

Carmen Julia
Prieto Peña

*Trabajos de
Juan Quinquín:
el discurso identitario
campesino en la primera
novela de Samuel Feijóo*

A lrededor de la obra literaria de Samuel Feijóo —cuyo paladín narrativo acaso sea la célebre novela *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*— perviven sanciones establecidas ya como lugares comunes que inducen repetidamente al equívoco. Entre ellas, la que la considera como espacio de salvamento de la verdadera identidad nacional o la legítima identidad cultural cubana, planteamiento que equipara el concepto de identidad nacional con una de las múltiples identidades culturales cubanas, a saber, la construida desde las regiones rurales por los factores humanos que integran el campesinado, haciendo de este modo que aparezcan como falseadas otras expresiones — literarias o no — que abordan nuestra identidad desde el énfasis en otras de las identidades culturales conformadoras del “ajiaco” cubano.¹

Pero esta quizás sea la confusión menos lamentable si se la compara con la creada por los afanes clasificatorios de una crítica que jerarquiza parámetros gnoseológicos como el registro de la realidad histórica, a partir de los cuales una novela como la aludida queda descrita como afirmación del acento local, “donde la pintura amorosa y sensual de la tierra, sus criaturas y sus formas

¹ Quizás no sería ocioso apuntar que entendemos las identidades nacionales y culturales como construcciones cualitativas epocales que se relacionan como vasos comunicantes. La identidad nacional cubana como significado concreto y abierto contiene en apretadas síntesis e inevitables jerarquías un sinnúmero de identidades culturales, dentro de las cuales las variables regionales, clasistas, grupales, raciales y de género han tenido diferente estructuración y hegemonía por espacio de distintos períodos históricos.

de vida, contempladas por un amante apasionado del folclor campesino [...]”.²

Este criterio abre la perspectiva de una supuesta herencia, ya apuntada antes por Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, entre la obra de Feijóo y el criollismo decimonónico, movimiento literario que realizó una modelación del guajiro como figura típica de la idiosincrasia popular, que mucho debe a los referentes cultos de la literatura bucólica y el mito rousseauiano del buen salvaje, centrada en rasgos frutivos individuales como la montería, la siesta y la cantoría, además de en la contemplación reposada de la naturaleza. Algunas valoraciones recientes de este movimiento, como la expuesta por Susana Montero en *La cara oculta de la identidad nacional*, refieren como ausentes de las imágenes modélicas del guajiro que el mismo ofrece, manifestaciones raigales de nuestro carácter como la vocación ética patriótica y la solidaridad a nivel colectivo,³ rasgos que, por demás, son de acusada presencia en la caracterización de los personajes en la novela *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*. Salta a la vista asimismo otro aspecto divergente entre ambas poéticas, y es la concepción de la naturaleza, que aparece como vínculo esencial en la novela, mientras que el movimiento poético decimonónico la asume en la mayoría de sus exponentes más como entorno apacible que como fuente de toda supervivencia.⁴ Pero estos deslindes más bien que aseveraciones definitivas, son la evidencia de que un estudio comparativo profundo queda por hacer.

² Véase Portuondo, 1964: 7.

³ Susana Montero en su libro *La cara oculta de la identidad nacional*, al referirse a las imágenes que los movimientos criollista y siboneyista exaltaron del cubano, plantea que “quedaron al margen de la propuesta identitaria dominante y al mismo tiempo mediante su idealización reforzaron [...] como estereotipo del guajiro cubano una serie de rasgos de evidente proyección masculina [...] en los que puede reconocerse claramente la mirada despreciativa del colonizador y en la que además, quedaron silenciadas muchas otras manifestaciones raigales de nuestro carácter, más graves y permanentes, menos festivas, incluidas por supuesto, la vocación ética patriótica y la solidaridad a nivel colectivo, las que sentarían plaza precisamente en el mundo rural cubano [...]. (:37)

⁴ Habría que exceptuar quizás, por las innumerables rupturas que practica con respecto al movimiento romántico y al siboneyismo, al poeta Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, que fue profundamente admirado por Feijóo, y a quien este dedicara una porción sustancial de su ensayo *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*.

Atendamos ahora a la cuestión suscitada por la otra línea temática que señala en su examen José Antonio Portuondo: la protesta social. El tema es harto corriente en la novelística cubana de la primera mitad de la década de los sesentas, donde surge aparejado a la denuncia de los males del pasado republicano y su contraposición con un presente de apertura hacia la emancipación social, política y económica de las masas. Los sucesos narrados en la novela, que efectivamente desembocan en una insurrección armada, fruto de una toma de conciencia de un grupo de campesinos hacia la exigencia de sus derechos, dirigidos por un líder de su misma condición, constituyen una denuncia de los innumerables atropellos sufridos por esta clase social en la época republicana, pero el conflicto central en ella no se reduce a las contradicciones entre una clase social y un aparato estatal corrupto, donde la explotación económica y la humillación son tópicos centrales. A pesar de su recurrencia en la trama novelesca, esas temáticas funcionan como oponentes de una realidad afirmativa, la realidad constituida por la modelación de la cultura popular campesina.

Los contrarios que la novela enfrenta son, por un lado, los sujetos de una forma de la cultura insular, la campesina, portadores de una arraigada identidad y abocados al cultivo de su riqueza, y por otro lado, las ajenas demandas de un poder impuesto, no explicado sociológicamente, enemigo no solo por detentar el poder político, sino sobre todo en virtud de su incultura, de su miopía reductora, de su falta de ligazón y pertenencia. Esta especie de guerra cuya génesis y apogeo presenta la novela no tiene lugar en el terreno ideopolítico, sino en el de la resistencia cultural ante las estrategias gubernamentales empobrecedoras que se enseñoreaban en el campo cubano durante la neocolonia, cuyos resultados fueron francamente contraculturales desde el punto de vista de la identidad nacional, al deformar el sentido espontáneo de sus expresiones, constriñendo su vitalidad legítima.

Asumido este conflicto como su centro estructurador, la novela se nos aparece como un texto híbrido, resultante del entrecruzamiento entre las pautas trazadas por la tradición narrativa y los modos expresivos populares; entre los caracteres más permanentes y espontáneos de la cultura popular campesina y los que son fruto de la contaminación con los productos de la subcultura masiva desplegada en la época republicana como mecanismo acul-

turador.⁵ De esta manera, la novela efectúa una modelación de la realidad que es a la vez construcción y reelaboración de la identidad cultural de acuerdo con su estrategia comunicativa concreta, como hacer discursivo que convoca, niega y se hace acreedor de otros discursos sociales con los que interactúa en su intención de apelar a destinatarios específicos.

Sin pretender agotar aquí las exigencias interpretativas de tal enfoque, pretendemos explicar a continuación algunos procedimientos que constituyen la novela como práctica discursiva. El vocablo “trabajos” contenido en el título apunta en ese sentido exegético de concebir la novela como un “hacer” peculiar en lugar de como un mero “decir”, enrumbado en este caso hacia la (re)producción y (re)creación de uno de los múltiples rostros constitutivos de la identidad nacional cubana.

Un sentido secundario, pero no menos importante, que induce a colocar el vocablo “trabajos” en el título, alude a los empeños de Feijóo en el contexto cultural de la Revolución dirigidos a legitimar el componente campesino dentro del concierto de las identidades culturales conformadoras de la identidad nacional. Dentro de esta estrategia cultural desplegada prácticamente en solitario desde la región central del país deben inscribirse las labores de recopilación folclórica, la fundación de escuelas de dibujantes populares, la concepción de revistas no letradas ni

⁵ Permítase el neologismo, derivado de la voz “aculturación”, manejada por Fernando Ortiz para designar la pérdida de rasgos culturales propios. Véase *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La cuestión del significado de la cultura campesina en la conformación de la identidad nacional durante el período republicano se encuentra lejos de ser esclarecida y merece una atención especial, por cuanto se manifiesta de modo muy ambivalente, por ejemplo, en el escarnio sobre los sujetos de la cultura campesina -los guajiros- visible en el propio campo semántico a que el vocablo alude (Véase Fernando Ortiz: *Nuevo catauro de cubanismos*, p. 158) y las concepciones que sobre la cultura del campo cubano animaban a los criollistas de las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Por otro lado, la maquinaria mediática republicana practicó la distorsión de lo folklórico campesino por medio de estrategias de mercado, de la difusión de estrellas y otros mecanismos aún no suficientemente atendidos. Con el advenimiento de la nueva sociedad se unía el peligro de que el folklor campesino fuera sistemáticamente cercenado por considerarlo contrario a la real emancipación de las clases subalternas, actitud que emergió discontinuamente en la agitada palestra político-cultural de los años '60. (Véase Roberto Díaz Castillo: “Lo esencial en el concepto de arte popular”, en revista *Casa de las Américas*, (124), enero-febrero, 1981).

académicas, e incluso sus obras literarias, concebidas como proyectos de desenajenación cultural paralelamente a su función estética. Hallar el modo en que ese proyecto se realiza en *Juan Quinquín...* supone atender a los múltiples dialogismos que establece con las prácticas discursivas que le son contemporáneas en lo ideológico, lo estético y lo cultural.

Desde el punto de vista del movimiento novelístico que le es contemporáneo, *Juan Quinquín...* no exhibe una factura renovadora; antes bien, parece reproducir fórmulas narrativas tradicionales, ya superadas por numerosas escuelas experimentales, discretas y como automatizadas dentro del mundo presentado. Así, la mesurada intervención del narrador omnisciente extradiegético, que con frecuencia cede el ejercicio de la voz directamente al habla de los personajes, sus pensamientos y narraciones, nos permite identificarlo desde el comienzo como un mero artificio textual más en las manos del autor implícito, cuya intencionalidad se apoya efectivamente en las operaciones del narrador, pero las trasciende. Por demás, tampoco es posible verificar esa intencionalidad en el examen de la organización temporal que reciben los sucesos narrados, la cual, salvo por una retrospectiva al comienzo y dos narraciones intercaladas más adelante en boca de un narrador personaje (el donoso *Suelta el Pollo*), transcurre linealmente sin que se advierta intervención alguna de sucesos concretos del tiempo histórico, apenas las necesarias referencias para ubicar vagamente la acción fabular en cualquier punto cronológico impreciso de la seudorrepública cubana.⁶

El énfasis en el tratamiento de otros principios organizadores del discurso como el espacio literario, los eventos y la estructura actancial, resulta en cambio de interés para describir la intención del autor. Respecto del espacio, esa relevancia no se alcanza por

⁶ Téngase en cuenta que la producción narrativa y en general toda la formación literaria cubana, experimentaban una acuciosa intervención de los discursos históricos en la conformación de sus planos temáticos. Usualmente, los acontecimientos históricos se situaban como escenarios donde sucedían las historias particulares, permeadas ellas mismas de la epicidad e inmediatez cotidianas. La contraposición entre un presente luminoso y un pasado de represión social, bandolerismo de la política oficial y lucha clandestina, ha sido señalada como característica de una mayoría de las obras del período. Véase Rogelio Rodríguez Coronel: *La novela de la Revolución Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982.

la movilidad de la instancia espacial desde la cual se cuentan los hechos, sino por la variedad de los lugares que se suceden en el mundo presentado, como escenarios de consumación de la condición trashumante de los personajes. En efecto, la acción se inicia en Pueblo Mocho y luego transcurre sucesivamente por El Sopapo, Guayabo Viejo, Guaos, el Guabairo, Caonao, Sabana Miguel, Palmira y otros sonoros topónimos, imaginarios o tomados de la rica geografía de la región central de Cuba, para luego volver a Pueblo Mocho, en cuyas inmediaciones se desenvuelven las escenas finales. En esta modelación de la realidad geográfica villareña destaca, primero, la predilección por los pequeños pueblos de campo, en cuya única calle apenas llega a explayarse el ambiente pueblerino urbano, que son fuente sin embargo de atractivo gracias al ingenio y la creatividad de sus pobladores. Otro aspecto relevante es la fundación de coordenadas espaciales hechas de proximidades, de placenteros recorridos a pie por el interior de un monte atravesado de trillos, de viviendas provisorias que luego se abandonan, todo lo cual confirma la estrecha ligazón entre la existencia del hombre y la naturaleza.

Por otra parte, las acciones narrativas jerarquizadas en la novela al rango de eventos, es decir, como configuraciones discursivas, coinciden a nivel compositivo con su organización en capítulos. De este modo, en los primeros doce hallamos la sucesión de eventos que vinculan el texto novelesco con las narraciones folklóricas. Narrados en secuencias que siguen el orden siguiente: la parranda, el circo, el boxeo, el velorio de santo y el rodeo, provocan que se acentúe el equívoco de emparentar el texto con un muestrario, una especie de mosaico de la cultura popular campesina, sucesión rara por demás en el contexto literario. A partir del capítulo doce se alternan tres secuencias narrativas que a la vez pueden considerarse como eventos: la demanda de votos a cargo del Alcalde y otros personajes que se le relacionan; los esfuerzos de subsistencia honrada llevados a cabo por Juan Quinquín y El Jachero; y los sucesivos negocios no honestos que emprende el Gallego, secundado por Suelta el Pollo, de quien se convierte en mentor. Tal despliegue sostiene una implícita contienda entre valores éticos que luego desemboca, hacia el capítulo treinta y seis, en la insurrección armada, evento en el que confluyen todos los personajes, ya sea como alzados insurrectos, como sus ayudantes o como miembros del ejército opresor.

Esta cuidadosa organización argumental plantea aún otros retos interpretativos hacia el final de la novela, donde se produce la muerte de los principales gestores de la insurrección. Más allá de especulaciones sobre la supuesta maniobra de subversión de las tradicionales concepciones acerca del desenlace novelesco, el oscuro destino de los héroes se nos aparece en su tratamiento abrupto e inesperado, no ceremonioso ni acompañado de sentencia alguna – diríase “al estilo guajiro” en uno de los pasajes – como una exaltación implícita del ciclo vital precedente, en evidente confirmación de la fisonomía de criaturas naturales que los héroes portan, ni más ni menos gloriosas que el novillo toreador, muerto en el capítulo doce por manos hambrientas.

El motivo de la muerte final obedece asimismo, en la interpretación de la intencionalidad del autor que venimos realizando, al propósito de diferenciarse de los productos literarios de la cultura masiva, corrientes en la época republicana bajo la forma de comics y novelas por entregas, que el mismo Feijóo afirma haber consumido en su infancia y deplora en *El sensible Zarapico*, pero que eran mucho menos comunes en el entorno campesino y por ello mucho más ajenos.

Es sabido que la maquinaria consumista mediática de la pseudo-república creó a partir de la controversia campesina un producto muy popular, sobre todo desde la década de los cuarentas, que propiciaba el lanzamiento de los improvisadores como estrellas de los media a la vez que desvirtuaba el carácter espontáneo del llamado repentismo, forzando las composiciones a ajustarse a ciertas reglas o etiquetas en el lenguaje que inevitablemente condujeron a su desnaturalización de los contextos originarios. Es esta una faceta muy desatendida de nuestra historia cultural, sin embargo la recopilación *Décimas rescatadas del polvo y el olvido* resulta suficiente para el propósito de establecer una comparación entre ese hacer creativo llamado repentismo en su presentación como discurso radiofónico, que ofrece de modo fiel la transcripción realizada por la hermana del autor del citado libro; y en su variante espontánea, tal como se representa en el torneo de improvisadores del primer evento de la novela, la parranda. Esa comparación conducirá a develar en alguna medida la verdadera relación entre la novela y el discurso de la llamada literatura de masas.

En la ficción novelesca se recoge la concertación espontánea de un grupo de trovadores conocidos por sus sobrenombres artísticos: el Mayoral del Guabairo, el Palomo de Guaos, el Tomeguín de la Caldera y el Clarín de los Golfos, rimbombantes epítetos que connotan un renombre efectivo pero indeterminado. Esta práctica de hacerse acompañar por un calificativo sonoro, alusivo a la pericia del trovador, no era ajena a los trovadores que frecuentaban los espacios radiales; a menudo se empleaba el gentilicio o el nombre del pueblo natal en la perífrasis que acompañaba al artista. Nótese, sin embargo, cómo en la selección de los referidos en la novela se reitera la misma estructura sintáctica, que a veces emplea el gentilicio y otras veces, los nombres “caldera” y “golfos”, que unidos al resto del sintagma producen una significación ambigua entre el respeto y la burla.

Añádase a esta distinción el hecho de que la controversia radiofónica invariablemente tiene como centro de la rivalidad la supuesta impericia en el oficio de parte del contendiente, por lo que pudiéramos considerarla como un recurso retórico. En cambio, la rivalidad entre los trovadores de la parranda de Cheche Hernández surge debido a que ambos improvisadores pretenden a Teresa Canelo, y solo al final deriva en discusión sobre los mejores modos de decir, antes de acabar en ardorosa pelea de puños, lo que le imprime un sello más realista. Además, la controversia radial exhibe un despliegue verboso que no hallamos en la “silvestre”; un registro lingüístico más correcto, más pulcro. En las décimas que incluye el pasaje novelesco abundan las partículas lingüísticas apocopadas (“*pa que vayan convirtiendo*”), cubanismos (“*pero sí puedo cubrir/de puya a los trovadores*”), estructuras sintácticas en las que menudea el polisíndeton (“*y sé perder y ganar / aunque sea un tomeguín*”), deformaciones fonéticas que influyen sobre la rima o la métrica (“*yo les puedo asegural /que las habrá sin rival*”), (“*si mai siembras cogerás*”) y hasta vulgarismos (“*sancocho*”, “*tibores*”, “*tetas*”). Eso sí, no se encuentra modificación alguna a la estructura tradicional de la espinela. El examen de estos rasgos de estilo puede desembocar en el equívoco de atribuir una intención peyorativa al autor, cuando en realidad lo que pretende es “zafarse” o emanciparse del poder condicionante de los códigos de la radio para ofrecer, y en suma sancionar, una visión más auténtica del fenómeno del repentismo cubano.

Sin duda alguna, otros pasajes de la novela podrían analizarse desde el punto de vista de sus correspondencias y/o divergencias con formas y estrategias pertenecientes a la cultura de masas. De hecho, las secuencias del circo, el boxeo y el rodeo aparecen explícitamente como empresas comerciales, destinadas a ganar dinero mediante la explotación de aficiones culturales, y es probable que algunas de las poses y mecanismos de esa forma de cultura estén implícitamente sometidas a juicio, como sucede con el acomodamiento del personaje del Gallego durante el pasaje del rodeo, en su papel de estrella del espectáculo. Por último, algunos episodios del argumento como el que narra la historia de los amores del Jachero revelan una configuración similar a las propias de la literatura de masas. Quede también esta línea esbozada para posteriores abordajes.

Procuraremos ahora el examen de un dispositivo semántico particularmente revelador de la novela: la estructura actancial, donde están contenidos los núcleos sémicos que luego encarnarán actores y personajes, así como su jerarquía. Tal como ya se anunciaba al principio, las fuerzas que contienden en la novela conforman sendos arquetipos universales, identificados a su vez con el bien y el mal, la paz y la guerra, la vitalidad y la muerte, la cultura y la incultura. Tal reparto en polos opuestos remeda la estructuración tradicional de numerosas narraciones orales. El bien y sus nociones allegadas se realizan en un solo actor colectivo, entidad que responde al conjunto de los guajiros, sobre cuyo fondo emergen algunas individualidades configuradas como personajes, entre las que han de enumerarse el protagonista, el coprotagonista, la amada y otros secundarios entre los que destacan el jovencito apodado Suelta el Pollo y el Gallego, que encarna una pareja célebre en la tradición literaria española, el pícaro y su lazarillo. Estos dos personajes confirman que la representación del bien no es maniquea como podría suceder en las narraciones orales tradicionales.

El sujeto colectivo representado por el conjunto de los guajiros, reúne atributos que conducen a su dignificación como grupo huma-

⁷ Para Ortiz, la voz "guajiro" es de origen yucateco y con ella "se llaman en Cuba todos los habitantes del campo y no les gusta el apodo, acaso porque lo atribuyan a una acusación de rusticidad" En: Fernando Ortiz: *Nuevo catauro de cubanismos*, p. 274, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975: 274). Véanse también las entradas "guajirada" y "guajirería".

no, pues está ausente de su caracterización toda conducta inculta, torpeza o cortedad, rasgos señalados como corrientes en el uso cubano de este vocablo.⁷ Es oportuno señalar que la posesión de cultura en este caso implica la posesión de un saber tradicional acerca de la naturaleza y las mejores formas de vida en ella en cuanto al sustento, la belleza, la alegría y la eticidad, órdenes en los que cada uno practica su agilidad, creatividad y eficacia. En consecuencia, se desenvuelven como criaturas olvidadas de todo dato oficial, hasta sus nombres o apellidos son opacados por los apodos. Las vicisitudes de la vida política, las noticias y hechos oficiales son tan remotos e incomprensibles como la idea de Dios. Juan Quinquín y El Jachero no son agitadores políticos, ni guerrilleros ni líderes, sólo guajiros sencillos en búsqueda de medios de subsistencia que acaso ignoran otras razones para la lucha que las de la defensa de la dignidad de un grupo humano concreto, al que le unen lazos individuales de solidaridad, pues lo colectivo no existe para ellos sino como la suma de muchas individualidades.

Los ideales arquetípicos vitales de este grupo tienen su representación novelesca en el espacio del conuco, sostenido por los semas de lo “propio” y “lo que es fruto del trabajo honrado”. Este espacio es construido casi desde el comienzo de la novela, en una zona geográfica sin referente real, conocida como Guayaibo Viejo, como terreno arrendado, cifrándose en su cosecha las esperanzas de redención de los personajes principales. El conuco se abandona con dolor, por pura necesidad, se defiende de las trampas urdidas desde el actante negativo para escamotearlo, se cuida, se visita y se espera. El conuco de la ficción novelesca coincide simbólicamente con la forma de distribución de la tierra que en la etapa republicana era considerada por los espíritus más progresistas de la intelectualidad cubana como la más eficaz y patriótica forma de uso económico de la tierra.⁸

Este polo actancial completa su definición en el proceso que lo opone a la representación del mal, grupo más reducido donde los actores no alcanzan el estatuto de personajes, y son caracterizados por medio de unos pocos rasgos dominantes. El

⁸ Al respecto plantea el propio Ortiz en un artículo publicado en la revista *Cuba Contemporánea* en 1923, que “la multiplicación de los conucos [...] habría de hacer más por la independencia patria que esta política ladronesca que nos hunde y nos deshonor”. Tomado de ob. cit., p. 158 y s.s.

alcalde es el que tiene mayor importancia desde el punto de vista de la trama, como malsano pretendiente de Teresa, expoliador de impuestos y cédulas, arrogante abusador de su poder y carente de sensibilidad. El resto de los actores participa de los tres últimos rasgos. La representación del mal es algo más homogénea, aunque se detiene en la ejemplificación de soldados honestos.

En la definición de este polo actancial es fundamental su contraposición con el bien. Al respecto podrían convocarse dos pasajes, dispuestos sin relación aparente en la novela, en que se narran estados solitarios de personajes que pertenecen a ambos polos. En el pasaje en que el narrador describe el periplo del Alcalde por el campo,⁹ alternan sus pensamientos, que calculan ganancias y elucubran sobre las ventajas de su "amistad" con El Doctor, y la observación que realiza el narrador de las magníficas bellezas del paisaje, bellezas que, por supuesto, el Alcalde no puede ver. El otro pasaje es el de la muerte del hijo de Rufino García,¹⁰ mientras vigila el acceso al campamento insurrecto. En la ociosa inmovilidad de su guardia, le distraen los colores de una mariposa y no se percata del peligro; muere instantáneamente de un balazo en la frente. En este pasaje el narrador acompaña al personaje en su abstracción, no se distancia de él como en el otro caso.

Hasta aquí hemos esbozado un ejercicio interpretativo que si bien no ha podido evitar alguna manquedad, motivada quizás por la rusticidad de la mirada ante algunas sutilezas, ha permitido develar en sus aspectos fundamentales la estrategia comunicativa que anima a la novela, que podría resumirse en la definición de la clase de lector a que ella apela, no libresco, vital, practicante de modos de vivir y pensar arraigados en las condiciones de ligazón con la naturaleza, lo cual en modo alguno supone lo irracional, lo superfluo o insensible. El llamamiento de ese lector sin poses quizás sea la razón de la popularidad de esta novela, y de la superficialidad con que la crítica la ha asumido.

⁹ Samuel Feijóo: *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*, p. 30, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989. Las citas realizadas corresponden a esta edición.

¹⁰ Ob. cit., pp. 166 y 167.

Bibliografía

- BODE HERNÁNDEZ, GERMÁN (estudio y antología) (1997): *Décimas rescatadas del polvo y el olvido*, Colección La Fuente Viva, Fundación Fernando Ortiz, La Habana.
- FEIJÓO, SAMUEL (1981): *El sensible Zarapico (Autobiografía)*, en *Signos*, (27), Santa Clara, Biblioteca Martí, enero-diciembre.
- _____ (1989): *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*, 185 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- _____ (1961): *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- MONTERO, SUSANA (2003): *La cara oculta de la identidad nacional*, Colección Mariposa, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO (1964): "José Soler Puig y la novela de la Revolución Cubana", en *La Gaceta de Cuba*, (39): 6-8, 5 de julio.
- ORTIZ, FERNANDO (1983): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- _____ (1975): *Nuevo catauro de cubanismos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- RODRÍGUEZ CORONEL, ROGELIO (1982): *La novela de la Revolución Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- VITIER, CINTIO (1998): *Lo cubano en la poesía*, 406 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana.