

98 y poesía cubana

Luis Alvarez Alvarez

Investigador. Fundación Nicolás Guillén, Camagüey.

La guerra de independencia que mal terminara en 1898, tuvo consecuencias insondables para el desarrollo general y aun la sustancia de la poesía cubana. El efecto más tangible y dramático consistió en que, por causas directas o indirectas, los poetas de estatura significativa no alcanzaron el final de esa década trágica y gallarda. Caracterizando la situación en los años que van de 1895 a 1913, Cintio Vitier apunta:

Al terminar la guerra de independencia, Casal y Martí han muerto. Ninguno de los hombres mayores de nuestra poesía en el siglo XIX, trasciende los umbrales de la República [...] Rota por la guerra la continuidad de nuestra poesía, frustrada la sazón de nuestro modernismo con la muerte de Casal y de los que prometían ser sus mejores discípulos, Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach, el período que va de 1895 a 1913 se nos presenta vacilante, confuso y en términos generales, mediocre.¹

Indiscutiblemente, las consecuencias del complejo *status* que se instaura en la Isla a partir de 1898, influyen sobre la expresión lírica de la nación. Una de las cuestiones que, un siglo después, se hace necesario valorar, es el problema de si las consecuencias políticas, económicas y demográficas del 98, tuvieron una

resonancia semejante y directa en todos los restantes dominios de la vida sociocultural cubana. Con cierta insistencia, se ha subrayado que el período que va de 1898 a 1913 resulta una especie de nulidad creativa y una negación de valores estéticos del país. Cintio Vitier insiste en ello:

Toda la poesía de principios de la República nos da la impresión de un profundo cansancio. Las cuerdas mejores se han roto; las que quedan, suenan flojas o destempladas. Las energías líricas del país, reflejo del estado del alma nacional, parecen agotadas. El esfuerzo heroico ha sido demasiado largo, demasiado abrumador. Una suerte nefasta se enseñoreó durante el siglo XIX de nuestras mejores familias, de nuestros mejores hombres. Ningún varón del linaje regio de la poesía pudo sobrevivir. Se cierra el siglo como nuestra era trágica.²

Esta visión ha sido compartida ampliamente por la crítica. En balances generales de la época o en estudios sobre autores individuales, suele reflejarse reiteradamente esa imagen profundamente negativa de la época. Federico Uhrbach, tan apreciado en su tiempo, no sale mejor parado. Jorge Yglesias, al prologar una selección de su obra, asegura:

Convencional y monótona, la poesía de Uhrbach significó el momento más lento de nuestra lírica, que pareció perderse en el vago sopor de un mundo cuya irrealidad era demasiado pueril para ofrecer una compensación lo suficientemente valiosa a una literatura que había sufrido un penoso estancamiento al terminar el siglo XIX. La importancia de una obra como la suya radica en que, a pesar de ser un ejemplo de los defectos más marcados de la época —pose, hastío, falta de vitalidad, academicismo, etcétera—, logra expresarse de una manera menos imperfecta que sus contemporáneos (lo que se ha denominado «elegancia» y «exquisitez», para mí no es sino una mayor dosis de talento o una mejor utilización del que tenía).³

Y, al menos, Federico Uhrbach recibe una valoración negadora. Otros, como Manuel Serafín Pichardo, José Manuel Carbonell, José María Bériz, Manuel María Mustelier, Mario Muñoz Bustamante, Emilia Bernal, ni eso siquiera. Una y otra vez se enfrenta como problema invalidante para una comprensión de la época, el hecho de que en ella no campeó ningún escritor de gran talla. Véase, por ejemplo, el siguiente panorama que traza sobre la época, Eduardo López Morales:

A la muerte de Julián del Casal, sobrevino el columbario para la poesía cubana. Las primeras urnas guardaban recuerdos sagrados; pero solo por un tiempo. Después, los muertos no fueron tales, sino meros fantasmas que deambulaban sin poder decir nada, o casi nada. Muchos, tras los espejismos tardíos del modernismo; y otros, los «laureados», exhibiendo los suspiros que señoritas torpes les dedicaban en arranques «románticos». Más que facilismo, o claudicación estética ante la presión de la crítica oficialista, ya imperaba demoledoramente el marasmo cultural de la república mediatizada.⁴

Ciertamente habían muerto las voces más altas de la poesía. Hay que reparar, además, en que las guerras de independencia, con todo y haber exigido un enorme tributo en víctimas, así como en riquezas materiales, habían sido asumidas, de un modo u otro, como una especie de ámbito poético especialísimo. Las luchas libertadoras eran consideradas como gesta, no de un paladín individual, sino de un pueblo todo. En pleno fragor de la Guerra del 95, se expresaba esta actitud psicosocial en poemas como «La poesía», de Alvaro Catá:

*Ya no hay poesía que a mi amor responda
en el dulce cantar de ruiseñores,
ni en el perfume de fragantes flores,
ni en la beldad de cabellera blonda.*

*Ya no la encuentro en la tupida fronda,
ni en el cantar del río sus amores,
ni en el beso del aura y los dolores
del que llora su pena, amarga y honda.*

*Ya no la encuentro en todo el universo
para estrecharla en apretado abrazo
y confundirla con amor perverso...*

*Solo miro tenderme dulce lazo
en cada golpe del machete, un verso,
valiente estrofa en cada cañonazo.*⁵

Después de una centuria en la que ni los más amargos obstáculos sufridos por el ideal independentista habían logrado no ya detener, sino ni siquiera deteriorar esencialmente el impulso interior y el profundo sentido de cubanía, el año 1898 marca, en la esfera de lo político, un demoledor sentimiento de fatiga, una especie de derrumbe fundamental de lo que había sido el ánimo intenso que había impulsado a varias generaciones de cubanos. Lo peor, como se ha repetido muchas veces, era precisamente lo magro de la victoria, la cual no solamente se había obtenido al precio de incontables vidas humanas y de la dilapidación de las riquezas del país, sino que, sobre todo, había tenido como resultado enredar a Cuba en las mallas inextricables de una nueva dominación, apenas disfrazada bajo ropajes republicanos. Se produjo un reparto del país entre los Estados Unidos, de idiosincrasia mucho más distante de la cubana que la de la España colonial, y, por otra parte, una oligarquía que era, en su inmensa mayoría, cabalmente ajena a la vieja sacarocracia criolla, la cual, a su manera, sí había contribuido a la formación de las bases de la identidad cultural cubana; por lo demás, esa oligarquía *parvenue* emergía en muchos casos desde los recovecos de torvos intereses económicos de quienes, en muchos casos, habían sido enconados enemigos de la independencia del país.

Sintéticamente, Ambrosio Fornet ha caracterizado esta situación: «Los escritores que volvían del exilio se encontraron con un país ocupado por las tropas yanquis y sus nuevos aliados, los comerciantes españoles, que en contraste con la ruina de los propietarios cubanos conservaban sus riquezas intactas». ⁶ Nótese que no se trataba, en esencia, de una derrota político-militar; había tenido lugar algo más grave y estremecedor: había sido lacerado un entrañable *desideratum* social, pues la lucha por la independencia en la Isla había implicado la construcción de imágenes de mucha más envergadura y alcance cultural que las que pueden conformarse en meros contornos políticos; había sido elaborado, en suma, un *proyecto integral para Cuba*, y este aparecía, incluso para los más clarividentes e indoblegables del momento, como trágicamente pospuesto. Todavía veinte años después del 98, José Manuel Poveda caracterizaba con tintes sumamente sombríos la situación cubana:

Estamos aherrojados por dobles cadenas. No somos independientes. No somos sino una factoría colonial, obligada a trabajar, y a dar su cosecha y su fruto, compelida por el látigo. Estamos desorganizados y envilecidos, como una mala mesnada: no podemos defendernos. Un soplo de dispersión ha barrido las conciencias; un soplo de disolución ha disgregado todas las energías creadoras del alma nacional. Somos la sombra de un pueblo, el sueño de una democracia, el ansia de una libertad. No existimos. ¿Y qué mejor ocupación, para un poeta de ideales, mientras no existamos, que componer versos simbólicos, o errar sin rumbo en la noche, ideando prosas de

incertidumbre? ¿Quién sabe la fuerza que tendrán mañana mismo, estas palabras indecisas?⁷

Mientras no existamos. Uno presente en esa simple frase un relente de esperanza, que Poveda, ilusoriamente, colocaba en la esfera de la renovación poética. No se renunciaba a la imagen original de Cuba que había sido trazada a lo largo del siglo XIX. Esa imagen había alcanzado una realización discursiva general, tanto en el conjunto de textos (escritos e incluso orales) que habían sido elaborados en el país desde mucho antes de la Guerra de 1868, como, particularmente, en los textos oratorios martianos, entre los cuales algunos —«Lectura en Steck Hall», «Los pinos nuevos», «Con todos y para el bien de todos», «Oración de Tampa y Cayo Hueso»— constituyen formidables *monumentos*, en el sentido en que, en su *Arqueología del saber*, los define Michel Foucault.⁸

La «Oración de Tampa y Cayo Hueso», en tanto *monumento* que exige una comprensión histórica (y también hermenéutica, en sentido ricoeuriano) de sus esencias, es, naturalmente, el más elocuente ejemplo de ese ideal remodelador de la realidad cubana; ideal enraizado en el pensamiento martiano. Precisamente ese discurso entrañable resulta ser, simultáneamente, descripción poética y vital de una Cuba tangible de dignísima apostura, y también boceto refinado de una patria ideal, futura y transida por una espiritualidad cuya esencia está marcada por la concepción martiana de la ética. Imagen simultáneamente elaborada por el Apóstol y enraizada profundamente en la tradición del pensamiento filosófico y del quehacer artístico cubanos que tuvo uno de sus más firmes asideros en las concepciones del presbítero Félix Varela. El fin de la Guerra del 95 parecía poner en riesgo esa imagen, de manera que, como ha advertido Cintio Vitier, en el año 98

otra vez parecía triunfar el «imposible», y ahora con más fuerza que nunca. Sobre el país desangrado, arruinado, inerte y solo, con la forzada o gustosa colaboración de cubanos eminentes, se prepararon las condiciones para iniciar la etapa de la «neocolonia», avizorada desde diez años antes por José Martí, rechazada siempre con idéntica energía por Antonio Maceo. Esas condiciones, en las que el bálsamo y el veneno se mezclaban, fueron el saneamiento de la Isla, la organización de la escuela pública por Frye y Hanna, la reforma de la enseñanza secundaria y superior (obra de Varona, en la línea científicista iniciada por Varela y Luz), la Constitución de 1901, formalmente democrática y republicana, aunque con excesivas facultades para el poder ejecutivo, y el ominoso apéndice llamado Enmienda Platt, que establecía el «derecho» de intervención del gobierno norteamericano en Cuba y la cesión de parte de su territorio a los Estados Unidos para estaciones navales o carboneras.⁹

Se trataba de una doble crisis política, externa e interna, y su impacto moral había de ser acusado por

las más diversas esferas de la vida cultural cubana, incluso aquellas de un marcado sello individual y privado. Tanto es así que por ello mismo, por la complejidad del clima psicosocial del momento, puede comprenderse por qué todavía no ha terminado, ni siquiera cien años después, la labor de evaluación del movimiento de las ideas y del espíritu mismo de la cultura cubana en los años inmediatos que siguen a 1898. Puede parecer extraño que toda una centuria, a pesar de algunos estudios iluminadores al respecto —entre ellos particularmente los realizados por Jorge Ibarra, Enrique Saínz y Alberto Rocasolano—, no haya sido suficiente para concluir de manera cabal la caracterización de la atmósfera intelectual y creativa de esa época. Sin embargo, hay que recordar que ese corto período, contra lo que ha solido suponerse, puede haber contribuido a la formación de ideas y la concentración de energías reflexivas en el país. Por otra parte, la tarea en sí misma es en extremo compleja, precisamente por la indefinición metodológica, por la necesidad de enfoques interdisciplinarios, los cuales suelen marcar todo estudio de ambiciones abarcadoras en el campo de la producción intelectual.

El hecho de que los quince años posteriores al 1898 no hayan producido una literatura de gran fuste, y sobre todo que la poesía, que en los comienzos de la década del 90 parecía destinada a ser, y de hecho lo fue, uno de los hitos más brillantes del proceso literario cubano, ha llevado sistemáticamente a considerar las letras del momento como una verdadera *subliteratura*. Pero aunque pudiera catalogarse así el balance poético y aun literario en general de esos años, ello no significa que se pueda echar a un lado la significación artística e incluso cultural de esa etapa. Ahora bien, ponderar la proyección histórica de tales años —con más razón cuanto que, en efecto, no puede identificarse ningún poeta de estatura superior— significa que es necesario atender, aunque sea de manera sumaria, a ese «juego de representaciones», a ese fluir particular de la cultura cubana de aquella época; e incluso, también es necesario considerar aspectos psicosociales de la historia. Por eso conviene tener presentes los aspectos de esa índole que Jorge Ibarra ha analizado con singular penetración, al calibrar la situación cubana de la época en su ensayo *Análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*. Uno de los hechos que tiene en cuenta en su estudio es el problema de las conductas patógenas como manifestación del estado psicosocial en los comienzos de la República; al hacerlo, llama la atención sobre un elemento sobrecogedor. Señala Ibarra lo siguiente:

[E]n 1922 Cuba tenía una tasa de suicidios de 400 por cada millón de habitantes, mientras Hungría tenía 274, Austria 261, Alemania 221 y Francia 188. El desmesurado aumento de las tendencias autodestructivas en la pequeña

isla neocolonizada solo puede ser explicado en virtud del creciente sentimiento de fracaso individual y colectivo del cubano. La frustración social y nacional de los más caros anhelos del pueblo, había dado lugar a un proceso de desintegración social y psíquica, caracterizada por el malestar, la inconformidad, el descreimiento y la creciente desilusión con respecto a las instituciones, los hombres, y los fundamentos éticos sobre los que originalmente había descansado la república. Las razones últimas de ese estado de ánimo se encontraban, por supuesto, en las estructuras sociales que conformaron la dominación neocolonial norteamericana.¹⁰

Es innecesario recordar que, precisamente, uno de los poetas de mayores posibilidades expresivas de la época, René López, pasó a integrar esas cifras desoladoras. Sin embargo, la propia intensidad de la crisis política, económica y espiritual, exigía —como una posibilidad de evitar el derrumbe total de la nación— la voluntad de redinamizar estratos profundos del espíritu nacional.

El antes señalado no es más que uno de los factores incidentes en el difícil entramado de la época. Podría señalarse otro de importancia reconocida por diversas investigaciones histórico-demográficas. Se trata, por lo pronto, de recordar que en esos quince años, la población de Cuba que había sido necesariamente afectada por la emigración política y por las penurias de la guerra independentista, apenas sobrepasa el millón de habitantes. Se produce en esta etapa un ascenso de la inmigración, en primer término proveniente precisamente de España, alentada, entre otros factores, por la presión del servicio militar obligatorio y la situación bélica, declarada o disimulada, que tiene España en su protectorado de Marruecos, y asimismo por los disturbios internos españoles, como los que se promueven por la represión a los grupos anarquistas y obreristas en general. A esta inmigración, de un monto verdaderamente importante, habría que sumar —aunque en cifra numérica mucho menor, pero con relumbres ominosos de mayor peso— la inmigración que se produce desde los Estados Unidos y que, aunque se proyecta hacia polos específicos, como Isla de Pinos y la región norte de las provincias de Camagüey y Oriente, de hecho afecta a todo el país, pues este continúa siendo considerado por los Estados Unidos como un «espacio colonizable». La incidencia de los fenómenos migratorios en la cultura y el pensar cultural del momento deberán ser considerados en un futuro estudio integral de esos años, que tendrán que evaluarse de manera más penetrante dado que, en efecto, se trata de un período que se caracteriza, a pesar de su brevedad, por ser uno de los más tensos y riesgosos de toda la historia cubana. El propio Enrique José Varona, testigo y participante de aquella violenta fase de la historia cubana, escribía:

Y es que, en las crisis supremas de los pueblos, las angustias y sobresaltos de todos, de tal manera acrecen la propia angustia y la propia zozobra, que el ánimo mejor templado desfallece y acaba por rendirse al peso de tantas sombrías imaginaciones, de tantos temerosos presentimientos. Necesarias son entonces estas señales de vitalidad, estas inequívocas muestras de un interno vigor que pugna y acaba por abrirse paso, para que, más sosegado el espíritu, torne a darse exacta cuenta del proceso de los fenómenos que lo rodean, y repose y fortifique en la confianza de que en la vida social, como en la orgánica, estamos asistiendo a íntimas e incesantes transformaciones, y que muchas veces contemplamos indicios claros de muerte donde en realidad bullen activos gérmenes prolíficos de una próxima y espléndida resurrección.¹¹

De acuerdo con una perspectiva semejante, los años que corren entre 1898 y 1913, constituyen un extraño y mal comprendido período en el cual lo aparential era una absoluta desolación y un total derrumbe de la patria. La superficie de la situación permite señalar, como lo hace Francisco López Segrera, que «se observaba una verdadera crisis de la cultura nacional».¹² Ahora bien, esa crisis va acompañada de un gradual crecimiento, a partir del desarrollo particular del pensamiento cubano en una serie de direcciones cabalmente nacionalistas. Francisco López Segrera consigna igualmente:

En el momento en que el proyecto nacionalista martiano naufraga —gracias a las maniobras del bloque oligárquico y el imperialismo yanqui—, la cultura que elaborarán los intelectuales será nacional, en tanto expresará —a través de los vehículos modernistas (poesía), realista y naturalista (novela)— una resistencia contra los valores foráneos que mantendrá en alto la cubanía. No obstante, no será nacional-popular pues, si bien no representa los ideales de una burguesía desnacionalizada, tampoco representará a las atomizadas masas populares que aún no tienen un proyecto político propio.¹³

En realidad, de lo que se trataba era de una secreta y callada reconstitución de energías, minuciosamente levantada como por un tácito hormiguear de fuerzas, un soterrado proceso de reconstitución de diversos sectores vitales de la nación, cada uno de los cuales fuera experimentando un gradual proceso de reflexión acerca de la realidad del país. Muy diversos fueron esos sectores, los cuales incluyen desde la valoración sociológica de la nación, que gradualmente empieza a preparar la germinación de la obra lata y penetrante de Fernando Ortiz, hasta otros ángulos de la cultura y aun la creación, entre los que se destaca particularmente la poesía, cuya vocación de énfasis subjetivo era, en especial, terreno más que propicio para manifestar la violenta emotividad del momento; por eso tiene razón Jorge Ibarra al afirmar:

Con los primeros poetas que vivieron la tremenda caída de la patria y expresaron su indignación y dolor sin mediaciones, antes que el lenguaje o los símbolos patrios

que la identifiquen, lo primero que encontramos es el sentimiento doloroso del cubano. Enrique Hernández Miyares es el primero en dar rienda suelta a él cuando ve izar las dos banderas, la nuestra y la de los interventores, para clamar dolorosamente por que «no formen una sola». Lo sigue Bonifacio Byrne que, de regreso a la Isla, de la emigración revolucionaria, se encuentra con el espectáculo de las dos banderas.¹⁴

Esta honda conmoción tiene lugar, y nuevamente Cuba, como en los épicos días de la independencia general de Hispanoamérica, viene a quedar, por así decirlo, desfasada del resto del continente. Pues mientras la Isla es un montón de ruinas materiales como, en alguna medida, políticas, la comunidad hispanoamericana está deslizándose hacia una etapa que, no por engañosa y espejeante dejaba de ser, en su día, lo más parecido a una esperanza. Esa actitud estaba teniendo, en las últimas décadas del siglo XIX, una resultante estética de importancia esencial, la cual, de una manera tal vez excesivamente generalizadora, ha sido llamada *modernismo*. Por lo pronto, mientras Cuba experimenta una transformación tan estremecedora y fundamental, en los demás países hispanoamericanos se desarrolla una nueva actitud, que Saúl Yurkievich describe de una manera polémica, pero, a no dudarlo, atractiva. Para este penetrante crítico, el modernismo en Hispanoamérica suscita la primera convergencia literaria de todo el continente; por ello habría significado la primera verdadera internacionalización de la poesía.¹⁵

En lo esencial de su punto de vista, Yurkievich considera que el modernismo hispanoamericano es el comienzo mismo de la *modernidad*, tal como se la entiende hoy día (en particular desde la óptica que ha dado en llamarse de la *posmodernidad*). De acuerdo con su tesis, en la poesía modernista pueden identificarse —y, en efecto, así ocurre— rasgos específicos de la modernidad característica del siglo XX: sed de actualidad, ansia ardiente de participar en el progreso y en los avatares de la era industrial. Yurkievich valora la poesía modernista como una expresión lírica en la que se aspira a la posibilidad de comunicarse con el mundo industrializado (habría que hacerle la acotación de que ese «mundo» era apenas un grupo exiguo de países en Europa, los Estados Unidos, y en todo caso, Japón). Ciertamente es razonable coincidir con este investigador en que en parte apreciable (pero no en todo, desde luego) del conjunto de la poesía modernista, el verso tiende a captar «el estremecimiento y el ritmo de una era de mutaciones vertiginosas».¹⁶

Octavio Paz, por su parte, evidencia una posición crítica semejante, la cual se orienta a una consideración quizás de mayor énfasis ontológico:

Del mismo modo que el término *vanguardia* es una metáfora que delata una concepción guerrera de la actividad

literaria, el vocablo *modernista* revela una suerte de fe ingenua en las excelencias del futuro o, más exactamente, de la actualidad. La primera implica una visión espacial de la literatura; la segunda, una concepción temporal. La vanguardia quiere conquistar un sitio; el modernismo busca insertarse en él ahora. Solo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta. Ser coetáneo de Goethe o de Tamerlán es una coincidencia, feliz o desgraciada, en la que no interviene nuestra voluntad; desear ser su contemporáneo implica la voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. Es una afinidad y una distancia —y la conciencia de esa situación. Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y de Londres.¹⁷

Como constata Yurkievich, Darío descubre con entusiasmo una realidad en acelerada transformación: la era de la expansión tecnológica, de las comunicaciones, de las grandes ciudades fabriles, una actualidad que desborda las fronteras de las naciones y de las lenguas, para dilatarse a escala planetaria. Darío, como los gobernantes de su época, quiere ser ciudadano del mundo, e importar de un golpe todo lo que refleje la contemporaneidad, que Yurkievich identifica, entre otros factores, con el maquinismo, la modernolatría futurista, la vida de las masas, el *spleen*, la neurosis, el deporte, el turismo, el dandismo, el cosmopolitismo, el *art nouveau*.¹⁸

Parece muy difícil pensar que esta línea general de una estética hispanoamericana pueda asimilarse *en todos sus detalles* a la situación cubana a partir del 98, cuando, por lo demás, el modernismo está en su plenitud en el continente. La dependencia colonial, el peso específico de la Guerra de los Diez Años, fracasada en lo político y lo militar, pero extraordinariamente fertilizadora en cuanto se refiere a lo idiosincrásico, todo ello ha permitido que Cuba se desvíe, en algunos grados cuando menos, de la orientación modernista continental. Precisamente, los quince años que van desde el 1898 hasta 1913 se encargarían de subrayar profundamente esa diferencia.

Se ha señalado también, en el campo particular de la poesía, que el 98 presenta un panorama de total desolación y, sobre todo, de aniquilamiento de las perspectivas de un hipotético crecimiento artístico que hubiera podido (con razón, por demás) esperarse de una más larga vida y producción poética de José Martí

Las consecuencias del complejo *status* que se instaura en la Isla a partir de 1898, influyen sobre la expresión lírica de la nación. Una de las cuestiones que, un siglo después, se hace necesario valorar, es el problema de si las consecuencias políticas, económicas y demográficas del 98, tuvieron una resonancia semejante y directa en todos los restantes dominios de la vida sociocultural cubana.

y de Julián del Casal, así como de los seguidores mejor dotados de este último, Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach. Como hecho cierto, y en buena medida opresivo, se indica que, mientras ellos cuatro, por razones diferentes, han muerto antes de 1898, a partir de ese año dominarán el ámbito poético cubano escritores de estatura menor, como Bonifacio Byrne, Federico Uhrbach, Dulce María Borrero y René López. Este balance histórico-crítico, que es el que generalmente se perfila, está exigiendo actualmente una ponderación diferente.

La primera cuestión que valorar es el hecho de que el modernismo —el cual, como movimiento de amplios márgenes continentales, halla fuertes puntos de apoyo precisamente en dos escritores cubanos, Martí y Casal— viene a ser inesperadamente refrenado en la Isla por la desaparición de sus voces fundamentales. Más allá de la indudable cortedad de los poetas que sobreviven a la Guerra del 95, el 98 significó para la lírica cubana, sin la menor duda, una nueva orientación pues —aun cuando resulte sumamente arriesgado elucubrar acerca de qué hubiera ocurrido— al menos en el neto campo de la poesía, si sus dos prohombres y sus dos jóvenes y más brillantes seguidores no hubiesen fallecido antes de los cincuenta años, es inevitable pensar que el modernismo habría tenido otro arraigo y vigor creativo en la Isla.

Teniendo en cuenta esos hechos, el 98 representa, en tanto efecto de un conjunto de factores, fenómenos y casualidades históricas, un viraje de importancia sustancial. La poesía cubana se aleja, aun cuando no se aparte del todo, del vórtice de un convulso debate artístico-cultural, ya que la polémica sobre el modernismo propiamente dicho es de tal magnitud que, todavía en la segunda mitad del siglo xx, continúa siendo considerado por diversos críticos como un problema de la historia cultural hispanoamericana que no está en absoluto agotado. Es esta precisamente la idea de Françoise Pérus: «Probablemente ningún movimiento literario latino-americano ha sido objeto de tantos estudios y —hay que decirlo también— de tanta controversia como el modernismo. [...] uno tiene la impresión de que la crítica ha llegado a un punto

muerto, encerrada en un círculo vicioso cuyos límites no logra rebasar».¹⁹

En el marco de esa polémica, sin embargo, un conjunto de aspectos son sustanciales para comprender, desde un ángulo que no sea precisamente el del catastrofismo de posguerra, el nuevo encauzamiento de la poesía cubana a partir del 98. Pues de lo que se trata, sea cual sea el punto de mira desde el cual se evalúe el modernismo, es de que el 98 tuvo como consecuencia no la erradicación de la atmósfera modernista en la poesía cubana, sino precisamente *su transformación*, por cuanto no solamente habían desaparecido de la escena lírica las voces señeras, sino que, sobre todo, había cambiado el encuadre sociocultural, de tal modo que —como antes se comentó sucintamente— Cuba vuelve a evadirse de las tendencias comunes al resto de Hispanoamérica (si es que, por lo demás, pudiera hablarse de una supuesta homogeneidad «total» en el mundo hispanoamericano en la época modernista).

A partir de estas consideraciones, es necesario enfrentar nuevamente el problema de cómo evaluar la poesía de estos años. Enrique Saíenz, al realizar su minucioso estudio sobre la trayectoria de Regino Botí, trae a colación las ideas de Pedro Henríquez Ureña en relación con la poesía cubana de los años posteriores a 1898, y comenta:

El escritor dominicano sostiene el criterio, casi seguro a partir de la lectura de *Arpas cubanas*, de que el modernismo no había llegado a florecer plenamente en la poesía cubana de ese instante. Apunta solo su aparición fugaz en determinados instantes, más bien como ejemplo de cierta desorientación estilística [...] Caos e indefinición y, en no menor medida, talentos incapaces de asimilar creadoramente el espíritu de la modernidad son las conclusiones a las que se llega después del análisis de los comentarios aludidos. La vigencia de un gusto extemporáneo fue perjudicial en extremo para la poesía de esos años, nos dicen, en resumidas cuentas, los críticos y comentaristas.²⁰

Saíenz evalúa con penetrante serenidad el problema esencial para una valoración contemporánea de la poesía de los años posteriores al 98. Parte de una cuestión fundamental: «un conocimiento más directo de los hechos, la fuente más idónea para una valoración de la

que no surjan posteriormente las dudas y las incertidumbres». ²¹ Desde ese punto de vista, examina los textos mismos de los poetas de la época, y procura relacionarlos con la inmediatez de su momento. A partir de esa cercanía indagadora, Saínz establece, con sobrado acierto, que la poesía de esos años está marcada «por dos sentimientos fundamentales: el amor y la patria». ²² Consta, por lo demás, la calidad menor de esta poesía, dependencia directa del reducido talento artístico de los creadores del momento; este factor, en el que coincide toda la crítica de entonces y de hoy, no requiere mayor comentario. Lo que es necesario revisar, y a ello ha ayudado poderosamente el estudio de Saínz, es el problema de la evaluación histórico-literaria de esos quince años, porque desde una perspectiva historiadora, exige consideraciones que van más allá del talento de los poetas. Saínz ha señalado un elemento común a toda la producción lírica de la etapa:

En el plano conceptual observamos un profundo desajuste entre el poeta y la realidad, siempre distante y como diluida en la memoria inaprensible y fugaz. El amor, que en ellos tiene un sentido múltiple y una representación diversa, se expresa como un imposible en tanto que simboliza, de manera potencial, el más alto anhelo de realización individual. La idea de la fugacidad de la vida viene a frustrar, por su esencia misma, la posibilidad de integración con el entorno y la apetencia frutiva que se trasluce en sus obras. La experiencia histórica fue decisiva en esta cosmovisión de la ausencia, como muy bien podríamos llamar a esa sensación de distancia que atraviesa una buena parte de los libros del momento. ²³

Sensación de distancia: es esta una consideración clave para la comprensión de esta poesía menor. Se trata de una actitud estética compleja en alto grado. Ante todo, el distanciamiento de la realidad inmediata se realiza, en una de sus vías, a través de un apego casi programático a un pasado relativamente reciente. Los poetas se alejan del presente a partir de un enclaustramiento en el pasado, y no meramente en el pasado histórico. Saínz, de algún modo, lo percibe cuando señala categóricamente: «La sensibilidad está arraigada en el pasado, en lo que se consideraba todo un baluarte del espíritu en oposición a las corrientes modernas, concretamente al modernismo». ²⁴ De acuerdo con ello, la ausencia es *ambigua, bisémica, contradictoria en sí misma*. La poesía patriótica de estos años, al margen de su simplicidad y, ciertamente, limitado vuelo, procura atenerse a una tradición nacional en sentido directo. Son capitales unas palabras de Esteban Borrero Echeverría, en prólogo a un olvidado libro de Francisco Díaz Silveira, las cuales Saínz rescata agudamente para su estudio de la época. ²⁵ En ellas se encuentra, en síntesis, una exigencia, para la poesía cubana, de inspiración en la Cuba tradicional, en su vegetación y su luminosidad, así como en la ética forjada

a lo largo del siglo XIX. Estos elementos que Saínz subraya, insisten en el hecho de que, si bien la poesía de esos quince años especialísimos no alcanzó ni estatura ni resonancia *literarias*, se apoyaba en una concepción determinada, tanto del arte como de la patria misma. En suma, Saínz advierte como conclusión, y a partir tanto de los textos de la época como de la petición de Borrero en cuanto a que la poesía cubana se nutra de la tradición nacional, lo siguiente:

La presencia decisiva de la influencia romántica —de un romanticismo muy menor y ya incapaz de aprehender, en una dimensión profunda, la múltiple y compleja realidad— único camino que los mejor dotados veían como idóneo para expresar sus inquietudes y conflictos, fue determinante en la concepción de la poesía y es hoy el argumento de los críticos y comentaristas a la hora de emitir un juicio esclarecedor acerca del significado de esas obras. El neorromanticismo no tenía nada que decir ya entrado el siglo XX y constituía, en cambio, un valladar insalvable para la asimilación creadora de los mejores aportes de un movimiento del alcance del modernismo. ²⁶

Tiene toda la razón Saínz: esta poesía está enclavada, y *no por ignorancia*, sino por delimitación de *una tradición*, en los límites del romanticismo. En este sentido, hay que partir de la comprensión de que sobrevive, y aun se fortalece, un conjunto de rasgos estilísticos (verdaderos estilemas por su concreción) del romanticismo, sobre la base de que eran asumidos, por los receptores del más diverso tipo en esa quincena de años, como tradición. ²⁷ En esta actitud frente al romanticismo hay que tener en cuenta, entre otros factores, la pervivencia de un determinado prestigio —a nivel de ciertos medios culturales y de un público que pudiera denominarse como «intermedio» (ni de cultura elitista propiamente dicha, ni de carácter nacional-popular propiamente dicho)— de autores como Diego Vicente Tejera, cuya poesía romántica, orientada hacia el paisajismo y el costumbrismo, no solamente podía considerarse baluarte de un criollismo que en Cuba nunca había desaparecido por completo, sino que, además, constituía un evidente engarce de la poesía de la segunda mitad del siglo XIX (bien que no la más refinada ni de mayor aliento artístico) con una de las expresiones románticas de marcado carácter y acogida popular en Cuba, como lo fue el *criollismo* a la manera de Fornaris y Nápoles Fajardo. ²⁸ De este modo, el romanticismo no era un cadáver que resucitaba de su tumba en 1898, sino una realidad viva y actuante, por el entrecruzamiento de generaciones que siempre tiene lugar en todas las culturas.

Ahora bien, la tradición no constituye un mero bloque cerrado de dogmas indeclinables, sino un signo de la interrelación diacrónica que necesariamente se produce en el proceso de desarrollo histórico-literario. ²⁹

A ello habría que añadir otro factor que requiere de consideración: el hecho de que *tradición* no es sinónimo de *mimetismo*, y mucho menos de reiteración minuciosamente absoluta de patrones estilísticos. Precisamente, el romanticismo redivivo entre 1898 y 1913, no constituye una réplica detallada de la totalidad de elementos de una o ambas de las llamadas «generaciones románticas» de la poesía cubana. Esto obedece a un principio general que advierte Zofia Lissa en el problema de la tradición cultural:

[L]a tradición abarca solamente *algunos* factores de la cultura del pasado (diferentes en diferentes períodos) y los inserta en la fase en curso, dinámica, en devenir. Pero así sufre una transformación, puesto que se inserta en una nueva estructura cultural. Precisamente por eso *vive*, aunque puede funcionar de un modo distinto de como funcionó en sus yacimientos anteriores. Los yacimientos culturales se acumulan en el proceso de desarrollo de un medio dado y devienen lentamente su historia; las tradiciones reviven y se actualizan, o se debilitan y desaparecen para, en otra fase de la historia, extraídas de la profundidad de la historia, comenzar de nuevo a influir.³⁰

¿Hasta qué punto, entonces, el romanticismo resultaba algo por completo *contrapuesto* a la nueva poesía modernista? Hay que traer a colación lo que valora Octavio Paz en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, en el sentido de que el modernismo no solamente no resultó verdaderamente antagónico con el romanticismo, sino que fue, de hecho, otra etapa, artísticamente más cabal, del romanticismo: «su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo».³¹ Desde este punto de vista, no habría una distancia verdaderamente insalvable entre una etapa y otra, y, por ende, la reiteración de modalidades de estilo romántico en la poesía de 1898 a 1913 no necesariamente significarían una vacuidad de expresión, sino *precisamente*, como se expondrá más adelante, la preparación definitiva para pasar al *otro* romanticismo, a la poesía ya cabal de la modernidad en Cuba.

Por otra parte, las consideraciones de Sáinz constituyen no solamente un aporte de importancia capital para la comprensión de la poesía posterior al 98, sino que, además, *invitan* a continuar el intento de aproximación calibradora. La invitación se hace más clara si se piensa que, una vez caracterizada de ese modo tan inteligente, se mantiene en pie, en cierta medida, el problema de la *significación* cultural de esa poesía. No tuvo un gran valor artístico en sí misma, se negó a las tendencias renovadoras del resto del continente, se adscribió a un romanticismo exhausto y pasatista: eso es evidente. Pero ¿fue inútil?, ¿carece de total significación en el proceso de evolución de la cultura cubana?, ¿constituyó, a secas, un vacío? Y, más aún, ¿después de quince años posrománticos, la poesía cubana cruzó, como quien atraviesa una frontera

invisible, al posmodernismo?, ¿puede, por lo demás, ser valorada como nula una poesía que, de algún modo, procuró mantenerse apegada a la propia tradición cultural cubana? Vale la pena, por tanto, insistir en el examen de los hechos de la época.

La situación general que enfrentara Cuba al término de la Guerra del 95, con todo y sus nefastas consecuencias, no significó una *total anulación* de la vida intelectual que, unida al conjunto dinámico de la identidad cubana, había visto retensadas sus energías en el esfuerzo magno por conquistar la independencia. Este hecho ha sido ya anotado, pero conviene tenerlo muy en cuenta para una valoración contemporánea, porque, en un proceso no tanto de reflexiones conceptuales, cuanto de conformación de una imagen en el inconsciente colectivo, a veces se ha delineado un panorama excesivamente derrotista, como si el 98 hubiera significado una *total asfixia del desarrollo espiritual e idiosincrásico* alcanzado innegablemente por la nación en el siglo XIX. Varias noticias de la época permiten evadir esa especie de leyenda negra de una esterilidad total y una atonía de la cultura cubana en su sentido lato. Señala, por ejemplo, Juan J. Remos, al referirse a los años que suceden al 95, lo siguiente: «Durante este período, publicáronse revistas y periódicos de importancia; unos en relación con la cultura; otros de índole política».³²

No puede ignorarse que, por efímeras y modestas que fuesen tales publicaciones, indicaban un interés, extendido incluso a todo el país, por algo tan importante para cualquier crecimiento literario como la diversa edición de periódicos y revistas. Que tuvieran o no espacio para la poesía (como sí lo había en muchas de esas publicaciones), es asunto menor: la posibilidad necesaria de que la poesía alcanzase difusión, se asienta, desde luego, en la pervivencia de la palabra impresa. Ello mismo explica que Regino Boti afirme, por ejemplo, que «a mediados de 1912 había gran efervescencia literaria en Santiago de Cuba».³³ Remos señala cómo, a los esfuerzos editoriales antedichos, se sumaban publicaciones específicamente orientadas a cuestiones culturales y artísticas:

En el orden de la cultura, cabe citar en primer término la excelente revista de Raimundo Cabrera, *Cuba y América*, iniciada en 1897, en Nueva York, y después seguida en La Habana. José A. Rodríguez García publicó *Los Domingos Literarios* (1897). Manuel Valdés Rodríguez, la revista pedagógica *La Escuela Cubana* (1899). Álvaro Catá, *Arte* (1895). Antonio M. Alcover, *Sagua Ilustrada*, editada en Sagua la Grande (1899). Álvaro de la Iglesia, *Letras* (1899). Domingo Figarola Caneda editó en París, de 1896 a 1897, *La Revista Cubana*.³⁴

El impulso publicístico es más importante aun si se tiene en cuenta que la población de Cuba, en los años

que van de 1898 a las primeras décadas del siglo xx, es relativamente exigua. Por lo demás, hay que tener en cuenta que en 1912 aparece *Orto*, en Manzanillo, y que, por otra parte, la vitalidad de las publicaciones en Santiago de Cuba está bien atestiguada. Regino Boti, al trazar un panorama de las circunstancias en que José Manuel Poveda se formó y escribió, señala: «Lo importante sucedió en Santiago de Cuba. Allí salen numerosas revistas: *Oriente*, en 1906; *Revista de Santiago* y *El Pensil*, en 1907; *Renacimiento* y *Oriente Literario*, en 1910; y *Arte y Bohemia*, en 1911». ³⁵ A ello, desde luego, cabría agregar otras publicaciones, entre las cuales *Cuba Contemporánea*, de 1913, es una de las más importantes.

No solamente las revistas de perfil artístico-cultural son los hitos de esos años de concentración de fuerzas. Entre los fenómenos de la cultura cubana en los años subsiguientes al 98, hay que agregar, en el terreno educacional de nivel secundario y superior, que con tanto talento programara Enrique José Varona, la participación activa de poetas e intelectuales (como, entre otros, Enrique Hernández Miyares y Lola Rodríguez de Tió), quienes, en la medida de las posibilidades de su talento lírico, mantuvieron un lugar para la poesía también en el ámbito de la labor pedagógica cubana, tan útil siempre para el sustento de lo nacional.

Hernández Miyares, específicamente, constituye un caso singular, en el sentido de que fue no solo amigo, sino entrañable admirador de Julián del Casal. Es significativo que ello no incidió en su propio y limitado estilo poético, que de hecho no incorporó ninguna de las esencias modernistas, ni casalianas ni de ningún otro de los grandes poetas del modernismo. Paradójicamente, hasta su muerte, en 1914, fue el principal sostén de una iniciativa suya, muy al estilo de los juegos florales de la época: el «Día de Casal», fecha coincidente con el aniversario de su muerte, y en la cual se publicaban textos suyos en cuanta publicación lograba Hernández Miyares promover la recordación del gran poeta. Es necesario, sin embargo, valorar la resonancia potencial de ello en su tiempo.

Ante todo, hay que tener en cuenta que la poesía cubana no había podido encauzarse directa y efectivamente en la línea iniciada por Casal. Esto es un hecho francamente *perturbador* si se tiene en cuenta, una vez más, el papel desempeñado inicialmente por la poesía cubana en el nacimiento del modernismo. Roberto Fernández Retamar llamó la atención sobre la dimensión profunda de esto cuando, refiriéndose al problema crucial de *la sucesión histórica en la poesía cubana*, comentaba:

En Cuba esa continuidad, en poesía, después de la consolidación de Heredia alcanza su primera plenitud entre los años ochenta y noventa del pasado siglo, en que escriben sus libros poéticos José Martí y Julián del Casal.

Iniciadores ambos de lo que va a llamarse modernismo —y que, desde luego, como vio Federico de Onís, es mucho más que el atolondramiento de cisnes, violines y japonesas en que lo convirtieron sus epígonos—, hacen de Cuba el país hispanoamericano en que irrumpe con mejor fuerza lo que va a ser el movimiento espiritual de mayor importancia surgido en nuestras tierras, el que va a decidir la expresión española por vez primera. Pero ese sitio cimero de Cuba es perdido al iniciarse la guerra de independencia. Después de la publicación en 1893 de *Bustos y rimas*, de Casal, veinte años transcurren sin que aparezca un libro poético de primera importancia. Este es *Arabescos mentales*, de Regino E. Boti. ³⁶

La observación de Fernández Retamar es de una importancia capital, por cuanto si, según ha sido bastante común, se asumen los años que van de 1898 a 1913 como una etapa enteramente baldía para la poesía cubana, habría entonces que aceptar como cierta la idea de que el impacto del 98 en nuestra lírica consistió en crear un hiato histórico insalvable y destruir una continuidad en el desarrollo histórico y, por tanto, estético, artístico, ético, en suma, el despliegue espiritual de la cultura cubana. La realidad de lo ocurrido desmiente, en lo esencial, ese panorama de total declinar. Hay una diferencia fundamental entre constatar la lentitud en la sucesión de poemarios de cabal importancia, y afirmar una interrupción total en el proceso histórico-evolutivo de la literatura cubana.

Con la desaparición física de Martí y Casal, no se interrumpe una producción, sino el proyecto de una orientación estilística. Los poetas continúan escribiendo después del 98. Pero lo cierto es que la actitud lírica modernista tiene pocos cultivadores propiamente dichos, y, todo lo más, habría que reconocer a Federico Uhrbach, cuya obra, de aliento reducido, se orienta modestamente en la línea de Casal, lo cual significa que la intervención fundadora de la poesía cubana en el modernismo, había sido sobre todo genial además de Martí y de Casal, y no generalizada disposición de un grupo amplio de escritores; lo cual, sin advertir su significado en términos histórico-literarios, ha sido acusado de algún modo por diversos críticos e historiadores literarios desde hace varias décadas:

En los primeros diez años de la República, nuestros poetas representativos parecen asomarse a veces a las nuevas corrientes; pero es un soplo tímido, casi imperceptible. Los ecos de Casal, así como de las filigranas parnasianas, apenas resuenan, y por el contrario, el gusto por las formas clásicas y la emoción romántica de la poesía suelen predominar, apuntando a menudo también influencias de Bécquer y Campoamor. Hay nombres que hablan de temas nuevos: Byrne en algún momento de su vasta producción; Federico Uhrbach, sobre todo. ³⁷

A las anteriores consideraciones de Remos, quien no pasa de indicar un hecho sin valorarlo, convendría agregar una somera lectura de lo que apuntara Eduardo

López Morales al trazar, con mayor énfasis ponderativo, una síntesis panorámica de una época, sin dejar de consignar que «el subdesarrollo de la creatividad era fruto, sin duda, de una conciencia ciudadana frustrada, en el mejor de los casos; o simplemente “adecuada” a las circunstancias socio-históricas».³⁸ Ahora bien, lo que entiende López Morales por *subdesarrollo* no debe calificarse de tal modo. Se trata, sobre todo, de la carencia de una voz principal, de la ausencia de grandes poetas, lo cual, en un país de tan limitada población como la Cuba del 1898 al 1913, no es necesariamente un alto deformativo de la evolución, sino, en particular, un hecho de casualidad histórico-literaria que Cuba no ha sido el único país en sufrir. El propio López Morales consigna a renglón seguido datos que, en sí mismos, no permiten aceptar la existencia de un *subdesarrollo literario*, por cuanto esta es cuestión de diversos factores en la literatura en tanto *institución sociocultural*, en la que cuenta no solamente (y no tanto) la presencia de grandes talentos creativos, sino también el interés de individuos y de grupos sociales, así como la constitución de medios de difusión del discurso literario:

Sin embargo, había grupos de jóvenes poetas que no se resignaban a la suerte herencial de un «casalismo» subvertido. A partir de 1906 comenzaron a nuclearse en Las Villas, a través del cauce de revistas literarias como *Ideales*, *Cuba Moderna* y *Alma Joven*. Lo mismo sucedía en Matanzas (*El Estudiante*, 1908) y en Oriente, provincia que asumió la vanguardia del nuevo movimiento que comenzaba a vertebrarse. En 1907, Boti y Rafael Pullés dirigían el quincenario *Chic*, al que siguió *Lauros*, en 1908. Finalmente, se constituía en Santiago (1910) el *Grupo Oriental*, cuyos dirigentes eran, no por casualidad, Boti y José Manuel Poveda.

[...] Como era de esperarse, el grupo se vio en la necesidad de redactar un manifiesto (*Llamado a la juventud*, Santiago), que se situaba bajo la advocación literaria de Julián del Casal, verdadero semidiós de estos jóvenes, en medio de un arrebato perfectamente previsible para estas batallas poéticas. Sin duda, era el *primer manifiesto generacional* de la época republicana, y se caracterizaba por reclamar con ardor el lugar imprescindible para la juventud, y por una casi perfecta conciencia de su circunstancia histórica.³⁹

Las consideraciones de López Morales son sumamente demostrativas de la necesidad de replantearse el problema en cuestión bajo una perspectiva diferente. Como es fácil advertir, el «casalismo», en efecto, no había dado frutos de particular relieve, como el propio López Morales apunta. Ello subraya, una vez más, el hecho de que en ese período en que Hispanoamérica es un escenario donde está ya bien establecido el modernismo, en Cuba se permanece de espaldas a ese movimiento. La segunda cuestión de importancia, es lo apuntado por López Morales en cuanto a la diversidad de patrones estilísticos a que se apelaba, lo cual, una vez más, contribuye al difuminado aislamiento en que se había

colocado el ambiente poético de la Isla. Podría aseverarse que tiene razón López Morales en cuanto a la enorme variedad de modelos y preferencias literarias que trasuntan los poetas de esos quince años decisivos, con la observación de que, en ese conjunto de fuentes o influencias, según se prefiera denominarlas, se hallan también modelos románticos, y no solamente españoles, sino también cubanos —Heredia, la Avellaneda, Zenea y otros. Es sumamente significativa la siguiente evocación que hace Regino Boti:

Poveda se mostró sorprendido de que yo estudiara autores cubanos. Yo le dije de mi devoción por algunos poetas: Heredia, Avellaneda, Milanés, Plácido, Zenea. Ante su asombro, yo le decía que ellos representaban el valor estético de su hora. Y le repetía a Rodó: Hágase usted serpiente para saber lo que hay de hermoso en la serpiente. Poveda rectificó luego su criterio sobre autores cubanos.⁴⁰

Nótese algo importante: Boti, que será una voz principal en la renovación poética que, a partir de 1913, constituye un impulso de gran fuerza para el desarrollo de la lírica nacional, resulta aquí un admirador de la poesía romántica cubana, y, lo que es más importante aún, *un maestro* en el sentido de enseñar su valía a otro poeta de talla como Poveda. De este modo, Boti no es precisamente un corte violento que «detiene» el *status* de la poesía romántica en Cuba, sino que parte de *admirarla y hacerla admirar*. Es esta una cuestión sobre la cual será preciso volver más adelante.

Por lo demás, en la cuestión de la existencia o no de un «casalismo» en la época, resulta muy significativo valorar la resonancia de Hernández Miyares, quien fuera tanto Secretario del Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana (es decir, la segunda institución académica de la capital, después de la universidad), como uno de los fundadores de la Academia Nacional de Artes y Letras; fue él, según ya se ha señalado, el gestor incansable del «Día de Casal». Podrá parecer que actos como este no eran sino letra muerta o meras ocasiones para una exhibición de una cierta sensiblería, pero queda en pie el hecho de que ello implicaba también una nueva publicación de poemas de una extraordinaria factura literaria, y con ello el mantenimiento de, al menos, el eco de un credo artístico que, por una parte, podía exhibir potenciales consonancias con la realidad cubana entre 1898 y 1913, y, por otra, subrayar diferencias esenciales. Como poeta de mucha medianía, no logró dejar textos líricos de importancia. Pero su ejecutoria es síntoma palpable de su época. Crítico, patriota, fiel a sus amigos, aun cuando no compartiese sus preferencias estéticas, fue uno de los poetas que escribió sobre el drama de las dos banderas que ondearon en la Isla durante la Intervención: «el destino las guarde siempre amigas / a despecho de pérdidas intrigas... / ¡Pero que nunca formen una sola!».⁴¹ Más importante que su

rechazo político a todo atisbo de anexión, fue su indolegable postura ante todo atentado contra la cultura cubana. José Antonio Portuondo, que supo ver su significación cultural, comentó incisivamente cómo el poeta santiaguero, en los días de la intervención norteamericana, criticó duramente determinadas actitudes deculturadoras de la burguesía desnacionalizada en Cuba, entregada al juego de festejar los nuevos poderes entronizados en la Isla.⁴²

Hay, por lo tanto, una actitud no solamente reflexiva, sino también combativa. Asimismo, desde el verso, en su único poema de cierto relieve, dio respaldo a la voz solitaria de Manuel Sanguily, enfrentado gallardamente al peligroso Tratado de Reciprocidad, de 1903, entre Cuba y los Estados Unidos. Sanguily, al cerrar el discurso de apelación en el que, como político sagaz que era, se sabía derrotado, declaró: «Sí, Caballero de la Blanca Luna, podré reconocerme derribado; pero jamás me harás confesar que no es la más hermosa dama que vieron ojos humanos, la que yo venero y bendigo desde el fondo del corazón atribulado».⁴³ Hernández Miyares hizo suya la expresión cervantina y tituló con ella su soneto «La más hermosa».

En 1893, Manuel de la Cruz, en el *croquis* dedicado a Casal, decía:

Fuera de su celda no hallaba más que la prostración de un pueblo vencido, y los vagos vagidos de una generación que pugnaba por orientarse en todos los órdenes de la vida, y en la que convivían el desaliento de los que consumieron sus energías en esfuerzos inauditos, superiores acaso a la energía colectiva, con el anhelo, informe y sin fundamento racional, de los que entendían que era una necesidad social crear una utopía cuando no surge el ideal en el corazón del pueblo como exponente acabado de la conciencia de sus fuerzas.⁴⁴

Este boceto de Casal, no puede aplicarse directamente a Poveda y a Boti, toda vez que ninguno de ellos —ni tampoco, a su manera, Agustín Acosta— coincide en la actitud personal ni en la delineación de sus respectivos sujetos líricos. Sin embargo, independientemente de que no hubiera un seguidor, en sentido estricto (no mimético, sino *continuidad de sus búsquedas en una misma dirección*), del estilo del Casal, la proyección del poeta sobre el ámbito cultural inmediatamente posterior al 98 tuvo un peso de determinada densidad, cuya consecuencia fundamental podría concebirse en términos de una *memoria de su voluntad de estilo*, y también como una espoleadura para intentar el delineamiento de una *poética* propiamente dicha, en pugna con el entorno sociocultural y, por ende, histórico.

Ese sentido crítico casaliano, que en verdad es actitud reiterada en una buena mayoría de los escritores cubanos de peso y significación —aun los más alejados

de la postura neta del *compromiso* literario—, reaparece con vitalidad plena, por cuanto en el segmento histórico-literario inmediatamente posterior al 98 puede contarse con poetas de una mayor hondura tanto artística como netamente intelectual. Con ellos se produce no precisamente una «resurrección» de la poesía insular, la cual, de hecho, *no había sido aniquilada*, sino que, como se ha señalado, había continuado su evolución por un camino que no se asociaba directamente al modernismo iniciado por Martí y por Casal; antes bien, ocurre *la dilucidación gradual de los nuevos derroteros* por los cuales, en lo que a la poesía se refiere, había de enfilarse la creación lírica cubana hasta desembocar en las profundas transformaciones que terminan por hacer eclosión a partir de la década del treinta, con voces de especial relevancia, como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Eugenio Florit, Dulce María Loynaz y otros. El replanteo, consciente o no, del problema de la función y el lenguaje de la lírica, así como el diálogo con el propio siglo XIX, establecen una de las improntas más peculiares de la poesía cubana en los nuevos avatares y reflexiones que inaugura el 98.

Por lo demás, habría que decir que la muerte de Casal propició, con su ausencia misma, el incremento de la influencia de Rubén Darío, quien, justo en momentos en que la lírica cubana queda sin voces de importancia —y, en alguna medida, por ello mismo—, deviene uno de los *modelos literarios* de mayor perdurabilidad (así lo evoca Nicolás Guillén, y no solo en sus versos juveniles de *Cerebro y corazón*, sino en poemas posteriores, en la época de su plena madurez).⁴⁵

Uno de los elementos de importancia suma, es el hecho de que voces de provincias se consideran llamadas a intervenir en la aventura espiritual del siglo XX. Curiosamente, Julián del Casal, al escribir un comentario entusiasta —quizás demasiado entusiasta— sobre Bonifacio Byrne, parecía intuir ya, de algún modo, esa futura participación de las provincias en la renovación poética de Cuba.

Triste, pobre, aislado en una provincia que no conozco, pero que me parece tan abrumante como todas las provincias, a pesar de que a esta le otorgan algunos el sobrenombre de la Atenas de Cuba, sin haberse mostrado ateniense en ninguna ocasión, pasa este admirable y exquisito poeta los más floridos años de su vida consagrado a las bajas tareas del periodismo, tan opuestas a la realización de sus legítimas aspiraciones como contrarias al desarrollo de sus soberbias facultades poéticas.⁴⁶

Como es bien sabido, serán principalmente otros dos provincianos quienes protagonizarán una intensa escalada literaria en pro de la renovación lírica de Cuba. José Manuel Poveda escribe, en una carta a Regino Boti el 31 de enero de 1910, palabras que definen no solamente una nueva voluntad de estilo (que hallarán

cabal expresión en el ensayo «Yoísmo», de Boti), sino también una vocación de contemporaneidad:

Hace frío afuera... y he estado a punto de decir que también hace frío en mi alma. Hubiera sido una cursilería, y hasta un desafortunado anacronismo. No es posible continuar llorando, sin hacer un papel ridículo, después de cuanto lloró el siglo XIX. Los dolores íntimos quieren que se les deje en silencio, mientras no haya energía para convertirlos en retos de muerte contra toda la miseria que nos rodea —hombres o cosas, ideas o sueños... Si no corto bruscamente voy a disertar, y no es labor digna de loa esta de disertar sobre cosas banales.⁴⁷

Ni llanto, ni disertación. Hay que observar que en la poesía de Boti no es dable palpar la modernolatría que, en Rubén Darío, como en otros, era una de las actitudes líricas que, por su canto a la cosmópolis, englobadora de un mundo renovado por la tecnología y la ciencia, caracterizaba particularmente la poesía modernista en su segunda fase, porque, como anota Octavio Paz,

el amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos. La modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica. Más angustiosa también: instante henchido de presagios, vía de acceso a la gesta del tiempo. Es la contemporaneidad.⁴⁸

Pero, con cierta frecuencia, este culto a la modernidad, que Paz interpreta como esencialmente ontológico, se manifestó también en una presencia, en el verso, de las denominaciones más obvias de lo moderno: imágenes de la tremolante vida en la urbe moderna, alusión directa a la tecnología y su presencia y aparato en la vida moderna. De alguna manera, en ocasiones la poesía modernista, en grandes y pequeños, se manifiesta como modernolatría.

Esta modernolatría, en su manifestación directa y, por así decirlo, su tangible utilería verbal, no es un rasgo marcado en la obra de Boti, quien no se afana en *reiterar de manera palpable y directa* el tema de la modernidad, que en él, sin embargo, subyace siempre en lo más fuerte de su verso, vale decir, en la concepción misma de la poesía como creación y como existencia.

Vale la pena llamar la atención sobre otro aspecto; sería innecesario, tal vez, subrayar que la negación que establece Boti del romanticismo se atiende, en particular, a *la actitud del sujeto lírico*, y no a los temas mismos ni, por lo demás —como él evidenció tanto en «Yoísmo» como en otros textos suyos—, al problema del interés métrico que el romanticismo desarrolló y legó después, para la preparación entrañable de la entrada del verso libre, al modernismo. El 98 trajo consecuencias *para el ambiente cultural de la poesía*, por así decirlo, y diluyó la oposición absoluta que, en la poética casaliana, se establecía entre el sujeto lírico y el entorno histórico-social. En la poesía creada entre 1898 y 1913

parece haberse producido, a primera vista, un *retroceso*, en el sentido de que el modernismo pierde pie y asidero, en beneficio de una mala resurrección del romanticismo; lo cierto es que, en el panorama poético cubano, el despliegue de coloridos y relumbres, la destilación métrica extremada del verso y otras peculiaridades epidérmicas de la renovación poética hispanoamericana, no desaparecen, pero carecen palpablemente de la insistencia obsesiva que se observa en el resto de la poesía continental.

El modernismo en Cuba, después de haber sido fundacional, con Martí y con el propio Casal, ve trastrocada su evolución precisamente por la guerra del 95. Luego de ese proceso traumático, la actitud del sujeto lírico —sea en uno u otro poeta—, alcanza una transfiguración que no depende de una decisión estilística o ideológica, sino que sobre todo se define por sus nexos con una realidad cubana desgarrada por las luchas libertarias, pero no vencida en el terreno del espíritu, en lo cultural y lo artístico. No ha transcurrido, entre 1898 y 1913, el tiempo mínimo que muchos críticos de peso asignan a una generación literaria, y ya, sin embargo, se ha producido una mutación mediante la cual el alma misma de la expresión modernista se presenta, a un paso apenas del orto prometedor, como literalmente agotada. Hay, en verdad, una nueva época, no determinada ni por las edades ni por un supuesto derrumbe de la cultura cubana, sino por la necesidad de gestar una nueva mentalidad o, si se quiere, *un nuevo sustento reflexivo para la cultura nacional*. Es por ello que resulta significativa la propia conciencia de Poveda en el sentido de que no hay, ni debe haber, un proceso de mimetismo en relación con la poesía de Casal, sobre quien escribe nítidamente en junio de 1913: «Queremos hoy, los que le amamos, los que de nosotros le han continuado, los que, aun siguiendo caminos distintos de los suyos, le veneran, honrar la memoria del poeta prodigioso de *Nieve* y de *Rimas*».⁴⁹

La importancia histórica de los quince años posteriores al 98 radica en la concentración de fuerzas a partir de *una gradual toma de conciencia intelectual*. Ello incluía no solamente la adopción de posiciones de carácter exclusivamente político, sino también de dimensión cultural. En 1911, José Manuel Poveda publicaba «Grito de juventud», un texto característico de la interiorización reflexiva antes señalada. Sobre ese texto ha comentado Alberto Rocasolano en su enjundioso estudio del poeta:

En este artículo aparece claramente expuesta la posición de Poveda partiendo de su condición de negro. «Grito de juventud» es una clarinada no exenta de desesperación. Este trabajo sirve para comprobar hasta qué punto afectaba la discriminación al intelectual negro, en desventaja incluso

Lo más aceptable, en términos de razón y de apreciación histórico-cultural es pensar que en Cuba hubo, simplemente, un modernismo desfasado y peculiar. Una de las fundamentaciones posibles para este modo de concebir el problema sería que, a pesar de todo, Boti, Poveda y Acosta sí incorporaron rasgos de la orientación sentimental y romántica de los poetas menores que los precedieron.

frente a los mediocres por el solo hecho de tener estos la piel blanca.⁵⁰

La valoración de Rocasolano es atinada; Poveda percibía una realidad sociocultural compleja y, en la medida de sus posibilidades de comprensión y de participación, supo evaluar un conjunto amplio de problemas. «Grito de juventud», en efecto, aludía en primer término a los intelectuales negros y mulatos, pero también, en última instancia, podía referirse a todos los que aspiraban a una Cuba diferente de la que había resultado del acuerdo político del 98. Así, escribió:

Nuestro camino está singularmente sembrado de obstáculos. Nuestro horizonte es el más sombrío de los horizontes. Para guiar nuestros pasos no hay estrella alguna sobre nuestras cabezas. Desamparados, no tenemos más sostén que nuestros propios cuerpos, ni más compañeros que nuestros corazones. [...] Tenemos que ser, pues, los más fuertes. Tenemos que ser los más heroicos. No nos basta tener talento, ni poseer cultura. Es preciso que tengamos templada el alma para el combate desesperado tras el cual nos será dable hacer reconocer nuestro talento y nuestra cultura. Otros son llamados al goce de los bienes sociales tan pronto como hacen el primer alarde de su mediocridad; nosotros necesitamos marchar hacia el éxito como el que marcha al asalto de una trinchera y plantar en él nuestra bandera con un gesto marcial de combatiente.⁵¹

Semejante explosión apasionada del joven de veintitrés años tiene toda la difusa proyección de quien se asoma apenas a un problema de gran envergadura artística y social. Lo más sencillo es interpretar sus palabras como un alegato en contra de la poesía posromántica, que en Cuba se había encastillado en sus posiciones gracias a la ruptura del proceso de evolución hacia el modernismo, así como debido a la dura realidad histórica y sociocultural del país. Poveda, en este artículo, deja constancia de que es necesario, contra todos los obstáculos, instaurar una palabra poética cubana que se aleje de esquemas previos, esos que, precisamente, son respaldados por un público habituado a la expresión romántica y posromántica.⁵² Como suele ocurrir en tales arrebatos, es fácil percibir en «Grito de juventud» algunos giros estilísticos propios de ese mismo romanticismo que, a nivel de superficie, era rechazado por el joven intelectual. Y es importante constatar que,

de hecho, la brega por una nueva expresión lírica no se reduce a una simple negación de la poética romántica. En verdad, de lo que se trata es de lo que advirtiera José Lezama Lima en cuanto al tan debatido problema de las generaciones:

Las generaciones no se forman en la voluntad de querer lo distinto, que es apariencia, sino en el ser de la creación, de ente concurrente de lo verdaderamente novedoso. Lo frenético y destemplado, vemos en los más significativos creadores, se vuelve en su fondo, al paso de una década, producto de elaboración y compás. Y perdida la brújula, los que a su tiempo desempeñaban el *role* de los más jóvenes no sabían si se enfrentaban con acciones o reacciones artísticas, no sabían si combatían lo nuevo disfrazados de viejos, o si reaccionaban frente a un formalismo caducado con un realismo que exhalaba vahos pestíferos de tumba, podrida fiebre de los ocasos.⁵³

La poesía que, imperceptiblemente, comienza a gestarse en el 98, y que solamente toma cuerpo entero a partir de 1913, se asienta básicamente en una reflexión germinalmente cultural acerca del quehacer poético en la sociedad cubana. Que el proceso de evaluación de la situación de la patria haya demorado tres lustros, no puede sorprender a nadie: en 1898 queda sofrenado, al menos transitoriamente, un modelo social, pero la noción de que ello ha sucedido no podía ser alcanzada de golpe, y menos cuando, de hecho, había desaparecido una parte sumamente importante y activa de la intelectualidad cubana.⁵⁴ La caracterización a la que se arriba, hacia 1913, es, por tanto, la consecuencia de una maduración, y, además, de la aparición, en el escenario de la historia de la cultura y de la poesía cubanas, de *artistas con voluntad de transgresión y, sobre todo, de defensa del futuro de la patria*. Pero, a los efectos de historiar esa época, esa renacida capacidad de ponderar de modo penetrante la realidad sociocultural de la Isla pudo producir un efecto contradictorio; pues, ciertamente, la conclusión a la que arriban las mentes más lúcidas de esos tiempos, es la que produce un análisis de un panorama *que ellos contemplan, paradójicamente, sin incluirse a sí mismos en él*; paradoja que deriva, precisamente, de que se sienten transgresores de un estado de cosas que consideran nocivo y, por ende, transformable. Así, por ejemplo, Poveda escribe en su conocido texto «Palabras

de anunciación» una caracterización demoledora de la Cuba de 1913, en la que define los siguientes componentes:

[E]stancamiento de toda evolución literaria a causa de las terribles crisis políticas y económicas por que ha atravesado el país; corrupción de los gustos a causa de nuestras unánimes preocupaciones de factoría colonial, primero, y de colonia insurgente, después; hegemonía de una mediocracia presuntuosa y estéril que ha abierto el camino del éxito solo a los artistas de su especie, y que a los más altos les ha aniquilado a fuerza de incompreensión y de burla.⁵⁵

Es importante comprender que, justamente en «Palabras de anunciación», Poveda apela a quienes considera una *élite*, es decir, los que comparten precisamente su valoración de que Cuba estaba requiriendo una transformación raigal de su cultura. Puede ser, desde luego, cuestionado con razón el hecho de que Poveda enarbola un antiguo mito, el de la salvación por la poesía. Constatarlo no es cosa nueva, dado que las capas mayores y humildes de la población carecían, en sí mismas, de un proyecto verdaderamente popular y nacional. La cuestión, a los efectos de una evaluación de aquella etapa cultural y de sus propios creadores de avanzada, está en que, en un país donde había ya intelectuales capaces de analizar de modo tan intenso (y, por demás, certero en buen número de apreciaciones) determinados sectores de la cultura, obliga lógicamente a reconocer que *no toda esa cultura puede catalogarse de modo negativo*, por cuanto había excepciones de nítida lucidez, entre las que el propio Poveda es un ejemplo principal. Es una conclusión tangible: para evaluar con acierto el período, la valoración no puede limitarse a tener en cuenta los ciegos, sordos y mudos, sino también la estatura de quienes supieron ver, percibir y expresarse en el momento. Que hayan sido los menos, no descalifica una conclusión semejante.

En tal sentido, si se suscribe la convicción de Saúl Yurkievich en cuanto a que «en la América hispánica, la modernidad comienza con el modernismo»,⁵⁶ habría que insistir en que la realidad insular presenta especificidades propias. La noción de lo peculiar cubano frente a las coordenadas más generales del devenir cultural modernista en América Latina han sido por lo menos explicadas, aun cuando fuese de manera muy epidérmica.⁵⁷

Es necesario penetrar en otros de los componentes que producen una diversidad constatable en el lenguaje poético cubano de comienzos del siglo xx. Las peculiaridades que la poesía alcanza en Cuba a partir del 98 no pueden remitirse exclusivamente a causas circunscritas al texto lírico canónicamente impreso. A ello hay que añadir, como un fenómeno que aún no ha sido valorado con la suficiente integridad, el hecho de que, hacia esta época, comienza el período de intensa

proyección de ciertas manifestaciones poéticas de indudable esencia popular, las cuales, de manera subterránea y no confesada, coexisten con la poesía esquemáticamente considerada. Tal es el caso, en primer término, de la llamada trova tradicional. Comenta con entera razón Margarita Mateo Palmer:

En el proceso de formación y asentamiento de nuestra cultura nacional desempeñó un papel fundamental el arte popular, cuyas expresiones, por lo general, representaron vías de comunicación estéticas ajenas, en buena medida, a las normas dominantes. A pesar de su vitalidad e innegable presencia en la cultura cubana, el arte popular fue sistemáticamente menospreciado por algunos sectores, y su creador obligado a quebrar numerosas trabas para difundir y conservar su obra. La trova tradicional, movimiento eminentemente popular y renovador de la música cubana, es un claro ejemplo de ello.⁵⁸

En efecto, el ascenso de la trova tradicional, con su entrelazamiento de una lírica de muy obvia raigambre romántica y una música de fuerte arraigo nacional, en una expresión *sui generis* de emisores artísticos netamente populares, condujo, desde su vía especialísima, hacia una revitalización de la recepción de la poesía en las más diversas capas de la población. Pudiera parecer tal vez desatinado introducir, en el curso de unas reflexiones sobre el desarrollo de la poesía entre 1898 y 1913, nada menos que algunas consideraciones sobre la trova tradicional, manifestación «marginal» de la cultura cubana de la época. Sin embargo, lo asombroso está en que no se haya hecho, mucho antes, una consideración que permita encuadrar, en su coincidencia y sus relaciones indudables, dos fenómenos culturales tan vinculados: la lucha por renovar la poesía y el auge de la trova tradicional. Si bien no es este el lugar para intentar un estudio de tal envergadura, sí será útil exponer algunos de sus nudos conceptuales básicos. Quizás lo primero que deba traerse a colación es el problema mismo de la consideración de *cultura popular* en América Latina. El venezolano Antonio Tinoco Guerra reflexiona al respecto:

[L]a cultura popular la postularemos como aquella donde vive inmersa la mayoría, aun sin saberlo. Es hecha por todos para el consumo de todos. Visto así, lo popular es el ámbito simbólico, donde estamos inmersos, a través del cual nos reconocemos en lo más sencillo y en lo más complejo, en lo culinario, en el gesto, en la picardía, en el lenguaje de la mirada, en el sentimiento de aceptación y rechazo [...]. Lo popular es ante todo acción, no es pasividad; lo popular no es pieza de museo, ni instituciones caducas, como tampoco modelos obsoletos; lo popular es dinámico por excelencia.⁵⁹

Desde una perspectiva semejante, hay que evaluar la trova tradicional como una *acción creativa*, en la cual se reflejaron valores, símbolos y modalidades conscientes e inconscientes de la visión cultural cubana, y donde, de algún modo, se está en presencia de un amplio *texto*

cultural: la trova era arte elaborado por muchos artistas, de los cuales solo conservamos hoy los nombres y obras de los más talentosos y conocidos (pues hay una inmensa masa anónima de trovadores olvidados) y este arte era disfrutado y compartido por todos. Su supuesto «primitivismo artístico» es una falsa apreciación de una modalidad expresiva que, en sus mejores exponentes, era especialmente refinada.

El talento musical no corría paralelo, en la trova tradicional, con la calidad del texto literario, también apegado a la entonación romántica; así que no se trata de atribuir a la trova tradicional el mérito de haber sostenido en alto la calidad del verso cubano en la época. De lo que se trata es de hacer notar que la trova, en estas fechas, subraya, por la vía musical, la importancia de la poesía, en modalidades que incluyen, aunque muy pocas veces, la musicalización de textos de poetas «propriadamente dichos». En realidad, uno de los aspectos que importa mucho destacar, para mejor comprender este difícil momento de la cultura cubana, es que la trova tradicional tiende a trabajar con textos poéticos en los que, por la propia condición humilde y poco letrada del trovador, se trata de una poesía *muy simplificada* que, a diferencia de lo que ocurre en la poesía modernista, se evade de los malabarismos métricos y de la tropologización compleja. Asimismo, la poesía trovadoresca se apega a los dos grandes temas de la poesía romántica: la mujer como fuente de amor y la naturaleza como fuente de gozo e identificación de la patria, justamente los dos temas que reconoce Enrique Saíenz como medulares en la poesía «literaria» de la época; lo cual, de un modo u otro, emparenta estas dos manifestaciones artísticas. Estas peculiaridades son sumamente significativas porque —en un plano de elaboración artística superior y mucho más destilada, sin la conmovedora simplicidad de los trovadores— en direcciones semejantes (erotismo, paisaje, vínculo con el entorno nacional) se moverán poetas tan magnéticos como Poveda, Boti y Agustín Acosta.

Por otra parte, el ascenso de la trova a un plano de innegable importancia en la cultura popular de la época, fue aparejado por otra manifestación popular vinculada con la poesía, en este caso con mayor fuerza que la trova misma. Se trata del desarrollo de la *décima campesina*, la cual, si bien tiene orígenes muy anteriores a 1898, cobra una intensidad mayor. Jorge Ibarra ha calibrado con inteligencia la *décima campesina* como factor del desarrollo cultural en la época, al señalar:

En ellas se perfila una actitud emocional de dolor, amargura e inconformidad ante la crítica situación que atraviesa el campesinado. A pesar de la diversidad de posiciones que adoptan los decimistas para explicarse las causas de la miseria rural, debemos señalar que la actitud predominante es la de una gran inconformidad, malestar, amargura y desolación. Se sufre la explotación como una gran calamidad contra la que no parece haber salida todavía, pero se

denuncia, no como medio de conjurarla por la magia de las palabras, sino con el objeto de definir quiénes son los causantes de la miseria. [...] Estas constataciones dolorosas y esta visión realista del estado de ánimo de la masa rural, preparan el camino para una nueva sensibilidad. Las *décimas campesinas* constituyen un reflejo fiel de los sentimientos dominantes en la masa rural.⁶⁰

Es innecesario recordar cómo la *décima campesina*, destilada, pero esencial, halló sitio más tarde en *La zafra*, de Acosta., lo cual, por lo demás, no fue su único aporte a la poesía «literaria» cubana. De este modo, la poesía de filiación romántica en los juegos florales, la trova en las esquinas de la ciudad, y la *décima* en el campo, contribuyen tanto a expresar, a su manera popular y marcadamente romántica, apetencias y ansiedades de la población.⁶¹ Son, asimismo, factores de sostenimiento de un hábito de recepción del lenguaje lírico.⁶² La poesía de 1898 a 1913 no solamente fue, en términos de estricta calidad artística, *mediocre*; fue, en las ingenuas páginas de las numerosas y efímeras revistas literarias del período, sobre todo un *arte de aficionados*, con todo el patetismo y la propensión al *kitsch* que es dable percibir en cualquiera de sus textos. Pero su carencia de genialidad y aun de estricto talento no pueden ser causa de que, en una evaluación de la etapa, desde un punto de vista orientado hacia *la historia de la cultura* en sus esencias más profundas, se la menosprecie hasta el punto de considerar los años que conforman ese difícil período insular como una etapa nula. Tiene razón Stefan Morawski cuando afirma categóricamente:

[E]l arte de aficionados constituye una arteria nada insignificante que conduce a la creación universal del día de mañana. Es una lección individual de elaboración del arte elitario a su propia manera y, al mismo tiempo, una expresión de tendencias parartísticas espontáneas que se sale de las fronteras del arte en general.⁶³

La formación de un público, por lo demás, fue un afán perceptible también en los poetas de estatura en la época; particularmente, Poveda asumía este problema como una cuestión vinculada con la definición, e incluso la defensa gallarda, de la cultura nacional.⁶⁴

Por lo pronto, la conquista del público fue concebida por el propio Poveda incluso como una labor combativa, de modo que pudo titular «En horas de gesta» un artículo en el cual se refiere precisamente al problema de la ampliación de la recepción para la poesía: «se puede llegar a triunfar con triunfos permanentes, a interesar al público, a formar sus gustos, a conquistar su apoyo entusiasta, a convencerlo de que tenemos una literatura, fuerte, sabia y vernácula».⁶⁵

Cada uno a su modo, la poesía que en Boti, Poveda y Acosta tiende a la construcción de un lenguaje particular, ya no romántico, pero no totalmente coincidente con el modernismo continental, tanto como la trova y la *décima*, dan cuenta de un lento, pero decisivo

proceso de interiorización de la patria en su nueva circunstancia, en su dramática desolación, y también en su fuerza interior para autoafirmarse en su difícil presente y su futuro. El 98, por tanto, significó, además de sus consecuencias negativas para la nación cubana, la exigencia de una evolución intelectual y artística, lenta —como no podía menos de ser—, consciente y de ascendente lucidez, en la cual el poeta, asumiendo una misión meditadora, se proyecta hacia la configuración de una poesía como elemento dinámico en la defensa y reelaboración de la imagen nacional. Es eso lo que enarbola Boti en «Yoísmo», con una profunda meditación sobre la naturaleza misma del verso. Al proclamar su elección de «una poesía ni gélida ni volcánica, justa en el equilibrio de lo anímico y lo material»,⁶⁶ fundamenta un «parnasianismo suyo» no solamente en lo que a modalidades de expresión lírica se refiere, sino también, y sobre todo, en lo que se relaciona con una visión particular de la poesía. En esta imagen, por demás fundacional, es de vital importancia la idea de Boti de que aspiraba a defender «el idioma de mis antepasados»,⁶⁷ porque «para modernizar el castellano no creo que sea necesario corromperlo». ⁶⁸ Hay, ante todo, la voluntad de *conservar una tradición*, lo cual es, de hecho, una continuación —pero llevada a cabo por un poeta de talento— de las aspiraciones de Borrero, sin que ello signifique la asfixia de la renovación, ni el mimetismo; por ello Boti es capaz de declarar algo que difícilmente un modernista a ultranza hubiera aceptado: «Sin la inyección de un soplo extraño también se hubiera renovado la métrica española». ⁶⁹ Nótese la distancia que existe entre esa afirmación y la idea de Rubén Darío en el sentido de que el modernismo no era otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa franceses. ⁷⁰ Un elemento de especial importancia tiene que ver con la constante preocupación de Boti por la reflexión acerca de la métrica y, en general, el ritmo, palpable en «Yoísmo», pero también en otros momentos de su crítica literaria, como el que le dedica a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ello significa una vinculación más con ejes esenciales de la poética modernista propiamente dicha.

Por ello, y por muchas razones más, es prácticamente imposible referirse a Boti y a Poveda como *posmodernistas*. Ello no es sino una revelación de cuán difícil es encuadrarlos en el marco general de la lírica cubana que ha venido trazando tradicionalmente nuestra historia literaria. Una de las ilogicidades manifiestas en esta historización tradicional, es la de considerar, simultáneamente, que no hubo un modernismo en Cuba y, a la vez, que sí existió un posmodernismo, es decir, un consecuente sin un antecedente. En realidad, lo más aceptable, en términos de razón y de apreciación

histórico-cultural es pensar que en Cuba hubo, simplemente, un *modernismo desfasado y peculiar*. Una de las fundamentaciones posibles para este modo de concebir el problema sería que, a pesar de todo, Boti, Poveda y Acosta sí incorporaron rasgos de la orientación sentimental y romántica de los poetas menores que los precedieron.

La existencia de la obra, en prosa y verso, de José Martí no permite considerar, en sentido estricto, que hubo un modernismo cubano «en fecha», por cuanto, según es bien sabido, la obra martiana y en particular su poesía, fueron mal conocidos en Cuba. ⁷¹ Por otra parte, el Apóstol fue simultáneamente uno de los grandes fundamentos del modernismo, y un *caso de excepción*. ⁷² Martí, por tanto, no fue un poeta que incidiera ampliamente en la recepción de la lírica en Cuba, ni antes del 98 ni en los años inmediatamente posteriores a esa fecha. Casal, por su parte, resulta un caso diferente, pues su obra sí fue objeto de recepción y de crítica; ahora bien, convendría tener en cuenta que no fue solamente la crítica de matices españolizantes y retrógrados, la que se ensañó con Casal y la que subrayó una incompreensión de su verso; también acusaron un marcado distanciamiento receptivo voces entrañables y de relevante importancia para la cultura de la Isla, unidas a Casal, por otra parte, en fraternal amistad: Enrique José Varona y Aurelia Castillo de González no pudieron ni incorporarse ni valorar la esencia del modernismo. Esta incompreensión puede identificarse en otros receptores de importancia en la época. El propio Esteban Borrero, quien —al menos a través de la efímera poesía de su hija Juana— podía haber tenido una relación más afectiva y cercana con la poesía modernista, según ya se ha visto fue un paladín de la validez de la poesía romántica después del 98. De todo ello cabe aducir que el modernismo, aun cuando tuvo aportes fundacionales de dos grandes poetas y prosistas cubanos, *no por ello había alcanzado una verdadera recepción socializada, más allá de los marcos estrechos de un cenáculo*, a lo que hay que añadir algo ya señalado: hasta se podía, como fue el caso de Hernández Miyares, ser fiel devoto de Casal sin incorporarse realmente a la médula profunda y renovadora de la poética casaliana.

Por otra parte, se ha venido comentando por algunos críticos que no hay un verdadero corte antagónico entre el romanticismo hispanoamericano y el modernismo. Susana Rotker, por ejemplo, establece que «las vidas y discursos de los modernistas adquieren un viso romántico en plena era de la tecnología, absorbiendo por homologación las propuestas estéticas y los modos de percibir la realidad de Gautier, Leconte de Lisle, Víctor Hugo, Catule Mendès, Oscar Wilde, Huysmans, Poe, por citar a unos pocos». ⁷³ De acuerdo con ello, lo que rechazan no es la obra o el espíritu mismo del

romanticismo, sino la *retórica romántica*, que había venido a suceder a la neoclásica, que Víctor Hugo se había empeñado con éxito en desautorizar. De este modo, los modernistas asumen posturas de evidente vocación intertextual,⁷⁴ pues, como argumenta Susana Rotker, «se convirtieron en una suerte de caja de resonancia donde cabía toda la cultura occidental, mezclándose con una búsqueda de lo propio, de lo nuevo y a la vez de lo más verdadero de la tradición».⁷⁵

El apego al romanticismo en el más amplio sentido —pues ni siquiera podría hablarse de una vinculación *solamente* con el posromanticismo—, también estaba sugerida por ciertas particularidades del romanticismo en lengua española, si se acepta la validez de lo que opina al respecto Octavio Paz.⁷⁶

A medio camino entre un modernismo que en Cuba fue fundación temprana para luego transmutarse por la eclosión de la guerra, y el largo sendero hacia una poesía contemporánea, que desde mediados de la década de los 20, irá haciéndose cada vez más intensa y definida, Botí, Poveda y Acosta debieron a los años «vacíos» de 1898 a 1913 muchos elementos que, destilados por un talento de estatura verdaderamente poética, les permitieron captar esencias nuevas de la nación.

La evolución que ellos emprendieron, desde ese punto de arranque que se ha venido catalogando por demasiado tiempo como un vacío de la cultura insular, era, en lo hondo, no un movimiento de negación del pasado y la tradición, sino, por el contrario, un ademán de afirmación de fuerzas renovadoras. Por eso Poveda, que en 1914 era consciente ya de que las energías todas de la cultura nacional empezaban a orientarse en busca de un ritmo más dinámico, en su artículo «El nacionalismo», da emocionado testimonio de que ha llegado un nuevo momento de empuje y transformación de la poesía:

Piensen que no es su deber cosechar viejos frutos, sino esparcir nuevas simientes. Piensen que no es un gran artista sino el que habla un gran lenguaje humano, para el hombre de todas las patrias. Marquemos *nuestra* hora. No repitamos antiguas palabras: digamos la propia. A cada época le toca en turno decir su palabra, y las épocas de imitación son las épocas mudas. Un minuto de recuerdos es un minuto de silencio. Y nosotros, creadores, hemos venido a hacer oír nuestra voz, exclusivamente nuestra voz, pura y profundamente, del fondo de nosotros mismos y hacia el mañana, nuestra voz.⁷⁷

Notas

1. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1970, p. 317.

2. *Ibidem*, p. 327.

3. Jorge Yglesias, «Prólogo» a Federico Uhrbach, *Poesías*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 19.

4. Eduardo López Morales, «La palabra y la poética de Regino E. Botí», en José Prats Sariol, *Nuevos críticos cubanos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 248-9.

5. Véase Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Flor oculta de poesía cubana*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978, p. 339.

6. Ambrosio Fornet, *En blanco y negro*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967, p. 18.

7. José Manuel Poveda, *Prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, t. II, p. 32.

8. «[L]a historia, en su forma tradicional, se dedicaba a “memorizar” los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen. En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos». Michel Foucault, *Arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1970, pp. 10-1.

9. Cintio Vitier, *Ese sol del mundo moral*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1975, pp. 105-6.

10. Jorge Ibarra, *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985, p. 240.

11. Enrique José Varona, «Disertación sobre el espíritu de la literatura de nuestra época, en relación con el que debe animar a la cubana, después de la gran transformación social iniciada», *Crítica literaria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 283.

12. Francisco López Segrera, *Sociología de la colonia y neocolonia cubana. 1510-1959*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989, p. 116.

13. *Ibidem*.

14. Jorge Ibarra, *Nación y cultura nacional*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 34.

15. Saul Yurkievich, «L'avant-garde latino-américaine: rupture de la permanence ou permanence de la rupture», *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986, pp. 1074-5.

16. *Ibidem*.

17. Octavio Paz, *Cuadrivio*, Seix Barral, S.A., Barcelona, 1991, pp. 12-3.

18. *Ibidem*.

19. Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1976, p. 69.

20. Enrique Saínz, *Trayectoria poética y crítica de Regino Botí*, Editorial Academia, La Habana, 1987, p. 19.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*, p. 20.

24. *Ibidem*, p. 23.

25. *Ibidem*, p. 24.

26. *Ibíd.*, pp. 24-5.
27. Véase Anton Popovic, «El aspecto comunicacional de la diacronía literaria: la tradición literaria», *Criterios*, n. 13-20, La Habana, tercera época, enero de 1985-diciembre de 1986, p. 217. Allí señala que «la tradición es la retaguardia de la creación de los valores canonizados del pasado literario y su elevación a modelos obligatorios. En esta dirección actúa como parte constitutiva de una poética normativa».
28. Véase Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1979, t. II, p. 219. Asimismo, Juan J. Remos, *Historia de la literatura cubana*, Cárdenas y Cía., La Habana, 1945, t. II, p. 473 y ss., particularmente la p. 478: «[...] la gran popularidad de Tejera no se debe a sus baladas y a sus rimas, sino a sus cantos tropicales, descriptivos y subjetivos». La presencia de Diego Vicente Tejera en el panorama lírico nacional hasta 1903 tenía una determinada importancia, tanto por la popularidad de su poesía romántica, como por la nobleza de sus aspiraciones políticas, sus vínculos y amistad con Martí, su ejecutoria personal en general, y la lucidez con que supo abordar un conjunto importante de problemas de la realidad nacional; todo ello lo hacían pesar en el panorama cultural de la época con una fuerza específica, a lo cual contribuía, desde luego, su carácter de fundador del primer Partido Socialista cubano precisamente en 1898, año en que también funda el periódico *La Victoria*. A todo ello se agregaba su amplia producción como periodista y su labor sostenida como traductor de Víctor Hugo, Macpherson, Petöfi, Goethe, Schiller, Leopardi, autores todos vinculados de una manera u otra con la estética romántica. Véase Juan J. Remos, *Los poetas de «Arpas amigas»*, Cárdenas y Cía., La Habana, 1943, pp. 85 y ss.
29. Anton Popovic valora lo siguiente: «La tradición estimula la comunicación literaria de la obra al expresar la relación del autor y del receptor con el pasado y contemporaneizar las obras pasadas. Por eso, hay que entender la tradición como un sistema comunicacional abierto que es una parte constitutiva inseparable de la vida literaria y de su perspectiva ulterior. La evolución de la literatura está en marcha también en los regresos a obras ya comunicadas una vez —lo que representa una actualización de la comunicación literaria. La tradición condiciona la evolución. La tradición y la evolución no pueden ser contrapuestas». Anton Popovic, *ob. cit.*
30. Zofia Lissa, «Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música», *Criterios*, La Habana, n. 13-20, tercera época, enero de 1985-diciembre de 1986, p. 223.
31. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1981, 3ª edición corregida, p. 39.
32. Juan J. Remos y Rubio, *Historia de la literatura cubana*, Cárdenas y Cía., La Habana, 1945, t. III, p. 105-6.
33. Regino E. Boti, *Crítica literaria*, Editorial Unión, La Habana, 1985, p. 137.
34. Juan J. Remos y Rubio, *Historia de la literatura...*, *ob. cit.*, t. III, p. 108.
35. Regino E. Boti, *ob. cit.*, p. 134.
36. Roberto Fernández Retamar, «En los ochenta años de Regino E. Boti», *Para el perfil definitivo del hombre*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 53.
37. Juan J. Remos y Rubio, *Historia de la literatura...*, *ob. cit.*, p. 194.
38. Eduardo López Morales, *ob. cit.*, p. 248.
39. *Ibíd.*, pp. 248-9.
40. Regino E. Boti, *ob. cit.*, p. 139.
41. Tomado de José Antonio Portuondo, «Enrique Hernández Miyares», *Capítulos de literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 393.
42. José Antonio Portuondo, *ob. cit.*, pp. 387-8.
43. *Ibíd.*, p. 391.
44. Manuel de la Cruz, *Cromitos cubanos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 227.
45. Angel Augier apunta: «Este cúmulo de circunstancias históricas y la corriente recíproca de simpatía, sutil y profunda, entre Darío y Cuba, contribuyeron a propiciar la proyección de la obra del genial poeta centroamericano sobre el ambiente literario de la Cuba finisecular, con transferencia a la Cuba seudorrepublicana. La etapa inicial es de asimilación limitada de los aportes formales y de atmósfera lírica de Rubén Darío, porque la cercanía de Casal, portador de similares innovaciones, neutralizaba entonces el influjo del poeta de *Azul*. Pero aun en los poetas formados dentro de la órbita casaliana, como Juana Borrero y los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach, persistió la devoción que a Darío profesara el autor de *Bustos y rimas*». Angel Augier, *Cuba en Darío y Darío en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 298-9.
46. Julián del Casal, «Bonifacio Byrne», *Prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, t. I, p. 290.
47. Carta de José Manuel Poveda, del 31 de enero de 1910, *Epistolario Boti-Poveda*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 84.
48. Octavio Paz, *ob. cit.*, p. 14.
49. José Manuel Poveda, *Prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, t. II, p. 102.
50. Alberto Rocasolano, *El último de los raros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 350.
51. José Manuel Poveda, *ob. cit.*, t. II, p. 7.
52. En otro texto suyo, «Palabras a los efusivos», Poveda reflexiona, con idéntico apasionamiento, acerca de esos receptores de una poesía que necesita ya una renovación en la Isla, y alude también al problema de la crítica, que, de cierta manera, podía considerarse como socialmente institucionalizada, la cual era principal sostenedora de esa expresión caduca: «Debemos hacer nuestro arte, letrado y complejo, para nosotros mismos, hasta lograr independizarnos del público y de la crítica, y hacernos sordos para el halago, la censura, la adulación y la burla». *Ibíd.*, t. II, p. 10.
53. José Lezama Lima, *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, La Habana, 1957, pp. 101-2.
54. Al respecto conviene tener en cuenta el criterio de Stefan Morawski («Arte masivo y arte elitario. En pro y en contra», *Criterios*, La Habana, n. 5-12, tercera época, enero 1983-diciembre 1984, p. 240) cuando señala: «El paso de la cultura de hoy a la de mañana exige determinada actividad, determinados generadores de iniciativas y una visión fundamentada filosóficamente [...] De ello resulta que los patrones para la cultura de mañana pueden darlos exclusivamente los que constituyen la avanzada de la cultura elitaria. De los representantes del arte masivo no es posible esperar [...] actos transgresores. Porque están demasiado involucrados en la conciencia actual, en el registro de sus variados síntomas. Exigir de un artista mediocre una visión del mundo que existirá, es tanto como exigirle a alguien que no tiene voz ni oído, que cante. En cambio, la cultura elitaria es la única que puede postular la eliminación de sí misma, la única que, en una perspectiva dialéctica, es capaz de

mostrar la transición del cuestionamiento actual del mundo de una cultura sin querrela interna, pero inauditamente rica y diferenciada».

55. José Manuel Poveda, *Prosa*, ob. cit., p. 11.

56. Saúl Yurkievich, ob. cit., p. 1074.

57. Susana Rotker lo constata al analizar el problema del modernismo continental: «Como época de marcada transición entre formas de vida era, además, inevitable que se intensificaran las pugnas para preservar o imponer el modelo de cada sector social. Había un discurso constructivista y liberal de las nuevas burguesías importadoras, otro discurso (conservador) del patriciado culto que —sin oponerse al liberalismo económico— se anclaba más en el pasado y en el interés de adaptar un modelo nacional, estaban los hacendados y estancieros con sus enunciados ultramontanos. También existía el discurso populista de los nuevos caudillos políticos, el de los grupos campesinos que se rebelaban y organizaban ideológicamente en torno a creencias religiosas, intervenía la incipiente politización de un proletariado urbano que heredó a los europeos antes que se consolidara la industrialización. En el caso de Cuba y Puerto Rico, se hacían patentes —además de los postulados de cada sector económico con su modelo de desarrollo— el problema de la independencia de España y la cercanía expansionista de los Estados Unidos». Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1992, p. 35.

58. Margarita Mateo Palmer, *Del bardo que te canta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 5.

59. Antonio Tinoco Guerra, *Latinoamérica profunda. Aproximación a una filosofía de la cultura*, Universidad del Zulia, Venezuela, 1996, p. 118.

60. Jorge Ibarra, *Un análisis psicosocial...*, ob. cit., p. 208.

61. Vladímir Néstorov comenta en «El arte popular y la cotidianidad» (*Criterios*, La Habana, n. 5-12, tercera época, enero de 1983-diciembre de 1984, p. 245): «El arte popular se realiza en el campo de la cotidianidad, y su función fundamental es acercar al máximo “el mundo de los sueños realizados” al de las tensiones y la inquietud social reales».

62. Véase lo señalado por Vladímir Néstorov, ob. cit., p. 246: «el arte popular cumple, además, funciones de instrucción. Gracias a ellas, la personalidad logra adaptarse más fácilmente a las exigencias de la sociedad, al recibir, casi sin hacer esfuerzos, patrones de conducta, puntos de referencia valóricos íntegros y fronteras

claramente trazadas para lo permitido y lo prohibido. En pocas palabras, la personalidad logra, de una manera menos dolorosa para ella misma y para la sociedad, ser introducida en los órdenes sociales, y, al mismo tiempo, se le proporcionan medios para realizar esos órdenes. De esa manera, el hombre halla y conserva su puesto en la cotidianidad».

63. Stefan Morawski, ob. cit., p. 238.

64. José Manuel Poveda, ob. cit., t. II, p. 37.

65. *Ibidem*, p. 116.

66. Regino E. Boti, *Poesía*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 10.

67. *Ibidem*, p. 26.

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*.

70. Octavio Paz, ob. cit., p. 12.

71. Piénsese que la primera edición crítica de la poesía martiana no se realizó sino hasta ya muy entrado el siglo XX.

72. Roberto Fernández Retamar advierte con razón: «La complejísima situación en que Martí está colocado le hace quemar etapas: muy pronto, sabe ya que aquel contagio de modernidad que todavía iba a ilusionar a tantos, es puro mimetismo sin consecuencia. Lo importante es contar con nuestra propia realidad y, en ella, injertar el mundo». («Modernismo, noventiocho, subdesarrollo», *Para el perfil definitivo del hombre*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 213).

73. Susana Rotker, ob. cit., p. 39.

74. Los poemas de Casal que se inspiran en textos pictóricos de Gustave Moreau son un ejemplo particularmente evidente.

75. Susana Rotker, ob. cit.

76. Octavio Paz, ob. cit., p. 9.

77. José Manuel Poveda, ob. cit., p. 16.

© TEMAS, 1998.