

Edelmis Anoceto  
Vega

*René Batista  
Moreno, lo popular  
en su poesía*

*Ese pueblo lo tiene uno muy adentro, hasta los huesos.*

RENÉ BATISTA MORENO

**P**or el año 2000 veía a René Batista Moreno como un señor circunspecto, de cabeza erguida, de una compostura cortada a la antigua, sereno y preciso en el hablar, convincente y casi incorregible en sus posiciones, autoritario. Veía también al autor de libros recopiladores de las maravillas de la creación popular, y de las parrandas de su Camajuaní; al investigador de campo, de guajiro intelecto. Luego, al entablar con él una amistad que cumplió una década y a la que solo puso fin su muerte, inadmisibles para muchos, surgió el bromista; pero las bromas de René, de calidad exquisita, paradójicamente surgían de su propia circunspección y seriedad. Sería lo que después llamamos «renezadas».<sup>1</sup> Y poco a poco se fue formando en mí la idea completa e indivisa de su ser.

No sería hasta mucho después que advertí al poeta. Su poesía permaneció para mí como en un cofre sellado, quizás porque él mismo sostuvo hacia el género cierta aprensión, por pensar que la suya era una poesía que ya no se avenía al *mainstream* que proponía el intelectualismo como nueva estética; quizás porque vio en la cultura popular una poesía otra, en extinción,

<sup>1</sup> Cfr. Alejandro Batista López y Edelmis Anoceto Vega (2013): *El doctor Manigua*, pról. Cira Romero, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2013.

un yacimiento por explotar con urgencia, explorar, recoger y mostrar como prodigio autóctono, lo que constituiría su empeño mayor y el centro de su vasta obra. En este sentido René Batista fue un poeta por su quehacer y su proyección cultural, sin soslayar que fue también un poeta del verso.

En su queridísima revista *Signos*, publicación que vio nacer de la mano de Feijóo y que no dejaría morir, y cuyas páginas han estado siempre abiertas al talento virgen, publicó y continúa publicando Batista sus entrevistas a creadores de campos y poblados, sus textos sobre las parrandas, costumbres y tradiciones, pequeñas recopilaciones de elementos del habla popular y jergas regionales, pesquisas sobre mitos y leyendas cubanas, textos sobre el propio Feijóo, experiencias parasicológicas, crónicas de sucesos extraordinarios, testimonios, narraciones humorísticas, artículos y, sin embargo, y muy tempranamente, en su número 5, solo cuatro brevísimos poemas.

Muchas de las esencias de lo popular cubano recogidas en sus investigaciones folclóricas se aprecian ya en estas piezas, ante todo por su tono coloquial. En «La respuesta» vemos la inventiva y el ingenio del criollo, los cuales en su labor recopiladora fueron como obsesiones:

*Mi sobrina Dulce María  
me ha preguntado,  
qué cosa es una ballena,  
y yo le respondo que es un negro  
gordo que acostado en un sofá  
orina al cielo cada diez o quince minutos.  
Ella me mira extrañada;  
en realidad, no ha entendido nada.<sup>2</sup>*

La presencia del animal nos traslada a cierta zona de la poesía última de Feijóo, en específico a los textos de *El pan del bobo* —y aquí se impone notar que el libro del sanjuanero apareció en la misma revista *Signos*, una década después, en su número 28, de 1982. Véase en este sentido «Dialoguillo» y «La pregunta del bobo», por ejemplo; pero en el caso de Batista el elemento *ballena* (*mono* en los mencionados poemas de Feijóo) recibe un tratamiento que, mediante la metáfora y el humor, más el elemento *negro*, hacen que el texto se torne mucho más propio de

<sup>2</sup> *Signos* (5): 150, 1971.

nuestra idiosincrasia. Algo muy parecido sucede con el poema que le sigue, «Ese chivo». Ahora el animal, chivo además tan de Feijóo, sí pertenece a nuestra fauna, por añadidura toma cerveza y porta la picardía del cubano común.

*Ese chivo que toma  
cerveza,  
¡vigílenlo,  
gusta de irse sin pagar...!*<sup>3</sup>

Obsérvese aquí el mito como expresión que contiene en sí los fundamentos literarios básicos, narrativos y líricos, y que por su arraigo sociocultural, histórico y de matiz religioso, le sirve para establecer una comunicación expedita con las emociones humanas. Tanta raíz tiene el mito en nuestro autor que no vacila en plasmar en décima de tema amatorio esta frase reveladora: «el mito/ de mi angustiada verdad»,<sup>4</sup> contraponiendo las nociones mito/verdad, algo indispensable para comprender, además de toda obra, su forma de enfrentar la vida. Al mismo tiempo con la frase nos preguntamos a qué angustia se refiere quien nos proporcionó momentos de tanta alegría, pero es allí donde brota el misterio de la poesía.

El último poema de esta breve serie de *Signos* No. 5, «La muerte de tío José» tiene, como se hace explícito en el título, el enigma de la muerte como tema. La voz que habla, quizás de niño o adolescente, abraza el mito popular de que la muerte es un ser que entra en los cuerpos enfermos y dispone de ellos. Se trata de un típico cuadro del fallecimiento, ya inexorable, de quien agoniza en el bohío de una familia campesina, sin más atenciones posibles. El poema concluye: «Había muerto,/ muerto,/ y yo no vi por dónde le entró la muerte,/ yo no lo vi, por mucho que miré».<sup>5</sup>

Este mismo asunto de arcana significación popular sería también uno de los más recurrentes en toda su producción poética. Lo vemos incluso en piezas que permanecen inéditas y que en su papelería han quedado a expensas de los años como genios atrapados en lámparas. En el titulado «Ajenos» Batista va casi directamente a poetizar el mito de la tatagua gigante,

<sup>3</sup> Ídem.

<sup>4</sup> René Batista Moreno: «Del amor», periódico *Vanguardia*, p. 5, Santa Clara, viernes 14 de febrero, 1986.

<sup>5</sup> *Signos* (5): 1, 1971.

recogido mucho después en su exquisita recopilación de la zoología fantástica cubana *La fiesta del tocororo* (2010):

Jugaban dominó esa noche, y de repente entró una tatagua del tamaño de un guanajo, seguida por cientos más pequeñas. Se posó en el techo mientras que las otras fueron a una lámpara de kerosén y se incendiaban. Bajó y la tumbó al suelo, y salió de la casa seguida de sus iguales. Todo ocurrió con tanta rapidez – según Lorenzo Padrón, uno de los presentes –, que quedaron pasmados y boquiabiertos.

Hechos similares se fueron repitiendo en la finca Colmenar, Sabana, Pesquero, y Bejuco. Y esto hizo que al anochecer, los campesinos cerraran las puertas de sus casas para no ser sorprendidos por esta tatagua.<sup>6</sup>

En el poema se retoma el asunto de la creencia consistente en que la tatagua, mariposa de fatal agüero, viene a rendir tributo a la muerte, pero además se hacen referencias a los conocidos mitos del Sapo del Boquerón y del Grillo de Guajabana.<sup>7</sup> Solo llama la atención que el juego de dominó es sustituido por el de las cartas, menos popular en Cuba:

*Por esa puerta  
hermanos de oros,  
de los bastos, de las copas...  
Ha entrado la más hermosa de las tataguas.  
A diez kilómetros a la redonda  
no hay una lámpara como esta.  
No viene huyendo  
al canto del sapo.  
No viene huyendo  
a las reventazones de grillos.  
Viene a inmolarsse en esta lámpara.  
Ella sabe, a la muerte también  
hay que embellecerla.  
Ya arde;  
y ustedes,  
ajenos,  
en su brisca.*

<sup>6</sup> René Batista Moreno: *La fiesta del tocororo*, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2010, p. 99.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 52 y 92.

Sobre mariposas, fuegos y muertes también hallamos muestra de evidente relación con los mencionados mitos campesinos, sintetizados de manera genial en unas décimas publicadas en el periódico *Vanguardia*, cuyo título es precisamente «Mariposas». En la última estrofa la voz del sujeto lírico es ficcionalizada, para encarnar el insecto que se inmola por la belleza:

*El fuego, bello final  
de valiente mariposa.  
El fuego, espina en la rosa.  
El fuego, avispa y panal.  
Si el fuego enciende un fanal  
en mis alas de colores:  
muerte sublime, estertores,  
maravillosa agonía,  
tu muerte, la muerte mía,  
un estallido de flores.<sup>8</sup>*

Otros ecos hallamos de esa riquísima fabulación de los hombres y mujeres de nuestros campos que a su poesía otorgaría acento inconfundible, asimilación de lo ingenioso del ser cubano, universalizado en mitos y leyendas. Por ejemplo, en su poema inédito «El diablo caringüero» recrea el mito que después aparecería con título homónimo en su compilación *Brujas y diablos por los campos de Cuba*, donde ofrece el testimonio siguiente:

[...] Entonces entró un hombre y se puso a bailar con Paco; era un hombre muy elegante, llevaba traje negro, sombrero de piel de castor, botas lustrosas, dientes de oro macizo y un perfume que se cogió todo aquello. Estuvieron mucho rato bailando, y cuando aquel hombre vio que Paco lo mayoreaba, que no podía con él, salió bailando por una ventana y entró por la otra, dio un salto y empezó a bailar en el aire, luego se viró y lo hizo de cabeza, y hubo un momento en que mientras bailaba se quitaba la ropa y se iba convirtiendo en un chivo de barbas y tarros muy grandes, y varios allí gritaron: «¡Es el diablo!», pero nadie podía moverse. Se fue poniendo rojo y le brotaba del cuerpo un calor que quemaba a la gente. Salió disparado

<sup>8</sup> René Batista Moreno: «Mariposas», periódico *Vanguardia*, p. 4, Santa Clara, martes 14 de febrero, 1984.

hacia arriba e hizo un hueco en el techo, quemó las tablas, se perdió, y allí mismo se acabó el caringueo. Esto lo contaba mi abuelo, y decía que él era uno de los que estaban allí.<sup>9</sup>

La versión poética establece conexiones directas y evidentes con el fragmento del testimonio citado:

*Ustedes nunca pensaron  
que a mí  
me gustara la caringa.  
Ustedes nunca pensaron que yo  
pudiera bailarla así  
de espalda,  
de medio lado,  
de cabeza,  
bailarla así, así...  
«Toma, toma y toma caringa,  
para los viejos palo y jeringa.  
Toma, toma y toma caringa...»  
Ahora tú, tú y tú,  
sostengan estas agujas,  
yo entraré por el hueco de esas agujas,  
daré giros extraños, violentos, salvajes;  
daré con mi cuerpo en la pared  
daré con mi cuerpo en el caballete,  
y ustedes dirán:  
Hemos visto al diablo bailar caringa,  
hemos visto al diablo entrar por el hueco de las agujas,  
hemos visto al diablo dar con su cuerpo en el caballete,  
dar con su cuerpo en la pared...  
Pero, ¿quién lo creerá?  
«Toma, toma y toma caringa,  
para los viejos palo y jeringa.  
Toma, toma y toma caringa...»*

Su obra en verso se enmarca, sí, en ese ámbito guajiro, aunque no comparta el decir que apela a lo bucólico propio de los cantores de nuestra naturaleza. En entrevista concedida a *La Gaceta de Cuba* declara: «He leído mucha de la poesía bucólica

<sup>9</sup> René Batista Moreno: *Brujas y diablos por los campos de Cuba*, pról. Yamil Díaz Gómez, Mecenás, Colección Infinito, Cienfuegos, 2013, p. 92.

escrita en Cuba, analicé palabras, situaciones, y comprendí que había que ir a la caza de imágenes y de una terminología nueva para poder universalizar el campo cubano». <sup>10</sup> En efecto, el elemento más importante de esa naturaleza es el ser que la puebla y en ella se enfrenta a los enigmas de la vida, y ante ellos crea, imagina, fabula. El lírico *naif*, formado en ese ámbito, quizás no pueda más que referirnos la existencia de algo que late oculto, indescifrable aún, portador ya de magia poética. Y la conciencia de ello no le permite salir a otras búsquedas ni a otras revelaciones, como podemos apreciar en su poema «Aislado», el cual le sirve como pórtico al mencionado *Brujas y diablos...*, y donde aparece ya la bruja cubana, cuya presencia se hace inexorable para el poeta:

*En el fondo de esta cueva no se ve una luz.  
Afuera,  
las brujas revolotean en sus escobas cartománticas.  
Imagino la noche más negra de todas.  
Imagino, las brujas, con sus batas negras,  
sus zapatos negros,  
sus capirotes negros...  
No hay crucifijos de plata para derribarlas.  
Y sus cazadores no tienen el ímpetu de antes.  
Este mundo, ha sido ocupado por las brujas.  
¿Hasta cuándo seguirá proliferando?  
Imagino, ¡qué tontería!, que una luna grande  
rema por el oleaje de las colinas.  
En el bosque cercano se prepara un aquelarre.  
Los faunos gigantes abrirán los vientres  
y echarán las vísceras a los gatos hambrientos.  
Mientras la tierra, espera un baño de sangre.* <sup>11</sup>

Ciertamente, las especificidades de lo popular nuestro hallarían reflejo en toda su escritura, incluso en su escasa obra poética, aunque en ocasiones solo de forma implícita. Esto decíamos, pero casi sin advertir que igualmente sucedía lo contrario, no solo porque muchos de sus libros derivados de indagaciones en lo popular tendrían al género lírico como objeto —recordemos su

<sup>10</sup> Ciro Bianchi Ross: «Entrevista con René Batista Moreno», *La Gaceta de Cuba*, (99): 4, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, enero, 1972.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 6.

ejemplar antología de la décima humorística *Yo he visto un cangrejo arando* (2004) y los libros dedicados a los decimistas Felo García y Juan Ruperto Delgado Limendoux —, sino además porque en investigaciones de otro género Batista solía insertar textos poéticos como complementos. Así encontramos por ejemplo cómo su *Fieras broncas entre chivos y sapos* (2006) presenta versos populares, cuartetas, décimas..., que le sirven como apoyatura para una mejor elucidación del fenómeno de las parrandas; y para «ilustrar» su mencionado *La fiesta del tocororo*, el autor encargó algunas piezas a sus amigos poetas. De hecho, es difícil encontrar un libro suyo en el que no aparezca alguna muestra de poesía popular.

Sostenía Batista que «los pueblos son los que saben reír», y de esa hilaridad criolla, ingrediente manifiesto en toda la expresión de lo cubano, se apropió para convertirla en recurso poético. Pero para mostrarse en sus versos en la manera misma del habla popular era preciso purgarse de toda ostentación de virtuosismo verbal. Incluso en muchas de sus décimas, género que en su variante «culto» supone la existencia de un mensaje subyacente que el lenguaje no logra transmitir por completo, todo queda ya codificado en la conciencia más común:

*Parece mentira, Juan,  
lo que ha hecho don Alejo,  
¡Qué tontería ese viejo,  
es un pedazo de pan!  
Lo que ha hecho se lo van  
a cobrar con mucha prisa.  
Esto no es cosa de risa,  
lo cuento y no lo concibo:  
Ayer puso Alejo un chivo  
de guardián en su hortaliza.<sup>12</sup>*

Sin embargo no reímos, porque precisamente se trata de un asunto del cual ya estamos al tanto, por figurar este en nuestro patrimonio oral. No somos sorprendidos por su carga humorística. No existe tampoco ingenuidad en la intención del poeta, su pretensión no es otra que recoger y exponer lo que ya existe, mostrar que preexiste una rica expresión popular como base de toda literatura. El empeño de Batista no es otro que ir a los prin-

<sup>12</sup> «Ingenuidad», del libro inédito *El laúd de don grillo*.

cipios factuales como una necesidad antes que proyectarse hacia nuevas zonas intelectivas.

Por eso aquellas décimas en las que percibimos una exploración lírica están frecuentadas por lo más arraigado del decir vernáculo. En la pieza «Evocación», más allá de los términos frecuentes y relativos al tema campestre: *carretero, camino, sendero, alborada, yuntas*, ese *Ay* exclamativo, de lamento, con que inicia la estrofa, nos sitúa ya en un contexto que no puede ser otro que el ámbito del campesino humilde, y por derivación, de sus pesares. La idea es reforzada con el verso final: «en una estéril jornada».<sup>13</sup> Jornada estéril es la del hombre de campo que reflejó Batista en sus poemas.

En consecuencia, si pudiéramos hablar de un cosmos poético en este autor —mejor hablar en su caso de una naturaleza poética—, lo popular sería su materia prima fundamental, y un código cuyos signos ayudan a la comprensión no solo de su obra, sino de una peculiar forma de asumir la cultura desde una posición primigenia, o sea, anterior a esta. Cada elemento de lo popular, con sus cargas de humor, erotismo, vulgaridad, espontaneidad, de lo grotesco, se nos presenta en resistencia con lo culto, y por lo tanto se reviste de cierto halo trascendental. Esas alusiones a lo popular, directas, indirectas o presencias palpables, aunque aparezcan contextualizadas, transgreden todo marco espacio-temporal para quedar gravitando como elementos asimilados por la tradición.

Hay una fotografía de 2006 en la que se observa a Batista, portafolio en mano, examinando una carreta;<sup>14</sup> pero más que examinarla, parece decirle:

¡Ah, carreta, qué tiempos... Cuando llorabas por cada desalojo!, cuando llevabas al central sudor, miseria y décimas, con el fango y la noche, ¡a veces más allá de los ejes! [...] Cuando el carretero triste como un árbol viejo al final del tiempo vivo, conducía tu pedazo de sombra hacia su bohío, como decrepita historia que llevan a la tumba.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Ídem.

<sup>14</sup> Cfr. Alejandro Batista López y Edelmis Anoceto Vega: Ob. cit., p. 142.

<sup>15</sup> René Batista Moreno: *Componiendo un paisaje*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1972, p. 16, 40 pp. Todas las citas de este libro pertenecen a esta fuente, en lo adelante se indicará la página a continuación de cada cita.

El fragmento pertenece a su cuaderno *Componiendo un paisaje* (premio de poesía Julián del Casal, Uneac, 1971), el cual, junto al folleto *Concierto para cuatro gatos* (Camajuaní, 1982), figuran como sus únicos poemarios publicados. El primero constituye sin dudas el momento cumbre del poeta. Por su lirismo, tenemos en este un libro sorprendente en un momento en que la poesía cubana se enrumbaba hacia zonas ajenas a algo como: «[...] las blasfemias eran discos rayados entre las palmas» (p. 16), «Ahora que el día ha levantado su falda de algodón» (p. 22), o «A la madrugada le quedan pocos alfileres clavados en lo alto» (p. 40).

Tal parece que en la composición en prosa alcanza Batista el mejor medio para expresar su fascinación por esa belleza que mana del ámbito rural y campesino, más allá del espectáculo que brinda la naturaleza, aunque esta siempre se encuentra presente. *Componiendo un paisaje* no es tanto un libro sobre la zafra como sobre el trabajador de esta. La zafra de los diez millones<sup>16</sup> en su dimensión político-social no es para Batista tema a poetizar —de hecho el término *zafra* aparece solo una vez en todo el conjunto, y en plural, no como referencia específica a la de 1970 (Cfr.: 28). Como declara en la mencionada entrevista de *La Gaceta de Cuba*, se trata de su «aporte a las zafras no solo como machetero sino también como poeta»,<sup>17</sup> y cuando expresa que el tema de su libro es la Gran Zafra aclara que «todo visto a través de ella y desde dentro... el presente, los recuerdos».<sup>18</sup>

Es el hombre, el machetero, sus vicisitudes, frustraciones y alegrías, lo que para el poeta tiene una invaluable carga lírica. No hay nada en todo el texto que nos indique que se trata de esta u otra zafra. «Es simplemente poesía del ser como individuo, con nombre y apellidos o apodo, y por lo tanto de profunda carga humana». Porque el poeta sabe que el lenguaje se estremera todo cuando se dice «Rafael» y no la vacía noción «hombre». En este sentido el libro de Batista tiene su primera ganancia en reflejar desde lo particular un fenómeno que ha sido de tanto impacto en lo popular en Cuba como es la industria azucarera, y sobre todo el corte de la caña de azúcar.

<sup>16</sup> Así se conoce en Cuba a la zafra de 1970, año en el que el gobierno del país dedicó todos los recursos y todos los esfuerzos a conseguir la producción de diez millones de toneladas de azúcar.

<sup>17</sup> Ciro Bianchi Ross: Ob. cit., p. 3.

<sup>18</sup> Ídem.

La mayoría de los poemas, incluso aquellos descriptivos, presentan una problemática distinta del machetero, siempre hay un impedimento que funciona como conflicto. Este puede ser el sol que castiga, una inquietud que queda sin resolver, o esa yegua que no «avanza-vanza-vanza-vanza» (p. 31), recurso sonoro que nos traslada al «Lento es el paso del mulo en el abismo», de Lezama.

En el poema que abre el conjunto, y que le da título, la voz se sitúa en la distancia y va extrayendo de la memoria, en una relación pasado-presente, los elementos que compondrán un hipotético paisaje, por lo que la pieza encierra en sí el tema mismo de la creación –composición– poética. «Aquí pongo» (p. 9), nos dice en tiempo verbal presente, y ese *aquí*, ahora, no puede ser otro que el poema. Los elementos que le son indispensables: bohío, pozo, arroyo, rancho, central... han de ser dispuestos de manera que se correspondan con una realidad pretérita, que permanece en la memoria como momento muy significativo, aunque no precisamente añorado. Entonces introduce como último elemento al abuelo, cuya carga simbólica es punto de partida para todo el poemario. La figura del abuelo es arquetipo del machetero consagrado, pero además del pueblo todo, porque su mocha, nos deja caer en un detalle entre paréntesis, es marca Liborio. El abuelo encarna también al fabulador del campo cubano, quien habla entre otras cosas de «muertos y de botijas» (mitos y leyendas por antonomasia) y exagera, cual otro Juan Candela, el volumen de caña que solía cortar. Precisamente por ello es que su presencia es ahora requerida: «¡que venga!» (p. 9), aunque finalmente sea mejor que duerma para ser despertado a la mañana siguiente con «golpes de memoria» (p. 9).

La pieza inicial del libro de Batista no es otra cosa que su proyecto poético, donde se anuncian ya muchas de las esencias y fundamentos de su obra: el contexto guajiro, el drama del campesino, el trabajo, lo hiperbólico, lo fabuloso, el mito, el habla popular... Asimismo, hallamos otras en las que aflora esa práctica fundamental para el poeta que es la contemplación, y en este sentido es ejemplar el poema «Giraldo». No tiene en consideración Batista la brevedad del texto para reiterar su idea:

¿Por qué no mirar y mirar durante unos minutos lo que otros no han mirado antes? [...] Esa luna calva, descinturada, de cara pudorosa como un merengue, y mosqueada ahora por el «Apolo 13» [...] ¿Por qué no continuar mirando? Mirar esos bohíos que duermen pasivos el subdesarrollo. Esas lagartijas que abanican sus trapos rojos en la corteza de ese árbol. Las palomas. Las carolinas. Ese campesino que ara. Ese río que tira fotos a las palmas. ¿Por qué no mirar? (p. 29).

A todas luces esa luna «mosqueada ahora por el “Apolo 13”» es una luna echada a perder, profanada. Con ello se nos está llamando la atención sobre lo que es verdaderamente primigenio y substancial para la vista del hombre que no ha perdido aún sus orígenes. Se está contraponiendo lo simple, sano y natural al sospechoso progreso humano, permanencia en la tierra en oposición al vuelo cósmico. Se nos está advirtiendo del extravío.

Mención aparte merece «Don Pancho pato», no obstante su título, más propio de la poesía para niños, es una pieza en la que se describe inmejorablemente lo contemplado. Mientras leemos nos preguntamos si el texto ha sido incluido por error en el conjunto, pues no es hasta el final que, gracias al término *porrón*, casi anacrónico, como única pista, comprendemos que lo descrito es observado por un machetero. El pato cubano y su reflejo «siamés» en el agua provocan en el poeta imágenes dignas del sublime cisne rubendariano. El ave «cae de lleno sobre el día, lo quiebra. En sus dos pedazos de noche lleva bohíos, árboles» (p. 11). El rudo cortador de caña es también susceptible a la belleza que le brinda el momento de sosiego en medio del trabajo, algo que no constituye utopía si tenemos en cuenta el propio ejemplo del poeta.

Esos «golpes de memoria» anunciados al inicio volverán ya de manera más concreta en el poema «El mocho», donde la frase «Y otra vez aquella idea, golpeándome» (p. 12) se repite en varias ocasiones, como introducción a los diferentes pasajes recordados, que en su conjunto conforman un cuadro familiar: el niño que mira el río, la madre enferma, el padre «borrándose», los hermanos hambrientos, y el machetero en su faena, no exenta de peligros. Y ese ámbito hogareño es también donde afloran los mitos y leyendas, donde «mamá nos hablaba del diablo, de sus prohibiciones, de su miedo» (p. 14), y no duda el poeta en detallar

que el diablo llena los ríos de catibos, inyecta sangre a los árboles, echa azufre al almacigo, contra lo que es preciso hacer en el patio nueve cruces de ceniza, quemar incienso...,<sup>19</sup> porque los personajes que hablan en la poesía de Batista son los mismos que pueden verificarse en la realidad, el poeta deja que ellos fabulen por él, es un recurso de apropiación, de intertextualidad, solo que aquí lo intertextualizado no pertenece a un determinado autor, sino a uno anónimo y plural, el pueblo. En efecto, muchos de los poemas tienen como orígenes las frases escuchadas a macheteros, y sirven como exordios. Estas frases, de indudable carga lírica, pertenecen a Oscar, Mario, Ricardo, Néstor, Rolando, Antonio, Felipe, Rafael, y Eduardo. Son muy sugerentes, ayudan a vislumbrar el sentido del libro, la de Clotildo: «La naturaleza tiene muchas cosas bonitas, lo que hay es que tener ojos para verlas» (p. 36), y la de Manuel: «Ese pueblo lo tiene uno muy adentro, hasta los huesos» (p. 15).

El poeta Batista no especula, nunca se distancia de su fuente: el universo popular; es mejor ahondar en este y exponerlo directamente tal cual es, al punto de insertar frases como: «ojalá te revientes como un sapo» (p. 18). Entre esa fuente (el pueblo) y su destinatario (el pueblo), pareciera que el rol del poeta queda minimizado. Lo extraordinario reside en el gesto humilde de engrandecer lo que del pueblo mana como auténtica poesía, cual apropiación de la martiana renuncia a la pompa de rimador. No obstante, la lectura de *Componiendo un paisaje* revela la pericia y el genio de su autor en el empleo de este recurso.

Estas líricas estampas de situaciones en las que siempre aflora cierto dejo de desamparo, y que Batista revela para su tiempo y el nuestro, componen el paisaje final y único que es el libro. Pero la aproximación no es desde la queja ni adopta la circunstancia de víctima para el machetero, esta obedece a esa cubana, y muchas veces sufrida, imperturbabilidad del hombre de campo que acata su destino como una necesidad, y se yergue entre sus semejantes cual caña de azúcar que busca la luz en medio del cañaveral. No deja sabor amargo un libro compuesto por 31 poemas breves en el que la palabra sol aparece en 33 ocasiones, ni cuya última frase nos confiere el alivio de que «El frío desaparecerá arrastrado por la mañana» (p. 40).

<sup>19</sup> Estas creencias y prácticas aparecen en los testimonios recogidos en la referenciada obra *Brujas y diablos por los campos de Cuba*.