sobre este último punto nos ofrece la explicación siguiente:

Desde el año de 1859 en que dimos principio a este trabajo venimos publicando anuncios y manteniendo correspondencia con redactores y personas ilustradas del interior y del extranjero, en solicitud de datos biográficos, apuntes, folletos, y bien a menudo nuestras pesquisas no obtuvieron resultado satisfactorio. Todos saben, por otra parte, que la vida literaria en Cuba estuvo siempre íntimamente ligada a la vida política: esta fue la fuente principal de aquélla: de aquí ¡cuántos escritos impedidos de circulación, cuántas obras perdidas en manuscrito, cuántas biografías que no pudieron publicarse! y durmieron en ignotos anaqueles el sueño del olvido, quizá hasta desaparecer...<sup>35</sup>

Finalmente, está convencido de la utilidad de la obra emprendida, cuando expresa:

...por eso no hemos economizado costos ni diligencia: más que la idea de lucro nos ha guiado el deseo de llenar un vacío. Por ínfimo que sea su mérito literario, nadie podrá negarle aquélla propiedad: si este primer esfuerzo puede al menos servir de base a otro

<sup>34</sup> CALCAGNO, F. *Diccionario biográfico cubano*. New York, Imprenta y papelería de N. Ponce de León, 1878 p. III.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. IV-V.

emancipadora, especialmente el semanario *La República Cubana* fundado por Domingo Figarola Caneda.

El desenlace de la contienda armada lo llenó de júbilo, pero, al mismo tiempo, de profundas inquietudes y zozobras, temeroso de que se frustraran los ideales revolucionarios por la ocupación militar norteamericana del territorio nacional.

En 1898 publicó una conferencia en forma de folleto sobre el abate Giacomo Zanella, quien después de consumada la unidad italiana, realizó la tarea de apagar los odios y rencores y hacer que todos los italianos se unieran para edificar una nueva Italia. En este folleto Calcagno aprovecha la ocasión para ofrecer valiosos consejos, enseñanzas y advertencias a sus compatriotas sobre el porvenir de Cuba:

Ya tenemos patria; sepamos conservarla y hacerla feliz por el orden y la justicia [...] tengamos el valor cívico de reconocer nuestras deficiencias para neutralizarlas; no hagamos jactancioso alarde de virtudes y cualidades que no poseamos; pero esforcémonos por poseerlas [...] Honradez y desinterés! tal es el heroísmo de estos terribles días de transición: sabed que todo ciudadano está obligado a sacrificar una parte de su actividad e inteligencia en servicio de su país, como una parte de su peculio en beneficio de los pobres... Habéis sido los héroes entre los pueblos del Nuevo Mundo, porque ningún otro se lanzó a la lucha con tan flacos recursos ni contra tan poderosos elementos; pero ahora, llegados a la meta, os encontráis pocos y débiles. Nada de restar: ¡sumar! sumar elementos y armonizarlos: campo libre a la inmigración de la gente útil [...] difusión de los conocimientos a todas las clases [...] paz, armonía, fraternidad para con todos los pueblos cultos; eso hace Italia. Imitadla; y las sombras de los héroes que sucumbieron sonreirán con gratitud al contemplar las flores de bendición que sembraréis sobre sus sepulcros.<sup>89</sup>

Pero es en su trabajo denominado *La República, única salvación de la familia cubana*, donde Calcagno se manifiesta

<sup>89</sup> CALCAGNO, F. *Zanella*. Barcelona, Imprenta de Salvador Manero, 1893. p. 27-29.

como lo que ha sido siempre: un gran cubano, preocupado por el destino de la patria.

Entiéndanlo bien los cubanos, la única solución para consolidar la permanencia de la familia cubana es la república, y esa no puede sostenerse sino por el patriotismo leal, desinteresado, paciente y constante de los hijos de Cuba; entiendan que la independencia antes que todo tiene que ser el orden y el trabajo; que la libertad no vale nada si no está regida por el sentimiento de la justicia...<sup>40</sup>

Combate terminantemente la anexión y defiende categóricamente la independencia absoluta de Cuba; en otras palabras: Cuba para los cubanos:

Los que ansiamos a Cuba menos rica, pero para los cubanos [...] los que tenemos amor a nuestras tradiciones, idioma, religión y costumbres de nuestros abuelos, después de haber dado tan patentes pruebas de virilidad y suficiencia, no podemos conformarnos a la idea de cambiar una tutela por otra, un dominio por otro dominio, quizás un yugo por otro. Y este último incontrastable y perpetuo. Una comunidad que en todos los ramos ha dado hombres a la Historia; un pueblo que en su estado de colonia ha podido crear una literatura propia... un país cuya industria y producción pesan en la balanza mercantil del mundo; un pueblo que en ocasiones, aún antes que la metrópoli, se lanzaba a todas las iniciativas... un pueblo que merece asiento en el banquete de las naciones libres.<sup>41</sup>

En este brillante ensayo puso de relieve el amor patrio, una constante de su vida y obra. Estaba consciente de que no disfrutaría de la patria libre, pero anhelaba la felicidad para las nuevas generaciones:

Amo a Cuba; en ella nací y envejecí; con sus dichas he gozado y he sufrido con sus dolores; no espero del

<sup>40</sup> CALCAGNO, F. *La República, única salvación de la familia cubana*. Barcelona Casa Editorial Maucci, 1898 p. 28-29.

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 10-11.

nuevo orden de cosas que se inicia, distinciones ni empleos ni nada que me favorezcan personalmente...<sup>42</sup>

Y por eso, ya en el declive de la vida y cuando voy melancólicamente despidiéndome de todo... levanto mi voz desautorizada, pero sincera, para aconsejar a mis compatriotas la unión, la prudencia, la moderación, sin las cuales la nave cubana vogando sin timón por piélagos borrascosos, correrá a hundirse en abismos de perdición.<sup>42a</sup>

Los últimos días de su vida los pasó en Barcelona, en su "rincón" de la Plaza de la Universidad, entregado a sus tareas intelectuales. En marzo de 1903, el día veintidos, falleció cuando contaba setenta y seis años de edad; fue inhumado en el cementerio de la capital de Cataluña.<sup>43</sup>

Años más tarde, y por gestiones del investigador histórico Hernández Larrondo y del ayuntamiento de Güines, fueron exhumados<sup>44</sup> y trasladados los restos del ilustre biógrafo a su tierra natal donde reposan desde el catorce de julio de 1953.<sup>45</sup>

Calcagno es un ejemplo fehaciente del grupo de cubanos que por su talento e ilustración conquistaron prestigio para nuestra patria y prepararon el camino de la epopeya del 68, es decir, fueron nuestros enciclopedistas, los precursores, tal vez sin proponérselo, del gran incendio que ha iluminado con resplandores de "¡Patria o muerte!" la tierra cubana desde el diez de octubre de 1868, dando así inicio a un proceso cuya duración excede más de cien años de lucha revolucionaria.

Abolicionista irreductible, antianexionista convencido y partidario decidido de la república, Calcagno supo ser además escritor de vigorosa personalidad, periodista escrupuloso en sus juicios, educador notable, conferencista destacado, novelista valiente, historiador famoso y benefactor insigne. El benemérito Calcagno tuvo siempre como brújula de su pensamiento

<sup>42</sup> *Ibidem.* p. 7.

<sup>42a</sup> *Ibidem.* p. 29-30.

<sup>43</sup> NIETO CORTADELLAS, RAFAEL. Documentos sacramentales de algunos ilustres. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Habana) (3): 160-161., julio-septiembre de 1955.

<sup>44</sup> *Ibidem.* p. 161-162.

<sup>45</sup> REGO, OSCAR. Reposan en Cuba los restos de Calcagno. *Carteles* (Habana) (30): 46-47; 26 julio 1953.

y vida la prosperidad y el progreso material y moral de las masas populares. Era, en fin, todo un cubano cuyas cualidades humanas, intelectuales y patrióticas resaltan a lo largo de su vida útil y vasta producción.

## APENDICES\*

I. *Acta bautismal de Juan Francisco Calcagno y Monzón que se conserva en el archivo de la parroquia de San Julián, villa de Güines. Fol. 161, vuelto, libro 19:*

Al Margen: No. 673 — Juan Francisco Calcagno —Dentro: "Lunes nueve de Abril del año mil ochocientos veinte y siete. Yo Dn Manl Martínez Presbo. Cura Benefdo por S.M. de esta Iglesia Parroquial de San Julián de Güines y en ella y su Jurisdicción Vicario Juez Ecco por S.E.I. bautice solemnemente y puse los Santos Oleos conforme al Ritual Romano a un Niño que nació a principios de Marzo próximo pasado. Hijo legítimo de Dn Francisco Calcagno natural de Italia y de Doña Dolores Monzón natural de la Habana, y vecinos de esta Villa: Abuelos Paternos Dn. Dionisio Calcagno y Da. Teresa Monte. Maternos Dn. Jorge Monzón Doña Dolores de la Bodega: le puso por nombre Juan Francisco Calcagno. Fue su padrino Dn Antonio María Escobedo a quien advertí el parentezco espiritual y lo firmo = Manl Martínez (rubricado).

II. *Copia de la foja 61 del expediente de estudios universitarios num. 1978-Eradicado a nombre de Francisco Calcagno y Monzón que se conserva en el Archivo General de la Universidad de la Habana.*

"Sr. Rector de la Real Universidad de la Habana. Dn. Francisco Calcagno, natural y vecino de Güines, profesor público, a U.S. respetuosamente dice: que necesita acreditar que tiene ganados y probados sus cuatro cursos de Filosofía, en esta Real Universidad y en tal virtud a U.S. acude suplicando se sirva disponer

\* Cumpló el grato deber de dejar aquí constancia pública de mi gratitud a los estimados compañeros, los doctores Guillermo Sánchez Martínez y Tirso Clemente Díaz, Investigador en arte cubano de la Biblioteca Nacional José Martí y Profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de la Habana, respectivamente, por su ayuda generosa en la localización, lectura y revisión de los documentos que se transcriben a continuación, así como por sus valiosas sugerencias y observaciones en relación con este trabajo en general.



que por el Sr. Secretario de la misma provea al expediente del certificado que pido; que así es gracia que no duda obtener de la bondad de U.S. cuya vida Dios guarde. Habana y Mayo dos de 1864.

Francisco Calcagno (rubricado)

En la misma foja 61 se encuentra también la certificación que solicita Calcagno expedida por el Secretario General de la Universidad:

Ldo Dn Laureano Fernández de Cuevas Secret<sup>o</sup> gral. de esta Universidad

Certifico: que en el expediente de la (sigue al dorso) carrera literaria seguida en esta Real Universidad por Dn Francisco Calcagno natural de Güines, constan los particulares siguientes:

- 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup>            Que cuando se puso en ejecución el Plan de 1842 tenía de Filosofía incorporados dos cursos de Filosofía en la Real Universidad Pontificia.
- 3<sup>o</sup> de Id            Que en 26 de julio de 1844 incorporó en esta Rl Universidad el tercer año de Filosofía que estudió en el Colegio S. Cristóbal mereciendo la censura de Aprovechado.
- 4<sup>o</sup> de Id            Que en 31 de Julio de 1844 se examinó para recibir el grado de Bachiller en Artes habiendo merecido la censura de Aprovechado.

Y por decreto del Sr Rector y a solicitud del interesado expido la presente sellada con el menor de esta Real Universidad literaria de la Habana á 3 de Mayo de 1864".

III. *Acta Matrimonial de Juan Francisco Calcagno que se conserva en la misma parroquia de San Julián de Güines. Fol. 181 vuelto, libro 10:*

Al Margen: no 589 — Dn Juan Franco Calcagno y Dn Angela Narcisa de Jesús Miranda Solts C. y V" = Dentro : "En cinco de Noviembre de mil ochocientos sesenta y cuatro años. Yo Pbre. Dn Tomas Rodriguez Mora Cura párroco por S.M. de esta Yglesia de ascenso de San Julian de Güines: habiendo practicado las diligencias ordinarias matrimoniales y sin el requerimien-

to de las tres Canonicas proclamas por haber sido dispensados por el Yltmo. Sor. Gobernador del Obispado y no constando, e impedimento alguno, casé y velé en forma Ritual á Dn Juan Francisco Calcagno con Da Angela Narcisa de Jesus Miranda. ambos solteros y naturales y vecinos de esta villa. é hijos legítimos. el primero de Dn Francisco y Da Dolores Monzon y la segunda de Dn Ramon y de Da Antonia Castro : siendo preguntados por palabras de presente manifestaron su mutuo consentimiento y confesaron. fueron testigos Dn Francisco Trujillo y Dn Geronimo Amuedo, y padrinos Dn Francisco Amuedo y Da Ana María Abreu y lo firmé = Tomas Mora."

IV. *Acta matrimonial del segundo casamiento de Francisco Calcagno que se conserva en el Registro Civil del Municipio Cerro. Folio 260, tomo 2 de Matrimonios, acta no. 176:*

Al Margen : "Francisco Calcagno y Monzón con Doña Virginia Poey Aguirre" Dentro : "en la ciudad de la Habana, a las siete y media de la noche, del día doce de Junio de mil ochocientos noventa : ante Don Manuel Betancourt y Meinolo, Juez Municipal del Cerro, asistido de mi el Secretario del Juzgado Don Juan de la Cruz Pérez y Román y a fin de celebrar su matrimonio comparecieron juntamente con los infrascriptos testigos Don Francisco Calcagno y Monzón, natural de Güines, provincia de la Habana, de sesenta y dos años, viudo en primeras nupcias de Doña Angela Miranda, quien falleció en diez y seis de diciembre de mil ochocientos ochenta y dos, Profesor, domiciliado en el Cerro quinientos veinte y tres y Doña Virginia Poey Aguirre, natural de París en Francia de cincuenta y siete años, soltera, dedicada a las labores propias de su sexo, domiciliada en el Cerro cuatrocientos diez y seis, cuyas circunstancias personales según resulta del expediente de matrimonio incohado en veinte y seis de Mayo último y declaran en este acto los contrayentes son los que siguen : Don Francisco Calcagno y Monti, Natural de Italia y de Doña Dolores Monzón, natural de la Habana, ambos difuntos Doña Virginia Poey y Aguirre, hija legítima de Don Felipe Poey y Azoy [*sic*], natural de la Habana, de noventa y un años, Doctor en ciencias, domiciliado en el Cerro cuatrocientos diez y seis, y de

Doña María de Jesús Aguirre, natural de la Habana, difunta, cuyas demás circunstancias respecto a los contrayentes ya anteriormente quedan explicadas. El Sr. Juez habiendo visto el expediente y resultando del mismo la formal solicitud de los contrayentes ante el Juez competente, y la solemne proclamación de la proclama sin que se haya formulado oposición alguna mando a proceder a la celebración del matrimonio ordenando al efecto la lectura de los artículos 56 y 57 del Código Civil. Leídas por mí el Secretario dichas disposiciones legales. Su Señoría preguntó a Don Francisco Calcagno y Monzón persistís en la resolución que tenéis manifestada de celebrar matrimonio con Doña Virginia Poey y Aguirre, y efectivamente queréis celebrarlo en este acto? El interrogado contestó afirmativamente, acto seguido su Señoría formuló análoga pregunta a Virginia Poey y Aguirre, que fue de igual modo contestada. El Sr. Juez declara unidos en legítimo matrimonio a Don Francisco Calcagno y Monzón y a Doña Virginia Poey y Aguirre y mandó en su consecuencia inscribir el acta en este libro extendiéndose la presente que fue leída y sellada con el de este Juzgado, firman con su Señoría, los contrayentes, los testigos, Don Jesús Mazzuchelly, natural de Italia, mayor de edad, casado, Profesor de dibujo, domiciliado en San Rafael número sesenta y ocho, y Don Nicolás de Cárdenas Ortega, natural de Güines, provincia de la Habana, mayor de edad, casado, abogado, domiciliado en la Calzada del Cerro quinientos veinte y tres y cedulados respectivamente en el presente año.



DICCIONARIO

BIOGRAFICO CUBANO.

POR

FRANCISCO CALCAGNO.

[COMPRENDE HASTA 1878.]



NEW-YORK:  
IMPRESA Y LIBRERIA DE N. PONCE DE LEON.  
40 Y 42 BROADWAY.  
1878.

Ateneo Barcelonés Octubre 5 de 1838.

Excmo. Sr. D. José María Morales y Morales  
(Habr.)

Muy querido amigo: la aloneta suya del 17 p. pasado llegó en su debida oportunidad a mis manos al regresar de Argentina <sup>donde</sup> <sup>veranean</sup> con los señ. Juanda - Alvarez, Espelias - Pedrosa y otros de Cuba. No he sido esta elocuencia que Ud. escribió; la única mia escrita en los dos bloques y leida después.

Muy próximamente espero poder enviarle los datos que me pide de Quintos, Bona, Just &c - pues para ello he acudido a Madrid y otras fuentes que pueden proporcionarlos. Me siento cada vez más dispuesto a animarlo a la conclusion de su obra D. Del Monte y se espera que como de su pluma ha de ser buena. En la nueva era y nuevos descubrimientos de Cuba, siempre será interesante la historia de los que prepararon lo que hoy tenemos.

Si Sr. Guiteras se ha ido a la Excmo. a buscar remedio contra un resaca como muestra que lo aqueja, pero sólo poro comen-  
cerá allí una semana más. He copiado y remitido los párrafos de su carta que son para él.

Almá tiene Ud. un retrato mio en una de las obras reimpresas en esta, que lo en-<sup>o</sup>í mucho antes del bloqueo; pero como en ella no parece más feo de lo que soy, sin duda por error fotográfico, tendré cuidado de mandarle el que me pide, el cual irá con el del Sr. Guiteras.

Mis gracias por el ejemplar de En el ocaso de Andrés Clemente Vazquez. no he tenido un tiempo de leerlo, pero, por lo poco que he examinado, creo que se puede ya perdonar al autor el delito que perpetró en "Enrique de Faber". Yo sigo trabajando en la 2.<sup>a</sup> edición de mi Diccionario que resultará voluminoso de lo que sea primera. A propósito, dígame a Vazquez (él sabe que se vino conmigo porque no me gustó

en la revista, y porque celebré la novela de Papi  
de Bronos; le felicidades (humanas) dígame que  
regale o venda a Ricoy los clichés que tenga  
de retratos cubanos. Ricoy, a insinuaciones  
mías, compró los de la obra de Cabrera y  
los de M. de la Cruz. Quien sabe si me da  
sua a publicar mi 2.<sup>a</sup> con retratos.

Por este mismo correo recibí el ejem-  
plar de mi folleto de Reconstrucción que im-  
primí el mes pasado, y ayudo argumente  
a Cuba para los cubanos. No me apresuro  
a enviar a la Habana, por crecero allí inme-  
diato. Además por un contrato con Mani-  
feditor, esta debía entregarme 1000 ejemplares por  
\$5 pesos, quedando autorizado a traer los que  
quisiera para él: tenía 5000, pero como los  
míos los doy gratis, para ganancia de puros  
míos. Entre los cubanos de por acá hay más  
republicanos que independentes, pero se  
convierten.

Consérvese bien y envíe a un amigo  
fidelísimo  
y de la Universidad  
3.3.<sup>a</sup> Barcelona  
F. Calcaqueo



## *José Jacinto Milanés: Aliento social y patriótico de su cubanía*

LINCOLN CAPOTE PEÓN Y  
ORLANDO GARCÍA LORENZO

El Romanticismo en Cuba significó una de las etapas vitales en la formación de la literatura nacional. Su peculiar tono individualista dotó a las creaciones de una variada gama de acentos personalísimos, con lo que fue adquiriendo rango de identidad. Paradójicamente, un estudio en el tiempo de la obra poética de los más representativos románticos, nos proporcionaría características esenciales del movimiento y no sería difícil percatarse de sensaciones patrióticas vinculadas al ansia de libertad, así como un generalizado sentido de inconformidad social, que dan al Romanticismo en Cuba, su verdadero matiz revolucionario.

El Romanticismo fue para los cubanos el primer intento de cubanizar nuestra literatura, y en ella tuvo un lugar célebre la figura del "primer poeta de América", José María Heredia. En la poesía herediana hay un manantial vigoroso de pasión patriótica. El poeta arriba a su verso a través del amor a la libertad, que surge de las circunstancias histórico-sociales que dieron lugar al Romanticismo. La inconformidad del poeta con el ambiente que le rodeaba, hace que muchas veces su verso se refugie en la naturaleza a viva voz, apareciendo junto a ella, en ocasiones, el sentimiento antiespañol.

Junto a Heredia existe una pléyade de escritores de este momento que, por encima de cánones estéticos que puedan

agruparlos, los une un enlace más fuerte: el nexo de la cubanía. Es el caso de Milanés, La Avellaneda, Mendive, Zenea, Luisa Pérez de Zambrana, Plácido y Lorenzo Luaces; con lo que se inicia el tono que exigía nuestra literatura, ya en la segunda década del siglo XIX.

José Jacinto Milanés contribuyó decididamente a través de su poesía a la conformación de ese sentimiento de "lo cubano", que avivó conciencias, despertó inquietudes y lanzó razones. Sin embargo, generalmente, es otra la visión que nos llega de él, la del poeta infortunado, que muere demente, tras la huella que a su sensibilidad ocasiona lo imposible del amor deseado. Es decir, que se ha superpuesto una imagen idílica del Romanticismo, estereotipando su fina naturaleza poética y el agravamiento de su enfermedad mental; convirtiéndolo en un mártir personalista. Aquellos que para la interpretación de su obra partieron del juicio de Novalis: "la muerte es el principio que hace romántica la vida"; han pretendido ofrecernos al Milanés irreal, falto de sus más abrazantes valores.<sup>1</sup>

José Jacinto Milanés, mayormente identificado por la visión angelical de su poesía —que le valiera epítetos como el de "intérprete del bello corazón de la cubana"—, fue, sin dudas, un poeta romántico. Contemporáneo a la efervescencia del movimiento, no escapa a su influencia, y su tono melodioso y suave transita las líneas temáticas que lo inscriben plenamente en él.

El tema que por excelencia acredita a Milanés como epígono del Romanticismo es el tratamiento de la naturaleza:

*Yo no sé cómo hay cabeza  
tan interesada y fría,  
que no ama, al rayar el día  
la hermosa naturaleza<sup>2</sup>*

Su adhesión a esta línea temática proporciona maneras novedosas. La reiteración de un tema tan querido para él, halla sus más amplias resonancias en estos cuatro versos, a través de un expresar espontáneo y exaltado, donde habrá

<sup>1</sup> *Valoraciones sobre temas y problemas de la literatura cubana.* La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1978. p. 82.

<sup>2</sup> MILANÉS, JOSÉ JACINTO. *Antología lírica.* Selección y prólogo de Salvador Arias. La Habana, Editorial Arte y Literatura [Instituto Cubano del Libro] 1975. p. 54.

ocasión para meditar y transmitir la expresión sagaz, permeada de pasión por ella.

.....  
*la blanca quinta entre el montón de palmas,  
y el negro buey que en la colina paca,*<sup>3</sup>  
.....

Es un paisajista exclusivo de Cuba; su frescura inusual ante escenas cotidianas lo confirman, como cuando expresa: "El buey corre sin tino".

Acude con frecuencia Milanés a la anécdota, como apoyatura al paisaje; lo que proporciona un tono refrescante, arrullador. Generalmente el poeta de la anécdota es optimista, siente su corazón ensanchado de placer infinito ante la naturaleza.

*Mira amable Rosalía,  
como la inmensa bahía,  
pintada de azul turquí,  
parece que se une y ata  
con un cielo de escarlata,  
que otro más hermoso ni soñé ni vi.*<sup>4</sup>

En este tipo de poesía milanesiana, de carácter ligero y en apariencia poco trascendental, como en el caso de *La pesca nocturna*, no está exenta de valores costumbristas y expresiones de repercusión social:

*encasquétense el sombrero  
que con el yarey fabrican  
allá por los Barracones  
¡tantas indigentes niñas!*<sup>5</sup>

En este mismo poema parece reafirmarse cómo el mar ha sido para nuestros poetas forma activa del paisaje geográfico. Fieles amantísimos, han sabido cantarles con sus más hermosos versos, vinculándolos a nuestra condición insular,

<sup>3</sup> MILANÉS, JOSÉ JACINTO. *Op. cit.* p. 113.

<sup>4</sup> *Ibidem.* p. 77.

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 81.

dándole un sentido implícito, revelador de la belleza que particularmente alcanza en Cuba.

La exquisitez del poema está en transmitirnos esta imagen artística del mar que aparecerá en movimiento, no fijo en un lienzo sino poseedor de vida propia: "suspira y clamorea".

*Los que no tenemos nada  
desparramemos la vista  
por ese mar tan sereno,  
por esa esfera tan limpia,<sup>6</sup>*

Milanés, el paisajista, es versátil; su talento le permite desdoblarse, con él podemos ir de la ciudad al campo. Al poeta de la ciudad debemos la geografía local, asimilada como referencia obligatoria de su ámbito poético. De esta forma el San Juan es murmurante y confidente, y el Yumurí marco propicio para una romería. Es así como la bahía, el puerto, el San Juan, el Valle, son insignias del paisaje en su verso.

Pero también ese paisajista ciudadano vincula a sus versos la reflexión en torno al ambiente económico y cultural: "Asáltame a veces algún pensamiento" dice en *De codos en el puente*. Recordemos que desde 1819 el puerto de Matanzas abrió su comercio exportando azúcar, café, cuero, melado y miel. La ciudad se desarrolla entonces a pasos agigantados con el estímulo económico del comercio marítimo, y aún así ese desarrollo de la economía exportadora no hace aparecer el auge cultural que la hermosearía más, lo que no es preocupación de las autoridades coloniales.

En el ya citado poema *De codos en el puente* se alude a esta temática, y el cantor enfatiza el valor prominente que debe desempeñar la cultura.

*Amante ardoroso del arte divino  
que aparece los rayos del claro saber,  
sectario constante de todas ideas  
que al lento progreso le sueltan el pie,  
desnudo de fuerza, privado de apoyo,  
engasto en la rima, que sabe correr,  
los gritos, los ecos de hermosa cultura  
que atajen los males y tiendan al bien<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 80.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 118-119

Al poeta del campo —en ciertos matices superior al de la ciudad— debemos una franqueza y sinceridad inocultables, y es porque esa naturaleza virgen se identifica en su poesía con un ideal de pureza, ingenuidad y candidez. La relación con la naturaleza circundante lo reanima y reconforta, como cuando expresa "iré sintiendo retornar el alma/ mi ausente dicha y mi ternura errante" y le propicia momentos de gran lucidez poética.

La naturaleza es un componente esencial que va enlazando los principales motivos de su obra, es el caso del amor, la felicidad, y las preocupaciones morales. En el poema *Bajo el mango* el anhelo de un recorrido por el mundo vegetal queda trunco ante los prejuicios sociales de la época: renuncia al paseo, no a la contemplación del paisaje. Su imaginación es la que le permite transmutar el sentido puro, casto del amor —simbolizado en la mujer—, con la naturaleza, abrazados en este ideal subjetivo, no exento de un velo de evocación nostálgica.

En los poemas de ambientación campestre el poeta es desbordante, incontenible y elogioso, lo que contrasta con el paisajista urbano, donde hay más mesura y reflexión; acaso motivado por preocupaciones de índole social que asaltan al escritor.

No se trata de una simple conjetura; en más de una ocasión, Milanés alude no sin cierta repugnancia al ordenamiento social impuesto por España. En el poema *Bajo el mango* es señalada la contraposición ciudad-campo (sin las connotaciones de la dicotomía civilización-barbarie), y a manera de pinceladas el poeta refiere, quizás sin poder evitarlo, fugaces alusiones que patentizan su recelo a un ambiente comercial, que polarizaba cada vez más las clases sociales.

*¡Oh! si pudieras tú, dando la espalda  
a esta ciudad activa y negociante,  
.....  
y así gozar los dos de esas tres dichas,  
¡el cielo azul, la libertad y el aire!  
Yo te llevaré caminando lento,  
a un escondido y pintoresco valle<sup>8</sup>.*

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 111.

Este escape hacia un medio que favorezca los sueños de su imaginación, y donde las relaciones amorosas adquieren un sentido idílico, es un rasgo común que define la filiación del romántico. En Milanés aparece una contenida sensación de rechazo ante todo lo que se interpone entre su ideal y la coyuntura objetiva que vive la ciudad en su desarrollo económico; de donde no debe inferirse que él se oponga al auge comercial que vive Matanzas en estos años.

En el mismo poema decide renunciar al paseo imaginario, la causa de su determinación ha sido sujetarse a los principios éticos y morales de la época:

*...la sociedad ordena,  
legisladora autorizada y grave,  
que no debe romper el noble culto  
con que tu sabia y advertida madre  
te enseña a amar el femenil decoro<sup>9</sup>*

Por el tono en que Milanés menciona las cualidades de la ciudad, es un poeta que manifiesta retraimiento por lo que pasa ante sus ojos. La intensa actividad económica, las costumbres coloniales y las relaciones sociales inciden en esta actitud; por ello recrearse en la naturaleza campestre resultará para Milanés regocijo, vitalidad y ternura.

Excepcionalmente escribe poemas de ambiente urbano con el regocijo que distinguen al paisaje bucólico. Un caso raro en su producción podría ser *Un día de invierno*.

En esta pieza, Milanés se siente galante, caballero gentil y guía admirado en el recorrido por la ciudad donde naciera. Olor, color y sabor no se le escapan, dándonos la luz vital del ambiente, así como la topografía de la ciudad. Resultan muy apropiadas, en la ambientación de Matanzas, las referencias a su caserío, a su barrio marginal (barracones), a su inmensa bahía y al valle de Yumurí. Su lenguaje adquiere indubitable acento de cubanía cuando expresa: "sol tropical" o "graciosas cubanas". En medio de esta fiesta de frescura y luz, muestra su humanidad enfilada a un marcado interés social.

.....  
*Aquí por los Barracones  
suelen hallarse facciones*

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 113.

*dignas del verso y pincel:  
no piensen las de allá arriba  
que la hermosura se esquivo  
de ser compañera del hambre cruel*<sup>10</sup>

Para el poeta, la belleza no es sólo atributo de algunos, sino que se encuentra multiplicada en los lugares más recónditos y más pobres también. Esta forma de poetizar la anécdota de un paseo galante y gracioso, se convierte en un cuadro plástico de valores costumbristas.

La otra línea temática, que hace de la de Milanés una voz incanjeablemente romántica, es la obsesión moral orientada hacia la búsqueda de la castidad y la pureza. En la selva de sus versos está la clave de una poesía moralista, con afanes didácticos, que han mencionado la mayoría de los críticos de Milanés.

.....  
*Así pensé ... y fuíme en paz,  
dejándola intacta y pura;  
y lágrima de dulzura  
bañó mi faz.*<sup>11</sup>

Como escribiera en su agudo análisis Cintio Vitier: en *El beso* encontramos magistralmente sintetizado el drama moral que obsedió a Milanés. La composición aparece teñida de suaves reminiscencias melodramáticas, de lo que podrá ser la apoteosis moral del individuo incomprendido en el plano afectivo, y cuyo supremo deseo amoroso no fue plenamente correspondido.

Sin embargo, en otros poemas, Milanés es menos personalista, aunque retoma experiencias propias, y las vincula a un fundamento de raigambre social, a menudo olvidado por la crítica.

.....  
*Amor que va a la conquista  
de lo grande y verdadero,  
torciendo el rostro al dinero  
y volviéndolo al artista:  
que ve en el mundo una lista*

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 64.

*de goces castos y buenos  
que de vil codicia llenos  
los más se dejan atrás;  
y en vano buscan los más  
el bien que gozan los menos.*<sup>12</sup>

Este poema —*Su alma*— representa los rasgos más característicos de la poesía de amor de Milanés. Aunque en él se habla de un amor individual, su concepción se escucha ensanchada en la más absoluta pureza, como cuando expresa que el amor debe ir a la conquista de lo grande y verdadero. Una sutil inconformidad reina al cierre de la estrofa que forma parte de su más avanzado pensamiento.

Para autores como Marcelino Menéndez y Pelayo lo perdurable en Milanés es el amor a la naturaleza; sin embargo, este concepto estrecho limita a encontrar en el poeta la auténtica cubanía y el aliento social y patriótico de su poesía. Desgraciadamente este juicio retardatorio se tuvo bastante tiempo por acertado, impidiendo ver lúcidamente la dimensión de Milanés.

El tratamiento de la naturaleza es una de las vías a través de las cuales asoma Milanés a su más legítima concepción de cubanía.

*verla en Oriente lucir  
diáfana, rosada, bella  
como una casta doncella  
que enamora al sonreír.  
Yo no sé cómo hay cabeza  
tan interesada y fría  
que no ame, al rayar el día  
la hermosa naturaleza.*<sup>13</sup>

El poeta, al cantar a su tierra en inspirados versos, se trueca en pintor, calificándola de "diáfana, rosada, bella". Sin dudas que en este octosílabo está enfatizada la cubanía y el amor hacia ella.

El ideario ético-moral del poeta también lo llevará a la meditación y al debate interno. En poemas como *A Larra* hay estrofas de las que puede inferirse un concepto sugerente acerca del patriotismo, que aunque no alcanza el nivel de

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 109-110.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 53-54.



definición que puede tener en Heredia, por su subjetivismo romántico; sí son claros ejemplos de preocupación social.

*¿Ni cómo puede ser que el patriotismo  
Delante del suicida admire y calle?  
¿Cómo será posible que en él halle  
Moral, magnificencia ni heroísmo?  
¿Quién le dijo al poeta: Sal tú mismo,  
Sal de ese oscuro y lagrimoso valle?  
¿No ha de ser el poeta el que batalle  
para sacar al pueblo de su abismo?*<sup>14</sup>

El tono exaltado del poema *A Larra*, lleno de dramáticas interrogantes, da la visión de su personalidad. La forma en que el poema está concebido, demuestra en su interior unas ansias desgarradoras de ser escuchado.

En *El mendigo*, una de sus más notorias composiciones calificada por Menéndez y Pelayo como "acre poesía socialista", —donde retoma el tema moral, se pone de manifiesto el inocultable aliento social.

*La vista atractiva de un mundo risueño  
que se odia y halaga, se adora y detesta,  
que irónico alaba y encubre su ceño,  
crujiendo pomposo sus ropas de fiesta.*<sup>15</sup>

La estrofa da el punto de vista de la superficialidad y la frivolidad de las relaciones sociales, de lo que en modo alguno significa un mundo hermoso para Milanés, amante sencillo de la pureza. Si el poema no trasciende más allá, si no alcanza mayor altura es porque el poeta se debate en una contradicción de clase que no encauza, que lo hace permanecer al margen, en una crisis existencial que en el poema está expresada por el recurso artístico del contraste. Presenta por un lado la fastuosidad y la pompa del patriciado criollo, y por otro la imagen miserable de un mendigo representante del oprobio y la explotación. De hecho Milanés se acerca al reconocimiento de las clases de la época, muestra la contradicción existente, los dos extremos de la sociedad y se debate entre ellos.

El tema moralizante en el poema *La ramera* es recurrente. Está la intención del autor de descubrir las causas de la corrup-

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 58.

ción moral que presenta. En la indagación encuentra el motivo, lo que es de gran significación en la obra de un romántico, confiriéndole el privilegio de mostrar con realismo la falsedad característica de la sociedad en que vive.

En poemas como *La ramera*, *El mendigo*, *El expósito*, *El bandolero*, entre otros, Milanés recorre una extensa gama de personajes extraídos de la sociedad, donde algunos adquieren el rango de tipo por la fidelidad con que aparecen recogidos sus rasgos peculiares. Resulta interesante este costado, nada desdeñable, de la poesía milanésiana, porque a través del poema abre una cálida corriente de simpatía hacia los que representan, el estrato inferior de aquella sociedad. Este comportamiento del autor expresa el acendrado sentido moral de su poesía.

El acercamiento a temas de connotaciones sociales adquiere en ocasiones actitudes definitorias y clarividentes, es el caso del poema *El negro alzado*, donde expresa el fundamento de su ideario antiesclavista. Para presentar un cuadro típico de la explotación del esclavo en la sociedad del siglo decimonono, el poeta asume facultades de narrador omnisciente; su punto de vista no coincide con el del mayoral. Este tono impersonal, demuestra el desprecio y remordimiento de Milanés hacia la explotación del negro en las plantaciones. Y por si hubiera alguna duda, la imagen final del poema no puede ser más elocuente y repulsiva:

*tal como el buitre cubano  
que baja raudo y voraz  
al ver el reptil que brilla  
removiendo el muladar.*<sup>16</sup>

No es casual que uno de los personajes del poema sea un negro alzado, al cual se hace centro de los sucesos que refiere. Esto tiene su explicación en las peculiaridades sociales de la época, y sobre todo en que alrededor de estos años se multiplican los brotes de sublevación esclava.

En el poema *Un pensamiento*, partiendo de las bellezas que entraña su patria y en diálogo con ella, hace alusión contrastante entre esa hermosura y los horrores de la realidad cuba-

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 52.

na, específicamente se refiere a la esclavitud que el poeta enfrenta en tono clasista.

*¡Pobre Cuba, pobre niña,  
a quien la asquerosa tiña  
robó su hermosura indiana!  
¡Qué vale ornarte de flores,  
si en tus campos de guayabos  
vagan señores y esclavos,  
oprimidos y opresores!*<sup>17</sup>

En este mismo poema, él avizoraría el futuro en franco optimismo patriótico.

*no tendrás el vil letargo  
de encenagado reptil*<sup>18</sup>

El aliento social en su obra es una ráfaga de cubanía, sin embargo es significativo destacar que el poeta no olvida detalles, integrando a su estilo lo popular, con lo que contribuye a dar vida propia a lo que nos rodea.

En *El nido vacío*, la poesía de Milanés retoma la utilización de formas líricas como la cancioncilla. Esta composición imprime el tono popular, donde resalta la peculiaridad del estribillo fino, tierno y suave.

*¡Ay! Los mis lindos amores  
idos son, que yo los vi:  
quedóseme el nido aquí*<sup>19</sup>

En más de una ocasión, este mismo tono hizo que sus versos corrieran "de boca en boca" —para utilizar la expresión popular—, uniendo al lenguaje poético conocidos tipos de composiciones estróficas de perdurable valor para el pueblo, confirmándose la tesis de que son perfectamente compatibles el fino lirismo y las formas populares de versificación.

Un recurso trascendental en este tipo de expresión poética, —ya sea canción o cancioncilla—, es el pegajoso estribillo que remata cada estrofa, y que musicaliza de forma peculiar la

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 69.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 72.

obra del autor de *La madrugada*. Esto en tono menor, pero desbordado de ternura.

Según la expresión del poeta norteamericano Longfellow, Milanés "es el poeta más eminentemente cubano"<sup>20</sup>. Este juicio encuentra su consolidación léxico-semántica en el uso variado y eficazísimo que hace de los cubanismos. Nunca son palabras ajenas al lenguaje poético, se afincan al contexto y contribuyen al rescate del ambiente nacional. Este tratamiento es un aporte valioso a la configuración de la fisonomía de nuestra literatura.

En un extenso poema: *La pesca nocturna*, percibimos integrados a la atmósfera en un conjunto armonioso, alrededor de treinta ejemplos. Vinculados al mar y al arte de la pesca sus cubanismos recrean el paseo:

*Ese curricán indica  
que encendiéndosete el pecho  
en ambición no mezquina,  
desprecias los vivos pargos  
y las juguetonas lizas,  
y tu vigoroso anzuelo  
tan sólo a pasear aspira  
y ya el cazón revoltoso  
o la guasa desmedida.*<sup>21</sup>

En *La guajirita del Yumurí* el cubano es campestre, y afloran una serie de ejemplos que son signos de nuestra flora y fauna (potrerito, zunzún, hutía, ají).

Aunque hemos hecho referencias a los cubanismos que están vinculados a la temática del mar y del campo, primando la naturaleza, en esto el poeta es inagotable, con lo que muestra una de sus facetas, la de renovador. Como sagazmente ha expresado Salvador Arias, el uso de cubanismos en la poesía de Milanés constituye "una evidente intención de descolonización lingüística al darle categoría estética a nuestras formas de expresarnos".

El lirismo poético de *La madrugada*, y su reiterada inclusión en diversas antologías y referencias a Milanés, lo han convertido en una cita ineludible a la hora de leerlo. Es un poema

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 84.

de versos enérgicos, vibrantes y detonadores que irrumpen con fuerza lírica y se inclinan a un tema humanista.

Critica lo feo, el lado vulgar de la vida, esto, a través de un contraste, identificándose con el lado puro, recto, honrado y humano. Más adelante la sensibilidad romántica, enaltecedora, de Milanés, se refugia ante el caos deprimente de la sociedad colonial esclavista, en el espectáculo puro de la naturaleza, donde se enseñorea.

*No: yo he de andar a mis anchas  
una campiña florida,  
por ver del alba querida  
la faz virgen y sin manchas<sup>22</sup>*

Se pone en evidencia, aquí también, la cubanía percibida a través de los sentidos, en este caso la vista, precisándose el disfrute del ambiente del campo cubano.

Este extenso poema se caracteriza, además, por un desbordamiento de elementos románticos, a partir de versos de formas sencillas y puras. Consigue escribir un poema de perdurable valor, que denota una suave delicadeza y una sugerente sensibilidad; que apelando a recursos que son símbolo del sentido vital de lo cubano, le funcionan armoniosamente en el conjunto.

La métrica encuentra su apoyo en formas populares de la versificación: tono ligero, abierto, fresco y fluido, que lo caracterizan. Una poesía sencilla, sin rebuscamientos, que utiliza las percepciones sensoriales, sobre todo: la vista.

En *La fuga de la tórtola* se trasluce, con vívida intención, una sugerencia independentista, a pesar del ambiente en apariencias ingenuo en que todos coinciden, tal vez por su musicalidad, y su forma tierna y sentimental.

*... Tu fuga ya me acredita  
que ansías ser libre, pasión bendita  
que aunque la lloro la apruebo yo<sup>23</sup>*

Es cierto que ha resultado muy polémica la interpretación de estos versos. Tal es así que uno de los más recientes y serios análisis de su obra poética, emprendido por Salvador

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 19.

Arias, a quien se le deben interesantes atisbos sobre el tema, no dilucida la cuestión. No por ello renunciamos a leer entre líneas el aliento patriótico de estos versos.

Milanés es mucho más clarividente en *Epístola a Ignacio Rodríguez Galván*, donde se acentúa su sentido patriótico, de tal manera que puede considerarse una declaración de principios.

*... supe adorar por dicha mía,  
la libertad augusta, pequeñuelo,  
y siempre detesté la tiranía  
como amo al sol, como bendigo al cielo*<sup>24</sup>

Es evidente la continuidad temática que esta estrofa tiene con *La fuga de la tórtola*. El ansia de libertad que se expresa ya esbozada en *La tórtola*, en traslación hacia *La epístola*, radicaliza en su conciencia el concepto de libertad; fortalecido esta vez por un manifiesto sentido antitiránico presente en el poema. El poeta asume la responsabilidad que como cubano le corresponde, sabe dónde estar y qué hacer. Renuncia a la posibilidad del exilio como forma de salvación individual:

*nunca comiendo el pan del emigrado  
pensé cumplir con mi adorada Cuba*

*Hijo de Cuba soy: a ella me liga  
un destino potente, incontrastable:  
con ella voy: forzoso es que la siga  
por una senda horrible o agradable.*

*Con ella voy sin rémora ni traba  
ya muerda el yugo o la venganza vibre.*

*Con ella iré mientras la llore esclava,  
con ella iré cuando la cante libre*<sup>25</sup>

Es indispensable reconocer la energía de estos exaltados versos que mucho recuerdan al tono de Heredia. Resulta admirable el júbilo del poeta y su decisión resuelta junto a Cuba: "sin rémora ni traba". Esta composición fue escrita en años difíciles, cuando se acentuaba la atmósfera de disensión e inestabilidad existente, lo que no sería más que el reflejo

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 122.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 122-123.

de las luchas políticas que sobrevendrían y el poeta no se conforma con llorarla esclava, precisa que la cantará libre.

Reafirma su optimismo en la libertad de la patria la estrofa final del poema: "siempre voy contigo ¡oh Cuba hermosa! y apoyado al timón espero el día."<sup>26</sup>

Milanés es por contemporaneidad y esencia, romántico. Porque desarrolló su obra entre 1836-1844, período de efervescencia romántica en Cuba y no escapa a las influencias directas del movimiento, reflejando las básicas características del mismo con excepcionales valores líricos. La naturaleza exaltada, la moral casta y pura le son inherentes y los problemas de la época le inquietan.

Es absurda y equivocada la visión de Milanés como el poeta del mundo de ingenuidades y crepúsculos. No es un poeta de ensueños, sino de creación renovadora, en el que aviva un aliento social y patriótico, que como ráfagas de cubanía, representan lo más puro del Romanticismo en Cuba.

En el plano literario, la poesía de José Jacinto Milanés es un eslabón de trascendencia vigorosa en la historia de la lírica cubana. Su aporte continuador radica en haber revivido la poesía vibrante y rebelde de Heredia, y en ella haber alcanzado expresiones de ardoroso lirismo con una voz íntima y dulce. Milanés es el poeta más fiel y cercano avivador de la herencia patriótica de Heredia; pero, además, su obra se proyecta incluso en poetas que surgirían después, es el caso de la visión costumbrista y la imagen del negro que asoma en su poesía, y que Nicolás Guillén desarrollaría en su obra para convertirse en el más auténtico exponente del tema. Así como la riqueza lexical-semántica de la lírica milanesiana y su prolongación al decir popular, que lo une a una firme y orientadora cubanía.

En el plano histórico, estos rasgos representan el germen del ideario de los que años más tarde libertarían a sus esclavos, para que después de un proceso de maduración del pensamiento, buscaran vías más efectivas y radicales para la liberación del tutelaje español. Símbolos como Céspedes y Agramonte asegurarían con su actitud, la continuidad histórica esbozada en versos de poetas como José Jacinto Milanés.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 123.

## BIBLIOGRAFIA

- BUENO, SALVADOR. *Historia de la literatura cubana*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- MENDOZA MARTÍNEZ, OLGA. *Español 6*. [por] Olga Mendoza Martínez, Mirta Moneo Cruz [y] Antonia Torres Ramos. [La Habana] Editorial Pueblo y Educación, 1974. Parte II.
- MILANÉS, JOSÉ JACINTO. *Antología lírica*. Selección y prólogo de Salvador Arias. La Habana, Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 1975.
- MONTE, DOMINGO DEL. *Centón epistolario*. Con un prefacio, anotaciones y una tabla alfabética por Domingo Figarola-Caneda. La Habana, Impr. El Siglo XX, 1923-1930.
- Valoraciones sobre temas y problemas de la literatura cubana*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, Instituto Cubano del Libro, 1978.



## En el LX Aniversario de la Revista Alma Mater\*

En este centro cultural donde se albergan, se cuidan y se difunden los valiosos testimonios del pasado y del presente, nos reúne el propósito de mostrar en letra impresa, la contribución estudiantil a las luchas de nuestro pueblo en el presente siglo, estampada en las páginas de *Alma Mater*.

Confieso cuánto me complace recordar, al cabo de 60 años, aquel mes de noviembre, cuando tuve en mis manos todavía con la tinta fresca de la imprenta, el primer número de *Alma Mater*.

¿Qué representaba entonces aquella publicación estudiantil, nacida en la Universidad de La Habana, la única existente entonces en el país?

Es necesario significar aquél momento en el proceso de las luchas sociales de nuestra patria, cuando ese gigante de la estrategia revolucionaria que fue Julio Antonio Mella concibió como una necesidad, la fundación de una revista que sería el primer paso y la base para otras acciones, como fueron la fundación de la Federación Estudiantil Universitaria y las luchas que ésta libró.

No es casual que en los tres primeros años de la década del 20 ocurrieran varios hechos significativos de la compulsión que

\* Palabras pronunciadas el día 1º de noviembre de 1982, en la Biblioteca Nacional "José Martí", con motivo de la inauguración de la exposición sobre la revista *Alma Mater*.

sufría nuestro pueblo, al tiempo que nuevos horizontes se abrían en lejanos confines.

Junto al despertar de la clase obrera con un certero enfoque clasista en la fundación de la Federación Obrera de La Habana en 1920, junto a las primeras manifestaciones de Solidaridad con la naciente Unión Soviética, junto a acciones antimperialistas como el victorioso repudio estudiantil al nombramiento de Doctor Honoris Causa al procónsul norteamericano Enoch Crowder, a las inquietudes y repulsas que dieron origen a la famosa Protesta de los 13, al movimiento femenino que culminó con la celebración del Primer Congreso de Mujeres en Latinoamérica, surge a fines del 22 y principios del 23 un vigoroso movimiento estudiantil por la reforma universitaria, plasmado en la Federación Estudiantil Universitaria y culminado en octubre de 1923 en la celebración del Primer Congreso Nacional de Estudiantes, cuyos acuerdos trasbordaron los límites universitarios para insertarse en la problemática tanto nacional como internacional.

Si la Federación Estudiantil Universitaria jugó, como lo hizo, un importante papel en este proceso de luchas ideológicas y acciones populares en distintos períodos, hay que destacar su antecedente, la revista *Alma Mater* cuyas ediciones posteriores estuvieron presentes en decisivos momentos de acción revolucionaria estudiantil en otras décadas.

La creación de *Alma Mater* es índice del genio político de Mella. Hasta 1922 existía una dispersión en el movimiento estudiantil. Sus acciones esporádicas no estaban guiadas por un organismo central. No existía la Federación Estudiantil Universitaria.

Cada Facultad tenía su correspondiente Asociación de Estudiantes, integradas por su presidente y otros cuadros de dirección, cuyas actividades se concretaban fundamentalmente al terreno cultural y recreativo con la participación de estudiantes de las respectivas Facultades.

Tal dispersión no favorecía a una acción común universitaria, dirigida a la situación de la Universidad en su conjunto, urgida de tan profundos cambios como lo estaba la República.

Mella, brazo y alma de *Alma Mater*, valga la redundancia, concibió una revista que fuera lazo de unión de todos los estudiantes, punto de contacto de todas sus dirigencias y bases,

revista que debía reflejar la vida estudiantil en todo sus ámbitos. Inclusive, en la Revista, Mella inició algo que fue constante en su acción universitaria: incorporar a ese ambiente a los estudiantes de los Institutos de 2da., Enseñanza, como lo hizo también en la integración del Primer Congreso Nacional de Estudiantes.

Por eso puede observarse desde el primer número de la Revista no sólo las Secciones correspondientes a las distintas Facultades y redactadas respectivamente por los propios estudiantes, sino que también aparece insertada una sección del Instituto de La Habana en el cual cursaba yo mi último año de bachillerato en esa fecha en que se inicia la Revista.

Si pasamos la vista sobre el contenido de aquella primera *Alma Mater* bajo la dirección de Mella, podemos constatar su ya señalada condición de estrategia revolucionario.

Ni en un ápice traspasó la línea necesaria entonces. Sus inquietudes, sus convicciones antimperialistas y de incipiente marxismo, no se remarcan en aquellos primeros números. Nada que pudiera apartar por el momento la revista de toda la masa estudiantil. Ella debía jugar, como jugó, su papel de lazo de unión de base para la fundación de un movimiento estudiantil pro reformas universitarias y auge del deporte de la Universidad, más su fundamental papel de cohesión para la Federación.

Lo demás, se desplegaría después. Como vino durante la lucha ideológica librada en el Congreso Nacional de Estudiantes, con la revista *Juventud*, y el surgimiento de la Universidad Popular José Martí.

Si repasamos el contenido de esos primeros números de *Alma Mater*, hoy a la vista de los concurrentes a este acto, se observa su carácter atractivo, ligero, juvenil, a tono con la mayoría del estudiantado. La atención puesta en el deporte universitario, en la lucha por un stadium entonces inexistente. Sus páginas gráficas son excelente muestra del trabajo artístico de dibujantes universitarios.

Las dedicadas a los deportes son particularmente interesantes. Ahí está la lucha por hacer de la Universidad el centro de interés de todos los estudiantes. Ahí aparecen los "caribes", los deportistas universitarios condenando a los "marqueses", estudiantes que competían por los clubes de la burguesía a la

cual pertenecían ellos, y que eran considerados "piratas" en acción depredatoria contra la Universidad. Una especie de "lucha de clase" dentro del ámbito universitario.

Y algo que no podemos dejar de consignar. No sólo la sección dedicada a derecho, bajo el título de El Feudo de Bustamante y firmada por Lord Mac Partland, o sea Mella, sino, en el primer número la firma gloriosa de nuestro poeta nacional Nicolás Guillén en tres sonetos acusadores de la vaciedad de los estudios de aquel derecho burgués en su estéril aplicación, antítesis del humanismo profundo que soñara el poeta.

Y también la firma de otro estudiante cuyo nombre ha pasado a la historia en la relación de víctimas de la salvaje represión batistiana, la noble figura de Pelayo Cuervo Navarro.

Como queda dicho, Mella fue el alma y el brazo ejecutor de la Revista. Por la circunstancia de haberse Mella "echado la revista al hombro" se propició un encuentro que fue decisivo en su vida y ha hermanado en la historia a dos nombres: el de Carlos Baliño y el de Mella, ambos fundadores en agosto de 1925 del cronológicamente primer Partido Comunista de Cuba.

Mella llevó a hacer la revista a la imprenta de los obreros tabaqueros, y allí se ganaba el pan como corrector de pruebas aquel anciano venerable, compañero de luchas y ansias independentistas de nuestro héroe nacional José Martí.

Baliño, marxista estudioso, puso a Mella en contacto desde tan tempranos tiempos con los tesoros de las obras de Marx, Engels y Lenin que lo introdujeron en forma definitiva en lo que fue el fecundo camino de su vida.

Aquella revista fue el intento fructífero de sembrar las bases para el *Alma Mater* de hoy.

A lo largo de estos años de dura lucha, cuando surgiera la rebeldía estudiantil, el heroísmo y el sacrificio, como en la época de José Antonio Echevarría, Fructuoso Rodríguez y otros héroes y mártires, está la constancia de la lucha estudiantil en las páginas de *Alma Mater*, números hechos a sangre y fuego, al calor del valor ante el peligro y que forman parte de la muestra de hoy.

*Alma Mater*, fiel a su tradición de reflejar el quehacer estudiantil, circula hoy profusamente. Ya no es la revista de una

única universidad. Ya las Universidades y Centros de Estudios Superiores, frutos de nuestra Revolución Socialista, están diseminados a lo largo de todo el país. Hoy como antaño, *Alma Mater* ha de ser lazo de unión, reflejo de la riquísima vida estudiantil actual.

Hoy, cuando vemos colmadas las ansias patrióticas y revolucionarias de numerosos héroes, hoy circula *Alma Mater*, cuando triunfa en Cuba la ideología abrazada por Mella, la ideología del marxismo leninismo, la ideología orientadora de nuestro Partido, que conduce a nuestro país, bajo la guía lúcida, certera y firme de nuestro Comandante en Jefe, Fidel, hijo también del *Alma Mater*, donde iniciara sus primeras luchas. Del *Alma Mater*, símbolo de la Universidad en lo alto de la colina universitaria, y que diera su nombre a la Revista cuyo sexagésimo aniversario conmemoramos hoy.

SARAH PASCUAL

### La Tercera época de "Criterios".

Acaba de aparecer el segundo número de la revista *Criterios*, órgano de la Subsección de Crítica e Investigación Literarias de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Dedicada a estudios de teoría literaria, estética y culturología, *Criterios* es la primera revista cubana dirigida a la divulgación de estas disciplinas. Como publicación trimestral del Departamento de Información y Documentación de la Cultura de la Biblioteca Nacional "José Martí", *Criterios* pone a la disposición de los investigadores y estudiosos valiosos materiales originales de especialistas y teóricos particularmente de los países socialistas.

En una nota preliminar a su número primero de este año (enero-marzo de 1982) su editor Desiderio Navarro expone la "continuidad, discontinuidad y crecimiento" de esta publicación, cuya primera época, emprendida hace diez años, consistió en una sección bajo este nombre que apareció por cerca de tres años en *La Gaceta de Cuba* (1972, 1973 y 1974) con el objetivo de "divulgar los aportes teóricos y metodológicos actuales de la ciencia literaria extranjera".

Después de un paréntesis de varios años, *Criterios* volvió a aparecer en 1978 como boletín no-periódico de la recién fundada Subsección de Crítica e Investigación Literarias de la

Sección de Literatura de la UNEAC. De este boletín se dieron a conocer siete números. Ahora, en el presente año de 1982 *Criterios* llega a su mayoría de edad con esta tercera época con mejor presentación y con una tirada tres veces mayor que el boletín antes señalado. No ha de olvidarse que en sus dos primeras etapas, *Criterios* publicó 28 trabajos de notables autores extranjeros de los cuales 26 se publicaban por vez primera en nuestro idioma.

Esta publicación periódica especializada satisface una demanda manifestada en muchas ocasiones por investigadores, críticos, profesores y artistas para poder disponer de los estudios más recientes sobre estas materias. Por lo tanto, responde, como expone Navarro, a "la urgente necesidad de que en nuestro país se ofrezca de manera amplia, continua y sistemática, la más actual información sobre los problemas teóricos y metodológicos de la literatura, el arte y la cultura, sobre las innumerables propuestas y discusiones que al respecto se vienen realizando en el extranjero".

Entre los estudios más notables incorporados a los dos números aparecidos del año en curso debemos señalar *Contribución a la metodología de los estudios literarios*, de Mijaíl M. Bajtín; *Los modelos de la literatura contemporánea en el periodo inicial de su desarrollo*, de Stefan Zolkiewski; *La literatura como ideología*, de Eugeniusz Czaplejewicz; *Categoría para una crítica materialista*, de Terry Eagleton y *El kitsch en el socialismo*, de Iván Slavov.

Debemos subrayar el interés que posee esta publicación para los círculos literarios, artísticos y culturales, la importancia que tiene para la elevación del nivel científico de la crítica y la investigación en nuestro país de las artes y las letras. Como hemos dicho, *Criterios* ha llegado a su mayoría de edad y su servicio responde a la actualización entre nosotros de la teoría literaria, la estética y la culturología.

## Forum "Fernando Ortiz" sobre los aportes africanos a la Cultura Nacional

Durante los días ocho, nueve y diez de octubre del presente año tuvo lugar en Matanzas el Segundo Forum "Fernando Ortiz" sobre los aportes africanos a la cultura cubana. Sus sesiones de trabajo se desarrollaron en el ámbito de la Biblioteca "Guiteras" de dicha ciudad. El mencionado evento estuvo pa-

trocinado por el Consejo Popular de la Cultura y el Poder Popular de Matanzas. Como coordinador actuó el investigador matancero Israel Moliner, presidente de la Comisión Organizadora de este encuentro colocado bajo el nombre preclaro de Fernando Ortiz, como quedó acordado en el primer Forum.

En el curso de las sesiones de trabajo fueron presentadas varias ponencias que fueron discutidas por los delegados presentes. Entre esas ponencias señalemos: *Agrupaciones afro-cubanas en el siglo XIX* de Pedro Deschamps Chapeaux; *Cimarrones y palenques en Matanzas* de Israel Moliner; *Algunas consideraciones sobre los cabildos en Regla* de Guillermo Hernández; *Sobre las investigaciones sobre los ararás y minas* de Rogelio Martínez Furé; *Compilación para un vocabulario de la lengua bantú* de Alicia Morales; *El tema negrista en la literatura de la Revolución Cubana* de Salvador Bueno; *Aportes africanos a la narrativa oral cubana* de Marta Esquenazi.

También participaron en las sesiones de trabajo, en las que actuó como moderador el poeta Marcelino Arozarena, los investigadores Isaac Barreal, Miguel Barnet y Odilio Urfé. La compañera Daisy Valls, responsable de la redacción de Teoría, crítica e investigaciones literarias de la editorial Letras Cubanas del Ministerio de Cultura, presentó un informe sobre las publicaciones que corresponden a su departamento. Las palabras de clausura del evento —que se celebró en el marco de la Semana de la cultura matancera— estuvieron a cargo del compañero Rolando Castillo, subdirector del Sectorial de Cultura del Poder Popular de Matanzas.

Las ponencias y los debates sostenidos en el Segundo Forum ofrecieron una muestra del estado de las investigaciones de todo tipo que se efectúan en Cuba acerca de los aportes africanos a la cultura popular tradicional. Debido a su importancia entre los acuerdos tomados ocupa lugar principal el que establece que estos encuentros se celebren anualmente y que se realicen en la ciudad de Matanzas. También se planteó la necesidad de crear una publicación semestral o anual en la que se recogieran los estudios e investigaciones relacionadas con estas materias.

SALVADOR BUENO

*Una ha de ser, pues que lo es, América.*

*El hombre crece con el trabajo que sale de sus manos.*

*El verdadero hombre no mira de qué lado se vive mejor, sino de qué lado está el deber.*

**JOSÉ MARTÍ**



## Reseña de Libros

### Introducción al estudio del arte africano\*

El libro que por su diseño ha sido seleccionado entre los mejores de 1982, constituye un logro importante de la Editorial Arte y Literatura del Ministerio de Cultura. Con esta obra debe iniciarse una línea de trabajo destinada a editar libros de arte realizados por autores cubanos que conservan una calidad creciente.

La aparición de esta edición reviste una particular importancia en los momentos en que la africanística burguesa se encuentra en plena crisis teórica. En nuestros días, basados en el materialismo dialéctico e histórico, no es posible abordar científicamente la historia del arte de cualquier país sin conocer previamente el origen, desarrollo y especificidad étnica de cada pueblo que se estudia; es por ello que su autor, el profesor Argeliers León desarrolla en su trabajo diferentes problemas de carácter etnográfico, tales como el papel que desempeña la lengua, el territorio, la economía, la cultura, la modalidad psíquica, la autoconciencia étnica y otros factores, para dar base luego al estudio de las manifestaciones artísticas de los distintos pueblos de Africa.

Es válido señalar que la crisis de la africanística burguesa contemporánea no sólo ha sido planteada en diferentes traba-

\* LEÓN, ARGELIERS. *Introducción al estudio del Arte Africano*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1980.

jos de los etnógrafos marxistas,<sup>1</sup> sino que en los dos últimos decenios varios estudiosos de Europa Occidental y Norteamérica reconocen como propia esta crisis, pues es parte inseparable de la crisis de la llamada antropología social o antropología cultural, que ha estado ligada indisolublemente al desarrollo del colonialismo en los países subdesarrollados.<sup>2</sup> La crisis de las ciencias sociales burguesas no es más que un reflejo lógico de la crisis general del sistema capitalista a nivel mundial.

Esta crisis se vinculó con las concepciones antievolucionistas en los estudios etnográficos sobre África, las cuales se manifestaron especialmente en realizar las obras de la escuela difusionista,<sup>3</sup> que suplantaba la idea del desarrollo progresivo y de la unidad del proceso histórico por el principio del simple desplazamiento de los distintos elementos de la cultura de un pueblo a otro. Esta teoría reflejó en la práctica un contenido político y social de carácter reaccionario, ya que los "centros difusores" considerados "activos" eran principalmente Europa y Asia, mientras que los "pasivos receptores" eran, según ellos, África, América y Oceanía.

En el caso de África las ideas del difusionismo sirvieron de base teórica al racismo, llevado a la práctica por el sistema colonial y limitaron la necesidad de incorporar a todos los pueblos africanos a los adelantos más recientes de la ciencia, la cultura y el progreso social.<sup>4</sup> Esta concepción tanto de

<sup>1</sup> Véase: GRIGULEVICH, JOSÉ y SEMIÓN ROZLOV. La ciencia sobre los pueblos y los intereses de los pueblos. *Contra el racismo y el Apartheid* (Moscú) (54): 85-115; 1979 (Problemas del Mundo Contemporáneo) y OLDEROGGUE, D. A. El problema cémítico en la africanística. *Etnografía Soviética* (Moscú) (3): 166; 1949 (en ruso)

<sup>2</sup> Véase: FIRTH, R. *The Sceptical Anthropologist? Social Anthropology and Marxist View on Society*. London. 1972.

Este autor confirma que el surtido de teorías burguesas existentes no permite dar explicación satisfactoria al material en estudio sobre África.

<sup>3</sup> Véase: LEWIS, O. Anthropology and colonialism. *Current Anthropology* 14(5): 1973.

Este autor se refiere a la definición del etnólogo norteamericano J. Galtung sobre la actividad procolonialista de sus colegas como "colonialismo científico".

<sup>4</sup> Véase: GRIGULEVICH, JOSÉ y EVGUENI VESELKIN. *Oscar Lewis: ¿Crítico o servidor del imperialismo norteamericano?* Moscú, Ciencias Sociales contemporáneas, 1972. GRIGULEVICH, JOSÉ. *¿Cuál es el futuro de la antropología social?* La Habana, Ciencias Sociales, 1978.

índole geográfica,<sup>5</sup> lingüística,<sup>6</sup> psicológica<sup>7</sup> o antropológica anulaba la posibilidad del desarrollo independiente de los pueblos africanos, pues vinculaba cada aspecto de la cultura con una obligada influencia euroasiática. Todo ello, por supuesto, se relacionó también con el estudio del arte africano. Las comparaciones que se hacían con Europa se basaban en las ideas teóricas del difusionismo. Una muestra de ello es que tanto en su época el conocido etnólogo alemán Leo Frobenius, como otros africanistas familiarizaron el arte de Ifé y Benin con los antiguos griegos y hasta con los colonialistas portugueses. También, por ejemplo, el etnólogo francés Breuil señaló influjos egipcios y cretenses en el arte de los pueblos de Africa del Sur. En fin, que cada aspecto cultural debía tener un arranque europeo o asiático; todo lo cual negaba la posibilidad creadora de los pueblos de Africa.<sup>8</sup>

En el período que va entre las dos guerras mundiales predominó la influencia en la africanística europea de la teoría etnológica funcionalista, liderada entonces por B. Malinowski<sup>9</sup>

<sup>5</sup> El geógrafo alemán F. Ratzel en su obra *Autropogeografía* (1882) desarrolló la idea del determinismo geográfico, la cual ejerció gran influencia ideológica sobre la africanística europea. Ello significó un total salto atrás en relación con la concepción evolucionista del proceso histórico.

<sup>6</sup> Los intentos clasificatorios de las lenguas africanas hechas por el lingüista alemán C. Meinhof, *Die Sprachen der Hamiten, Hamburg*, 1912; como los estudios del africanista francés L. Tauxier, *Mours et histoire des peuls*, París, 1937; y los del alemán D. Westermann, *Africa als europäische Ausgabe*, Berlín, 1941; *Geschichte Africas, Staatenbildungen südlich der Sahara, Köha*, 1952, estuvieron fuertemente influenciados por el difusionismo al no considerar posible el desarrollo autónomo de los pueblos africanos.

<sup>7</sup> El lingüista francés L. Lévy Bruhl *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, 1910, trató de demostrar, a partir de una concepción racista, las diferencias entre las comunidades primitivas y los pueblos civilizados, y llegó a establecer para los primeros un tipo de pensamiento "primitivo", "irracional", "prelógico", o "extralógico", separándolos diametralmente del pensamiento "racional", "lógico", de los pueblos civilizados. Era una vez más la dicotomía entre los estudiosos y los estudiados. La solución era "difundir" la civilización: en dos palabras, el colonialismo.

<sup>8</sup> La obra de L. Frobenius, *Der Ursprung der afrikanisches Kulturism*. Berlín, 1898, donde introduce la idea de las "provincias" o "círculos culturales" puede servir de ejemplo clásico del difusionismo en etnología y del más absoluto desprecio a la posibilidad del desarrollo autónomo de los pueblos africanos.

<sup>9</sup> Véase: MALINOWSKI, B. *The Dynamics of Culture Change*, New Haven, 1944, pp. 44-70.

y A. Radcliffe-Brown; éste último sería más tarde uno de los iniciadores del método estructural aplicado a la antropología social.

Tanto los principios del funcionalismo como del estructuralismo en etnología y su lógica influencia en el estudio de las expresiones artísticas fueron elaborados en su mayoría en base de materiales compilados en Africa. Esta tendencia generó una corriente ahistoricista que eliminaba metodológicamente el estudio del pasado africano y vinculaba el futuro de estos pueblos al total control de la administración colonialista. Del funcionalismo partió la teoría del relativismo cultural, de la incompatibilidad de culturas, de la segregación y, en la práctica, del apartheid. Del funcionalismo partió además la teoría reaccionaria de la negritud, que tanto daño ha hecho al desarrollo ideológico y político de muchos estados africanos y que tanto beneficia a la política divisionista del imperialismo. Por ello no fue casual que muchos etnólogos funcionalistas pasaran a ser, no sólo fundadores teóricos del colonialismo, sino también funcionarios oficiales del aparato colonial.<sup>10</sup>

Por todo lo anterior, el trabajo de Argeliers León se apoya en el análisis crítico de las fuentes burguesas (que sin duda constituyen la principal base informacional desde el punto de vista cuantitativo), en las experiencias adquiridas por el autor durante sus estancias en Africa, y en los principios metodológicos del marxismo-leninismo. Sin embargo, como en más de una ocasión dijera Argeliers, este libro debe ser sólo un punto de partida (de ahí su carácter introductorio) para continuar posteriormente hacia la realización de trabajos de mayor envergadura en los cuales predomine la labor colectiva.

---

En esta obra se aprecia claramente que la solución a los problemas de conflictos sociales puede resolverse mediante el "funcionamiento separado", es decir, el aislamiento cultural, el conocido *apartheid* que aun se lleva a cabo en Africa del Sur en los ghettos de Estados Unidos y que se ensayan en América Latina a través de las instituciones controladas por la CIA directamente o mediante "especialistas" locales "formados" en EUA.

<sup>10</sup> Conocido es el caso de S. F. Nagel, etnólogo inglés, quien realizó investigaciones en Nigeria y Sudán y ocupó el puesto de ministro (Secretario) para los asuntos indígenas en la Administración militar británica en Eritrea. En uno de sus trabajos de 1942 escribía sobre la eficiente colaboración entre la antropología y las autoridades para ayudar a la conservación del sistema colonial (GRIGULEVICH, J.: *¿Cuál es...?* p. 7-8).

Actualmente, la ciencia etnográfica marxista-leninista goza de gran prestigio en el campo socialista<sup>11</sup> y cobra cada día más auge en Europa Occidental y América<sup>12</sup>. Sin embargo en Cuba, aún el volumen general de publicaciones, tanto sobre problemas teóricos de la etnografía marxista contemporánea como de las investigaciones concretas, no rebasa lo publicado durante el período neocolonial. Los títulos sobre este tema son incomparablemente inferiores en relación con cualquier otro aspecto temático<sup>13</sup>. Por esta razón, el presente libro se convierte en un importante ejemplo de lo que se puede hacer, no sólo en el ámbito de las publicaciones sobre arte, sino también en lo que a la ciencia etnográfica respecta, pues dentro de las ciencias sociales, es *la que mayor vínculo tiene con el estudio de la cultura*.

Es muy significativo señalar que cerca del 90% de los objetos de arte presentados en las ilustraciones pertenecen a colecciones existentes en nuestro país<sup>14</sup>. Esto refleja que contamos ya con exponentes suficientes para la presencia en Cuba de una muestra permanente de arte africano, que responda consecuentemente a los principios internacionalistas que guían nuestra revolución; que contribuya a la preservación de estas piezas y al estudio de los problemas culturales, políticos, económicos y sociales de África; pues aún es insuficiente el conocimiento que tenemos acerca de nuestro fundamental origen etnohistórico de definido carácter latinoamericano.

En este sentido, no podemos olvidar que, si la inmensa mayoría de las colecciones de arte africano en el mundo se han nutrido a causa del saqueo sistemático del patrimonio cultural de estos pueblos como parte de la política colonialista

<sup>11</sup> Véase: *"La etnografía en los países socialistas"*. (colectivo de autores soviéticos) Moscú, Editorial Ciencia, 1975 (en ruso).

<sup>12</sup> Véase: *La etnografía en el extranjero* (Colectivo de autores soviéticos) Moscú, Editorial Ciencia, 1979 (en ruso).

<sup>13</sup> Véase: *Anuario Estadístico de Cuba, 1977*. Editado por el Comité Estatal de Estadísticas, La Habana, 1977.

<sup>14</sup> Estas piezas han sido expuestas en varias ocasiones, siempre de modo parcial. Véase: GUANCHE, JESÚS Y MANUEL LÓPEZ OLIVA. Presencia del arte africano. *Granma* (Habana) 31 marzo, 1975: 3; GUANCHE, JESÚS. Tradición y contemporaneidad en la plástica congoleña. *Granma* (Habana) 17 septiembre., 1975: 4; GUANCHE, JESÚS. Arte tradicional y joven pintura argelina. *Granma* (Habana) 14 febrero, 1976: 4; GUANCHE, JESÚS Y MANUEL LÓPEZ OLIVA. Variaciones sobre arte africano. *Granma* (Habana) 12 junio, 1976: 5.

y neocolonialista, la existencia en Cuba de los objetos artísticos que aparecen en el libro en cuestión es el resultado del intercambio bilateral y de la donación voluntaria de diversos países amigos. Este hecho constituye un principio político básico que por sí sólo justificaría la existencia de cualquier museo, pues representa un símbolo al respeto del patrimonio cultural de los demás pueblos, que es también una digna forma de respetar el nuestro.

La publicación de esta obra constituye, al mismo tiempo, un merecido reconocimiento al profesor Argeliers León, musicólogo, etnógrafo, compositor y preocupado estudioso de los problemas culturales de Africa y de Nuestra América, a más de cuarenta años de ininterrumpida labor investigativa y docente.

JESÚS GUANCHE

## García Márquez: un tema inagotable

Por más de una razón Gabriel García Márquez resulta siempre noticia. La proverbial lentitud de las imprentas no le alcanza los talones. Corren el riesgo de quedarse atrás los críticos, los ensayistas, y aún los críticos de los críticos que intenten enjuiciar a García Márquez. Es muy difícil darle alcance a este narrador que siempre tiene para sacar de su manga —de su overol de trabajo— algo novedoso. Recientemente ha sido galardonado en Cuba con la Orden "Félix Varela" y en México con el "Aguila Azteca". Y además con el polémico, desmesurado en todos los sentidos, "Premio Nobel". Es el cuarto latinoamericano en alcanzarlo. Y justamente por la posición incomparable de García Márquez esta vez el premio tiene significaciones a largo plazo. Es un llamado de atención no sólo a su vocación de escritor, sino a su vocación de latinoamericano consciente de la realidad de América.

De manera que el primer acierto del joven crítico Virgilio López Lemus es el titular su libro sobre Gabriel García Márquez de esta manera que sintentiza pasión y oficio: *Una vocación incontenible*.\*

\* LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO. *García Márquez: una vocación incontenible*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982. 150 p. (Colección espiral).

Emprender la valoración de una obra tan cercana, tan sometida a los dictámenes de medio mundo, una obra desbordante en sí misma, es un riesgo que López Lemus ha aceptado con consciente temeridad. El punto de arrancada de su perspectiva es muy válido: la visión del crítico que participa en la construcción de una sociedad socialista y cuyo instrumental científico corresponde a esta visión del mundo. Abundan los trabajos críticos y ensayísticos sobre Gabriel García Márquez como la excelente *Valoración Múltiple* editada por la Casa de las Américas en 1969, pero también mucha "hojarasca" y ensayos venidos en "mala hora". No dejan de ser refrescantes los puntos de vista de López Lemus que demuestra ser un buen lector de "maravillas" y no deja escapar ninguna de las exhibidas en el exuberante universo de García Márquez. Sabe cómo integrarlas, registrarlas y explicarlas en una coherente armazón teórica.

Hay que bien apreciar de entrada la sinceridad del autor al anunciarnos en sus palabras *Al lector* los distintos objetivos y la discontinuación en el tiempo de los diversos trabajos que integran el volumen. Cuántas veces no ha ocurrido que en la lectura atenta de un texto se descubren las "costuras" entre varios materiales. En el volumen de López Lemus se mantiene la unidad temática y un logrado objetivo totalizador, pero sí se notan tonos muy distintos a través de todo el libro. Sin embargo, de ninguna manera esto maltrata al lector ya prevenido por el autor del carácter de los distintos capítulos.

Su principal virtud es el acercamiento científico a la problemática estética e ideológica de su objeto de estudio; y en segundo lugar la utilización de un lenguaje que no pretende coquetear con el vocablo difícil, "supertécnico"; tampoco se desprende cuesta abajo en la simplicidad. Justo en el término medio eficaz para el carácter fundamental de divulgación que asume este volumen.

Podemos coincidir con el prologuista, Manuel Cofiño, en que el ensayo sobre la violencia es el "más lúcido y penetrante del libro". Como el mismo autor señala, en una elegante auto-crítica, donde expresa que desconocía previamente el decisivo estudio de Manuel Maldonado Denis sobre el subdesarrollo y la violencia, de esta forma sus ideas resultan atractivas y agudas por tratarse de una incursión "inocente" en el tema, tan bien tratado, por otra parte, en el libro de Dorfman. Justas las apreciaciones de López Lemus sobre la importancia de la hiper-

bole en el método creativo de García Márquez. Creo necesario recalcar lo que casi es un lugar común hiperbólico: la presencia de una nutritiva herencia prehispánica y de los llamados "Cronistas de Indias" en la narración de García Márquez.

En relación con la afirmación del joven crítico sobre las relaciones en la obra del narrador con otros motivos literarios estimo que los nexos se implantan a partir de la intención abierta y reiterada de García Márquez de invertir los conceptos que asumen nuevas resonancias de frases o de anécdotas tomadas de otro contexto. No creo que sea capricho, ni casualidad, pero sí un simbolismo con una vuelta de tuerca. Y utilizando el lenguaje de algunos de sus personajes "virar la media al revés", en cada caso con objetivos muy precisos (aunque no siempre explícitos).

En el último ensayo yo preferiría ampliar un tanto el concepto de "infantil" y llevarlo hasta la idea más amplia de fabulario popular (del cual se apropian los niños, por lo demás). Hay en García Márquez la búsqueda de la supuesta inocencia (¿no hay acaso que empezar por "nombrar las cosas"?) y partir del origen mismo en una convención ajustada de antemano —y tácitamente— entre García Márquez y el lector donde caben los consejos, las tradicionales mentiras pueblerinas, las fantasías de los abuelos, los disparates, las quimeras y hasta los cuentos de hadas.

Le sugiero al lector que se detenga en el claro resumen de la página 34 y visualice con gozo las genealogías y censos de los personajes que López Lemus ha tenido el acierto de añadir en su apéndice. Muy útil, además, al estudiante que recién se abisma en la lectura de esta amplia obra.

Virgilio López Lemus aborda al escritor Gabriel García Márquez no sólo con la mirada tasajeadora del crítico ducho en esas lides, sino también con la delicadeza del poeta que es. Tiene vibrante sensibilidad para apuntar aquí y frialdad reflexiva para ahondar allá. Ha puesto también pasión y oficio en su labor de crítica, de la misma manera que su objetivo en la mirilla, nada menos que García Márquez, nos ha entregado en sus novelas y cuentos un caudal de pasión y oficio en su *vocación incontenible* de escritor.

MIRTA YAÑEZ



## Sobre estudios heredianos de José María Chacón y Calvo\*

La publicación de una serie de artículos críticos sobre la obra de un escritor importante siempre resulta de utilidad y por tanto debe ser bienvenida. Pero si estos artículos críticos están realizados por un investigador que ha desarrollado un amplio y acucioso trabajo en el estudio de la vida y la obra de ese autor, la publicación constituye entonces, un hecho doblemente beneficioso y deseable. Esto es, precisamente, lo que le da significado especial a la edición de *Estudios heredianos* de José María Chacón y Calvo realizada por la Editorial Letras Cubanas en su colección "Crítica".

Decir que José María Heredia es una figura mayor de nuestra literatura puede parecer superfluo por lo obvia que resulta esta consideración. A pesar de ello, queremos insistir en que, por ser su obra la primera expresión literaria de nuestra nacionalidad, por haber sido un iniciador del movimiento romántico en lengua hispana y, fundamentalmente, por la capacidad de concretar artísticamente el sentimiento patriótico de su pueblo, es Heredia un escritor al cual siempre hay que volver para el estudio y la admiración.

La crítica literaria cubana se ha ocupado de Heredia desde los años iniciales de su obra. Las valoraciones siempre han tenido una marcada carga emotiva que en los años de la lucha por la independencia alcanzó connotaciones políticas. En el siglo XIX esta crítica alcanza su más alta realización en Martí. También en el siglo XX la figura de Heredia ha sido tema de investigación y crítica literaria, quizás no en la cuantía y profundidad que su significación demanda. Entre los críticos que han abordado con más dedicación y entusiasmo el estudio de la vida y la obra de Heredia está, sin duda alguna, José María Chacón y Calvo, quien desde 1915 inicia sus indagaciones y trabajos sobre el autor sin abandonarlos nunca hasta su muerte ocurrida en 1969.

La obra de crítica literaria de Chacón y Calvo constituye un caso imposible de obviar para quien se proponga hacer un recuento histórico de la literatura ensayística cubana a través del conocimiento de sus figuras más importantes. Porque Chacón y Calvo es un ejemplo de entrega apasionada a la investi-

\* CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA. *Estudios heredianos*. Selección y pról. Salvador Arias. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. 185 p. (Colección Crítica).

gación y crítica literarias entendidas como trabajo perseverante y sistemático y un ensayista a tener en cuenta por su prosa cuidada y elegante. Es por ello que la publicación de muestras destacadas de la labor de este crítico literario en relación con su objeto de estudio más sistemático, es un aporte al conocimiento del ensayismo literario que saludamos enfáticamente.

Por lo que hemos dicho hasta aquí, insistimos en que *Estudios heredianos* resulta una publicación dos veces útil pues sirve para presentarnos aspectos interesantes para la valoración del gran poeta José María Heredia y para entregarnos algunos ejemplos de la prosa ensayística de José María Chacón y Calvo. Pero la edición que comentamos tiene aún otra utilidad, y no la menor por cierto: la selección y el prólogo realizados por el crítico literario e investigador del Instituto de Literatura y Lingüística, Salvador Arias.

Arias ha hecho un buen trabajo en ambos sentidos. En la selección no se limitó a reeditar los *Estudios heredianos* publicados por Chacón en 1939<sup>1</sup> sino que a partir del objetivo de presentar lo más importante del crítico sobre Heredia, suprimió algunos trabajos y los sustituyó por otros que logran mejor su propósito. Estos cambios están debidamente argumentados en el estudio introductorio y demuestran el cuidadoso y perpicaz rastreo realizado en la obra herediana de Chacón. En cuanto al prólogo, consideramos que el mismo constituye una muestra de escrupulosidad en el tratamiento de una figura polémica y contradictoria. Nos presenta la compleja trayectoria de un erudito cuyas concepciones acerca de la "neutralidad de la cultura", posiciones apoliticistas e indiscutible honestidad ciudadana, hacen de él una personalidad "sui generis". En la valoración de Chacón y Calvo que hace Salvador Arias, se da la precisa ubicación ideológica de este autor, sus limitaciones para una correcta interpretación de la realidad, el carácter conservador de su actuación pública y sobre todo, delimita la significación que estos factores de la personalidad del crítico tienen para la interpretación esencial de la obra poética de Heredia. Y da todo esto dejando claramente expresado el reconocimiento del aporte que para la cultura nacional constituye la obra de Chacón y Calvo y el respeto que la laboriosidad y su honesta y apasionada dedicación a la investigación y la crítica

<sup>1</sup> CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA. *Estudios heredianos*. La Habana, Editorial Trópico, 1939.

literarias, merecen de los que hoy se empeñan en el estudio de nuestras raíces culturales.

Agradecemos a Letras Cubanas la edición de estos *Estudios heredianos* de Chacón y Calvo e instamos a todos los interesados en la literatura cubana para que realicen la lectura y análisis de este libro en la seguridad de que saldrán enriquecidos con ello.

IRAIDA RODRÍGUEZ FIGUEROA

*¡Juntos, pues, de una vez, para hoy y para el porvenir, todos los  
trabajadores!*

*El arte es trabajo, trabajo es arte.*

**JOSÉ MARTÍ**

## COLABORADORES

IMELDO ALVAREZ GARCÍA (1928- ). Ganador del Premio Nacional de Cuento en el concurso UNEAC 1970, con su libro *La sonrisa y la otra cabeza*. Ha colaborado en las revistas: *Gaceta de Cuba, Unión, Casa de las Américas, El Caimán Barbudo, Santiago, Revolución y Cultura* y otras. Autor de numerosos prólogos. Trabaja como Jefe de Redacción de Literatura Cubana, Latinoamericana y Española, en la Editorial Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro.

SALVADOR BUENO (1917- ). Candidato en Ciencias Filológicas y profesor titular de la Facultad de Artes y Letras (Universidad de La Habana). Autor de *Historia de la literatura cubana* (cuarta edición, 1972), *Temas y personajes de la literatura cubana* (1964), *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana* (1967), *De Merlin a Carpentier* (1978), *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina* (1978), *Figuras cubanas del siglo XIX* (1981) y de varias antologías publicadas en La Habana y Budapest.

ANA CAIRO. Profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha publicado varios ensayos, entre ellos un estudio sobre el Grupo Minorista.

LINCOLN CAPOTE PEÓN (1952- ). Graduado de la Escuela de Artes y Letras, Universidad de la Habana. Actualmente es profesor del Centro Universitario de Matanzas.

ARACELI GARCÍA-CARRANZA. Doctora en Filosofía y Letras de la Universidad de la Habana. Ha publicado: *Bio-bibliografía de Ramiro Guerra, Bio-bibliografía de don Fernando Ortiz, Bibliografía de la Guerra de Independencia (1895-1898), Índice de la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí (1909-1980), Bibliografía martiana, 1968-1982* y varios trabajos más. En proceso de impresión: *Bibliografía de Alejo Carpentier; y otros.*

ORLANDO GARCÍA LORENZO (1956- ). Graduado del Instituto Superior Pedagógico Juan Marinello (Matanzas). Profesor del Centro Universitario de Matanzas.

JESÚS GUANCHE (1950- ). Licenciado en Historia del Arte. Candidato a Doctor en Ciencias Históricas en el Instituto de Etnografía de la Academia de Ciencias de la URSS. Trabaja como especialista en la Dirección de Música del Ministerio de Cultura.

PEDRO MÉNDEZ DÍAZ (1923- ). Doctor en Filosofía y Letras y en Ciencias Sociales y Derecho Público de la Universidad de la Habana. Ha publicado varios trabajos de carácter histórico en esta Revista.

VICTORIA NOVELO. Nació en Mérida, Yucatán. Es presidenta de la Sociedad Mexicana de Antropología, profesora en la Universidad Nacional Autónoma de México e investigadora en el Museo de las Culturas Populares de la propia ciudad.

SARAH PASCUAL. Graduada en Derecho Público, Pedagogía y Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana. Fue profesora de la Universidad Popular José Martí. Participó en las luchas estudiantiles junto a Julio Antonio Mella. Delegada de la revista *Alma Mater* al Primer Congreso Nacional de Estudiantes en el año 1923. Militante del Partido Comunista de Cuba.

OCTAVIO SMITH FOYO. Abogado y Notario. Trabaja en el Departamento de Investigaciones Histórico-Culturales de la Biblioteca Nacional José Martí. Ha publicado diversos trabajos en esta Revista. Autor de: *Para una vida de Santiago Pita* (1978), *Lejos de la casa marina* (1981), *Poesías/ Julia Pérez y Montes de Oca* (1981), y otros.

LUIS SUARDÍAZ (1936- ). Poeta, crítico, periodista. Fue director de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura, Consejero del servicio exterior, director de la Biblioteca Nacional José Martí y vice-presidente primero de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Actualmente es director de la Editora Política del CC del PCC. Autor de *Haber vivido* (1966), *Como quien vuelve de un largo viaje* (1975), *Leyenda de la justa belleza* (1978), y otros. En proceso de edición *Todo lo que tiene fin es breve*, libro que abarca una docena de sus poemarios; otro de ensayos sobre treintidos poetas de América Latina, Estados Unidos y Europa, titulado *Siempre habrá poesía*; un volumen de *Poesías escogidas* de Francisco J. Pichardo; y —de consumo con David Cherián— una extensa antología de poetas de la generación del cincuenta.

EDUARDO TORRES-CUEVAS. Licenciado en Historia. Profesor auxiliar del Departamento de Historia de Cuba en la Universidad de la Habana.

Ha publicado: *Antología del pensamiento medieval* (1975) y *Acerca de la esclavitud y su historia / José Antonio Saco* (1982).

MIRTA YÁÑEZ. (1947- ). Graduada en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad de la Habana. Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad. Ha publicado *Las visitas* (1970), *Recopilación de textos sobre la novela romántica latinoamericana* (1978), y otros. En proceso de impresión *La Hora de los mameyes*.

*El pueblo más feliz es el que tenga mejor educados a sus hijos, en la instrucción del pensamiento, y en la dirección de los sentimientos.*

*Patria es humanidad.*

**JOSÉ MARTÍ**



## INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Retrato de Francisco Calcagno ..... 206
2. Fotocopia de la portada del Diccionario Biográfico Cubano.  
New York, 1878. .... 207
3. Facsímil de una carta de F. Calcagno a su amigo Vidal Morales 208