

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-20,849

DE LA SUAREE, Octavio, Jr., 1943-
LA OBRA LITERARIA DE REGINO E. BOTI.
[Spanish Text]

City University of New York, Ph.D., 1976
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY
OCTAVIO DE LA SUAREE, JR.
1976

LA OBRA LITERARIA DE REGINO E. BOTI

by

OCTAVIO DE LA SUAREE, JR.

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for
the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction
of the dissertation requirement for the degree
of Doctor of Philosophy.

May 10/1976

date

José O. Jiménez

Chairman of Examining Committee

May 10, 1976

date

Garnak E. Bergman

Executive Officer

Martín Baez

[Signature]

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

THE LITERARY WORKS OF REGINO E. BOTI

by

Octavio de la Suarée Jr.

Adviser: Professor José Olivio Jiménez

A study of the literary work of the Cuban author Regino E. Boti in both prose and poetry, this work will explore the predominant literary movements during which the author wrote, those from the modernist to the post-modernist into the vanguardist periods, and the characteristics of these movements as reflected in his own evolutionary process.

The purpose of this Doctoral Dissertation is, therefore, to offer a complete and in-depth study of the legacy of Regino E. Boti, an analysis of his position in the literary history of Cuba and Spanish America, and a detailed perspective of the merits of the author, credited as being one of the most outstanding and innovative artists and critics of the period between 1913 and 1921.

The results of this investigation have been divided into five chapters: The Man and His Vision of the World; The Aesthetic Ideology of Regino E. Boti; Boti and His Work as a

Critic; The Fundamental Impulses in His Poetic Works; and An Analysis of the Sytle of Regino E. Boti in His Works, (Poetry and Prose).

The Man and His Vision of the World contains the author's biography, his birth in Guantánamo, his exile to Barcelona during the War for Independence and those events which inherently affect his work. His vision of the world surveys his atheism, his professed philosophic tendencies towards Pantheism and Unanimism, and the impact of these upon his work.

Aesthetic Ideology of Regino E. Boti traces the early literary influences upon his work, Romanticism and Realism, through the principal literary movements with their inherent characteristics, and Boti's contributions to each. Parnassism, with its verbal precision, combined with Impressionism and Symbolism, culminate in his modernist master work Ara-bescos mentales and later in El mar y la montaña (1921), followed in 1930 by Kindergarten which established Boti in the Vanguardist period.

Boti and His Work as a Critic surveys his works of impressionistic criticism which embraces the chronological period of his most important work. His major contribution, Martí en Darío probes the influence of the Cuban poet in the work of Darío and is important in the critical history of Modernism. His criticism of the new, wide tendencies of the Twentieth Century (Vanguardism) appear in his essays on the thematics, aesthetics and stylistics of the new movements.

The Fundamental Thematic Impulses in His Poetic Works

considers the two basic elements inherent in the Modernist movement, the woman and love, the sea, and the other terrestrial and every-day objects characteristic of the movement, and their appearance in his work. This chapter also traces his evolution into the contemporaneity of the variety and novelty of the Vanguardist period.

Analysis of the Style of Regino E. Boti in His Works

(Poetry and Prose) enumerates his innovations in the area of expression in two sections. First an exploration of his uses of varied meter and verse, from the sonnet to free verse, and his aesthetic lexicography. Second, an analysis of his artistic prose relevant within the movement studied, and to the first modernist generation's preoccupation with the renovation of the Castillian prose of the moment.

Every attempt has been made to present an evaluation of the entire literary work of Regino E. Boti. His originality of expression and the dynamic evolution of his work should be recognized as of major importance in the continuity of development of Cuban literature. All notes and references are presented in the Appendix and Bibliography which are as complete as the problems of geography and availability permit.

ÍNDICE GENERAL

	P.
I. INTRODUCCIÓN	10
Notas.	16
II. EL HOMBRE Y SU VISIÓN DEL MUNDO:	17
A. Esquema biográfico.	19
B. Su visión del mundo: El panteísmo y el unanimismo.	23
Notas.	34
III. LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA DE REGINO E. BOTI:	36
A. Primeras influencias.	38
B. Hacia una estética nueva: El modernis- mo de Regino E. Noti.	45
1. El prerrafaelismo.	48
2. El parnasismo.	51
3. El decadentismo.	56
4. El impresionismo	60
5. El simbolismo.	67
6. El expresionismo	74
C. La variedad estética del vanguardismo	79
Notas.	91
IV. BOTI Y SU OBRA COMO CRÍTICO:	95
A. La amplitud de la crítica de Regino E. Boti.	97
B. Su crítica sobre temas de poesía:	99
1. La crítica impresionista	101
2. <u>Martí en Darío</u>	105

	P.
3. Boti y su aproximación crítica	
a la nueva poesía.	110
C. Su crítica sobre temas históricos .	124
Notas.	130
V. LOS MOTIVOS TEMÁTICOS FUNDAMENTALES EN	
SUS OBRAS POÉTICAS:	135
A. Los grandes temas poéticos de Regi-	
no E. Boti:	137
1. El tema femenino:	
a. El erotismo	138
b. La despedida.	142
2. El mar y otros temas naturales:	
a. El mar.	148
b. La aldea.	157
c. La montaña.	161
B. Boti y su adhesión a los temas del	
vanguardismo.	164
Notas.	174
VI. ANÁLISIS DEL ESTILO DE REGINO E. BOTI EN	
SUS OBRAS (POESÍA Y PROSA):	176
A. Recursos estilísticos expresivos y	
formales de sus obras poéticas:	
1. La variedad polimétrica de	
"Blasones"	178
2. El soneto.	182
3. El verso-librismo.	185
4. El léxico esteticista.	188

	P.
5. La imagen y el uso del cromatis- mo	195
6. Los símbolos	204
7. La masonería en Boti y su plas- mación simbólica	209
B. La prosa artística.	215
Notas.	223
VII. APÉNDICES.	227
VIII. BIBLIOGRAFÍA	231

I

INTRODUCCIÓN

11

La obra del escritor cubano Regino E. Boti interesa al estudiante de la literatura hispanoamericana por dos motivos principales. En primer lugar, el período que le tocó vivir, del modernismo a la vanguardia, representa para las letras de su país uno de los de mayor atracción. Y las contribuciones de Boti en esa etapa, que fue renovadora, muestran, por otra parte, una multitud de características dignas de ser destacadas. No se ha hecho, sin embargo, un estudio completo de la literatura cubana en los años inmediatamente posteriores a la inauguración de la República (1902), y en consecuencia solamente existen trabajos parciales sobre Boti. Carecemos, en suma, de un examen analítico de su legado que señale con propiedad su posición en la historia literaria. El propósito de esta tesis doctoral es, por lo tanto, tratar de ofrecer una más detallada perspectiva de los méritos de este escritor que lo acreditan como uno de los más destacados e innovadores artistas del ciclo comprendido entre 1913 y 1930.

Una dificultad, no obstante, se nos presentaba de primer momento al intentar llevar a cabo nuestro empeño desde los Estados Unidos a partir de la década del sesenta. No era otro que el inconveniente de obtener las obras de Boti en este país, como también su extensa bibliografía. Afortunadamente, nos ha sido posible conseguir un buen número de sus libros en la Universidad de Harvard, pues además de ser ese centro académico uno de los especializados sobre bibliografía cubana, fue allí donde nuestro escritor asistió a

varios seminarios sobre métodos de enseñanza, y al que en años posteriores obsequió una gran parte de sus trabajos. La biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, por otra parte, completó el material que necesitábamos para emprender nuestra tarea. Con todo lo anterior, hemos tenido que depender de la generosa ayuda ofrecida por eruditos, amigos y parientes del poeta, quienes desde Cuba nos facilitaron muchos datos. Por último, los fondos bibliográficos de la biblioteca de la Universidad de Miami, en la Florida, nos resultaron asimismo valiosos.

La obra de Boti tiene una importancia capital en el desarrollo de la literatura cubana. Fue la publicación de su primer libro, Arabescos mentales, en 1913, el factor que renovó la lírica del momento y la extrajo del nivel estacionario en que desde años atrás se encontraba. Recordemos que al comenzar la última guerra de independencia en 1895, la evolución de la poesía en la isla quedó detenida por los más apremiantes intereses de entonces, y es así como la innovadora labor de José Martí y de Julián del Casal a finales del siglo pasado fue relegada por conocerse sólo de un modo fragmentario la obra de los dos iniciadores modernistas, y en especial la de Martí. Varios lustros pasarán hasta que Cuba se incorpore con el mencionado libro en las modalidades de la época que para esa fecha habían dado sus mejores frutos en el resto de la América hispana:

La importancia histórica de la obra de Boti . . . es decisiva, porque en su centro mejor, significa una voluntad extraordinariamente lúcida de concentración y selección, que logra ponernos al día dentro de la línea poética más viva y fecunda de su momento. 1

Esto no significa, tengamos presente, que no existiese actividad poética en Cuba en el primer decenio del siglo. Por lo contrario, sí la hubo 2, pero sin que llegase a alcanzar el nivel estético ni el sentido de renovación que supuso la publicación de Arabescos mentales en 1913.

Este primer volumen de Boti posee, además, el mérito de sobrepasar las fronteras modernistas para adentrarse en las corrientes posmodernistas que ya se establecían en la lírica hispanoamericana. Y va aún más lejos, pues en un alarde de su originalidad anuncia formas que han de aparecer unos años más tarde. A este respecto escribe un crítico contemporáneo del literato guantanamero:

Ya en varios de los versos contenidos en este volumen consagrador, se anuncian fórmulas de la lírica avancista, pues el parnasiano de sibilinos conceptos, va más allá, en la labor de cercenar los módulos expresivos, de los cortes verbales y del continuado uso de los epifonemas, para empeñarse con las imágenes descogidas, las sugerencias múltiples y los comprimidos y jeroglíficos, tan grato al gusto de ciertos poetas imberbes, por lo que resulta Regino E. Boti, un precursor del vanguardismo en Cuba. 3

Excelente valoración temprana de la obra de Boti, pues, poco tiempo después, Federico de Onís la incluye en la sección "Ultramodernismo" de su Antología de la poesía espa -

ñola e hispanoamericana (1934).⁴ De esta manera, el superador del modernismo recibe de una autoridad crítica como la de Onís un reconocimiento definitivo de su evolución y su avance hacia la vanguardia.

Hemos agrupado los resultados de nuestras investigaciones en cinco capítulos: El hombre y su visión del mundo; La ideología estética de Regino E. Boti; Boti y su obra como crítico; Los motivos temáticos fundamentales en sus obras poéticas; Análisis del estilo de Regino E. Boti en sus obras (poesía y prosa). Asimismo es necesario precisar, como se advertirá en la relación de los capítulos acabada de ofrecer, que no sólo nos ocupamos de estudiar sus obras poéticas, sino por igual de una buena parte de sus contribuciones en prosa. Es así como, a veces, sobrepasamos los lindes estrictamente literarios para incluir sus estudios sobre Historia, Geografía y observaciones relacionadas con el carácter de sus compatriotas.

De esta forma, en los capítulos destinados a materia no poética, nos hemos mantenido en un nivel principalmente informativo por corresponder en tales casos sus trabajos a un propósito inmediato de divulgación. Sin embargo, en otras oportunidades concedimos mayor atención a lo básicamente analítico, en especial en lo que a sus obras poéticas y a sus teorías estéticas se refiere. También queremos dejar constancia de que nuestro interés inicial por la poesía fue ensanchándose a medida que estudiábamos su obra completa. Por eso, practicamos las divisiones que aquí ofrecemos por

parecernos que de esa forma se logra una más amplia y completa visión de la obra de Boti. No queremos concluir esta introducción, empero, sin constatar expresamente mi agradecimiento a muchas personas cuya ayuda y orientación me sirvieron de estímulo. Me refiero, en primer lugar, a mis profesores del Graduate Center of the City University of New York, por sus diferentes sugerencias; y, en especial, a mi ponente, José Olivio Jiménez, sin cuyo interés, paciencia e indicaciones no hubiese podido completar este trabajo. De igual forma, queremos mencionar la valiosa cooperación de Rosa M. Abella, bibliotecaria de la Universidad de Miami, en lo referente a la bibliografía disponible, y a mi maestro Juan Jerez Villarreal por su generoso concurso y atinadas referencias. Emilio de Torre, Jesse Fernández y Francisco Feito, merecen también mención especial en estas páginas por los aportes que me ofrecieron. Por último, quisiéramos agradecer por igual a Gustavo J. Godoy su gesto de permitirnos consultar y, a veces, citar datos bibliográficos de su tesis inédita "La generación cubana de poetas posmodernistas", presentada en la Universidad de Miami el año de 1967.

Notas

¹ Cintio Vitier, Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952) (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), p. 61.

² Ibid. Véanse las pp. 9-56.

³ Juan Jerez Villarreal, Hierro y marfil (La Habana: Editorial Carasa y Cía., 1930), p. 121.

⁴ Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932) (New York: Las Americas, 1961). Véase el índice al comienzo de la obra, p. x. [Edición original, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932]

II

EL HOMBRE Y SU
VISIÓN DEL MUNDO

P.

I. Esquema biográfico 19

II. Su visión del mundo: El panteísmo y el urani -
 mismo. 23

Notas. 34

I. ESQUEMA BIOGRÁFICO.

Regino Eladio Boti y Barreiro nace el 18 de febrero de 1878 en la ciudad de Guantánamo, situada en la provincia de Oriente, Cuba. Sus padres fueron Regino Boti y Morales y Florentina Barreiro, de ascendencia catalana y cubana respectivamente. ¹ Guantánamo presenta en su topografía la peculiaridad de hallarse al pie de las cordilleras de la región y junto a la bahía de este mismo nombre. El río Guaso, por otra parte, se precipita desde las alturas y, bordeando la ciudad, desciende hasta desembocar en la bahía. Este hermoso contexto natural habrá de ejercer gran influencia en el joven cubano, tanto sobre la formación de su personalidad como en el desarrollo de sus obras literarias. En el mismo lugar donde nació cursa sus primeros estudios en la escuela privada de Josefa Planes, en el colegio católico San Carlos Borromeo y posteriormente en el colegio El Estudio. En esta última escuela es donde conoce al profesor, poeta e historiador de Guantánamo Luis Morlote, quien mucho influirá en sus años formativos.

En 1895, al estallar la tercera guerra de Independencia, su padre, que procedía de Barcelona, lo envía a esta ciudad para que continúe sus estudios y a la vez para alejarlo de la guerra. Tenía a la sazón diecisiete años de edad. Estudió allí en el Instituto de Segunda Enseñanza durante el año escolar 1895-1896, "obteniendo premios en las asignaturas de Geografía y Latín, y la calificación de sobresaliente en Religión". ² Prosiguió después su educación en el

colegio Villar, de la misma ciudad, donde entabla amistad con su compatriota René López (1882-1909), el poeta muerto prematuramente.

Su estancia en aquella ciudad, relegada a plano secundario por los críticos al destacar con preferencia su vida en Guantánamo, presenta, sin embargo, aspectos curiosos. Por ejemplo, considerando su primera obra en la misma Barcelona, Arabescos mentales, notemos que la palabra 'arabescos' trae a la mente un dibujo de adorno compuesto de tracerías, follajes, cintas y volutas. Recordemos que todos estos elementos proceden de la arquitectura y la pintura. En los tiempos en que él se encontraba en esta ciudad, vivía allí su apogeo la escuela pictórica de Llotja, que con su insistencia en el cromatismo y la línea pudo haber sido una influencia en la poesía predominantemente visual del poeta.

A los tres años de su llegada, en 1898, concluye la guerra de Independencia y el joven estudiante regresa sin haber terminado sus estudios a Guantánamo. Boti tiene veinte años, pero ya se considera en muchos aspectos un hombre formado. Así se nos revela con las siguientes palabras: "Yo de mí, sé decir que en el propio solar español se me revelaron el mundo y la vida. Allí me hice consciente; allí comencé a amar, a sentir y a pensar".³ Anticipemos desde ahora que si esas palabras resultan verdídicas en lo que a su preparación intelectual y artística se refiere, no creemos que lo sean en otras facetas de su

personalidad, como señalaremos a continuación.

En 1900 comienza a interesarse por la enseñanza, siendo ésta una de las actividades a las que se dedicará, unida a la práctica de la abogacía, la crítica y sus trabajos como notario público. Persona contenta y satisfecha con los horizontes de su predio natal, prefiere permanecer en éste trabajando; por eso sólo sale de Guantánamo en breves ocasiones entre 1902 y 1904, cuando se traslada a la vecina República Dominicana.

La vida en su patria dista mucho de parecerle que se desenvuelve en condiciones ideales. Concluida la guerra de Independencia, gracias a la cual pudo regresar a su país, ocurre la primera intervención norteamericana (1898) que se extiende hasta 1902, cuando se funda la República. Al poco tiempo la actividad política de Cuba se complica con las rivalidades entre liberales y moderados, que los llevan a enfrentarse en una guerra civil. De esta manera se eclipsa entonces la inicial vida republicana.

Boti no pudo permanecer neutral, y al convocar el Gobierno Interventor la reorganización de los partidos políticos, se afilia al recién formado Partido Conservador Nacional en 1907. Con doce correligionarios funda en Guantánamo su delegación, a la que ofrece tan larga y activa militancia que será electo presidente durante el período de 1920 a 1922. Fue candidato a la Cámara de Representantes, por su provincia, pero sin ganar dicha posición en las elecciones. Aparte de que acaso corresponda también a

convicciones ideológicas, este conservadurismo, esta filosofía política tiene asimismo una razón hereditaria, pues Boti procedía de una familia burguesa acomodada.

En 1908 es designado secretario de la Junta Municipal Electoral de su ciudad, al mismo tiempo que vive de la enseñanza; y seis años después, en 1914, se le otorga el título de Bachiller en Ciencias y Letras en el Instituto de Segunda Enseñanza de Oriente. Un año más tarde se matricula en la Escuela de Derecho Civil de la Universidad de la Habana, y en 1917 se recibe de Doctor en Derecho Civil, y obtiene una notaría pública. Realizó también algunos viajes esporádicos de estudio al extranjero.

En 1922 contrae matrimonio con Caridad de León Blanco, con quien tuvo tres hijos, uno de los cuales falleció en vida del poeta. Este continuó ensanchando sus horizontes con una sed de conocimientos que lo hicieron dedicarse a distintas ocupaciones intelectuales. Además de sus actividades como poeta, profesor, abogado y notario, hay que destacar sus labores como historiador y crítico literario, las dos disciplinas cultivadas por muchos años, y con las cuales legó una importante obra.

En 1941 actúa como delegado a la Segunda Conferencia Americana de Cooperación Intelectual, y se le nombra, poco tiempo después, miembro de la Academia Cubana de la Lengua, al igual que lo había sido de la Academia de la Historia en años anteriores. Debe mencionarse, además, que fue designado también Miembro Correspondiente de la Academia Hispano -

americana de Ciencias y Artes de Cádiz, España.

Uno de los últimos hechos que atestigua muy bien su pasión por el estudio, se encuentra cuando, y a la edad de cincuenta y nueve años, se vuelve a matricular en la Universidad de la Habana, esta vez en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí, en 1942, a los sesenta y cuatro años, recibe el grado de doctor con una tesis sobre la poesía de Garcilaso de la Vega. Boti continuó viviendo en Guantánamo hasta que falleció el 5 de agosto de 1958, a los ochenta años de edad. Angel Aparicio Laurencio, en el trabajo que hemos venido siguiendo, resume con estas palabras la vida del poeta: "Lo primero que salta a la vista del observador cuando se examina cronológicamente la vida de Boti, es que fue un hombre consagrado por completo al estudio. Hay en su vida un sello de grandeza, porque nada pudo rebajarle ni nada le movió a buscar las glorias mundanas. Fue no sólo un gran artista sino también un gran hombre".⁴

II. SU VISIÓN DEL MUNDO: EL PANTEÍSMO Y EL UNANIMISMO.

El panteísmo y el unanimismo son las dos tendencias constantes que se perciben en la obra de Regino E. Boti. En muchas ocasiones, a través de poemas y declaraciones al respecto, lo vemos adscribirse a las dos concepciones mencionadas, las cuales cobraron gran popularidad en los primeros años de nuestro siglo. No olvidemos que éste fue un período de intensa actividad intelectual y espiritual, en

el cual estuvieron en boga las doctrinas esotéricas y orientales, aparte de las ciencias ocultas, que influirían en las actividades filosóficas. Casi todos los modernistas se ocuparon de crear obras o, al menos, de teorizar sobre estos asuntos que atraían la atención de sus contemporáneos. Y lo mismo hizo el literato cubano. Por eso, en las páginas siguientes, estudiaremos la filosofía panteísta con sus derivaciones unanimistas para poder precisar la importancia que ocupan tales ideologías en sus escritos. Debemos señalar, sin embargo, que las presentamos aquí conjuntamente debido a lo difícil que resulta, en muchos casos, deslindar los elementos de los dos movimientos con motivo de su similitud.

Gustavo J. Godoy, en "La generación cubana de poetas posmodernistas", nos informa que el escritor cubano recibió premios en Latín y la calificación de sobresaliente en Religión. Y añade las siguientes palabras: ". . .cosa curiosa esta última, pues más adelante Boti fue masón, ateo y muy anticlerical".⁵ Es indiscutible que los tres puntos que menciona tienen una gran base, pues Boti fue no sólo masón, sino fundador de una Logia. Y había sido ya desde Arabescos mentales, de 1913, cuando nos advirtió sobre su personal ideología religiosa. Es allí, a los treinta y cinco años de edad, cuando escribiese con convencimiento absoluto sobre sus posiciones al respecto, reforzadas por sus escritos posteriores lo mismo que por su actitud en la vida privada:

La ciencia experimental me trocó en un convencido materialista; la comprensión de la Naturaleza me condujo al panteísmo; y, ya fuerte por las sugerencias de Nietzsche, ya humilde por las enseñanzas de Darwin, la tristeza y la misantropía propias de un animal parlante que piensa, sueña y se reproduce a voluntad, se mezclan a cierta calma renunciativa que me deja la alegría de la vida... 6

El panteísmo es, como vemos, la filosofía y, a la vez, la actitud de espíritu que permean su personalidad y su obra. Boti aparece de esta manera alejado de un sentido antropocéntrico en su concepción del universo, según el cual el hombre ha sido hecho a imagen y semejanza de un dios nominal y autónomo, responsable absoluto de toda la creación. Para él, esta doctrina panteísta que concibe el universo entero como dios, es su personalísima forma de cosmovisión, y dios es, así, el conjunto combinado de fuerzas y leyes que se manifiestan en todo el cosmos.

Es curioso notar que esta convicción sólo se muestra insinuada en su primer libro de 1913, Arabescos mentales. Pero habrá que esperar hasta 1921, cuando aparece El mar y la montaña, para poder percibir con más claridad los sentimientos y las creencias de nuestro autor. Es aquí donde ya se ve formado no sólo el escritor, sino el hombre, y el mismo título de la obra habla del motivo natural como factor de su visión del mundo. Desde el prólogo al libro, y en especial desde su dedicatoria, se encuentran ejemplos de los puntos que estudiamos. Es menester fijarse en la men - ción que hace de sus coterráneos, y cómo el devenir queda

detenido al incluir lo mismo a personas fallecidas que a las vivas. Nótese también la referencia a uno de los primeros pobladores de su patria chica:

Yo también,
como el poeta-soldado de Fiume,
a la tierra del cacique Guayo
a mi madre
a mis hermanas
a mis sobrinos
a mi hermana extinta
a mi padre sepulto
a todos mis muertos
a toda mi gente entre
el mar y la montaña
este canto del predio nativo
consagro. 7

Vemos así que todos sus seres inmediatos, los vivos y los muertos, le resultan indispensables para integrar su "canto al predio nativo". Se insinúa ya, aunque todavía indirectamente, su global visión panteísta del mundo, que en otros momentos alcanzará más explícitos desarrollos.

Aunque atisbos o sugerencias hacia una concepción panteísta del universo pueden encontrarse desde la antigüedad, tanto en el Oriente como entre los presocráticos, José Ferrater Mora considera como más correcto, a la luz de lo que hoy por tal entendemos, reducir el panteísmo al "panteísmo

moderno", y señalar al holandés Baruch Spinoza (1632-1677) como "el más eminente y radical ejemplo de doctrina panteísta". Tomándolo como una ideología filosófica general y, de modo más específico, como una concepción del mundo, Ferrater Mora precisa que "puede llamarse 'panteísmo' a la doctrina que, enfrentándose con los dos términos 'Dios' y 'mundo' --no, por tanto, previamente a ellos-- procede a identificarlos".⁸ Es evidente que bajo esta luz es donde, aunque bajo las configuraciones imaginativas propias de la poesía, hay que situar el panteísmo de Boti.

Uno de los mejores ejemplos de esta impregnación panteísta en su obra lírica lo encontramos en el texto que expresamente titulara "Panteísmo". Reproducimos algunas estrofas significativas:

La armonía del granito
hecha roca
se levanta a lo infinito
y casi las nubes toca. . . .

Sólo en la costa adormida
hay lucha sordida y fuerte
entre la piedra, la muerte,
y el oleaje, la vida. . . .

Pasa mi vida. Y el todo
compone a mi ardor que muere
con su espuma y con su lodo
un miserere. ⁹

Observemos como el autor identifica plenamente lo concreto de los elementos terrestres (como el granito) con las nubes del cielo, y de igual forma relaciona la unidad de lo específico con la unidad del infinito. Seguidamente, después de la mención de la lucha entre lo mutable y lo estático, entre la vida y la muerte, hallamos "el todo" del universo que compone una plegaria a su derredor.

Como hecho curioso interesa señalar que ya Regino E. Botí insinúa en teoría estas confesiones filosóficas desde 1913. En el prólogo a Arabescos mentales se había referido con desdén a la manera religiosa antropocéntrica que mencionamos, representada por el catolicismo; y a la vez nos advirtió la omisión del nombre de dios, prefiriendo el de la "Creación" cuando se refiriese a lo Supremo. En estas páginas llega a conclusiones como las que brindamos sobre el tema:

Hay una sola alma, una Gran Alma, que lo invade y conferta todo. Yo tengo la intuición del panpsiquismo. . .

Para la comprensión del panpsiquismo considero el alma, la Gran Alma, dividida en estática y dinámica. En esencia, dos estados de la misma entidad.

De alma estática son las tierras, piedras, metales, entes inorgánicos faltos de sensibilidad. . .

De alma dinámica son los animales y plantas, entes organizados con sensibilidad rudimentaria o perfecta.

Nexo entre las dos almas, prostitos, pólipos, hongos, algas.

Cuando la materia tiene conciencia de que vive es cuando nace el concepto de la psiquis. 10

De la cita anterior se pueden extraer observaciones muy pertinentes. En primer lugar, destaquemos en las líneas que la comienzan una mención sobre el unanimismo, al referirse el poeta a la "Gran Alma, que lo invade y conforta todo". Recordemos que los llamados cultores del unanimismo estudian, no al alma individual, sino al alma de la colectividad, el principio que gufa a las masas. Se interesan, pues, en la actividad colectiva, unánime de los hombres. En segundo lugar, veamos como la división misma de la naturaleza está hecha desde un punto de vista de igualdad, agrupando todos los seres bajo la categoría de "Gran Alma". Claro que esos elementos antes citados no son plasmados de modo poético hasta ocho años más tarde, en El mar y la montaña. Pero resulta oportuno indicar la temprana fecha en que aparecen como sustrato esas creencias.

Continuando, pues, con El mar y la montaña, se ve en el poema siguiente el instante en que se plasma la creencia espiritual, o sea, en el momento de la plegaria. Es aquí cuando el ser humano se halla indefenso y temeroso ante la salvaje batida de las olas, al parecer, en medio de una tempestad. Interesante también es el efecto purgador que brinda el rezo aun para un escritor de convicciones antirreligiosas:

FRENTE AL INTERROGANTE

El batel, azotado por olas y euros,
hace temblar mi corazón
en la vorágine de la muerte.
Oh, ¡cuarto de hora de elevación!
Toda mi pureza terrenal
limpia quedó. 11

Se debe, con igual cuidado, consignar que este libro, El mar y la montaña, corresponde por su cronología (1921) al predominio de las varias tendencias posmodernistas en nuestros países antillanos. Más adelante, se hace necesario tener en cuenta la preocupación por las cosas pequeñas y sencillas, y a la vez cotidianas, que se propaga en este momento de la evolución lírica hispanoamericana. Ya en años anteriores, un contemporáneo, Amado Nervo, había demostrado también una forma de espiritualidad similar a la de Boti, y que resulta constante en esta generación literaria. Por ejemplo, ya en 1901 Nervo daba a la publicidad su poema "La hermana agua". Reparemos en la prosopopeya de las siguientes líneas del mexicano que apuntan indefectiblemente hacia el panteísmo que permea la obra tanto de uno como del otro escritor: "Un hilo de agua que cae de una llave imperfecta; un hilo de agua, manso y diáfano, que gorjea toda la noche y todas las noches cerca de mi alcoba; que canta a mi soledad y en ella me acompaña; un hilo de agua: /qué cosa tan sencilla! Y, sin embargo, esas gotas incesantes y sonoras me han enseñado más que los libros. El alma del Agua me ha hablado en la sombra. 12

Y el poeta continúa en el mismo tono que hemos venido señalando. Las fuentes de esta modalidad humana y sencilla, por otra parte, se pueden rastrear hasta en el Siglo de Oro de la literatura hispánica. Recordemos ahora, a propósito, a Fray Luis de Granada (1504-1588), que desde aquella época mostró una tendencia por lo humilde de la creación, similar a la que atraería a los escritores modernistas en el siglo XX.

Ofrecemos de inmediato, e íntegro, el poema "Hermandad" por considerarlo el mejor exponente que pueda darse de las intuiciones y creencias filosóficas que dan base a la cosmología total de Boti. Reparemos aquí en las deducciones unánimistas que se prestan para traerlas a colación:

Hay un alma sensible en cada cosa.
 Las voces del silencio en la montaña;
 las rapsodias del mar; el tableteo
 del viento en los playones y farallas;
 el ritmo monacal de la alta noche;
 el treno de los valles y quebradas;
 el ecuóreo bullir del caracol
 y el sinfonizar de los pinares
 son quejas, gritos, ayes y clamores
 de las cosas simples y perennes.

Son el acorde del dolor del mundo,
 que el mundo tiene un alma, y hay un alma
 sensible en cada cosa. Un alma hermana
 de nuestra pobrecita alma humana. 13

Como ya indicamos previamente, el unanimismo representa el deseo de ciertos escritores y filósofos por concentrarse no en el alma individual, sino en el alma colectiva. De ahí es fácil inferir su relación con el panteísmo en su preocupación por demostrar la parte del espíritu activo creador identificado en cada cosa creada, por ínfima que pudiera ser. Naturaleza, filosofía y religión van, pues, ligadas entre sí.

Recordemos que el unanimismo fue una escuela literaria originada en el mundo europeo a comienzos del siglo XX. Se proponía traducir, de una manera global, la diversidad de sentimientos y de impresiones de los extensos y diversos grupos humanos. Jules Romains fue uno de sus representantes, aunque el nombre imprescindible de mencionar es el del neo-simbolista francés Francis Jammes, que dio nombre al grupo. Una poetisa norteamericana nos informa sobre los elementos básicos de la nueva tendencia, que nos pueden servir a manera de resumen de los recursos que se encuentran por igual en la obra de Bati. "The 'modern' poet dares to be happy and say so. Still another side of 'modernity' is the feeling of unity. Unanisme, they call it in France. The knowledge that the world is all interrelated, that each part of it is dependent upon every other. . . . Francis Jammes is the poet of contentment, of observation, of simplicity. He is the poet of hills, and fields, and barns. . .". 14

Más aún, la influencia que ejerció la filosofía y obra

de James en la literatura hispanoamericana ha sido examinada con amplitud y reconocida. Surgen en relación inmediata con Boti, por ejemplo, los nombres de Agustín Acosta (Hermanita, 1923) y de la asimismo cubana María Villar Buceta (Unanimismo, 1927). Por eso, no es de extrañar que esta ideología se aclimatara de modo tan rápido en la isla y en la obra del escritor guantanamero.

Notas

¹ A no ser que se indique específicamente otra fuente, todos los datos biográficos proceden de Angel Aparicio Laurencio, "Guantánamo en la obra de Regino E. Boti"; Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 7, Nos. 3-4 (julio-diciembre de 1958), pp. 247-272.

² Gustavo J. Godoy, "La generación cubana de poetas posmodernistas" (Tesis doctoral inédita) (Coral Gables: University of Miami, 1967), p. 150.

³ Regino E. Boti, Arabescos mentales (Barcelona: R. Tobella, 1913), p. 9.

⁴ Aparicio Laurencio, "Guantánamo en la obra de Regino E. Boti" . . . , p. 250.

⁵ Godoy, "La generación cubana de poetas posmodernistas" . . . , p. 150.

⁶ Boti, Arabescos mentales . . . , p. 31. El subrayado es nuestro.

⁷ Regino E. Boti, El mar y la montaña (La Habana: El Siglo XX, 1921), p. 13.

⁸ José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, 2 (Buenos Aires: Sudamericana, 1971), p. 363.

⁹ Boti, Arabescos mentales . . . , pp. 93-94. La importancia de este poema en la obra de Boti fue reconocida por el crítico Cintio Vitier al recoger dicho texto en la rigurosa selección del poeta que incluye en su Cincuenta años de poesía cubana . . . , pp. 61-68. Sirviendo de ejemplo a una de las características de la poesía moderna, el mismo poema lo utiliza el profesor Carlos Ripoll para señalar el sentido de frustración y soledad que prevalecía en Cuba por aquellos primeros años republicanos:

No se perfila una vela
ni un ave marina sube
no hay rastro de una estrella
ni una nube.

cf. Carlos Ripoll, La generación del 23 en Cuba (New York: Las Americas, 1968), p. 20.

- 10 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 29.
- 11 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 43.
- 12 Amado Nervo, Poesías completas (México: Latinoamericana, 1957), p. 169.
- 13 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 67.
- 14 Amy Lowell, Six French Poets (Boston: The Riverside Press, 1915), pp. 216-217.

III

LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA

DE REGINO E. BOTI

I.	Primeras influencias	38
II.	Hacia una estética nueva: el modernismo de Regino E. Boti	45
	A. El prerrafaelismo	48
	B. El parnasismo	51
	C. El decadentismo	56
	D. El impresionismo.	60
	E. El simbolismo	67
	F. El expresionismo.	74
III.	La variedad estética del vanguardismo. . . .	79
	Notas	91

Al enfrentarnos con la ideología estética de Regino E. Boti hay que tener en consideración que nos hallamos ante la obra de un poeta en la cabal definición del término, entendiendo así al creador que evoluciona, siempre a la búsqueda de nuevos horizontes. Pues en la escala artística de nuestro escritor aparece el desarrollo lírico de Hispanoamérica y, más concretamente, el de Cuba durante varias décadas. Así, sus primeras producciones nos dan muestras de las corrientes literarias romántica y realista que en algunos países mantenían aún su vigencia a fines del siglo pasado; se nos presenta a continuación el proceso evolutivo hacia la estética modernista (en sus dos vertientes: la preciosista y la intimista, perfectamente definidas); y en sus últimos libros llega a las entonces innovadoras teorías vanguardistas. Y, todo esto, logrado en media docena de obras y, específicamente, en sus capitales Arabescos mentales, El mar y la montaña y Kindergarten.

I. PRIMERAS INFLUENCIAS.

En 1913 se publica Arabescos mentales, primer libro¹ de Boti en el que ya se nota la convivencia de divergentes tendencias estéticas y que marcará la primera etapa de su producción. El prólogo a la obra, titulado "Yoísmo (Estética y autocrítica de Arabescos mentales)", advierte sobre la exacerbada individualidad creadora del artista romántico y modernista que lo suscribe, señalándonos las influencias que reconocía en el momento de su publicación. Sobre-

salen los autores españoles del siglo XIX, "desde el duque de Rivas hasta Núñez de Arce, pasando por Quintana, Zorrilla, Espronceda y Becquer".² Igualmente, de las cinco secciones en que está dividido el libro ("Alma y paisaje", "Ritmos panteístas", "Blasones", "Himnario erótico" y "Lirismos otoñales"), las tres últimas son buenos ejemplos del espíritu y expresión del siglo XIX. Lo podemos ver en el soneto "Frente a la tierra", de la trilogía "Himno de odio", donde aparece el repetido y ya gastado tema de la protesta del individuo contra la sociedad; y cuyo espíritu y expresión están aún muy cerca de la exaltación y grandilocuencia románticas de la línea Víctor Hugo-Díaz Mirón:

No quiero defenderme. Que en su orgía
de cuervos me destroce la canalla;
contra el bastión tenaz la bomba estalla
y ante un muro de trapo se desvía.

Mi desdeñoso orgullo la extravía;
y, entre las sombras de su crimen, calla:
Yo me dejo azotar por la morralla
sin profanar un ay en mi agonía.³

Boti muéstrase, a la vez, muy consciente de la presencia y convivencia de los diferentes credos estéticos europeos que en nuestro continente campeaban. Y así lo oímos admitir esta fusión de corrientes diferentes y, a veces excluyentes, como en el siguiente caso donde glosa la celebrada frase de Rubén Darío: "¿Quién que es no es romántico?".

Al respecto dice: "Además, los poetas actuales de América, por modernistas (modernos, diría yo) que se sientan, no pueden ocultar cierto sedimento clásico y romántico. Desestimando el hecho palpable de que bebieron en aquellas fuentes antes que en las del parnasianismo y el decadentismo, es evidente que humanidad y existencia valen tanto como decir, en arte, romanticismo. Ser hombre es ser, en el fondo, romántico". 4

Siguiendo esta misma línea, la depresión y el patetismo románticos invaden buena parte de este primer libro, como lo vemos en el poema "Mística". Notemos aquí la organización enumerativa de los giros románticos del gusto del poeta, tales como "el silencio sepulcral", "la soledad de la abadía", "el pensar que da muerte", "el postrer beso de una boca fría", "la muerte"; en fin, que nos presentan a un Boti que, para expresar su angustia, lucha aún sin éxito por separarse de sus viejas ataduras como vemos en los siguientes tercetos:

Amo la muda paz del camposanto;
la cruz sin nombre, sin blandón ni llanto,
do la yedra es un símbolo, una idea.

Amo la muerte, como la hostia, pura;
y el rodar a la humilde sepultura
al doble de la esquila de mi aldea. 5

En lo que concierne a la innovación técnica, interés introducido también en el romanticismo, Boti está consciente

de la evolución necesaria que toda nueva corriente artística implica. Se le ve, por lo tanto, teorizar sobre las variaciones estéticas que divergen de las concepciones artísticas establecidas a base de la reverencia al clasicismo. Sobre éste nos dice: "El clasicismo no tiene fundamento racional de ser como conquista definitiva en estética; y es inaceptable que se nos quiera imponer como modelo cuando en arte todas las tendencias pasan, se modifican, cambian y se extinguen".⁶ Más adelante llevará a la práctica sus principios teóricos.

Esta modalidad que mencionamos se manifiesta específicamente en Arabescos mentales por la variedad polimétrica, cuyo más palpable ejemplo resulta ser la sección "Blasones", que estudiaremos en el capítulo correspondiente a la estilística. Permítasenos mencionar aquí, sin embargo, los experimentos que efectúa con el verso-librismo, lo cual constituía una verdadera avanzada para Cuba en 1913. La comparación de los versos que siguen con los primeros sonetos que citamos, nos dan una buena idea de la trayectoria del autor, tanto estética como expresiva. Notemos las referencias cultistas en esta estrofa, y destaquemos el hecho de que todas ellas apuntan a personajes y motivos que integraron un lastre romántico común a los miembros de la primera generación modernista:

Es la sonrisa truhanesca y pura
de la Esmeralda de Víctor Hugo;

sonrisa que en Cuasimodo fue locura,
en el capitán Febo yugo
de tortura. . . ?

A Regino E. Boti, por lo tanto, antes de considerársele respecto a la general ideología estética del siglo XX, hay que recordarle en esta primera obra suya como un artista todavía muy apegado al siglo XIX. No se pueden olvidar sus palabras en el poema "Profesión de fe", que encabeza la primera sección del libro. Allí reconoció: "Vacilo entre los polos / estéticos" ⁸, donde el Boti crítico que estudiaremos más adelante se nos muestra consciente del sentido dinámico de su labor poética, lo mismo en la teoría que en la práctica, y tal cual siempre habría de estarlo.

Si la línea romántica que tanta influencia tiene en Arabescos mentales va desapareciendo mientras el poeta ensaya con nuevas y más modernas teorías, y continúa depurándose, la otra vertiente del siglo pasado, la realista-naturalista, mantiene su vigencia y logra extenderse hasta su segunda obra escrita, La torre del silencio, de 1926. La producción de este libro abarca composiciones hechas entre 1912 y 1919, o sea, que comprende poemas y teorías aplicadas aún antes de publicar Arabescos mentales; y en donde resultan interesantes las variedades teóricas.

En este segundo libro, al igual que en el anterior, nos encontramos con buena parte del desarrollo lírico de la poesía cubana hasta aquel momento; hay aún mucho lastre del

siglo XIX junto a logros poéticos que van más allá de las principales tendencias modernistas y posmodernistas y se encaminan hacia lo que pocos años después desembocaría en la vanguardia. En la línea realista-naturalista, Boti se une a los tanteos de otro modernista, el José Asunción Silva de Gotas amargas, con quien andará mano a mano por un tiempo y saldrá igualmente de esta tendencia estética para adentrarse en los más secretos campos del simbolismo, salvadas las diferencias temporales.

Veámos cómo desde sus primeras composiciones Boti exhibe afinidad con las maneras del bardo colombiano en el planteamiento de sus interrogaciones existenciales. Recordemos las lecturas y los autores que ocupaban su interés durante su estancia en Barcelona, la cual culminó con la publicación de su primera obra. Así especifica: "Naná . . . Quintana, Galdós, Pereda, Zorrilla . . . De estos autores, releídos unos y olvidados otros, conservo memoraciones imprecisas; pero es indudable que un detritus de ellos ha quedado en mí, influyendo, a su vez, en la formación de mi estética".⁹ Por eso, no nos resulta extraño que, al referirse a la tierra, en una composición filosófica, lo haga en términos como los siguientes, que evocan la influencia que sobre Silva y Boti ejercieron poetas como Joaquín Bartrina y Gaspar Núñez de Arce:

Oh, Tierra, yo soy un espíritu inquieto;
mi comunión fue de dudas y alegrías:

soy viva idealidad de un esqueleto,
soy un ebrio sensual . . .

Dame saber del tono menor la cuita
para urdir un salmo fúnebre de cita
a los gusanos el día que me muera. 10

Y con una desesperación vital muy modernista, y que nos hace relacionar este poema con "La respuesta de la tierra", de Silva, y sus vagas aspiraciones científicistas, él la interroga por igual: "Oh, Tierra, yo quiero saber todo origen". 11 Pero mientras el colombiano logra mantener su composición en un nivel filosófico, transido de preocupaciones metafísicas y sin caídas expresivas, como también haría más tarde Darío en "Lo fatal", Boti se nos revela con la carga de todas sus experiencias formativas y diferentes teorías estéticas, y se deja llevar por la corriente positivista, tan en boga aún a finales del pasado siglo. Lo mismo ocurre en los versos que ahora ofrecemos, donde sigue tales teorías positivistas. Fijémonos en el motivo naturalista que inspira la composición: "Van a autopsiarlo. El muerto hecho jirones / sangra y apesta. Todo rueda al cubo / arrastrando pingajos". 12

Por lo tanto, antes de entrar a ocuparnos de la estética de Boti que lo adentra en nuestro siglo XX, hay que dejar constancia de sus primeras influencias. Las dos vertientes del siglo pasado, la romántica y la realista, como ya hemos visto, se perciben en sus primeras obras. Poco a poco, y mientras más se familiariza con las nuevas tendencias, estas

dos vertientes serán cada vez menos empleadas hasta que desaparecen de su obra posterior, reveladora de madurez.

II. HACIA UNA ESTÉTICA NUEVA: EL MODERNISMO DE REGINO E. BOTI.

Desde Arabescos mentales se percibe un ambicioso programa en el que ya se nota la voluntad del artista para incorporarse a las maneras de su tiempo, siquiera con el retraso que la particular historia lírica de Cuba le imponía. Aparecida en 1913, la obra representa para la crítica un modelo en su género, donde se halla uno de los mejores ejemplos de la estética modernista. Las mismas palabras que muy tempranamente empleara Juan Valera en 1888 sobre Azul. . ., de Rubén Darío, y que son el primer diagnóstico de la complejidad artística del modernismo, sirven para traerlas a colación al observar los varios caminos estéticos de Boti en esta obra. Recuérdese lo escrito por Valera a Darío: "Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia". 13

En efecto, es la variedad y novedad estéticas predominantes en Arabescos mentales lo que brinda a los estudiosos materia para destacar el aporte y la singularidad de Boti con las maneras estéticas en la poesía de aquellos años. Sobre este respecto ha escrito un crítico, tratando de fijar la esencia del modernismo que se encuentra por igual en la gran obra del escritor guantanamero: "Casi todos los modernistas, en su afán por ensanchar la expresividad del español litera-

rio, asimilaron elementos descomunales que enriquecieron la lengua; el color, la plasticidad, ritmos desusados, esculturas en prosa y verso, transposiciones pictóricas, estructuras impresionistas y expresionistas. Sirviéndose de estos novedosos recursos, los modernistas crearon el multifacético arte en prosa y verso que tildamos epocal y sincrético". 14

Este "multifacético arte" es la base del modernismo. Un arte donde conviven las más disímiles tendencias ha de recibir por fuerza la calificación de sincrético por la variedad de corrientes que lo componen, y a la vez por la fusión con que frecuentemente aparecen estos elementos en una misma composición. El modernismo tiene que ser un concepto epocal, pues, en él se notan vertientes y escuelas iniciadas algunas a mediados del siglo XIX, y otras mucho más cercanas a nuestro tiempo, como la tendencia expresionista no organizada en escuela sino hasta principios del presente siglo. Boti se dio cuenta de esta convivencia desde su primera obra. Destaquemos cómo no sólo habla de la necesidad del artista de crear conforme a los designios de su tiempo, sino que, a su vez, deja sentadas las bases del sincretismo estético que representa este movimiento: "Soy hombre de mi tiempo y nada encuentro más natural que crear con sujeción a los cánones estéticos del presente. Esto no implica sectarismo. Lejos de ser sectario me precio de ecléctico. Suponérselo, en arte, es una virtud. Serlo, es triunfar. Creo que mi labor me acredita. Hay un sentimiento de orgu-

llo que me revela de tenerme por escolar. Yo digo como nuestro poeta de América: 'en mi arte caben todas las escuelas como en un rayo de sol todos los colores'". 15

En este prólogo a Arabescos mentales, que tanta información nos brinda sobre la ideología estética de su autor en aquel momento, Boti deja definidos la determinación y los caracteres de su idea de la belleza, lo mismo en el arte que en la naturaleza. Estos, veremos, permanecerán vigentes en sus primeras obras de filiación de base modernista. Allí podemos leer: "Mis versos son jirones de mi yo que he ido poniendo en la ruta de mi vida, ya cuando la impresión me la ha impartido una obra artística (lienzo, pentagrama, mármol o página); ya cuando me ha llegado de la Naturaleza (mujer, mar, bosque, noche, montaña, playa); ya cuando me ha venido de una pasión (odio, amor, ira); ya cuando me la he provocado desde lo hondo de mi propia siguis". 16 Observemos que para Boti la principal fuente de inspiración resulta ser primordialmente una obra artística; y dentro de esa categoría cobran importancia, en primer lugar, la pintura; después, la música; en tercer lugar, la escultura y, por último, la literatura.

Que Boti mencione la pintura antes que las otras artes es significativo, pues a todo lo largo de su obra en prosa y verso nos habremos de encontrar que "sus hallazgos mejores se hallan en relación directa con lo plástico . . . Boti parece disfrutar de un ojo privilegiado para los colores y sus sentidos". 17 Esta comunión que existe entre los logros

expresivos de Boti y sus teorías estéticas, será una de las constantes de su obra, como estudiaremos al referirnos a sus conquistas estilísticas. En efecto, nuestro autor fue siempre un crítico de artes plásticas. Fue, esencialmente, un observador debido a su interés por la línea, el color, la forma y el relieve; y de ahí su acercamiento inicial a la escuela prerrafaelista.

A. El prerrafaelismo.

El movimiento prerrafaelista surgió hacia 1848 en Inglaterra con la organización The Pre Raphaelite Brotherhood, dirigida por el pintor y poeta inglés Dante Gabriel Rossetti. Este autor ejemplifica los propósitos y fines de la mencionada escuela, ya que en él se muestran unidos el interés pictórico junto al de la poesía. Y era, por lo tanto, lógico que Regino E. Boti se interesase en los programas de esa escuela, pues en ella vemos representada su propia inclinación estética de poeta y pintor.

Uno de los principios de los prerrafaelistas era la búsqueda de la verdad absoluta en el arte. Creían poder obtener esto mediante la reelaboración minuciosa de los elementos de la naturaleza, haciendo resaltar los detalles más insignificantes del original. Esta técnica minuciosa y detallista la utilizaron los escritores modernistas hispanoamericanos en sus obras, primeramente Rubén Darío en algunos de los cuentos de Azul. . . (1888), y continuada por José Asunción Silva en su novela De sobremesa, pocos años des -

pués. Aprovechándose en gran parte de la descripción de los elementos de la naturaleza estos artistas aplicaron su técnica a cualquier situación en que lo pictórico estuviera en función de lo poético. De esta manera, el prerrafaelismo ofrecía desde sus comienzos una posibilidad de interrelación artística, de interrelación entre artes diversas; y es natural que los modernistas, en su afán de ensanchamiento de la expresividad literaria, lo tuvieran muy en cuenta.

Pero en su concepción básica, representó en esencia el interés por reproducir con fidelidad la naturaleza, y para sus fines utilizaban un predominio de elementos pictóricos y coloristas. Unidos estos elementos con el sensualismo por la atención al detalle mínimo, el resultado será bien parecido al que establece en el siguiente pasaje José Asunción Silva:

La pintura es un perfecto espécimen de los procedimientos de la cofradía prerrafaelista . . . maravillosos por el dibujo y por el color los piecitos [sic] desnudos que asoman bajo el oro de la complicada orla bizantina que borda la túnica blanca y las manos afiladas y largas que desligadas de las muñecas al modo de las figuras del Parmagiano [sic], se juntan para sostener el manojito de lirios, y los brazos envueltos hasta el codo en los albos pliegues del largo manto y desnudos luego . . . Está detallado aquello con una minuciosidad extrema . . . distingue quien lo mira uno a uno los rayos que forman la aureola que circuye los rizos castaños de la cabeza, los hilos de oro de la orla bordada, las ramazones de los duraznos en flor, pétalos rosados en éstas, las hojas de las rosas amarillas, sobre la verdura de los matorrales, y en los retoños y yerbas del suelo po-

dría un botánico reconocer una a una las
plantas copiadas allí por el artista. 18

Es curioso señalar aquí que Boti no menciona ni siquiera una sola vez el prerrafaelismo en el prólogo a Arabescos mentales, lo cual contrasta con el hecho de que las otras corrientes y tendencias sí son citadas a menudo. Sin embargo, lo vemos emplear a conciencia esta minuciosa técnica del detalle, lo mismo en su obra poética como en prosa. Esta conciencia y voluntad de arte prerrafaelista se puede ver en su estudio crítico sobre el monumento al general Antonio Maceo, erigido en la Habana por el escultor Domenico Boni. Notemos aquí, en el siguiente pasaje, cómo el escritor-pintor se detiene morosamente en todos los elementos de la escultura que describe, y aún insiste, en su observación crítica final, sobre la "nitidez" y "pulcritud" de la línea, que era una de las búsquedas máspreciadas en la estética prerrafaelista. Veámoslo: "Para Boni la nota alta de su arte está en El amor Patrio. Las líneas del perfil heroico que sube por la cabeza ruda, por el cuello, besa la tersura del hombro, fuga por el brazo, contorna el muslo, y se esfuma por la malla de la pierna, es para Boni de una nitidez y de una pulcritud tan sabias que cuaja en moldes precisos sus sueños de un arte futuro". 19

Esta capacidad de observación plástica lo lleva, por otra parte, a recrearse con interés artístico en sus representaciones, descripciones y análisis de cualquier obra, logrando transcribir en ciertas ocasiones la impasibilidad del modelo

que le sirve de objeto y motivo de inspiración. Esta resulta ser la técnica más constante de todas las empleadas por él que lo aproximan indefectiblemente y, más aún, lo identifican con las tendencias europeas finiseculares que trataban de acercar la palabra a la pintura.

B. El parnasismo.

El parnasismo surgió en Francia como una reacción a los excesos románticos todavía en ambiente en la Europa de 1886. Fue, en realidad, una oposición al subjetivismo poético de aquellos tiempos mezclado con un aristocrático desprecio por la expresión de las oscuras emociones humanas. Es por esto que los poetas llamados parnasistas crearon una poesía impersonal, objetiva, plástica, de una impecable perfección formal y marcadamente erudita y clásica en sus temas.

Entre las principales características de esta escuela se menciona con frecuencia el concentrado interés hacia una poesía objetiva y esteticista que respondiese a una exclusiva finalidad del arte por el arte (como a propósito de estos jóvenes poetas los llamó el viejo Víctor Hugo), en la que se evita dar entrada a los sentimientos íntimos. De ahí surge el lema de los parnasistas sobre la impassibilidad, unido a formas precisas (el soneto) y a versos de formas esculturales con predominio del color y de los efectos plásticos y artísticos.

Este grupo de artistas quería restaurar la poesía tradicional heredada del siglo XVIII, desterrando los temas paté-

22

ticos. Escaparon así, como más tarde harían sus congéneres modernistas hispanoamericanos, hacia la inspiración en países exóticos, como los del Oriente, y en civilizaciones antiguas, como la de Grecia. Fue, pues, un escape espacial tanto como temporal, en última instancia no muy diferente al de los románticos, pero controlado por la excesiva atención a la exquisitez de la forma y el rechazo de la "inspiración". La arqueología y la historia fueron materia prima para estos artistas que buscaban alcanzar una continua perfección, solidez y brillo de mármoles preciosos en sus composiciones.

Fue en 1866 cuando apareció por primera vez una colección de producciones poéticas titulada Le Parnasse Contemporain, dirigida por el poeta tradicionalista Leconte de Lisle. La idea básica de esta escuela había sido tomada de otro poeta francés, Théophile Gautier, quien desde 1852 había planteado su teoría de la nueva concepción estética en su renombrada obra Emaux et Camées. La escuela cobró fuerza de inmediato y otros escritores fueron atraídos por los principios del movimiento, tales como Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Stephan Mallarmé, François Coppée y Pierre Louys.

Cuando el Parnaso se transplanta a la América Hispana corrió la misma suerte que los demás movimientos europeos anteriores o posteriores: la escuela pierde su rigor excluyente, y pasa a ser uno más de los recursos y técnicas usados por los escritores. La escuela parnasista, como las otras escuelas y movimientos similares que se introdujeron

en nuestras tierras, no arraigó como tal, pero sí dejó un buen número de seguidores que se aprovecharon de sus características en la elaboración de sus composiciones. Por eso es que se hallan en pequeña cantidad obras y poemas exclusivamente parnasistas; en cambio, se nota una marcada tendencia a su empleo parcial en numerosísimas composiciones de esta índole, encontrándose unidas de modo sincrético a técnicas y recursos prerrafaelistas, impresionistas y simbolistas. Entre los principales escritores que hicieron uso consciente del parnasismo merecen mención especial los nombres de Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig.

El parnasismo fue una de las tendencias más señaladamente usadas por Boti. Viene a ser la base estética de Arabescos mentales, como nos dice en las siguientes líneas donde deja establecida su poética: "Sin ahogar la fogosidad, he preferido (y en ello estoy aún) una poesía ni gélida ni volcánica, justa en el equilibrio de lo anímico y lo material, expresión de un parnasianismo mío".²⁰ Consciente, pues, y, a la vez, buen conocedor de las limitaciones estéticas que el parnasismo le ofrecía, nuestro escritor lo emplea y lo lleva a su máxima potencia en muchas composiciones de este libro, logrando resonantes logros expresivos, como veremos en el capítulo dedicado a su estilo. Por ahora, sin embargo, nos interesa destacar el hecho de que, junto a las tendencias decimonónicas, se experimenta con esta posterior

que tan bien demostraba sus conocimientos críticos del momento. Después vienen los tanteos con las nuevas escuelas, actitudes y corrientes que formarían todo ese conglomerado estético que constituyó el fin de siglo europeo, y su consiguiente adaptación a tierras hispanoamericanas.

Por este camino parnasista, Boti se encamina hacia una de las vertientes, la de orientación esteticista, que define una de las dos líneas de lo que en conjunto constituyó el movimiento modernista.²¹ Este resultará para el poeta el mejor medio para la experimentación de sus posibilidades estéticas y expresivas. Un poco modestamente en el prólogo en cuestión anuncia: "Si me dejara llevar de mis exigencias, llegaría por esta senda, no al parnasianismo, sino al propio preciosismo".²²

Sin embargo, el autor no sólo hace uso excesivo de las posibilidades parnasistas, sino que, de hecho, penetra en los exquisitos campos de un preciosismo verbal extremoso por donde, a veces, resulta difícil seguirlo. De esas dos líneas establecidas por el crítico Manuel Pedro González que corren paralelas en el apogeo modernista, la esteticista y la esencial, con más brío una primero que la otra, Boti representa para la historia de la literatura cubana, después de Casal, el más audaz exponente de la vertiente preciosista. Recordemos que ésta ya había alcanzado inusitados logros en ciertas zonas de Casal, en el *Darío* de los primeros años, el *Lugones* de Los crepúsculos del jardín (1905), y casi todo Herrera y Reissig. Siéndolo hasta la médula, de donde nacen

22

sus peores caídas, agota, en resumen, las probabilidades de la estética parnasiana para penetrar en la esterilización preciosista. De los componentes que nuestro mismo autor destaca en el movimiento modernista ("La antigüedad tuvo el estruendo, la edad media el clamor, el romanticismo la querrela. Nosotros tenemos la armonía: sumun de la precisión, el arrebató y la serenidad". ²³), la precisión y la serenidad son las normas básicas de esta estética según los preceptos de Leconte de Lisle y sus seguidores parnasistas. Fijémonos dentro de los siguientes versos en este cultismo léxico, donde plasma las indicaciones de la estética que mencionamos, y que recuerda los logros anteriores del argentino Lugones y del uruguayo Herrera y Reissig:

Junto a un bambú de nácar pródigo en nudos
el icástico arroyo tiende su cinta,
donde se copia inversa con rasgos crudos
la arquitectura exótica de una quinta. ²⁴

Esta nota exótica aparece siempre unida a la evasiva, dual componente de la escuela parnasista. Destaquemos, por último, el rasgo evasivo que va mano a mano con la impasibilidad conseguida que nos hace visualizar la obra dentro de un marco que pudiéramos llamar de composición artística:

Un sol de conchas lilas besa los mudos
penachos de las lomas con parda tinta;
y las nubes que pasan son como rudos
amarillos dragones en celo . . . ²⁵

C. El decadentismo.

El decadentismo venía incubándose desde 1857 con la aparición de Les fleurs du mal, de Charles Baudelaire, a cuya obra seguiría, A Rebours, de Huysmans, en 1884, considerada como el breviario de los decadentes por numerosos artistas de la época. Las fechas del decadentismo son muy imprecisas: surgió más bien como un "espíritu" de todo este período que como una escuela programada. Se debe también recordar que el nombre mismo de "decadentes" les fue dado por los enemigos del arte nuevo, en general, por parecerles que estos "nuevos" artistas eran unos desarraigados y "raros".

El decadentismo, como casi todas las corrientes y movimientos de este acelerado progreso espiritual que fue el pasado fin de siglo europeo, nació también como una reacción contra el realismo y el parnasismo, que en el momento ya habían sido consagrados convencionalmente. Fue, en esencia, un neo-romanticismo. Hay que tener presente por igual que esta época fue de gran experimentación y nuevos tanteos, y como tal se refleja en el sinfín de movimientos y tendencias que vieron la luz en la segunda mitad del siglo XIX. Probablemente, lo más interesante del decadentismo, y lo que lo hace por completo singular en comparación con los otros experimentos de su tiempo, es el hecho de no haber tenido un programa excluyente, y de que el único propósito de los que hoy consideramos como decadentes fuera el de destruir las ideas y convencionalismos de los otros movimientos ya consagrados. Fue más una actitud que una escuela; de ahí que

aun se sirviese de elementos de estilo que procedían de tendencias aparentemente opuestas.

Los artistas llamados decadentes se vieron ante la necesidad de experimentar con nuevas formas, ideas y procedimientos que no hubiesen sido tratados antes; y de ahí su gran interés hacia todo lo nuevo y aun novedoso que pudiese "épater le burgeois". El principal interés de los artistas decadentes era la búsqueda paradójica del bien y la belleza en las cosas diabólicas. Por eso, encajaban tan bien con la idea del satanismo propuesta por Baudelaire, y en su glorificación de la poesía como arte. Lo ideal de esta actitud era fijar la quintaesencia "rara" de las cosas, exigiendo de la vida no la oportunidad de revivir viejas experiencias sino la de experimentar nuevas emociones. Para los decadentes, por lo tanto, el arte como tal es la negación de la naturaleza y, por su parte, la naturaleza es la negación del arte. Dejar que la naturaleza imitara al arte sería para ellos el sueño más querido, y en ello sí apuntaban una reacción al romanticismo puro.

Una de las principales tendencias decadentes, además de la mencionada artificialidad, resultó la perversidad, junto con la búsqueda del misterio. Los poetas decadentes hicieron poesía del "delirium tremens", y muchas obras maestras surgieron de extraños sueños inducidos por los estupefacientes. La obra europea que más popularidad adquirió en Hispanoamérica y que sirvió de modelo, ya literario o bien de actitud, a una extensa generación de poetas y escritores deca-

dentes encabezados por el cubano Julián del Casal, fue la mencionada A Rebours. El egoísmo y la insaciable curiosidad humana, por otra parte, también formaron parte de esta disposición espiritual, que culminó con la creación, en 1886, del simbolismo literario.

De la misma manera que los artistas decadentes perseguían las sensaciones novedosas y raras, así Boti, al tanto de las corrientes artísticas del momento, experimentaba con su perfeccionamiento en las letras hispanoamericanas. Ya vimos en páginas anteriores relacionadas con el parnasismo su mención de esta actitud y su empleo dentro de su obra poética. Pero su aceptación no pasa de ser un mero reconocimiento teórico en la mayor parte de los casos. "Hay en este libro [Arabescos mentales] una incesante construcción y reconstrucción, un avanzar y retroceder de que no puedo estar satisfecho. Rotas las pautas en que vacié mis primeras rimas, gustando de la Belleza desde una prominencia más alta, romé hasta la extravagancia". 26

Esta "extravagancia" se muestra en varias de las composiciones, pero debido a sus mismos gustos pronto se escaparía de esta tendencia para dedicarse a las modalidades estéticas que más se avenían con su carácter. Se percibe, sin embargo, en sus dos primeros libros suficientes ocasiones como para hacernos señalar su recurrencia y, a la vez, para darnos ejemplos de todas las escalas artísticas por las que atravesó. Vemos así, en "Cadencias visionarias", al poeta rindiendo pleitesía a esta modalidad, logrando plasmarla de

tal modo, que a veces resulta chocante encontrarle extra-
viado por esos extravagantes caminos una vez familiarizado
el lector con el sentimiento de paz interior que desprendía-
se del tono más consistente de su poesía. Fijémonos aquí
en el obligado uso temático del sentimiento de dolor e impo-
tencia, del uso de las drogas y sus consecuentes visiones es-
trafalarias, en el vicio y morbosidad, en fin, todo de pura
cepa decadente que nos recuerda en este caso al Casal de "Ho-
rridum Somnium":

Tengo versos como rudos estampidos
si me hieren las zarpadas de la inquina:
son las voces de mis duelos aturdidos,
son los ayes de mis noches de morfina.

Tengo sueños de dolores y de cruces,
de nostalgias y celajes moribundos . . . 27

En su continua búsqueda por llegar al fondo de su perso-
nalidad y crear un arte que la reflejase, Boti prosiguió en-
sayando con todas las corrientes y recursos disponibles que
formarían ese sincretismo artístico que, como hemos menciona-
do en varias oportunidades, resultó ser el cimiento del mo-
dernismo. Una de esas principales corrientes que tanto auge
cobraría durante este período y la cual, como muchas otras,
tenía su origen en la Francia experimentadora de la segunda
mitad del siglo XIX, fue el impresionismo literario que pasa-
remos a revisar.

D. El impresionismo.

El impresionismo nació como correspondencia al impresionismo pictórico de aquellos tiempos. Se designaba con esta denominación una tendencia a reducir todo valor artístico a la pura sensación, y a negar la forma externa de las realidades. Basada en la impresión que ejercen los objetos en nuestros sentidos, esta técnica ofrecía al artista un amplio campo para expresar su percepción de la realidad y, por lo tanto, la aquiescencia y popularidad de esta tendencia dentro del mundo artístico fue rápida, segura y de larga permanencia.

En 1874, en la exposición pictórica parisina donde Claude Monet presentara su famoso "Impression: Soleil Levant", comienza a formarse la correspondiente escuela impresionista, aunque las primeras obras de este movimiento ya habían estado apareciendo desde una década antes. Los pintores impresionistas formados alrededor de esta escuela, tales como Manet, Renoir, Degas y otros, se oponían al realismo vigente en el arte del momento.

El impresionismo fue, en síntesis, una reacción contra la nitidez de líneas del espíritu grecolatino y contra el romanticismo decadente de aquellos años. Su principal interés era la búsqueda de la expresión, no de las cosas en sí, sino de las sensaciones que las cosas provocan. De esta manera, las líneas de las cosas son desdibujadas y las formas resultan vagas. En vez de nombrar el objeto, los impresionistas buscan describir el efecto que las cosas causan en nuestros sen-

01

tidos. Por lo tanto, hay una estrecha relación entre este movimiento y el decadentismo y, en particular, con el simbolismo, como veremos a continuación.

Es interesante destacar aquí que sirviéndose con frecuencia del impresionismo se encuentran en nuestra América muchos poetas de técnicas parnasistas, y este hecho resalta el sincretismo estético hispanoamericano. Los límites entre las varias escuelas, incluso en su definición teórica de principios, son difíciles de precisar; mucho más en la obra ya cumplida por el artista.

Los impresionistas buscaban ante todo la imagen rutilante y las sensaciones con un valor propio, ajenas o desprendidas de la realidad que las motivó. El impresionismo prescinde de la descripción, y la substituye por una serie de sensaciones que sugieren en el lector el efecto deseado. El impresionista, por lo tanto, inventa sus paisajes y la realidad recreada es, en esencia, subjetiva. El color y las variedades de matices son grandemente utilizados, evitándose la rotundidad de la línea, por cuanto ésta tiende a la representación objetiva de la realidad que rechazaban.

El propósito principal de los impresionistas es captar el momento inmediato. Aplicaban pequeñas pinceladas de color de manera que, vista la obra desde cierta distancia, las manchas yuxtapuestas se juntaban ante el ojo del espectador. Querían de esta forma captar el efecto de la luz solar sobre los objetos varios. Vista, pues, de esta manera, la forma de los objetos queda sin duda muy imprecisa, y todo se redu-

ce a manchas y a vagas siluetas. La atmósfera también ayuda a desvanecer y confundir los perfiles de los objetos, éstos muchas veces desmaterializados y esfumados.

Los primeros y más importantes escritores que trasladaron la técnica pictórica a la literatura fueron los hermanos Goncourt en Francia, siguiéndolos una extensa escuela de escritores impresionistas. Aunque no hay prueba definitiva, José Martí pudo haber asistido a la exposición francesa impresionista de pintura en 1874, al cabo de su destierro en España por esos años; y muy poco tiempo después, en sus primeros apuntes de viaje por el Caribe y México, ya se le ve ensayar con las nuevas formas impresionistas ²⁸, adaptándolas por primera vez a la literatura de habla castellana. Esta introducción del impresionismo literario por el escritor cubano en la literatura hispanoamericana aparece alrededor de 1875. Incluyamos a propósito el siguiente párrafo, ya destacado por el crítico Manuel Pedro González, de una carta escrita en 1877 por Martí a su amigo mexicano Manuel Mercado. En ella se nota claramente los recursos básicos de la técnica impresionista, tales como la vaguedad y, en especial, el uso del color y del matiz, con el empleo inclusive de la habitual pedrería parnasista. Dice así: "Jamás vi espectáculo más bello. Coronaban montañas fastuosas el pedregoso escirro y sombrío niblo; circundaban las nubes crestas rojas y se mecían como ópalos movibles; había en el cielo esmeraldas vastísimas azules, montes turquinos, rosados carmíneos, arranques bruscos de plata, desborde de los

senos de color; sobre montes oscuros, cielos claros, y sobre cuevas tapizadas de violetas, arrebatadas ráfagas de oro. Gocé la alborada, y después vino el sol a quitar casi todos sus encantos al paisaje, beso ardiente de hombre que interrumpía un despertar voluptuoso de mujer. El ópalo es más bello que el diamante". 29

El impresionismo literario resultó para Boti una técnica de ilimitadas posibilidades, de la que se valdría ampliamente. Recordemos que en la enumeración de sus fuentes, él fija en su estimación el mundo natural como segunda categoría estética: la naturaleza (mujer, mar, bosque, noche, montaña, playa). Estas se encuentran siguiendo en orden a las obras artísticas, que ocupan el lugar principal. Pero ya en el mismo prólogo dejaba aclarado en sus ideas sobre la originalidad que, en su concepto, "no ha habido más que un cantor original: la Naturaleza" ³⁰, la cual sirve de base creadora para la poesía de todos los tiempos. Debido a este interés por la naturaleza era lógico que Boti la trasladase a su temática.

Residente fijo por amor de su ciudad natal, este observador tenía ante sí las maravillas del paisaje cubano en toda su magnificencia; y con su fino ojo trató muchas veces de dejarnos sus impresiones de aquel portento natural que se abría ante su vista. Es curioso y necesario destacar aquí, sin embargo, que Boti nunca teorizó sobre el impresionismo. Aún en una obra como El mar y la montaña, de 1921, donde las técnicas impresionistas usadas en la creación de poemas re -

04

saltan por doquier, es extraño que no se haga ni siquiera una mención de aquéllas. Insólito, por una parte, pues Bóti presenta bien claras sus orientaciones en los prólogos de sus obras y en sus disquisiciones sobre las mismas; pero, por otro lado, no nos resulta sorprendente su silencio si consideramos que es mediante el impresionismo por donde logra adentrarse en las más avanzadas posiciones simbolistas, que sí están mencionadas. Es posible, tal vez, que considerase la mención específica del simbolismo suficiente para la aclaración de su ideología. Observemos en los siguientes versos los resultados logrados gracias a la técnica impresionista, o sea, plasmar este "cielo de acuarela" al contacto de la luz con la flora cubana:

Cielo de acuarela. Desciende
la luz en chorros diamantinos:
el polvo argenta en los caminos,
el verde en las hojas se enciende. 31

Semejante logro expresivo (que es una de sus mayores conquistas a medida que su poética evoluciona) se percibe en estos versos, en virtud otra vez de los recursos evidentemente impresionistas:

Sortilegio fugaz el de la hora.
Rompe una roja claridad de aurora
y el agua en el remanso se ha incendiado. 32

Pero como ya hemos expuesto, la nota más característica de

las teorías artísticas hispanoamericanas es la convivencia y mezcla a veces de diferentes técnicas dentro de una misma obra. Esto representa nuevamente ese sincretismo. En este caso destaquemos el innegable sabor sincrético y, por lo tanto, modernista, que se halla en los siguientes versos, con el dual empleo de las maneras parnasistas e impresionistas combinadas artísticamente:

Pincelada terrosa que se ilumina
con fulgores astrales es el nefario
horizonte. La costa, como un Calvario,
mientras las brumas suben se descarmina. 33

El poema anterior pertenece a la sección "Alma y paisaje" de Arabescos mentales, sabiamente titulada para expresar la línea artística que más permanencia tendría dentro de su producción. Ya un observador ocasional de la literatura cubana, y crítico de su obra, había señalado oportunamente cómo desde este libro asoma ese interés estético suyo como base para lo más positivo de sus experiencias poéticas. Una vez que el poeta logra tener conciencia plena de las múltiples posibilidades que, como creador, le brindaba la naturaleza, y puso su "alma a sentir con el paisaje --fusión ya del hombre con la naturaleza-- el resultado sería una poesía que sea nota, color, ensueño y línea. Color y línea, destaquemos. Poesía para la vista". 34 Y es debido a esta capacidad sensorial, y más en concreto, visual, cómo Boti logra expresarse por medio del impresionismo literario más acertadamente que con

ningún otro recurso. Por eso es también que su obra más lograda sea El mar y la montaña, la cual es de todas sus creaciones la que más abunda en ejemplos basados en esta técnica.

Una vez que se sintió unido a esta tendencia y, consciente de sus posibilidades, logró por medio de los ensayos un completo dominio de sus principios, fue que comenzaría a darnos lo más valioso de su producción. Recordemos que su segundo libro, escrito tempranamente, aunque no publicado hasta 1926, La torre del silencio, no fue otra cosa que una continuación de la ideología establecida en Arabescos mentales; y donde prosigue el perfeccionamiento de los recursos necesarios y precisos para el desarrollo de la poética que quería expresar. Es por esto que la nota epocal característica del modernismo se hace tan visible en la obra de Boti, donde aparecen integradas las más variadas teorías estéticas de todo este período. El literato guantanamero encuentra, determina y ensaya con todas las teorías pormenorizadas, y aún con otras más que veremos a continuación de 1913 a 1921, en un lapso de ocho años solamente. En especial, esta actitud estética integradora se hace en su caso tan visible debido al proceso histórico de Cuba desde la introducción, aclimatación y permanencia de dichas teorías por sus congéneres José Martí y Julián del Casal. Como se sabe hoy día, estos escritores introdujeron las teorías parnasistas, impresionistas y expresionistas de tal manera que, al morir ambos en 1893 y 1895 respectivamente, estas ideolo-

gías ya estaban aclimatadas en el ambiente. Pero la última guerra de independencia contra España fuerza a que el que - hacer poético sea relegado a un segundo plano para dar lugar a asuntos de mayor trascendencia en el momento. Poco a poco es que después, con el establecimiento de la República y un retorno a la normalidad, pasados más de treinta años de lucha, comienza el arte a cobrar fuerza una vez más, y no es hasta 1913 cuando sale a la luz Arabescos mentales. Pues bien, era natural que nuestro poeta intentase restablecer en Cuba las que ya eran antiguas maneras estéticas en Europa y casi todo el resto del continente americano, pero que en la isla habían florecido por muy poco tiempo. Es debido a este tardío proceso histórico por lo que Boti se ve ante la necesidad de ensayar, presentar y continuar con tendencias estéticas antiguas y modernas a la vez. Es por eso también que en este lapso de ocho años aparecen en su obra tendencias disímiles y cronológicamente distanciadas en su punto de origen. Y aún más insólito será que en los ocho años siguientes se salte, como lo hace Boti, desde los residuos decimonónicos hasta las innovadoras tendencias vanguardistas que tanto habrían de caracterizar la atrevida década del siglo XX.

E. El simbolismo.

La escuela simbolista se encuentra formada ya desde 1886 cuando Jean Moréas publicó en Le Figaro, de París, su conocido manifiesto. Esta escuela nació como casi todas las otras

de este período, con el intento de deshacer las frías y solemnes manifestaciones de la escuela parnasista, y así se la considera una reacción contra la misma. El simbolismo viene a ser, en esencia, el idealismo aplicado a la literatura. Los poetas simbolistas, entre los cuales se debe mencionar a Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stephan Mallarmé (anteriores, sin embargo, al manifiesto de Moréas) soñaban con poder alcanzar mediante la palabra una realidad trascendente. A este efecto, se les ve en la búsqueda de la aprehensión, por medio de los sentidos, de las correspondencias secretas que les darán la clave del universo. Al tratar, por lo tanto, de substituir la realidad por la idea, de una parte se enlazan en espíritu a lo más genuino del romanticismo; y, de otra, los simbolistas aventuran por este camino el ideal de la poesía pura. Es decir, la poesía que surge del espíritu específico del lenguaje, ajena a los conceptos y a la interpretación lógica subsiguiente.

Sin embargo, aunque, como dijimos, la escuela simbolista no aparece formada sistemáticamente hasta los alrededores de 1886, los primeros tanteos sobre este movimiento ya estaban en el ambiente desde hacía treinta años más o menos. En 1857, al publicarse Les fleurs du mal, Charles Baudelaire nos anticipa su conocidísimo soneto "Correspondences", que reproduciremos por encerrarse en él todo el programa estético que más tarde servirá de base para las aspiraciones simbolistas:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sens se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
--Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. 35

Esta implícita identificación entre la vida y los símbolos de la naturaleza resulta la base de la estética simbolista. Todo elemento de la naturaleza posee un símbolo que se corresponde con el humano existir. Lo único, pues, que necesita el artista para darse cuenta de los elementos naturales a su derredor y lograr la identificación con los estados de ánimo y preocupaciones, es abrir bien los ojos y, sobre todo, los sentidos para poder captar los símbolos ocultos. Se nota de inmediato la estrecha relación entre esta escuela y la dirección de una de las líneas que compone este período literario.

Ya en el poema citado se perciben en embrión los recursos y propósitos de la estética simbolista, que indudablemente abrió el camino de la poesía toda hacia los confines del siglo XX. De aquí es que nace esa poesía vaga, imaginativa e intuitiva que caracterizará el simbolismo en años subsiguientes. Lo importante en el soneto de Baudelaire, y en todo el simbolismo, es la expresión de lo misterioso e intangible de las cosas, de la sensación y de un vago espiritualismo. De igual forma resulta la afinidad entre este movimiento y la música, ya que ambas buscan la expresión vaga y sutil de determinados estados emocionales. Esta búsqueda, pues, de lo que es nuevo, extraño y aun raro, en resumen, y su consecuente alejamiento de toda superficial referencia anecdótica y concreta son las bases de la estética simbolista. Téngase en cuenta que el término simbolista señala y dignifica lo esencial y válido que ya había entre los, desde antes, denominados decadentes. Creemos necesario, por lo tanto, hacer hincapié en la relación entre las dos denominaciones.

Los primeros ensayos sobre este nuevo decir poético se observan ya en los escritores de la primera generación modernista; en una parte de la obra de José Martí, en José Asunción Silva y sólo poco más tarde en Rubén Darío. Es así como estas particularidades simbolistas se introducen muy pronto en la literatura hispanoamericana, y pocos años después son aceptadas por un gran número de escritores que las incorporan a sus teorías. Regino E. Boti, por su parte, se nos muestra una vez más muy bien informado sobre la nueva

ideología estética en boga. A la publicación de su libro El mar y la montaña, de 1921, ya se le ve teorizando sobre los recursos de esta dirección artística. Es por medio de esta técnica, junto con la impresionista, como lo encontramos asistido ya de los materiales necesarios para el desarrollo de su poética, y de su completo dominio sobre ella. Notemos, por ejemplo, en el prólogo a la citada obra, cómo teoriza sobre la nueva manera estética, y fijémonos igualmente en el título del mismo, "Antes", que ya de por sí deja abierta miles de posibilidades que se agolpan en la mente del lector: "No debe ni puede leer este libro quien no sea artista y filósofo. No debe ni puede leerlo quien no tenga el don de entrañarse embelleciéndolos en los seres, las cosas y las almas. No debe ni puede leer este libro quien, aun siendo artista y filósofo, carezca de la virtud de asociar las ideas vinculando los antípodas aparentes del entendimiento para descubrir imprevistas canteras de luz en el subsuelo de la escritura". 36

Boti, como destacamos en las palabras subrayadas, estaba muy al tanto de las corrientes estéticas europeas, y en particular de lo esencial del simbolismo; y con este libro resulta así el primer poeta simbolista cubano de los años inmediatos al establecimiento de la república. Recordemos, sin embargo, que sus primeros esbozos simbolistas datan de Arabescos mentales (1913), pero será ahora cuando nos brinda un muestrario de lo que fue esa corriente adaptada a nuestra letras. Tomemos nota, asimismo, que aunque este movimiento se

estableció en la isla con la publicación de sus obras, ya habían pasado aproximadamente treinta años del nacimiento de la escuela simbolista.

Es a través del mencionado prólogo donde el artista deja bien aclarado que será esa vinculación simbolista la corriente estética que orientará buena parte de sus composiciones en El mar y la montaña. Si Arabescos mentales y, en menor escala, La torre del silencio, representan un laboratorio donde se ensayan las múltiples posibilidades que le ofrece la literatura y el arte en general, ahora este libro de 1921 viene a ser el producto de una ardua labor experimental. Son el impresionismo y el simbolismo las corrientes perceptibles en muchísimas de sus composiciones, al servicio de motivos temáticos y recursos expresivos. Adelantemos desde ahora que en este poemario ya aparecen otras variedades estéticas que representan un avance dentro de las nuevas formas poéticas que se vislumbraban en aquel momento. Es aquí donde se introduce el paisaje de la tierra nativa, la naturaleza en todas sus formas, como fondo que sugiere y determina los logros estéticos conseguidos. Notemos en el siguiente ejemplo, el poema "El ruiseñor", la identificación de la fauna que logra comunicarnos la sugerencia nacida de la identificación simbolista del ave con la poesía:

Resolana de verano
con brisa invernal alterna,
y acordando los dos signos
toca el ruiseñor su flauta

de doble acorde a la vera
del camino:
ave-poesía que sabe
llenar la fronda de versos
cantarinos. 37

Es en esta composición la poesía un ave musical que ofrece una variedad ilimitada de sugerencias tal cual nos brinda la música. De la misma manera, destaquemos ahí la identificación expresada en la dualidad de elementos precisados, como por ejemplo, "dos signos", "doble acorde", "ave-poesía"; y los símbolos musicales que se presentan igualmente: "flauta", "acorde", "cantarinos", etc.

En el poema que a continuación damos puede observarse también la nota fantástica, obtenida a través de una depuración del simbolismo, y que no podía faltar dentro de una concepción global de la estética del movimiento modernista:

Sarcófago de leguas,
metido en tu noche fangosa y terrorífica,
todos los monstruos de la sombra salen
y agarran mi caballo por las bridas. 38

Resulta interesante señalar la tímida nota expresionista que se presenta en esos versos, pues se percibe con bastante frecuencia desde entonces en la obra de Boti, y definirá el camino simbolista-expresionista por donde se asoma al movimiento vanguardista contemporáneo.

F. El expresionismo.

Resulta primordial dejar confirmado que el expresionismo es, básicamente, una actitud. Como tal se considera una nueva manera de ver las cosas donde la inteligencia, la voluntad y la fantasía juegan papel capital dentro de su cosmovisión. Si bien esta tendencia, por una parte, cobra fuerza y organización sistemática en los alrededores de 1910 con los artistas alemanes, el expresionismo como tal siempre había existido y sus comienzos caben rastrearse en siglos anteriores. Se lo puede remontar hasta las pinturas prehistóricas de las cavernas y la desfiguración románica de la Edad Media.

En el arte expresionista, al artista no le interesa dejarse llevar por la realidad circundante y actuar pasivamente ante ella, reflejándola, como antes hiciera el impresionista. Por el contrario, se trata de crear una nueva realidad basada en la voluntad de percibirla como se la quiere ver al calor emotivo, y es por eso que cobran tanta importancia en esta actitud el propósito y la imaginación del creador. Gracias al interés por expresar violentamente algo interno se llegó al método expresionista.

Antes de que existiese el expresionismo, organizado ya en forma sistemática, desde principios de la segunda década del presente siglo, esta disposición aparece en algunos artistas hispanoamericanos que hicieron uso consciente de los recursos que más tarde pasarían a ser clasificados como expresionistas. Entre las primeras figuras modernistas que los utili-

zaron a conciencia, debe mencionarse a José Martí, quien desde 1871, con la publicación de El presidio político en Cuba, adelanta significativamente esta actitud literaria. Tengamos presente que también el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera la emplea, y mucho, en sus cuentos y crónicas periódicas. Por cierto, los elementos similares entre la obra de Martí y la de Boti, en lo que a la estética expresionista se refiere, también resultan, en verdad, interesantes. Tanto la poética del uno como la del otro presentan numerosos puntos coincidentes; y por eso no es extraño que el guantamero dedicase importantes estudios al análisis de la obra de su predecesor.

Entre los puntos de contacto más sobresalientes entre los dos escritores, por ejemplo, se hace necesario mencionar el concepto de ambos sobre lo que debía reflejar la poesía. Martí, por un lado, siente el menester de defender la participación voluntariosa del artista en la expresión interna de de sus emociones y estados de ánimo, sin necesidad de un sometimiento a la realidad exterior que aun el impresionista respetaba. Ya en el prólogo a sus Versos libres (escritos originariamente hacia 1882) se atreve, a pesar de que aún resuenan en sus palabras el "yo" rotundo del romántico, a defender ese derecho. Lo que del uso de ese derecho va a surgir, en última instancia, es la capacidad para configurar "visiones" libérrimas que son el diseño visual en palabras de estados interiores, ya con las libertades propias del expresionismo. Así, en la página inicial ("Mis versos") de

esos Versos libres, escribe: "Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio". 39

Enrique Anderson Imbert ha estudiado las visiones expresionistas de Martí en Amistad funesta. 40 En cambio, y refiriéndose a los mismos momentos de la novela que dicho crítico señala como nacidos de una actitud expresionista, Fina García Marruz apunta, en aparente oposición, que "hay pasajes sin embargo que parecen corresponder más bien a la atmósfera altamente imaginativa del romanticismo alemán". 41 No creemos que haya real contradicción: los mismos teóricos del futuro movimiento expresionista alemán señalaron sus vinculaciones con el primer romanticismo de su país, y también los críticos posteriores de aquél. Lo que resulta distintivo en Martí (y por igual en algunas páginas coetáneas de Gutiérrez Nájera) sobre el romanticismo general hispánico, en este sentido, es su ya atrevida plasmación verbal de movimientos espirituales de gran tensión interna y, a veces, necesarios para realzar más enérgicamente aun aspectos violentos de la realidad exterior. En el mismo año central de los Versos libres, en el "Prólogo al Poema del Niágara, de Juan Antonio Pérez Bonalde", aventura una definición más precisa que, incluso, insinúa ya una clara visión expresionista. Ahí nos dice: "No hay ahora mendrugo más denteado que un alma de

poeta: si se ve con los ojos del alma, sus puños mondados y los huecos de sus alas arrancadas manan sangre". 42

Es curioso asimismo notar, por otro lado, que la expresión de estas tensiones internas del escritor cubano se desbordan más frecuentemente en la prosa, donde su originalidad y riqueza expresivas alcanzaron mayores alturas que en su verso. Sólo su crónica sobre "El terremoto de Charleston" brindaría numerosos ejemplos. Véase el siguiente donde describe el pánico que debió dominar el alma de los negros ante la conmoción sísmica: "Aves de espanto, ignoradas de los demás hombres, parecen haberse prendido de sus cráneos y picotear en ellos, y flagelarles las espaldas con sus alas en furia loca". 43

Boti, por su parte, no teoriza ni en su prosa ni en su poesía sobre la estética expresionista (no puede, de hecho, en su momento), pero en su obra se le ve ensayar repetidas veces con los principios y los recursos de esta tendencia literaria. Reparemos el siguiente "Símil", de El mar y la montaña, y destaquemos a la vez varios de los elementos que contiene:

En la cósmica ufanía
del día--
mar y manglares, montañas y cielo--
las chimeneas del ingenio son,
del segundo término en la gradación
como las tres cruces del Calvario
entre el vario

efluviar, ramas vaporosas.

A la postre es un ingenio
Calvario de tantas cosas. 44

La comparación entre las chimeneas del ingenio y las tres cruces del Calvario no pudo nacer de una mera actitud impresionista, es decir, lograda sólo por el relativamente pasivo ejercicio de la percepción sensorial. Tuvo que entrar en ella la voluntad total del artista-pensador, con su dosis siquiera mínima de imaginación. Y además, la comparación comporta una sugestión moral: la chimenea-cruz es, así, símbolo de un dolor, y aun de un castigo injusto. Entra también, de ese modo, un factor de crítica moral ante la civilización (o la técnica) moderna y sus consecuencias negativas, que será uno de los móviles del expresionismo en tanto que programa teórico. Y todo ello desde un clima de emoción interna, aunque el poema parezca dibujar objetivamente un paisaje exterior.

Con el poderoso ojo crítico al que nos hemos venido refiriendo, y siempre al tanto de las corrientes artísticas desde su embrión, Boti supo desde bien temprano de los nuevos caminos hacia los que se encaminaba la poesía. Ya hemos visto que desde Arabescos mentales --reflejo en gran parte de la línea decorativa del modernismo--, estaba consciente de la superación de este movimiento. En La torre del silencio Boti continúa sus ensayos al respecto, logrando pocos años más tarde plasmar una estética genuinamente posmodernista en

El mar y la montaña, de 1921. Pero hacia esos años, el mundo literario ya se debatía con el surgimiento y la consolidación de la vanguardia, movimiento que se iniciara en Hispanoamérica con las primeras teorías y obras del chileno Vicente Huidobro desde 1914. Boti, movido por ideas estéticas menos avanzadas cronológicamente, no se entregó de momento a la vorágine vanguardista. Entre otras causas hay que incluir el alejamiento cultural de Guantánamo, donde habitualmente residía. Sin embargo, sí dejó constancia en los años inmediatos y sucesivos de las nuevas maneras estéticas que cristalizaban en el mundo poético hispanoamericano en el período que siguió a la Primera Guerra Mundial.

III. LA VARIEDAD ESTÉTICA DEL VANGUARDISMO.

Es hacia esos tiempos cuando el escritor hispanoamericano comienza a perder la fe redentora en el arte que había sido la firme piedra de toque de la estética modernista. Hacia estas fechas es cuando empiezan a darse a conocer algunas obras donde ya se nota a las claras esa pérdida de la fe en el valor de la palabra artística que tradicionalmente se deseaba hermosa y armónica. Y aquí comienza ahora un cambio estético radical que va a extenderse a todos los otros géneros literarios después de su primera experimentación en la poesía. Los creadores se entregan por entonces a exhibir desde sus obras una actitud de irrespetuosidad estética y un desenfado verbal que son de signo antimodernista, aunque ya habían sido anunciados en los más avanzados poemas de Leopold-

do Lugones, en la Argentina, y Ramón López Velarde, en México (aunque éstos se atuvieron siempre a las exigencias de los ritmos tradicionales y de la rima, por lo que no se les puede señalar sino sólo como precursores de la nueva actitud).

El arte pudo llegar a ser considerado en este corto período explosivo como un juego cuya ausencia de seriedad y trascendencia habría de diagnosticar José Ortega y Gasset en La deshumanización del arte, de 1925. En esta nueva mezcla estética todo pasó a ser permitido; y es por eso que la vanguardia aparece compuesta por esa actitud irrespetuosa y antitradicional que une la multitud de elementos disímiles que la caracterizaron. La gran cantidad de escuelas y manifiestos que ven la luz resultan realmente impresionantes, pues continuamente surgía un nuevo programa que, después de lanzar sus principios, iba a desaparecer en el casi anonimato de revistas de muy breve duración y aun de corto alcance.

Había comenzado la aventura con los primeros manifiestos del chileno Vicente Huidobro, aunque en éste con una consistente entidad estética que faltó en los demás, pero bien pronto hubo de extenderse y darse a conocer por todo el mundo de habla hispana (aclarando que, desde luego, acotamos nuestras consideraciones, por razones del tema, a ese mundo: ya sabemos que la eclosión surgió originariamente en Europa, de donde los elementos más significativos eran nuevamente importados). Es así como pocos años después se puede ver por doquier locales manifestaciones de tal aventura en los dife-

rentes grupos y tendencias del momento: en el "ultraísmo" de la Argentina lo mismo que en los ensayos poéticos de José Juan Tablada y el "estridentismo" de Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide de México. En Hispanoamérica, precisamente, suele emplearse el genérico término de vanguardismo en general a lo que resultó de una combinación indiferenciada de modalidades literarias en sí diversas, como el cubismo, el dadaísmo, el futurismo, el expresionismo, el creacionismo, el surrealismo, etc., para mencionar sólo las más divulgadas. 45

Se puede decir que la impresión primera, por lo tanto, ante la experiencia vanguardista es la de su caótica amplitud, pues el cambio de orientación estética efectuado fue tan vasto que llegó inclusive a representar una valoración positiva de elementos que hasta entonces habían sido considerados antipoéticos. Epoca caracterizada, como apuntamos, por el auge de manifiestos que se publicaron y de escuelas que muy raudamente nacían y desaparecían, no resulta insólito que sus recursos y tendencias reflejasen el mismo impulso dinámico que representó este corto período literario.

Entre las principales características de la vanguardia se hace necesario mencionar, en primer lugar, el afán destructivo que representó el basamento ideológico de todos los "ismos" que se integrarían en el nuevo movimiento. En este ambiente dominado por el cambio, sólo el presente ofrecía al artista fuente de donde extraer la materia poética que habría de utilizar en sus composiciones. Por eso se observa, entre

los variados componentes de la nueva estética, el interés representado por los adelantos técnicos de la época (el cine, los motores, el automóvil, el avión) tanto como por el imperio de velocidad y signo del siglo. La ciudad moderna, la gran urbe, ofrece por igual materia ahora para el arte, y las novedades culturales del período se reflejan en él, tales como el deseo de ponerse al día con las culturas primitivas del mundo y su expresión artística (el "jazz", por ejemplo; el período negrista de Picasso, etc.). El pasado, por lo tanto, deja de servir como materia poética, y de la misma manera la voluntad de juego que se halla con frecuencia en el "deshumanizado" arte no dejaba de insinuar una falta de conformidad con ese mismo presente que temáticamente les ocupaba.

Es de este modo que el vanguardismo se relaciona con la política y los problemas sociales del hombre contemporáneo, ejemplificado en gran parte por el énfasis que se encuentra en el capitalismo y en el enfrentamiento con el proletariado. Al efecto, Renato Poggioli ha escrito: "El problema de las relaciones entre la vanguardia y la moda, entre la vanguardia y su público, entre la vanguardia y la 'intelligentia', entre su destino estético y su destino social, lleva naturalmente a estudiar la relación entre vanguardia y política". 46

Recordemos que los años inmediatos a la terminación de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se caracterizaron por el descontento y la inconformidad con el presente de las modernas sociedades europeas, y surgieron por igual numerosos cambios tanto sociales y políticos como culturales que tendían

a modificar notablemente la estructura tradicional establecida. Fue éste el momento donde si por un lado la presencia de nuevos sistemas comenzaron a manifestarse en el pensamiento moderno, por otro estuvieron en boga asimismo tendencias que parecían rehuir toda sistematización, y proclamar el ideal de la libertad absoluta (el anarquismo, por ejemplo) que se relacionaban aún más estrechamente con los principios demoleedores de la nueva literatura. Sobre esta relación tan radical se ha podido decir, tal vez con algo de simplificación: "La única ideología onnipresente o recurrente en el seno de la vanguardia es la menos política o la más antipolítica de todas, la libertaria y anárquica, cuya presencia se divisa desde los comienzos". 47

Sin embargo, aunque la relación mencionada es indudable y se ha establecido en términos genéricos, el estudio del vanguardismo presenta peculiaridades propias no sólo en los diversos "ismos" que componen el movimiento, sino igualmente en sus lugares de aclimatación. Por eso encontramos características propias, locales, que hay que considerar al enfrentarse con cada postulado estético en el ambiente que se desarrolla: "Y, si bien su ideología [del vanguardismo] puede expresarse en ese nivel (como situación, conciencia y voluntad estéticas), constituye en rigor el patrimonio de una difusa concepción renovativa, apegada a las contingencias locales y a las suyas propias". 48

Esta obsesión renovadora que sirve de base para la ideología estética vanguardista, presenta, por lo tanto, una consis-

tente unidad que se percibe de inmediato cuando el lector estudia las características comunes de la nueva literatura en su comparación con el modernismo precedente y su religioso respeto a las exigencias racionales del lenguaje y a la configuración estética de la realidad (aun de la realidad exterior). Limitándonos simplemente a lo expresivo, por ejemplo, se muestra una persistente incoherencia en el modo de dar representación verbal a sus novedosos asuntos. Se cumplía así el condicionamiento general fondo - forma: a nuevos temas, nuevas estructuras expresivas. De igual forma se puede decir que si el modernismo buscaba ante todo la perfección y brillantez de la palabra artística, la nueva literatura sustituyó tal propósito por uno supremo y absorbente ya insinuado, el de la novedad y la sorpresa, que inclusive era sobrestimado al de la misma calidad estética del producto. Y junto a la constante exclusión de lo anecdótico en la obra artística (por lo demás, imposible de ser practicado con completa fidelidad), se encuentra el deseo innovador de escribir con letras minúsculas las iniciales de todos los nombres propios (tanto de personas como de organismos, establecimientos y demás instituciones) como el contrario: destacar totalmente con mayúsculas una simple palabra sobre la que se quería llamar la atención.

Este marcado interés iconoclasta, unido a la actitud de desenfadado e ingenuidad señalada, se percibe en el vanguardismo en todos los recursos estilísticos empleados, tales como el abandono de los moldes estróficos, de la rima, de la medi-

da del verso y de los signos de puntuación. De la misma manera, la disposición tipográfica de las palabras fue alterada, pues se atendía tan sólo al significado que aquellas pretendían sugerir y, a veces, eran dispuestas al servicio de tal intención. Un buen ejemplo de este último capricho, y de la confusión, bien fuese espontánea o deliberada, que se ocasionaría en la composición artística, se halla en la receta ofrecida por Tristan Tzara para componer una poesía dadaísta. Veámoslo: "Tomad un periódico. Tomad un par de tijeras. Escoged en ese periódico un artículo de la longitud que queráis dar a la poesía que vais a escribir. Recortad seguidamente cada una de las palabras que componen el artículo y echadlas en una bolsa. Agitadla delicadamente. Poned en fin todos los recortes uno detrás de otro, según el orden en que vayan saliendo de la bolsa. Copiad con escrupulosa exactitud. La poesía aparecerá". 49

Surge, así, en los recursos más exteriores del verso, la neotipografía como resultado de la descomposición de estrofa y verso, y aun este último podía subir o descender si así el poeta pensaba que podía ayudar al efecto estético general que se perseguía. La metáfora, por otra parte, y el uso de las imágenes tanto nuevas como múltiples, sorprendentes e irracionales, se conseguía con el enlace a veces de elementos disímiles, y ocupaba lugar central en la composición de la obra artística. Fue tanto el interés suscitado por la misma, señalemos, que más adelante, al concluir la efímera revolución vanguardista, éste sería el recurso que sobrevi-

viese una vez desechados los superficiales elementos empleados por los nuevos escritores. El lenguaje se beneficiaba también por el constante uso de la prosopopeya, que fue una motivación de primer orden en estos artistas.

Juntamente con el empleo del humor y el sarcasmo para repudiar así el antes sagrado carácter del arte que seguían los modernistas, se concedía deliberadamente un gran valor a lo inconciente, y el deseo de descubrir las profundidades del complejo humano, una vez perdida la fe en las capacidades expresivas de una expresión literalmente racional. En este afán por captar la nueva realidad del alma y el mundo modernos, la pincelada pasa a ocupar el interés inmediato de los artistas, que evitaban, en su mayoría, la escritura de largas composiciones. Fue la vanguardia, a manera de resumen, un período de muchos tanteos e indecisiones, y al estudiarse con cierta perspectiva resalta el afán de los artistas por hallar las nuevas maneras poéticas que mejor representasen el mundo en que se vivía. Por eso, el movimiento consiguió de inmediato un buen número de adeptos, en especial entre los elementos más jóvenes que fueron atraídos por el deseo de renovación y por la sensación de libertad que representaba el rechazo de lo consagrado por los precedentes.

Todo lo mencionado puede servir, aunque muy sintéticamente, para dar una idea general de lo que fue la vanguardia tanto en Europa como en Hispanoamérica. Sin embargo, aunque por razones de limitación expositiva hablamos de un vanguar-

dismo en general, no puede desconocerse que en cada país surgieron numerosos "ismos", los cuales tuvieron su proyección local tanto estética como a veces también política. Pero se puede percibir hoy día que las diferentes particularidades regionales no hacían más que reflejar circunstancialmente las características generales del arte de vanguardia. Por ejemplo, sobre este aspecto Eugenio Florit y José Olivio Jiménez recuerdan el caso de "un país pequeño como Puerto Rico, [donde] en el espacio de muy pocos años, se suceden no menos de cuatro de estos movimientos: el 'diepalismo' (1921), el 'euforismo' (1923), el 'noísmo' (1925) y el 'atalayismo' (1928)". 50

En la particular historia del proceso vanguardista en Cuba, Regino E. Boti se percató bien pronto de los inicios de la nueva estética y, poco a poco, comenzó a reconocer los ingredientes de la diferente manera poética, con su acostumbrada visión crítica. Será en el capítulo consignado a la crítica, adelantémoslo desde ahora, donde estudiaremos sus contribuciones al nuevo movimiento, ya que su acercamiento fue de manera substancial más como crítico que como creador. No obstante, no deja de probar sus armas en el nuevo campo artístico, publicando Kodak-Ensueño, en 1929, y Kindergarten en 1930. Y en estos libros se le ve usar recursos propios del vanguardismo, hecho que comprueba su capacidad de evolución al adentrarse en la estética del momento.

Si por un lado se muestra conocedor en estas obras de las tendencias de la nueva estética, por otro se lo observa poco

audaz en el uso de los difundidos recursos del vanguardismo. Mas ninguno de los dos libros mencionados puede en rigor ser incluidos ya dentro del ámbito del modernismo. Sin llegar a las conscientemente despreocupadas aventuras que caracterizaron la explosión artística de entonces, se registra en las dos obras citadas un repertorio de innegable sabor "nuevo". Por ejemplo, Boti deja constancia de manera precisa de una de las principales tendencias de la empresa vanguardista que ya señalamos: la actitud de irrespetuosidad hacia el arte. Y así lo vemos insistir en esta unánime disposición de la literatura y del arte general del momento cuando dice: "Los tiempos son adversos a la gravedad".⁵¹ Incluso incorpora a su creación temas, actitudes y formas expresivas que proceden de la naciente literatura. Por lo pronto, señalaremos aquí el interés cubista que demuestran los siguientes versos, al relacionar los términos geométricos --línea y forma-- a la técnica del poema: "Hacen prismas exagonales / rectos e iguales: su geometría".⁵² Y de igual modo se observa en estos versos de "Por el postigo" cuando escribe: "La lluvia cae como un rayado / que a veces se oblicua o cruza".⁵³

Por otra parte, la exaltación del dinamismo que proclamaban los futuristas de Marinetti y su escuela se vislumbra en el siguiente poema, que gira sobre la sensación de velocidad:

En tanto corre el tren, cercas y
vallados huyen paralelamente hacia
atrás: los postes telegráficos se

inclinan hacia la carrilera: y la
playa . . .gira en quimérica espiral. 54

Y el empleo temático de la maquinaria moderna y, a la vez, sorprendente desde su título mismo, se ve en "Submarinos en tierra", donde ~~asimismo~~ aparece la imagen nueva de innegable sabor vanguardista:

Inopinadamente el cactal puebla
la marejada de la fronda don los
oblicuos periscopios de sus flores
blanquecinas. 55

Seguidamente lo vemos continuar su búsqueda para la ampliación de su estética y ponerse a tono con el momento, ensayando con recursos de una ideología tan desenfadada como la vanguardista, y que tan mal se avenían, en principio, con las serias y estrictas teorías suyas sobre el arte que nos había bosquejado en el prólogo a Arabescos mentales. Pasados, pues, los primeros momentos de tanteos en la comprensión y asimilación de los postulados del vanguardismo, nuestro escritor logrará incorporarlos a su órbita poética; caso muy sorprendente al producirse, como ocurrió de hecho, en un lapso tan corto. Sobre esta dinámica evolución ha escrito Roberto Fernández Retamar: "Si Kodak-Ensueño es ejemplo de lo que un vanguardismo serio puede hacer, el libro siguiente, Kindergarten que vino a ser el último de Boti, ilustra lo que puede hacerse con un vanguardismo nada serio". 56

El propio Boti así nos lo avisa en el prólogo a este postrer volumen suyo, reflejando de este modo su incorporación a los principios de la estética vanguardista. Tal lo demuestran las líneas que reproduciremos parcialmente, y que ejemplifican la poca seriedad y la falta de respeto artístico que caracterizó este período de las letras hispanoamericanas en su definitiva concepción del arte: "Un poco de fisga, de buen humor y ganas de pasar el rato haciendo chungu de esto, de aquello y de lo de más allá. Malignidad inocente que apedrea el ídolo que adora". 57

Una última nota a considerar, sin embargo, resulta el hecho que Boti experimentó con bastante limitación en lo que se refiere a la extensa variedad de técnicas que abarcó la estética vanguardista. Pero, en rigor, ningún vanguardista así considerado recorrió en su obra de creación todas esas técnicas y caminos. Es por eso que puede afirmarse que nuestro autor entra en sus últimos años en la estética vanguardista. Una rotunda prueba de ello es que su excepcional valoración de la imagen como material poético básico, que es el elemento más valioso y permanente del vanguardismo, lo encaminará hacia una ya plenamente forma de expresión, como veremos al abordar el examen estilístico de su obra.

Otras aproximaciones al fenómeno de la vanguardia, en particular a su desarrollo dentro de la poesía cubana, se nos harán indispensables cuando se estudie la crítica de Boti ante el florecimiento de dicha estética en Cuba. De aquí que nos veamos obligados a ello en el capítulo siguiente.

Notas

¹ Regino E. Boti, Arabescos mentales (Barcelona: R. Tobella, 1913). En la página quince del prólogo a este primer libro suyo publicado, el autor menciona otra obra escrita anteriormente, pero se desconoce su título, si llegó a publicarse; la crítica no le ha dado atención y nuestros esfuerzos por conseguirla no han resultado positivos. Puede ser que Boti se estuviese refiriendo, sin embargo, a sus iniciales esbozos que más tarde pasarían a integrar, en parte, su conocido Arabescos mentales.

De igual forma, se ha de tener presente que aunque La torre del silencio fue publicado en 1926, este poemario sólo contiene composiciones escritas entre 1912 y 1919, como su mismo subtítulo indica. Por lo tanto, se debe considerar como una obra anterior a la publicación de El mar y la montaña (1921), que marca un avance obvio hacia la nueva estética vanguardista que ya se percibía por aquel entonces en las letras hispanoamericanas.

² Gustavo J. Godoy, "La generación cubana de poetas posmodernistas" (Tesis doctoral inédita) (Coral Gables: University of Miami, 1967), p. 151.

³ Boti, Arabescos mentales . . . , p. 76.

⁴ Ibid., p. 16.

⁵ Ibid., p. 245.

⁶ Ibid., p. 49.

⁷ Ibid., p. 234.

⁸ Ibid., p. 71.

⁹ Ibid., p. 17.

¹⁰ Ibid., p. 79.

¹¹ Idem.

¹² Regino E. Boti, La torre del silencio (La Habana: El siglo XX, 1926), pp. 67-68.

¹³ Juan Valera, en su carta-prólogo a Azul. . . (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), p. 12. Igualmente consúltese sus Obras completas, 3 (Madrid: Aguilar, 1958), p. 291.

¹⁴ Iván A. Schulman, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo" Estudios críticos sobre el modernismo, ed. Homero Castillo, (Madrid: Gredos, 1968), pp. 352-353. El subrayado es nuestro.

- 15 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 16.
- 16 Ibid., p. 24. El subrayado es nuestro.
- 17 Roberto Fernández Retamar, "En los ochenta años de Regino E. Boti;" Islas (Santa Clara: 1, No. 2 [enero - abril 1959/]), p. 317.
- 18 José Asunción Silva, Obras completas, 2 (Buenos Aires: Plus Ultra, 1968), p. 148.
- 19 Regino E. Boti, "Bronce y granito;" Diario de la Marina (La Habana: [11 de junio de 1926/]), p. 11.
- 20 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 14. El subrayado es nuestro.
- 21 Manuel Pedro González, José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista (1882-1962) (Caracas: Ministerio de Educación, 1962), pp. 8-9. Seguimos en nuestro trabajo el concepto del modernismo como movimiento propuesto por Federico de Onís y Manuel Pedro González, entre otros. De igual forma, nos ceñimos a la bifurcación en dos vertientes del modernismo desde sus primeros momentos, establecida por el último crítico citado. Para una visión global de las diferentes posiciones críticas al respecto, consúltese la obra de Ned Davison, El concepto de modernismo en la crítica hispánica (Buenos Aires; Nova, 1971).
- 22 Boti, Arabescos mentales . . . , pp. 33-34.
- 23 Ibid., pp. 53-54.
- 24 Ibid., p. 190.
- 25 Idem.
- 26 Ibid., p. 13.
- 27 Ibid., p. 103.
- 28 Manuel Pedro González, José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista (1882-1962) . . . , pp. 15-16.
- 29 Citado por Manuel Pedro González, "En torno a la iniciación del modernismo;" Estudios críticos sobre el modernismo, ed. Homero Castillo, (Madrid: Gredos, 1968), p. 222.
- 30 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 19.
- 31 Boti, La torre del silencio . . . , p. 90.

- 32 Ibid., p. 95.
- 33 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 185.
- 34 José Olivio Jiménez, Estudios sobre poesía cubana contemporánea (New York: Las Americas, 1967), pp. 20-21.
- 35 Charles Baudelaire, Les fleurs du mal (Berkeley: University of California, 1947), p. 20.
- 36 Regino E. Boti, El mar y la montaña (La Habana: El siglo XX, 1921), p. 11. El subrayado es nuestro.
- 37 Ibid., p. 103.
- 38 Ibid., p. 132.
- 39 José Martí, Obras completas, 16 (La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963-1965), p. 131.
- 40 En las páginas finales de su estudio "La prosa poética de Martí. A propósito de Amistad funesta", que, entre otros sitios, puede leerse en su libro Crítica interna (Madrid: Taurus, 1960), pp. 93-135.
- 41 Cintio Vitier y Fina García Marruz, Temas martianos (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969), p. 289.
- 42 Martí, Obras completas, 7 . . . , p. 229. El subrayado es nuestro.
- 43 Ibid., 11, p. 68.
- 44 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 39.
- 45 Para una amplia perspectiva de la vanguardia con su enumeración detallada de la variedad de "ismos" que la componen, consúltese la ya clásica obra de Guillermo de Torre, Literaturas europeas de vanguardia (Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925). De más fácil acceso es la ampliación y puesta al día de ese mismo libro que resultó en la más reciente Historia de las literaturas de vanguardia (Madrid: Guadarrama, 1965).
- 46 Renato Poggioli, Teoría del arte de vanguardia (Madrid: Revista de Occidente, 1964), p. 106.
- 47 Ibid., p. 109.
- 48 Marcos Maidanik, Vanguardismo y revolución (Montevideo: Alfa, 1960), p. 72.

- 49 Citado por Renato Pogglioli, Teoría del arte de vanguardia . . . , p. 198
- 50 Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana desde el modernismo (New York: Appleton - Century - Crofts, 1968), p. 13.
- 51 Regino E. Boti, Kindergarten (La Habana: Editorial Hermes, 1930), p. 8.
- 52 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 128.
- 53 Regino E. Boti, Kodak-Ensueño (La Habana: Ediciones 1929 revista de avance, 1929), p. 24.
- 54 Ibid., pp. 69-70.
- 55 Ibid., p. 71.
- 56 Fernández Retamar, "En los ochenta años de Regino E. Boti" . . . , p. 327.
- 57 Boti, Kindergarten . . . , p. 10.

IV

BOTI Y SU OBRA COMO CRÍTICO

I.	La amplitud de la crítica de Regino E. Boti . . .	97
II.	Su crítica sobre temas de poesía:	99
	A. La crítica impresionista	101
	B. <u>Martí en Darío</u>	105
	C. Boti y su aproximación crítica a la nueva poesía	110
III.	Su crítica sobre temas históricos	124
	Notas	130

I. LA AMPLITUD DE LA CRÍTICA DE REGINO E. BOTI.

La labor crítica de Regino E. Boti ocupa un lugar tan importante que estimamos necesario concederle especial consideración. Su labor al respecto presenta no sólo estudios esporádicos y ocasionales sobre temas del momento, sino que abarca tanto teorías genéricas sobre la poesía en sí como ensayos donde de continuo ofrece sagaces observaciones. De igual forma encontramos entre sus trabajos críticos los notables ensayos sobre la obra de su compatriota José Martí y la del nicaragüense Rubén Darío, que para la fecha en que se publican --la segunda década de nuestro siglo, en su mayoría-- impresionan por su penetración y exactitud. Por desgracia, estos estudios han sido muchas veces relegados a segundo plano en las valoraciones críticas de investigadores posteriores. Adelantemos como ejemplo que fue el escritor guantameño quien, desde fecha tan temprana como 1925, se percatara de la influencia que había ejercido en la obra de Darío el estilo de José Martí. La crítica sucesiva, sin embargo, --la que vino a considerar el movimiento modernista como escuela y a Darío como su mentor-propagador--, ignoró su sólida documentación, y ha tenido que ser la crítica más moderna la que le concediera a Boti el mérito que ha de acreditársele en la historiografía de las letras hispanoamericanas. Fue él, sin duda alguna, uno de los primeros en abrir los caminos en este rumbo hacia la moderna revalorización de la obra del patriota y escritor cubano.

Por otra parte, Boti se destaca también como un infatigable recopilador, en prólogos y antologías, de eruditos ensayos con los que ha contribuido no poco a sostener y recordar, sobre todo en el ambiente cultural de su patria, la historia de su literatura. En este caso nos habremos de referir a sus esfuerzos cuando colecciona y publica La lira cubana, y se dedica ~~así~~ mismo a estudios sobre la poesía negra y sus orígenes en la literatura castellana. También estudiaremos, por último, su labor como crítico, bien fuese informativo o analítico, en sus trabajos sobre la historia e independencia de su patria --Guantánamo, El 24 de febrero de 1895, Guillermón--, y la sociología del carácter cubano. Aun esbozos de crítica literaria sobre la narrativa aparecen disseminados en páginas periodísticas que ilustró, por ejemplo, con sus observaciones sobre varias novelas del cubano-peninsular Alberto Insúa.

Su obra crítica, para provecho de la justicia literaria, viene estudiándose últimamente, y se le está brindando la atención que merece. ¹ No obstante, tengamos presente también que desde hacía ya mucho tiempo otro riguroso observador de la literatura cubana, José Ma. Chacón y Calvo, había escrito las siguientes palabras sobre el carácter de la crítica del escritor guantanamero: "[Su obra] no sólo es la de un artista de fuerte personalidad sino la de un crítico muy ponderado y preciso, de copiosa y segura información, de fecundo y muy amplio espíritu". ²

II. SU CRÍTICA SOBRE TEMAS DE POESÍA.

La obra crítica de Regino E. Boti va mano a mano con su labor como creador, y ya el título al prólogo de su primer libro Arabescos mentales (1913) atestigua este designio. El repetido prólogo, recordemos, lleva por rótulo "Yoísmo: Estética y autocrítica . . .", y en él, el autor se muestra tan interesado en la labor creadora como en la crítica, al punto que comienza examinando su propia obra. No se hace necesario, por lo tanto, que al publicarse el libro en Barcelona los observadores del momento tengan que analizar las influencias que convergen en él, pues ya el propio escritor deja constancia de los maestros que contribuyeron a la formación de su sensibilidad. "Cervantes, el duque de Rivas, Quintana, Galdós, Pereda, Zorrilla, Espronceda, fueron mis lecturas iniciales de autores españoles". 3

Sin embargo, aunque el interés resulte visible, su crítica no son más que tanteos más o menos aceptables sobre los temas que acomete. Tendrán que pasar muchos años para que a la motivación crítica se le una la experiencia y pueda ejercer tan delicada función. Por ejemplo, en esa obra citada, lo vemos divagar sobre la erudición y el esfuerzo necesarios para producir una obra de arte, y nos presenta párrafos como el siguiente donde se nota el concepto que por aquellos años de 1913 tenía de lo que era la crítica literaria. Así nos dice: "Respondo de que soy ingenuo o de que me parece serlo. Sin olvidar que 'la ingenuidad ha de ser calculada si no quiere degenerar en puerilidad, pues la verdadera obra de arte

raras veces es espontánea, sino más bien resultado de largas meditaciones' (Junoy)".⁴

Y esta cita nos enfrenta con dos de las características más peculiares de la crítica ejercida en las últimas décadas del pasado siglo y las primeras del nuestro. En primer lugar, la falta de bibliografía decepciona a cualquier lector interesado en la materia, pues el escritor de la época descuida, muchas veces a sabiendas, la información bibliográfica que permitiría situar las fuentes de origen de sus alusiones. Boti se percata de esta falla erudita, de ese vicio de imprecisión, pero fiel a los designios y modas de su tiempo no sólo persiste en la manera de entonces, sino que a la vez la defiende ante la posteridad. De esta forma lo escuchamos decir, en las mismas páginas que seguimos comentando: "Cuando descubro un definido rastro ajeno y sé que mi producción es posterior a la lectura inspiradora, no tengo el más mínimo escrúpulo en tirarla al montón de papeles inútiles. Prescindo de citas. No tengo que convencer a nadie. Lo sé yo ¿y para qué más?".⁵

Esta consecuencia del anárquico individualismo resulta no peculiaridad del escritor cubano, sino, como ya mencionamos, rasgo común a la época y, en general, del ensayismo. Así y todo, Boti percibiría esta característica en José Martí, cuya obra en prosa --en ensayos y crónicas principalmente-- tenía una inmediata finalidad periodística, donde tal documentación resultaba innecesaria. De este modo, escribe en uno de sus trabajos sobre la erudición del apóstol de la independencia cubana: "Martí no fue un escritor de tipo erudito. En sus

101

trabajos son tan pocas las llamadas que es como si no las
tuvieran. Rara vez copia un texto. El asimilaba los pen-
samientos ajenos y los fundía con el propio, dándoles su
plasmación personal". 6

A. La crítica impresionista.

La crítica impresionista, como se sabe, fue delineada en
gran parte por Anatole France y por el teorizante Jules Le-
maître, a propósito de sus conferencias literarias de fina-
les de siglo pasado y comienzos del presente. 7 Era aqué-
lla una forma en que se trataba de presentar y valorar el mo-
tivo estudiado en ese instante a través de las impresiones
que ejerciese en la sensibilidad del crítico actuante. Co-
braban especial importancia, por lo tanto, los previos pre-
juicios del especialista encargado de la presentación y de-
sarrollo del tema. Resultó así una crítica señaladamente
parcial y subjetiva, que por entero dependía de los gustos e
intereses del que la redactaba, y eludía adrede cualquier
referencia científica.

Tras un período de ardua lucha en Francia por conseguir
implantarla, la modalidad se extendió con rapidez por toda
Europa y consecuentemente por los países de habla castella-
na. 8 A la larga, se la consideró como una más de las im-
portaciones y aclimataciones en nuestra literatura. En Cu-
ba, además del ejemplo de Martí, existe el precedente de Ju-
lián del Casal, quien en sus crónicas periodísticas usó tal
técnica con amplitud en el desarrollo de sus estudios sobre

temas de literatura extranjera. Aún anteriormente existió, y se debe mencionar, el precedente de Enrique Piñeyro, Manuel de la Cruz y otros, que la emplearon similarmente.

Boti, buen conocedor de la obra de sus coterráneos, no tardó en comprender y asimilar los beneficios que tal crítica le ofrecía también. Recordemos aquí que una gran parte de su obra se adscribe al movimiento modernista que se destacó por su marcado individualismo, heredado del romanticismo predecesor. Por lo tanto, la crítica impresionista lo sirvió a él, como al resto de sus contemporáneos literarios, con una técnica adecuada para emitir juicios singulares sobre cualquier obra de arte.

Procede ahora tomar en consideración que, desde sus primeros momentos, fue el campo estilístico uno de los que más atrajo al joven crítico, y en él quedaba poco lugar para las divagaciones impresionistas. Siendo la versificación, en especial, materia tan rigurosa, precisa y exacta, no es de extrañar que poco a poco Boti perfeccionase sus puntos de vista críticos, ajustándose hacia una más visible objetividad. No se puede decir, por lo tanto, que el impresionismo crítico fuese la forma primordial que con el decursar del tiempo daría paso al crítico ponderado y objetivo. Más bien, conviene señalar que, desde el comienzo de su carrera, las dos modalidades críticas --la subjetiva y la objetiva-- van mano a mano desarrollándose, y que será con el ensanche de su cultura y el pasar del tiempo cuando la impresionista ceda en importancia a la objetividad.

109

Como ilustración ofrecemos los siguientes ejemplos, todos tomados de 1913, y en los que se distingue la dualidad crítica que estudiamos. Las dos primeras citas las escogemos de Arabescos mentales, que ya de por sí presenta el propio dualismo, pues al lado de muy precisas consideraciones sobre la versificación y su desarrollo evolutivo, nos encontramos con declaraciones como éstas: "Para sostener la personalidad no es preciso ser un elegido. Influye y puede mucho el cultivo acendrado del yo, porque las palabras, los giros, las frases, después de lanzados, y hasta el mismo pensamiento ambiente, son del acervo común. Debemos, como dice Junoy, entregarnos a la faena espiritual". 9

Y más adelante en el mismo volumen, precisa: "Soy un verdadero impulsionista: mis versos son jirones de mi yo que he ido poniendo en la ruta de mi vida, ya cuando la impresión me la ha impartido una obra artística . . .". 10 Fijémonos ahora en estas líneas de su excelente estudio sobre la destacada poetisa cubana del siglo XIX, y observemos el afán de precisión que se encuentra en ellas: "En nuestra lengua vernácula, la Avellaneda, en su fantasía de La noche de insomnio, dedujo de la música versal cadencias inauditas al escribir versos de 13 y 15 sílabas, dándole al de 18 [sic] modulaciones no descubiertas por nadie". 11

Las anteriores líneas sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda aparecieron en embrión en los referidos Arabescos mentales, pero también en ese año central de 1913 Boti publicó el trabajo completo sobre la poetisa, titulado La Avellaneda como

metrificadora ¹², que, con el prólogo a su primer poemario, son ensayos de grande y copiosa erudición sobre la versificación y su desarrollo.

Fue asimismo en ese año de 1913, muy importante en su carrera, cuando a la vez publica La lira cubana, una colección de cantos populares cubanos de autores antiguos y modernos. Comienza aquí su labor como recopilador y antólogo, que desembocaría más tarde con su colección de estudios sobre la obra del nicaragüense Darío y de su coterráneo Martí. En La lira cubana, el autor hace alarde de su erudición y, del mismo modo, comienza a demostrar su tacto y sagacidad como crítico literario. En ese empeño, como la mayor parte de las composiciones que ahí se presentan están escritas en décimas, Boti hace un estudio de la forma estrófica desde sus comienzos, y de igual manera se adentra en las zonas generales de la versificación. Incluye en la obra lo mismo a autores de principios del siglo XIX que contemporáneos suyos, como el matancero Agustín Acosta. De idéntica forma, amplía el trabajo, dotándolo de lo que creyese pertinente para corregir los defectos y salvedades de antologías anteriores sobre temas parecidos. Así precisa: "Por otro lado, hemos reparado [en] la ausencia de noticias biográficas. Si interesa una obra, por lo común nos interesa su autor". ¹³ y en otra oportunidad brinda un rapidísimo pero certero resumen de las circunstancias tanto sociales como políticas de determinantes de la conducta intelectual de Nápoles Fajardo: "El Cucalambé" tomó el criollismo y el siboneismo para ex -

presar lo mambí, que entonces era perseguido con la prisión y la muerte".¹⁴ Este interés consciente por incluir en la crítica observaciones sociológicas e históricas, se aumentara con el pasar de los años como estudiaremos a continuación.

B. Martí en Darío.

Mientras por un lado Boti continúa depurando su estilo poético con las composiciones que más tarde formarían sus poemarios, La torre del silencio y El mar y la montaña, por otro, extiende sus horizontes culturales mediante copiosas lecturas y útiles experiencias. Es de esta manera como en la segunda década del siglo su agudeza y sagacidad críticas se perfeccionan poco a poco, y el comienzo de los años veinte y sucesivos ya nos lo presentarán como el crítico fecundo, amplio, ponderado y preciso de que hablara después José Ma. Chacón y Calvo. Con su insaciable sed de curiosidad intelectual se adentra en la obra de Rubén Darío, de donde extrae multitud de datos que enriquecerían el conocimiento del maestro modernista.

Los años comprendidos entre 1919 y 1923 ofrecen para el estudioso de la obra de Darío un caudal inmenso de información, pues fue en especial por estas fechas cuando Boti publica antologías, trabajos y artículos rubendarianos, además de dictar conferencias. En este período de cuatro años nuestro crítico da a la luz las siguientes obras: "Son de Rubén Darío los versos a la negra Dominga", 1919; Hipsipilas (poesías raras de Rubén Darío), 1920; Rubén Darío: Hipsipilas,

1920; Rubén Darío: Tributo de Cuba a su memoria, 1920 -
1921; El árbol del Rey David, 1921; Páginas olvidadas,
Para Hipsipilas, 1923; "Versos inéditos y desconocidos de
Rubén Darío", 1923; Hermes Viales, 1924; "Cuestiones ru-
bendarianas: El soneto de 13 versos", 1926; "Rubén Darío
en la Habana", 1929; "Rubén Darío, el soneto de 13 versos,
los sonetos de más o menos versos y el sonetismo", 1941; y
muchos otros más. ¹⁵ Aunque las fechas no encajan con ri-
gurosa exactitud en algunos casos dentro de los años que
mencionamos antes, fijémonos que fue durante es lapso cuan-
do dio a la publicación la mayor parte de las obras. Los
años subsiguientes los dedicará a dar a la luz varios estu-
dios-observaciones sobre su fraternal José Manuel Poveda, y
a consagrarse a la nueva literatura de vanguardia.

Sus trabajos sobre Rubén Darío no sólo se limitaron a re-
copilaciones, ensayos de versificación y a eruditos apuntes
cronológicos, sino que por igual Boti amplió aún más las
perspectivas de la crítica dariana con exámenes sobre la es-
tética del nicaragüense, inclusive en sus cuentos. Así tra-
za el desarrollo de su arte a través de sus influencias,
siendo uno de los primeros en señalarle los procedimientos
parnasianos y sus fuentes. De esta manera contribuye en su
ciclo completo a precisar y deslindar los componentes artís-
ticos de las producciones de Darío. Por eso es que cuando
Ernesto Mejía Sánchez prepara la edición definitiva de los
Cuentos completos de Rubén Darío (México: 1950), tiene muy
en cuenta los aportes de Boti y los va señalando en sus notas.

Esto nos dará una idea de la contribución del cubano a la literatura hispanoamericana de la época.

Similar Interés demuestra por los mismos años en la obra de José Martí, bastante poco divulgada hasta aproximadamente aquellas fechas, en el ambiente literario hispanoamericano y peninsular. Y del estudio comparativo que realiza entre las obras de los dos modernistas nace su más significativa contribución erudita a las letras. Y es por eso que hoy día le corresponde a Boti el honor de ser considerado por la crítica más reciente como uno de los primeros estudiosos en precisar los méritos innovadores de Martí.

Bien es sabido cómo los sobresalientes valores del apóstol de la independencia cubana oscurecieron su original personalidad literaria, tanto durante su vida como en los años sucesivos a su inmolación en Dos Ríos (1895). Habría de pasar muchísimo tiempo --casi medio siglo-- para que la crítica moderna, rescatándolo del conocimiento sólo parcial a que se lo sometiera, llegase a concederle el lugar predominante que tiene hoy día como uno de los iniciadores de la expresión modernista. Existieron, por otra parte, varios factores que contribuyeron mucho a que el nombre de Martí fuese sinónimo por largo tiempo de agitador político y revolucionario patriótico. La crítica española del momento, en especial, ayudó bastante a oscurecer literariamente a quien tan grave daño había ocasionado a su país en la esfera política. 16

Aunque varios contemporáneos señalaron en su debido momen-

to el prestigio y los méritos tanto de Martí como del mexicano Gutiérrez Nájera en lo que al modernismo se refiere ¹⁷, las causas mencionadas --la parcialidad de la crítica adversaria, la última guerra de independencia cubana, el predominio de la actitud bélica sobre la intelectual, la casi excluyente imagen política de Martí como apóstol de esa misma lucha--, acabaron por retardar el reconocimiento de su genio literario precursor.

Boti comienza a estudiar la obra del coterráneo desde la segunda década del presente siglo, y, a la vez, a compararla con los estudios que realizaba sobre Darío. Así, no sólo acierta a destacar la influencia que llegó a ejercer Martí sobre Darío, en efecto, sino que a la vez establece la primacía y anterioridad del primero en la iniciación y desarrollo del movimiento modernista. Publica entonces, al poco tiempo, su agudo Martí en Darío, de 1925, libro que como casi todo lo referido a la labor literaria del apóstol no logra alcanzar por aquellas fechas la atención que en verdad se merecía, pese al descubrimiento de tal influencia y de la prioridad martiana. Boti nos recuerda la publicación de Ismaelillo, en 1882, y después la de Versos sencillos, de 1891. Y especialmente en lo relacionado con la segunda obra, traza el desarrollo del influjo que el libro tendría en algunos poemas de 1892 del nicaragüense. Así examina ciertas composiciones de éste, entre ellas, "Elogio", que por coincidencias de espíritu y de versificación son reminiscentes de la obra de Martí. Extraemos los siguientes versos de Darío para ofrecer una

idea del parentesco que Boti le descubre con los Versos sencillos:

Tejo mi corona, llévola,
para honrar al ciudadano
que hubiera puesto su mano
sobre las brasas de Scévola.

Loor, pues, a quien fue noble,
honrado, viril, sin tacha.
El leñador movió el hacha:
cayó el varón como un roble. 18

Fue de esta manera, añade el crítico oriental, como "quedó de momento impresa la garra martiana en el sensorio de Darío". 19 El mismo Rubén, por otra parte, ya había precisado las influencias por él inadvertidas en su espíritu y obra, y que lo fueron también por la crítica. Por ejemplo, para La Nación de Buenos Aires escribió lo siguiente, como con agudeza destaca Boti: "He de manifestar que es en este periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí". 20

De igual modo, Boti precisa en la cita que a continuación brindamos cómo el nicaragüense utiliza una frase de Martí, aunque para corroborar con ella el papel que Darío se atribuía de iniciador del modernismo. Así lo vemos señalar en el desarrollo de su trabajo: "'Amo las sonoridades difíciles, y la sinceridad". ¿No se diría un precursor del movi-

miento que me tocara iniciar años después?".²¹ Y con -
 cluye nuestro autor apuntando que Darío "pudo con facilidad
 conocer, aunque fragmentariamente, pero temprano, la labor
 del poeta José Martí".²²

Martí en Darío no fue revalorizado en su totalidad hasta
 muchos años después de su publicación en 1925. Por ende,
 la labor del poeta-mártir no pudo llegar a ser conocida y
 apreciada sino más adelante. En su ya clásica antología de
 1934, Federico de Onís comienza su nueva concepción compren-
 siva de la crítica del movimiento modernista que no cuajará
 sino casi dos décadas más tarde con la revalorización empre-
 ndida por Manuel Pedro González e Iván A. Schulman, entre va-
 rios otros. Debemos señalar, empero, las contribuciones de
 Juan Ramón Jiménez (Espanoles de tres mundos: 1942) y Ricar-
 do Gullón (Direcciones del modernismo: 1963), que reconocie-
 ron la importancia de José Martí. Pero fueron aquellos es-
 tudiosos mencionados antes, los que dieron crédito también a
 la crítica de Boti, que les sirviera, en gran parte, para
 su reevaluación de la obra del patriota cubano, y de su jus-
 ta inclusión y prioridad en el movimiento modernista. Con
 esto, creemos que se puede tener una perspectiva clara de la
 contribución de nuestro crítico al esclarecimiento de un
 punto de gran importancia en la historia de las letras his-
 panoamericanas.

C. Boti y su aproximación crítica a la nueva poesía.

Lo que Boti recibe del impulso de la vanguardia, en su

sentido general, quedó resumido en el capítulo dedicado a su evolución estética y nos será forzoso referirnos incidentalmente a ello cuando nos dediquemos al estudio de los temas principales de su obra de creación. Sin embargo, como todo el movimiento vanguardista fue objeto también de su interés crítico, creemos que éste es el lugar más adecuado para ocuparnos de los caracteres genéricos de la vanguardia en Cuba, debido a la estrecha relación entre el poeta desdoblado en crítico y el desarrollo y establecimiento de la nueva poesía en las letras cubanas.

El tema del vanguardismo en Cuba ha sido estudiado por Roberto Fernández Retamar en el capítulo "Poesía vanguardista" de su libro La poesía contemporánea en Cuba. Y dado el caso de que la gestión vanguardista está asociada a la segunda generación republicana de la isla, que despunta en el año 1923, otra fuente útil de datos y valoraciones sobre tal gestión se puede encontrar en la obra de Carlos Ripoll, La generación del 23 en Cuba. En nuestras consideraciones siguientes nos valdremos especialmente de las aportaciones que ambos investigadores nos ofrecen, con la aclaración previa de que el primero de ellos se ocupó principalmente de lo relacionado al estilo, pero sin profundizar en el general contenido histórico. Sin embargo, como el libro del profesor Ripoll lleva un enfoque más ampliamente cultural e histórico, siendo a la vez el único que de manera específica se concentra en esta generación, de sus páginas podemos extraer una más vasta visión de lo que el vanguardismo cubano, en su ma-

yor proyección, representó dentro del panorama ideológico y estético general de Cuba.

La tercera década del presente siglo significó allí la definitiva conclusión del ya decadente modernismo y el auge y establecimiento de las nuevas tendencias vanguardistas. Una literatura diferente se encuentra ya en el ambiente y se necesita, por lo tanto, otra perspectiva crítica para valorar las contribuciones de lo moderno en comparación y contraste con lo precedente. Siguiendo la pauta generacional, tan favorecida en nuestro siglo para las catalogaciones literarias, muchos críticos han tratado de separar los distintos grupos de artistas en categorías generacionales ²³, para poder así precisar de manera más exacta el papel y la posición que cada uno de ellos tuvo en la historia literaria. De esta forma, Carlos Ripoll, en la obra anteriormente mencionada, acepta la separación, dentro de la segunda generación republicana, de los núcleos de 1923 y 1930 ²⁴, como indicadores respectivamente de los comienzos perceptibles del vanguardismo y de su definitivo establecimiento entre los escritores de este período.

El año de 1923 presenta singulares características que parecen demarcar la fecha de la nueva literatura en la isla de Cuba. ²⁵ En primer lugar, ocurre lo que se ha venido a llamar "protesta de los trece", cuando un grupo de intelectuales dubanos protesta abiertamente contra la compra fraudulenta del convento de Santa Clara por el gobierno del presidente Alfredo Zayas. Igualmente se constituye el "grupo

minorista", el cual pone mayor énfasis en los problemas de la nueva literatura que se encontraba en proceso de formación. La aproximación a los problemas tanto culturales como artísticos no puede separarse de ninguna forma del formulario político, pues en el desarrollo evolutivo del vanguardismo, como vimos, los dos están señaladamente relacionados. Es así como el mismo año que venimos siguiendo constituye también el de la introducción en Cuba de la ideología comunista. Otros acontecimientos de menor interés, desde el punto de vista especialmente generacional, ocurren asimismo y sirven para reafirmar aún más la significación de 1923 en el establecimiento de las primeras corrientes vanguardistas en el ambiente. Por ello, puede resaltarse la importancia de este año, pues lo que comenzó por aquella fecha irá poco después a perfilar ya los caminos por donde se dirigiría la moderna literatura: "Una vez señalados algunos acontecimientos que indican el nacimiento en 1923 de un nuevo grupo generacional, pasamos a relacionar aquello que muestra su momento de madurez. La fecha que corresponde al centro cronológico del período que estudiamos es 1930. En ese año . . . la producción de los escritores que nos interesan está en su mayor actividad y ya se perfilan claros sus derroteros". 26

Uno de los "derroteros" principales a los que se encaminaba esta generación era el de la aclimatación de los nuevos módulos artísticos que ya habían dado sus mejores logros en el resto de Hispanoamérica y en Europa. Asimismo, en el campo de la política criolla, se buscaba el derrocamiento de la

dictadura impuesta por el general Gerardo Machado, que comienza a intensificarse a partir de la muerte de un estudiante, Rafael Trejo, en 1930. Si por un lado el costado político del vanguardismo tuvo que esperar hasta el año de 1933 para la definitiva caída de la falta de libertades civiles, el año de 1930, la fecha citada por Carlos Ripoll como clave para la generación, corresponde al de la consagración del vanguardismo literario. Varios hechos habrían de fijar este año como uno de los más importantes en la historia de las letras cubanas. Desde 1927 venía publicándose la Revista de avance, que siendo "vocero" del interés de renovación artística y espiritual del grupo generacional, marca con su publicación el inicio oficial del vanguardismo. ²⁷ Esto se debe, entre otras cosas, a la voluntad rigurosa de los editores de la misma, porque aunque la revista "no fue un órgano estridente del más violento vanguardismo . . . sus editores hicieron una selección cuidadosa y asimilaron solamente lo más productivo del arte nuevo". ²⁸

Continuó viendo la luz hasta 1930 y, en ella, se publicaron muchas obras de los principales artistas renovadores del momento. Se impone mencionar, entre otros, a los cultivadores aun ocasionales de la llamada poesía negra: Ramón Guirao, Alejo Carpentier, José Z. Tallet, Nicolás Guillén, Lino Novás Calvo, etc. Y entre los que se inclinaron a la poesía pura hay que mencionar a Eugenio Florit, Emilio Ballagas y Mariano Brull. Este último publica, en 1928, sus Poemas en menguante en París, que desató la línea pura de nuestra líri-

ca. Y el libro probablemente más vanguardista de todos, Surco, de Manuel Navarro Luna, se dio a la publicación en la misma fecha de 1928, abriendo de igual modo los caminos para la implantación definitiva del vanguardismo en 1930. De esta fecha son Trópico, de Eugenio Florit, y Motivos de son, de Nicolás Guillén. Al año siguiente publica Emilio Ballagas Júbilo y fuga, y obras importantes de otros principales miembros de la generación también aparecen alrededor de ese año central de 1930. En todas estas colecciones, apuntamos, se muestra absolutamente depurada ya lo que en el vanguardismo extremoso llegó a convertirse en retórica; pero, igualmente, se adscriben, dentro de sus diferentes modalidades ("pura" en Brull, Florit y Ballagas; "negrista" en Guillén) en un tipo de poesía que no hubiera sido posible alcanzar sin el ímpetu renovador que trajo la vanguardia a la lírica, y que hizo posible la apertura a nuevos caminos y búsquedas. Y unos años más tarde, recordemos, en 1933, ocurre la revuelta definitiva contra la dictadura de Machado que culmina con la primera revolución en la historia de la república.

Por lo tanto, fue de la insurgencia artística desde donde se pasó a la revolución política, social y cultural. "Mañach descubrió el significado de la insurgencia vanguardista. Detrás de cada rebeldía artística se escondía el objeto intocado de lo circundante".²⁹ Por eso, no es de extrañar que el vanguardismo llevase en su seno todo aquel espíritu de destrucción, a veces irracional. Carlos Ripoll, en el trabajo

que hemos venido siguiendo, cita las ya clásicas palabras de Jorge Mañach que sirven para resumir, con precisión, lo que fue el vanguardismo en la isla. Debido a su gran importancia, pues, las reproduciremos íntegramente. Dicen así:

Aquella rebelión contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva, que ya se movilizaba para todas las insurgencias. Lo que nosotros negábamos en el arte, en la poesía y en el pensamiento era lo que había servido para expresar un mundo vacío ya de substancias, vacío de dignidad y de nobleza. Negábamos el sentimentalismo plañidero, el civismo hipócrita, los discursos sin médula social o política, el popularismo plebeyo y regalón: en fin, todo lo que constituía aquel simulacro de república, aquella ilusión de nacionalidad en un pueblo colonializado y humillado. Nos emperrábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política. Le tomábamos el pelo a Byrne, porque contribuía a la ilusión de que con la bandera bastaba para estar orgullosos. Deformábamos las imágenes en los dibujos, porque lo contrario de esa deformación era el arte académico, y las academias eran baluartes de lo oficial, del favoritismo y la rutina y la mediocridad de lo oficial. Alentábamos lo afro-criollo, porque veíamos en ello una insurgencia sorda, un intento por romper la costra de nuestra sociedad petrificada. Cultivábamos el disparate, para que no lograran enterarnos las gentes plácidamente discretas, con quienes no queríamos comunicación. Hacíamos, en fin, lo que llamábamos un arte "aséptico", como una reacción contra la mugre periodística y la fauna microbiana que lo invadía todo en derredor. 30

Otro fenómeno también interesante de señalar resulta que el "vanguardismo criollo" suscitó, entre sus mismos propagadores, un interés crítico por el análisis de las principales características del movimiento, y así no es extraño encontrar un gran número de sus seguidores que dedican muchos esfuerzos al estudio de sus particularidades. Entre esta última pecu-

liaridad que indicaremos del grupo generacional del ya vigente vanguardismo, "avancista", se destacan junto al ya citado Jorge Mañach los nombres de Félix Lizaso, Juan Marinello, Francisco Ichaso y José Antonio Fernández de Castro.

Este prurito crítico mencionado por ponerse al día y estudiar lo que el movimiento representaba en su momento, se encuentra asimismo en la obra de nuestro escritor, Regino E. Boti. Su reacción inicial al respecto, sin embargo, al igual que la de los miembros de la primera generación republicana a la que pertenecía cronológicamente, fue más bien, en su mayoría, de índole negativa. Es la misma que encontramos en otros escritores de aquella generación, tales como Miguel Angel Carbonell, Ramón A. Catalá, Luis Rodríguez Embil, y la del último director de la revista Cuba Contemporánea (1913-1927), Mario Guiral Moreno. La posición de todos estos artistas, como la de Boti, resulta verdaderamente comprensible, pues al irrumpir los primeros brotes del vanguardismo, ellos representaban las últimas variantes del modernismo y del posmodernismo de la isla. Es natural, por lo tanto, que su acercamiento a las nuevas modalidades fuese, en principio, rectificador y negativo, pues se hallaban ante una revolución que contradecía radicalmente sus hábitos culturales y artísticos.

Para un escritor de ideas modernistas tan arraigadas como en Boti, y que por medio de ellas había logrado encontrar su mejor campo expresivo, resulta sorprendente la organización y paciencia eruditas que exhibe en su deslinde de los novísimos elementos con respecto a los cronológicamente anteriores.

Al revisar así, primero, la poesía moderna de su patria desde aproximadamente 1923, se da cuenta inmediata del cambio que se viene llevando a cabo; y, con gran objetividad, logra seguir el proceso evolutivo de las artes dentro del cual él mismo había tomado parte importante pocos años atrás. Logra, incluso, diferenciar las modalidades más resaltantes entre las nuevas de aquellos años: "Dentro de la denominación de vanguardia entendemos varias escuelas caracterizadas por el común denominador de la novedad, siendo las principales de ellas entre nosotros y por ahora, según mi punto de vista, el ultraísmo, el creacionismo y el paroxismo, sin que sean extrañas a esa reacción el futurismo y el cubismo". 31

Boti, al examinar esa "nueva poesía", teoriza menos sobre los logros y conquistas positivas que sobre sus imperfecciones, resaltando así aquello de que carece. Resulta interesante, por lo tanto, esta crítica rectificadora y a la vez panorámica de lo que, al parecer, él consideraba como el arsenal temático de aquella poesía. Nos permite comprobar de manera obvia la posición del artista modernista (lo que, en esencia, fue Boti) hacia la irrespetuosidad y la falta de fe en el arte que caracterizaron los años de la década del veinte en nuestra isla. Así lo vemos acercarse con ojo clínico a la nueva temática, y, aunque el motivo femenino había dejado de interesarle desde tiempo atrás, lo primero que hace es echarle en cara "su menosprecio en cantar al amor y a la mujer, quizás si como una derivación de la proclama de deshumanización suscrita por el polígrafo Ortega y Gasset. El arte no puede deshu -

manizarse porque es humano, concepción y hechura del hombre". 32

Boti se enfrenta a los novedosos elementos del ciclo, representados, entre otros, por el interés en la máquina, en lo moderno, en lo social, en lo cotidiano, en lo antipoético hasta entonces, en fin. Pero lo hace más bien para, por oposición, señalar los asuntos que, a su juicio, faltan en este arte y expresa así su insatisfacción ante las motivaciones vanguardistas. No deja, sin embargo, de destacar sus méritos cuando lo cree necesario, sin dejarse llevar por apasionamientos partidistas, como se observa en el siguiente pasaje donde alaba la pureza y limpidez a la que puede llegarse por la nueva poesía. Esa defensa de la limpidez (en sentido general teóricamente aproximable al de una "poesía desnuda") se vale de términos que pueden acercarse a los de Juan Ramón Jiménez al definir su propio proceso creador: "Pero este proceso [del modernismo al vanguardismo] que emerge con precisión nos lo anticiparon los simbolistas. La palabra comienza ahora --trabajada por los poetas denominados de vanguardia-- a cobrar su primitiva limpidez . . . Comienza a olvidar los marchamos, se desprende de todo añejo sentido tropológico, de aquel bello ropaje que fue toda una creación al inventarse, pero con el transcurso . . . se convirtió en una baratija, en un traje de arlequín que, por un alquiler de tasa, pudo vestirlo quien quiso en el carnaval de la poesía". 33

Sin duda alguna, era cosa bien sabida desde tiempos de José Asunción Silva y su "Sinfonía color de fresa con leche",

que la línea decorativa y, por extensión, el exquisito esteticismo modernista estaban condenados a un final ya consumado; y que aun la veta íntima y esencial del modernismo acabaría esterilizándose hasta provocar por reacción violenta la explosión vanguardista. Y Boti continúa guiado por su constante afán de mantenerse al día en las nuevas modalidades poéticas, que como se sabe se anticiparon a las de los otros géneros literarios. Al efecto, llega a ser considerado por muchos en este campo como un "teorizante, polemista y crítico agudo". 34

El variado interés de tal agudo crítico se nota ya en su mismo estudio sobre el libro poético Liberación, de Juan Marinello, que comentara en 1927. Allí no sólo se ocupa de examinar la poesía de este autor, sino que además teoriza sobre la estética de la nueva literatura y de sus componentes estilísticos. Establece con precisión las modalidades de la poesía pura, "poesía-niña", "verso-niño", no sin antes dejar bien establecida la gran influencia que tuvo la corriente simbolista en el desarrollo lírico alcanzado: "Lo dicho envuelve a su vez una revisión de la poética: sobre la hoja en blanco se vuelve a escribir. El poeta intenta hacer de cada palabra una creación proteica". 35 Y continúa con un certero análisis de las imágenes y la versificación empleadas por la nueva poesía, interesándose mucho en el asunto como antes también lo hiciera sobre tales motivos en la poesía modernista.

No conforme con esto, va más allá, y al año siguiente,

1928, publica, en entregas sucesivas de la Revista de avance tres ensayos titulados "De la armazón del poema"; "Del verso"; y "De las directrices del poema", todos ellos agrupados bajo el rótulo de "Tres temas sobre la nueva poesía", algunos comentarios sobre los cuales ya se han adelantado. Estética, estilo, temática, en fin, aparecen deslindados y definidos en dichos trabajos con una sagacidad, penetración y agudeza que lo acreditan como uno de los críticos más bien informados de lo que fue la vanguardia en su momento y, en particular, en su isla. Abundan en esos ensayos observaciones como éstas que ofrecemos aquí, y que darán una buena idea de su fina percepción al definir los recursos e ideología imperantes en el movimiento: "Impera asimismo una gran desorientación en los temas. Más extensiva que en los clásicos, la personificación se ha adueñado de un gran sector de nuestra poesía. Esa falta de sinceridad tiene que traducirse en un lector leído por una frialdad invencible. Y la falta de originalidad interna arrastra consigo la ruindad de la forma". 36

Y teniendo en consideración la literatura pasada, de la que él mismo había sido teorizante y partícipe, la compara con la del presente en estos estudios que seguimos ahora, demostrando así su deseo de estar al día y de comprender la nueva literatura de esos años. Prevé, en estas mismas páginas, el paradero a que se dirigía la lírica y hace declaraciones tan sorprendentes como la que vamos a brindar, en este caso limitándose al interés sociológico. Resultan, a veces, proféticas sus aseveraciones: "Nuestra poesía de vanguardia

122

está agitada por un soplo comunista que mira a Rusia. Esto es una moda. Un tópicó literario. Con el tiempo se mirará a China. Y por último a América. Mas nada de eso está facturado en casa. Puro artículo de importación que ni siquiera atezó nuestro sol intertropical. La poesía, como todo arte, aunque no lo pretenda, es social, o tiende a serlo. El error, para mí, de nuestra lírica del día, es que hace de lo sociológico como un programa, anteponiendo la acción social a la estética. Y nada más deplorable que la sociología en verso". 37

Siguiendo la línea de interés primordialmente sociológico, es como Boti se conecta, después de su primer encuentro con las modalidades de la poesía pura, con la poesía negra que emergía paralelamente. Recordemos que aunque esta manera poética venía cultivándose desde 1926, no cobra verdadera fuerza en Cuba hasta que comienzan a ver la luz las obras de Nicolás Guillén, en 1930. Boti, crítico de inmensa curiosidad intelectual, de inmediato estudia la última modalidad poética procedente de la vanguardia, y establece pronto su innegable mérito, debido a la inclusión en ella de un nuevo factor. Veámoslo: "Nuestro poeta de ayer no dio con una poesía cubana propia, ni por su forma --lo que no le pudo ser del todo asequible-- ni por su fondo --nada difícil de haberlo logrado-- que tuviera más del suelo que de la sangre. Por otra parte, esa poesía, que aspiraba a ser nuestra, lo más posible, era americana y española en su génesis. Escapó a ella el aporte de otro factor social tan importante como el

español: el negro". 38

Encuentra, por lo tanto, en la poesía negra del momento las bases para la formación de una poesía de genuina estirpe cubana, y expande sus estudios sociológicos hasta abarcar el carácter mismo de sus compatriotas. Debemos recordar igualmente que la crítica histórica fue una de sus preocupaciones de siempre, pues sus estudios sobre la geografía e historia de su país viéronse publicados desde fecha tan temprana como 1912.

Así pues, ahora, en ese mismo trabajo sobre Nicolás Guillén formula interpretaciones propias y originales sobre su patria y conciudadanos, demostrando una vez más sus cualidades críticas en un campo poco conectado por él, en lo general, a lo estrictamente literario. Fijémonos, en efecto, en las siguientes líneas, donde, además de la percepción psicológica, sobresale el cuidadoso estilo expresivo de Boti:

"El éxito relevante de la poesía de Nicolás Guillén tiene su justificación: arranca de la psiquis de nuestro demos. Cuba es tierra sonora, y ruidosa. Isla larga, las resonancias del mar y campiña concuerdan con la voz recia de la marinería y la guajirada. Somos estrépito de muelle y batey. Algarrabía de valla de gallos. Zambra de ciudadelas. Somos un pueblo de chillones, de pregoneros, de soneros". 39

No es, por lo tanto, nada extraordinario que Guillén diera a luz su primer libro bajo el rótulo de Motivos de Son, y que fuera por eso que Boti encontrase en él uno de los más fieles representantes del alma cubana. De haber continuado

124

su atención crítica a la poesía misma de Guillén en los años siguientes, habría reparado tal vez que Motivos de Son sólo reflejaba el aspecto superficial y pintoresco del negro, como lo reconoció el mismo autor al abandonar prontamente esa dimensión exterior de la poesía negrista.

III. SU CRÍTICA SOBRE TEMAS HISTÓRICOS.

La crítica histórica merece ser considerada como parte integrante activa de la obra literaria de Regino E. Boti por las siguientes razones. En primer lugar, ya veremos en el capítulo referente al estilo sus contribuciones a la prosa artística aun dentro de este tipo de obras. Y en segundo lugar, porque ahora nos habremos de ocupar igualmente de la valoración de su sagacidad crítica. Pues aunque siempre haya que tener en consideración la dualidad tantas veces mencionada del creador y del crítico, ésta, en verdad, no puede nunca separarse. Boti, cuando crea, está muy consciente y al tanto de las nuevas tendencias por donde encaminar su obra creadora. De similar manera, cuando se lo ve hacer crítica, bien sea valorativa o de simple información, lo hace siempre teniendo en cuenta en el proceso la elaboración de una prosa artística, que demuestra sus cualidades de orfebre que nunca lo abandonaron.

Esta dualidad la percibió muy certeramente su contemporáneo y amigo de generación Juan Jerez Villarreal, cuando en su resumen de la obra de su colega escribió las siguientes palabras: "Prosista enjundioso, de léxico pulcro, se interna, de cuando

en vez, por los caminos accidentados de la Crítica, encen -
diendo luces y descubriendo gamas preciosas en la obra ajena;
creador él mismo, está en condiciones, como pocos, para emi -
tir juicio autorizado de las obras de artistas y pensadores,
capaces de avivar en las sombras el reflejo de una nueva es -
trella". ⁴⁰ Creador, por lo tanto, a la vez que crítico;
de tal manera, como es lógico, puede internarse en los cam -
pos de la Historia y concebir obras eruditas y originales en
Guantánamo. Boti, que era miembro correspondiente de la Aca -
demia de la Historia desde muy joven, consagró sus produccio -
nes en la materia a definir y esclarecer acontecimientos his -
tóricos relacionados con sus coterráneos y provincia.

En 1911 publica Guillermón, basándose en la ejecutoria del
general Moncada, figura heroica de la independencia de Cuba
y que, oriental como Boti, le sirve para abrir el capítulo de
su obra histórica de tema regional, que continuará sistemáti -
camente. Guillermón es una biografía que reivindica los mé -
ritos de un mambí injustamente olvidado, pues es la de Boti
la única escrita. Este, al parecer, se creyó en la obliga -
ción moral de rendir tributo a un coterráneo suyo cuyas haza -
ñas guerreras y comportamiento cívico no merecían como premio
el silencio y la ignorancia. Y así realza su personalidad,
deslindando la leyenda de lo real, con una certera visión
donde establece los principales méritos del patriota: "Los
que como Guillermón hacen de la vida un sendero de virtudes,
de sacrificios, de heroísmos, por liberar la tierra santa de
la Patria, se hunden, pero es para alzarse en la memoria y el

corazón de sus conciudadanos". 41

Siendo abogado, historiador, crítico y maestro, Boti tenía muy clara concepción de esta materia, y estaba al corriente de sus más modernas interpretaciones. Aun conociendo y aceptando las libertades inherentes a la práctica de cualquier actividad artística, sabía ajustarse a las exigencias metódicas de la historia, y dedicarse a ellas con objetividad digna de ser destacada: "Mi triunfo será aportar alguna noticia interesante en esta cuestión. Lejos de mí sostener que digo la Verdad. Quien tenga mejores fuentes, que informe. Yo busco la Verdad". 42

Ya un colega había señalado sus contribuciones en ese campo y, a la vez, la precisa conciencia de su misión: "También las investigaciones de carácter histórico tienen en Boti hierofanta acucioso y distinguido; hombre de su claridad mental, practica el género ajustándose a la moderna concepción de la Historia, sabiéndola educadora de la índole y de la inteligencia del ser pensante, mirándola como un cuadro total de los civilizados avatares". 43

Dedicándose aún más a la historia de su terruño, publica al año siguiente, 1912, Guantánamo, apuntes sobre la fundación y orígenes de la ciudad. Aquí, Boti insiste en desentrañar los hechos de las leyendas, y entabla polémica con uno de los historiadores locales, Vázquez Savón, debido a puntos de vista opuestos. Con Guantánamo, escrita con un estilo artístico a veces, informativo otras, trata el autor de precisar los datos necesarios para establecer la prioridad cronológica en la fun-

dación de la villa. De igual manera, emprende una enumeración y consiguiente valoración de los sucesos históricos y particularidades geográficas que influyeron decisivamente en el proceso formativo de la región, desde el descubrimiento de la isla. Veámosle las conclusiones a las que llega después de acopiar una sólida documentación, probatoria de que José Rafart, el supuesto "fundador" de la ciudad --según Vázquez Savón--, no pudo haber participado nunca en tal empeño:

1492- Ya en este año el cacique Guayo tenía establecido su cansí a orillas del río Guantánamo. Faltan 296 años para que nazca Rafart.

1762- Guantánamo es un embrión de pueblo con marcada importancia. Faltan 26 años para que nazca Rafart.

1788- Nace Rafart.

1794- Deslinde y medida de Palenquito. Rafart tiene 6 años.

Se deduce que entre más se ahonda . . . menos se encuentra al fundador . . . porque hasta 1811 no tuvo el fundador capacidad legal para contratar, vender, comprar, establecer, porque era menor de edad. La cronología anterior me lleva a probar que esto estuvo siempre poblado y que dos siglos y medio antes de haber nacido el "fundador" ya había por estos algodinales habitantes. 44

Por último, en 1919, Boti presenta ante la Academia de la Historia su discurso de ingreso que versa sobre el origen del conflicto bélico que condujo a la independencia de la isla. Dicho trabajo, bajo el título de El 24 de febrero de 1895, no fue publicado hasta cuatro años más tarde, en 1923, y resulta, como se lee en el subtítulo, "una exposición crítica de los más importantes estudios publicados hasta hoy sobre la fija -

ción histórica del grito de independencia". En él, el autor, quizás llevado por el orgullo de la patria chica, afirma en sus conclusiones que fue en Guantánamo, y no en Baire, donde se dio el primer grito independentista.⁴⁵ Sin embargo, como su creencia no es compartida por otros historiadores, en el discurso aparecen enumerados al detalle, con los suyos, gran cantidad de documentos históricos, tanto civiles como militares de las dos partes discrepantes. Demostró en este ensayo, como también en todos sus predecesores sobre temas históricos, respeto a la opinión contraria y hacerlo ateniéndose tan sólo a los datos disponibles. El mismo aclara que sus conclusiones no deben tomarse por concluyentes, demostrando así su escrúpulo personal y conocimiento erudito de la ciencia histórica como un continuo proceso de formación y enjuiciamiento: "En los momentos actuales opinamos que allí [en Guantánamo] se dio el grito. Nuevas pruebas nos harán rectificar o reafirmarnos. No presumimos de dar un criterio infalible".⁴⁶

Cerramos con la cita anterior este capítulo sobre la presencia de la crítica en general dentro de la obra de Regino E. Boti, tanto en prosa como en poesía.⁴⁷ Resalta, en conclusión, su sorprendente capacidad intelectual y su deseo de abordar nuevos campos de conocimiento, tal como estudiamos al repasar sus aportes críticos en los campos de la sociología, de la historia, y la geografía. No fue sólo, en honor a sus perdurables contribuciones, un interesado en esas materias, sino que --recordemos-- ellas sirvieron para precisar un he-

cho tan interesante, por ejemplo, como fue la anterioridad de José Martí en los comienzos del movimiento modernista. Aparte de esto, sus otros ensayos ayudaron a esclarecer y desentrañar aspectos y situaciones contradictorias en el devenir del tiempo que necesitaron de su agudeza y claridad mental para ser evaluadas con corrección.

Notas

¹ Nos referimos al seminario que en el Centro Graduado de la C.U.N.Y. ofreció la profesora María T. Babín sobre La poesía afro antillana (Primavera de 1971), en el cual dedicó parte del programa a enumerar y valorar las contribuciones de Regino E. Boti como crítico recopilador de la poesía negra en la literatura castellana.

² José Ma. Chacón y Calvo, "Regino E. Boti en La Habana", Diario de la Marina (La Habana: 27 de febrero de 1948), p. 13.

³ Regino E. Boti, Arabescos mentales (Barcelona: R. Tobella, 1913), p. 17.

⁴ Ibid., p. 23. José Ma. Junoy y Muns, abogado y médico catalán de principios de siglo radicado permanentemente en París. Fue allí donde escribió la gran mayoría de sus obras en ese idioma, aparte de varias contribuciones en catalán. Fue asimismo crítico y autor de la vanguardia, asociado a la escuela del futurismo de Marinetti y a varias otras más. Siendo por inclinación, y desde joven, dibujante, pintor y periodista, publicó en 1911, y en castellano, su obra Arte y artistas, donde introduce su credo artístico innovador.

⁵ Idem.

⁶ Regino E. Boti, "De Re Martiana", Revista Cubana, 2 (enero-febrero-marzo de 1938), p. 175. De su obra de Martí nos ocuparemos en el apartado correspondiente.

⁷ Para este tema han de consultarse, entre otras, las obras de René Wellek, History of Modern Criticism (New York: 1955); y asimismo, Emilia de Zuleta, Historia de la Crítica Española Contemporánea (Madrid: Gredos, 1966).

⁸ Véase Anatole France, On Life and Letters (London: John Lane, 1923). Aquí se encuentra una interesantísima defensa de la crítica impresionista que sirve a la vez para conocer los principales puntos en contienda, pp. v-xvi. Para mayor información, consúltese la obra del mismo autor, La vie littéraire (Paris: Calmann-Levy, 1933).

⁹ Boti, Arabescos mentales . . . , p. 21.

¹⁰ Ibid., p. 24.

¹¹ Ibid., p. 55. Consúltese el capítulo dedicado a la estilística y, en especial, las notas: (VI, 7).

12 Véase "La Avellaneda como metrificadora;" Cuba Contemporánea, 3 (diciembre de 1913), pp. 373-390.

13 Regino E. Boti, La lira cubana (Guantánamo: 1913), p. 8.

14 Citado por Jesús Orta Ruiz, "Revalorización patriótica y social de El Cucalambé;" Bohemia (La Habana: [junio de 1974]), pp. 12-19.

15 Véase la bibliografía general al final de este trabajo para una más detallada información.

16 Para una amplia visión del estado general del ambiente literario y cultural de España a finales de siglo y su consiguiente desconocimiento de la obra de José Martí, consúltese el libro de Donald F. Foguelquist, Españoles de América y americanos de España (Madrid: Gredos, 1968).

17 Darío Herrera fue el primero en precisar la importancia de Martí y de Gutiérrez Nájera como iniciadores del modernismo, considerando a Casal y a Darío más bien como pro-pagadores del movimiento. El artículo de Darío Herrera, "Martí iniciador del modernismo americano;" fue publicado originalmente en Letras y Ciencias, No. 79 (Santo Domingo: [julio de 1895]), y reproducido en la Revista Dominicana de Cultura, No. 2 (Santo Domingo: [diciembre de 1955]), pp. 255-256.

Un dato interesantísimo, sin embargo, ha sido publicado recientemente en lo que se refiere a la crítica que suscitó en vida la obra de Martí. Sabida es la admiración que le profesó Domingo Faustino Sarmiento, hecho que por ser muy conocido no requiere documentación. Pero el primer crítico literario de Martí ha sido descubierto por el profesor Carlos Ripoll, y dado a conocer en su reciente libro José Martí: Letras y huellas desconocidas (New York: Eliseo Torres, 1976), pp. 71-82. Allí, el citado crítico estudia y, a la vez, establece el interés del colombiano Adriano Páez por el estilo del escritor cubano desde fecha tan temprana como 1881, cuando lo conoció por primera vez por mediación de sus escritos periodísticos. De igual manera, precisa el dato de que fuera otro escritor de Colombia, Carlos Martínez Silva, quien tradujera por primera vez a Martí en su patria, dándolo así a conocer desde las páginas de El Repertorio Colombiano, revista que había fundado en 1878. Fue en esta revista donde Martínez Silva tradujo al castellano un artículo de Martí, "Modern Spanish Poets;" que éste había publicado como colaborador anónimo de The Sun, de Nueva York, y, naturalmente, en inglés.

Pero la precisión del dato de Páez para la ya extensa bibliografía martiana resulta de sumo interés por la exactitud y buen ojo crítico que demuestra en muchos de sus escritos. Fue en 1881, precisemos, en la revista La patria, donde publi-

caba sus "Pequeños opúsculos", que lo califica como "la encarnación de la facilidad, de la naturalidad y de la elocuencia". Fue debido a la temprana fecha en que se ocupó de la obra del apóstol, cuando el movimiento modernista aún no estaba definido como tal, por lo que Adriano Páez no pudiese hablar en su momento sobre la importancia que tuvo Martí en los inicios de ese movimiento, haciéndolo Darío Herrera muchos años después. Aparte de que, tengamos presente, la polémica ubicación de Martí dentro del modernismo es punto menor en la valoración intrínseca de la obra del gran escritor cubano.

18 Regino E. Boti, Martí en Darío (La Habana: El siglo XX, 1925), p. 12.

19 Ibid., p. 10.

20 Ibid., p. 7.

21 Rubén Darío, Obras completas, 4 (Madrid: Afrodiseo Aguado, 1955), p. 960. El subrayado es nuestro.

22 Boti, Martí en Darío . . . , p. 9.

23 Una gran mayoría de los críticos de la literatura cubana contemporánea han seguido un criterio generacional para fijar los límites de la literatura del período. Las opiniones varían, pero en gran parte parecen aceptar los comienzos de la tercera década del siglo como los años claves en el nuevo panorama literario que venía estableciéndose. Para un detallado estudio de las diferentes variaciones en grupos y características, han de consultarse los siguientes estudios, cuyos límites dependen, naturalmente, de la fecha de redacción de esos trabajos: José Antonio Portuondo, "Períodos y generaciones; "Historiografía Literaria Hispanoamericana," Cuadernos Americanos No. 3 (mayo-agosto de 1948); Antonio S. de Bustamante y Montoro, Las Generaciones Literarias (La Habana: Molina, 1927); Félix Lizaso, Ensayistas contemporáneos (La Habana: Trópico, 1938); Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, La poesía moderna en Cuba (1882-1925) (Madrid: Hernando, 1926); Francisco Ichaso, Ideas y aspiraciones de la primera generación republicana (La Habana: 1952); Jorge Mañach, Pasado vigente (La Habana: Trópico, 1939); Jorge Mañach, Historia y estilo (La Habana: Minerva, 1944); Félix Lizaso, Panorama de la cultura cubana (México: Fondo de Cultura Económica, 1949); Salvador Bueno, Medio siglo de literatura cubana (1902-1952) (La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1953); Juan J. Remos, Proceso histórico de las letras cubanas (Madrid: Guadarrama, 1958); Max Henríquez Ureña, Panorama histórico de la literatura cubana (1492-1952) (Puerto Rico: Mirador, 1963); y varios otros más (consúltese la bibliografía general al final de este trabajo). Sobre esta misma base de la sucesión de generaciones en la República, opera el men-

cionado libro de Carlos Ripoll, La generación del 23 en Cuba (New York: Las Americas, 1968).

²⁴ El profesor Ripoll sigue el criterio establecido por el crítico Roberto Fernández Retamar en su libro La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953) (La Habana: Orígenes, 1954), que divide lo que llama "la segunda generación republicana" en las promociones de 1923 y 1930. Consúltese el capítulo de Fernández Retamar, "Poesía vanguardista" (pp. 19-29), o véase igualmente la página 47 del libro de Ripoll acotado en la cita anterior.

²⁵ Ripoll, La generación del 23 en Cuba . . ., pp. 49-54.

²⁶ Ibid. , p. 55.

²⁷ Para un detallado conocimiento de la publicación, véase Carlos Ripoll, "La Revista de Avance (1927-1930). Vocero de Vanguardismo y Pórtico de Revolución," Revista Iberoamericana, 30, No. 58 (Pittsburgh: \sphericalangle julio-diciembre de 1964), p. 267. Un resumen más detallado aún de la revista y de su importancia, se puede encontrar en la obra del mismo autor, Índice de la Revista de Avance (1927-1930) (New York: Las Americas, 1969). Esta revista, aunque no fue la única que se ocupó del vanguardismo en Cuba, ha pasado a la historia como una de las más importantes de dicho movimiento no sólo en la isla, sino en todo el ámbito continental. Otras merecen atención por igual, entre ellas la "Sección Domínical" del Diario de la Marina, que a partir de la misma fecha de 1927, y bajo la dirección de José Antonio Fernández de Castro, se ocupó asimismo de la nueva literatura en el ambiente.

²⁸ Ibid., p. 261.

²⁹ Ripoll, La generación del 23 en Cuba . . ., p. 105.

³⁰ Citado por Carlos Ripoll, La generación del 23 en Cuba . . ., p. 106. El juicio de Jorge Mañach, en su artículo "El estilo de la Revolución", puede encontrarse en su obra Historia y estilo (La Habana: Minerva, 1944), p. 99.

³¹ Regino E. Boti, "Tres temas sobre la nueva poesía," 1928 revista de avance, 3, No. 22 (La Habana: \sphericalangle 15 de mayo de 1928), p. 127.

³² Ibid. , p. 128.

³³ Regino E. Boti, La nueva poesía en Cuba. (La Habana: El siglo XX, 1927), pp. 7-8. Este es el trabajo que Boti publicó sobre el poemario de Juan Marinello, Liberación (La Habana: 1927).

- 34 Cintio Vitier, Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952) (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), p. 61.
- 35 Boti, La nueva poesía en Cuba . . . , pp. 7-8.
- 36 Boti, "Tres temas sobre la nueva poesía". . . , pp. 128-136.
- 37 Ibid. , p. 129.
- 38 Regino E. Boti, "La poesía cubana de Nicolás Guillén;" Revista Bimestre Cubana, 29, No. 3 (La Habana: [mayo-junio de 1932]), p. 344.
- 39 Ibid. , p. 349.
- 40 Juan Jerez Villarreal, "Kodak-Ensueño;" Hierro y marfil (La Habana: 1929 revista de avance, 1929), p. 118.
- 41 Estas palabras de Regino E. Boti las cita el crítico Lino D'ou en su artículo "Guillermón;" Diario de la Marina, No. 187 (La Habana: [7 de julio de 1929]), p. 6. No pudimos encontrar el original.
- 42 Regino E. Boti, Guantánamo (Guantánamo: El Resumen, 1912), p. 6.
- 43 Jerez Villarreal, Hierro y marfil . . . , pp. 118-119.
- 44 Boti, Guantánamo . . . , pp. 62-64.
- 45 Regino E. Boti, El 24 de febrero de 1895 (La Habana: El siglo XX, 1923), p. 70. Investigaciones posteriores al estudio de Boti han demostrado que, en este caso, el crítico guantanamero se equivocó. Véanse, por ejemplo, Juan Jerez Villarreal, Oriente (Biografía de una provincia) (La Habana: El siglo XX, 1960); Carlos Marquez Sterling, Historia de Cuba (New York: Las Americas, 1969); y Rafael Esténger, Sincera historia de Cuba (1492-1923) (Medellín: Bedout, 1974).
- 46 Idem.
- 47 Boti se dedicó por igual a la narrativa, pero muy limitadamente en comparación con los otros géneros que hemos estudiado. No obstante, y como ejemplo de su curiosidad intelectual, damos aquí una mención sobre el trabajo que publicó sobre la narrativa de Alberto Insúa en "Alberto Insúa;" Diario de la Marina, No. 124 (La Habana: [5 de mayo de 1929]), p. 2.

V

LOS MOTIVOS TEMÁTICOS FUNDAMENTALES
EN SUS OBRAS PÓETICAS

I.	Los grandes temas poéticos de Regino E. Boti:	137
A.	El tema femenino:	
1.	El erotismo138
2.	La despedida.142
B.	El mar y otros temas naturales:	
1.	El mar.148
2.	La aldea.157
3.	La montaña.161
II.	Boti y su adhesión a los temas del vanguardismo	164
Notas174

I. LOS GRANDES TEMAS POÉTICOS DE REGINO E. BOTI.

Cuando Regino E. Boti enunció en el prólogo de Arabescos mentales sus motivos de inspiración, estaba a la vez revelando los temas básicos de su obra a lo largo de su período modernista. Ya en el capítulo III mencionamos la estrecha concordancia que existe entre sus ideas estéticas y el tratamiento que aplica a la temática de sus trabajos poéticos. Esta relación se hace aún más obvia si además del creador y su obra consideramos al hombre y los agentes que contribuyeron en su formación. Es por eso que, recordando sus ideas y la perfecta comunión que ya vimos tenía con su paisaje natal, no nos resulta nada extraño encontrar que de todos los componentes de esa visión, fuese la naturaleza la que, y en diferentes formas, desempeñase una función temática principal. Revisando el citado prólogo notamos aquí declaraciones como la siguiente:

De todo lo creado, lo que me despierta más emociones y me hace pensar y sentir más, es la mujer. Así como la suprema fuerza está en el amor, la suprema forma radica en la mujer. Después el mar . . . El sentimiento del ritmo que tengo, y que se lo debo a la Naturaleza, es un hijo predilecto de la mujer y del mar. El mar es mi maestro de inspiración y armonías. Las rompientes tienen para mí un encanto irresistible. Las playas me obsesionan. Los crepúsculos me abisman. Las montañas me atraen. Lo que se despide erráticamente, lo que vuela, lo que sube, me fascina. Lo radioso, lo exacto, lo armónico, lo justo, me arroba. 1

Fijémosnos que cita específicamente a la mujer y el mar --aquella como poseedora de la suprema forma; éste, receptor

de la suprema fuerza-- , dentro de las fuentes que más lo inducen a "pensar y sentir". Y dentro de esta segunda categoría de inspiración enumera varios componentes relacionados de forma amplia e indirecta, a veces, con la misma, tales como la playa, las olas, la fauna marina, los fenómenos cósmicos, las montañas, la naturaleza toda, en fin, que para Boti se ha originado en el mar, el cual, dentro de la personalísima visión poética suya, resulta así la cuna de toda la creación. Es necesario que consideremos esto último con mucha atención para que logremos una percepción completa de la variedad temática que presentan sus obras. Toda ella cae dentro de esta categoría ya que todo ha sido creado por el mar, entendiendo, dentro de tan vasta visión cósmico-poética, tanto los fenómenos marinos como los estrictamente terrestres y atmosféricos.

Considerada de esta manera, la naturaleza en conjunto, por lo tanto, aparece en la obra de Boti con una amplia red de ramificaciones. Esto se ve desde el primer momento que el escritor logra una comunicación con la misma, la cual, según ya señalamos, se percibe desde sus iniciales esbozos sobre el tema. Ocupémonos primeramente del motivo femenino.

A. El tema femenino.

1. El erotismo.

El primer elemento de la realidad natural que se observa con notable consistencia reflejando los intereses del autor hacia los años de Arabescos mentales es la mujer, base de la

sección "Himnario erótico", de este libro. En estas páginas la mujer se presenta envuelta en una aureola de sensualidad y considerada en especial como objeto de placer. Así lo vemos en el siguiente poema, "La imprevista", donde a la vez enumera y describe los elementos y encantos de la belleza femenina:

Ojos de endrina, fúlgidos, interminables. . .
son los rasgados e insondables
con que me mira Esther.

Boca sensual y fragante,
incisiva en la palabra y dulce en el mohín,
es con la que ella me besa en el instante
que no debe tener fin.

Circuye su rostro de manola
o de gitana en fervor de santidad
una aureola
de picardía y de bondad. 2

Boti continúa esta sección recreándose artísticamente en describir la belleza ante sus ojos, como un pintor de desnudos. Tal se nota en uno de los tercetos de "Nieve en campo de luz", donde resalta la imagen lograda a base de la transposición culta del conocido motivo mitológico:

Absorto te contemplo en tu desnuda
majestad de Afrodita: impúber flanco,
vientre felino, dominante el pecho. 3

Y lo mismo ocurre en las siguientes estrofas donde se ve la fruición estética del desnudo femenino sobre el fondo de la alcoba misma, situación que va encendiendo en el hombre el deseo carnal:

Allí sobre la albura delicada
del odorante lecho,
como una flor de vida, del embozo
brotaba el alto pecho.

Admiré por lo regia su garganta
un prodigio pagano de eburneces,
y puse la mirada codiciosa
en sus ojos (fulgor), sus labios (preces). 4

Poemas similares abundan en estas páginas, como aquéllos en que la sensualidad alcanza un grado tan exacerbado que desemboca en un erotismo donde se menciona explícitamente el clímax del amor sexual, cuando el hombre no puede ya dominar sus apetitos:

Hay fuertes contracciones en lo hondo de tu sexo
si la emoción postrera del espasmo te da
la crátera divina del placer como un nexo
extre lo que es materia y espíritu será. 5

En los citados versos, no obstante, se anticipa un planteamiento por parte del poeta hacia la espiritualidad que, sin duda alguna, trasciende lo estrictamente carnal. Es interesante destacar esto aquí porque desde estos primeros en-

sayos con el tema femenino el autor va en búsqueda de campos más amplios que el erótico-femenino para la plasmación de su temática. Adelantemos desde ahora que en la evolución de los temas de sus obras, cuando el artista logra apresar reacciones espirituales que mejor encajaban en su cosmovisión, el inicial motivo femenino que glosamos llega a desaparecer.

Notemos que de evidente tono erótico también resultan estos cuatro versos, que corporizan la preparación del acto sexual:

En el lecho los dos. Enloquecido,
y antes de consumir el rito magno,
me bebía sus nítidos efluvios
y quemaba su cutis con mis labios. 6

Y ya, por último, el poeta conduce al lector hacia los versos que aquí ofrecemos, donde la descripción del acto sexual alcanza una fuerza erótica de muy precisas proporciones:

Hacen tus brazos trémulos cadenas encendidas
que mi cuello aprisionan con fuerzas de estertor
si al consumir el rito vital las sacudidas
genésicas te arrancan gemidos de dolor.

Tu boca se dilata, tus ojos se contraen,
y tu nariz se aguza como una liviandad;
tus pechos palpitantes contra mi tórax caen
y de mis opresiones quieres la libertad. 7

La demasía de léxico fisiológico es, sin duda, una de las principales razones de estas caídas poéticas, como estudiaremos en su lugar correspondiente. En otras oportunidades, cuando Boti aún dentro del mismo tema se ciñe a la expresión clara y sencilla con la que a la postre habrá de conseguir los mejores logros de su carrera, los resultados son, por lo contrario, sorprendentes.

2. La despedida.

Al adentrarnos en la próxima sección, "Lirismos otoñales", hay que mencionar, no obstante, que aunque todavía sea la mujer el centro temático de estos versos se nos presenta aquí de muy diferente modo. En primer lugar, el deseo sensual ha sido aplacado o, por lo menos, reducido, y ello se debe a la ausencia de la persona querida. La mujer para Boti es ahora la ausente idealizada por la lejanía de espacio y tiempo, y a quien invariablemente se la recuerda con la nostalgia de una felicidad, o de un bien perdido, imposible de recuperar. De igual manera, la superior calidad poética de esta sección atestigua la madurez emocional que adquiere con el decursar del tiempo. Pues si por un lado se percata del limitado material que el tema ofrece, por otro, y como resultado, Boti matiza el tema femenino para dar cabida a sus sentimientos y emociones propias. Haciéndolo así, presenta las relaciones amorosas desde un punto de vista más amplio que el que hasta el momento le ocupase, o sea, basado de modo exclusivo en la voluptuosidad. Es de esta manera como aparece por primera

vez el tema del adiós, de la despedida, que junto con el de la ausencia, que le seguirá lógicamente, componen entre ambos el particular aspecto temático de la presencia femenina en estos sentidos "Lirismos otoñales".

Como ilustración del tema de la despedida damos aquí los tercetos de este sonetillo que puede ser relacionado, sin ninguna dificultad, con la línea de sencillez lírica e intimismo del argentino Enrique Banchs:

Parte la amada. Paloma
de mis pesares, se asoma
a darme el último adiós.

Y aquel apretón de manos
dijo de duelos arcanos
que comprendimos los dos. 8

El mismo tema de la separación se percibe en los siguientes tercetos, donde Boti comienza a introducir el mundo natural como partícipe activo de las relaciones humanas, todo visto aún mediante un ligero toque del sentimiento de comunión romántica con la naturaleza, en especial en los últimos versos:

Las olas con perfidia te llevaron
y de mi vista atónita quitaron
el niveo palpitar de tu pañuelo.

Y, rompiendo la angustia de tu ida,
la piedad de las olas me dio vida

Mientras más introduce en su obra el mundo de la naturaleza, más cuenta se da a la vez el autor de su inmenso caudal poético, frente al cual el tema femenino y el de las consiguientes relaciones emocionales le resultan angostos. La ausencia, la desesperación, la nostalgia continúan presentándose todavía a lo largo de esta sección. Se hace necesario adelantar aquí, sin embargo, que el tratamiento dado por el poeta a sus emociones personales, una vez que éstas se enfrentan a la naturaleza, dista mucho de ser el que le dieron los románticos del siglo pasado. Este tradicional tema literario se muestra expurgado con mucha madurez en la obra estudiada ahora, y tratado a su vez con gran originalidad. Detengámonos en unos versos donde el artista vence, gracias a su posición vitalista, y logra mantenerse separado de la posible sugestión dolorosa que le ocasiona la presencia del mar, que separa a los amantes tanto en forma física como espiritual:

No destruyas las visiones de mis ansias panteístas
demandándome recuerdos de la ausente, de la ingrata.
Mis amores inmortales no me engañan; los artistas
ven ondinas en los mares recamados de escarlata. 10

Por otra parte, momentos de amor sentidos con pureza y presentados platónicamente no dejan de hallarse también, como en el poema que ofrecemos, "En el balcón". Destaquemos cómo todavía se percibe la identificación romántica de los

sentimientos del poeta con la naturaleza, que mencionábamos recién, y que, poco a poco, va diluyéndose. Observemos, empero, que la naturaleza comienza a adquirir personalidad propia, desligada de los sentimientos del escritor, particularmente en el último terceto. Se da aquí el caso apuntado de que la aldea nativa y las montañas en la lejanía adoptan esta formación de carácter mencionada; esa independencia como entidad, en otras palabras, que señalan ya el camino posmodernista hacia el que se dirigía el poeta en busca de su mejor arte expresivo:

La mañana es alegre, llena de sol y vida,
y en los árboles nuevos canta la primavera.
Bajo el balcón el parque y la iglesia. Y la hilera
de inmóviles postes finge tropa aguerrida.

Próxima a la baranda está mi prometida
bella más que una virgen.

Yo le hablo de amores y descubro un beleño
en sus ojos zafireos y verdes. . .

Y contemplo al oirla, tras su testa romana,
la visión policroma de mi aldea cubana
y en el fondo azul prusia las montañas nativas. 11

Mientras más se adentra Boti en las corrientes posmodernistas, que de una mejor forma le servirían para el desarrollo de su arte expresivo, más se va apartando del tema de la mujer. Puede llegarse a la conclusión, por lo tanto, de que

el desenvolvimiento y predominio del tema femenino en el volumen que estudiamos va mano a mano con el empleo consciente de una estética y expresión de base modernista. Digamos desde ahora, por otra parte, que la culminación de una estética posmodernista coincidirá en la obra de Boti con el uso y predominio de una temática nueva, más amplia y de un mayor alcance expresivo.

Continuando con el tema femenino veamos cómo en La torre del silencio se ha ido encaminando por otros derroteros, de tal manera que las composiciones que con propiedad pueden considerarse como manifestaciones de dicho motivo no presentan gran importancia, a causa de su insignificante cantidad si se las compara con el resto del conjunto. Los mismos nombres de las secciones en que fue dividido el libro nos indican este cambio en el interés temático. Así leemos: "Vestíbulo", "Pudridero", "El balcón del torero", "Danza macabra" y "Rosales de atropos". Y otra característica interesante de señalar, debido al cambio de enfoque en el tratamiento temático, se percibe en este "busto" de inconfundible estirpe parnasista que a continuación brindamos parcialmente. Aunque la mayoría de los poemas sobre el tema del amor y la mujer conllevan aquí también el motivo de la ausencia, es destacable que aparecen a la vez otros en que los sentimientos y emociones se presentan por completo sofocados, o bien son inexistentes como resultado directo de aquella técnica predominante. Entonces se ve al artista ocupado únicamente en la descripción del motivo, de tal forma que éste se presenta como

visto dentro de un marco. Buen ejemplo es el segundo cuarteto de "Zaida", soneto basado en un busto de José Gamot y Lluïa, escultor catalán de la época (†1890):

Hace el turbante armónica voluta
que cae en pliegues, tras la ajorca, inciertos,
y del collar en los numismas yertos
hay ritmo de onda y ansiedad de ruta. 12

Este poema resulta un buen ejemplo del desarrollo y la evolución del poeta en su tratamiento del tema, y ofrece a la vez materia para nuevas consideraciones. Mencionemos aquí el hecho de que este afinamiento del autor en las técnicas parnasistas, cuando ya se encontraba encaminado hacia las maneras posmodernistas y consciente asimismo de las otras populares en el ambiente, evidencia el retraso general de la evolución estética en la isla. Por otro lado, éste resulta por igual uno de los buenos modelos de la poesía de Boti que impone a algunos críticos de su obra, como Cintio Vitier, a encasillarlo dentro de las formas poéticas extremas del preciosismo¹³, donde sin duda pertenecen, en especial por su léxico, dentro de las tendencias modernistas de ciertas zonas de su producción.

El tema femenino continúa, pues, diluyéndose hasta que en su tercer libro, El mar y la montaña, se logra su total desaparición. Boti llega aquí a un punto evolutivo en su obra en que aquel motivo tiene que desaparecer al agotarse las variaciones de su tratamiento expresivo. Y lo mismo sucede en sus

dos producciones posteriores.

Es por lo tanto aquí, en éste su tercero, donde el autor, además de plasmar la incorporación de ciertas corrientes literarias mejor avenidas con sus propósitos, logra acertada originalidad en el empleo de aquellos elementos temáticos del mundo natural, más en concordancia con su personalísima visión cósmica. El uso de gran número de motivos naturales tratados en un sinfín de situaciones permite que el joven poeta ensaye con un vasto filón de insospechada fertilidad. Se impone adelantar aquí que una vez que Boti obtiene tal estrecha comunión con la naturaleza, nunca más habría de abandonarla; y que ésa sería, si no la única, la fuente temática que mejor emplearía, dedicándole sus más activos esfuerzos. Y esto ocurre no sólo en sus esbozos con recursos literarios del siglo XIX, con la línea íntima del modernismo artístico y con sus derroteros posmodernistas ulteriores; sino de igual forma en su primera obra tenida como representativa, en parte, del vanguardismo posterior. Una vez encontrada esta cantera temática, y con esa personal unión, los resultados positivos se acumulan de modo frecuente y eficaz.

B. El mar y otros temas naturales.

1. El mar.

El segundo tema de importancia con el que Regino E. Boti alcanzaría sus mejores logros poéticos es el mar. Recordemos ahora que él lo consideraba como el creador de toda la naturaleza, lo cual vimos en páginas anteriores al enumerar y co-

mentar sobre sus motivaciones temáticas. Es el mar, por lo tanto, el comienzo y el fin de toda la creación, el punto donde se ha originado toda la vida que puebla nuestro planeta. Tengamos presente por igual que los primeros apuntes sobre el tema ocurren desde bien temprano, desde Arabescos mentales, y sus experiencias nos presentan una gran variedad en su forma y tratamiento. Al principio, Boti nos lo ofrece unido todavía a sus emociones personales, como vemos en este terceto donde evoca a la amada ausente:

Recordé el viejo mar que me arrullaba
mientras pensando en ella me dormía
y el oleaje en las rocas sollozaba. 14

El autor muestra aún en estas páginas iniciales el embrión romántico del que hablábamos antes, y que unía también a los escritores de la primera generación modernista con el legado romántico, lo que se nota en muchas composiciones de esta índole. Demos, en calidad de ejemplo, los siguientes versos donde la construcción paralelística recuerda a los mexicanos Manuel Flores y Manuel Gutiérrez Nájera:

En marcha hacia un ensueño ultradivino
prende la incertidumbre en mí su llama;
y al rugir de la mar que dice: ama!
responde el eco con fruición: destino! 15

Pero al considerar estas líneas de Arabescos mentales y las de su sucesor cronológico en su obra poética, La torre

del silencio, que aún muestra similares residuos, debemos tener presente que la visión panteísta del poeta lo llevaba a una comunicación con la naturaleza que había de presentarse en muchas ocasiones como identificación de la parte con el todo. Recordemos que a todo lo largo de esas dos primeras obras Boti hace declaraciones como ésta, la cual deja bien explícita la relación existente que sugerimos:

Connubio del ensueño y de la hora,
canta en mi corazón el pensamiento
y vibra toda en mi Naturaleza. 16

Así vemos que la manera romántica de presentar a la naturaleza en sus obras, identificándola con los sentimientos del autor, es en estos primeros tanteos la que más se avenía con las ideas literarias suyas. Pero poco a poco el poeta guatemalteco va liberándose de las influencias primeras que lo ayudarán a formar sus maneras poéticas iniciales, y va encontrándose caminos indiscutiblemente originales. Hay que recordar que él no logra plasmar sus mejores poemas de esta índole hasta que no descubre y hace uso de las corrientes francesas simbolistas y parnasistas del siglo XIX. Es en especial la impassibilidad característica recomendada por esta última escuela literaria la que le brinda pie para presentar el tema sin hacerlo partícipe de sus emociones personales. Ahora ya nos ofrece ejemplos como éste citado aquí, donde la objetiva pincelada artística en la presentación del paisaje ocupa lugar principal en la poesía:

Bien que de la mar plúmblea y tranquila
no asciende el ritonelo de un latido,
la garza somnolienta vuelve al nido
y la luna descubre su pupila. 17

Lo mismo ocurre con el poema que a continuación comentaremos, "Sobre el mar", concretándonos aún más en el tema que venimos siguiendo. Notemos cómo gracias al uso del cromatismo, de la precisión de líneas y de los materiales nobles, un elemento natural como el mar queda dignificado estéticamente y convertido en puro objeto artístico. Sobresalen, por igual, los efectos plásticos logrados mediante imágenes de gran precisión visual:

Perla, ópalo y gris: la madrugada--
dijérase sibila triunfadora--
anuncia el rojo de la vieja aurora
con una urente brisa fatigada.

Traman feble batista opalizada
el mar y el cielo. La ilusión traidora
del horizonte la esfumó la hora
con la luz de su red eterizada. 18

Mar y cielo aparecen conjuntamente vistos en medio de la noche en las estrofas que reproduciremos en forma parcial y donde el poeta se sitúa en la posición de mero observador. Indiquemos desde ahora cómo va introduciendo varios elementos nuevos, lo mismo correlativos como adyacentes, en la com-

posición completa del poema, ejemplificados en este caso por la mención de los elementos cósmicos:

Prima noche: anchurosa se destiende
ante mí la dalmática del cielo,
y pone un tinte de verdura y duelo
en cada albino luminar que enciende.

Su incólume silencio al mar extiende
dominando en la ola y en el vuelo
con un grisáceo tremolar de velo
y una antifona lúgubre de duende. 19

Considerando Boti el mar como la base de toda la creación, no resulta extraño que sea éste uno de los temas que más abundan en toda su obra. Algunas veces el mar aparece por sí mismo, y resulta así estímulo para la recreación artística del poeta que trata de reproducir lo que tiene ante sus ojos. Pero en otras composiciones, sin embargo, se le ve paso a paso relacionando indirectamente el tema con otros fenómenos o elementos naturales, en este caso los más ampliamente cósmicos, como acabamos de ver. Así, por ejemplo, en el poema que sigue, capta el efecto cósmico del relámpago sobre la superficie marina en medio de la oscuridad de la noche, y plasma el resultado conseguido en una sugestión plástica de vivaz relieve:

NOCTURNO

Las sombras de la noche
achatan y acercan las montañas;

reducen la bahía y duplican
las estrellas y las nubes
en el quieto tablero de las aguas.

Sólo el relámpago a veces
restituye la verdad
con su nerviosa luz estenográfica. 20

De El mar y la montaña hemos entresacado el ejemplo precedente, y es de esta misma obra de donde surge la conciencia artística de haber logrado tal feliz elección temática con la naturaleza. Es aquí cuando Boti ya se ha percatado de la universalidad del tema y de sus posibles presentaciones y variaciones, como comenzamos a señalar en páginas anteriores. El mar, y por extensión la naturaleza toda, presentada en la variedad de sus motivos correlativos y adyacentes, como modalidades o plasmaciones de aquel tema primario, se muestran ahora como únicos protagonistas del libro, ajenos a una connotación personal inmediata, tal como se puede ver en el índice de la obra. La división del libro en tres secciones, "el mar", "la aldea" y "la montaña", le da oportunidad para mostrar todas las fuentes de la vida misma. Comenzando por el mar, y concluyendo por uno de sus elementos adyacentes y a la vez opuesto, la montaña, que representa lo terrestre, tenemos que la aldea, o lo construido por la mano humana, se encuentra encuadrada dentro del marco de la vida natural. De esta manera, Boti deja bien clarificada su opinión sobre las limitaciones humanas al enfrentarse con el mundo de la naturaleza.

En la continuación del motivo marino, sin embargo, vemos al escritor recreándose la vista en el paisaje de su natal Guantánamo. Se le ve complacerse en presentarlo y describirlo a veces, lo mismo en sus libros de creación literaria propiamente dicha como en aquéllos cuyo interés principal sea lo histórico o bien lo geográfico. Buen ejemplo de esta última modalidad, como vimos, resulta su conocida obra Guantánamo, 1912, que trata del origen y evolución de su ciudad.

El poema "El mar" abre la sección del mismo nombre de El mar y la montaña, y en él se nos presenta a ese creador total según el autor. Destaquemos, por otra parte, la manera expresivamente lograda con que nos descubre su cosmogonía, con tres concisas estrofas que versan sobre su historia cósmica y su poder de sugerencia para el hombre, sin que falte el toque enaltecedor de la referencia culta y mitológica, tan cara a los modernistas:

Ancestro de la montaña,
nútrix de la selva añosa,
aún es tu entraña
maravillosa.

En la tarde agatina--
azul, espuma, arenas--
se oye el cantar de tus sirenas
tras la vela latina.

Ritmo eternal, alto poeta
que sinfonizas truenos y barcarolas
adivino tu ecuórea palabra secreta
en el pánico ruido de las caracolas. 21

Mencionábamos en páginas anteriores la dualidad representada por el hecho de que el motivo marino puede, por un lado, presentarse por sí sólo en la composición de un poema. Mas, el otro término posible de la dualidad, implica que, en otras composiciones, el magno tema de la naturaleza comienza desde ahora a ampliarse, pero siempre relacionándolo poéticamente, desde su cosmovisión, con el central tema ya señalado, el del mar, en las tres unidades que componen El mar y la montaña.

Es, pues, de tal interés central, de donde Boti se dirige a varios otros elementos temáticos que se encuentran en relación de manera bien adyacente o correlativa. Dentro de estos grupos secundarios se destaca con lograda personalidad el tema del crepúsculo. Y continuando asimismo con esta línea de elementos cósmicos se hace necesaria la mención del viento, las nubes, la brisa, las estrellas, la luz, etc., y varios otros más. Todos ellos, destaquemos, y junto con las estaciones del año, dejan este amplio ciclo del mundo natural nítidamente representado en su obra.

Es el crepúsculo, sin embargo, el motivo de mayor recurrencia en su poesía dentro de los fenómenos cósmicos. Resulta uno de los de importancia primaria y una de las constantes en la obra de Boti. Y de igual forma es el crepúsculo, con las variaciones de sus motivos correlativos, el asunto que más so-

130

bresale dentro de la categoría marina. Es muy probable que fuese debido a su cosmovisión el hecho por el cual se interesara en él, pues se nota casi a todo lo largo de sus libros de creación. Siendo el crepúsculo la mezcla de los dos momentos definidos del período diario, el día y la noche, no es de extrañar, pues, que la unión de estas dos unidades, formando una tercera con personalidad propia, se ajustase a fondo con sus ideas éticas, como habremos de verlo en el próximo capítulo y necesitar entonces examinarlo allí desde otra perspectiva.

Mas llega un momento, precisemos, en que en la temática de Boti la naturaleza resulta enfocada desde un punto de vista muy diferente: es más, totalmente opuesto. Aquí comienza a introducirse la unión entre el lector y el poeta a base de sensaciones comunes y posibles a ambos, pues el interés central se centrará ahora en las cosas cotidianas y familiares. O sea, que la naturaleza, que hasta este momento se ha presentado como algo sobrecogedor, pasa a continuación a mostrarse como contemplada desde los ojos de cualquier hombre. Y si tenemos presente también la inclinación de Boti por señalar las limitaciones humanas comparadas con el mundo natural, no es sorprendente que trate de hacer hincapié en estas composiciones en las vivencias inmediatas de quienes participan en su mismo mundo. Y es de esta manera cómo el escritor nos va alejando poco a poco de los fenómenos cósmicos para introducirnos, aún por medio del motivo marino, dentro de los elementos concretos, tales la aldea y la montaña. Sin embargo, fiel a su

inclinación parnasista, aplicará nuevamente técnicas preciosistas a temas humildes, naturales y cotidianos, como vemos que él hace constantemente.

2. La aldea.

Relacionado con el hombre, pues, nos encontramos con otro subtema adyacente al motivo central, pero a la vez importante en la temática total del artista. Prestando atención al paisaje nativo, Boti nos ofrece un gran número de composiciones sobre su pueblo, Guantánamo, y es así como introduce en su obra el tema de la aldea. Este motivo resulta tratado con interés y originalidad crecientes. Comencemos ofreciendo el siguiente poema, donde el autor nos recuerda e informa sobre su pasado aborigen, mezclado con rasgos de civilización española, y a la vez se le ve dar rienda suelta a sus emociones al contacto con su patria chica. Así dice:

Aldea, mi aldea,
mi natal aldea,
término que clavó entre el mar y la montaña
la flecha siboney.

Amo tu parquedad catalana
y tus calles rectas
porque --selvas antaño-- por ellas
discurrió Guayo, el siboney . . .

¡Guantánamo! Tú eres
la avanzada serena, el cemi

del llano de las aguas

de tu antiguo solar siboney. 22

Tengamos presente que este tema de la aldea es la segunda división temática de El mar y la montaña, y es por igual, el intermediario entre los dos componentes que el título recoge --los extremos del mar y de la montaña-- al par que sirve para introducir el elemento humano. Boti lo utiliza no sólo para presentar al hombre con sus cargas emocionales e inquietudes mentales, sino también para dar cabida a todo aquello que no encaja dentro del mundo de la naturaleza propiamente dicha. Y de las cosas construidas por el ser humano enumera los elementos básicos para la sobrevivencia, como la manutención y la vivienda, y asimismo los avances del progreso, los botes a motor, los aeroplanos, etc.

De similar modo, con este tema de la aldea no puede dejar pasar por alto las relaciones humanas. Fijémonos aquí en este gesto del saludo común, donde resalta el énfasis en lo cotidiano y ambiental, que se marcó visiblemente en el posmodernismo:

LO PEQUEÑO

Para catar mejor el deleite visual
de los cielos
me calo los espejuelos
y me arrobo en el proscenio
vesperal:
grises, zarcos, marañuelos,
en el gran crisol sideral.

De vuelta de la playa me avizora
junto al muelle --hurto a lo divo de la hora--
un amigo officioso que me dice: --Adiós, Doctor! 23

Y como es lógico, entre las relaciones humanas no puede faltar la divergencia de ideas, tanto sociales como políticas, y así se nos presentan. Resaltemos aquí el toque de protesta social ante el ingenio extranjero, símbolo del desarrollo y avance del progreso. Este tema fue oportunamente tratado por su contemporáneo Agustín Acosta en su libro La Zafra, de 1926, y se convirtió en mención obligada de los vanguardistas en años subsiguientes:

Las chimeneas del ingenio son,
del segundo término en la gradación
como las tres cruces del Calvario
entre el vario
efluviar, ramas vaporosas.

A la postre es un ingenio
Calvario de tantas cosas. 24

No es sólo ante el progreso del capitalismo en su patria contra lo que deja Boti su nota divergente. Es más bien ante "Todo", como titula este poema en el cual muestra con resignación la función destructiva del hombre sobre la naturaleza para poder sobrevivir. Es la inmemorable ley de la balanza, de la lucha entre el bien y el mal: unos destruyen y otros tienen que construir. He aquí como deja establecida su posi-

ción:

La yunta al paso. El surco rojo
como la sangre. Y tú al arado
que hace su uña luz en el rastrojo
y tú un tapiz del prado.
Yo, viéndoos, fabrico ideas,
inflamo cantos, abro rosas, nidos hago,
creo mundos, constelaciones multiplico
y la semilla esparzo del bien tras el estrago. 25

Ese adjetivo subrayado "rojo" en posición clave en la lectura del poema, al final del verso, expresa a las claras la posición del poeta guantanamero como simple observador en las relaciones entre el hombre y natura. El hombre ha destrozado a la madre naturaleza que lo trajo al mundo, y no logra darse cuenta de su pequeñez ante la majestuosidad que lo rodea. Pero sí se las agencia para sacar provecho de todo lo que puede, actitud materialista criticada por el escritor en este poema con el uso de interrogaciones retóricas rebosantes de ironía. Boti, sabedor de hacia dónde se encaminaba la sociedad mercantilista, dice:

Elevando con los ojos mi miseria moral,
escruto la negra noche, como el fondo
de mi alma. Y qué intensa alegría.
Miles de astros nuevos han brotado --
es una apariencia-- para mi recreo.
¿Cómo? ¿No hay quién cobre aquí abajo
en la taquilla del tiempo

Es de notar, por lo tanto, la connotación negativa de las composiciones que tratan sobre el tema humano, opuestas a aquellas obras que versan sobre lo natural, que siempre se nos brindan con signo positivo. Citamos aquí el siguiente poema que ejemplifica muy bien la línea humana y negativa en su relación con la naturaleza y que, a la vez, cerrará esta órbita de su temática:

Frente a la gran visión
se levantan en mí grandes ideas,
sentimientos grandes.
¡Qué sucio asco me provoca el Hombre
después de poner los ojos y el alma
de rodillas ante ti, Naturaleza:
majestuosa, buena, bella
y armoniosa!

Y pensar que debo hundirme
en la afrentosa gota de tinta
de la vida cotidiana. 27

Y después de haber descendido desde los fenómenos cósmicos hasta la vida humana y artificial, lo vemos ahora recrearse una vez más con otro símbolo de elevación: la montaña, en donde se rinde culto por igual a la naturaleza.

3. La montaña.

La tercera sección del libro es "la montaña" y, como su

nombre lo indica, se relaciona en especial con los elementos terrestres. Esta categoría le da pie muy bien para presentar no sólo la flora y la fauna, sino también todos aquellos aspectos de la geografía local que por una razón u otra motivaba su curiosidad. Así aparecen aquí aspectos de la topografía del terreno oriental cubano, tales como los valles, llanos, sabanas y montañas, ejemplificados por los poemas "El vado", "La vereda", "Los valles", "Sendero de selva", etc. Por otra parte, asimismo relaciona los ríos, cascadas, afluentes, y demás manifestaciones del agua que atraían su atención, y de las cuales no había podido ocuparse en las primeras divisiones del libro: "La cascada", "El manantial", "El delta", "Lluvia montañesa", "El rocío", etc. Se hace necesario señalar, a manera de resumen, que de la misma forma que fue la mujer el motivo temático principal de su producción básicamente esteticista, ahora viene a ser la categoría general marina y, por ende, la naturaleza toda el elemento resalante de sus años posmodernistas.

La flora y la fauna ocupan en su temática lugar importante. Su alusión abunda en una buena cantidad de poemas dedicados a animales domésticos, como se observa por los mismos títulos de ellos: "El búey", "El gallo", "Las abejas", etc. También se ven otros en general, como el güincho, las cigüeñas, etc. Notemos cómo todos estos últimos son animales de vuelo, característica de Boti, como veremos, en su elección de símbolos positivos. Todos estos poemas, que con facilidad pueden ser catalogados dentro de la vertiente posmodernista,

son muy sencillos en su expresión, tema y alcance, como correspondía a lo más novedoso de esta corriente en su interés por lo inmediato. Se evidencia aquí la concordancia entre estos poemas y otra vez con Leopoldo Lugones, en este caso el de "Los ínfimos", debido a las similitudes que muestran ambas composiciones, en la corriente de atención a la realidad exterior que caracterizó con tanta precisión las tendencias posmodernistas. Veamos así este poema "La cigüeña", donde asimismo se percibe el testimonio del paisaje:

Anima el engaño convergente
de los raffles --cables níquelados
en la endrina vespertina-- la culebra
de carbunclos que estira el cisco
al paso raudo de la cigüeña. 28

La composición "Flor silvestre" es a su vez un ejemplo muy significativo. En ella nos expone no tan sólo el paisaje empleado como fondo del poema, sino que se le hace partícipe activo dentro de él, logrando así la completa fusión de todos los integrantes de la naturaleza circundante:

Pudor franciscano de virgen desnuda,
rosada cruz de malta,
temblando te abres al ósculo ardiente
que te da la sabana
tu hermana
mayor. 29

Por otra parte, si a veces Boti se ciñe a la presentación de un solo miembro de la naturaleza, tal en el poema precedente, en otras oportunidades combina varios con mucha destreza. Esto lo vemos en "El buen ladrón", donde un número de seres naturales se nos muestran rindiendo pleitesía al elemento agrícola, en este caso, las frutas. Tamaña mención enumerativa tiene marcada consistencia en su temática, evidenciando así la asombrosa variedad que los ojos del poeta encuentran por doquier en el mundo natural:

Roba quijas, resinas, perfumes,
pulpa y mantillo. Y cuando el arroyo,
el pinar, la eglantina, la pomarrosa
y el valle murmuran a coro, el zapotero,
como esos mocetones que promueven
juegos de niños, muestra a los ojos
asombrados de la montaña los adobes
que son sus frutas, en las que sólo
se reseca y agrieta con el viento
la tierra colorada de lo exterior. 30

II. BOTI Y SU ADHESIÓN A LOS TEMAS DEL VANGUARDISMO.

Trataremos en esta sección de la aproximación de Boti a los temas de la nueva poesía desde un punto estrictamente creativo, pues en el capítulo dedicado a su labor crítica nos ocupamos de los mismos atendiendo mayormente a los juicios que le motivaron los intereses y conquistas de la vanguardia. Aquí ofreceremos nuestras consideraciones sobre los principales temas de la nue-

va poesía que aparecen en sus dos obras Kodak-Ensueño y Kindergarten, de 1929 y 1930 respectivamente.

Hay un fenómeno interesante en la temática de Boti y es el hecho de que, como hemos venido señalando, fueron la mujer y el mar los motivos básicos de su obra durante el período que abarca la publicación de sus dos libros capitales: Arabescos mentales, de 1913, y El mar y la montaña, de 1921. Este período de ocho años los había dedicado el poeta al perfeccionamiento de las posibilidades expresivas que le brindaba su dual campo temático. Por eso, no es de extrañar que se acercase receloso a la nueva y tan diversa temática del momento, ensayando cuidadosamente con las modalidades modernas con el consiguiente resultado de ampliar así su evolución poética.

Dado el fuerte lazo, por lo tanto, que aún lo unía con el pasado, no es sorprendente que su primer libro vanguardista reitera los mismos motivos sobre la naturaleza que hemos estudiado, confirmando así, aún más, su deuda con el ya desintegrado modernismo. Kodak-Ensueño, pues, entra por el estilo en la vanguardia, pero en lo referente a los temas continúa de manera muy precisa lo realizado en El mar y la montaña. Por los temas, de ese modo, el libro resulta aún de base posmodernista. Es todavía la naturaleza la base de los asuntos que prosiguen impulsando a Boti, aunque tal motivo había sido desechado por los más ortodoxos cultivadores del vanguardismo. Fijémonos, por ejemplo, en este poema, todavía sobre el motivo marino:

La marea baja descubre --como una pradela sepia comida de cardenillo-- la atormentada cacharrería y los exóticos retales que el mar --el buen chamarilero-- guarda con avaricia en sus desvarnes milenarios. 31

El metaforismo avanza hacia lo nuevo, pero el tema todavía apunta a una motivación natural y aún cotidiana: lo que el mar deja siempre en sus repetidas resacas. Y los fenómenos cósmicos --pero nuevamente en función de lo cotidiano del posmodernismo-- continúan presentando la vital importancia que poseen dentro de su temática general. En "A destajo" es el sol quien ocupa una posición central:

Es sábado. Y el sol, en cumplimiento de lo pactado, --como que pasó el día en holganzas-- antes de emprender sus correrías de mañana tira manchones policromados entre la fronda del parque. El Tesorero Municipal le pagó. Mas siendo la hora propicia --la del crepúsculo vespertino-- cobró en estrellas. 32

De forma similar se muestra el crepúsculo, que como mencionamos anteriormente representa una constante en su obra moder-

nista. En el siguiente poema, vemos como introduce en medio de la oscuridad de la noche elementos propios del paisaje cubano, en este caso el caimitero:

En la calma nocturna el caimitero
vuelca sus incensarios ondeantes
como "un lazo de perfume" que, al
amparo de la curva de las estrellas
del Dragón, entonara un himno a la
ardentía canicular. 33

Como se puede percibir, en lo referente a los asuntos empleados éstos no han variado de base, no se ha ampliado el campo de motivaciones y no hay, en tal sentido, un verdadero avance. Pero bien pronto Boti se dio cuenta de sus limitaciones, y su próximo libro, que fue el último de los que escribió, nos ofrece sorprendentes pruebas de su cambio en este respecto. Con ello insinuamos que no tardó mucho, pues, en que el artista cubano comprendiese cuán trillados estaban los motivos que venía empleando frente a la rica y novedosa temática vanguardista, con su vario y múltiple campo de las sugerencias inéditas. Es por eso que publica al año siguiente Kindergarten, 1930, que entra con mayor vigor en las motivaciones más reconocibles de la poesía de vanguardia. Consciente del hecho y, para justificar su amplia órbita recorrida se le ve, en las líneas que de inmediato brindamos, que se empeña en renegar de su posición artística anterior, la modernista, aun en medio del cambio llevado a cabo. Tengamos

presente que lo mismo hizo en lo que se refería a su subya -
cente ideología estética cuando a ella nos referimos. Así,
en el prólogo a Kindergarten, nos habla, de idéntica forma,
de las tres motivaciones explícitas de ese libro, en unas
palabras que se prestan para hacernos recordar los temas ge-
nerales de su obra y la ubicación de ellos en su producción:
"Un orden me pareció grave. [el modernismo]. Otro, de
intimidad sin mezcla. [el posmodernismo]. Y un tercero,
casi todo nefando. [el vanguardismo]. 34

De acuerdo con el prólogo, pues, parece que vamos a encon-
trar tres niveles, no uno sólo, que podrían corresponder con
las tres amplias y respectivas fases de su legado artístico,
al hablar de esos materiales de que disponía para componer el
libro. No obstante, a continuación, nos aclara que decide
dejar todo lo "grave" y lo "íntimo" para más adelante, ya que
reconoce que "los tiempos son adversos a la gravedad. Lo
íntimo, para más tarde: ya casi no hay intimidades". 35
Reconoce, en resumen, que se queda con la porción nefanda
únicamente y que para ella se acogió al título de Kindergar-
ten. Toma del vanguardismo, mayormente, lo que éste tiene
de desenfadado, ligero, refractario a la profundidad y serie-
dad temáticas, que nos hace recordar la valoración de Ortega
y Gasset, en 1925, cuando diagnosticaba que el nuevo arte ha-
bía perdido toda trascendencia.

Así, pues, aparecen en Kindergarten, en primer lugar, mu-
chas composiciones de orientación futurista, reforzadas aún
más por el hecho de que los dos personajes creados por Boti,

Hominicaco y Homúnculo, apuntan hacia esta tendencia llamada por él mismo "siglo XXII". Por ejemplo, en el poema siguiente, veamos, además del motivo principal, las varias y constantes referencias al nuevo mundo espacial que se insinúa:

A la puerta --estilo kolosal--
de la estación X.Y.P.
de Democity,
y hora standard las 14 y 5
con sol de Géminis.

Aeromóviles coronan los rascacielos,
superpatines eléctricos
acuchillan el asfalto.

Homúnculo: --Hominicaco,
tu radiograma "Jip", extrahumana . . .

Hominicaco: --Homúnculo,
tu fonofilm "Halake", poliespacial,
multiestructural . . .

Y Homerus, vendedor ambulante
de estaciones radiovitafónicas
de bolsillo, comentó para su lira:
--Equivoqué el negocio
de los exámetros. 36

Como se observa, nos encontramos aquí con una composición que entra por completo dentro de las características del vanguar-

dismo. Tanto por los motivos tratados como por la forma desenfadada y juguetona en que se enfocan, hay que encajar totalmente el poema dentro de las nuevas corrientes. Notemos cómo, en la crítica de la época que ofrecemos ahora, Gustavo E. Urrutia precisa con claridad los temas inherentemente vanguardistas, en una corta reseña sobre el libro: "Kindergarten es un libro de orientación nueva en muchos aspectos, que viene a enriquecer la modernísima bibliografía poética de Cuba. Algunas de sus realizaciones están estrechamente relacionadas de un futurismo ideológico --'vernesco'-- que acusa la inquietud del poeta ante el vértigo contemporáneo y por su visión de un mundo siglo XXII . . . hecho de 'superpatines', 'radiofilms' y 'aeromóviles'. En no pocos predomina la nota epigramática". 37

Y aún el motivo social, por otra parte, que el poeta cubano, al actuar como crítico, encontraba no muy poético en esos mismos años, no deja de estar ausente en la mencionada obra. Como ejemplo de esta línea temática damos el siguiente poema, donde resalta la mención del juego capitalista de la bolsa de valores, y aún tratado con cierta nota satírica de inconfundible estirpe vanguardista:

Petrus Einer, terrible abogado,
en su bufete: piso 96,
torre Von Phaulack en Greater Havana,
contesta a su cliente Samuel R. Sage
consulta de bajistas al cerrar Bolsa New York
cuando sonríe y abre encendidos ojos.

Pues su prometida --que no quitó el contacto--
se le presenta como la Afrodita
mientras toma el baño y canta un plus-band.

Y así el diminuto receptor de radio
del audiviógrafo
alborotó el bufete con eróticos imperativos
y los bajistas perdieron
varios millones. 38

Así nos encontramos una buena cantidad de poemas que re-
flejan esta mezcla de motivos y elementos que aportó el mo-
vimiento vanguardista. De la misma manera que en esta moda-
lidad literaria se aglutinaba un gran número y variedad de
escuelas artísticas, de programas, de manifiestos, de recur-
sos estilísticos, en fin, así Kindergarten se presenta ante
nuestros ojos como un muestrario de diversidad de asuntos.
Ya el crítico Urrutia había comentado, en la cita que repro-
dujimos, sobre las notas satírica y epigramática que vendrían
a ser, en muchas ocasiones, el hilo unificador a los tantos
disímiles temas de esta obra vanguardista. Demos como ilus-
tración algunos ejemplos:

ALEDANO

Homicaco,
en todo futurista,
después de ser andrógino
se ha hecho feminista. 39

Y asimismo citamos éste, donde se nota el interés sexual que tanto lo motivó en sus primeras obras:

MENOS POR MENOS

Don Crispín, extremando su avaricia,
por no gastar zoopermos
no tiene cría. 40

En "Leen los sabios" se encuentra el problema de la dicotomía que presentan estos dos elementos irreconciliables: la materia y la forma. Así:

--"Que aquí para vivir en santa calma
o sobre la materia o sobre el alma".

-- ¿La materia?

-- ¡El alma!

-- Ninguna de las dos.

-- El alma y la materia.

Una vez por radio: /Qué sé yo! 41

De esta forma, en conclusión, es cómo Regino E. Boti da fin a su obra poética recogiendo así algunos de los variadísimos temas y asuntos que caracterizaron este corto y original período literario.

Resumiendo, pues, podemos decir que si el motivo femenino viene a ser la base temática central de sus años de plenitud modernista, el mar y sus elementos adyacentes representan la culminación y, a la vez, superación de la estética modernista durante los años más representativos del posmodernismo. En sus últimos momentos, cuando Boti entra en las exploraciones

vanguardistas, la multitud y el acoplamiento de los varios asuntos favorecidos en el período aparecen fielmente reflejados en la temática a la vez más amplia y moderna que nos brinda de modo particular su último libro. Tal hecho es el mejor exponente del deseo, por parte de Boti, de incorporarse a esa amplitud y novedad de motivaciones que propiciaba el vanguardismo, y cierra la trayectoria poética de una obra que quiso conjugar fidelidad a sí misma y resistencia al anquilosamiento.

Notas

- 1 Regino E. Boti, Arabescos mentales (Barcelona: R. Tobella, 1913), pp. 60-61. El subrayado es nuestro.
- 2 Ibid., p. 233.
- 3 Ibid., p. 203.
- 4 Ibid., p. 211.
- 5 Ibid., p. 223.
- 6 Ibid., p. 220.
- 7 Ibid., p. 223.
- 8 Ibid., p. 242. Recordemos que a Enrique Banchs se incluye generalmente en las antologías y libros de crítica debido a las características de intimismo y de sencillez lírica que se encuentran en su obra poética.
- 9 Ibid., p. 252.
- 10 Ibid., p. 292.
- 11 Ibid., p. 260.
- 12 Regino E. Boti, La torre del silencio (La Habana: El siglo XX, 1926), p. 20.
- 13 Cintio Vitier, Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952) (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), p. 59.
- 14 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 249.
- 15 Ibid., p. 246.
- 16 Boti, La torre del silencio . . . , p. 93. El subrayado es nuestro.
- 17 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 169.
- 18 Ibid., p. 170.
- 19 Ibid., p. 175.
- 20 Regino E. Boti, El mar y la montaña (La Habana: El siglo XX, 1921), p. 24.
- 21 Ibid., p. 15.

- 22 Ibid., p. 65.
- 23 Ibid., p. 61.
- 24 Ibid., p. 39.
- 25 Ibid., p. 145. El subrayado es nuestro.
- 26 Ibid., p. 74.
- 27 Ibid., p. 101.
- 28 Ibid., p. 143.
- 29 Ibid., p. 130.
- 30 Regino E. Boti, Kodak-Ensueño (La Habana: 1929 revista de avance, 1929), pp. 27-28.
- 31 Ibid., pp. 17-18.
- 32 Ibid., pp. 35-36.
- 33 Ibid., pp. 39-40.
- 34 Regino E. Boti, Kindergarten (La Habana: Editorial Hermes, 1930), p. 8.
- 35 Ibid., pp. 8-9.
- 36 Ibid., p. 35.
- 37 Gustavo E. Urrutia, "Un nuevo libro de Boti," Diario de la Marina (La Habana: [17 de agosto de 1930]), p. 19.
- 38 Boti, Kindergarten . . . , p. 36.
- 39 Ibid., p. 27.
- 40 Ibid., p. 28.
- 41 Ibid., p. 30.

VI

ANÁLISIS DEL ESTILO DE REGINO E. BOTI
EN SUS OBRAS (POESÍA Y PROSA).

I.	Recursos estilísticos expresivos y formales de sus obras poéticas:	
A.	La variedad polimétrica de "Blasones" .	178
B.	El soneto	182
C.	El verso-librismo	185
D.	El léxico esteticista	188
E.	La imagen y el uso del cromatismo . . .	195
F.	Los símbolos.	204
G.	La masonería en Boti y su plasmación simbólica	209
II.	La prosa artística	215
	Notas.	223

El estilo de Regino E. Boti presenta una variedad de matices tan peculiares que merece un detenido análisis. Poeta que, en aproximadamente una década, se muestra, en sus primeras obras, muy interesado en las rigurosidades formales de la escuela parnasista, se le ve poco después ensayando con los descoyuntamientos estilísticos más diversos y audaces del movimiento modernista. Y en sus más avanzadas y últimas composiciones nos brinda las infinitas canteras del verso-librismo propuesto por los simbolistas franceses y que tanta influencia tendrá en la poesía del siglo XX. De la misma manera, se le nota hacer uso de dos estilos expresivos en sus obras no poéticas (el informativo y el artístico), ajustándose así con precisión eficaz al tema que desarrolla temporalmente.

Considerando lo anterior, dividiremos este capítulo en dos apartados, ocupándonos de sus obras poéticas en primer lugar para luego estudiar sus contribuciones en el campo de la prosa. Así trataremos de abarcar el estilo de nuestro escritor en el conjunto de su obra, examinando a la vez sus logros expresivos y sus innovaciones dentro de la historia literaria de su patria en el período que le tocó vivir.

I. RECURSOS ESTILÍSTICOS EXPRESIVOS Y FORMALES DE SUS OBRAS POÉTICAS.

A. La variedad polimétrica de "Blasones".

Una vez más tenemos que recurrir a Arabescos mentales de 1913 para poder informarnos de las teorías del autor concer -

nientes al manejo de los recursos estilísticos. En el prólogo a la obra, "Yoísmo (Estética y autocrítica de Arabes - cos mentales)", Boti deja bien definida la importancia que asigna a la forma literaria en el conjunto de su producción poética. Así nos dice, mostrando su adhesión a la preocupación formalista del modernismo: "Si originalidad hay radica en la forma. Lo más personal que el artista pone en su obra es la forma. Yo la amo". ¹

Con tal conciencia del valor de la forma en la obra poética, no es de extrañar que bebiese en las fuentes románticas que fueron las primeras en la experimentación de nuevas técnicas en la expresión literaria. Recordemos que durante su estadía en Barcelona, Boti tuvo oportunidad de familiarizarse con los principales autores españoles y sus obras, y así lo hemos visto no sólo incluir sino citar como modelo a Espronceda entre los más destacados guías de su formación artística. Con una orientación como la que puede ofrecer Espronceda, en lo que al interés métrico se refiere, se comprende que el prurito de innovación se manifieste en esta primera obra suya por la variedad polimétrica. Boti hace uso en este libro, más que en otros, de una multitud de formas que van que van desde las maneras clásicas más rigurosas, como el soneto, hasta las libertades del verso-librismo, pasando por una gradación de variaciones intermedias.

El primer y más obvio ejemplo lo podemos apreciar en la sección "Blasones", que encabeza la obra, y cuyo título nos sugiere las armas métricas del autor, recordando el escudo

que representa la palabra "blasón". Hemos escogido esta sección de la obra por ser el mejor exponente de la variedad métrica que nos ocupa. Aquí aparecen, en primer lugar, composiciones basadas en versos de siete sílabas, según se puede comprobar en los tercetos de "Marmórea". El nombre del poema resulta significativo por igual, ya que indica y prevé la preferencia estética y métrica del escritor guantanamero al lograr una completa identificación con la escuela parnasista:

Haz del mármol armijo
para su piel de niño
por tus cinceles viva. 2

A medida que progresa, Boti aumenta la variedad métrica como se ve al adentrarnos más en la sección indicada, sin que falten asimismo las formas tradicionales, como el endecasílabo de la poesía culta, y el popular octosílabo. Los más originales resultan los dodecasílabos de seguidilla ("El abyecto", "Cadencias visionarias"), los alejandrinos modernistas ("Funerales de Hernando de Soto", "Díptico"), y la combinación de dos octosílabos en cada verso ("Movimiento continuo", "Dos ocasos"). Notemos que ninguna de las formas métricas mencionadas fueron originalmente tratadas por el cubano, pues en seguida recordamos, y la mención es mínima, las seguidillas empleadas por Martí en algunas piezas de Ismaelillo; el eneasílabo que revitalizarán Casal, en Nieve, y Darío en composiciones variadas ("Canción de Otoño en Primavera", el ejemplo más conocido), y los numerosos poemas en alejandrinos del pro-

pio Darío. Especifiquemos, en embargo, que a la vez que buscando la forma que mejor concordase con su poética, estaba a la par consciente de las innovaciones y combinaciones experimentadas antes que él: "En métrica no he innovado cosa. Y antes de caer en la ridiculez de crear sonos desafortunados, he preferido componer dentro de los hechos por otros; que, a la postre, son combinaciones más o menos felices de organismos tri, tetra, penta y heptasílabos, de la vieja métrica castellana. Casi todo lo que se da por patrimonio del modernismo pertenece al pasado". 3

Por lo tanto, hay que tener en cuenta que más que una búsqueda de sus innovaciones, que son bien reducidas, el lector ha de fijarse en la variedad de metros consagrados y no en formas originales. Como resultado de estos experimentos, Boti termina encontrándose con los amplios caminos del verso-librismo. Aunque la sección que comentamos, "Blasones", se destaca por la diversidad formal de sus composiciones, aparece, empero, una buena cantidad de sonetos. Recordemos, antes de entrar a ocuparnos de ellos, que al publicar Arabescos mentales en 1913 Boti tenía presente los tanteos experimentales en la versificación de sus coterráneos José Martí y, en particular, Julián del Casal. Tenía, por consiguiente, la misión de asociarse con aquéllos y, a la vez, la de evolucionar en busca de otras formas más en concordancia con el pensar y sentir modernos. Esta evolución es, probablemente, el más sobresaliente mérito del escritor cubano dentro de la historiografía de la lírica de su patria: el ir dejando constancia de las formas

modernistas para adentrarse en las novísimas maneras que florecerían en los años de la vanguardia.

B. El soneto.

Se encuentra en "Blasones" un número de sonetos que presentan una peculiaridad. En esta sección, los que se hallan están en función de una estética y un lenguaje que conserva un cierto aire romántico, pero el autor cubano experimenta constantemente en lo que a métrica se refiere, como se ve en los siguientes dodecasílabos de seguidilla. Destaquemos así estos dos puntos en el texto de "El abyecto", que ejemplifica muy bien lo que destacamos. Notemos, en lo referente al lenguaje, que éste, aunque en general no demuestra aún la tendencia ésa a una extremosa originalidad verbal que distinguirá después a Boti, permite, sin embargo, hacia su final algunas voces que ya van en ese camino. Y se percibe asimismo la referencia del personaje de Nuestra señora de París:

Es cuartel de su escudo la cobardía;
esgrime el arma dúctil de la vileza;
rapta para mezclarse con la realeza
y oculta la flor negra de su falsía.

Yérguese frente al pobre. Con sangre fría
urde el crimen: le impulsa sed de riqueza.
Alma de roca, plañe por la tristeza;
alma de fango, gime por la alegría.

Vaga por los espacios de su miseria
deificando los goces de la materia:
gulas y satiriasis labran su duda.

Si a mi paso lo encuentro, como un beodo
genuflexa su euritmia de Cuasimodo
cual un gorila atento que me saluda. 4

Pero una vez que se sale de la citada sección y pasamos a la más afortunadamente lograda, "Alma y paisaje", y asimismo "Lirismos otoñales", nos encontramos que el escritor ya ha descubierto las características estéticas de la escuela parnasista, con su evidenciado uso preferente por el soneto. Es ahora cuando los logros estilísticos se acumulan de un modo más notable. El esteticismo de esos sonetos está en estrecha concordancia con los principios de la mencionada escuela, y ellos nos señalan a un artista ceñido a sus reglas formales. Es aquí por igual cuando Boti comienza a perfeccionar el uso de ese prurito de selección verbal que lo caracterizaría y que, si por un lado evidencia sus mejores hallazgos expresivos, por otro lo hace en numerosas ocasiones obscuro, artificioso y esotérico. Pero la afortunada selección del soneto atestigua el hallazgo de su mejor forma expresiva hasta este momento de su evolución. El mismo se había dado cuenta de esto y nos lo dice en el prólogo a su primera obra: "Yo tengo por el soneto una altísima predilección estética. Amé en el soneto la esclavitud que condena a labrar dentro de un molde preestablecido la urdimbre que casa el verbo con la

plástica". 5 Observemos en el que seguidamente brindamos la impasibilidad de la expresión, realzada por un lenguaje de gran cromatismo en verdad rebuscado. Destaquemos de la misma manera la preferencia por el neologismo, nacida de su afán de refinamiento verbal que su puede percibir:

Revienta el verde en la extensión del llano
y es una larga alfombra esmeraldina
que a los besos del céfiro se inclina
mintiendo el palpitar del oceano.

Aproxímase el tórrido verano
en su gama calórica asesina;
el surco abierto su aridez calcina
y la flor que perfuma será grano.

La sitibunda res vida recobra;
el arroyo de nuevo vuelve al llano
y falta el hombre donde el fruto sobra.

El cielo es más azul; la savia incendia;
la flor presagia por doquier el grano
y la sangre sus fuerzas vilipendia. 6

Una vez que el poeta logra tal feliz comunión con la naturaleza, la forma métrica cede en importancia al tema tratado. Boti, al salir de sus sonetos parnasistas e impresionistas, se adentra en los flexibles campos del verso-librismo, descuidando la rigidez formal para dedicarse liberalmente al asunto que trata de desarrollar en su poesía. Ya este cambio de en-

foque se evidenciaba desde la segunda sección de Arabescos mentales, "Ritmos panteístas", cuando al tratar a la naturaleza había escogido el verso libre para lograr la mejor expresión de las ideas. Por eso, esta primera obra de 1913 resulta de tanta importancia para el desarrollo de la lírica en la historia de la literatura cubana. Si en la ideología estética mezcla escuelas y actitudes de toda la época modernista, y en la temática presenta la dualidad mujer - mar, Arabescos mentales es a la vez un muestrario donde se pasa desde la inflexibilidad tradicional del soneto hasta las extremas y novedosas licencias del verso-librismo, con una variedad métrica en verdad admirable.

C. El verso-librismo.

Al entrar a ocuparnos del verso-librismo (teoría métrica originada en el romanticismo, con el interés polimétrico, y llevada a su máxima expresión por los simbolistas franceses) se necesitan ciertas observaciones. Recordemos que fueron los modernistas de la primera generación quienes experimentan, aún tímidamente, con las posibilidades que tal técnica ofrecía, y poco tiempo después muchos otros escritores continúan lo ya iniciado, y popularizan y aclimatan con firmeza esas nuevas formas en Hispanoamérica. Desde 1899, por ejemplo, ya se había teorizado sobre esta nueva práctica y se venía ensayando con la adaptación del verso-librismo en la literatura de nuestras tierras. Y en lo que respecta a Cuba,

Regino E. Boti representa por igual, para la historia de nuestra literatura, el más completo exponente teórico de las innovaciones versolibristas, con su coterráneo José Manuel Poveda (1888-1926), quien por los mismos años se ocupaba de esa tarea.

Este aspecto dual (el Boti crítico y el Boti creador) ha de tenerse muy en cuenta al enfrentarnos con su legado literario. El estudia en el prólogo a Arabescos mentales el desarrollo de la mencionada tendencia métrica desde sus orígenes en la lengua castellana. Citemos ciertas observaciones: "En nuestra lengua vernácula, la Avellaneda, en su fantasía de La noche de insomnio, dedujo de la música versal cadencias inauditas al escribir versos de 13 y 15 sílabas, dándole al de 18 [sic] modulaciones no descubiertas por nadie. Espronceda, mi inolvidable maestro, tiene . . .leves insinuaciones en El estudiante de Salamanca y El Diablo Mudo; pero nada tan atrevido como la canción El mendigo, en la que brillan, con las luces de una aurora estival, los iris de la pedrería lírica de la métrica moderna". ⁷

Y a continuación se introduce en la nueva tendencia versolibrista proponiendo en primer lugar un nuevo término ya señalado por su colega y amigo: "La ley del regreso aparente, la vuelta al verso suelto, se llamó impropriamente versolibrismo. José Manuel Poveda me propone la palabra: metrolibrismo, que adopto por ser la justa". ⁸ Y es en la sección ya indicada, "Ritmos panteístas", cuando la selección del tema apunta obligadamente a la tendencia "metrolibrista" para conseguir

un cabal desarrollo de lo tratado. Así nos encontramos la estrecha vinculación con la naturaleza. "Hermana agua", como antes ya se sugirió, nos trae a la mente los esbozos sobre idénticos tema y expresión que por los mismos años más o menos venía desarrollando otro contemporáneo modernista, Amado Nervo, desde México, evidenciando así, en un mismo libro poético, el amplio desarrollo evolutivo de Boti. Observemos en el siguiente pasaje el atrevido uso del verso-librismo, práctica ya avanzada para el mundo de la poesía hispano-americanana. Destaquemos por igual cómo los metros tradicionales y modernistas son perfectamente reconocibles, aun en medio de los más audaces:

Tú, que sabes de los celos de las arboledas
e interpretas sus diálogos en las tardes ledas,
y lames el farallón y ríes a la quebrada;
tú, que con giróvaga belleza
tienes en tu ovario murmullante apresada
toda la Naturaleza,
dime si es tu destino
la musicalidad: gemir como gime
el viento sobre ti. Dime, dime
si tu madrigalizar no te redime
de la imprecación, querida del Crepúsculo Vespertino. 9

Y es natural y lógico que cuando logra la completa comunión con el tema de la naturaleza que ya se adelanta desde estas páginas citadas; cuando se llega a sus posteriores libros

El mar y la montaña y La torre del silencio (éstos aún dentro del modernismo) y después a Kodak-Ensueño y Kindergarten (obras ya de base vanguardista), el uso consciente del verso-librismo aparezca ya dominado. Boti lo emplea aquí con propiedad para el tratamiento de lo presentado. Como ilustración de lo que acabamos de decir, en el "Nocturno" de 1921, vemos el uso de esta forma libre con gran soltura, sin extravagancias, a diferencia de la forma impuesta al poema antes acotado:

Las sombras de la noche
achatan y acercan las montañas;
reducen la bahía; y duplican
las estrellas y las nubes
en el quieto tablero de las aguas.

Sólo el relámpago a veces
restituye la verdad
con su nerviosa luz estenográfica. 10

D. El léxico esteticista.

Regino E. Boti pasa a la historia de la literatura cubana debido en especial a su empleo de un léxico estetizante, preciosista y sin dudas con harta frecuencia rebuscado. Como sabemos, una de las dos vertientes del modernismo literario resultó la línea preciosista, con su preferencia por la expresión brillante y deslumbradora, y un marcado énfasis en lo plástico y visual. A la publicación de Arabescos mentales,

la crítica se apresuró a destacar esta característica de la obra, que sobresalía en medio de otras composiciones menos afortunadas y visibles. Esto se explica lógicamente al señalarse la escuela parnasista como una de las influencias más decisivas de la obra, nota que el mismo autor indica desde el prólogo titulado "Yoísmo . . .". Es por eso que hemos decidido comentar en este acápite esta peculiaridad tan original que lo separa de los otros escritores de su época en Cuba.

Naturalmente, que si por un lado el uso de la materia léxica permite conseguir un deslumbramiento en la lectura del poema, por otro, la elección de vocablos atestiguan los caminos donde se corre el riesgo de caer. Esto es, en la mayoría de los casos, lo que ha motivado aun a la crítica reciente a encasillarlo dentro de las maneras de la estética preciosista.¹¹ En el poema "Aguaza", que ahora reproduciremos, se nota, mediante un lenguaje aún rebuscado, un encaminamiento hacia las inclinaciones del poeta posmodernista por lograr una comunicación con la naturaleza; lo cual ofrecería, más tarde, lo mejor de la obra de Boti. Reparemos aquí, empero, en el abundante uso del cromatismo y de la precisión visual que hacen del poema un buen ejemplo de sus excesos preciosistas:

Hiende el berilo una gaviota
con reverberación de plata,
y sobre el mar vibra la nota
de un foque gris que se desata.

La ventolera ruda azota
el horizonte se dilata,
un penacho de humo brota
y la baliza es una oblata.

En la imbricada superficie
no hay color viril que oficie
ante el altar de Helios fulgente.

Que en su cinábrica rodela
en el marino nácar riela
cinematográficamente. 12

La publicación de su segundo libro en 1921, El mar y la montaña, no cambia de base el afán esteticista que se observa en su primera obra, Arabescos mentales. Si el poemario es un avance en lo que a la estructura sintética de las composiciones se refiere, y en la rapidez y concentración de los logros metafóricos, respecto al léxico no se encuentra evolución alguna. Más bien, todo lo contrario. El mismo interés y el mismo prurito de selección verbal caracterizan esta nueva contribución suya, donde por igual se mantiene alejado de toda sencillez. Observemos en el poema "La brisa" esta pulcritud decorativa que singularizará parte de su obra. Nótese también la concentración que ofrecen las imágenes junto al lenguaje preciosista, y el efecto impresionista que en general logra captar el poeta:

Voluble, como libélula intangible,
la brisa vuela sobre la laca
de la bahía.
Sus alas levantan levísimos rizos
pareados, transversos, en cruz, convergentes,
cabrilleantes y opacos, dormidos o rápidos,
haciendo del agua un cambiante moaré. 13

Un similar ejemplo de léxico esteticista se encuentra en los siguientes "Símbolos", donde las imágenes religiosas apuntan tímidamente hacia un intento tenue de sencillez expresiva:

Es la gris monotonía
de la tarde conventual
como un salmo, una oración;
monje capuchino el cielo;
monje novicia la mar.

Y los gúinchos, que quebrantan
en silencio este placer
son
una lejana escuadrilla
de negros aviones en plácido 'raid'. 14

Resulta en verdad atrayente esta obsesión por el esteticismo léxico que observamos en la mayoría de sus composiciones, pues debido a ella es que el escritor no logra penetrar en las maneras coloquiales y demás características del pos -

modernismo, mas que en contadas ocasiones. Boti se encamina decididamente hacia el posmodernismo "en lo esencial de tres modos: concentrando los logros metafóricos de Arabescos; intentando una poesía de riesgosa sencillez como la había hecho Martí y, alguna vez, Darío; volviéndose hacia cierta intimidad familiar".¹⁵ Es esa poesía de riesgosa sencillez, precisamente, la que el autor cubano sólo alguna vez logra conquistar. Observemos en el siguiente poema la búsqueda de la vaguedad misteriosa propia del simbolismo y del gusto extremo por la distorsión que caracterizó parte del expresionismo:

Sarcófago de leguas,
metido en tu noche fangosa y terrorífica
todos los monstruos de la sombra salen
y agarran mi caballo por las bridas. ¹⁶

En 1929 Boti publica Kodak-Ensueño, que si por un lado viene a ser la culminación de la llamativa concentración que se indicara, por otro resulta a la vez una continuación del mismo léxico poético usado anteriormente. Notemos que ya han pasado diez y seis años desde la publicación de Arabescos mentales y el léxico reciente no dista mucho de ser el mismo que empleara entonces. Es por eso que el autor continúa siendo, y lo será siempre, un poeta de tendencia erudita y selectiva en su vocabulario, difícil y rebuscado. Demos a manera de ilustración el "Crepúsculo" de su primer libro vanguardista, y notemos una vez más el uso del lenguaje:

En el fondo del río argénteo que
el plenilunio rompe en el nervioso
azul de la bahía, naufraga la luz
de popa de un trasatlántico --faro
al borde de un acantil-- mientras
abre una trenza de fuego que pro -
longa sin cesar. 17

Observemos, por último, el extenso empleo de lo visual, de lo plástico, del cromatismo, en fin, todo lo cual va mano a mano con su línea anterior a la publicación de sus libros vanguardistas, o sea, la básicamente modernista. Al año siguiente, empero, se verá forzado a emplear un lenguaje ya sencillo, directo y con un sinnúmero de referencias al mundo moderno y a sus conquistas técnicas y científicas cuando publica Kindergarten, para ponerse a tono con los tiempos. Pero con la excepción de este híbrido volumen, se puede decir, a manera de resumen, que el vanguardismo del escritor cubano está minado y contrapesado por su formación estética y sus gustos por la expresión brillante que caracterizó la línea exterior del modernismo. Y en lo básico de su expresión esto fue siempre Regino E. Boti: un artista fiel a su inicial estética modernista.

Tengamos presente, por otra parte, que el citado prólogo de Arabescos mentales, aparte de muchas características, tiene en sí una singular peculiaridad. Contrastado con los otros cuatro volúmenes poéticos del autor, este libro presenta la mayor integración de la poética de Boti por aquellos

años y los recursos estilísticos de ella nacidos. En lo sucesivo los prólogos de sus obras presentarán un reducido esquema de algún punto principalmente estético, pero no mostrarán análoga inclinación a la básica documentación teórica. Se puede decir, pues, que Boti cede en su inicial prurito de teorizar sobre su propia poesía en sus producciones posteriores. En cambio, Arabescos mentales llamaba ante todo la atención por la escrupulosidad de reflexión estilística del autor, tal como se muestra, por ejemplo, en sus detenidos desarrollos teóricos sobre la cacofonía, el hiato, la sinalefa, la rima, etc. Por lo tanto, independientemente de cuanto, en mayor o menor grado, haya auto-observado Boti su propio trabajo poético, el autor encuentra a lo largo de sus dos primeras obras la abundante multitud de los recursos técnicos conocidos, tales como las interrogaciones retóricas, las construcciones paralelísticas y polares, los asíndeton, etc., que demuestran muy bien su obsesión por la forma expresiva. Sobre ellos no es necesario detenerse críticamente pues, en general, no son más que meros accidentes formales del verso sin los cuales la poesía cultivada por Boti en esos años no podría alcanzar su requerida estructura.

Su inclinación por los rigores de la forma artística, tanto como el análisis de los mismos, decaen lógicamente mientras más se adentra en un tono poético más asimilable al simbolismo y, por fin, en sus posteriores incursiones vanguardistas. Es por eso, en suma, que la principal contribución formal de Boti se encuentre en esas primeras obras suyas, donde la aten-

ción prestada al trabajo estilístico parece ser su preocupación central, y donde el poeta pudo explayarse en sus realizaciones estilísticas que tan bien concordaban con sus gustos. Al tratar de incorporarse a la nueva poesía, con la publicación de sus dos últimos libros de creación, deja ya de teorizar sobre su propia poesía para ocuparse de aquélla desde una perspectiva crítica general.

E. La imagen y el uso del cromatismo.

Quando el crítico Roberto Fernández Retamar pasa revista a los logros metafóricos de Regino E. Boti, señala particularmente la concentración imaginativa ¹⁸ como el factor básico y determinante en el resultado conseguido en El mar y la montaña. En efecto, una de las fallas expresivas que se ve en Arabescos mentales es la vaguedad y discontinuidad expresivas que rigen gran parte de las composiciones. Se hace necesario señalar que en éste su primer libro formativo, Boti no ha integrado aún su poética. Por lo tanto, gran parte de la obra se presenta escindida. Ya mencionamos su división en cinco secciones, donde la tercera de ellas, "Alma y paisaje", es la que ofrece los mejores logros en lo que al campo de las imágenes se refiere. Por eso, hallamos allí verdaderos aciertos metafóricos de singular valor y originalidad, al lado de ensayos de otro tipo que resultan sus peores fracasos.

Pero en lo que concierne a las conquistas en el uso de la imagen, destaquemos, hay ejemplos verdaderamente atractivos en Arabescos mentales. Antes de pasar a ocuparnos de ellos,

reparemos el cambio que Boti prevé ha de ocurrir cuando el lector haya salido de las dos primeras secciones del comentado libro ("Blasones" y "Ritmos panteístas") y se adentre en "Alma y paisaje". Las dos primeras divisiones dan muestras de una expresión de base decimonónica, principalmente en el empleo de las imágenes románticas. Con reconocible ojo crítico, se ve al escritor consciente de esto, y de modo sagaz adelanta, en una de las primeras composiciones que encabezan el apartado, el siguiente verso que deja ya constancia del nuevo tipo poético que habremos de hallar. Será, en fin, una poesía que sea nota, color, ensueño y línea. "Color y línea, destaquemos. Poesía para la vista" ¹⁹, agregará de inmediato sobre este verso mismo José Olivio Jiménez. Y es en esa "poesía para la vista" en donde se nos ofrecerá los mejores logros expresivos a base de imágenes parnasistas e impresionistas.

Por lo tanto, un elemento muy modernista que ocurre en un buen número de estas composiciones es el cromatismo, recurso obligado en la obra de un poeta eminentemente visual. En especial para Boti, el cromatismo adquiere gran valor poético, pues las variaciones crepusculares y el paisaje total de su nativo Guantánamo requerían el uso del mismo para presentar el portento que lo rodeaba. Así vemos: "Revienta el verde en la extensión del llano / y es una larga alfombra esmeraldina" ²⁰; "Las nubes (nácar de luna) / visten morado obispo con gris de acero" ²¹; "Un sol de conchas lilas besa los mudos / picachos de las lomas con parda tinta". ²²

Por otro lado, el uso de las piedras preciosas con sus colores es a la vez mención obligada del tipo de poeta visual y decorativo que predominó en el modernismo. Por eso: "Perla, ópalo y gris: la madrugada" ²³; "Y es en su torso la unidad del faro / un rubí que se enciende y que se extingue". ²⁴ De la misma manera se observan las referencias cultas con su consabida adjetivación neológica: "Todo el dominio / es un flordelisado tapiz de minio". ²⁵ Y por último aparecen por igual las referencias exotistas como se ven en el siguiente simil: "Y las nubes que pasan son como rudos / amarillos dragones en celo". ²⁶

En muchos de los anteriores ejemplos se percibe el sincretismo ya comentado, característica peculiar del modernismo hispanoamericano. Es debido a este sincretismo que las imágenes cromáticas parnasistas se confunden y mezclan con las impresionistas y simbolistas, ofreciéndonos a veces unos poemas de indiscutible originalidad. Por ejemplo, detengámonos en estos tercetos que ofrecen la dualidad mencionada:

Sobre la mansa superficie rueda
cual cintilante vibración de seda
un reguero de luces tornasoles.

Y es que del mar en el rugoso velo
palpitando invertido está otro cielo
cujado de archipiélagos de soles. ²⁷

Observemos cómo las imágenes parnasistas cuajan especialmente por medio de la adjetivación y el empleo de verbos que

hemos subrayado, además de varios sustantivos rebuscados. Así entresacamos "cintilante vibración de seda", "luces tornasoles", "rugoso velo", "palpitando", "cuajado de archipiélagos de soles", etc. El impresionismo, por otro lado, ha sido conseguido en primer lugar en el tercer verso del primer terceto, con la mención de lo borroso, lo opaco y las "luces tornasoles". De idéntica forma, el resultado en conjunto que se presenta en el último verso que ofrecimos, "cuajado de archipiélagos de soles", atrae la atención de nuestros sentidos, como ya lo específicamente parnasista apelaba a nuestra percepción visual.

Progresivamente, y a medida que nos adentramos en El mar y la montaña, se va notando cómo Boti concentra poco a poco las imágenes hasta alcanzar una sencillez muy difícil de igualar. El énfasis ahora se basa primordialmente en las imágenes impresionistas y las sugerencias simbolistas, lo contrario que en su libro anterior en que predominaban las imágenes parnasistas y visuales, aunque todavía hay muchas de ellas en esta obra de 1921. Notemos los avances metafóricos: "Adivino tu ecúbreo palabra secreta / en el pánico ruido de las caracolas".²⁸ Igualmente:

Lluvia con sol de repente,
y el sol hacia el occidente
de cada gota de agua
lápiz de diamante fragua
que desciende raudamente. 29

De idéntica forma destaquemos: "Esas púrpuras rojas son los cortinajes / de la capilla ardiente de la eternidad".³⁰ Y similar ejemplo: "Hay naufragio de ensueños en mi ocaso / y de alas y rojeces en el día".³¹ En la siguiente estrofa notemos, además de la concentración indicada reiteradamente, la imagen expresionista --aún tímida aquí--, que desde ahora da una buena idea del derrotero a que Boti se encaminaba:

Nubes orlan la montaña
con enigmáticos dejos,
y parece que una araña
teje en cristal los reflejos.³²

Es precisamente el expresionismo --como ya se destacó-- el camino por donde se escapa de la rigurosa poética modernista y se adentra en las más libres figuraciones vanguardistas. Ese necesario uso de la imaginación más libre resulta, por lo tanto, el puente de enlace entre las nuevas modalidades expresivas y el precedente movimiento. Recordemos que a la publicación de El mar y la montaña, el mejor libro de Boti en lo que a logros metafóricos se refiere, hacía ya tiempo que todo el mundo occidental se iba a la búsqueda de una nueva estética, lo cual plasmaría en un diferente modo de entender la expresión literaria. Son éstos, pues, los años cuando se estaba consolidando la vanguardia. Boti, atento a la depuración y concentración del estilo acabado de lograr, y movido todavía por ideas estéticas y recursos menos avanzados, no se entregó por completo a la vorágine vanguardista. Entre las

causas de este atraso se hace necesaria la mención, quizás, del alejamiento cultural de su natal Guantánamo, muy lejos de la capital habanaera. También influiría el hecho, y aún más, de su fidelidad consciente y madura al movimiento modernista, como hemos indicado en varias ocasiones. Sin embargo, sí dejó constancia de su conocimiento de las novísimas formas expresivas que se forjaban en el mundo artístico hispanoamericano, y así se le ve ensayarlas en su propia poesía aunque con sobriedad en los primeros momentos.

Como se recordará, Boti comienza por publicar en 1928 "Tres temas sobre la nueva poesía", trabajo crítico sobre la vanguardia, donde se ocupa de los caracteres primordiales de la poesía naciente. "La comparación entre este trabajo y el largo prólogo a los Arabescos nos revela la amplia órbita poética en que logró moverse Boti, y su perspicacia por deslindar los elementos formales básicos tanto del modernismo como del vanguardismo".³³ Y de inmediato el autor se dedica a escribir un libro donde incorpora algunas de las conquistas del vanguardismo, en especial el uso de la imagen nueva o sorprendente, que es la que nos ocupa. El esfuerzo de estos años de estudio y preparación culmina en Kodak-Ensueño, donde se ve a un Boti que sí entra decidido ya a lo novísimo, en lo referente, al menos, a las imágenes. Notemos, en primer lugar, el uso de ellas, nuevas, a base de sorpresas léxicas:

Inopinadamente el cactal puebla
la marejada de la fronda con los

oblicuos periscopios de sus flores
blanquecinas. 34

Lo importante en estas imágenes es el léxico empleado que incorpora elementos del mundo nuevo y aún vocablos antipoeéticos, como veremos a continuación. Estas figuras, sin embargo, todavía son relativamente lógicas, pues si el autor puede ya entregarse a las innumerables sugerencias que le brinda la más audaz y liberada verbalmente, no por eso logra escaparse del lastre racional de sus años de formación modernista. Y es, por lo tanto, la imagen racional la que se encuentra en la mayor parte de las composiciones de este libro. Así lo vemos hablar de la

penca horizontal del cocotero
donde se improvisa
un andante de invertidas bayonetas susurradoras,
como si en el moaré del cielo
marcaran el paso los soldados
de un regimiento. 35

De la misma manera, el trasatlántico "abre una trenza de fuego / que se prolonga sin cesar". 36 Y la vegetación del flamboyán,

abre al sol su temblante
vorágine de fuego como un riñon
colosal sobre una antena pavonada. 37

Y el sol que viaja hacia la noche,

imita fruto refulgente que cayera
--borracho en escalones-- trompicando
en el azabache pávido del ramaje. 38

Hay, en resumen, una evidente búsqueda de la sorpresa en estas imágenes nuevas, pero de ninguna manera se encuentra el aprovechamiento de las asociaciones irracionales o libres del lenguaje. No obstante, esta excelente valoración de ellas como material poético que presentan las composiciones de Ko - dak-Ensueño, será lo que de este nuevo movimiento sobreviva en los años posteriores. Observemos ahora en los siguientes versos el empleo de la prosopopeya que no deja de tener su novedad y sorpresa expresiva rodeada de un cierto humor tan del gusto de los primeros vanguardistas:

AUTODIDACTA

Cuando la noche nos restituye el silencio
y la llave del lavabo deja caer su gota
perpetua en el fondo del recipiente, la
Señorita Agua comienza su interminable
lección de solfeo: la, la, -fa, fa, -mi,
mi, -do, do, -do-mi . . . 39

Y ya aquí nos percatamos de lo lejos que el autor se encuentra, en la formación de la imagen, del vocabulario estético, consagrado y mecanizado que prevaleció durante el modernismo. Pues en la cita precedente ya se nota la revaloración del humor, el desenfado verbal, y la actitud humorís-

tica que son claramente antimodernistas. Todos estos elementos aparecerán al año siguiente en Kindergarten, 1930, en la línea que tiempo antes anunciaran Leopoldo Lugones y Ramón López Velarde, y que llevaría de forma obvia a la aparición de Huidobro, como señalamos en otra oportunidad. Destaquemos en el poema que ofrecemos de inmediato, "En la pista", igual relación con José Juan Tablada que desde México venía escribiendo poemas similares. Asimismo fijémonos en los elementos vanguardistas irracionales de las imágenes que se muestran en esta obra:

Hay más arcano que en el beso,
que en el dolor y en la muerte,
en el ojo humano del elefante.
Y mientras danza torpemente
y sincroniza sus orejas,
dice de los misterios de la India,
de la ciencia de Egipto
y del arte de Grecia
el ojo humano del elefante. 40

Es con estos ejemplos cómo Boti concluye su trayectoria expresiva, que abarca casi medio siglo literario, en un período escaso de diez y seis años, y tres libros principales. Otra vez comprobamos, al examinar su empleo de la imagen poética, cómo su contribución estriba en la variedad inusitada de tendencias que ven la luz en este corto período. Pasemos ahora a la revisión de los símbolos constantes en su legado.

F. Los símbolos.

Regino E. Boti ofrece en su obra literaria un número reducido, aunque consistente, de símbolos que merecen por su importancia detenido análisis. Debido a los recientes estudios de Claude Lévi-Strauss y otros estructuralistas, se ha podido determinar la función clave que desempeñan los símbolos del lenguaje en la estructuración total de la obra artística. No queremos decir, empero, que esta posición sea conclusiva en lo que a crítica literaria se refiere, pero es indiscutible que brinda una nueva --y bien amplia-- perspectiva en el asunto. La estrecha relación existente entre las artes ha añadido mucha luz para la comprensión de cualquier obra. Se sabe, por ejemplo, que los síntomas del ser humano se expresan por medio de metáforas, y los deseos que pueden determinarse aparecen en forma metonímica.⁴¹ Si a eso agregamos la recurrencia con que determinadas palabras y frases se notan en el legado literario conjunto de un autor, comprenderemos la importancia capital que presentan, y el gran provecho que puede extraerse de su estudio. Aquí nos habremos de ocupar solamente de los símbolos más importantes dentro del lenguaje poético del escritor guantanamero.

El primer símbolo que se percibe con marcada consistencia es el sustantivo "ala". Recordemos que este símbolo había sido usado con frecuencia por José Martí en años anteriores para designar el impulso positivo de elevación.⁴² En la producción de este escritor el símbolo es empleado de manera similar a como se muestra en la obra martiana, como se puede

ver en la cita que en seguida reproduciremos. Notemos aquí en el poema "Marina", sin embargo, la dicotomía expresada en el tropo, pues Boti, como resultado probablemente de su visión dual, lo utiliza en esta estructura polar con signos de diferente valor. Fijémonos, por lo tanto, en la valoración negativa de las "alas oscuras" que caen y las "alas de espuma" que se elevan:

Como un pedrusco de alas oscuras
cae en el mar el martín-pescador:
y del terso cristal de las aguas
se elevan dos alas de espuma
de efímero albor. 43

Recordemos por igual que este autor fue uno de los primeros críticos literarios de la obra martiana, y que le dedicó extensos trabajos. Por lo tanto, no resultaría nada difícil trazar la trayectoria de influencias que ejerció un escritor en el otro.

Un mejor ejemplo del tropo donde aparece con valoración positiva y unido una vez más, como casi siempre, al verbo "elevar", o "levantar", o cualquier otro verbo de carga semántica ascensional, se registra en el poema "La brisa", también de El mar y la montaña. Es en este libro cuando se muestran los tropos que exponemos aquí como categoría constante de símbolos. Esto resulta lógico de explicar pues no es hasta este volumen cuando Boti logra un completo dominio de los recursos expresivos que tanto lo caracterizarían. Sus dos obras

anteriores, por lo tanto, son tan sólo, y como ya estudiamos en su lugar, tanteos estilísticos en busca de su poética y expresión artística. Como segundo ejemplo de este tropo positivo, damos los siguientes versos, donde además se percibe la sugestión religiosa:

Voluble, como libélula intangible,
la brisa vuela sobre la laca
de la bahía.
Sus alas levantan levísimos rizos
pareados, transversos, en cruz, convergentes,
cabrilleantes y opacos, dormidos o rápidos,
haciendo del agua un cambiante moaré. ⁴⁴

Y otra ilustración la podemos ver en la siguiente construcción polar, donde tenemos el tropo presentado de similar forma que en los ejemplos anteriores:

Mariposas! Como el héroe del mito
sujetas a la tierra, vuestras alas
vegetales [sic] en cambio se remontan
a lo desconocido por la escala
del aroma. ⁴⁵

En otras ocasiones observamos que el sustantivo se encuentra aislado, sin que suponga connotación simbólica alguna, solamente como mención específica de una parte de un elemento o ser de la naturaleza. Pero éstas son las excepciones. En la mayoría de los casos se percibe tal marcada connotación

simbólica aludida.

El mar, como se sabe, simboliza la fuente de la creación en la obra de Boti. Recordemos la relación estrecha que existe entre el mar y la naturaleza toda, tal como señalamos al presentar los temas más importantes de sus trabajos poéticos. Es debido a esta visión del mundo, que los únicos elementos empleados relacionados con el mar sean aquéllos que de una manera o de otra indiquen elevación o verticalidad ascendente, que indefectiblemente apuntan hacia lo alto. No sólo se mencionan los elementos cosmológicos, sino que asimismo gaviotas, güinchos y aves de todas clases sobre la superficie marina.

Destaquemos algunos ejemplos, y veamos cómo todos indican impulso de altura, acompañados siempre por verbos de ascensión, tal aquí el salto del pez:

Blanco y azul:

un vuelo de gaviotas
sobre el ras de la mar. . .
ora un pez que va a saltar. 46

De igual forma:

Aeroplano y aviador,
majestuoso vuela y pesca. . .
y se eleva engullendo. 47

En el siguiente ejemplo ofrecemos el poema "El manantial", donde asimismo notamos el impulso de verticalidad ascendente:

Tocó la primavera
la piedra
con su varillita de verdor
y cantando epinicios con perlas
de la garganta del val
como una cinta milagrosa
saltó la juventud del manantial. 48

Y por último entresacamos estos versos de "Mañana de invierno", donde el elemento cosmológico que indica altura continúa su derrotero hacia lo alto:

Del semicircular zafir--
trazo del compás geológico--
que hacen las montañas, sube la nube... 49

Brindemos, pues, un ejemplo más sobre este símbolo que surge en el poema que acotamos de inmediato, donde están comparados el astro y la plegaria que se elevan unidos en el ocaso de la tarde:

Lucero de la tarde, que te elevas
del ocaso sobre la decoración carmesí
como una rosa adamantina,
recoge la dolorosa esencia de mi alma
que pura va hacia ti. 50

En sus dos obras poéticas posteriores a El mar y la montaña, Boti continúa haciendo uso frecuente de los elementos de la naturaleza para la plasmación de sus imágenes, pero los símbolos que presentamos conservan asimismo su idéntica función y no

cambian. Siguen siendo el ala, el crepúsculo y los demás relacionados especialmente con el mar, los símbolos que con más frecuencia se hallan en todas sus obras. Una vez que él logró esta comunión con la naturaleza su uso de los símbolos no sufre visible alteración. Y son ellos los que creemos que expresan las intuiciones y las emociones que nos quería comunicar. Pasemos a revisar su contribución a la literatura con el uso de un símbolo que debido a su importancia consideramos estudiarlo por separado.

G. La masonería en Boti y su plasmación simbólica.

Dedicamos este apartado a la consideración de cómo los fondos masónicos de Regino E. Boti llegaron a cristalizar en algunas configuraciones simbólicas de interés en su obra. Recordemos, pues se mencionó al comienzo de este trabajo, que Boti fue fundador de una Logia, donde llegó a alcanzar el grado más alto posible, el número 33, llamado también de Venerable Maestro. Esto, naturalmente, tuvo que influir en su mirada sobre el mundo y en la experiencia poética que recogía de tal visión.

Para el pensamiento filosófico de los masones el número tres tiene de hecho una gran importancia, y muchos de los símbolos de tal antiquísima fraternidad presentan abundantemente esta característica. Así nos encontramos la influencia que tiene este número en los componentes de la sociedad humana, por ejemplo, y en el interés de los masones en presentarlo en todos los elementos que componen cualquier agrupación. Se ha-

lla, sirva de modelo, en los tres básicos miembros reguladores aun de la sociedad misma: "Beginning as one, religion, morals and law have slowly differentiated into the three regulating and controlling agencies by which right and justice are upheld and society is made possible". 51

Esta división filosófica de la idea de la unidad desglosada en tres categorías, resulta una de las principales bases del sistema de la ética masónica. Todo el universo, tanto en su orden natural como en el artificial, presenta esta marcada escisión de la unidad en tres partes. Así encontramos la triada, o terno, que sugiere el antiguo concepto del número tres como símbolo de perfección y suficiencia. Similar inclinación hallamos en la obra del escritor guantanamero como, por ejemplo, cuando desde el mismo prólogo de Arabescos mentales nos dice: "Todo concurre a la confirmación de la ley de la vida: unidad que se integra y desintegra, presentando en sus millones de aspectos y estados caracteres de otras tantas unidades autónomas. Psiquis, sangre, amor: todo es uno y lo mismo". 52

Recordemos también la escisión que Boti hiciera del "Gran Alma" en tres categorías similares, como ya vimos cuando nos ocupamos de sus ideas sobre el panteísmo y el pansiquismo. Por todos lados podemos continuar señalando esta división de la unidad en sus tres obligados componentes. Así informa: "No se habla del alma más que de una manera racional, como sinónimo de vida, de sangre, de savia". 53

Entre los principales símbolos de la masonería, se hace

necesario enumerar, además del número tres y su consiguiente relación con el triángulo, todos los instrumentos de la arquitectura que sirven para "imprint on the memory wise and serious truths". ⁵⁴ Por lo tanto, el apoyo en el raciocinio tiene una importancia máxima en dicha filosofía. Todos los actos del hombre tienen que ser medidos y pensados a fondo antes de ser llevados a su realización. Esa es la función primordial que representan los símbolos relativos al mundo de lo racional: "the idea of life measured by reason". ⁵⁵

Con tal principio o tendencia a la moderación, como la que se requiere en esta fraternidad, es lógico esperar que los excesos sean fuertemente condenados. Y así vemos en la obra poética de Boti una curiosa coincidencia que creemos tiene importancia y significado. Nos referimos al hecho de que muchos de sus libros exhiben, en la portada, una cita de Auguste Rodin sobre esta misma idea de medida y contención: "C'est vers la sérénité que nous devons tendre". ⁵⁶ Y su primera obra, Arabescos mentales, presenta un ex-libris del autor donde se puede notar, además del paisaje de su natal Guantánamo, un uso de líneas y de formas que apuntan decisivamente hacia el ideal de geometría y perfección.

Es en El mar y la montaña donde se muestran cierta cantidad de poemas que reflejan una más clara inclinación a lo que venimos señalando. En primer lugar, se halla igualmente el número tres por todas partes, y se lo observa lo mismo como tema que como recurso estilístico. Un ejemplo de ello se localiza en las siguientes "Paganías", donde se percibe esta uni-

dad ternaria tanto en algunos versos del poema:

Que todos los tiempos del tiempo
en lo breve, en lo tenue, en lo psíquico están.
Se vive en lo eterno besando una boca
con beso-contacto, con beso-gemido, con beso-fugaz.
La vida es misterio que llega, que huye,
que vuelve a pasar. 57

El interés natural que todo ello supone hacia la geometría y hacia el triángulo, de modo específico, se observa por igual en numerosas ocasiones; y, en particular, en este libro de 1921. Tengamos en mente que, ya por estas fechas, se estaba aclimatando en Hispanoamérica la estética múltiple de la vanguardia, uno de cuyos componentes fue la tendencia a la construcción cubista. Es valdiero pensar que Boti viera complacido la relación posible entre el geometrismo cubista y la análoga inclinación racional y simbólica de la masonería. Veamos el poema titulado "Las abejas", como modelo, que comienza con la mención de los elementos que nos interesan:

Hacen prismas exagonales
rectos e iguales: su geometría.
Vuelan y son un ópalo
atomizado: su pedrería. 58

Lo mismo, aunque en forma más implícita, se percibe en el siguiente "Ángelus", donde recurre otra vez a la mención de materiales impregnados de sugestión geométrica:

Rayas sombrías y luminosas.

Verticales: los postes. Horizontales: la playa,
los ralles y los regatos. 59

Mencionemos también que dentro de los símbolos y recursos de oriundez masónica el crepúsculo alcanza una significativa implicación en Boti. Lo primero que salta a la vista en su obra lírica es la marcada consistencia con que en ella aparece el crepúsculo, al punto de que adquiere así categoría temática. Recordemos que el ocaso representa la unidad, como se señaló anteriormente, la mezcla de opuestos, del día y de la noche. Es el momento aquel en que las diferencias características de las etapas diurnas y nocturnas se funden en un prisma natural de transición. Se puede apreciar en él, a través de su mayor o menor duración, el proceso de definición e integración de los colores primarios del universo, en especial si, como pudo haber hecho Boti, se lo puede observar sobre la superficie marina.

Una de las singularidades visibles de la masonería, precisemos, resulta el hecho de que los pisos todos de las logias están formados por mosaicos con el señalado uso de los varios colores, donde se pueden ver entremezclados todos ellos. Por lo tanto, el crepúsculo es por igual un símbolo precioso y útil para un escritor de filiación masónica, y esto puede explicar el repetido uso del mismo en la obra de Boti. Veamos, por ejemplo, "El poniente", de su libro El mar y la montaña, que es donde el autor consigue plasmar de modo más nítido esta tendencia expresiva que mencionamos:

Violentas entonaciones de fraguas y altos hornos:
sanguíneas en nubes y playas;
prusias agresivos en celajes, como pegotes
de pintura; negro de hollín la fronda;
y en la ara, a inconexos trancos, lingotes
de luz entre el fango cetrino. Rotunda
de carmín. Y a la linde sombras y rayas. 60

Esta fruición estética en el ocaso, unido incluso a un impulso de elevación espiritual, se observa en muchas de las composiciones de este libro capital suyo. Veámoslo sintéticamente aún más, pero con mayor sugestión de espiritualidad en el poema "Oración":

Lucero de la tarde, que te elevas
del ocaso sobre la decoración carmesí
como una rosa adamantina,
recoge la dolorosa esencia de mi alma
que pura va hacia ti. 61

Y un ejemplo más, entre muchos posibles, se encuentra en el siguiente poema donde, junto a ese gusto por lo decorativo que propicia el tema del crepúsculo, se le atribuye metafóricamente a éste muy vivas implicaciones de ascensión y crecimiento:

El crepúsculo --que es mariposa aérea
en jardines de endrina-- la muerte anuncia
del día; pero el crepúsculo es laúrea
en que brillan rosa y juncia.

El crepúsculo hoy, si de la muerte
del día es heraldado, él a la vez fenece
en una extenuación de exantropía
que en siena y negro se estremece
y crece. 62

Huelga decir que el crepúsculo en general ha sido, para todos los poetas de impulso meditativo e interior, motivo y ambiente repetidísimo. Sin embargo, en Boti es tan sostenida su aparición, y tantas las ocasiones en que vemos a aquél complacerse en la mención explícita de sus colores componentes, que no parece forzada la interpretación de su uso desde el ángulo de la visión masónica del mundo que lo sostenía. El microcosmos colorista de los pisos de las logias, con su connotación simbólica de unidad, parecía alcanzar para Boti una magnificación poderosa en la hora del crepúsculo, donde a tal sugestión se unía el hecho de verla reflejada en el mundo de la naturaleza --como se sabe, una de las constantes mayores de inspiración para el poeta.

II. LA PROSA ARTÍSTICA.

Recordemos que el modernismo se originó primeramente en la prosa, desde donde la renovación iniciada por los primeros representantes se extendió pronto a la poesía. Y fue así la prosa artística en donde, sobre todo al plasmarse en las crónicas periodísticas de los iniciadores, comenzó la renovación para desestancar el habla literaria castellana. Todos los modernistas de la primera generación la emplearon con marcada

consistencia, creando de esta manera un tipo de estilo que alcanzó gran popularidad y descendencia. 63

Siendo la prosa artística una de las modalidades expresivas en la obra de los modernistas, y teniendo en cuenta el proceso evolutivo de Regino E. Boti, era natural que éste la utilizase también. Pero su prosa muestra la peculiaridad de servir de vía a un marcado propósito informativo como corresponde a sus funciones de crítico e historiador. En estas páginas informativas, empero, se nota con frecuencia el interés del artista por presentar lo informativo de la manera más bella posible. Es así como juega artísticamente con la sintaxis y recurre a variadas formas estilísticas con las que logra captar la atención del lector avisado.

Hay a la vez que tener en cuenta que Boti fue crítico de las obras de José Martí y de la de Rubén Darío, que como se sabe fueron escritores preocupados por dotar a la prosa de un alto nivel artístico. Es por esa precedente, quizás, que un gran número de los trabajos suyos aparecen llenos de recursos y técnicas que consiguen realzar su prosa, elevándola a la categoría de artística. Sin embargo, se debe señalar que este tipo de prosa artística raramente se eleva en el autor a la categoría de prosa poética, salvo en contadísimas ocasiones. Un motivo primordial, creemos, es la causa de esta limitación. Boti estaba persuadido de su labor como orfebre de la escritura, y es probable que sus profundas influencias parnasistas impidiesen dar rienda suelta a su prosa con otros impulsos e inspiraciones de más libre vuelo poético. Ajustán-

dose siempre a las estrictas técnicas de la disciplina parnasista, el resultado conseguido así ofrece muchísimo de prosa artística, pero rara vez puede elevarse a las alturas de la prosa poética, que, por lo demás, no resultaría la más apropiada para la finalidad informativa de sus escritos en esta modalidad.

Pasemos a revisar, ya, su abundante uso de anáforas, asíndeton, polisíndeton, repeticiones, construcciones paralelísticas, sintagmas no progresivos, en fin, empleados con gran precisión en sus páginas en prosa. Ha de repararse que si los temas presentados han sido embellecidos de manera artística, en muchas ocasiones su extensa construcción dificulta a veces la fluidez de la lectura. Apuntemos, como primer ejemplo, el uso de las cláusulas estrecha y artísticamente entretejidas para captar la percepción visual del lector. Este recurso es muy usado por Boti para brindar una detallada presentación del tema en cuestión, pongamos por caso el escudo de la villa de su ciudad natal. Observemos cómo enumera -tivamente, y con el uso de polisíndeton, consigue su propósito artístico, en especial con la descripción de los elementos naturales como la flora, la fauna y los productos agrícolas: "Forma de óvalo o elipse en la que y junto a los bordes de su perímetro, figure como Obra la inscripción Ilustre y Leal Ayuntamiento de Guantánamo, y en el centro y en la dirección de su eje mayor, que será el vertical, se grabe sobre fondo o campo, con matas alternas de caña, café y tabaco, una colmena y abejas, situada ésta en punto donde parezca desem -

bocar el río Guantánamo en la bahía de este nombre". ⁶⁴
Otro ejemplo de esta técnica lo hallamos en el siguiente párrafo, donde la presentación informativa y explicativa de los sucesos que narra se ofrece aquí por medio de las cláusulas en antítesis que realzan el resultado total: "En puridad, no dimos con noticias importantes, aunque sí con algunas de interés; simplemente los hechos iniciales de nuestra revolución redentora aparecen desfigurados --si aparecen-- al través de semejantes informaciones; basadas, las más, en las versiones de los partes oficiales, a gusto y medida de la censura militar". ⁶⁵

La misma preocupación artística se le ve en otras líneas donde el uso de la interrogación retórica se muestra unido a construcciones paralelísticas en cláusulas y adjetivos. Estas construcciones paralelísticas vienen a ser una de las técnicas que con más frecuencia se encuentran en su obra: "¿Sabéis lo que fue en el siglo XVII la hacienda Santa Catalina? Pues un feudo, pequeño para provincia, grande para término municipal. Lo primitivo de su existencia y lo perpetuo de su vida son tan evidentes que hemos de estimarla como un ser tangible y proteico, único y mudable". ⁶⁶ Otro ejemplo de esta tendencia lo encontramos en las frases que brindamos a continuación, usadas en este caso para demostrar la dualidad del tema que desarrolla. Señalemos asimismo las cláusulas duales que brindan cierta musicalidad al ser leídas: "Una poesía ni gélida ni volcánica, justa en el equilibrio de lo anímico y lo material, expresión de un parnasia -

nismo mío, en el que hacen alto sin concertar tregua ni rendir las armas uno y otro. Mi verso quiere ser natural y sincero, calmado y moderno". 67

Otro de los recursos estilísticos en prosa muy usados por Boti es el de las repeticiones. La repetición, principalmente empleada en forma anafórica, siempre ha sido una tendencia favorita de los oradores, y sus orígenes pueden trazarse desde mucho tiempo atrás. En especial durante el Siglo de Oro escritores como Gracián y Saavedra Fajardo se consideran como epígonos de esta modalidad, que ya despunta en Fray Antonio de Guevara. Martí, recordemos, fue un ávido lector del barroco como nuestro escritor lo fue a su vez de la obra del modernista cubano. Damos a continuación una muestra que por su diversidad de componentes merece atención. Tomada otra vez del prólogo a su primera obra Arabescos mentales indica a las claras el interés por el arte de Boti desde estos primeros años formativos, no sólo en el campo poético como hemos visto, sino por igual en lo que se refiere al cultivo de la prosa. Tengamos presente, por otra parte, que este prurito estilístico, si decae en su obra poética de años posteriores al entrar en la moda la corriente vanguardista, permanece en su prosa crítica hasta el final de su carrera literaria. Aquí podemos encontrar un buen ejemplo de sintagmas anafóricos en asíndeton, de la misma manera que aparecen también construcciones polares en antítesis. Esta mezcla es otro de los matices de su prosa artística: "Este libro es una profanación. Por lo que tiene de mis estados de alma,

por lo que encierra de mis contradictorias pasiones, por lo que dice de las tinieblas que se agitan en mí, lo quiero; mas por lo que acusa de vacilación y desánimo, por lo que dice de mis caídas y de mis vaguedades, por lo que pregona de una adhesión muerta y una heterodoxia súbita, lo odio". 68

Observemos ahora el suspenso logrado por medio del recurso de las construcciones paralelísticas que aparecen en cláusulas independientes tanto como subordinadas y, de la misma manera, en los adjetivos empleados. Señalemos por igual las imágenes particularmente, tomadas aquí de la naturaleza, y cómo resaltan por su plasticidad. Por último, el todo en conjunto, unido a la fijación del lugar y momento precisos del hecho, consigue levantar el interés del lector. Así escribe: "Alerta los ánimos, avisados los subalternos de barrios del lugar, día y hora del levantamiento y de la fecha y sitio de reconcentración, esperaban el momento sumidos, ya con campesinos o ciudadanos, en el ajeteo consiguiente. En el corazón de la villa había del mismo modo efervescencia. El sol, cual una promesa venturosa, alumbró en la mañana del 24". 69

Las imágenes aparecen por doquier en su obra en prosa cada vez que el motivo temático requiere un esfuerzo por parte del que lee para su concentración efectiva. Así, por otro lado, Boti logra atraerlo en el desarrollo y planteamiento de las ideas que le presenta. Un hecho curioso, además, merece observación y denota a la vez la influencia martiana en el uso

del lenguaje en la obra del escritor que pasaremos ahora a destacar. Junto a este estilo trabajado y florido se encuentra otro que brilla por su sencillez, sin que aparezca un rompimiento cronológico entre uno y otro. Se nota aquí, por lo tanto, un continuo desarrollo de las dos maneras de escribir que corren paralelas en la obra de Boti. Ello es debido en particular a la dualidad entre el creador y el crítico que hemos señalado a lo largo de este trabajo. De este estilo sencillo se valdrá, en especial, en las páginas informativas cuando éstas lo necesitan desde el punto de vista temático. Fijémonos en el siguiente párrafo cuán eficaz puede resultar a veces ese estilo donde, aun en medio del prurito estilístico culto que no lo abandonó jamás, se observa la motivación específica por ir directamente al centro de las cosas: "Llegamos a comienzos del siglo XIX. Guantánamo, topográficamente, está en condiciones excepcionales con relación a la superficie de su término. Se halla casi equidistante de sus límites. La población que se concentró en su seno, ora por los desmanes de los piratas, ya por la ocupación inglesa, bien por las ventajas de la proximidad, ahora, acrecentada, vigorosa, se disemina. El movimiento de la periferia al centro, se convierte en cierto impulso centrífugo que proyecta la población en todas direcciones". 70

Y a veces lleva esta sencillez, inspirada por un propósito didáctico, hasta el punto de necesitar la expresión aforística, como se puede ver en las frases que de inmediato

ofreceremos. Destaquemos una vez más la estrecha relación con José Martí en el consistente uso de tal recurso: "Esto no implica sectarismo. Lejos de ser sectario me precio de ecléctico. Suponérselo, en arte, es una virtud. Serlo, es triunfar". 71

Y ya por esta páginas se percibe el recorrido por una órbita tan dispar en lo que al estilo se refiere como la que presenta sus variadas teorías estéticas en poesía. Es teniendo esto en cuenta que damos, por último, el siguiente ejemplo. Veamos, en este párrafo, la concepción dual que se presenta en el mismo, la dicotomía entre el estilo simple y a un tiempo florido, ejemplificado de modo exacto por las antítesis entre los tropos y las cláusulas mismas: "La ciencia experimental me trocó en un convencido materialista; la comprensión de la Naturaleza me condujo al panteísmo; y, ya fuerte por las sugerencias de Nietzsche, ya humilde por las enseñanzas de Darwin, la tristeza y la misantropía propias de un animal parlante que piensa, sueña y se reproduce a voluntad, se mezclan a cierta calma renunciativa que me deja la alegría de la vida". 72

Notas

- 1 Regino E. Boti, Arabescos mentales (Barcelona: R. Tobella, 1913), p. 32.
- 2 Ibid., p. 72.
- 3 Ibid., p. 48.
- 4 Ibid., p. 80.
- 5 Ibid., p. 43. El subrayado es nuestro.
- 6 Ibid., p. 171. El subrayado es nuestro.
- 7 Ibid., pp. 55-56. Nuestro escritor obviamente se equivocó, pues el verso más largo que tiene Gertrudis Gómez de Avellaneda es de diez y seis sílabas.
- 8 Ibid., p. 59.
- 9 Ibid., p. 139.
- 10 Regino E. Boti, El mar y la montaña (La Habana: El siglo XX, 1921), p. 24.
- 11 Cintio Vitier, Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952) (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), p. 59.
- 12 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 166.
- 13 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 50.
- 14 Ibid., p. 57.
- 15 Roberto Fernández Retamar, "En los ochenta años de Regino E. Boti," Islas (Santa Clara: 1, No. 2 [enero-abril de 1959]), p. 317.
- 16 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 132.
- 17 Regino E. Boti, Kodak-Ensueño (La Habana: 1929 revista de avance, 1929), pp. 25-26.
- 18 Fernández Retamar, "En los ochenta años de Regino E. Boti" . . . , p. 317.
- 19 José Olivio Jiménez, Estudios sobre poesía cubana contemporánea (New York: Las Americas, 1967), p. 21. A pesar de que José Olivio Jiménez, en su observación, centra su interés en el elemento plástico-visual (color, línea), tanto Gustavo Adolfo Bécquer ("Suspiros y risas, colores y

notas"; Rimas, I), y Zorrilla de San Martín ("Líneas, colores, notas de un acorde"; Tabaré, Libro I, Canto II, IV); como ahora Boti, añaden elementos que apuntan a la interioridad del romántico y aún a la sugestión musical del simbolismo. Reduciendo esta observación específicamente a Boti, nos sirve para reafirmar la integración en su poesía de inclinaciones a la vez parnasistas y simbolistas de que se han dado cuenta en el texto.

- 20 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 171.
- 21 Ibid., p. 188.
- 22 Ibid., p. 190.
- 23 Ibid., p. 176.
- 24 Idem.
- 25 Ibid., p. 188.
- 26 Ibid., p. 190.
- 27 Ibid., p. 175.
- 28 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 15.
- 29 Ibid., p. 81.
- 30 Ibid., p. 82.
- 31 Ibid., p. 16.
- 32 Ibid., p. 54.
- 33 Fernández Retamar, "En los ochenta años de Regino E. Boti" . . . , pp. 326-327.
- 34 Boti, Kodak-Ensueño . . . , pp. 71-72.
- 35 Ibid., pp. 19-20.
- 36 Ibid., pp. 25-26.
- 37 Ibid., pp. 31-32.
- 38 Ibid., pp. 49-50.
- 39 Ibid., pp. 77-78.
- 40 Regino E. Boti, Kindergarten (La Habana: Editorial Hermes, 1930), p. 24.

41 Véase al respecto Structuralism, ed. Jacques Ehrmann, (New York: Anchor Books, 1970). La idea citada en cuestión proviene de Jacques Lacan, "The insistence of the letter in the unconscious;" pp. 101-137; y, específicamente, pp. 112-116.

42 Y por extensión la belleza, el arte, la libertad, etc. Consúltese Iván A. Schulman, Símbolo y color en la obra de José Martí (Madrid: Gredos, 1970), pp. 122-131.

43 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 20.

44 Ibid., p. 50.

45 Ibid., p. 77.

46 Ibid., p. 28.

47 Ibid., p. 29.

48 Ibid., p. 120. El subrayado es nuestro.

49 Ibid., p. 135. El subrayado es nuestro.

50 Ibid., p. 44.

51 Roscoe Pound, Lectures on the Philosophy of Freemasonry (Anamosa, Iowa: The National Masonic Research Institute, 1915), p. 4.

52 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 27. El subrayado es nuestro.

53 Ibid., p. 25. El subrayado es nuestro.

54 Pound, Lectures on the Philosophy of Freemasonry . . . , p. 18.

55 Ibid., p. 36.

56 Boti, Arabescos mentales . . . Véase, al efecto, el apéndice incluido al final de este trabajo.

57 Boti, El mar y la montaña . . . , p. 11. El subrayado es nuestro.

58 Ibid., p. 128.

59 Ibid., p. 33.

60 Ibid., p. 51.

61 Ibid., p. 44. El subrayado es nuestro.

62 Ibid., p. 34.

63 Véase, por ejemplo, a Enrique Anderson Imbert, Estudios sobre escritores de América (Buenos Aires: Raigal, 1954).

64 Regino E. Boti, Guantánamo (Guantánamo: El Resumen, 1912), p. 73.

65 Regino E. Boti, El 24 de febrero de 1895 (La Habana: El siglo XX, 1923), p. 25.

66 Boti, Guantánamo . . . , p. 32.

67 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 14.

68 Ibid., p. 13.

69 Boti, El 24 de febrero de 1895 . . . , pp. 46-47.

70 Boti, Guantánamo . . . , p. 35.

71 Boti, Arabescos mentales . . . , p. 16.

72 Ibid., p. 31.

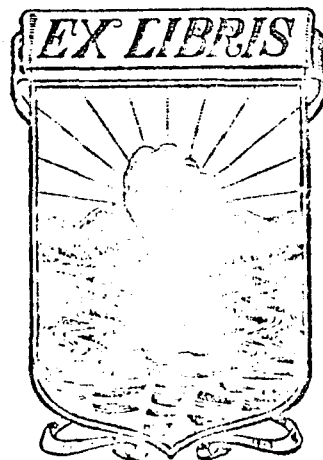
VII
APÉNDICES

REGINO E. BOTI

ARABESCOS MENTALES

(POEMAS)

C'est vers la sérénité
que nous devons tendre.
AUGUSTE RODIN



R. TOBELLÀ, impresor: Caranèn. 11 - BARCELONA

1915

A la Biblioteca de la Universidad
de Harvard.

Reginald Bate

Guatemala, 11 de abril de 1947

LA TORRE DEL SILENCIO

VIII

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Esta bibliografía se encuentra dividida en tres acápi -
tes que relacionan las obras del autor y los trabajos so -
bre las mismas desde los más especializados hasta los de
referencia general. La primera sección, Obras de Regino
E. Boti, incluye sus libros, artículos y conferencias tan-
to en poesía como en prosa. A continuación están las Obras
en que se incluyen menciones y observaciones sobre el autor,
que presentan trabajos tanto específicos como panorámicos
sobre su obra y también sobre el período que le tocó vivir
en su patria. Hemos incluido las páginas que se refieren a
Boti aun en los libros, siempre que nos ha sido posible ha-
llarlas, para facilitar así al lector la determinación de
ellas. Por último, aparece la sección Obras de referencia
general, donde relacionamos estudios que de una manera u
otra nos sirvieron para esta tesis doctoral.

Como se ha de observar, nos ha sido imposible en algunos
casos obtener la información bibliográfica completa de va -
rios artículos de Boti, en especial en lo relacionado con
su lugar y fecha de publicación. Estos trabajos, en su ma-
yoría inéditos, han llegado a nuestro conocimiento gracias
a la tesis doctoral de Gustavo J. Godoy "La generación cu-
bana de poetas posmodernistas". Los incluimos con su expre-
so consentimiento y así se encuentran consignados con las
siglas del autor: (G.J.G.).

I. OBRAS DE REGINO E. BOTI

A. Poesía

Boti, Regino E. Arabescos mentales : [Precedido del prólogo "Yoísmo (estética y autocrítica)," pp. 13-61]. Barcelona: R. Tobella, 1913. [Segunda edición, La Habana: Ediciones de la Organización Nacional de Bibliotecas Ambulantes y Populares, 1959].

_____. El mar y la montaña. La Habana: El Siglo XX, 1921.

_____. Kindergarten. La Habana: Editorial Hermes, 1930.

_____. Kodak-Ensueño. La Habana: Ediciones 1929 revista de avance, 1929.

_____. La torre del silencio (1912-1919). La Habana: El Siglo XX, 1926.

B. Prosa

Boti, Regino E. "Alberto Insúa." Diario de la Marina, 5 de mayo de 1929, p. 2.

_____. "Artículos sobre Casal." [Inédito G.J.G.].

_____. "Bronce y granito." Diario de la Marina, 11 de junio de 1926, p. 11.

_____. "Cuestiones rubendarianas: El soneto de 13 versos." Diario de la Marina, 24 de octubre de 1926, p. 17.

_____. "Datos biográficos del Coronel Enrique Thomas." [Inédito G.J.G.].

_____. "Datos biográficos del General Pedro Agustín Pérez." [Inédito G.J.G.].

_____. "De asuntos varios." [Inédito G.J.G.].

_____. "De Re Martiana." Revista Cubana, 2 (1938), 175-87.

_____. "Diego Vicente Tejera, el poeta de La hamaca." [Inédito G.J.G.].

- Boti, Regino E. "Dilucidaciones métricas." Cuba Contemporánea, 26 (1921), 332-69.
- _____. El árbol del Rey David. La Habana: El Siglo XX, 1921.
- _____. "El espíritu social." [Inédito G.J.G.].
- _____. "El libro de los poetas." [Inédito G.J.G.].
- _____. El 24 de febrero de 1895. La Habana: El Siglo XX, 1923.
- _____. Guantánamo. Guantánamo: El Resumen, 1912.
- _____. Guillermón. Guantánamo: La Imperial, 1911.
- _____. Hermes Viales. Guantánamo: n.p., 1924.
- _____. "Hierro y marfil." Diario de la Marina, 9 de marzo de 1930, p. 9.
- _____. Hipsipilas. La Habana: El Siglo XX, 1920.
- _____. "Historia de Guantánamo." [Inédito G.J.G.].
- _____. "Historia del periodismo en Guantánamo." [Inédito G.J.G.].
- _____. "José Manuel Poveda y yo: Nuevas memorias." Revista de Oriente, enero de 1931.
- _____. "Juicios sobre el Grupo Minorista." 1927 revista de avance, 1 (1927), 153.
- _____. "La Avellaneda como metrificadora." Cuba Contemporánea, 3 (1913), 373-90.
- _____. "La costumbre en el código civil de Cuba." [Inédito G.J.G.].
- _____. La lira cubana. Guantánamo: n.p., 1913.
- _____. "La muerte del Manorismo." Orto, (mayo de 1927).
- _____. La nueva poesía en Cuba. La Habana: El Siglo XX, 1927.
- _____. "La poesía cubana de Nicolás Guillén." Revista Bimestre Cubana, 29 (1932), 343-53.
- _____. "La poesía de Garcilaso." (Tesis doctoral inédita) La Habana: Universidad de La Habana, 1942.

- Boti, Regino E. "Letras hispánicas." 1927 revista de avance, 1 (1927), 88.
- _____. "Llamamiento a la juventud." Orto, enero de 1950 , p. 1.
- _____. "Marcos Villari." Orto, marzo de 1928 , p. 10.
- _____. "Márgenes." [Inédito G.J.G.]
- _____. "Marginales a 'La villana de Vallecas.'" Diario de la Marina, 3 de agosto de 1930 , pp. 63-4.
- _____. "Martí." Orto, 30 de enero de 1926 , p. 15.
- _____. Martí en Darío. La Habana: El Siglo XX, 1925.
- _____. "Motivos de Son." Diario de la Marina, 21 de septiembre de 1930 .
- _____. "Notas acerca de José Manuel Poveda. Su tiempo, su vida y su obra." Orto, 15 de noviembre de 1927 , pp. 35-44.
- _____. "Nuestra literatura actual." Cuba y América, 3 (1915).
- _____. "Poliantea." [Inédito G.J.G.]
- _____. Prosas emotivas. Santiago de Cuba: Biblioteca El Cubano Libre, 1910.
- _____. "Rubén Darío, el soneto de 13 versos, los sonetos de más o menos versos y el sonetismo." Revista de la Universidad de La Habana. [No. extraordinario en honor del doctor Juan M. Dihigo y Mestre] (1941).
- _____. "Rubén Darío en la Habana." Revista de Estudios Hispánicos, 2 (1929), 148-55.
- _____. Rubén Darío: Hipsipilas. La Habana: n.p., 1920.
- _____. Rubén Darío. Tributo de Cuba a su memoria. La Habana: El Siglo XX, 1921.
- _____. Rumbo a Jauco. Santiago de Cuba: Biblioteca El Cubano Libre, 1910.
- _____. "Sincronismos a manera de prólogo para el lector cubano de Crepúsculos fantásticos." Cuba Contemporánea, 40 (1926), 64-79.
- _____. "Son de Rubén Darío los versos a la negra Dominga." Universal Magazine, No. 3 (septiembre de 1919).

Boti, Regino E. "Tres temas sobre la nueva poesía." 1928 revista de avance, 3, No. 19 (1928), 50; 3, No. 21 (1928) 91; 3, No. 22 (1928), 127.

_____. "Una carta de Boti." Orto, febrero de 1930.

_____. "Versos inéditos y desconocidos de Rubén Darío." Cuba Contemporánea, 31 (1923), 260-83.

II. OBRAS EN QUE SE INCLUYEN MENCIONES Y OBSERVACIONES SOBRE EL AUTOR

A. Libros

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. 5a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, II, 395.

Arrom, José J. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá: Caro y Cuervo, 1963, p. 183.

Báez, Paulino. Poetas jóvenes cubanos. Barcelona: Editora Maucci, 1922.

Bueno, Salvador. Contorno del Modernismo en Cuba. La Habana: Editorial Lex, 1950.

_____. Medio siglo de literatura cubana (1902-1952). La Habana: Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1953, p. 28.

Bustamante y Montoro, Antonio S. de. Las generaciones literarias. La Habana: Molina, 1927.

Contreras, Francisco. Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole. Paris: La Renaissance du Livre, 1920, p. 123.

Fernández Retamar, Roberto. La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953). La Habana: Orígenes, 1954, p. 19.

Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez. La poesía hispanoamericana desde el modernismo. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968, pp. 155-158.

Guiral Moreno, Mario. Auge y decadencia del vanguardismo en Cuba. La Habana: Molina, 1942, p. 22.

_____. "Cuba Contemporánea", su origen, su existencia y su significación. La Habana: Molina, 1940.

- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 437-38, 445.
- _____. Panorama histórico de la literatura cubana. San Juan: Mirador, 1963, II, 298-99.
- Ichaso, Francisco. Ideas y aspiraciones de la primera generación republicana. La Habana: Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952, VIII.
- Jerez Villarreal, Juan. Hierro y marfil. La Habana: Carasa y Cía., 1930, pp. 118-130.
- Jiménes Grullón, Juan I. Seis poetas cubanos. La Habana: Editorial Cromos, 1964.
- Jiménez, José O. Estudios sobre poesía cubana contemporánea. New York: Las Americas, 1967, pp. 9-27.
- Lazo, Raimundo. Historia de la literatura hispanoamericana. México, Porrúa, 1967, pp. 185-88.
- _____. Literatura cubana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, p. 185.
- Lizaso, Félix. Ensayistas contemporáneos. La Habana: Trópico, 1928, pp. 67-71.
- _____. Panorama de la cultura cubana. México: Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 114, 128.
- _____ y José Antonio Fernández de Castro. La poesía moderna en Cuba (1882-1925). Madrid: Hernando, 1926, pp. 207-218.
- Mañach, Jorge. Historia y estilo. La Habana: Minerva, 1944.
- Marinello, Juan. Literatura hispanoamericana; hombres, meditaciones. México: Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937.
- Olivera, Otto. Breve historia de la literatura antillana. México: Andrea, 1957, pp. 124-25.
- _____. Cuba en su poesía. México: n.p., 1965, pp. 198-99.
- Onís, Federico de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932). New York: Las Americas, 1962, pp. 963-64.
- Portuondo, José A. Bosquejo histórico de las letras cubanas. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1962, p. 49.

- Remos y Rubio, Juan J. Historia de la literatura cubana. La Habana: Cárdenas y Cía., 1945, II, 216-19.
- _____. Panorama literario de Cuba en nuestro siglo. La Habana: Cárdenas y Cía., 1942, pp. 53-54.
- _____. Proceso histórico de las letras cubanas. Madrid: Guadarrama, 1958.
- _____. Resumen de historia de la literatura cubana. La Habana: Molina, 1930, p. 364.
- Ripoll, Carlos. Índice de la revista de avance (1927-1930). New York: Las Americas, 1969, 20-21, 27-28, 43, 51, 76, 85.
- _____. La generación del 23 en Cuba. New York: Las Americas, 1968, pp. 20, 64, 92-94.
- Vitier, Cintio. Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952). La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, pp. 59-68.

B. Artículos y conferencias

- Acosta, Agustín. "Elegía en la muerte de Regino Boti." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 7, Nos. 3-4 (julio-diciembre de 1958), 246.
- Aparicio Laurencio, Angel. "Guantánamo en la obra de Regino E. Boti." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 7, Nos. 3-4 (julio-diciembre de 1958), 247-72.
- _____. "Regino E. Boti, miembro de la Academia Cubana de la Lengua." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 7, Nos. 1-2 (enero-junio de 1958), 217-19.
- _____. "Un gran poeta en La Habana." Información, 3 de junio de 1958, p. 8.
- Bueno, Salvador. "Contorno del modernismo en Cuba." Revista de Indias, 116 (1950), 155-63.
- _____. "La obra de Regino E. Boti." Historia de la literatura cubana. La Habana: Edición del Ministerio de Educación, 1963, pp. 339-42.
- Chacón y Calvo, José Ma. "En la muerte de Regino E. Boti." Diario de la Marina, 12 de agosto de 1958, p. 4-A.

- Chacón y Calvo, José Ma. "Homenaje a Regino E. Boti." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 7, Nos. 3-4 (julio-diciembre de 1958), 223-26.
- _____. "Regino E. Boti en la Habana." Diario de la Marina, 27 de febrero de 1948, p. 6.
- D'Ou, Lino. "Guillermón." Diario de la Marina, 7 de julio de 1929, p. 6.
- Fernández Retamar, Roberto. "En los ochenta años de Regino E. Boti." Islas, 1, No. 2 (enero-abril de 1959), pp. 311-29.
- Ferrand Latoison, A. "Sobre Kindergarten." Orto, 19, No. 5 (1930), 164-65.
- Gay Calbo, Enrique. "Regino E. Boti, Hipsipilas." Cuba Contemporánea, 25 (abril de 1921), 429-33.
- _____. "Regino E. Boti, El árbol del Rey David." Cuba Contemporánea, 27 (1921), 82-6.
- Godoy, Gustavo J. "Boti, el iniciador." "La generación cubana de poetas posmodernistas." (Tesis doctoral inédita). Coral Gables: University of Miami, 1967, pp. 149-83.
- Henríquez Ureña, Max. "Arabescos mentales." El Figaro, 23 de septiembre de 1913, p. 7.
- Jaume de P. Nespereira, Adela. "Actividad cultural." Diario de la Marina, 30 de septiembre de 1958, p. 22-A.
- _____. "Actividad cultural en honor a Regino E. Boti." Diario de la Marina, 18 de septiembre de 1958, p. 18-A.
- Jerez Villarreal, Juan. "Sobre Kodak-Ensueño." Revista de Oriente, 2, No. 12 (1929), 7-8.
- Jiménez, José Olivio. "La poesía de Regino E. Boti en su momento." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, 7, Nos. 3-4 (julio-diciembre de 1958), 227-45.
- Lizaso, Félix. "El último libro de Boti, La torre del silencio." Diario de la Marina, 13 de marzo de 1927, p. 18-A.
- _____. y José A. Fernández de Castro. "La plenitud de la lírica (1913-1920)." Diario de la Marina, 18 de diciembre de 1926, p. 16.

- Mañach, Jorge. "La nueva poesía en Cuba de Regino E. Boti." 1927 revista de avance, 2, No. 14 (30 de octubre de 1927), 53.
- Medrano, Higinio J. "Perfil del bardo: Regino E. Boti." Letras, 23 de agosto de 1908.
- Nolasco, A. Sócrates. "Arabescos mentales de Regino E. Boti." La Cuba de América, 6 de octubre de 1913.
- Núñez Olano, Andrés. "La poesía cubana en el período republicano." Heraldo de Cuba, 20 de mayo de 1927.
- Orta Ruiz, Jesús. "Revalorización patriótica y social de El Cucalambé." Bohemia, junio de 1974, pp. 12-19.
- Portuondo, José A. "Períodos y Generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana." Cuadernos Americanos, No. 3 (mayo-agosto de 1948),
- _____. "Regino Eladio Boti." Nuestro tiempo, 5, No. 26, (noviembre-diciembre de 1958), 8-9.
- Poveda, Héctor. "El resplandor de la Patología sobre el arte." Cuba Contemporánea, 43 (1927), 151.
- _____. "Los momentos estéticos de Regino E. Boti." Orto, 18, No. 6 (septiembre-octubre de 1929), 5-16.
- _____. "Kindergarten, último libro de Regino E. Boti." Revista de Oriente, 2, Nos. 20-21 (1930), 13-14.
- Poveda, José M. "El movimiento literario: un gran momento de nuestra vida artística, el homenaje a Casal y la aparición de Arabescos mentales." El Cubano Libre, 10 de junio de 1913.
- _____. "Palabras de anunciación." El Figaro, 9 de noviembre de 1913.
- _____. "Sobre la poesía nacional." El Figaro, 6 de octubre de 1918.
- Riera Hernández, Mario. "Guantánamo." Diario de las Américas, 13 de marzo de 1971, p. 16.
- Suárez, Octavio M. "Prueba al Canto: 'La estrella polar.'" La Discusión, 18 de febrero de 1921, p. 11.
- Urrutia, Gustavo E. "Un nuevo libro de Boti." Diario de la Marina, 17 de agosto de 1930, p. 19.
- Vasconcelos, Ramón. "Regino E. Boti, poeta de su aldea." Bohemia, 27 de octubre de 1946, pp. 21-24.

III. OBRAS DE REFERENCIA GENERAL

- Aíta, Antonio. "El significado del modernismo." Nosotros, No. 263 (1931), pp. 361-71.
- Alazraki, Jaime. "El posmodernismo en el modernismo." Poética y poesía de Pablo Neruda. New York: Las Americas, 1965.
- Alonso, Amado y Raimundo Lida. El impresionismo en el lenguaje. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1936.
- Anderson Imbert, Enrique. Crítica interna. Madrid: Taurus, 1960.
- _____. Estudios sobre escritores de América. Buenos Aires: Raigal, 1954.
- Ara, Guillermo. La prosa modernista. Buenos Aires: Centro Editor de Latino América, 1968.
- Araujo, Orlando. "El modernismo literario." Revista Nacional de Cultura, 20, No. 126 (enero-febrero de 1958), 7-24.
- Ardura, Ernesto. "El mundo azul del modernismo." Cuadernos, No. 63 (1962), pp. 39-43.
- Arguello, Santiago. Modernismo y modernistas. Guatemala: Tipografía Nacional, 1935.
- Arrieta, Rafael A. Introducción al modernismo literario. 2a ed. Buenos Aires: Columba, 1961.
- Báez, Paulino. Poetas jóvenes cubanos. Barcelona: Editora Maucci, 1922.
- Bajarlia, Juan J. El vanguardismo poético en América y España. Buenos Aires: Colección Nuevo Mundo, 1957.
- Balakian, Ana. El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Barré, André. Le symbolisme. Paris: Jouve, 1911.
- Barros, Bernardo G. "Cuba: su literatura actual." Revista de América, 7. (1912), 306-18.
- Baudelaire, Charles. Les fleurs du mal. Paris: Garnier Frères, 1961.

- Bazil, Osvaldo. Parnaso antillano. Barcelona: Editora Maucci, 1916.
- Blanco Fombona, Rufino. El modernismo y los poetas modernistas. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- _____. "Ensayo sobre el modernismo literario de América." Revista de América, No. 3 (1913), pp. 19-39.
- Bonet, Carmelo M. "Neopreciosismo y estilo modernista." Cursos y conferencias, No. 276 (1957), pp. 20-50.
- Boni Villegas, Arturo. Lira Antillana. Barcelona: Publicaciones Mundial, 1929.
- Buchanan, James. Modern Atheism under its Forms of Pantheism, Materialism, etc. Boston: Gould and Lincoln, 1859.
- Bueno, Salvador. Historia de la literatura cubana. La Habana: Editora del Ministerio de Educación, 1963.
- Campos, Jorge. La literatura hispanoamericana en el siglo XX. Valencia: Saitabi, 1948.
- Carbonell, José M. Evolución de la cultura cubana. La Habana: El Siglo XX, 1928.
- Carbonell, Miguel A. La crítica en la literatura cubana. La Habana: Imprenta Avisador Comercial, 1930.
- Carden, Poe. "Parnassianism, Symbolism, Decadentism, and Spanish American Modernism." Hispania, 48, No. 4 (diciembre de 1960), 545-51.
- Cardona Peña, Alfredo. "Algunos antecedentes del modernismo." Letras de México, 116 (15 de agosto de 1946).
- Carter, Boyd G. "Gutiérrez Nájera y Martí como iniciadores del modernismo." Revista Iberoamericana, 54 (1962), 236-310.
- _____. Las revistas literarias de Hispano-América. México: De Andrea, 1959.
- Castellanos, Gerardo. Panorama histórico. La Habana: Ucar García y Cía., 1934.
- Castillo, Homero. Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Gredos, 1968.
- Coester, Alfred. An Anthology of the Modernista Movement in Spanish America. Boston: Ginn, 1924.

- Coester, Alfred. "El movimiento modernista en la literatura hispanoamericana." Boletín de la Institución Libre de la Enseñanza, 50 (1926), 313-19.
- Contreras, Francisco. "De la cultura colonial al modernismo." Nosotros, No. 257 (1930), pp. 26-45.
- Cornell, Kenneth. The Symbolist Movement. New Haven: Yale University Press, 1951.
- Corvalán, Octavio. El postmodernismo. New York: Las Américas, 1961.
- _____. Modernismo y Vanguardismo. New York: Las Américas, 1963.
- Coulthard, G.R. "El sentimiento de la naturaleza en la poesía hispanoamericana." Atenea, 99, Nos. 305-306 (noviembre-diciembre de 1950), 267-98.
- Craig, G.D. The Modernist Trend in Spanish American Poetry. Berkeley: University of California, 1934.
- Darío, Rubén. Obras completas. Madrid: Afrodisio Aguado, 1955.
- Davidson, Ned. El concepto del modernismo en la crítica hispánica. Buenos Aires: Nova, 1971.
- Díaz Plaja, Guillermo. "El modernismo, cuestión disputada." Hispania, 48 (1965), 407-12.
- Ehrmann, Jacques. Structuralism. New York: Anchor Books, 1970.
- Espinosa, Francisco. "El modernismo en América." Síntesis, 1, No. 11 (febrero de 1955), 65-7.
- Esténger, Rafael. Sincera historia de Cuba (1492-1973). Medellín: Bedout, 1974.
- Faurie, Marie J. Le modernisme hispanoaméricain et ses sources françaises. Paris: Centre des Recherches de l'Institut Hispanique, 1966.
- Fernández Moreno, César. "Poesía tradicional y poesía de vanguardia." Boletín de la Academia Argentina de Letras, 33, No. 89 (1958), 355-97.
- Ferrand Latoison, Angel. Antología: poetas de Guantánamo. La Habana: n.p., 1962.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

- Foguelquist, Donald F. Españoles de América y americanos de España. Madrid: Gredos, 1968.
- _____. "Helios, voz de un renacimiento hispánico." Revista Iberoamericana, 40 (1955), 291-99.
- France, Anatole. La vie littéraire. Paris: Calmann-Levy, 1933.
- _____. On Life and Letters. London: John Lane, 1923.
- Galván y González, C. "En defensa del modernismo." Cosmos, 27 (1914), 392-95.
- Gallegos Valdés, Luis. "Modernismo frente a noventa y ocho, nueva obra sobre dos temas de debate." Ars, No. 4 (1954), pp. 60-67.
- Gicovate, Bernardo. Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación a la poesía modernista. San Juan: Asomante, 1962.
- _____. "El modernismo y su historia." Hispanic Review, 37, (1964), 217-26.
- Goldberg, Isaac. Studies in Spanish American Literature. New York: Brentano, 1920.
- González, Manuel P. "Aclaraciones en torno a la génesis del modernismo." Cuadernos, No. 75 (1963), pp. 41-50.
- _____. José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista (1882-1962). Caracas: Ministerio de Educación, 1962.
- _____. Notas en torno al modernismo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- _____. e Iván A. Schulman. Martí, Darío y el Modernismo. Madrid: Gredos, 1969.
- González Guerrero, Francisco. "El modernismo y la renovación de la técnica." Metáfora, No. 4 (1955), pp. 6-14.
- Gulla, Luisa A. La poesía posmodernista. Montevideo: Gráfica, 1930.
- Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos, 1963.
- Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispana. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

- Herrera, Darío. "Martí iniciador del modernismo americano," Revista Dominicana de Cultura, No. 2 (diciembre de 1955), pp. 255-56.
- Ibáñez, Roberto. "Americanismo y modernismo." Cuadernos Americanos, 1 (1948), pp. 230-52.
- Jerez Villarreal, Juan. Oriente. La Habana: El Siglo XX, 1960.
- Jiménez, Juan R. El modernismo. Madrid: Aguilar, 1962.
- Kercheville, F.M. A Study of the Tendencies of Modern and Contemporary Poetry from the Modernist Movement to the Present Time. Albuquerque: n.p., 1933.
- Kress, Dorothy. "Síntesis del modernismo." Atenea, 54, No. 154 (1938), 84-91.
- Lamar Schweyer, Alberto. Los contemporáneos. La Habana: Los Rayos X, 1921.
- Lazo, Raimundo. "Caracterización y balance del modernismo en la literatura hispanoamericana." Cuadernos Americanos, 64, No. 4 (julio-agosto de 1952), 242-51.
- Levin, Harry. "What was Modernism." The Massachusetts Review, 1, (1960), 609-30.
- Lowell, Amy. Six French Poets. Boston: The Riverside Press, 1915.
- Maidanik, Marcos. Vanguardismo y revolución. Montevideo: Alfa, 1960.
- Mañach, Jorge. La crisis de la alta cultura cubana. La Habana: La Universal, 1925.
- _____. Pasado vigente. La Habana: Editorial Trópico, 1939.
- Martí, José. Obras completas. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963-1965.
- Martínez Cachero, J.M. "Nota sobre el modernismo." Archivum, 1 (1951), 161-65.
- Matlowsky, Bernice D. Bibliografía del modernismo. Washington: Union Panamericana, 1952.
- _____. The Modernist Trend in Spanish American Poetry. Washington: Union Panamericana, 1952.

- Marquez Sterling, Carlos. Historia de Cuba. New York: Las Americas, 1969.
- Mejía Sanchez, Ernesto. Cuentos completos de Rubén Darío. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Mongüið, Luis. "Sobre la caracterización del modernismo." Revista Iberoamericana, 7, No. 13 (noviembre de 1943), 68-80.
- Monner Sans, José M. Julián del Casal y el modernismo americano. México: El Colegio de México, 1952.
- Nairne, Charles M. Atheism and Pantheism. Albany: E.H. Pease, 1948.
- Nervo, Amado. Poesías completas. México: Latino Americana, 1957.
- Nolasco, Sócrates. Martí, el modernismo y la poesía tradicional. Santiago de Cuba: San Román, 1955.
- Onís, Federico de. "Sobre el concepto del modernismo." La Torre, 1, No. 2 (abril-junio de 1953), 317-24.
- _____. "Sobre la caracterización del modernismo." Revista Iberoamericana, No. 13 (1943), pp. 99-107.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- Picton, James A. Pantheism: Its Story and Significance. London: A. Constance, 1905.
- Pogglioti, Renato. Teoría del arte de vanguardia. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Portuondo, José A. "El contenido social de la literatura cubana." Jornadas, No. 21 (1944), pp. 60-61.
- Pound, Roscoe. Lectures on the Philosophy of Freemasonry. Anamosa, Iowa: The National Masonic Research Institute, 1915.
- Raed, José. El modernismo como tergiversación histórica. Buenos Aires: Devenir, 1964.
- Rafolds, J.F. Modernismo y modernistas. Barcelona: Destino, 1949.
- Ripoll, Carlos. "La Revista de Avance (1927-1930). Vocero de Vanguardismo y Pórtico de Revolución." Revista Iberoamericana, 30, No. 58 (julio-diciembre de 1964), 261-82.

- Ripoll, Carlos. José Martí: Letras y huellas desconocidas. New York: Eliseo Torres, 1976.
- Salinas, Pedro. "El cisne y el buho," Revista Iberoamericana, 2, No. 3 (abril de 1940), 55-77.
- Sánchez, Luis A. Balance y liquidación del novecientos. 3a ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
- _____. Escritores representativos de América. Madrid: Gredos, 1962.
- Sanín Cano, Baldomero. "El modernismo." Letras colombianas, No. 12 (1944), pp. 175-203.
- Schulman, Iván A. El modernismo hispanoamericano. Buenos Aires: Centro Editor de Latino America, 1969.
- _____. Génesis del modernismo. México: El Colegio de México, 1966.
- _____. Símbolo y color en la obra de José Martí. Madrid: Gredos, 1970.
- Silva, José A. Obras completas. Buenos Aires: Plus Ultra, 1968.
- Silva Castro, Raúl. Antología crítica del modernismo. New York: Las Americas, 1963.
- Torre, Guillermo de. Literaturas europeas de vanguardia. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.
- _____. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 1965.
- Torres Rioseco, Arturo. Precursores del modernismo. New York: Las Americas, 1963.
- Valdespino, Andrés. Jorge Mañach y su generación en las letras cubanas. Miami: Ediciones Universal, 1971.
- Valera, Juan. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1958.
- Vela, Arqueles. Teoría literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica. México: Botas, 1949.
- Vitier, Cintio. Lo cubano en la poesía. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1958.
- _____. y Fina García Marruz. Temas martianos. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969.

Wellek, René. History of Modern Criticism. New York:
Norton, 1955.

Zuleta, Emilia de. Historia de la crítica española con-
temporánea. Madrid: Gredos, 1966.