

La poesía que inicia el siglo XX en Cuba: un análisis contextual

VIRGILIO LÓPEZ LEMUS

Instituto de Literatura y Lingüística. La Habana

Para algunos historiadores, críticos literarios y de artes, el siglo XX comienza con propiedad al iniciarse la Primera Guerra Mundial. Para Cuba, y concentrándonos en la esfera de su poesía, la aseveración parece ser cierta, si estimamos que un año antes, en 1913, se publicó el primer libro que puede considerarse ya integralmente como la apertura lírica del siglo: *Arabescos mentales*, de Regino E. Boti. Claro que no fue obra surgida como castillo de mago, sino que sus textos fundamentales se escribieron en al menos los diez años anteriores a su edición, según documentan sus fechas al pie. Esto debe ser tenido en cuenta si fuésemos partidarios de afirmar que el “espíritu de época” finisecular decimonónico se extendió entre los cubanos hasta el advenimiento del *post modernismo*, término este de común empleo para denotar la reacción contra la saturación que alcanza al más importante movimiento poético de la historia iberoamericana desde los siglos de oro¹: el Modernismo.

En década 1900-1910, lo “nuevo” en poesía seguía siendo el Modernismo, a la sazón muy bien definido por dos tendencias esenciales, cuyos esquemas ideoestéticos pueden resumirse en: una línea esteticista y conservadora; otra de preocupación social y de avanzada en relación con las ideas políticas más progresistas que dominan en ese tiempo. Es lo que cierto sector de la crítica especializada dio en llamar “la derecha” y “la izquierda” del Modernismo², sin que siempre tales denominaciones escapen del sentido estético de conservación y renovación literarias. La aludida década inicial, al menos numéricamente, del siglo XX, guarda muchas complejidades que no deben ser resumidas en el simplismo, tan reiterado por historiadores y críticos, de que es ella una continuación epocal del XIX. Habría que acatar que dominan a los cubanos el es-

¹ Pluralizo “los siglos de oro”, siguiendo la tendencia española al respecto y la opinión de Mirta AGUIRRE, quien extiende tal período entre fines del siglo XVI y la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz en 1695. Vid. *La lírica castellana hasta los siglos de oro*. 2 tomos. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

² Cfr. particularmente, Rafael ESTÉNGER: “Trayecto de la poesía cubana”. Prólogo a: *Cien de las mejores poesías cubanas*. La Habana, Ediciones Mirador, 1948, “Segunda edición aumentada con un ensayo preliminar y la inclusión de poetas actuales”.

píritu post bélico y las consecuencias económicas, sociales e incluso espirituales de la pasada contienda de la Guerra de Independencia (1895-1898).

Esta era entonces una de las diferencias históricas esenciales de Cuba respecto a las otras naciones de la intercomunicada Hispanoamérica³. Algo parecido había acontecido en ellas tras el fin de las gestas bolivarianas, tomando a la dirección de Simón Bolívar como paradigma del hecho independentista que recorrió toda la América de habla española. Tal vez la relativa estabilidad colonial cubana de principios del siglo XIX fue una de las causas del inicial y más sólido impulso del romanticismo en Cuba (con la salvedad de su desarrollo coetáneo en Argentina), en relación con aquellas otras áreas de la lengua recién extenuadas por las guerras, tras las cuales un semillero de repúblicas más bien buscaban su consolidación y madurez. Cuando ochenta años después adviene la independencia cubana, se agolpan otras diferencias de carácter esencial en relación con su comunidad idiomática: el pequeño país insular quedaba desgastado, sus capas ricas perecían en la ruina o formaban franca y gradual alianza con los intereses norteamericanos; hasta cuatro años antes del 20 de mayo de 1902, se relevaron dos banderas foráneas con carácter oficial: la española y la estadounidense, y ese flotar de banderas⁴ representa un súbito cambio de enfoque de la problemática nacional, para todas las clases y los grupos sociales que componen la nación: de la esperanza libertadora del 95 se pasó a la expectativa del 98 y casi de inmediato a la desesperanza y la frustración. Un pueblo no cruza tan velozmente por tal situación ideológica, política, económica, sin que sufra intensas desgarraduras.

Que se diga que la poesía cubana no se recuperó tras las muertes de Julián del Casal en 1893 y de José Martí en 1895, por haber perdido a sus dos poetas renovadores e incluso de significado mayor en la para entonces centenaria tradición lírica nacional; que se afirme que tras ellos no había ninguna voz capaz de sostener con altos quilates la renovación modernista de la poesía cubana, y que se sustente que la frustración en principio de los destinos patrios tras la intervención estadounidense y luego de la Enmienda Platt son factores básicos para el decaimiento de la poderosa tradición poética de Cuba, supondrá que se afirmen razones de peso, pero se omitirán sutiles manifestaciones de la verdad.

Desde el punto de vista identitario nacional, estas afirmaciones pueden parecer incluso injustas, atribuyéndole a la época una mediocridad y una falta de espíritu impulsor que más bien degradan a nuestra historia o a la visión justa de ella, mediante un

³ Uso de los términos del modo siguiente: *Hispanoamérica* (hispanoamericano), países de América de habla española, comprendidos entre México y la Argentina. *América Latina* (latinoamericano), países de América de hablas española, portuguesa y francesa en igual región, con añadido de las islas caribeñas de habla inglesa y de otras denominaciones. *Iberoamérica* (iberoamericano), complejo cultural y territorial que añade a los antedichos países e islas, las ex metrópolis europeas España y Portugal.

⁴ Cf. Virgilio LÓPEZ LEMUS: "Poesía, identidad y 1898". Ponencia en la Conferencia Científica Internacional IDEAMERICA '98, Instituto de Literatura y Lingüística, 1998. Editada en *Anuario L/L* 28 (1998) y posteriormente en *Moenia* 8 (2002), 279-85. Allí me detengo en B. Byrne y su importante texto "Mi bandera".

estereotipamiento de la crítica repetitiva. ¿Cuál sería la razón que le pida a una nación la “llama perpetua” de la “gran poesía”? ¿Por qué tiene que existir, vivir, escribir y a la par triunfar un “gran poeta” de manera permanente o por relevo generacional obligado? ¿Tendrá que ser su sola existencia el símbolo de “buena salud” poética? ¿Habrían de negarse en las etapas de desarrollo de cualquiera de las manifestaciones del alma humana (la poesía escrita una de ellas, privilegiada, sí, pero *una de ellas*), momentos de esplendor y otros llamémosles mejor “de repliegue” o de disminución del brillo evidente? ¿Por qué habría de esperarse de una joven nación que apenas rozaba los dos millones de personas, que tuviese una pléyade lírica a la altura del auge modernista latinoamericano? ¿Por qué esa exigencia y ese afán de subrayar como mediocridad epocal lo que acontecía en un país física y psíquicamente desgarrado? Pero también, ¿por qué atribuirlo *todo* al fatalismo de la existencia de esa desgarradura nacional?

En la Cuba finisecular del XIX y en la de principios del siglo XX, que es una sola etapa compleja de su desarrollo histórico, sucedieron numerosos hechos que no han sido suficientemente aclarados, al menos para advertir sus consecuencias exactas en el ámbito de la creación literaria. Algunos críticos suelen conformarse con el comodín determinista de la “frustración de ideales”, sin percatarse de que en el seno de esa innegable frustración sobrevivió un sentido de la resistencia y una maduración de nuevos elementos de la idiosincrasia nacional, no siempre todos, por necesidad, “positivos” para su desarrollo histórico, pero que de hecho han sido partes integrantes de la identidad cubana⁵. Esta identidad debería a su vez ser mejor analizada en el contexto social, político y cultural iberoamericano. Por ejemplo, no existe un estudio serio y específico de lo que significó el 1898 español para la sociedad cubana conformada por un fuerte segmento poblacional hispánico, que no solo no había renunciado a su condición de hombre (y mujer) *español*, sino que como tal sentía ya perdida para siempre la joya cubana de la Corona; asimismo, la llegada de nuevos emigrantes recién inaugurada la República fortalecía ese sector directamente hispano de la población insular. No tienen todos ellos que ser precisamente fervorosos monárquicos para sentir con fuerza el síndrome de decadencia de su propia nación; ¿cuánto influiría esto dentro de la otra nación, mucho más joven, en la que vivían? La comunidad española en la Isla de Cuba no respondió a ello con pasividad y llanto por lo perdido: se fortaleció agrupándose; intensificó la actividad de las sociedades, no solo de defensa de sus intereses, sino también culturales, de socorro y de recreo; se adaptó tal vez con asombrosa rapidez a las nuevas circunstancias (¿quizás sea la adaptabilidad una de las marcas de identidad del pueblo español?); si bien en algunos casos se alió a la reacción conservadora, en otros, y en especial en la esfera de la cultura, desempeñó un papel de calidad en los destinos cubanos. Ese papel cualitativo quedó patentizado, por

⁵ Entre esos elementos se hallan el propio sentido nacional de resistencia a la penetración norteamericana; la creatividad musical; el reforzamiento del folklor autóctono, tejido a partir de las fusiones culturales de elementos provenientes de Europa (la propia tradición decimista cantada) o de África; y en el polo opuesto, cierto grado de “irresponsabilidad” superable, como el llamado “cho-teo”.

ejemplo, en los edificios que tales sociedades construyeron, como sedes de sus muy numerosas acciones socioculturales. Desde La Habana hasta el último pueblo de Cuba se contó, entre otras sociedades de cultura y recreo, con una “colonia española”; el influjo que ello tendría sobre la vida nacional (de tolerancia, confraternización, etcétera...) se convirtió en un rasgo identitario, en una peculiaridad: de pronto, en la sociedad cubana, “la otredad” no era española; españoles y cubanos se identificaban por una raíz de cultura común frente a la penetración muy acelerada del capital y de la cultura norteamericanos.

Un ejército Libertador licenciado, en lo básico pasado al rango de “veterano”, debió asimismo influir muchísimo en el reordenamiento nacional que se producía tras 1902. A la par, la intelectualidad criolla (incluidos, naturalmente, los poetas) se hallaba bastante dispersa, y esa dispersión no siempre fue solo espacial; entre 1898 y 1909, los intelectuales debieron hacer frente en las esferas del pensamiento (dominado por el positivismo) a numerosas situaciones no estéticas; la discusión cubana no podía centrarse en lo que representaban las dos tendencias del Modernismo que maduraron en sendos libros de Rubén Darío: *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905). En tanto José Santos Chocano lanzaba su libro *Alma América* (1906) o Julio Herrera y Reissig *La torre de las Esfinges* (1909), la intelectualidad cubana se vería representada por un poema combativo: “Mi bandera” (1899), de Bonifacio Byrne, o por un soneto que provocó celo y polémica entre cubanos y españoles, quizás como remanentes de la pasada contienda: “La más hermosa”, de Enrique Hernández Miyares. Como se ha dicho, a la sazón no tenía Cuba poeta de genio comparable a Darío, Lugones, Herrera, Chocano, Rueda, Villaespesa..., pero tampoco existían las condiciones objetivas para que nuestra poesía de entonces y los poetas que la escribían, se entregaran en cuerpo y alma a las discusiones estéticas que enriquecían por una parte o superaban gradualmente por otra al Modernismo⁶.

Esta era en síntesis la esencia de la “desventaja” cubana respecto al modernismo hispanoamericano. Con las condiciones sociohistóricas y culturales maduraban cuestiones de identidad propias de los cubanos en el contexto de Iberoamérica. Aun frente a la misma ex metrópoli, desgarrada también por la hecatombe que para ella significó el '98, Cuba no ofrecía un rostro de separación total: el 98 español no solo tenía su eje en la pasada contienda con los Estados Unidos, al perder España sus últimas colonias, sino que ese eje pasaba por la Isla (“más se perdió en Cuba”, fue “refrán” adoptado por el pueblo español desde entonces). Y no cruzaba tan alto que su paso no influyese sobre la propia realidad insular: el desconsuelo español tenía similitud con el cubano, aunque la frustración republicana en Cuba tuviese otras connotaciones. Se ha comentado incluso que por primera vez en la historia, metrópoli derrotada y colonia desgajada se enfrentan a un vencedor común: el pujante nuevo im-

⁶ Pero todos estos poetas, como se verá de inmediato acerca de la visita de algunos a La Habana, reconocían a Cuba como un bastión iberoamericano de la lírica y la presencia de un fuerte movimiento literario-poético, representado por varias revistas y periódicos de relieve, a los que también aludiremos necesariamente de paso, guardando una indispensable y profunda revisión de tales fuentes de edición periódica, tan influyente entonces, quizás más, que los libros publicados.

perio estadounidense, el cual, de alguna manera, demarcaba, como venimos comentando, “la otredad”, el *otro* referencial que subraya lo identitario, la *mismidad* cubana o hispánica y, por extensión, iberoamericana.

Existe, sin embargo, un hecho cierto y probado en el que la crítica especializada no ha reparado mucho cuando indaga en los porqué de la atenuación del Modernismo en Cuba: se produjo de súbito el arribo a la Isla de la influencia y en algunos casos la visita de la *intelligentsia* artístico-literaria euroamericana de la época, representada por sus firmas capitales; esto no es cuestión única de la posterior “Danza de los Millones”, durante e inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, cuando hubo capital suficiente como para invitar a La Habana a personalidades cimeras del arte europeo. Antes, y justo entre los años 1902-1912, habían visitado Cuba algunos de los poetas más significativos del idioma. ¿Por qué deseó y aceptó ser coronado Salvador Rueda, como gran voz poética, en La Habana de 1910? ¿Por simple exhibición de fuerza de la comunidad española? ¿Como uno de los síndromes del 98 entre hispanos que no toleraban venir a menos ni siquiera en la esfera literaria? ¿Para contraponer el auge lírico español a Darío y a la pléyade lírica modernista hispanoamericana? ¿Para tratar de pasar el centro modernista a la Península? Todo ello podría ser discutido, pero el hecho significativo se centra en otra interrogante: ¿había en Cuba suficiente fuerza de tradición lírica y más que suficiente receptividad de la poesía como para ser terreno propicio de esas batallas? A la respuesta afirmativa se suma el hecho de que las “autoridades” de la poesía hispanoamericana de la época estaban atentas al acontecer, en el terreno de las letras, en Cuba, visitada por ellos mismos, colaboradores en la prensa insular, sobre todo en *El Fígaro*, especialmente Darío, Chocano, Díaz Mirón, Urbina... No pocos de “los nuevos” arribaron a La Habana por entonces, como son los casos de Alfonso Camín, quien maduró como poeta en la Isla, o de Porfirio Barba Jacob, cuyo reconocimiento continental apenas se vislumbra en su primera visita a la capital cubana. El poeta dominicano Oswaldo Bazil resultaba a la sazón algo más que un diplomático, debido a su alianza promotora de poesía con algunos de los más significativos intelectuales cubanos del inicio de la República. El también dominicano Fabio Fiallo desarrolló por esta época parte de su obra en La Habana, y el mexicano Luis de Urbina estuvo siempre atento a la capital cubana, la cual asimismo visitó. Las tertulias literarias en cafés, restaurantes y parques, eran entonces *de las más activas de Iberoamérica*. Los poetas cubanos que la crítica tradicional o repetitiva ha catalogado como “mediocres”, de obras inciertas y de poco vuelo, sin embargo, fueron capaces de sostener un fervor, un movimiento colectivo, una dedicación a la poesía sobre todo entre 1906 y 1916, que pocas veces se advierte con tanta fuerza en nuestra historia literaria y en abierta proyección hacia lo que se escribía en los otros ámbitos del idioma. Es cierto que los resultados inmediatos en cuanto a libros de poemas, fueron de escasos destellos, si es que la poesía tiene que vivir solo del *destello* de los libros; es cierto también que ninguno fue el “gran poeta” que las circunstancias tal vez no reclamaban tanto como así lo han hecho la crítica y la historiografía literarias posteriores. Sin embargo, cuando entre 1913 y 1915 el joven Porfirio Barba Jacob se radicó en Cuba, no escogió el terreno por el simple carácter bohemio de su temperamento; sabía, y así lo dejó escrito posteriormente, que La Habana

era una de las capitales de la poesía y de la cultura latinoamericana, no porque aquí confluyesen las por otra parte bastante itinerantes cabezas abanderadas del Modernismo, sino por aquel fervor, por el semillero sembrado, por la receptividad hacia la poesía y hacia los poetas, sostenidos por grupos sociales cubanos, entre los que se encontraban de manera prominente sus intelectuales. La renovación modernista, la batalla postmodernista, estaba teniendo su terreno muy bien definido también en la joven nación muchas veces teniendo como terreno sus libros, periódicos y revistas.

Nada acontece de pronto en poesía y toda eclosión es resultado de un proceso. Como *Arabescos mentales*, *tampoco Ala* (1915) y *Versos precursores* (1917) se escribieron del día a la noche, sino proceden de un fermento creativo que rebasa los nombres de Botí, Acosta y Poveda, aunque sean ellos las cabezas tutelares. Si la década de 1910-1920 fue de básico impulso para el desarrollo de la poesía cubana, hay que buscar sus cimientos en los años inmediatos anteriores, cuya pobreza literaria no fue tan intensa como se ha acostumbrado decir. Para entonces, uno de los elementos más poderosos de la poesía cubana era su carácter identitario. No importa que la polémica lírica más fuerte de la primera década fuese en torno a si Hernández Miyares plagió un poema anterior del español Francisco Rodríguez Marín; en el fondo, el *asunto* era identitario, por lo que la “victoria” cubana a favor de Hernández Miyares sobre los españoles del *Diario de la Marina* fue muy celebrada, con connotaciones extraliterarias. El poema mismo parece anotar mejor un rasgo de identidad global iberoamericana: la de la “raza” de “la más hermosa”, heredera americana del Quijote; los visos estéticos de la polémica se diluyeron en el debate entre algunas posiciones nacionalistas y la demostración de la existencia de una literatura cubana propia e identitariamente diferente de la hispánica; aunque la polémica pudo parecer a algún crítico como “cominería” o de poco relieve “universalista”, en verdad se discutieron, incluso subconscientemente, asuntos de nacionalidad, de autonomía literaria, de afirmación de la poesía cubana y de fe en su desarrollo.

Hubiese sido milagroso advertir entre 1902 y 1906 un impulso decisivo de la poesía de Cuba, porque para entonces ese no era “asunto priorizado” del propio desarrollo nacional. Resulta pura especulación afirmar que por la causa de las desapariciones de Martí y de Casal se produjo el empobrecimiento poético del país, y mucho más afirmar que de permanecer vivos, otra sería la situación. Es indudable que, de sobrevivir ellos, habría habido dos poetas de relieve continental en la Isla. Pero tales pérdidas no fueron exclusivas de Cuba, piénsese en qué hubiese sido de las poesías colombiana y mexicana (no sumidas en la guerra y la intervención extranjera) si continuaran creando José Asunción Silva o Manuel Gutiérrez Nájera. ¿Quién podría especular con tino sobre la idea de que los propios Martí y Casal pudieron también encontrarse desconcertados y desconcertarse líricamente, tras el desarrollo de los acontecimientos históricos que no alcanzaron a ver, y que quizás solo fueran diferentes en detalles de permanecer vivo Martí? Este tipo de especulación, si bien interesante, no es realista; la realidad histórica impone sus cambios, existan o no “grandes poetas”. En la empobrecida Cuba, sin notables casas impresoras pero intensamente penetrada por los Estados Unidos, se publicaron en cuatro años tantos poemarios como luego en uno solo:

1913, por ejemplo, o muchos menos que en 1917, para tomar ambos como años paradigmáticos en favor de las respectivas ediciones de los libros de Boti y Poveda. Una parte de la crítica cubana posterior se ha basado en esas subjetividades o las ha tenido demasiado en cuenta a la hora de valorar definitivamente lo que importó ese lapso en la evolución literaria nacional.

Entre 1900 y 1905, en efecto, no se publicó ni mucha ni “alta” poesía. Según las estadísticas bibliográficas de la Biblioteca Nacional⁷, no más de veinte poemarios circularon limitadamente en ediciones habaneras y de otras ciudades (Pinar del Río, Matanzas, Santa Clara, Guantánamo...). De entre ellos, solo uno merece el recuerdo, pero lo merece de manera enfática: *Sonetos (El último amor de Safo)*, que Mercedes Matamoros publicó en 1902 con formación ecléctica, entre modernista y parnasiana, con un poco —pero fuerte— impulso romántico. Si se ha de marcar con objetividad el desarrollo de la poesía por los libros que se publican en una etapa, es cierto que el lapso es de desconcierto, como lo es toda la vida nacional que la poesía misma está reflejando de manera directa o indirecta. Pero el estudio poético no debe conformarse con lo evidente (las ediciones), sino que ha de palpar el ritmo de la creación cuantitativa y cualitativa: en esos años se escribió mucha poesía en Cuba, y comenzaron a conformar sus obras los poetas que impulsarán la lírica nacional en la década siguiente, como es el caso de Rubén Martínez Villena, José Z. Tallet, María Villar Buceta, Mariano Brull, Manuel Navarro Luna *et al.* La mayoría tuvo en la prensa periódica vías vivas para el diálogo y la publicación parcial de textos.

Para entonces, lo más popularmente extendido era la décima. La décima popular cubana no presentaba “crisis”, pues su extensión e intensidad de cultivo en la Isla eran notorias; crecía el número de versificadores y su desarrollo en la poesía popular tradicional alcanzó el relieve de aumentar el número de colectáneas decimistas publicadas, como *El tríplice cubano* (1901). La décima tendrá papel de relieve en la antología *El lector cubano* (1903), de Nicolás Heredia, armada en esencia para fines docentes mediante un panorama decimonónico de la poesía de Cuba. Esa repercusión en los medios “cultos” y populares se debía a que la estrofa estaba siendo muy utilizada para *cantar* las proezas de la pasada contienda independentista, para criticar la presencia norteamericana en el país, para plasmar, con realismo muchas veces no lírico, el acontecer vital de la recién estrenada República, todo ello sin apartarse del tradicionalismo cucalambeano imperante y que imprimía temáticas de la naturaleza insular y del hombre de campo inmerso en ella. Más o menos era lo mismo que acontecía temáticamente con la llamada “poesía culta”, de manera que el gran impulso popular de la décima no debe ser dejado fuera de lo que en el rango de la evolución acontecía en la poesía cubana. La antología seriada *La lira criolla*, publicada en varias versiones a partir de 1897 y hasta aproximadamente 1919, tuvo un importante papel en la evolución estrófica epocal.

⁷ Cfr. Biblioteca Nacional José Martí: *Bibliografía cubana*. Varios tomos desde 1900 hasta 1925. Ediciones de la Biblioteca Nacional José Martí, s/f.

En muchas ocasiones la décima estaba siendo más tipicista que esencial en la plasmación de la identidad cubana, lo cual también puede afirmarse del resto de la creación literaria del lapso. A la par, algunos poetas "cultos" coetáneos escribieron décimas no de manera ocasional, pues evidenciaban que concedían crédito a la estrofa, aún no parcialmente desvalorizada por el populismo que años después la iba a convertir en letra para canturñas espectaculares.

Si se repasa título a título el espectro de las publicaciones de poemarios entre 1900 y 1906, habría siete años de supuesta "decadencia", si no fuera por los factores concurrentes en la vida social cubana, que impedían el auge. Tales condiciones de vida, tal coyuntura histórica, no nos autorizan a definir esos años como de "decadencia" al menos en el sector poético, si se quiere ver lo esencial, no siempre reflejado por la apariencia, que en este caso es la objetividad de los libros publicados. Pese a la pobreza objetiva pero también relativa en cuanto a número y calidad de lo publicado, es preferible tener a estos años y a los siguientes, como de transición y de fermento, porque ello era en verdad lo que acontecía en la lírica cubana y en la sociedad civil, castigada por dos intervenciones norteamericanas, la Enmienda Platt sobre la joven Constitución y por numerosas desavenencias en las propias esferas cubanas del poder.

Aunque no es aquí el objetivo censar todos los libros entonces publicados, mencionemos que *Oda y sátira* (1900), de Emilio Blanchet ni siquiera es un libro del Modernismo, sino un incalificable, más típico de las décadas de 1870 y 1880. Atisbos modernistas pudieran hallarse en *Fugitivas* (1901), de Francisco Díaz Silveira y hasta en *Cuba a la República* (1902), de Manuel Serafín Pichardo, poema representativo de la tendencia del canto a la pasada gesta independentista, sin subrayar consecuencias, sino épica "pura", recuento del hecho recién finalizado.

Otras de las tendencias dominantes, o al menos de las más concurridas en la inauguración secular, es el muy advertido por la crítica intimismo de estirpe romántica, del "yo enamorado" propio de una poesía amatoria. Junto a esa intimidad lejana en formas y calidades del Modernismo, se desarrolló una poesía patriótica de abierto carácter identitario, que suele ir con sus "mensajes" más allá del tono enfático y recreativo de los poemas "de gesta". De alguna manera ello se corresponde con la expansión modernista de tendencias social e íntima.

En medio de tales dos tendencias, Bonifacio Byrne más bien se perdía entre la poesía de canto heroico y la de la intrascendencia amatoria; Manuel Serafín Pichardo hacía gala de los símbolos externos de la Nación: "Ahí viene mi bandera sin mancilla, / la de Yara y de Baire: / mírala cual flamea / en tanto el Himno su canción pasea..."; Pichardo le da la bienvenida a la República, haciendo ver que se alcanza una independencia merecida, conquistada; su poema *Cuba a la República* representa también la poca profundización que al respecto se repetirá en los años sucesivos, como testimonian "A Cuba" (1902), de Guillermo de Montagú, quien gozó por la fecha de una fama que no pudo sostenerse en la historia literaria nacional. La poesía más combativa se escribía, por lo común, en décimas, o a veces en otras estrofas, como aconteció con

los poemas de Augusto E. Madam y su fuerte sentido antinjerencista o incluso antimperialista.

Asimismo, Byrne publica en 1903 una colaboración poética de interés: *Poemas*, seis largos textos escritos entre 1891 y el propio 1903. “La granja”, de 1901, es una parábola cubana acerca del siglo XIX y de la Guerra de Independencia, pero, en general, todos los poemas atienden al asunto bélico pasado, plasmado mediante anécdotas, contenidos éticos o canto civil en contra de injusticias y desigualdades⁸. *Poemas* no añade nada nuevo de verdadero relieve para la consideración de Byrne como poeta representativo de la reciente independencia; su premodernismo era insuficiente para traducir ese anhelo cubano de cantar desde el “ahora” a la etapa de gloria de la última década del siglo XIX; los nuevos tiempos que corrían en Cuba, por lo general estaban ausentes de sus temáticas. Quizás Byrne no poseía los dones expresivos de la coetaneidad, del acontecer inmediato, si ello fuese una solicitud que deba hacerse a los poetas. O quizás también tantos cambios súbitos, tan rápida sucesión de acontecimientos, precisaba más que un poeta, un cronista.

A *la patria* (1908), de Guillermo de Montagú, de tono similar al de Pichardo, es un himno de inspiración romántica, pero que tiene el valor de ser un canto sobre la inmediata frustración republicana; pese a todo, el poeta trata su asunto con tono optimista: “...¡ Pero tú vencerás! No importa, Cuba, / que al firmamento suba / tu grito de dolor...” El poema se resuelve con un tono declamativo escolar, que sobrevivió varias décadas del período republicano.

A la sazón se estaba produciendo una elevación cuantitativa de la poesía epocal, pues frente a ninguna edición de interés registrada en 1905, apareció poco más de una decena en 1906; en 1907, Federico Uhrbach publica su último libro “a dos manos” con su hermano fallecido Carlos Pío: *Oro*, situado en las puertas del Modernismo, pero sin pasar adelante en cuanto a renovación formal; en lo temático y en la belleza expresiva, *Oro* es un libro que dignifica su momento, añadiendo a la poesía cubana coetánea una intimidad y recogimiento solo apreciables en algunos de los sonetos de Mercedes Matamoros. Con *Oro*, Federico Uhrbach ratificaba su condición de ser uno de los poetas más atendibles de su hora, incluso en su trascendencia en la evolución de la lírica nacional⁹.

Como ya se ha indicado, para entonces La Habana continuaba siendo sitio de interés para numerosos poetas de la lengua española; recuérdese que la visitó y trabajó en el periodismo habanero el grande y elocuente José Santos Chocano, quien en 1906 editó *Alma América*, libro clave de la tendencia extrovertida y de preocupación social del Modernismo, muy probablemente el primer “canto general” de nuestra América que se publica y mediante el cual influyó sobre numerosos poetas del continente; ya

⁸ Ese afán de canto al reciente pasado heroico es asimismo un rasgo de fijación identitaria.

⁹ “Durante el período que sigue a la terminación de la guerra hasta la aparición de los poetas del segundo período de transición, Federico Uhrbach es en nuestro medio el único francamente modernista”. Cfr. Félix LIZASO y José Antonio FERNÁNDEZ DE CASTRO: *La poesía moderna en Cuba* (1982-1925). Madrid, 1926, 89.

se indicó que vivía en Cuba, en funciones diplomáticas, el interesante poeta dominicano Oswaldo Bazil, de interés en la evolución de la poesía de Cuba por su gestión cultural y de favorecimiento a las tertulias literarias habaneras; en 1907 editó en La Habana sus *Arcos votivos*, con prólogo de Conde Kostia, sin mayor relieve para el impulso modernista, salvo que ofrecía crédito a Bazil para su labor promotora y a su prestigio como hombre de cultura, a lo que se unía su solvencia, influencias y don de promoción, capaces de ayudar a atraer, entre otros factores autóctonos, a grandes figuras de las letras de América Latina al contexto cubano; es el caso de Rubén Darío, quien tornó a La Habana, embriagado y triunfal, en 1910. Hasta ese año inclusive, la “recuperación” de la poesía cubana tras los estragos de la pasada guerra, es de signo cuantitativo, pues las ediciones *in situ* se sostienen encima de la docena de libros, si bien ninguno “significaba” en lo objetivo, para los aires de renovación que soplaban en el Continente. Ni el *Poema estelar* (1909) del panameño Eduardo Carrasquilla Mallarino; ni *Crepúsculos* (1909) y *Sol de invierno* (1910), de Fernando y Francisco Lles; ni las *Quimeras* (1910), de Esteban Foncueva o *Bajo los álamos*, de Max Henríquez Ureña, constituyen poemarios de marcado relieve y en realidad no cuentan como obras cubanas de peso en el momento de universalización de la cultura hispanoamericana. No quiere esto decir que no se encuentren en ellos valores estéticos, pues el riguroso (para el ensayismo) Henríquez Ureña o los hermanos Lles, son hombres de intelecto; aun faltándoles el *don* poético, despliegan en sus libros suficiente talento como para ofrecer aristas de interés a la crítica posterior.

Esa década (1900-1910) tuvo en poesía el valor de la recuperación cuantitativa rápida, del ejercicio poético continuado, del entusiasmo por la poesía y de la atracción hacia Cuba de figuras de relieve iberoamericano; sin embargo, muy bien la califica Juan Marinello en su ensayo “Veinticinco años de poesía cubana. Derrotero provisional”, mediante el cual no solo su autor, sino su propia generación, reanaliza(n) la época que le(s) precede; entre otros, serán muy analíticos en lo sucesivo el mencionado Max Henríquez Ureña, Rafael Esténger y muchos de los poetas que se habrán de presentar en los años que siguen al 1930. Marinello escribe el siguiente párrafo en el citado estudio, que resulta medular para comprender mejor a la década propuesta:

La última guerra contra España significa en Cuba un interregno de casi veinte años en que la lírica cubana parece que va a morir de consunción. Los años anteriores y posteriores al 95 son de encendida militancia política, revolucionaria. Mientras en otros lugares del Continente se han afirmado conquistas conceptuales y formales de mucho porte, en la isla todo se mueve en una atmósfera bélica cargada de asechanzas y presagios. Cuando por el 1908 aparecen signos inequívocos de resurrección lírica, las tendencias que llegan a nuestros mejores poetas no poseen ya ni la firmeza ni la independencia de las que años antes habían penetrado en la tierra continental. La gran renovación nos viene no por esfuerzo propio, primigenio, sino por la obra, ya cuajada en molde personalísimo, de maestros como Rubén Darío. Este, por otra parte, no lo puede todo, ni nuestros líricos de esa hora han podido deshacerse de adherencias tradicionales que el nicaragüense echó por la borda a buen tiempo, ni eran sólo sus impulsos revolucionarios los que inquietaban nuestra literatura. De ahí que topemos con tanto poeta retardado —Byrne, Pichardo, los Lles...— que han perdido en días de destierro y desarraigo

no sólo la oportunidad de actualizar su cultura lírica, sino la plasticidad indispensable para recibir dignamente la impronta del autor de *Prosas profanas*¹⁰.

No están exentas las palabras de Marinello del mismo aire con que las nuevas promociones (sobre todo cuando son renovadoras) miran hacia la etapa inmediatamente precedente, por lo que se descubre en ellas cierto énfasis negador (“la gran innovación nos viene no por esfuerzo propio...”); pero en su esencia son justas, advierten de la condición socio-epocal del terreno analizado y subrayan el papel *dariano* en la evolución de nuestra poesía, si bien habrá que advertir que ese papel no lo ejerció Darío solo para las letras de Cuba, sino para todos los ámbitos de la lengua... “Sus seguidores”, continúa diciendo Marinello, “llegan mucho tiempo después, ya en la República, cuando han cobrado vigencia elementos nuevos, perturbadores, que les impiden con la honda entrega a una sola manera, la obra de significación americana...”¹¹ Esa entrega se forjó en las tertulias de La Habana, en la discusión sobre poesía, e incluso en la proyección nacional extracapitalina en que lo nuevo iba abriéndose paso años antes y después de 1910. No hay dudas de que a la sazón se le concedía suficiente importancia a la creación poética, se respetaba mucho a sus autores, todo lo cual favorecía que oportunamente surgieran las obras de más relieve que la etapa en cuestión estaba necesitando.

Como han repetido hasta el cansancio la historiografía y la crítica literarias, es cierto que la frustración republicana influyó sobre el momento creativo de nuestros poetas, algunos de los cuales no supieron o no pudieron abrir las alas creativas sobre la asfixia epocal; pero hay que repetir también que tanto *Arabescos mentales* de Boti, *Ala de Acosta* y *Versos precursores* de Poveda, a los que se atribuye casi únicamente el centro renovador, son obras gestadas, escritas poema a poema en los años en que Santos Chocano, Darío, Rueda... se estaban fijando que en La Habana había un movimiento literario y cultural suficiente como para no desestimar a Cuba entre las naciones donde tenía mejor eco la renovación que ellos mismos capitaneaban de muy diversas maneras.

El año del Cometa Halley fue decisivo en la variada dirección de la poesía de Cuba: junto a los honores que los cubanos tributaron a Darío, la comunidad española residente en la Isla ofreció el antes aludido homenaje a Salvador Rueda. Ese tipo de “polaridad” entre figuras oculta discusiones de diversos géneros, entre las que se deben incluir las estéticas, las propiamente poéticas. La necesidad de “brújula”, de un gran poeta referencial, no se complacía en el patio, pero el hecho de que tal necesidad existiera y se consumara, parece suficiente prueba del fervor poético que prevalecía.

En tanto la presencia de Santos Chocano no podía ser en 1908 un decisivo impulso inmediato sobre el momento poético cubano, la visita de Rueda despertó otras polémicas y también ellas tuvieron que ver con asuntos de la identidad. La oligarquía,

¹⁰ Cfr. Juan MARINELLO: “Veinticinco años de poesía cubana: Derrotero provisional”. En: *Literatura hispanoamericana. Hombres-meditaciones*. Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937, 115-42.

¹¹ *Op. cit.* 123.

las clases del poder político y la élite intelectual afín escogen a Rueda entre los poetas vivos, por sobre Chocano y Darío —o Lugones, Herrera, Nervo...—, para coronarlo y tratar de imponerlo como modelo a las jóvenes generaciones de poetas. Es, también, una suerte de “desagravio” a la Nación española tras su catástrofe de 1898; en las actas de la coronación¹² se descubre que sus impulsores fueron las sociedades hispanas de Cuba, fuertes, enriquecidas; Rueda como modelo significaba retornar a España como centro o meridiano cultural o, al menos, poético; en los discursos de la coronación se hace énfasis más que sutil acerca de que Darío y Chocano —muchas veces mencionados— son “discípulos” de Rueda. Pese a tan interesado esfuerzo, la influencia de Rueda no iba a ser tan decisiva en la década cubana de 1910-1920, y años posteriores, como la de Darío, e incluso como las de Lugones y Herrera, tal vez dañado el prestigio de Chocano, como el de Salvador Díaz Mirón, por los hechos de sangre de sus respectivas biografías. Los discursos oficiales (nada menos que de Alfredo Zayas, y también de Fernando Sánchez de Fuentes) subrayan ese carácter ejemplar para las juventudes que se le quiere dar a Rueda, a quien Juan Ramón Jiménez llamaba por entonces: “El paladín de la *joven* juventud”. Pero, desde Guatemala, Santos Chocano comprendió lo que estaba aconteciendo en Cuba, saludó la llegada de Rueda a tierras americanas, y fijó una posición que fue muy escuchada; dice Chocano que en ausencia de Darío —estaba en Europa— es él quien debe saludar en América a Rueda, cita que repetimos aquí, dada su importancia:

Ahora bien: Rubén, Nervo, Pichardo siguen en España y estoy seguro de que, sobre resquemores que desaparecen bajo la maternidad del Ideal, me envían el encargo de que en su nombre, tanto como en el mío propio, haga saber la obligación moral e intelectual en que nuestra América está para con Salvador Rueda, verdadero poeta de su España y verdadero hombre de su raza.

Nada más claro, en una época en que se hablaba ya de la “raza americana”. Con ello, el asunto de la coronación dejó de ser solo cubano, pues Chocano subraya que Rueda es “verdadero poeta *de su España*”, pero llegado a tierras donde, en poesía, reinan, Darío, Nervo... y él mismo. La mención de Manuel Serafín Pichardo debe de ser una cortesía con la tierra que recibe a Rueda, aunque Pichardo, en efecto, era poeta muy estimado entonces por los capitanes del Modernismo. Rueda mismo luego publicará una colección de poemas “De mi paso por América”, dando vivas a Cuba y a España, pero donde, curiosamente, se fijó en asuntos de la economía local, como testimonia su poema “La canción de las cañas”, que tal vez debe de haberse tenido en cuenta ya en la década de 1920, al menos por Felipe Pichardo Moya y Agustín Acosta, sobre todo en el siguiente sentido social que el español ofrece: “¡haced las razas todas cordón sin fe de manos, / y un libre, alegre, inmenso cañaveral de hermanos!”... Si el “sin fe de manos” podría quedar un poco oscuro, el sentido iberoamericanista

¹² Esas actas, y varios discursos, pueden consultarse en: *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1954. Se constatará allí el carácter tendencioso de la coronación hacia cuestiones que sobrepasan al propio homenajeado, muchas de las cuales, como la reivindicación literaria española, tienen también que ver con la identidad cultural cubana, como planteamiento de problemática, reacción y búsquedas de “modelos” foráneos. También se localiza en este libro la cita de Santos CHOCANO que sigue más adelante; véase en p. 568.

queda patente en ese “cañaveral de hermanos” que propone el poeta. Rueda escribió asimismo algunas décimas, pero sus espinelas datan de fechas anteriores a su visita a Cuba y más bien delatan la presencia generalizada de la estrofa en el ámbito iberoamericano; el “Pregón del pescado” es de 1903 y cuenta con veintiocho décimas... No es posible que este decimario español influyese sobre la fuerte vertiente popular de orientación cucalambeana, que campeaba en Cuba, y, en efecto, no hay testimonio demostrable de tal posible efecto.

Menos protocolar, pero más efectiva en el ámbito de la poesía, fue la visita habanera de Darío, quien entre cenas y licores hizo gala de su genio y debió de impresionar mucho a los jóvenes poetas cubanos. La coincidencia es feliz y a veces pudiera sospecharse que de alguna manera fue también intencional; no debe olvidarse el destacado papel promotor que *El Figaro* estaba teniendo en el desarrollo de la cultura cubana, esta publicación, que había abierto sus brazos a Chocano, se honra honrando a Darío, abriéndole asimismo espacio para que el poeta pudiera ganar su sustento colaborando con crónicas y poemas desde años antes de esa visita a Cuba. La importancia de *El Figaro* en la renovación de la poesía y de la literatura cubanas quizás no ha sido aún bien pulsada, aunque sí reconocida; él mismo es otra prueba de que los intelectuales que lo dirigían o los poetas que eran sus colaboradores más asiduos, no se refugiaban en la mediocridad que la crítica ha señalado; cierto que no eran hombres en los que se conjugara el don con el talento y que, como poetas, no podían ni podrán figurar con sus obras junto a las de Darío, pero el poder de convocatoria, el entusiasmo poético y sus propios recursos, ayudaron a crear el ámbito indispensable para que la poesía de Cuba no sufriera un verdadero estancamiento definitivo¹³.

Por las presencias de Rueda y Darío, 1910 debe de ser tenido como año de mucho interés en el desarrollo interno de la poesía cubana, lo que se advertirá más en la prensa periódica de época que en los libros publicados.

La tendencia más fuerte era la del intimismo de mayores deudas románticas que modernistas, visible en *Limoneros en flor* (1911), de Fernando Lles, este extenso sonetario no renovador tiene, sin embargo, más aliento modernista que los libros cubanos que le precedan; su línea creativa se extenderá hasta *Hermanita* (1922), de Agustín Acosta, y es sin dudas un registro bastante exacto de los derroteros de la sensibilidad cubana: paisajismo local con poco interés de “universalidad” y énfasis en lo inmediato. Lles canta al amor según el gusto de su tiempo: con cierto misticismo y alejamiento de lo carnal, en tanto la mujer se desplaza entre imágenes cristianas y recintos eclesíasticos..., se va de lo místico a lo casto (“Flor de castidad”), y se reúnen patria y mujer en estrofas idealizantes, herencia de nuestra poesía decimonónica; dice Lles:

¹³ Con no poco desinterés, José Manuel CARBONELL indica: “La poesía nunca se vio más favorecida, evidencia confirmada por los numerosos volúmenes publicados desde que cesó la dominación española y por la enorme cantidad de revistas y diarios que vieron la luz, y mueren y vuelven a nacer en una maravillosa rotación”. Cfr. “La poesía lírica en Cuba”. En: *Evolución de la cultura cubana*. La Habana, Imprenta El siglo XX, 1928, I, 140.

En los viejos y azules horizontes,
esperando tu vuelta, están los montes,
como una pensativa caravana.

¿Vendrá? Pregunta el corazón que adora
y, entre las tardes, cual dudando, llora
el sonoro cristal de una fontana.

Debe advertirse en este humilde libro de Lles vitalidad suficiente como para vislumbrar algunos rasgos de esa renovación, como son la sorpresa de la palabra (a veces arcaísta, y hasta rebuscada, como se advertirá en Boti) en medio de un lenguaje de tenuidades y hasta tímido, pero que logra trascender como poesía; Lles (“retardado”, dice Marinello) no se ha impuesto un conjunto revolucionario (“la izquierda del Modernismo”), pero no está al margen de las vertientes que desarrollaba el vasto movimiento poético continental.

De semejantes intenciones, o mejor, de similar expresión de la sensibilidad epocal, por cierto refinada y llena de sutilezas, participan otros libros, como *Huerto lírico* (1913), de Federico de Ibarzábal, y, sobre todo, otros dos de Alfonso Camín, poeta español cuya formación básica como escritor se desarrolló en Cuba, desde que llega a la Isla a las puertas de su adolescencia, para alcanzar en ella la juventud y sus primeras publicaciones¹⁴; esos libros son *Crepúsculos de oro* (1914) y *Cien sonetos* (1915); el placer sonetista ya era habitual desde la década anterior y mucha de la mejor poesía cubana de los primeros diez años de ejercicio republicano se escribió en ese molde prestigioso; Camín no estaba simplemente ejercitándose como poeta en tanto recogía del ambiente creativo cubano lo mejor, por eso sus libros son representativos de lo que acontecía en Cuba en el ámbito lírico.

Al sobrepasar el año 1910, estaban dadas todas las condiciones para la definitiva renovación: (1) no claudicación del fervor poético creativo; (2) visita y extensión de la obra poética de tres celebridades tan diferentes como Chocano, Darío y Rueda; (3) intensa vida literaria de lecturas y comentarios críticos en tertulias variadas y concurridas; (4) suficiente discusión de carácter estético que superaba ya la imposibilidad de hacerlo en los años inmediatos a 1902; (5) presencia de diversas tendencias expresivas y de poetas aún vivos sin obras de relieve continental, pero no por ello despreciables en la tradición cubana, tales N. Xenes, F. Uhrbach, B. Byrne, F. J. Pichardo, F. Lles...; (6) espíritu gradual en favor de la renovación entre los jóvenes como Ibarzábal; Camín, Boti...; (7) conocimiento directo de la mejor poesía que a la sazón se escribe en toda Iberoamérica, y, sobre todo, (8) advenimiento de poetas con credos estéticos o poéticas en proceso de maduración como Boti y Poveda.

Así, no es raro o súbito que se edite en 1913 *Arabescos mentales*, debido a Boti, pero también al desarrollo lógico de la tradición en marcha, de la que es fruto de continuidad y a la vez de ruptura.

¹⁴ Camín llegó a Cuba en 1904, con catorce años de edad. Casi diez después, ya había publicado su poemario *Adelfas* (1913). Su papel en la vida cultural de la década de 1910 a 1920, en Cuba, fue extenso e intenso.

Esa *continuidad* se evidencia con *Resurrección* (1916), de F. Uhrbach; la *ruptura*, con *Versos precursores*, de Poveda. La continuidad logra en el libro de Uhrbach una magnífica compilación de poesía, si bien conservadora en lo formal e incluso en los contenidos, pero de una calidad que aún hay que ponderar, por al menos seguir siendo de grata lectura; la ruptura de Poveda es notoria en el ámbito cubano, pero discreta en el rango continental, por lo que su repercusión es limitada en el momento de esplendor de Amado Nervo; en ese momento florecía también el español Francisco Villaespesa (de visita en La Habana en 1917) en tanto una pléyade hispanoamericana sucede a Darío (fallecido en 1916) con esplendor: Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Lugones, Guillermo Valencia, Enrique González Martínez..., seguida por el ¿pre-*vanguardismo*? de Porfirio Barba Jacob (en Cuba entre 1913 y 1915) o el visible sentido nacional español de la poesía de Eduardo Marquina. En ese contexto, *Versos precursores* hubiese precisado la continuidad autorial, para darnos la completa consumación de Poveda en el ámbito del idioma español; por el momento, su libro constituía una notable contribución al desarrollo ascendente de la poesía de Cuba.

En el contexto de la poesía hispanoamericana, la de Cuba alcanzaba hasta entonces lauros tímidos, centrados en lauros patrios o en erotismos contenidos, de modo que la renovación que centraron Boti y Poveda resultaba una necesidad, pero a la vez una expresión propia del desarrollo interno de la lírica nacional. Es aún más intensa, si tenemos en cuenta que ambos poetas operan desde el “interior”, ofrecían seguridad a poetas de variadas regiones de la Isla para ofrecer sus obras y en ambos casos desarrollaron una acentuada y bien pensada campaña renovadora que incluso va más allá de las valiosas obras líricas personales, con discusiones, polémicas y ensayos de relieve en torno a conceptos de la poesía.

La década de 1910 a 1920 capitaliza esa renovación, en la que deben incluirse *Ala* (1915), de Acosta, y la repercusión neorromántica de Montagú y Sánchez Galarraga, el primero ya conocido, el segundo emergente. Es un error considerar el movimiento neorromántico que ellos representan como una reacción antidariana de escaso buen gusto, a tenor de que Montagú y Galarraga fuesen “malos poetas” o simples verificadores. Lo que se ha subrayado tradicionalmente como obra de factura pobre e irrelevante, en verdad tiene un fondo renovador en el despertar erótico de la poesía, en el anhelo de expresión más sincera de la carnalidad. El neorromanticismo que se desarrolla en la época aludida es un fenómeno continental, que se manifiesta en parte de la obra de Amado Nervo, pero que hallará libro cimero en 1924, con los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, del entonces joven chileno Pablo Neruda. El trasfondo neorromántico que aparece en *Ala* diferencia a Acosta de los aspectos renovadores básicos que la crítica ha indicado en las obras de Boti y de Poveda, tales la “modernización” del léxico, el versolibrismo o la prosa lírica y el propio ritmo “moderno” del verso empleado y del poema en su conjunto; en *Ala* hay un canto al amor menos dado al misticismo y la castidad observable en numerosos otros libros anteriores y exactamente coetáneos, por lo que la renovación aquí debe ser señalada también en ese aspecto, en la manera nueva, más carnal y desprejuiciada de referirse a la pasión erótica.

El neorromanticismo de estos años puede ser mal visto por la crítica, debido a que extrajo de Darío lo que de romántico hay en él y, sobre todo, porque sus poetas paradigmáticos en Cuba no lograron obras de relieve estético decisivo. Si bien no puede ser tenido como uno de los ejes de la renovación, acompaña al postmodernismo, ofreciéndole un tono entre popular y prosaísta, que podría abrirle trecho a los hallazgos de corte “vanguardista” de la poesía cubana posterior. Por eso la presencia del neorromanticismo en nuestro contexto no es negativa, aun cuando en su saldo lírico no se adviertan libros o poemas capitales. Representa a un sector de la sensibilidad cubana, por lo común de “clase media”, lo que queda demostrado por su extensión y sobrevivencia a lo largo del siglo. El neorromanticismo no es un mero retraso cubano imbuido de romanticidad extemporánea, sino expresión de otra cara de la captación del cubano del hecho poético, y esa faz no es errática, pobre e insustancial, sino necesaria, en tanto se manifiesta por ella elementos identitarios innegables, que luego se verán expresados también mediante las radionovelas, las letras de canciones populares (por ejemplo, el bolero), y mediante otras artes. El crítico literario debe estar en capacidad de rebasar sus propias inclinaciones profesionales, que pueden ser estéticamente justas y hasta sabias, pero expresarían sabiduría mayor si reconociese razón de ser al objetivo neorromántico, que parece haber madurado primero en Cuba antes que en otras áreas de la lengua española, pese a que su obra mayor la daría un chileno. *Iris* (1911), de Montagú, y *La fuente matinal* (1915), de Sánchez Galarraga, no son hitos de la poesía cubana, pero representan un sector de ella, que se encabalga entre lo popular (la décima privilegiada) y lo culto (la renovación estética, que más que iniciarla, la continúa o lleva a la cima Regino E. Boti). El neorromanticismo de 1910 a 1920 tiene ese interés para la evolución de la poesía en Cuba, y como tiene continuidad, debe ser consecuentemente atendido por la historiografía literaria. Otra cosa es significar que su calidad promedio no alcanzó relieve artístico destacable.

La identidad cubana se estaba expresando multifacéticamente a través de la poesía. Es evidente que Cuba no se había sumido en un agotamiento de las facultades creadoras, porque tanto *Arabescos mentales* (hito de la renovación) como *Resurrección* (texto de la continuidad) son obras de procesos creativos. No eran “aves aisladas” o aciertos parciales. Responden a una tradición que tiene capacidad de renovarse desde sí misma, pero sobre todo por la consecuente vinculación con lo mejor de la poesía hispanoamericana coetánea, por conocimiento directo o por lecturas detenidas de las obras de sus poetas cumbres. Puede ser prueba de ello que *La torre del silencio* (1926), de Boti, es en realidad obra de 1910 a 1915 en la mayor parte de los poemas incluidos y fechados al pie, entre los que hay algunos con notas evidentes de neorromanticidad en sus aires contemplativos.

Otros atisbos de renovación se encuentran en *Ánforas* (1914), de Henríquez Ureña; *La casa del silencio* (1916), de Mariano Brull, y *Una ciudad del Trópico* (1919), de Ibarzábal, quien antes había publicado su menos significativo *El balcón de Julieta* (1916), obra que, sin ser neorromántica, también comparte erotismos a la manera de los neorrománticos. Hay que volver a referirse a *Resurrección*, porque en ese libro Uhrbach concentra el sentido de “serenidad” que tanta expresión tendrá en la

poesía coetánea, hasta el propio *Liberación* (1927), de Juan Marinello. Uhrbach coincide con Boti en sus "Motivos panteístas", si bien los del guantanamero derivaron en poemas breves e intensos, pero se relacionan por el interés de plasmar un paisaje diferente del modo en que lo hacía la tradición romántica o la coetánea vertiente popular decimista. El sentido de "lo cubano" puede ser más explícito en Uhrbach que en el Boti de los *Arabescos...*, pero, en su conjunto, el libro del matancero es mucho más propio del "sigiloso encanto de mi recogimiento"¹⁵ antes que del sentido rítmico del léxico que explora Boti. Si como dice Roberto Fernández Retamar, la poesía de este libro de Boti pareciera nutrirse directamente del diccionario¹⁶, la de Uhrbach tiene un sentido de delicadeza que se manifiesta en la exquisitez (modernista, por cierto) para transmitir atmósferas de intimidad. Sus sonetos "Regresiones" y "Canto de clarines" son dos piezas de la mejor sonetística cubana.

Puede anotarse como característica de la década 1900-1910 la continuidad, la tradición sin ruptura, en tanto la que le sigue presenta equilibrio entre la tradición y la ruptura, inclinándose más a la segunda, para dar paso a la definitiva ruptura postmodernista y al arribo de las vanguardias en la década de 1920 a 1930. Hasta 1925 domina la dicotomía entre lo tradicional y lo innovador, manifestándose en diversas corrientes, como la fidelidad al modernismo dariano, el neorromanticismo, la poesía civil y el nuevo desenfado posmodernista que tiende al verso libre semi conversacional.

Entre 1920 y 1925 se suceden poemarios de calidad, escritos en múltiples líneas poéticas, de modo que ninguna podría señalarse como predominante; se destacan *La selva interior* (1920), de Ghirardo Jiménez y *Poemitas en prosa* (1921), de Enrique José Varona, ambos adheridos a la tradición de contenidos, incluso sutilmente al margen del Modernismo predominante; aunque Varona empleó la prosa (tan rica en textos coetáneos de Poveda), su poemario posee un trasfondo premodernista ya en fecha tardía, quizás porque sea obra muy anterior al año de edición. José Manuel Carbonell, con *Patria* (1922), y Sánchez Galarraga, con *Trópico heroico* (1923), revivieron la poesía patriótica del comienzo de la era republicana, sin interés literario más allá del canto externizador de la patria (símbolos, héroes, batallas...); a la par, la intimidad colindante con lo neorromántico se advierte en *Hermanita* (1923), de Agustín Acosta, o en *Corazón* (1923), de Paulino G. Báez, y hasta en *La jaula de los trinos* (1923), de Graciella Garbalosa. Lo mejor se hallará en cinco libros entre renovadores y tradicionalistas que brevemente se comentan a continuación. El primero de ellos es *Los énfasis antiguos* (1924), de Rafael Esténger, bajo las influencias de Darío y de Uhrbach, pero ya con notas prosaístas que van a ser de interés en la poesía del llamado "vanguardismo" cubano: Ramón Rubiera publica en 1925 *Los astros ilusorios*, modernista por el léxico y el ritmo versal, de elegantes alejandrinos, pero con destellos e imágenes inusuales como en "El viaje inútil" o sobre todo en "El río", lleno de "líquidos cristales" o "cósmicos ovarios", que podrían ser novedades expresivas para la época cubana; Rubiera es un poeta de identidad, y la expresa con "El buey", en clara bús-

¹⁵ Verso de Federico UHRBACH del propio libro citado.

¹⁶ Cfr. R. FERNÁNDEZ RETAMAR: "En los ochenta años de Regino E. Boti" En: Regino BOTI: *Poesía*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, 403.

queda de símbolos patrios en la flora y la fauna menos exploradas, más allá de la externalización patriótica de Galarraga; sus parques, ambientes pueblerinos y provinciales (“El reloj provincial”) le concede acierto en tales búsquedas. Pichardo Moya publica en el mismo año *La ciudad de los espejos y otros poemas*, en el que se torna, como Poveda, cantor de la “Ciudad moderna”, fascinado por “andar... por entre el barrio comercial”, pero también exaltando a la ciudad provinciana. Una de las notas más curiosas de este libro será su anticipo de “negrismo” en poesía, que se advertirá en “Espejo de morenas”, donde aparece una “morena”, dorada por el sol del trópico, que anticipará más a la mulata guilleniana que a la negra de Ballagas. Pichardo Moya está tratando tangencialmente este tipo de poesía que, a la par, escribe también Alfonso Camín, ya fuera de La Habana (entre Madrid y México), y que son claros anticipos del *negrismo* eminentemente posterior.

Los otros dos libros destacados de estos años transicionales hacia la nueva renovación, son *La miel de las horas* y *En nombre de la noche*, de Enrique Serpa y Arturo Alfonso Roselló, respectivamente, ambos de 1925. Serpa es un magnífico sonetista de cincel modernista; el poeta sitúa su yo frente al mundo, encerrándose en sí unas veces y otras abriéndose a la realidad epocal; su ganancia esencial es el sentido de lo erótico, fuerte y firme, tan carnal, que pareciera la antítesis de *Limonero en flor*, de Lles. La “liturgia erótica” escapa por su sentido, del recogimiento de la etapa 1900-1925 con esta declaración: “Hembra: bendita sean tus carnes tentadoras / y tus redondas ancas, y tus enervadoras / palabras y tu sexo: el ara del altar”. Pudiera ser que ya se distinga en la poesía cubana la huella de Porfirio Barba Jacob, a la sazón viviendo, sobreviviendo y en pleno sentido de la aventura en las calles habaneras; la poesía de Barba Jacob tiene ese tipo de irreverencia o de verdadera reverencia hacia lo carnal, junto al desenfadado expresivo que Serpa alcanza. El propio Serpa acude al paisajismo para reflejar lo nacional cubano, con clara intencionalidad; “Fuera del libro (Cosas de mi tierra)” es una sección consagrada al canto de la cubanía, que el poeta traduce en viñetas, imágenes, instantáneas como “El ordeño”, “El río”, “Las palmas”, no exentas de tipicimos. Pareciera que a veces prefiere pintar cromos a la manera de Julián del Casal, pero el canto a la flora y a la fauna le dan connotaciones vitales y de movimiento que lo diferencian de “Mi museo ideal”.

Arturo Alfonso Roselló se delata como seguidor de Darío y de Nervo. *En nombre de la noche* es, sin embargo, un libro más erótico que lo que pudieran exhibir sus maestros en materia lírico-amorosa. En el fondo, es Herrera y Reissig el modelo mejor seleccionado por el poeta. Lo singular en su libro es la búsqueda de la expresión popular a través de la décima, que anticipa el *Trópico* (1930), de Eugenio Florit. Roselló se mueve entre la variedad formal y el verso “conservador” en tono y ritmo, quizás por eso lo mejor del conjunto son sus sonetos (véase “Nocturno VII”). Es también posible que por contraposición al influyente Casal, Roselló no se declare “poeta de ciudad”, como sí acontece con algunos de sus coetáneos, y en “Vencimiento” dice: “Tengo el horror de la ciudad... la lucha / en esta cárcel del dolor me agota”; este poema resulta también un anticipo del tono semejante, pero más esperanzado, del Rubén Martínez Villena que canta a la ciudad. Entre los muchos anticipos de Roselló se

encuentra la proximidad al tono conversacional, que luego preferirá José Z. Tallet para su obra, por ello parece un poeta de muy nítida transición entre post-modernismo y vanguardias; él mismo representa la duda de la poesía epocal entre el clamor citadino (Poveda, Ibarzábal, luego Villena) y el del ambiente campestre (Acosta, Les, Uhrbach...). Sin embargo, puede ser que lo más significativo de su interesante libro sea el antes aludido “convencionalismo” que emplea tal vez a partir de Barba Jacob, y que luego será nota distintiva de varios poetas contertulios o exactos coetáneos de Roselló; entre ellos, María Villar Buceta y José Z. Tallet, quienes se iniciaban en los primeros años de la década de 1920 con una poesía deudora del Modernismo, pero que ya se situaba en su *post*; ninguno de los dos publica libros antes de 1925.

Durante casi todo el lapso 1900-1925, el concepto de *identidad cultural* se vincula y casi se identifica en poesía con el de *identidad nacional*, aún sabiéndose que la Isla se inscribe en una cultura más extensa que la que encierra su territorio. Si bien es cierto que Cuba no se situó en registros distantes y diferenciadores de la América de lengua española, la reciente guerra, la intervención norteamericana, la proclamación de la República y la inestabilidad política y económica le ofrecían características sociales diversas de las que acontecían en otras naciones hispanoamericanas. Por ello, *lo identitario* era similar en algunos sentidos a *lo patriótico*, al menos en las expresiones más externas de lo nacional, y así aparecía en buena parte de la poesía civil entonces publicada. No hay que dejar de notar que el sentido de pertenecer a una comunidad idiomática más amplia fue suficientemente fuerte durante todo el lapso y ni en los momentos de menos intensidad lírica (principios cronológicos del siglo) tales vínculos se disolvieron, antes bien, se intensificaron con la constante visita a Cuba de artistas de todas las manifestaciones y, sobre todo, de poetas. Cuba no era un simple sitio de cruce, sino de destino. No hubo aislamiento mayor que el que imponían las comunicaciones de la época.

La búsqueda del ser nacional se desarrolló en poesía de diversos modos: (1) exaltación de la historia reciente, (2) desconcierto ante la ocupación norteamericana y poesía testimonial de rechazo, (3) recurrencia a la intimidad, como coto poético del yo, pero con vínculos con la poesía cubana del XIX asumida como tradición propia... Es evidente que los asuntos de identidad tienen terreno en la poesía cubana desde fines del siglo XVIII, sobre todo por las preferencias por los temas autóctonos; quizás esta autoctonía también estaba limitando a la creación poética de principios del XX para alcanzar el grado de universalidad que el Modernismo más “cosmopolita” exhibía entonces. El reconocimiento de una república-para-sí se enfrenta a una otredad opresiva, impositiva, para la cual incluso algunos cubanos encuentran justificación histórica, tras la desorganización material en que había quedado el país y la carencia de una clara comprensión o confianza en la organización estatal cubana¹⁷. Cuando el

¹⁷ Entre los “justificadores”, aparentemente de la mejor intención, se halla J. M. CARBONELL, quien afirmó: “El General Brooke solicitó y obtuvo la colaboración de los hijos del país para preparar el advenimiento de la República, que, al cabo, fue proclamada el 20 de mayo de 1902, bajo el gobierno soberano del pueblo de Cuba”. Cfr. *Op. cit.* 155. Antes que él, Emilio BOBADILLA, *Fray Can-dil*, en sus artículos de *El Figaro* de 1910, llegó incluso a decir de la intervención norteamericana que

cubano comprende que la República se frustra por la mediatización estadounidense y por la propia incapacidad de sus líderes más connotados, comienzan manifestaciones diversas del espíritu nacional mediante expresiones afirmativas o negativas. A veces la crítica histórico-literaria ha hecho más hincapié en las negativas, como el *choteo*, las veleidades locales, el entronizamiento de figuras de poder inclinadas a la corrupción, y otras. Tras 1910, hallamos una gama notable de temáticas o de motivaciones que se expresan desde el humorismo en la poesía popular (v. gr. Las décimas de *La Política Cómica*) hasta cierto grado de evasión de las circunstancias; pero el verdadero arte no será nunca evasivo, porque dentro de sus propias metas epocales se imponía el afán de renovación, que de una manera u otra es búsqueda expresiva de la nueva manera de vivir que se abre paso. Es posible que una parte de la inconsciencia sobre lo inmanente nacional derive en una poesía erótica que transita, como ya anotamos, de lo prístino y casto a lo carnal y desenfadado; pero tampoco puede afirmarse que la expresión erótico-amorosa sea una manera de evasión del cubano, pues tales temáticas son “eternas” y consustanciales al hombre como especie; pudiera tomarse por tal, por sutilmente evasionista, la línea galante que cultivan Montagú, Sánchez Galarraga o Hilarión Cabrisas, pero sobre todo Galarraga también incursiona en una poesía patriótica, externa y superficial, tribunalicia, que aún así calificada no podrá ser tenida por obra de evasionismo menos sutil.

Las búsquedas estéticas conducen hacia la poesía más positiva, en cuanto a su sentido de evolución de la lírica nacional, aunque de ello participen parcialmente otros varios poetas. Y, por cierto, tanto uno como otro llenan sus prosas reflexivas con cuestionamientos acerca de la vida cubana, del destino patrio; sus esteticismos no son apolíticos, aunque los poetas no participen de la directiva partidista epocal. El propio Boti deja escrito en “Yoísmo”: “¿por qué la poesía —música a su manera y arte bella por excelencia— no ha de ser la voz autorizada de su tiempo?” Poveda ratifica a su modo tal afirmación, declarando en el “Prefacio” de *Versos precursores* su afán de escribir una poesía que posea valores de servicio nacional, amén de que se siente poeta no extratemporal: “el poeta capaz de dictar el verso futuro debía comenzar por la prueba de que posee todo el secreto del verso actual”¹⁸.

Puede afirmarse que la época no se caracteriza solo por Boti-Acosta-Poveda, como se ha subrayado en más de una ocasión. Las etapas de la poesía cubana que estos años compendian están calzadas por otros numerosos autores mencionados, si-

fue “provechosa y plausible desde muchos puntos de vista”. Véase asimismo el circunstancial concepto identitario, separador de la política, que expresa Fray Candil. Cfr. *Selección de poemas*. Editorial de la Universidad de La Habana, 1962, 23, 47.

¹⁸ No se realiza aquí un análisis especial de los renovadores libros de Boti y de Poveda, tampoco de A. Acosta, porque todos ellos han gozado del favor crítico durante décadas, y no es objetivo de este estudio reiterar los notorios, evidentes ya y muy reconocidos méritos de tales tres poetas en la renovación. Un estudio especial desbalancearía la perspectiva de análisis en relación con otras figuras consideradas tradicionalmente como “menores”, sin embargo asimismo renovadoras en sus libros y de mucho interés para el perfil identitario. Para conocer la opinión de autor de estas líneas sobre tales obras, confróntese: “Una introducción a la poesía Cubana”. (Ensayo). La Habana, Separata de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 1984.

quiera sea en rápida exposición, en el presente texto. Pero no debe de dejarse de asumir la importancia que tienen para el afianzamiento de aspectos de la identidad cultural cubana los libros *Arabescos mentales* y, sobre todo, *El mar y la montaña*, de Regino E. Boti. En el segundo, la visión de la naturaleza de la zona guantánamera no regionaliza el canto identitario, sino que más bien el poeta logra universalizar lo regional desde un paisajismo ligado a reflexiones filosóficas y hasta ocultistas, no ajenas al pensamiento cubano epocal. Boti, además, es un experimentador lexical que, si bien no cala en el lenguaje popular cubano, intenta acarrear un vocabulario que a primera vista pareciera exótico, cuando más bien se advierte un afán de modernidad (incluso modernista), en auge en la sociedad cubana coetánea. *Ala* es otro libro de mucho interés en semejante dirección; Agustín Acosta sigue una línea antes trazada por Darío, sin dejarse de alimentar con textos de Santos Chocano; por ello, la crítica ha señalado que él es menos renovador que Boti y que Poveda. En la dirección identitaria, ese libro acoge cierto “panamericanismo” presente en los libros de Darío de 1906-1908, visible en *Ala* en el poema “Exequias de Maine”; pero también se adentra en el impulso de la poesía civil en sus “Poemas de amor y de fe”. Al respecto, el interés de *Versos precursores*, de José Manuel Poveda, quizás sea más discreto o, mejor, menos evidente (el civilismo, el mensaje identitario directo) que en el libro de Acosta, pero se identifica su cubanía en dos factores esenciales: la mirada entre irónica y orgullosa sobre las heroicidades patrias, visible en “El trapo heroico”, y el canto a la ciudad, pequeña pero con aires cosmopolitas; es uno de los primeros momentos intensos de la poesía cubana sobre las ciudades provincianas, también tratadas en el mismo lapso por Federico de Ibarzábal y en menor medida por otros poetas, como el casi cubano Alfonso Camín. La contribución de estos tres poetas al sostenimiento de la mejor tradición de la poesía insular es ya por sí misma un elemento de identidad, aunque no tenga que aparecer explicitado “el otro”, la alteridad euronorteamericana.

No se advierte la “absoluta desorientación artística”¹⁹ que Rafael Esténger encuentra en el período 1895-1923, en su “Trayecto de la poesía cubana”. Si bien hubo desorientación, pero no absoluta, pese a la Guerra de Independencia y hasta la segunda intervención norteamericana, luego los derroteros líricos cubanos tomaron mejor curso, y el testimonio objetivo de ello es incluso cuantitativo, pues en algunos años se llegaron a editar entre veinte y treinta poemarios de diversas calidades, o carencias de ellas.

La crítica que viene detrás de una etapa determinada y sus ejecutores suelen o bien negarlo todo o aplicarle al pasado reciente el mayor rigor de sus observaciones, en tanto tienden a la condescendencia con lo exactamente coetáneo; algo de ello ocurrió con la crítica de Esténger, Henríquez Ureña y hasta del mucho más objetivo Juan Marinello. La mejor poesía cubana que va de Mercedes Matamoros a Federico Urbach y de este a Boti, Acosta y Poveda no puede ser catalogada precisamente como

¹⁹ Cfr. Rafael ESTÉNGER: *Op cit.*, 40. Léase allí mismo: “Pero acaso nada es tan grave en ese período de nuestras letras como la absoluta desorientación artística. Y quizás Fray Candil haya sido el desorientador sistemático de más largo alcance, seguido por numerosos pseudopoetas que ejercían la crítica literaria sin sensibilidad ni cultura”.

nacida de la desorientación, aun cuando no tenga una correspondencia absoluta con el amplio movimiento iberoamericano del Modernismo dominante.

Tanto Rafael Esténger como Jorge Mañach valorizan al *choteo* como expresión negativa de lo cubano en la época; ese *choteo* se refugió en poesía más bien en los cotos populares, en algún decimismo urbano populista, pero muy rara vez en la llamada “poesía culta” ni en la folklórica, propia del campesinado; las manifestaciones del *kitsch* no son exclusivas de la época que ahora tratamos, e incluso se repiten, a partir de gustos estereotipados, en muchas otras etapas de la evolución cultural cubana; quizás una zona de la poesía neorromántica subrayó en demasía el *kitsch* procedente del sentimentalismo, pero tampoco esa fue una tendencia dominante de la poesía de Cuba en los años que nos ocupan. Esténger incluso evalúa con rudeza a las obras poéticas de Acosta y de Uhrbach, como de “prudente derecha del Modernismo”, sin que luego él fuera con la suya propia más allá de lo que lograron esos dos autores, capaces de expresar diferentes aristas de la sensibilidad nacional; en tal caso, es mucho mejor evaluar *Ala* o *Resurrección* por sus contextos social y literario; la apreciación inteligente, pero subjetivista, de Esténger debe de haber pesado sobre la de Max Henríquez Ureña, y ellos, críticos notables cuyas obras iniciales se enmarcan en el lapso de referencia, debieron de influir sobre la crítica posterior, que comúnmente los cita en el análisis preciso de ese período, muchas veces sin retomar libro a libro lo que en verdad aconteció. No toda la crítica se ha sumado repetitivamente al enjuiciamiento que parte de Esténger-Ureña-Mañach... En la inteligente *Antología de la poesía cubana. Siglo XX* la profesora Denia García Ronda se detiene en la época aquí estudiada y llega a una buena conclusión:

la tónica general de la poesía de un período no está dada por individualidades u obras excepcionales, sino por una media que recoja, en sí misma, logros y deficiencias [...] si bien no existía una personalidad poética que recogiera la bandera casaliana, tampoco había la posibilidad de que surgiera. [...] Salvo raras excepciones, la intelectualidad cubana respondió con psicología de país vencido a las nuevas circunstancias seudorreplicanas.

García Ronda, sin embargo, se suma a las consideraciones de que existía una generalizada “mala poesía” hasta el advenimiento de Boti y de Poveda, sin notar tampoco que ambos escribieron gradualmente sus libros en un contexto que condicionaba sus creaciones; en toda época hay escrituras de poesía de menos o más calidad y en el caso de la que analizamos, los patrones cualitativos son muy altos, debido a la madurez del Modernismo y a la vigencia de sus figuras centrales en América. Si las referencias de la poesía cubana se adscriben a las obras de Darío, Lugones, Chocano, Herrera, González Martínez..., por supuesto que el crítico o bien se desorientará en sus juicios o calificará con justeza como de poco relieve continental lo que para entonces se escribía en Cuba; pero si se observa desde el punto evolutivo nacional, desde la trascendencia de esa poesía en la expresión de la identidad cubana y desde el desarrollo inmanente de la etapa, la conclusión no debe de ser tan “fatalista”, ni prejuzgada. Desde la distancia, ya residiendo fuera de Cuba, Alfonso Camín observa en *Entre palmeras* el acontecer poético cubano del cual él mismo participó, y concluye que:

“La Habana de 1910 a 1915 goza de un ambiente literario y social que ya no tendrá en lo que va de siglo”²⁰. O sea, Camín no se preocupa demasiado por las obras mismas, sino por el ambiente en que ellas surgen, jamás calificándolo como *mediocre*, antes bien situándolo como uno de los más brillantes, para la cultura cubana, en el siglo.

Es posible que también él exagerara, del lado opuesto de Esténger o Henríquez Ureña. Pero Camín testimonia acerca de las tertulias diversas que reunían en restaurantes o parques de la capital cubana, y expresa que en ellas se sostenía rigor en las discusiones estéticas. El clima era apropiado para la renovación que ya se venía gestando; la “mediocridad” de que se ha hablado pudo existir, en efecto, pero tal asunto también es visible en todas partes, así como en muchas otras décadas y etapas completas del desarrollo de la poesía cubana en la que, en definitiva, ha salido adelante lo más progresivo.

Es indiscutible que Cuba no estaba en condiciones de presentar una poesía que se situara a la cabeza del movimiento poético hispanoamericano, del Modernismo. Pero también habría que preguntarse por qué tenía necesariamente que ocurrir eso, o sea, figurar a la cabeza de lo más alto y mejor del Modernismo si el país no tenía condiciones culturales, sociales, económicas o políticas idóneas para el cabal desarrollo de su cultura. No debe verse en estas décadas un tiempo de estanco para la poesía cubana, sino una etapa de su desarrollo en la que pesaron profundamente las condiciones sociales. Vistas así las cosas, es errada la idea de Federico de Onís en su antología de la poesía hispanoamericana, de considerar que hay “un lapso yermo que va de Casal y Martí y hasta 1913”²¹. En ese lapso se escribieron libros de valía, como ya hemos demostrado. Tras las guerras independentistas del XIX americano, los respectivos países involucrados no tuvieron un gran desarrollo inmediato de sus líricas nacionales. ¿Por qué Cuba, con similar proceso histórico a menos de un siglo después, iba a ser una excepción de brillantez? Si no había una situación social favorable al auge de la poesía, no hay por qué seguir subrayando que no teníamos poetas a la medida de Casal o de Martí. Pero, además, no fue una etapa desértica sino de desarrollo, tal vez más lento o de menos relieve que en otra época, pero nunca un estancamiento, un punto muerto. El solo hecho de que la poesía de Cuba estuviera mostrando los altibajos (de explicitéiz e implícitez expresivas) de la identidad cultural y nacional es suficiente para llegar a tal conclusión; además de ello, hay obras de valor sucesivamente publicadas y ellas están disponibles incluso para la lectura “simpática” del futuro. Es preciso rebasar el estereotipamiento clasificatorio de buena parte de la crítica y de la historio-

²⁰ Cfr. Alfonso CAMÍN: *Entre palmeras*. México, 1958, 445. “En la Francia Chiquita de la calle Obispo, donde es campeón del verso y del encaje Emilio Martínez, se reúnen los intelectuales de casa y de fuera, como Lozano Casado, Alfonso Cañellas, Arturo R. Carricarte, Luis Lagos y Lago, Juan Felipe Risquet, el hermano de Emilio —Faustino, poeta y fraile—, y se escuchan los heroicos alejandrinos de José Manuel Carbonell...”. Sigue exaltando el ambiente de tertulias y describe algunas otras.

²¹ Cfr. Federico DE ONÍS: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid, 1934.

grafía literarias del siglo XX, hacia una mejor comprensión de los procesos evolutivos de la cultura cubana, y, dentro de ella, de la poesía.

En cuanto a la décima, sufre alrededor de 1920 cambios notables en el desarrollo de la expresión oral. En la poesía “culto” se utilizó mucho más entre los poetas modernistas no cubanos (Darío, Santos Chocano, Herrera... e incluso el español Rueda) que entre los del “patio”. Esta estrofa no llegó a ser cultivada con esmero por Byrne, F. Uhrbach, F. Lles..., no tuvo carácter preferencial entre otros poetas de renombre; si se cuenta el número de estrofas espinelianas que cada uno cultivó, nunca superará el relativo valor que le otorgó, por ejemplo, Salvador Rueda, proveniente de una España que casi la había desterrado de su “alta literatura” del siglo XIX. Boti y Poveda no la asimilan en su ritmo renovador, aun cultivándola discretamente; los más jóvenes Mariano Brull, Federico de Ibarzábal y otros tampoco asumen su valía en el desarrollo identitario cubano. Pero la décima ya se había convertido en una estrofa sin la cual no se concebía la poesía popular en Cuba, por ser escaso, en comparación, el empleo de otras estrofas para tal fin. La tradición cubana de la décima seguirá marchando sobre el molde espineliano, y sus contenidos (naturaleza, amor, vida cotidiana, patria...) partían de la impronta que sobre ella marcó *Rumores del Hórnigo*, en 1856. Desde el principio del siglo, los poetas improvisadores, *repentistas*, comenzaron a adquirir una fama sutilmente diferente a la que alcanzaron en el siglo XIX; hombres como Juan Ruperto Limendoux iniciaban un prototipo de *decimista* “salido del campo”, pero cuyo desarrollo y fama se fundamentó en las ciudades²². Poco a poco la décima popular ciudadana se diferenciaba, aun someramente y sobre todo en el orden de su divulgación, de la del campo cubano, cantada a viva voz por el campesinado, sustentador de buena parte del ambiente folklórico de la estrofa. Las controversias ciudadanas se fueron convirtiendo en “espectáculo público”, en tanto el encuentro de decimistas movilizaba gran número de personas en los medios urbanos y, por su influencia, también en los rurales. Cuando en 1922 aparece la radio en Cuba, ya la décima popular de origen campesino es un espectáculo de suficiente mérito como para, poco después, ser asimilado por el nuevo medio difusor, que no solo extendía nacionalmente la influencia de la estrofa, sino que dejaba comparar de viva voz los diferentes estilos y tonadas regionales, muy bien diferenciados en esa época entre los puntos vueltabajeros, espirituanos y camagüeyanos, entre los principales.

No debe de haber dudas de que estos procesos dentro de la poesía oral (cantada o improvisada sin música) también ofrecen aportes a los cambios en el orbe de la expresión de la identidad cultural cubana, con transformaciones inevitables debido a los nuevos tiempos propiciados por los procesos sociales precedentes y coetáneos. Si el folklor campesino legítimo no se separa del campesinado, no podrá tomarse por “ilegítimo” el auge decimista en las ciudades. La población ciudadana iba ya superando a la campesina en tanto que los fenómenos culturales de masa (como la décima cantada en

²² Para mejor información, véase Jesús ORTA RUIZ: *Décima y folklor*. Ediciones Unión, La Habana, 1980. Allí se mencionan otros muchos *decimistas*, como Martín Silveira, Agustín P. Calderón, SanFalcón, y algunos otros cuya fama trascendió a su época. Asimismo, cfr. Virgilio LÓPEZ LEMUS: *La décima. Panorama breve de la décima en Cuba*. Ed. Academia, La Habana, 1995, 30-4.

espectáculos públicos) comenzaban a influir no solo en el folklor campesino, sino en las propias artes nacionales, por ejemplo, en el nacionalismo musical coetáneo, que se enriquecía con aires de tonadas decimistas. Aunque el fenómeno folk se aleja del presente análisis, su vinculación con los cánones esenciales del desarrollo de la poesía cubana entre 1900 y 1925, y aun en años posteriores, no permite soslayarlo, como tradicionalmente ha hecho la crítica. El decimismo popular cubano continuó siendo un medio eficaz de expresión de numerosos elementos de la identidad cultural nacional que van desde el costumbrismo elemental que describe, hasta la crítica del modo de vida establecido en los órdenes políticos, social, económico y otros.

Entre los poetas de más renombre de la década 1910-1920, es Regino Boti quien mejor se percató de la importancia de la décima como portadora de poesía, capaz de llegar a las más vastas capas de la población cubana. Por ello, arma en 1919 la compilación *La lira cubana*, en la que aprovecha la popularidad de la estrofa para introducir entre diversas clases y capas populares poemas escritos en décimas junto a sonetos y otras variadas estrofas o formas poemáticas de la mejor tradición nacional desde Heredia. Este libro gozó de gran difusión y de varias ediciones, y fue uno de los mejores y más visibles puentes entre las vertientes culta y popular de la poesía de Cuba, de modo que la primera se pudo alimentar con mejores créditos de la segunda, aunque Boti propició una “alimentación” recíproca. El libro posee un claro sentido identitario nacional, porque el compilador incluyó una mayoría de textos exaltadores de lo cubano en lo externo simbólico y en lo íntimo temperamental; Boti no dejó fuera ni siquiera al “Himno invasor” de Loynaz del Castillo, expuesto tal vez por primera vez en una selección de textos poéticos como un poema en sí, y lo hizo junto a otros materiales en décimas como “La pregunta del guajiro al Gobierno Americano”, del popular Gregorio Rodríguez, de abierto antiinjerencismo, y en el que se lee una clara advertencia: “hay cubanos que han jurado / la independencia o la muerte”.

Así Boti distinguió a la décima en el real horizonte lírico cubano, renovado por su propia poesía; él se da cuenta de que ese horizonte está siendo alimentado con la tradición y mediante lo tradicional y de que la renovación no debe dejar fuera de su ámbito visual las ganancias poéticas de la poesía del pueblo, por lo que él mismo trabajó para reactualizar esa tradición, elevar el sentido poético aprehensivo de amplias capas populares y hacer de la poesía lo que ya había sido en el siglo anterior: un medio excelente para que el pueblo y sus poetas expresaran su esencia, su identidad. Por ello, la tarea de Boti en la renovación poética y en la divulgación popular de lo mejor de la poesía de Cuba es también de consciente extensión identitaria.

Muy diferente, pero no en el polo negativo, es la combinación de Paulino G. Báez: *Poetas jóvenes de Cuba* (1922), en la que dejó fuera a algunos poetas interesantes, pero asimiló entre la “juventud” lírica a la a punto de fallecer Luisa Pérez de Zambrana, para homenajearla, aunque ella pertenecía por su obra a otra etapa anterior del desarrollo lírico cubano. La colectánea de Báez tiene algunos méritos: distingue como “jóvenes” a los poetas renovadores como Boti, aplica por primera vez el término “joven” a una selección de poesía de Cuba y, de hecho, incluye en ella a poetas menores de veinte años de edad. En él, el concepto “joven” parece querer decir *actual*

y no se fundamental solo por lo biológico circunstancial. En suma, es un buen panorama de lo que acontecía a la sazón en el ámbito nacional en materia poética.

Si *La lira cubana* de Boti apunta hacia la tradición y pretende influir (con éxito) en la poesía popular y desde ella en la culta, *Poetas jóvenes de Cuba* anota inevitablemente la renovación; se equivoca en lo que anota, pero da fe de lo nuevo en poesía y de los nuevos poetas de la hora. Si la de Boti es para “consumo local”, la de Báez, editada en Barcelona, tiene objetivos más ambiciosos en el plano literario. Ambas, sin embargo, representan a su modo el ritmo de continuidad y de ruptura que preside el desarrollo de la lírica nacional cubana.

Al concluir el siglo XX, la crítica de poesía no deberá seguir mirando hacia los años iniciales de la secularidad como “pies de barro” del cuerpo literario; debería volver sobre los libros de poemas y no solo sobre la acumulación de opiniones, muchas veces prejuiciadas, que se sostuvieron sobre tal etapa en los años posteriores. Si es cierto que fue una era de frustración y desentono en el naciente ritmo republicano, visto el asunto desde la vertiente identitaria, la mejor poesía de entonces cumplió su papel como tal: como *poesía* capaz de sobrevivir a su tiempo (quizás con menos cuantía que en otras etapas) y como expresión de un pueblo joven. Algunos libros completos aún se dejan leer con algo más que simpatía por sus méritos estéticos. La crítica actual puede enfrentarse un siglo después con nuevas problemáticas en la vida nacional que encontrarían mejor explicación si se sale de la fama de páramo que aquella época fue arrastrando.

De la poesía escrita y publicada en Cuba entre 1900 y 1925, no tiene por qué sentirse avergonzada nuestra tradición. En lo espiritual, y en el orden de la expresión poética de la nacionalidad, el ser cubano cumplió y se cumplió a sí mismo entre 1900 y 1925, según el inevitable dictado de su hora; el mérito de salir de tal dictado no siempre es labor estrictamente individual. De Mercedes Matamoros a José Manuel Poveda hay un abundante flujo colectivo de poesía meritoria que llenó sin triunfalismos su etapa lírica y condicionó el desarrollo de la poesía cubana para mejores momentos expresivos. Identidad y poesía, suceso y expresión, continúan estrechamente vinculados.