

Apuntes para una historia de la poesía cubana de la República

Enrique Saínz

Crítico y ensayista. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC.

La historia de la poesía cubana durante los años de República mediatizada (1899-1958)¹ se inicia bajo el signo de la frustración. Los dos poetas mayores de finales del siglo XIX, Martí y Casal, habían muerto en 1895 y 1893 respectivamente; la intervención norteamericana (1898) en la guerra que liberaban los cubanos contra España y la consecuente derrota del ejército español por las tropas del poderoso enemigo del norte, impidieron que los ideales de independencia se hiciesen realidad y que se instaurase en Cuba una verdadera República. Quedaban insatisfechas, pues, las necesidades históricas de la sensibilidad literaria y las pretensiones políticas, sociales y económicas de los próceres de nuestra guerra independentista, el más conspicuo de los cuales era precisamente Martí. Los discípulos de Casal (tres inmediatos, según Boti: los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach y Juana Borrero)² y prácticamente todos los que publicaban libros antes de 1913, fallecen (el primero de los Uhrbach y Juana Borrero) o toman otros caminos (Federico Uhrbach, Francisco Díaz Silveira, Bonifacio Byrne, Francisco Javier Pichardo, Dulce María Borrero), en tanto que la descendencia literaria de Martí demoraría

en asimilar su obra, por lo que las posibilidades creadoras del modernismo no encuentran en esos años los talentos capaces de enriquecerlas o, al menos, de defenderlas en el plano teórico. Veamos estas afirmaciones de Esteban Borrero Echeverría en la presentación del libro *Fugitivas* (1901), de Díaz Silveira:

Diéronse aquí entonces por no sé qué aberración de gusto, los poetas jóvenes, a la imitación de una poesía para mí dos veces exótica; rara en el fondo y extraña en la forma, que llaman por allí poesía decadente o modernista; y huyendo, sin que yo sepa por qué, del medio real en que vivían se crearon uno artificial, en el cual buscaban la inspiración, que Cuba exuberante de vegetación [*sic*], inundada siempre de luz; y, en lo moral llena de tétricas sombras no les brindaba a lo que parece. Cualquiera de ellos hubiera podido decir a Ud. quién era Baudelaire, el menos culto hubiera podido recitar fragmentos de Richepin, pero desdeñaban a Heredia y por nada del mundo le habrían recitado a Ud. «La madrugada».³

Porque se trata de un criterio emitido muy temprano, nos interesa en la medida en que revela dos cosas: las preocupaciones estéticas y éticas que por entonces se levantaron contra el modernismo y, dentro de ellas, la importancia que Borrero concede a la poesía patriótica,

una de las líneas que florecería en esa década junto a los temas de la desolación, la lejanía y la nostalgia, de fuerte ascendente romántico. Frente al exotismo, lo nuestro; un llamamiento que podría interpretarse, a la luz de ese momento —tan cerca de la intervención norteamericana que nos conduciría en breve a la dependencia económica y, por ende, cultural—, como una exhortación al afianzamiento de los valores nacionales para salvaguardar la identidad propia. Es decir, Borrero propone un retorno a lo que considera la tradición de la poesía cubana, pero pierde de vista la significación del modernismo, su esencial americanidad, el hecho de que sus hallazgos pueden constituirse —y de hecho había ocurrido con Martí y Casal— en parte de la tradición lírica de la nación. Los poetas que publicaron libros poco antes de la aparición de *Arabescos mentales* (1913), de Regino Boti, no fueron capaces de lograr una obra a la altura de sus grandes antecesores modernistas y románticos. Los textos patrióticos de esos poetas menores, acaso sus más perdurables entregas, no llegan a conformar un cuerpo de obra de relevantes calidades artísticas, si bien esas páginas contrastan con el nihilismo y la frustración por los amores lejanos e imposibles, tan frecuentes en esos años. Ese contraste quedó apuntado en el primer capítulo de mi libro *Trayectoria poética y crítica de Regino Boti* (1987),⁴ donde intento esclarecer las diferencias entre algunos textos de contenido patriótico y la raigal desilusión de otras zonas de la lírica de la etapa.

En los libros de Bonifacio Byrne posteriores a 1899 (*Poemas*, 1903, y *En medio del camino*, 1914) hallamos a un poeta hondamente tocado por un medular sentimiento de nostalgia, incluso en las páginas dedicadas a la patria, sentida como un hecho lejano e imposible después de la instauración de la República. El tema patriótico o cívico tiene un tratamiento similar al de los amores frustrados y las esperanzas irrealizadas, lo que de hecho ocurría con el ideal de independencia. En otros creadores, como Francisco Javier Pichardo, hay una preocupación social que sustenta algunos de los aportes de *Voces nómadas* (1908), pero siempre en un tono melancólico, propio de amores insatisfechos, apreciable, por ejemplo, en «El trapiche», si bien el libro posee otros valores, sobre todo su entrañable enumeración de vivencias del poeta en la naturaleza cubana, un rasgo que lo distingue de mucho de lo escrito entonces, por su calidad intrínseca y su buen gusto. Díaz Silveira dejó también páginas de cierta fuerza en esta línea patriótica («Himno de guerra», «La bandera», «Después del silencio», «Nueva campaña»), pero menos logradas que las de Dulce María Borrero en *Horas de mi vida* (1912) («Tu bandera», «Tierra propia», «Desde la cumbre», «Sin nombre», «La canción de las palmas»). Volvamos, siquiera sea brevemente, a Pichardo. Puede decirse que

su poesía se caracteriza por la experiencia de la soledad, explicable paradoja en un hombre que fue a combatir a los campos de batalla por la libertad de su país, una actitud que demuestra conciencia histórica en quien la asume. Años más tarde, con el advenimiento de la República, fue madurando en él un sentimiento de soledad y desamparo que lo condujo a los límites del nihilismo. Sus poemas son el reflejo de una sensibilidad que se fue conformando al calor de las nuevas circunstancias, de la misma manera que su decisión de combatir con las armas en la mano fue el resultado de una esperanza que el contexto de la etapa 1890-1898 alimentó día a día. Inmerso en su propia desilusión, hasta los poemas de contenido social son una constatación de la subjetividad antes que un reflejo directo de la problemática económica evocada: un testimonio de cómo percibe Pichardo el acontecer y cómo lo incorpora a su concepto del arte antes que un trasunto objetivo de los hechos. La denuncia se disuelve en la tristeza o en los recuerdos de una plenitud perdida. Es la suya una síntesis de la herencia romántica de los epígonos y de un parnasianismo que no llegó a dar obras perdurables, pero que influyó en todos los que se expresaban con la mirada vuelta al pasado en ese decenio de los comienzos republicanos.

Dulce María Borrero es un caso parecido. Quizás la característica más sobresaliente de su poemario sea la viva pasión con que está escrito, pasión auténtica de una sensibilidad muy femenina. La frustración amorosa está en el centro creador de estos poemas, pero más como expresión de una conciencia del sentimiento universal que como testimonio de una experiencia íntima. La memoria, la distancia del amado, la soledad, la tristeza por un acontecer que siempre nos habla de desventuras y desdichas, son elementos definidores de este libro. Su autora, fuertemente influida por el romanticismo —especialmente español—, mezcla, como una constante, la identificación del mundo natural con los sentimientos y los estados de ánimo, sobre todo en los primeros textos y en «Lección muda», «En sueños» y «Bajo la noche». Conjuntamente con el ascendente romántico, hay notas modernistas muy tenues que no logran conformar un estilo, ni siquiera una incipiente propuesta de renovación. *Horas de mi vida* y los libros de Díaz Silveira, Byrne y Pichardo, y en general los ejemplos recogidos en *Arpas cubanas* (1904), quedan por debajo de lo mejor de René López,⁵ representante, él también, de esa poesía de impresiones desdibujadas en la memoria y de recuerdos nostálgicos, deudor de un romanticismo decimonónico y de ciertos hallazgos formales de los parnasianos, un estilo que en todos se mostró insuficiente para alcanzar un más profundo develamiento de la realidad. ¿Por qué estos poetas, sin dudas conocedores de Casal y de Darío,

En la lírica cubana de la República coexisten tres modalidades de la tendencia social, de acuerdo con el tema predominante: aquella en que se canta al mundo del obrero y del campesino, la que exalta figuras históricas de un pasado más o menos lejano y la que denuncia la injusticia.

fueron incapaces de continuar por la senda del modernismo? Estaban, creemos, demasiado atados al pasado literario, a las viejas concepciones artísticas, dependencia en la que mucho tuvo que ver la situación histórica de la nación. La formación espiritual y las vivencias —no basta el conocimiento y la lectura de otros poetas para asumir creadoramente un modo de escribir y para renovar la tradición— determinaron que esos libros fuesen exponentes de otra concepción del diálogo poeta-realidad. Pedro Henríquez Ureña valoró esa etapa como un «período de transición» hacia «ideas y formas nuevas»,⁶ juicio que encontraría su corroboración en 1913 con el primer libro de Boti: *Arabescos mentales*. Pero lo que trajo esa obra no era realmente nuevo en el sentido que le daba el crítico dominicano a su afirmación, pues él se refería a transformaciones que no se inscribían dentro del modernismo, un estilo que ya había dado para esa fecha sus mejores frutos en la obra de Darío y de otros creadores de relieve, Martí y Casal entre ellos.⁷

Se imponía un cambio que no podía hacerse esperar y que ya se fraguaba en la escritura paulatina de *Arabescos mentales* algunos años antes de 1913. Al conjunto de aportes que hace Boti a la poesía cubana de su momento hay que añadir uno muy importante y apenas o nunca citado: su apertura hacia posiciones de vanguardia, la carga de futuridad de una de las líneas del poemario, la de maneras sobrias y mesuradas, de la que más tarde surgiría *El mar y la montaña*, escrito entre 1919 y 1920, y publicado en 1921, antecedente, en el propio creador, de los cuadernos que dio a conocer en la etapa siguiente: *Kodak-ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930). Boti trae además —con Poveda— otro elemento renovador en su contexto, definido por Cintio Vitier como «el rescate del sentido de la poesía como creación verbal autónoma»,⁸ una concepción que se acerca a los postulados de la poesía pura y, por ello, precursor de hallazgos y modos de importantes frutos posteriores en la historia de la lírica cubana. En *Trayectoria poética y crítica de Regino Boti* intenté sintetizar de esta manera la significación de este primer libro de la renovación modernista, rápida conclusión después de extensas consideraciones acerca de sus más notorios rasgos integradores:

Uno de esos aportes, quizás el de mayor significación, es el del retorno a la grandeza. Diríamos que esa es una preocupación central, de primer orden, que se manifiesta de muy diversas maneras. La encontramos en las palabras de Boti a propósito de la tradición, en su panteísmo, en su sentido del paisaje, en su desprejuiciado concepto del amor y en sus ideas acerca del trabajo artístico. Se impone, como una necesidad que no puede esperar, el replanteamiento de grandes temas desde una dimensión profunda, como hicieron los dos poetas mayores de fines del XIX, Martí y Casal, hacia quienes es preciso volver la mirada para retomar el centro de gravedad de nuestra poesía. La mediocridad del romanticismo venido a menos ha traído como consecuencia la ruptura de la continuidad histórica, de la tradición que se frustra con la muerte de Martí en 1895. Los sentimientos más puros y fuertes han perdido su vitalidad y su capacidad fecundante en los poemas que se escriben en los años subsiguientes, desde 1895 a 1913. Es apremiante entonces un renacimiento que nos haga sentir la pujanza y el esplendor de la naturaleza y nos entregue la plenitud de una experiencia erótica verdaderamente auténtica. Con este libro la percepción se enriquecerá en profundidad y en amplitud, desde los matices luminosos de un fragmento de realidad hasta la conciencia de la soledad y de la muerte que atraviesa estas páginas de un extremo a otro. Se establece ahora un nuevo diálogo, de una riqueza inaudita en esos momentos, entre el poeta y el mundo natural. Esa nueva relación implica a su vez un nuevo concepto de la poesía.⁹

Calidades artísticas aparte, las pretensiones de este libro son las de remover no solo la sensibilidad poética, sino incluso la actitud ante la cultura. Esto explica, en cierta medida, la adopción de un estilo grandilocuente, asumido como la más dinámica expresión de la voluntad transformadora en un medio tradicionalista que se regodea en imágenes gastadas y convencionales, incapaces de fecundar las posibilidades creadoras. Más allá de los aciertos estéticos, esta obra de Boti nos entrega una poética, sólidamente fundada en «Yoísmo. Estética y autocrítica de *Arabescos mentales*», extensa sustentación teórica en defensa de la poesía. Tenemos que distinguir los valores intrínsecos de los históricos a la hora de emitir juicios y de proponer conclusiones para interpretar la trascendencia de estas páginas, ciertamente nuevas en la lírica nacional. Las secciones «Ritmos panteístas» e «Himnario erótico» no están, en verdad, a la altura de sus propósitos en lo que concierne a su propia creatividad, pues dejan mucho que desear en su exultante desmesura, en la que se entremezclan la grandilocuencia romántica —del gran romanticismo,

al que aspiraba Boti como antítesis del romanticismo decadente y epigonal de sus coetáneos— y una supuesta modernidad que no llega a realizarse. Sin embargo, esos excesos removieron la conciencia y se erigieron en un despertar de la sensibilidad, suficientes en sus intentos para propiciar otro ambiente a la poesía. La tradición modernista y con ella la de la literatura hispanoamericana quedaban incorporadas a la cultura cubana —necesidad que no alcanzó a ver Borrero Echeverría al proponer el retorno a nuestra tradición anterior a Martí y Casal— para acceder más tarde, en los años prevanguardistas, a nuevas maneras y perspectivas de penetración en la realidad.

Antes de 1923 aparecen algunos libros de calidad: *Ala* (1915), de Agustín Acosta; *La casa del silencio* (1916), de Mariano Brull; *Versos precursores* (1917), de José Manuel Poveda; *Una ciudad del trópico* (1919), de Federico de Ibarzábal, y *El mar y la montaña* (1921), de Boti, quien además escribe *La torre del silencio* (1912-1919), editado en 1926. En todos apreciamos logros que sitúan a la lírica modernista a una altura superior, de aliento y calidades formales que rescatan el pasado y se proyectan al porvenir, como sucede en Brull y en Boti. El caso de Poveda —Acosta e Ibarzábal son realmente menores en ese contexto— es sin dudas singular, pues su obra es la más honda y desgarrada de la etapa 1913-1923, sin embargo, no lleva en sí la carga de futuridad que le permita abrirse a los nuevos tiempos. Con mayor intensidad y pasión que Boti, su compañero de preocupaciones renovadoras, y con poemas que conjugan antípodas inconciliables (vitalismo-decadencia, indiscifrados impulsos-artesanía verbal, entusiasmo-pesimismo, júbilo-angustia, exultación-esteticismo), a través de conferencias, artículos periodísticos y severas y halagadoras críticas, fue conformando Poveda una atmósfera espiritual que tiene mucho de la rebeldía de los inconformes e inadaptados, un modo de expresar su frustración que difiere notablemente de los poetas menores de la década precedente. En él, como en Boti, todo era un estilo y se integraba en la labor renovadora en que ambos se empeñaron durante años. Hallamos de nuevo en sus poemas la mirada al pasado, pero no como evasión, sino como inquietud reivindicadora: rescate y enriquecimiento frente al presente de miseria espiritual, moral y económica; una respuesta desde el arte y sus postulados teóricos a problemas esenciales que comprometen, de hecho, la integridad del hombre. No comparto la idea del desarraigo que sostienen Roa y Marinello¹⁰ al enjuiciar a Poveda, al menos no en su sentido más inmediato: el de un radical desinterés por su país, pues su exaltación de las virtudes y capacidades de la cultura traía implícita la amarga experiencia del desamparo y el vacío existencial de un medio hostil a los más genuinos y auténticos valores del espíritu.¹¹

Los aportes de Agustín Acosta a la obra de transformación modernista son menos significativos, como ya insinuamos. La lectura de *Ala* nos recuerda, por más de una razón, el tono y la concepción general de la poesía de René López, Francisco Javier Pichardo o Byrne. Se entremezclan en sus páginas diferentes influencias y maneras, fecundas algunas y otras epigonales, una indefinida proyección estética como para que su quehacer pueda ser estimado en la dimensión que la crítica reconoce en sus dos compañeros de generación. Vistas las cosas en un sentido más amplio, podría pensarse quizás que sus poemas estaban más cerca de Darío o de cualquier otro maestro del modernismo que los de Boti y Poveda, pero si analizamos la cuestión en sus vínculos con el contexto literario cubano del período, veremos que Acosta está más cerca de los representantes del neorromanticismo que de Casal o de Martí. Entre los rasgos que definen *Ala* están, junto a los más sobresalientes, la imprecisión de las imágenes evocadas, la nostalgia, la tristeza, un patriotismo retórico. Cintio Vitier sintetiza en tres las características del primer período del autor: «el modernismo artificioso y decadente [...] la sencillez sentimental y “filosófica”, con suave dejo irónico [y] el fervor patriótico»,¹² gérmenes de las posteriores entregas dentro de su propia evolución personal. La ascendencia modernista y la sencillez carecen en su caso de la fuerza y la creatividad de las páginas mejores de la renovación y de *La casa del silencio*, de Brull. Estas perspicaces palabras de Juan Marinello definen de manera magistral el entrecruzamiento de corrientes en Acosta: «Su queja romántica descompone el plumaje de sus cisnes y la seda decorativa de sus princesas; su sed de aguas recién alumbradas altera gravemente su compostura de meditador lírico».¹³ *Ala* propone otro modernismo, menos abierto hacia el futuro y más cercano al antecedente romántico que subyace en la escuela encabezada por Darío. Sentimos que el poema no tiene en estas páginas de 1915 la autonomía que posee en *Arabescos mentales* y en *Versos precursores*, y que está puesto al servicio de efusiones sentimentales y exaltados recuerdos del pasado.

Siguiendo el esquema de la división en etapas para la historia de la poesía en la República, veremos que la segunda se inicia en 1923, el año de la Protesta de los Trece contra la corrupción del gobierno de Alfredo Zayas, y se cierra en 1958, el de la caída de la tiranía de Fulgencio Batista, con dos períodos divididos en 1935: el vanguardista —con tres subperíodos: de transición (1923-1927), de auge (1927-1930) y de disolución (1930-1935)— y el posvanguardista. El primer período rompe, en los años de transición, con los postulados y la esbeltez modernista, y replantea, desde una

perspectiva contemporánea, la relación tradicional entre literatura y circunstancia histórica, ahora vista desde otra dimensión. Los más importantes poetas de la transición hacia la vanguardia: José Z. Tallet, Rubén Martínez Villena y María Villar Buceta, formados en la sensibilidad y el gusto modernistas, en los que se inscriben plenamente sus textos iniciales, introducen en la lírica cubana de 1923-1927 un fermento disociador, con dos elementos fundamentales: la antipoesía y un cuestionamiento del yo desconocido en Cuba hasta entonces. En sus mejores textos apreciamos lo que podríamos denominar una voluntad desestructurante, correlato artístico de la beligerante conducta política asumida por los escritores y expresión de todo el clima insurgente que comenzaba a integrarse a la vida del país, resultado de múltiples causas, entre ellas, las crisis de la República dependiente y subdesarrollada. Se ahonda entonces la estrecha interdependencia entre la literatura y las condiciones históricas, un rasgo definidor de nuestra cultura desde *Especulo de paciencia* (1604-1608), e incluso desde el siglo XVI, menos evidente en los representantes menores del modernismo. La concepción misma del poeta y de la función de la poesía adquieren ahora una nueva categoría. El ejemplo de Martínez Villena es el más revelador en ese sentido.

En sus páginas de mayor trascendencia hay un cuestionamiento del yo que rompe no solo con el concepto modernista del yo lírico, sino incluso con el egotismo de raíz romántica, consecuencia de un despertar de la conciencia creadora desde una perspectiva diferente, de más hondos alcances. Los poemas de contenido histórico y de preocupaciones esteticistas, algunos de calidad excepcional por su acabado artístico, no representan el quehacer de su autor, precisamente por ser incuestionables exponentes de maneras convencionales, presencia de la impronta modernista en la que se formó en sus años de adolescente. La ironía, cierto desenfado, versos prosaístas, juego desacralizado con estructuras formales y conceptuales, son los rasgos perdurables de la obra de este singular poeta que decidió abandonar la palabra literaria para consagrarse por entero a la acción política reivindicadora, el sentido de su vida por el cual clamó en ocasiones en sus textos. Similares inquietudes conforman *La semilla estéril* (1951), de Tallet, y *Unanimismo* (1927), de Villar Buceta, dos libros que ejemplifican también el tránsito hacia la vanguardia por esa propuesta de una nueva poética que parte de un replanteo del diálogo creador-circunstancia, poeta-poesía. En otros, la presencia modernista fue muy significativa y no llegaron a constituirse en expresiones del prevanguardismo. Es el caso, en especial, de Juan Marinello (*Liberación*, 1927) y Manuel Navarro Luna (*Refugio*, 1927), el primero cercano también a la

tendencia purista y el segundo representante de la vanguardia con su siguiente entrega, *Surco*, de 1928. Los poemas que entonces escriben (Marinello abandonaría la poesía en 1930, cuando su vida se decide por los caminos de la lucha política y del ensayo), vienen marcados por las primeras lecturas y la atmósfera propia de la sensibilidad de los decenios 1900-1920, en los que Navarro publicó otros dos libros: *Ritmos dolientes* (1919) y *Corazón adentro* (1922). En 1923 aparece *Hermanita*, de Agustín Acosta, dentro de una de las líneas de *Ala*, la de más fuerte acento neorromántico; en 1926, publica *La zafra. Poema de combate*, representante de la línea de poesía social que cobraría auge en el período posvanguardista como derivación de la labor renovadora que se inicia en 1923. El tema, con algunos antecedentes más o menos identificables, puede hacernos pensar que se trata en verdad de un texto dentro del espíritu de transición de esos años, pero no creemos que sus alcances estén a la altura de las propuestas de ese otro orden estético, pues incluso se mantiene a distancia de las preocupaciones que en 1927 inicia, en la vertiente obrera, «Salutación fraterna al taller mecánico», de Regino Pedroso; aunque contribuyó a crear el ambiente heterodoxo de la transición prevanguardista, no se proyectaba hacia el futuro como una poética de la renovación.

El subperíodo de auge de la vanguardia (1927-1930, los años de publicación de *Revista de Avance*, el órgano de las nuevas ideas) es breve y consta de apenas unos pocos libros (*Surco*, 1928, de Navarro Luna, *Kodak-ensueño* y *Kindergarten*, de Botí, los tres elaborados con algunos elementos novedosos y otros convencionales, por lo que su pertenencia íntegra a la estética renovadora es cuestionable), y poemas dispersos (entre ellos los de la primera etapa de Félix Pita Rodríguez y el ya mencionado «Salutación fraterna al taller mecánico», de Pedroso). El fruto mayor de ese momento de auge está en el fermento de inquietud que trajo a la poesía cubana y en las líneas que se derivaron de las propuestas sustentadas por el movimiento. Hacia 1935 puede considerarse disuelto el período de la vanguardia y aparece una verdadera eclosión de gran poesía que sitúa al género a la altura de las realizaciones de España e Hispanoamérica. Durante los años vanguardistas comienzan a fructificar las líneas que se estiman derivaciones suyas: *Poemas en menguante* (1928), de Mariano Brull; *Trópico* (1930), de Eugenio Florit; *Júbilo y fuga* (1931), de Emilio Ballagas, en la tendencia purista; «Bailadora de rumba» (1928), de Ramón Guirao; «La rumba» (1928), de Tallet; *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931), de Nicolás Guillén, en la tendencia negrista, y «Salutación fraterna al taller mecánico» (1927), de Pedroso, en la tendencia social.

A partir de 1936, pasado ya el fervor de la renovación, se observan cuatro direcciones en la sensibilidad: la purista, la intimista, la del Grupo Orígenes y la social. La primera, representada solo por la obra de Mariano Brull y poemas aislados de otros creadores, se desentiende de todo acontecer y, en su momento inicial, va en busca de un ente absoluto mediante la experiencia frutiva del poeta con una realidad ahistórica (*Poemas en menguante*, 1928; *Canto redondo*, (1934); más tarde mediante un diálogo intelectualista con el ser inmediato (*Solo de rosa*, 1941, y finalmente *Tiempo en pena*, 1950; *Nada más que...*, 1954), desde el cuestionamiento de la propia individualidad, consciente el poeta del esencial fracaso gnoseológico de sus pretensiones. Como ningún otro escritor cubano, Brull representa el trascendentalismo idealista de ascendencia neoplatónica en una obra de severas y ceñidas maneras, sin concesiones a efusividades ni desbordamientos de la afectividad, siempre dentro de un estilo sobrio que quiere aprehender el suceder libre de toda contingencia. El intimismo, por su parte, en la trayectoria de tres poetas capitales (Ballagas, Florit, Dulce María Loynaz) y de otros de un quehacer menos relevante (Gustavo Sánchez Galarraga, prolijo autor de numerosos poemarios; José Ángel Buesa, célebre y ampliamente leído; Carilda Oliver Labra: *Al sur de mi garganta*, 1949, de un erotismo de cierto desenfado, y *Memoria de la fiebre*, 1958; Rafaela Chacón Nardi: *Viaje al sueño*, 1948, de acendradas maneras, refinado lirismo que mereció elogios de Juan Ramón Jiménez) no intenta penetrar en el misterio de las cosas y los acontecimientos, sino solo establecer un diálogo afectivo con el entorno presente o evocado, una actitud que, en cierto sentido, puede identificarse con los postulados fundamentales del romanticismo. Los hechos históricos y, en general, toda experiencia que no pertenezca a la más cerrada intimidad, carecen de interés como problemática central del texto. En la evolución de esos tres creadores significativos, un proceso que en cada uno tiene rasgos muy propios, puede apreciarse la calidad que alcanzó entonces esa línea, para la cual, sin embargo, las posibilidades reales de edificar un cosmos de verdadera riqueza cognoscitiva, que iluminara zonas desconocidas de la realidad o de las relaciones del hombre consigo mismo, eran muy limitadas, en primer lugar por la extraordinaria historia de esta modalidad, de abundante fruto incluso en la propia literatura cubana.

Exceptuando el momento inicial de Florit dentro de esta línea (*Doble acento, 1930-1936*, 1937, uno de los cuales se ha caracterizado como «de poesía jadeante, más estremecida, por donde el poeta quebranta los bordes de la poesía pura»),¹⁴ las mejores páginas las encontramos en Dulce María Loynaz a todo lo largo de su obra desde 1920 (*Versos. 1920-1938; Juegos de agua*,

1947; *Poemas sin nombre*, 1953, todos recogidos en *Obra lírica*, 1955, y finalmente *Últimos días de una casa*, 1958). Sus poemas, trabajados con ejemplar cuidado —rasgo que caracteriza a los mejores representantes del intimismo entre nosotros—, son expresiones de un conflicto ontológico profundo: la necesidad de anonadamiento para un yo sobresaturado de su propia imagen, una problemática inusual. En Florit hallamos, en sus libros sucesivos, un trascendentalismo cristiano de vieja estirpe, trabajado con calidades y riqueza conceptual muy suyas, textos relevantes dentro de la lírica hispanoamericana, como se aprecia en *Poema mío* (1947) —compilación de prácticamente todo lo escrito hasta ese año—, *Asonante final y otros poemas* (1955) —donde incluye un magnífico texto de 1949, antecedente de la posterior corriente de coloquialismo en la poesía cubana: «Conversación a mi padre»— y en todo lo que escribe después de 1959, publicado en los Estados Unidos como parte de sus obras completas. Ballagas, cerrada su etapa purista (*Júbilo y fuga*, 1931, y *Blancohuido*, 1932-1935, parte de *Sabor eterno*, 1939) y su incursión en la línea negrista (*Cuaderno de poesía negra*, 1934), dos maneras que no llegaron a constituirse en él en estilos, entra en una angustiosa experiencia existencial que tiene sus raíces en un conflicto entre la vida del espíritu y las apetencias carnales, también un dilema ancestral en la cultura cristiana cuyas inquietudes nuestro poeta integra en *Elegía sin nombre* (1936), *Nocturno y elegía* (1938) y *Sabor eterno* (1939), poemarios de un intimismo de signos explícitos que en ocasiones privan de hondura y de poder intelectual a lo que fue en verdad una desestructuradora experiencia interior. La adopción, en lo formal, de maneras sosegadas (contrastantes con las irregularidades métricas que reflejaban, a su vez, la desazón espiritual del poeta) y su incursión en temas sagrados —la patria, encarnada en Martí (*Décima por el júbilo martiano en el centenario del Apóstol José Martí*, 1953), y la fe en la Virgen de la Caridad del Cobre (*Nuestra Señora del Mar*, 1943)—, son manifestaciones ambas de esa su manera neoclásica de «raíz católica»¹⁵ con la que se conforma *Cielo en rebenes* (de 1951, pero publicado en 1955 en la edición póstuma de su poesía) y se cierra la trayectoria de Ballagas.

La línea del Grupo Orígenes¹⁶ surge en la segunda mitad de la década de 1930, al aparecer *Muerte de Narciso* (1937), de José Lezama Lima, la figura central de la tendencia. Sus miembros, herederos de los más generales postulados de la vanguardia, asumen esos elementos renovadores como lecciones de un estado de la sensibilidad antes que por la influencia directa de los representantes del vanguardismo en Cuba. Se observa de inmediato en esta poesía un tono diferente, otra manera de plantearse la concepción misma del fenómeno creador. Pero hay que subrayar que este

Resulta incuestionable, dentro del conjunto de tendencias y obras que conforman ese rico panorama, que la extraordinaria obra de los poetas reunidos en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956) constituyó el más trascendente movimiento renovador de toda esa época de nuestra historia.

grupo, sin dejar de serlo, se caracteriza por una extraordinaria heterogeneidad, pues cada uno de sus integrantes posee su estilo bien definido. Roberto Fernández Retamar, en su tesis *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, de 1954, ha señalado el carácter de esta poesía al denominarla «trascendentalista». En el creador se plantea la intelección de lo real desde lo que se ha dado en llamar la solución unitiva. La realidad trasciende lo inmediato, pero a su vez permanece en él. La experiencia artística acumulada hasta esos momentos por sus contemporáneos resultaba insuficiente para el empeño de aprehender en su totalidad el suceder, una necesidad de primer orden en esta poética. La poesía social parte de un humanismo inmanentista de profundas raíces éticas, elaborado a partir del concepto del hombre como ente histórico. La estética purista, por su parte, se desentiende de todo acontecer y se detiene ante los hechos o ante los objetos como entidades necesariamente insuficientes para que el hombre alcance su propia definición. Humanismo actuante y evasión serían, respectivamente, los términos que mejor caracterizarían a esas tendencias. Vistas desde una perspectiva gnoseológica, la primera es expresión de un historicismo radical, en tanto que la segunda se resuelve en un agnosticismo ya insalvable en sus últimas instancias. Sin pretensiones polémicas, la poética del Grupo Orígenes se adentra por otros senderos. En cierto sentido, podría decirse que estos poetas se proponen una ruptura con la tradición inmediata como hasta entonces no había sido planteada por tendencia alguna de la poesía cubana. El problema de la frustración política, que subyace en la actitud de los creadores desde los inicios de la primera década republicana y determina sus posiciones frente al hecho literario, plantea a los origenistas una problemática de gran alcance desde todo punto de vista: es necesario recomenzar asumiendo toda la cultura precedente para crear otra posibilidad de realización del hombre. Esta preocupación, que tiene un fundamento gnoseológico más que político, surge en la búsqueda de una respuesta a los cuestionamientos que asedian al escritor en sus relaciones con la realidad. Desde los primeros momentos de su madurez espiritual y rebasada la etapa de las influencias iniciales durante los comienzos de su quehacer, Lezama ya tiene claros sus propósitos y

conformada su concepción de la poesía, hasta entonces un ejercicio que no quiso dar a conocer porque no era todavía su verdadera voz. El grupo Orígenes, después de la aparición del primer poema representativo de su estética y de la publicación de *Enemigo rumor* (1941), decisivo libro de Lezama en la integración de estos poetas, se encamina por la senda de la cultura en busca de lo que el propio Lezama llamó «una Teleología Insular». ¹⁷ Es un intento por superar lo que para esta poética era una posibilidad insuficiente: una concepción del acontecer que se agotaba en sus propios hechos.

Para Lezama —y para los restantes miembros en lo esencial de sus respectivas obras— era imprescindible rebasar todo dualismo infructífero para alcanzar la unidad de un sentido trascendente, un sentido que rompa los límites de la interpretación causalista de la Historia y se integre en una visión totalizadora de un destino individual y colectivo. La oposición poesía pura-poesía social y, en un plano de mayor universalidad, la oposición vida-cultura (expresiones de un dualismo que se halla asimismo en la problemática Ser-No Ser, raíz de un existencialismo que también era ajeno a Lezama en tanto propuesta cosmovisiva) queda superada en los postulados para la integración de una imagen única de la cultura como naturaleza creadora. La relación que se establece en esta poética entre pasado y futuro es evidente a partir de lo expuesto: es necesario volverse hacia los orígenes en busca de esa imagen integradora para alcanzar un sentido de futuro, de realización en el tiempo. El intento de superación de los dualismos trae en su seno un ahistoricismo definidor, causa primordial de la actitud de desentendimiento del acontecer histórico como expresión de la dialéctica del suceder. En estos poetas, ciertamente, no se encuentran, durante esos años, los temas de la historia inmediata, causalista, tratados en su factualidad, como suceder inmediato, sino hasta después de 1958, sustancial diferencia con los textos de los creadores de la tendencia social. Esta frase de Lezama sintetiza de manera magistral los rasgos que han sido esbozados en estas reflexiones: «No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser». ¹⁸ Ello no significa que los poetas origenistas hayan sido indiferentes a los destinos del país, preocupación visible en las «Señales» que publicó Lezama en *Orígenes* y en poemas de Vitier; son

textos en los que se evidencia la importancia que la problemática nacional tuvo en sus obras, significación que se resume en aquella «angustia de historicidad» de que nos habla Vitier en «Noche intacta. Hojas», de *Capricho y homenaje* (1947).

La obra de estos creadores deja ver, en lo más externo, una avidez de penetración en lo real que no se observa en sus coetáneos. Y no se trata de la aprehensión de la poesía pura, obsesionada por develar, en su etapa de plenitud, lo que podría llamarse el cuerpo imperceptible de la realidad, razón última de su esplendor y de su agotamiento como palabra artística. En el Grupo Orígenes hay una preocupación más ambiciosa: apresar el cuerpo real de las cosas y los hechos en toda la dimensión de su ser (a un tiempo imagen y cuerpo resistente). La realidad y el poeta intercambian un diálogo extraordinariamente fructífero no solo por la calidad intrínseca de los sucesivos poemarios de los miembros del grupo, sino además por las propias inquietudes indagadoras que los animan. El poeta no busca la perfección ni la belleza de las cosas, no se propone conmover a sus lectores ni compulsarlos a la acción, o descubrirles su identidad a partir de postulados éticos previamente elaborados por el pensamiento conceptual: su propósito es ir entregando el sentido último del ser, proceso que Vitier explica en términos esclarecedores al referirse a la poesía de Lezama,¹⁹ conceptualización válida, en su sentido más general, para los más significativos integrantes del grupo.

El lirismo de estos poetas no tiene, pues, relaciones estrechas con ninguno de los que conforman el panorama de la poesía cubana de la etapa 1923-1958. Con estilo hermético (Lezama, Vitier en su primera etapa, Octavio Smith: *Del furtivo destierro*, 1946, Lorenzo García Vega: *Suite para la espera*, 1948) o diáfano (Fina García Marruz: *Transfiguración de Jesús en el Monte*, 1947, *Las miradas perdidas*, 1951; Eliseo Diego: *En la Calzada de Jesús del Monte*, 1949, *Por los extraños pueblos*, 1958), extremos que se fusionan a medida que el lector se compenetra con las obras, esta poesía quiere hacer suya la fuerza germinadora de la sobreabundancia. Ese rasgo posee extraordinaria fuerza en Lezama (en todos sus poemarios y particularmente en *Dador*, 1960, páginas totales, de inaudita plenitud), en García Vega (su único libro de poemas de entonces, memoria onírica, escritura que nos entrega la realidad en sus reversos, lo cotidiano deshecho en imágenes rotas, dispersas, suceder transfigurado y visto en planos, herencia cubista) y en Virgilio Piñera (*Las furias*, 1941; *La isla en peso*, 1943; *Poesía y prosa*, 1944), representante, dentro del origenismo, de su vertiente negadora, antítesis de los postulados de la teleología insular, pero expresión a su vez de las búsquedas del sentido integrador de nuestra historia, de nuestra identidad. Gastón Baquero (*Poemas*, 1942;

Saúl sobre su espada, 1942) despliega un discurso diferente, metafísica indagadora de la sustancia última de la realidad, búsqueda de una aprehensión que se adentra en el cuerpo invisible del suceder y que no parte del cuestionamiento de lo inmediato.

La experiencia (conservada por la memoria, un elemento de gran importancia en la tendencia origenista, en especial en Vitier y en Diego), la asimilación de la cultura como sucesivas imágenes, la lección de la historia, partes todas de una totalidad indivisible, alcanzan en estos libros una integración que no tiene antecedentes en la poesía cubana. El texto se logra por una sucesión de asedios que en muchas ocasiones lindan con la prosa o la penetran. El verso es amplio y no pocas veces despreocupado de las tradicionales virtudes del esteticismo purista. En Lezama, Vitier y García Vega, el léxico y la sintaxis tienen cierta aspereza; en García Marruz, Diego, Smith, en cambio, hallamos otro dibujo de la realidad, iluminada por la memoria o por un anhelo íntimo, poetas en los que hay ciertas comuniones con el intimismo y un diálogo diferente con las cosas y los hechos —una manera a la que más tarde se incorpora Vitier con un estilo que ya era visible en *Vísperas. 1938-1953*, 1953, compilación de su obra hasta esa fecha—, una cercanía con lo real que encuentra acabada manifestación en los dos poemarios de Diego de 1949 y 1958, en los que hay una ruptura con el lirismo precedente y coetáneo. En el cuerpo de obra de los origenistas hay una propuesta de rescate de la identidad nacional por los caminos de la cultura, los «cotos de mayor realeza» a los que se refirió Lezama.²⁰ Pero dejaron, además, un nuevo concepto de la poesía en Cuba: la poesía como posibilidad de posesión.

En la lírica cubana de la República coexisten tres modalidades de la tendencia social, de acuerdo con el tema predominante: aquella en que se canta al mundo del obrero y del campesino, la que exalta figuras históricas de un pasado más o menos lejano y la que denuncia la injusticia. La primera vertiente, que da inicio a esta línea en 1927, es la más próxima al estilo vanguardista por el tema de la máquina y por la utilización de un verso amplio, cercano en cierto sentido a la prosa y de filiación whitmaniana, sin las preocupaciones estructurales que se aprecian en el modernismo. Puede decirse que, en general, esta modalidad surge porque los poetas vuelven la mirada a la realidad inmediata, actitud que en estos finales de la década de los 20 se propone establecer un importante contraste con la posición del creador modernista, obsesionado por lo que podría llamarse la pasión por la lejanía y por la otra realidad, una forma absolutamente evasiva, de rechazo al grosero y burdo contexto en el que el poeta vivía inmerso sin alternativas concretas. Desde sus inicios, pues, la poesía social significó una

toma de conciencia por parte del artista frente a los apremios del acontecer cotidiano, las urgencias del diario vivir, y de inmediato apareció en sus textos el dramático universo del trabajador. Esa problemática se expresaría con el modo enfático que la caracterizó porque el poeta encontraba en ese tono la más evidente expresión de su voluntad renovadora. En el estilo abierto se quería conjugar la forma con el tema, grandioso por su fuerza intrínseca y por su trascendencia social y espiritual.

La variante que se vuelve hacia el pasado en busca de figuras relevantes, conocida también como modo histórico, es la menos cultivada y la más distante de la vanguardia, pues implica un alejamiento sustancial de las circunstancias inmediatas y es mucho más susceptible que las otras —precisamente por esa distancia del presente—, de idealizaciones semejantes a las que sustentaban a la poética modernista o al más consecuente u ortodoxo romanticismo. Los ejemplos de esta manera en la poesía cubana de la etapa están asimismo lastrados por un tono enfático y cierto gusto muy dentro de la estética del modernismo, en cuyos cánones comenzaron su vida literaria Regino Pedroso y Navarro Luna, los dos representantes mayores del modo histórico, el primero con *Bolívar. Sinfonía de libertad* (1945), y el segundo con *Poemas mambises* (1944). Sin embargo, en esas páginas está presente, explícita, la voluntad de estilo, el verso amplio y libre, sin molduras que conformen un esquema, rasgo formal que está en absoluta consonancia con la imagen que el creador pretende transmitir de los personajes de la historia. Si se hace un análisis de la adjetivación se verá que integra un todo orgánico con la estructura abierta de los versos. En el texto de Pedroso, Bolívar está concebido desde el personaje histórico, pero sustraído de su historicidad, un rasgo que acerca ese momento de la trayectoria del poeta a sus obras de preocupaciones filosóficas (*Los días tumultuosos*. 1934-1936, publicado en *Obra poética*, 1975, y *Más allá canta el mar*, 1939). Navarro Luna continúa una tradición cubana (Martínez Villena, Byrne) en poemas enfáticos y exaltados, auténticos en el canto al pasado heroico.

La modalidad en la que predomina la reivindicación de la justicia es la que ha dado los frutos de más calidad, como atestigua la extraordinaria obra de Nicolás Guillén. En esta vertiente se pasa de lo concreto particular a lo concreto universal en los mejores ejemplos, en los que se observa la asimilación altamente creadora de los aciertos formales de la gran poesía contemporánea —cualquiera que sea su filiación ideológica— y de los precedentes nacionales dentro de la línea social. Esta variante es también expresión de la madurez alcanzada por la lírica cubana después de 1936, ya aquietada la efervescencia del espíritu

insurgente y de la experimentación de los años 1923-1935. Partiendo de la realidad cotidiana, sustentado en un profundo sentido ético y asumiendo las lecciones de un arte verdaderamente nuevo, el creador aprehende y hace trascender una concepción inmanentista del mundo en la que subyace una eticidad actuante de enorme significación. El más acabado ejemplo de esa modalidad es *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), paradigma de las posibilidades creadoras y de la labor fecundante de la tradición en que se inscribe. En *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), y en *West Indies Ltd.* (1934), había elevado Guillén a rango de universalidad esta variante de la tendencia social, otras dos muestras de la estatura artística de esta línea de la poesía cubana en la obra de su más conspicuo representante. Antítesis radical del idealismo neoplatónico del purismo, la poesía social se adentra en el acontecer en busca del puesto del hombre en la dinámica de los sucesos históricos, de hondas implicaciones para la cultura. En sus mejores momentos —los libros citados— rompió Guillén los estrechos límites del diálogo individual con el entorno para abrirse hacia una dimensión totalizadora, un diálogo hombre-circunstancia de mayores alcances. La desaparición del mundo natural, importante elemento en la línea purista y en el neorromanticismo, y en otro sentido para la poética origenista, puede ser interpretada como una consecuencia del radical humanismo del que se nutre esta tendencia, humanismo despojado de toda búsqueda trascendente más allá de lo puramente histórico. La fusión hombre-naturaleza, propia de la estética romántica, aparece sustituida ahora por la fusión hombre-historia, con la que se expresa una más amplia conciencia de sí en el individuo contemporáneo, tocado por un sentido más profundo de su ser social. Por los logros artísticos y los postulados conceptuales, esta vertiente de nuestra lírica aportó una definición del hombre que constituye un antecedente de la poesía cubana posterior a 1959, años en los que continúa su obra Guillén con nuevos títulos de alta calidad y similares contenidos.

Durante estos años hallamos, pues, un entrecruzamiento de tendencias o una evolución a lo largo de los años en la que puede detectarse el predominio de una u otra poética. Así, por ejemplo, encontramos intimismo y preocupación social en Mirta Aguirre (*Presencia interior*, 1938) y en Ángel Augier (1, 1932; *Canciones para tu historia*, 1941); intimismo y rasgos puristas en Dulce María Loynaz. Voces esencialmente independientes son Félix Pita Rodríguez (*Corcel de fuego*, 1948); Samuel Feijóo (autor de numerosos textos, los más importantes *Beth-el*, 1949; *Fúz*, 1956; *Himno a la alusión del tiempo*, con poemas de 1954 a 1958); Ángel Gaztelu (*Gradual de laudes*, 1955); Alcides Iznaga

(*El barrio y el hogar*, 1954; *Hojas evasivas*, 1956); Jesús Orta Ruiz (*Guardarraya sonora*, 1946; *Bandurria y violín*, 1948; *Estampas y elegía*, 1955; *Boda profunda*, 1957). El caso de Feijóo nos deja ver, en sus más altas y poderosas páginas, una sobrecogedora plenitud: lirismo intenso y de riqueza extraordinaria en su diálogo único con la naturaleza cubana, poesía de gran aliento y vitalidad en su riqueza conceptual, a la que no es ajena la magnificencia de los románticos y de los poetas filósofos. Algunos de los creadores que, en las décadas posteriores a 1958, conformarían un nuevo discurso, comienzan a publicar antes de esa fecha, como Fayad Jamís (*Brújula*, 1949; *Los párpados y el polvo*, 1954), Roberto Fernández Retamar (*Elegía como un himno. A Rubén Martínez Villena*, 1950; *Patrias*, 1952; *Alabanzas, conversaciones*, 1955), Pablo Armando Fernández (*Salterio y lamentaciones*, 1953; *Nuevos poemas*, 1955), y Heberto Padilla (*Las rosas audaces*, 1948), libros en los que se aprecia, con la excepción del primero de Jamís, una calidad que permite pensar que sus autores alcanzarían una relevante significación en la poesía cubana durante los años subsiguientes. A esos nombres de los más jóvenes se añade el de Cleve Solís, autora de un libro de singulares calidades: *Vigilias* (1956), cercano a la sensibilidad de los poetas origenistas.

A lo largo de los seis decenios que van desde la intervención norteamericana en nuestro país hasta el triunfo revolucionario en 1959, se va integrando una tradición, una historia espiritual con importantes aportes al género en el ámbito de nuestro idioma. Resulta incuestionable, dentro del conjunto de tendencias y obras que conforman ese rico panorama, que la extraordinaria obra de los poetas reunidos en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956) constituyó el más trascendente movimiento renovador de toda esa época de nuestra historia. Su lección fue múltiple: desde la riqueza intrínseca de sus textos hasta las ideas y preocupaciones de las que se nutrieron y que introdujeron en la cultura cubana, entre ellas la búsqueda de una integración de poesía e historia y la de plantearse un diálogo a fondo con la tradición, desde la que erigen, con una creatividad del más alto linaje, una obra de rango universal. En sus postulados teóricos y en las respectivas obras de cada uno de los integrantes de este grupo, hallamos un pensamiento en busca del sentido último de la poesía, centro generador del acervo que dejaron estos libros durante esos años. Las voces más auténticas y perdurables de las restantes tendencias dejaron asimismo obras capitales, si bien no crearon un movimiento de ideas y de inquietudes de la talla y la importancia que hallamos en los origenistas. Las prosas reflexivas de Lezama y de Vitier no tienen paralelo a todo lo largo de la República. Son textos que rebasan los límites de la especulación literaria y se adentran en la

vida del espíritu. Íntimamente relacionadas con los poemas que ambos iban escribiendo durante aquellos mismos años, esos ensayos constituyen una poética explícita que nos permite adentrarnos en las respectivas cosmovisiones de ambos poetas. Ahí encontramos un diálogo intenso y hondo con la tradición y una mirada a la cultura que no dejaron otros autores de esa época, ausencia lamentable. Si bien Guillén, clásico indiscutible de nuestra poesía, logró expresar como nadie lo más visible de nuestra identidad, y Dulce María Loynaz, Ballagas, Brull y Florit encarnan lo más perdurable del intimismo en sus vertientes neorromántica y purista, Lezama y los restantes miembros del grupo *Orígenes* trajeron un diálogo de otra naturaleza: el de la poesía y el conocimiento, la poesía y la realidad en su dimensión más vasta, en su sentido absoluto.

Notas

1. Tomamos como inicio el año 1899 porque desde entonces se viene preparando, con la intromisión norteamericana en nuestros asuntos precisamente en esa fecha, el ambiente en la isla para la instauración de la República en 1902. Este trabajo no pretende más que dar un rápido panorama de la poesía cubana de los años republicanos. No es posible, pues, en estas breves consideraciones, que nos adentremos en las diversas y complejas problemáticas de tantos poetas y libros. No nos hemos propuesto demostrar nada, sino solo ir caracterizando los diferentes movimientos de nuestra poesía de esa época mediante los rasgos que creemos que los definen mejor. No hemos intentado más que un sucinto bosquejo de las líneas y de los autores que integran la historia de la poesía en Cuba durante esos seis decenios.
2. Véase Regino Botí, «Notas acerca de José Manuel Poveda, su tiempo, su vida y su obra» [1928], *Crítica literaria*, selección, prólogo y notas de Emilio de Armas, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1985, pp. 127-44. La cita en la página 132.
3. Esteban Borrero Echevarría, «Prólogo», en Francisco Díaz Silveira, *Fugitivos*, La Habana, 1901, pp. 9-10.
4. Enrique Saínz, *Trajectoria poética y crítica de Regino Botí*, Editorial Academia, La Habana, 1987.
5. Su obra fue compilada con el título de *Barcos que pasan*. Recopilación, notas y prólogo de Jorge Iglesias, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
6. Pedro Henríquez Ureña, «El modernismo en la poesía cubana», [1905], *Ensayos*, selección y prólogo de José Rodríguez Feo, Casa de las Américas, La Habana, 1973, pp. 3-12.
7. Se hace cada día más necesario un serio estudio del modernismo en la poesía cubana, del que saldría, entre otras muchas conclusiones, la del aporte real de los años 1899-1912 a ese movimiento y sus verdaderas relaciones con los postulados literarios de otros movimientos.
8. Cintio Vitier, «Introducción», *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, pp. 1-7.

9. Enrique Saíenz, ob. cit., pp. 85-6.
10. Raúl Roa, «Una semilla en un surco de fuego» [1936], en Rubén Martínez Villena, *Poesía y prosa*, t. I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1978, pp. 13-91, y Juan Marinello. «25 años de poesía cubana. Derrotero provisional», *Literatura hispanoamericana. Hombres, meditaciones*, Ediciones de la Universidad Nacional de México, México, D.F., 1937, pp. 113-42.
11. La actitud de Boti y de Poveda es la asumida prácticamente por todos los modernistas, según la tesis de Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1963.
12. Cintio Vitier, «Agustín Acosta», *Cincuenta años de poesía cubana. (1902-1952)*, ob. cit., p. 81.
13. Juan Marinello, ob. cit., p. 124.
14. Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954, p. 35. De este libro tomamos las modalidades de la poesía social a las que nos referimos en este trabajo.
15. Cintio Vitier, «La poesía de Emilio Ballagas» [1954], *Crítica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 402. Recientemente apareció en *La Gaceta de Cuba* (La Habana, n. 6, noviembre-diciembre de 1997) un atendible ensayo de Luis Álvarez, en el que disiente de algunas de las interpretaciones que ha hecho la crítica de la obra de este poeta, entre ellas la mía, en el ensayo «La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones», recogido en mi libro *Ensayos críticos* (Ediciones Unión, La Habana, 1989, p. 110-31). La tesis de Álvarez descansa en las afirmaciones que hace el propio autor en torno a su poesía. Acerca de la línea purista en nuestro país consúltese Marta Linares Pérez, *La poesía pura en Cuba y su evolución*, prólogo de José Olivio Jiménez, Colección Nova Scholar, Playor, S.A., Madrid, 1979, donde se estudia esta tendencia en Ballagas, Brull, Florit y otros poetas, con una riquísima bibliografía al final.
16. De los autores incluidos por Vitier en su antología del Grupo Orígenes, *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Orígenes, La Habana, 1948. Justo Rodríguez Santos no se integra en realidad a la estética del grupo, pues su obra se caracteriza por una esbeltez de trasfondo neorromántico, formas ceñidas, así como otras preocupaciones muy diferentes a las que nutren a los creadores reunidos en torno a la revista de la que toman el nombre. Aunque se trata de un tema polémico, asumimos que estos poetas, junto al músico Julián Orbón

y los artistas plásticos que colaboraron en la revista, constituyen un grupo por la comunidad de ideas y de búsquedas que los caracteriza. Además de Rodríguez Santos podríamos entrar a considerar si Ángel Gaztelu merece, a la luz de su poesía, ser considerado parte de estas inquietudes y propuestas; su condición de amigo de Lezama y de los restantes poetas no lo convierte en origenista. A propósito de Baquero podríamos asimismo cuestionarnos, con menos razones, su participación en este movimiento. Lezama insistía en que Baquero no era del grupo porque solo había publicado en el primer número de *Orígenes*. Hacia 1944, el autor de *Saúl sobre su espada* abandona su diálogo con el grupo, deja de escribir poesía y se dedica al periodismo hasta su salida definitiva del país en 1959. Entre los trabajos que se han escrito en Cuba sobre estos poetas, menciono los siguientes libros, en los que el lector hallará acercamientos de conjunto: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (Ediciones Unión, La Habana, 1987) y *Orígenes: la pobreza irradiante* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994), de Jorge Luis Arcos, y *La obra poética de Cintio Vitier* (Ediciones Unión, La Habana, 1998), de Enrique Saíenz.

17. Frase de una carta que Lezama le escribe a Vitier en 1939 para contestar a una invitación que el joven autor de *Luz ya sueño* (1938) le había hecho para leer poemas en la Universidad, recogida en «De las cartas que me escribió Lezama», en su libro *Para llegar a Orígenes* (Ediciones Unión, La Habana, 1994).

18. Frase reproducida por Cintio Vitier en su *Crítica cubana*, ob. cit., p. 425.

19. Cintio Vitier, «Introducción a la obra de José Lezama Lima», *Crítica cubana*, ob. cit., pp. 415-70.

20. La afirmación apareció en *Orígenes* (La Habana, n. 21, 1943). Fue reproducida en José Lezama Lima, «Señales. La otra desintegración», *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 196.