

Iluminada por la poesía. (Pequeña historia de la poesía y la Institución en Villa Clara, años sesenta)

Marta Rita Águila
Ajón

*La poesía va iluminando
la isla de Cuba.*

CINTIO VITIER

Al decir de Sartre «Un bosque sin un árbol, es un bosque, pero no es el mismo bosque.» Tal vez si se consideraran esos follajes ausentes de nuestra literatura, su historia no sonara a canto monacorde. «Hasta el momento todo intento de realizar una historia de la literatura cubana, salvo honrosas excepciones, ha sido una historia de la literatura en la capital, que apenas logra engarzar a la región en su perspectiva nacional.¹ Luego de esto, los estudios regionales representan una posibilidad de enmendar la perspectiva de un discurso nacional regido por La Habana como «ciudad letrada»,² por tanto, lejos de representar un peligro de balcanización, como muchos han afirmado, «la historia regional se alza como una necesidad de lograr un conocimiento científicamente más fundamentado, que nos libre de estereotipos y soluciones supuestamente fáciles».³

Quede entonces claro que no es vanidad aldeana lo que nos ha llevado a concebir este esbozo de lo que pudiera ser en un futuro la historia de la poesía, sus poetas y otras muchas voluntades que han hecho posible que desde los prístinos intentos de José Surí y Águila hasta la era de los post, Villa Clara sea una región iluminada por la poesía.

A partir de 1945 comienza a producirse en las letras hispánicas un cambio de signo que pretendía dotar a la poesía de una expresión diferente de la de sus predecesores. Hasta ese momento el discurso poético estaba marcado por el

¹ Carmen Sotolongo: «Regionalismo *versus* globalización» (inédito).

² Término utilizado por Ángel Rama. Ver *Transculturación narrativa en América Latina*, Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1989.

³ Elena Yedra: «Programa de trabajo para una historia regional de la literatura cubana» (inédito).

común imperio de la palabra y una metaforización predominante como recurso topológico. Contra estas exuberancias del lenguaje arremetieron los nuevos poetas. En Latinoamérica esta reacción se hace evidente en dos tendencias poéticas: la llamada antipoesía, gestada a partir del libro *Poemas y Antipoemas* (1954) del chileno Nicanor Parra, y el exteriorismo, formado por un grupo de poetas caracterizados por un lenguaje mucho más desenfadado que buscaban en lo cotidiano sus principales temas y motivos. En España esta nueva poesía va a ser reconocida por Carlos Bousoño bajo el término de *poesía postcontemporánea*. En Cuba este movimiento va a gestarse bajo el nombre de *coloquialismo*, y no llegaría a cristalizar definitivamente hasta después del triunfo revolucionario.

El año 1959 marcó un importante giro en la historia cubana. Unido muy íntimamente a este proceso de cambios, comenzaría a operarse otra revolución en el campo de las letras y la cultura nacional: el surgimiento de una nueva estética marcada por el compromiso social y la adopción de una praxis revolucionaria. A la par de ello la Institución literaria⁴ se organizaba para modalizar el nuevo discurso. Inmediatamente se crea la Imprenta Nacional y a partir de ella es que se constituyen los primeros frutos del proceso literario-editorial que abarcó la creación del Instituto Cubano del Libro, la Editorial Nacional y Ediciones Revolucionarias, bajo la dirección del Consejo Nacional de Cultura; la fundación de Casa de las Américas y la UNEAC; estas dos últimas instituciones con el objetivo de nuclear a los artistas. Para estimular y promover la labor creadora se abren convocatorias a nuevos concursos: «David», «26 de Julio», «13 de Marzo», entre otros. En 1962 se fundan *La Gaceta de Cuba* y la revista *Unión*, y se ponen en marcha las Ediciones Unión. A partir de entonces se ampliarían todos estos mecanismos institucionales a lo largo del país.⁵

En las provincias este proceso de institucionalización no se operó de una manera tan vertiginosa y el potencial artístico, naturalmente, era mucho menor. Tampoco los códigos coloquiales serían completamente asumidos por nuestros poetas hasta entrada ya la década del 70. De la seudorrepública nos llegaba mayormente la herencia de una poesía con un carácter epigonal que se insertaba en dos corrientes fundamentales: el neorromanticismo y una poesía de crítica social con raíces negristas y costumbristas.

Durante estos primeros años no se crean todavía mecanismos institucionales capaces de asumir nuestra producción literaria, que por demás era muy escasa. El gobierno revolucionario e incluso muchos de los propios poetas dieron prioridad a otros asuntos de «mayor urgencia». La campaña de alfabetización, la lucha contra bandidos, la organización de las milicias, las

⁴ Ver Pamela María Smorkalof: *Literatura y edición de libros*, pp. 192-204, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

⁵ René Batista Moreno ahonda sobre esta situación (entrevista inédita).

transformaciones sociales y económicas constituían una vorágine de tareas que dejaban poco tiempo para la poesía.⁶

Por otra parte las posibilidades editoriales eran muy reducidas. Si un autor quería publicar tenía que marchar a La Habana, pues desde la provincia era prácticamente imposible. Si bien desde 1959 había sido creada la Imprenta Nacional y toda una red de organismos de este tipo a partir de la misma, en esta década no se puede hablar aún de la existencia de una avalancha editorial. A estas limitantes se le suma que, aunque en la región la mayor parte de las imprentas no fueron nacionalizadas hasta que no se produce la llamada «Ofensiva Revolucionaria» de marzo de 1968, casi todas eran, además de escasas, pequeñísimas y sólo alcanzaban a hacer muy cortas tiradas; se dedicaban principalmente a la confección de invitaciones, anuncios y folletines de muy mala calidad.

Para suplir estas carencias sólo existía el periódico *Vanguardia*, que en aquel entonces salía diariamente y que tenía una hoja donde se daban noticias de índole cultural y aparecían algunos poemas de autores locales. También existía un espacio para la décima humorística en el semanario *Melaito*. Por último la Universidad Central de Las Villas contaba con una editorial a cargo de Feijóo, en la cual la vida cultural de la provincia tenía cabida mayormente en una dimensión folclórica.

Es comprensible, pues, que en estas condiciones sólo fueran publicados tres libros de autores villaclareños: *Ser en el tiempo*⁷ (1962) y *Hablo de tierra conocida*⁸ (1964), ambos escritos por Carlos Galindo Lena y *Donde canta el Tocoloro* (sic)⁹ (1963), de Leoncio Yanes.

Carlos Galindo se había trasladado por esos años a La Habana y allí funda junto a Francisco de Oraá las ediciones Belic, donde más tarde logra publicar estos poemarios; el primero sale por la colección Cuadernos Girón y el segundo por la colección Benthos. En cambio, Leoncio Yanes permanece en Santa Clara, aunque se mantiene bastante vinculado a la vida literaria de Camajuaní; cultiva la décima popular y es descubierto por Feijóo, quien publica su libro en la editorial de la Universidad.

A partir de 1967 se inicia la creación de los talleres literarios, el primero en fundarse fue el taller de Santa Clara, «Juan Oscar Alvarado», integrado en aquel entonces por Agustín Fowler, Arturo China, Teresa González Guedes, etcétera. Este movimiento logró un acercamiento a los jóvenes y a su obra. Los creadores

⁶ En este sentido, la definición de Institución literaria la concebimos, según Jaques Dubois, como «el número de instancias cuya primera función es proporcionar a los escritores y a sus obras el reconocimiento de una identidad y de una clasificación, estas instancias por lo demás son bien conocidas: el dispositivo editorial, la crítica, los jurados, las academias y la enseñanza literaria, sin hablar de los cenáculos, salones y revistas».

⁷ Carlos Galindo Lena: *Ser en el tiempo*, Ediciones Belic, La Habana, 1962.

⁸ -----: *Hablo de tierra conocida*, Ediciones Belic, La Habana, 1964.

⁹ Leoncio Yanes: *Donde canta el tocoloro*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1963.

de cada localidad se nuclearon en torno al taller. A partir de ese momento se inicia un proceso de confrontaciones estéticas y de actualización de la norma. Publicaciones como *El Caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura* y *La Gaceta de Cuba*, además de la actividad editorial de Letras Cubanas con las colecciones Pluma en Ristre y Espiral destinadas a dar a conocer jóvenes figuras, hicieron posible que en el interior del país los escritores comenzaran a conocer y a asimilar los códigos coloquialistas. De este modo se inicia el proceso de homogeneización dentro de nuestra literatura.

Tras el comienzo de los talleres es que va a gestarse la poesía de primera línea, la más renovadora. Estos jóvenes van a imprimirle una nueva fuerza al desarrollo de la cultura, en cada una de sus localidades. Un ejemplo de este afán lo tenemos en la revista *Revolución Hogaño* y las ediciones Hogaño, toda esta labor fue llevada a cabo por los miembros del taller literario «José García del Barco», fundado en octubre de 1967 por Francisco Rodríguez Alemán y los asesores literarios Arturo China y Mercedes Dorta. Por aquel entonces contaba con veinte integrantes, entre los que se encontraban René Batista (como figura principal), Ramiro Porta, Nivia de la Paz y Laura Rodríguez. Alrededor de este taller no sólo se agruparon poetas cultos, sino también poetas repentistas que asistían acompañados de su laúd para improvisar allí sus décimas; de estos últimos sólo Leoncio Yanes logró superarse. Este grupo de poetas comenzaría paulatinamente a asimilar el versolibrismo y otros rasgos de la poesía coloquial.

Revolución Hogaño fue la primera revista tipográfica editada en monotipo por un taller literario. Al respecto Ricardo Riverón ha escrito: «El primer número de esta publicación engendrada en Camajuaní con la técnica de impresión directa y formato de cuaderno escolar, en 1967, devendría óvulo fecundado para que, gracias a la perseverancia –casi tozudez– de su principal promotor, René Batista Moreno se desatara en este pequeño municipio cubano un fervor editorial que aún hoy (...) no ha concluido».¹⁰ *Revolución Hogaño* solamente contó con la salida de seis o siete números y posteriormente desapareció. Sin embargo, aunque efímera, tuvo el mérito de ser el primero de los intentos y de servir como motor impulsor a un movimiento de publicaciones alrededor de los talleres que tendría su auge en los '80. Resulta además interesante, el hecho de que al parecer los fundadores de *Revolución Hogaño*, contaron con una experiencia acumulada a través de los años desde el siglo pasado. Según el propio René Batista, Camajuaní tenía una cultura periodística.¹¹

Poco después surgieron las Ediciones Hogaño (fueron bautizadas posteriormente con este nombre por Ricardo Riverón), realizadas con papel de baja calidad y presilladas por el lomo; sin embargo, a pesar de contar con modestísimos recursos, lograron una decorosa factura, aunque sin sello alguno, sin derecho de autor, ni colofón. Gracias a esta pequeña producción editorial tuvie-

¹⁰ Ricardo Riverón Rojas: «Ediciones Hogaño. Sin sello, copyright ni colofón» (inédito).

¹¹ Entrevista concedida por René Batista a la autora (inédita).

ron salida varios folletos de poesía nuestros; el primero de estos libros, *Aquí mis Versos* (1967) de Ramiro Porta, es publicado en el segundo lustro de la década.

Si tenemos en cuenta todos estos acontecimientos, resulta evidente que a finales de los '60 comienza a reanimarse la vida literaria. Sin embargo, para conocer el estado de la poesía durante esta etapa sólo nos limitaremos a los libros publicados.

Ser en el tiempo es un libro que quiere ser testimonio de su época, pero no por ello renuncia a este trascendentalismo que siempre ha obsesionado al ser humano; de ahí que, aunque se desarrolle bajo la impronta del ataque a Playa Girón, este poemario no queda reducido a la inmediatez de los hechos.

Ser en el tiempo es un inmenso canto a la libertad y al derecho de existir en paz sobre la tierra, y es al mismo tiempo un desgarrado llanto por la muerte y la desolación de la guerra. Poemas como «Cantos para nuestros aviadores en Girón» y «La muerte en las arenas de Girón» han sido considerados verdaderas elegías heroicas. Sin embargo, a pesar de haber escrito poesía testimonial y de ser un autor donde se evidencia una plena convicción revolucionaria, Galindo nunca militó en la vanguardia del coloquialismo. Sobre su obra siempre va a pesar una visión intimista muy integrada a su universo vivencial :

*Le debo un poema al circo de mi infancia
Ayer he visto la carpa desplegada y de nuevo he sentido temor del
[trapecista
Siempre tuve temor del aire de su muerte*

(«Circo»)

Tampoco renuncia a «las ganancias del lenguaje tropológico contemporáneo; a la proliferación de imágenes visionarias, visiones, superposiciones temporales..., en fin a la palabra en trance de creación simbólica». ¹² Predomina el símbolo extraído de la cultura cristiana: ángel, hostia, pesebre, copa, lo cual refuerza el tono sentenciosamente bíblico de su poesía. En el lenguaje va a manifestarse un tímido hermetismo que se evidencia en la sencillez tropológica; sin embargo ya desde entonces las visiones y las imágenes visionarias, recurrentes de la poesía moderna jugaban un intenso protagonismo en su lírica.

*Vinieron y traían un caballo de humo entre los ojos
(...)
porque no hay palabras para los muertos de Girón
ellos rebasan el talón inservible de la sangre
melancólicos vasos donde el infinito se juega su amapola*

¹² Carmen Sotolongo: «Rasgos estilísticos recurrentes en la poesía villaclareña», *Tesis* (boletín electrónico), año 1, n. 3, Santa Clara, octubre, 1995.

Este libro, a pesar de ser su creación primigenia, muestra ya a un autor con verdadera voluntad de estilo. Sobre él Galindo comenta: «La vida me ofrecía un cuadro impresionante; ahí estaban los grandes heroísmos, las hazañas modelando la historia y la poesía brotando a raudales...»¹³

Hablo de Tierra Conocida (Ed. Belic, colección Benthos, 1964) es su segundo poemario y ya aquí se aprecian los primeros síntomas de madurez expresiva, el lenguaje se torna más complicado metafóricamente, aunque sin llegar a ser hermético. Si bien Galindo va a continuar conservando cierto tono conversacional, aunque muy atenuado, ya su verso va a resolverse completamente entre las ganancias de la tropologización. Los símbolos continúan emergiendo de la tradición cristiana y la naturaleza: la tierra, el fuego, el agua; también hace un reiterado uso de metáforas afectivas «*copas de castidad*», «*copa de ternura*», «*árbol de sus ojos*». Las imágenes visionarias y las visiones proliferan y alcanzan un mayor vuelo poético: «*ojos ventanas*», «*horizontes de caballos*», «*sjzmin de luz*», «*la levedad del ángel provoca pájaros al cielo*». El tono ancestral de los versículos bíblicos se mantiene dominando el ritmo interno del poema.

En el plano conceptual van a ser profundizadas y diversificadas las líneas poéticas de su anterior libro: el derecho de defender la libertad, todo el repudio hacia la guerra, el hombre como gran demiurgo del mundo, el cosmos, la muerte. Ya no va a limitarse a la elegía, sino a la elegía íntima marcada por una visión más profunda de la historia, más de vivencias, poemas como «Justicia» o «Crecer», nos revelan a Galindo como el gran humanista. Su humanismo y su fe en los hombres es un canto que vivifica y contagia.

Acerca de este libro su autor ha expresado: «es a mi juicio un libro polémico, la mayoría de los poemas que lo integran, pertenecen a un momento ya superado. Su lenguaje trata de ser sentencioso y bíblico, pero no lo logra, naturalmente, es honesto mas algo confuso, el mensaje no llega con claridad al lector».¹⁴ Sin embargo, consideramos que Galindo fue demasiado riguroso consigo mismo, pues *Hablo de tierra conocida* es un poemario que se adelanta a su época, un fiel anuncio de lo que sería la nueva poética de los '80.

El autor del libro *Donde canta el tocoloro* fue un poeta guajiro. Leoncio Yanes nació en la finca «El Mamey», en Camajuani, el 12 de septiembre de 1908. Comenzó a escribir desde temprana edad, y sus primeras décimas fueron publicadas en *La Política Cómica*, semanario satírico de aquella época. En 1939 publicó *Tragedia de amor* y en 1940 *Campiña sonora*, dos novelitas dramáticas escritas en décima. En 1959 publica el libro de poesía *Tierra y Cielo* y en 1963 es descubierto por Feijóo, quien reconoce en él a un seguidor del Cucalambé y más tarde escribiría en el prólogo de *Donde canta el tocoloro*: «este libro está coloreado con escenas agrestes de campo, de hombre de campo, no campo de poeta

¹³ Carlos Galindo: «Ser de Carlos...», entrevista de José Luis Rodríguez de Armas, *Contacto*, n. 1, Santa Clara, 1980, p. 6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

citadino, sino campo a rajatabla: de flor, río, perfume, músicas insulares, muy limpio.»¹⁵

Leoncio Yanes, a diferencia de la mayoría de los campesinos, aprendió a leer y a escribir, en él siempre hubo una voluntad de superación que lo harían adquirir conocimientos de manera autodidacta. Entró por la tradición de nuestras letras de manera espontánea. Su poesía continúa la tradición del cuerno frutal, que existe en la literatura cubana desde Balboa:

*Ninguna fruta extranjera
es mejor que la cubana,
incluyendo la manzana,
la zarzamora y la pera
¿Quién comerse no quisiera
un dorado marañón?
¿Quién no se come un melón
de Castilla o de sandía?
¿Quién no salta de alegría
con la pulpa de un anón?*

(«De las frutas de Cuba»)

Incluso está presente en estos versos ese contrapunteo de las frutas donde se intenta validar la esencia de nuestra nacionalidad a partir de los rasgos autóctonos de su flora. Tales caracteres figuran en nuestras tradiciones desde Rubalcaba. Otra vez hallamos coincidencias en este poeta con otros anteriores al identificar a la piña como la reina de las frutas, tal como lo hizo Zequeira en «Oda a la piña»:

*Y en Cuba, la Patria mía
aparte de la grosella,
me queda una fruta bella
sin mencionar todavía
Es de suprema ambrosía
es de suma sabrosura
reto desde mi llanura
las riquezas verdaderas
de las frutas extranjeras
con una piña madura*

(«De las frutas de Cuba»)

¹⁵ Samuel Feijóo: «Prólogo», en Leoncio Yanes: *Donde canta...*

De este modo Yanes se instaura dentro de la línea de metáforas sobre frutas, flores, árboles, pájaros e insectos cubanos. No obstante la escasa cultura que hubiera tenido este cantor y la manera esencialmente espontánea de entroncarse en nuestra tradición, en su obra se evidencia el conocimiento de la «escuela siboneyista». Veamos este fragmento donde el poeta explicita con orgullo la raíz de su verso:

*Versos de agreste tonada
de mansa yunta, de arado,
verso de surco sembrado
en la tierra liberada.
Verso de lira templada
de tabaco y de café;
Versos del Cucalambé,
de Fornaris, de Pobeda;
Versos de verde arboleda
esos son los que yo sé.*

(«A los poetas cubanos»)

Resulta usual el conjunto de décimas escritas únicamente con nominativos indígenas, tal como ya lo había hecho Pobeda:

*Mayaguano, Mayarín,
Guanacaro, Maraguán,
Guayos, Mapos, Cabayguán,
Casiguas y Manatí,
Guaro, Mamey, Yumurí,
Jagua, Güines, Bijarú,
Caobillas, Indios, Yabú,
Caguaguas, Caracusey,
Guaicanamar, Casisey,
Caimanera y Caisimú.*

(«Pueblos, barrios y algunos lugares de Cuba
con nombres indios o derivados de ellos»)

Hay en su obra cierta visión romántica del paisaje, la naturaleza es el espejo del alma del guajiro. En sus poemas la vida es alegre, bella y sin tonos sombríos, como nuestros campos. Es así que canta a sus costumbres y a su universo. Todas sus décimas escritas al estilo tradicional y de rima consonante «generosas, corretonas y sorprendentes» van a reflejar «una Cuba pacífica,

¹⁶ Idem.

bella, laboriosa, cantora, inocente, libre, justiciera».¹⁶ Su lenguaje es tan sencillo como el del guajiro y no va más allá de la metáfora tradicional establecida por analogía.

Donde canta el tocoloro es un libro que expone rasgos de nuestra cubanía. En él se respira ese mismo perfumado aire insular que desprenden los versos de Lezama.

Concluido este recorrido por la poesía y la Institución en la provincia, puede inferirse que no es hasta finales de esta década que comienzan a ser asimilados los códigos coloquialistas, lo cual estuvo motivado sobre todo por el movimiento de talleres literarios. No obstante la existencia de varios grupos de creadores, solo lograron publicar dos poetas, ninguno de los dos pueden considerarse paradigmas o seguidores de la norma coloquial. Por lo que aún en los '60 no puede hablarse de auge del coloquialismo en la región. Tampoco puede hablarse de un gran desarrollo institucional en la esfera de la cultura.