

**UNIVERSIDAD CENTRAL “MARTA ABREU” DE LAS VILLAS**

**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**



---

Visión feijoseana de lo cubano en el poema *Faz*.

Autora: Taylem Piñeiro Zaguirre

Tutora: M.Sc. Carmen Julia Prieto Peña

Santa Clara, 2012

## *Agradecimientos*

- *A Jesús, que me regaló los sueños y las nuevas oportunidades para llegar hasta aquí.*
- *A mis padres, por tanta atención y esfuerzo diario.*
- *A Carmen Julia, que me hizo descubrir a Feijóo y especialmente a Faz, y por su ayuda continua y grande con la tesis.*
- *A Yaima, mi amiga probada de tantos años que estuvo a mi lado en este tiempo.*
- *A Leslie, por su auxilio con la computadora, en el momento más necesario.*
- *A Mario Cesar, no por último el menor, por tanto amor que me inspiró a seguir adelante.*

**«Deseo tener la profunda ligereza de la isla donde vivo, Providencial Hijo soy de un país de vagas tardes, de primaveral retiro, de ciclos dorados de ciclón y frutas rojizas y yerbas que ondean en las nieblas. No soy nórdico, no soy el abigarrado de paternas culturas. Quiero ser el hondo de un hondo distinto, como lo es la graciosa hondura de la luz de mi tierra, la que soy, a la que sueño.»**

*Samuel Feijóo.*

## RESUMEN

La presente investigación pretende profundizar en los caracteres específicos que adquiere la noción de lo cubano en la obra de Samuel Feijóo. El tema, ya tratado anteriormente en lo que respecta a la primera obra poética del autor y también al conjunto de sus creaciones artísticas, requiere ser revisado aún en tanto se hace necesario precisar los rasgos que reviste la indagación sobre lo cubano en el poema *Faz*, que resulta un texto de gran significación dentro de la evolución del pensamiento feijoseano sobre la cultura, no suficientemente explorado aún. Por tanto, se ha propuesto como objetivo valorar la visión de lo cubano manifestada en el poema *Faz*, de Samuel Feijóo, en cuanto a sus elementos ideotemáticos. En el capítulo uno se realiza un acercamiento a los principales enfoques aportados por disciplinas como la antropología, la filosofía y los estudios teórico-literarios, acerca de lo cubano y las nociones de identidad e insularidad, así como el modo en que han sido producidas en el discurso literario. También se recorre el proceso de evolución de lo cubano tanto en la creación artística como en el ensayo y las ciencias sociales en Cuba, específicamente alrededor de la época de la publicación de *Faz*. Tales desarrollos permiten adoptar principios metodológicos válidos para emprender el estudio del texto en cuestión, contenido en el segundo capítulo, bajo la forma de siete apartados particulares, destinados a develar la asociación de lo cubano con los tópicos de la flora y la fauna, lo sonoro, lo cromático, la noche, la isla y el mar, la toponimia y el rostro de los otros. El análisis de contenido rigió el estudio realizado, considerando pertinente el trabajo en el terreno de lo intratextual. Como resultado se advirtió que lo cubano en el texto constituye una profundización de la unidad entre cultura y naturaleza, como alternativa de desarrollo espiritual.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
<b>Capítulo I:</b> Aspectos teórico- metodológicos para el estudio de lo cubano.....	8
1.1: Hacia una conceptualización de lo cubano.....	8
1.1.1- Conceptos acerca de lo cubano.....	8
1.1.2- Lo cubano en los discursos literarios.....	16
1.2: Contextualización del concepto de lo cubano en la época de escritura de <i>Faz</i> .....	21
<b>Capítulo II:</b> Análisis de lo cubano en <i>Faz</i> .....	31
2.1: Tópicos ideotemáticos de lo cubano en <i>Faz</i> .....	31
2.1.1-Flora y fauna.....	34
2.1.2- Lo sonoro.....	42
2.1.3- Lo cromático.....	50
2.1.4- La noche cubana.....	56
2.1.5-La isla y el mar.....	63
2.1.6- La toponimia.....	70
2.1.7- El rostro de <i>los otros</i> .....	74
2.2- Visión integradora de lo cubano en el binomio naturaleza/cultura.....	81
Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	89

## INTRODUCCIÓN

Un estudio sobre lo cubano representa un valioso aporte para todo el ámbito de la cultura. Su abordaje comprende la búsqueda de aquello que aparece como lo genuino y singular en la expresión de los discursos, y que repercute como una manera de identificación propia de la nación. Ahondar en la temática de lo cubano, la manera en que se edifican visiones, representa un análisis significativo y apremiante para los estudiosos del país.

El análisis de este tema consta de gran importancia en la actualidad debido a la homogeneización mantenida por las capitales primermundistas, como lo refiere en su artículo Arnaldo L Toledo: «...es en el mundo de hoy cuestión de primer orden, a consecuencia, principalmente, de los difíciles desafíos que las culturas regionales, nacionales, locales, de minorías étnicas, o de pequeños grupos y aun de individuos, deben enfrentar ante la expansión global de una cultura estandarizante y dominadora.»<sup>1</sup> Llevar a cabo una profundización de este tema consolida la mirada a las raíces, tradición y a todo el proceso en que se edifica la cultura como manera de identificación que tiene el ser cubano.

Con esta investigación se desea ahondar en el tema de lo cubano desde la obra poética de Samuel Feijóo, específicamente su poema *Faz*. Es importante destacar que se ha escogido la producción del autor por el peso de este tema y noción en todo su quehacer artístico. Cintio Vitier define de esta manera su escritura: «Feijóo ha encontrado, con todas sus consecuencias, ese modo inocente, arraigado y esencial de lo cubano.»<sup>2</sup>, señalando la magnitud de su vasta obra, encargada principalmente de profundizar en la identidad cultural cubana. Feijóo produjo una brillante obra tanto como poeta, narrador, pintor, editor y recopilador de las tradiciones folklóricas. Es necesario destacar su labor como importante fundador de las revistas *Islas* y *Signos* que fungieron como

---

<sup>1</sup> «Prácticas discursivas e identidad cultural. (Notas sobre un proyecto)», en *Islas*, Año. 49, No.152, abril-junio, 2007, p.5.

<sup>2</sup> *Crítica sucesiva*, Ediciones UNEAC, La Habana, 1971, p.245

hitos de la apreciación cultural genuina. Muchos lo han considerado como figura excéntrica o autor de poco talento, sin embargo, estas incomprendiones no han opacado el legado cultural que dejó en la afirmación de las expresiones culturales campesinas.

El autor concibió a lo largo de su creación una poética, afianzada en el gusto por lo natural y la propuesta de una cultura que derribara los centros hegemónicos establecidos. Una de las maneras de hacer patente sus conceptualizaciones residió en la lírica. Desde joven comenzó a escribir sus primeros versos, que comienzan con un intimismo en *Camarada Celeste* y luego va madurando hasta llegar en 1954 a *Faz*. Con este poema el autor, y también la literatura cubana, llegan a un dominio diferente de la creación, en la manera de concebir lo propio y genuino dentro de lo artístico.

Para una cabal comprensión de lo cubano en Feijóo, entonces, se hace necesario estudiar el poema que marcó una madurez significativa y comienzo de nuevas propuestas. *Faz* resulta ser el dominio de concepciones ideotemáticas que ya no están marcadas por el hondo intimismo, sino por la entrada de personajes populares y su gran legitimación. Anticipó al coloquialismo revolucionario y proveyó de rasgos necesarios para sus posteriores escritos, tanto en verso como en prosa. Ya con él se vislumbran cuestiones como la concepción del paisaje, que se había mostrado en *Bethel*, pero aquí se cristaliza y toma mayor connotación. Los campesinos con su habla, fiestas y tradiciones se aúnan con la grandeza poética de la descripción de la naturaleza. Así entra *Faz* a una nueva dimensión que antes no se había encontrado en la poesía de Feijóo y que va a programar rasgos propios del concepto de lo cubano en el anhelo de encontrar la esencia de la verdadera poesía y el hombre. Abre la mirada a la naturaleza y a la interrelación de esta para conformar el paisaje, también a los marginados, los pobres y sus problemas sociales. Transporta los espacios naturales, la belleza de los campos cubanos, y al mismo tiempo, muestra la realidad de las ciudades y poblados humildes.

También es necesario añadir que este poema se mantiene aislado de todo círculo o grupo, pues asume particularidades que lo hacen único dentro de la variedad de tendencias de vanguardia de la época. Alcanza una nueva dimensión, al tener una visión única del paisaje, en la intimidad con él. Tiene diferentes características que conforman una visión de la identidad y lo cubano, como en ese mostrar del espacio, con sus manifestaciones en la tradición y los habitantes. *Faz* constituye un

logro del manejo de estas cuestiones que tendrán significación en toda su obra. O sea, aunque mantiene vínculos con las producciones culturales de la época, Feijóo no se encuentra asociado a ninguna escuela, por lo que este poema no puede encerrarse dentro de una tendencia específica; lo cual afirma lo novedoso de *Faz* para la cultura cubana.

Por su calidad poética y el óptimo tratamiento en los motivos temáticos y recursos, es una de las ganancias de la poesía cubana. De él han comentado significativos críticos, entre ellos sus amigos personales Cintio Vitier y Fina García Marruz, que también se dedicaron atentamente a su estudio: «*Faz* se titula este poema extraordinario, compañero ya, por el aliento, el señorío y la autoridad de su palabra, de los mayores y mejores textos de la poesía contemporánea.»<sup>3</sup>, «su ya definitiva *Faz*, importante logro poético, que echó al fuego ya impreso y rehizo hasta darle su actual forma... por ser ya texto de madurez y prelude a poemarios como su *Himno a la alusión del tiempo*.»<sup>4</sup>

Por último, se añade otro elemento importante para la centralización del estudio en el poema, y es el hecho de la insuficiencia de investigaciones que aborden el tema de lo cubano en este texto. Se han realizado proyectos que lo analizan en el agrupamiento de toda su obra, como búsqueda de conceptos generalizadores. Pero no se ha realizado un estudio del tema centrado en *Faz*, lo cual es necesario para la concepción temática de su poesía. De esta manera se quiere suplir una carencia que es necesario investigar para comprender mejor la obra de Feijóo y su importante lugar dentro de la literatura cubana.

Existen dentro de los estudios del tema de lo cubano una diversidad de criterios basados en lo disímil de su metodología. Algunos lo analizan desde una óptica sociológica o psicológica. En esta investigación, que persigue tomar de diferentes puntos de vista se sigue una perspectiva interdisciplinaria, con base en la concepción marxista de la identidad, que sostiene su carácter histórico. Algunos estudios se basan en marcar caracteres del tema desde distintos conceptos, como el artículo de Fernando Ortiz *Los factores humanos de la cubanidad* y el ensayo de Cintio

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 246

<sup>4</sup> Fina García Marruz: «La poesía joven de Samuel Feijóo», en *Signos*, enero-junio, 1990, p. 16

Vitier *Lo cubano en la poesía*. También está estrechamente relacionado con los estudios de identidad cultural realizados por Cristina Baeza Martín y Maritza García en *Modelo teórico para la identidad cultural*. Fundamentalmente, este se ha desarrollado desde la filosofía latinoamericana con las concepciones de Miguel Rojas, por poseer un punto de vista marxista en el que se concibe el cambio histórico como hecho fundamental en el concepto. En ocasiones también se le ha asociado con la insularidad, abordado en un estudio literario por Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer en el libro *El Caribe en su discurso literario*.

El estudio de la obra lírica de Feijóo se destaca por un recorrido del conjunto de su obra, que conlleva a generalizaciones como, por ejemplo, el libro *Samuel o la abeja*, de Virgilio López Lemus, en el que se aborda el tema de la naturaleza en *Bethel*, *Faz* e *Himno a la alusión del tiempo*. Recorre los principales motivos ideotemáticos de esta categoría, aunque sin llegar a un análisis pormenorizado de cada uno, en especial de *Faz*. Pero no deja de resultar necesario para la consideración de algunas temáticas, como la naturaleza, centro del ensayo. También se encuentra el artículo de Fina García Marruz «La poesía joven en Samuel Feijóo», en el que estudia los poemarios anteriores a *Faz*, viendo algunos de los rasgos que conformarán parte de la poética del autor, y esencialmente lo que toma de la tradición. Estas dos investigaciones recorren temas ajenos a la esencia del trabajo, pero son considerables al aporte del análisis de esa poética.

Principalmente, la obra de Feijóo se ha trabajado en la medida que se examina toda su producción, tanto lírica como de otras manifestaciones para llegar a aportes y conclusiones generalizadoras de su poética. Así se destacan los estudios *La expresión nacional en la obra de Feijóo*, de José Millet y *La dimensión cultural de Samuel Feijóo* de Silvia Padrón Jomet. Ambos, junto al ensayo de Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía* dan pautas de la identidad en algunos rasgos. Pero son José Millet y Cintio Vitier los que mayormente se centran en el estudio del tema en la poesía, anotando incluso características específicas en el poema.

Al realizar el estudio de Feijóo, Vitier lo ve como figura aislada de su contexto, analiza las tradiciones, pero sin un balance de causas sociohistóricas. De manera diferente José Millet en *La expresión nacional en la obra de Feijóo* tiene una visión donde afirma algunos rasgos sobre lo que caracteriza al cubano, psicológicamente, como esa medida a no solemnizar la muerte, lo que trae consigo la burla y la risa, al igual que el miedo a los espacios cerrados, por lo que se presentan

ambientes naturales y abiertos. Desde las características del grupo se conforma el discurso y su manera de evidenciar las principales significaciones. Sin embargo, su estudio llega a caer en lo estereotipado. Que una característica psicológica de un grupo se sitúe, no significa que siempre va a estar presente. Así se simplifican los rasgos de ellos y su tratamiento en los tópicos. Es preciso destacar en él su idea de la dependencia del tema de lo cubano sobre un contexto histórico formado. De esta manera analiza la labor del grupo de Las Villas, que integraba Feijóo, y su concepción comprometida de la identidad, que refuerza la idea de la formación del autor.

En ambos se entrelazan igualdad de criterios en el abordaje de la importancia que cobran en su obra la naturaleza y el paisaje. Vitier señala el ornamento con la riqueza de colores y la musicalidad. Millet afirma la sensibilidad natural de Feijóo y la naturaleza como elemento dinámico y vital en el que está presente el abigarramiento en esa multitud de formas. También señala como particularidad la muestra de la topografía, en el que cobra importancia el espacio campestre. Otro elemento es el concerniente a la búsqueda de la esencia en los habitantes, la lección de la piedad, relación que tiene con la realidad, el manejo del mundo campesino y la inserción del lenguaje del folklore. En ambas particularidades se realiza una unión. Según Vitier: «Se libra la batalla principal de lo cubano: la de la intrascendencia y la trascendencia, ingravidez y la gravitación, la nada y la fe.»<sup>5</sup> Se afirma la unión de lo elevado del paisaje con la vida rural y su dura realidad, como señala Millet, la expresividad del cubano se transmite en relación con la naturaleza y la realidad.

Estos elementos participan en una orientación de la caracterización de lo cubano en la obra de Feijóo. Pero penetrando en *Faz*, particularmente, pueden percibirse estas temáticas y otras en un apoyo, pero en la concepción de nuevos hallazgos. Tampoco se va a estudiar el concepto de lo cubano en otros géneros u obras, aunque se tendrán en cuenta los criterios generales.

---

<sup>5</sup> Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p.393.

Por tanto, en todo el análisis se desea responder al siguiente problema científico: ¿Cómo se manifiesta lo cubano en el poema *Faz* de Samuel Feijóo?. Para una investigación que dé respuesta se cuenta con el siguiente objetivo:

Valorar la visión de lo cubano que se manifiesta en Feijóo en su poema *Faz*, en cuanto a sus elementos ideotemáticos.

La variable dependiente fundamental, lo cubano, va a estar tratada a partir de elementos ideotemáticos, que se manifiestan sobre la base de los rasgos semánticos, de las diferentes significaciones y motivos del texto. Así se vislumbran flora y fauna, lo sonoro, lo cromático, la isla y el mar, la noche cubana, la toponimia y el rostro de *los otros*.

Esta investigación se ha estructurado sobre dos capítulos. En el primero, construido sobre dos epígrafes, se ofrecerá un análisis de los principales conceptos acerca de lo cubano, uno referido a la conceptualización y otro a una mirada al contexto en que se escribe el poema en relación con los estudios realizados sobre lo cubano. De esta manera se tendrá en cuenta el momento histórico en que se gestó.

En un segundo capítulo se ahondará en un análisis del poema a partir de siete tópicos fundamentales, antes ya señalados como rasgos semánticos que constituyen la visión de lo cubano. Cada uno de ellos se estudiará pormenorizadamente en un subepígrafe. Por último, se realizará una síntesis en que se concluirá la visión generalizadora de ellos como integración de la naturaleza y la cultura. Finalmente, los resultados se especificarán en las conclusiones finales.

Para llevar a cabo la investigación se tendrá presente el análisis de contenido. Visto por Luis Álvarez Álvarez como interpretación, se lleva a cabo a partir de una búsqueda de elementos que, como procedimiento, construye informaciones que ayudan a conocer el texto. Se basa, fundamentalmente, en la estructura del propio discurso para evitar todo tipo de subjetividades. Así se edifica un texto que analiza rasgos de otro: «El análisis de contenido es un conjunto de procedimientos que, operada sobre la estructura y los componentes de un texto dado, se dirige a construir *otro* texto; este segundo texto constituye una información acerca de la estructura del

primero.»<sup>6</sup> Así, en ese proceso, se utilizan diferentes procedimientos que mueven a diversos análisis y consideraciones: «El resultado es una doble articulación del sentido del texto, y del proceso interpretativo que lo esclarece: por una parte, ese sentido trasparece en la superficie textual dada inmediatamente a la intuición teórica del investigador. Por otra, se refleja en la transformación analítica de esa superficie, procurada por las técnicas del análisis de contenido.»<sup>7</sup>

Se va a utilizar la estrategia intensiva, en la que se estudiarán varios elementos en un corpus reducido, se tomará solo un poema, una parte de la vasta obra de Feijóo, para así investigar el tema en una de sus producciones. Es importante señalar que se trata de un análisis intratextual, en el que se especificarán las significaciones del contenido de los tópicos.

También se seguirá el procedimiento de detección y análisis de las redes isotópicas, siguiendo el concepto amplio de isotopía que maneja actualmente la semiótica, como «recurrencia de categorías sémicas.»<sup>8</sup> Este procedimiento ayudará a seguir las diferentes posiciones que asumen los tópicos, al igual que su aparición en el texto con los principales significados que aportan en la conformación general de lo cubano. La forma resulta válida para el análisis en los discursos literarios, pues permite encontrar diferentes redes que conllevan a los significados en su carácter plurisotópico: «Desde el plano del significado, un texto literario es plurisotópico porque está sometido a distintos niveles de codificación que, al entrecruzarse, determinan lexemas polisémicos y “distorsiones textuales”(Greimas). Está claro que los fenómenos de connotación dependen de la plurisotopía del discurso literario, que se sirve de un sistema denotativo como isotopía básica sobre la que se elabora el sistema de connotaciones, distinto de aquel. Una lectura correcta deberá, por lo

---

<sup>6</sup> Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, p. 134

<sup>7</sup> Pablo Navvarro y Capitolina Díaz en: Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte*, ob.cit., p. 134

<sup>8</sup> A. J. Greimas y J. Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1990, pp. 229 – 232.

tanto, construir los modelos de las varias isotopías que caracterizan un texto, ya sea sobre el plano del contenido (isotopías semánticas), ya sea sobre el plano de la expresión.»<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ángel Marchese y Joaquín Forradellas: Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ed. Ariel, S.A.,1986, p.31.

## CAPÍTULO 1: Aspectos teórico- metodológicos sobre lo cubano

### Epígrafe 1.1: Hacia una conceptualización de lo cubano

Quién es el que yo soy  
o  
quién hace de mí lo que soy...  
Octavio Paz

#### 1.1.1- Conceptos acerca de lo cubano

A través de las diferentes épocas el habitante de Cuba se ha preguntado qué constituye su esencia, cuáles son los rasgos que lo convierten en un ser único. Esta indagación reviste la forma de una reflexión ontológica, pero a menudo es mucho más que eso, pues se transforman sus rasgos en carácter y comportamiento, que se refleja, ante todo, en los productos artísticos. Lo autóctono y propio se muestran en las diversas manifestaciones, a partir de la conformación de cada etapa histórica y cultural. Este proceso permite la constitución y cristalización de los elementos y caracteres que se unen entre sí para caracterizar el concepto del sentir y actuar, lo cubano.

Ha sido este tema una reflexión constante de los investigadores desde variadas posiciones y metodologías. Alrededor de ellas han girado diversas maneras de concebirlo, lo cual trae consigo que se utilicen, muchas veces, determinados métodos que afectan la proposición final. Algunas investigaciones se vinculan a destacar los rasgos sociopsicológicos, a través de las diferentes características que se le atribuyen al sujeto social y nacional, como la identificación con la desacralización de la muerte y el miedo a espacios cerrados.<sup>10</sup> Esta manera resulta válida únicamente si resiste la tendencia a reducir a esquema el esbozo de lo cubano, por la definición de un conjunto de rasgos sin jerarquía o en inventario finito, que predispongan a una visión apriorística en los productos artísticos, y oculten tras una imagen de superficie la enorme gama de valores que se crean y transforman en ellos.

---

<sup>10</sup> Estos rasgos los estudia pormenorizadamente José Millet en su artículo *La expresión nacional en la obra de Feijóo*, en el que enfoca sus argumentos a partir de un punto de vista psicosocial.

Resulta más abarcador el estudio de lo cubano teniendo en cuenta la inserción de lo sociopsicológico dentro de una perspectiva cultural, pues este concepto no puede verse separado de su condición de hecho de la cultura, al formar parte de la manera en que se refleja la producción del hombre, ya sea en el arte, costumbres e idiosincrasia. Fernando Ortiz lo declara: «Hemos dicho que la cubanidad en lo humano es sobre todo una condición de cultura. La cubanidad es la pertenencia a la cultura de Cuba.»<sup>11</sup> No puede estudiarse este concepto sin dudar de su vinculación con la esfera cultural, y no solo como una relación, sino como característica inseparable de él. En el estudio de base cultural, es necesario tener presente que existe una multiplicidad de variantes culturales que enmarcan la diversidad, pero que se unen para formar lo cubano, fundamentalmente por el proceso de mezcla y transculturación que sufrió la nación. De ahí que haya que considerar en planos diferentes el concepto en su referencia a la nación, y las variantes culturales que dentro de la Isla expresan diferencias regionales, de grupos, razas y género. Lo cubano refiere de modo equivalente a la cultura urbana y rural. Las variantes culturales de las regiones de Cuba señalan tanto las expresiones donde es muy nítida la huella cultural africana, como otras donde es más visible la huella hispánica. Lo cubano, entonces, se conforma desde diferentes expresiones culturales que se unen para formar parte de un solo concepto. Es incorrecto enmarcar una sola expresión como única o más importante de la noción, pues se dificultaría su definición. Más bien se analiza como un todo que contiene en sí la variedad de expresiones culturales.

También, a lo largo de las épocas, determinadas estrategias gubernamentales han propiciado la creación y difusión de imágenes de lo cubano a través de variados estereotipos culturales. La imagen de la mulata, el ron y la rumba muchas veces crean falseadas visiones de lo que constituye el concepto. A veces se identifica socialmente con determinadas expresiones que tuvieron ocurrencia en un momento histórico y luego desaparecieron, quedando vivas desde entonces como influyentes estereotipos. Tal es el caso de la huella que dejó el teatro bufo con la consolidación de la imagen de la mulata bailadora y codiciada, que aún es emblema internacional de la nación. Para acercarse al concepto de lo cubano es imprescindible no agrupar las nociones a partir de los estereotipos establecidos. Es importante tenerlos en cuenta, pero como representaciones que

---

<sup>11</sup> «Los factores humanos de la cubanidad», en Norma Suárez (selección): *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1996, p. 8.

expresan un falseamiento, pues muchas veces se crean a partir de intereses comerciales y clasistas, con lo cual se oscurecen las verdaderas manifestaciones de la cultura de Cuba.

Otra de las dificultades en cuanto a la definición del concepto se encuentra en el enmarcamiento de un criterio geográfico. No es viable situar el concepto como operante solamente dentro de un espacio definido, más bien es necesario entenderlo a partir de la concientización que se tiene sobre lo que es propio y caracteriza dicha cultura. Es preciso no solo asociar el concepto al nacimiento dentro de la Isla, a poseer su nacionalidad o convivir dentro de las barreras territoriales, sino al nivel en que se es consciente y dueño de él: «No basta para la cubanidad tener en Cuba la cuna, la nación, la vida y el porte: aun falta tener la conciencia. La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser.»<sup>12</sup> Es decir, en la definición de lo cubano no han de considerarse únicamente aspectos de las condiciones objetivas como las contingencias geográficas, pues lo decisivo es sobre todo la subjetividad asociada a ese ambiente. Por eso, aunque él mismo esté ausente, se hace presente en forma de sentimiento o concepto.

Un estudio en los terrenos de lo artístico y literario precisa un recto entendimiento de la noción en los términos de su carácter cultural y la variedad de manifestaciones que comporta. Es importante no esquematizar ni enmarcar estereotipos, ni sobrevalorar la importancia de los factores objetivos en su conformación, pues la visión artística, por su propia naturaleza dinámica, reordena los sentidos existentes acerca de lo cubano en la cultura, dialoga con elaboraciones previas, propone a su vez imágenes que se avienen o no con lo establecido oficialmente o lo generalmente aceptado, lo cual complejiza los elementos en el propio proceso.

La mayor dificultad en un estudio sobre lo cubano está dada por la variedad de términos que usualmente se le asocian. La acumulación de estudios sobre el tema ha traído consigo que se multipliquen los conceptos que aluden a caracteres básicos de la noción. La convergencia de un campo semántico donde se aproximan lo cubano y la cubanidad, la identidad y la insularidad, amén de otros conceptos de uso más específico como la cubanía o el cubanismo, crean un núcleo

---

<sup>12</sup> Ibídem, p.7

conceptual que debe ser precisado en sus generalidades, atendiendo a la heterogeneidad e incluso a lo contradictorio de sus rasgos semánticos.

Uno de los mayores investigadores de la cultura cubana y descubridor de las metamorfosis de lo africano en nuestro proceso de transculturación, Fernando Ortiz, despliega su visión acerca de este concepto desde un punto de vista sociológico. Reflexiona reiteradamente acerca de lo cubano, asemejando esta noción a la de cubanidad: « La cubanidad es la “cualidad de lo cubano”, o sea, su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal. »<sup>13</sup>(...) «La cubanidad es la pertenencia a la cultura de Cuba. »<sup>14</sup>Insiste, además, en la integración de rasgos donde se unen lo consciente y lo inconsciente, y la relevancia de aquellos que no son propiamente conceptuales, o no se definen racionalmente: «la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes.»<sup>15</sup> Más adelante propone el célebre símil revelador de su concepción culturalógica, al decir que «Cuba es un ajiajo»<sup>16</sup>, lo cual implica no sólo el carácter social, creador y dinámico de la cultura, sino la manera en que se asimilan una serie de caracteres reflejados en las actuaciones y sentimientos.

Ortiz elabora el concepto de cubanismo como el hablar propio de los cubanos, pero, ante todo, como ese carácter único que no se refleja solo en la comunicación, sino que está presente en los sentidos y el amor hacia la permanencia de la identidad: «Será también la tendencia o afición a imitar a lo cubano, a quererlo o a servirlo.»<sup>17</sup>Al igual, señala otra variante conceptual, la cubanía, como aquella «cubanidad plena, sentida, consciente y deseada.»<sup>18</sup> O sea, la identificación con esa cultura que aparece sobre la base del conocimiento, concientización y sentimientos. Estas tres variantes conceptuales □ cubanidad, cubanismo y cubanía□ guardan entre sí elementos análogos, pues evidencian el reconocimiento de los rasgos que constituyen lo propio, pero registran un

---

<sup>13</sup> Ibídem, p.5

<sup>14</sup> Ibídem, p.7

<sup>15</sup> Ídem

<sup>16</sup> Ibídem, p.8

<sup>17</sup> Ibídem, p.7

<sup>18</sup> Ídem

recorrido que va desde lo inconsciente incondicionado de este carácter hasta su asunción deliberada y afirmación. Lo cubano viene asociado a estos conceptos, como la necesidad de evidenciar el cúmulo de las expresiones y ser fiel al sentimiento de vivir dentro de esta cultura. Los sentimientos y la identificación con ellos son elementos claves propiciadores de la expresión de lo cubano.

Estudios posteriores sobre el tema prefieren acogerse a lo cubano antes que al término cubanidad propuesto por Ortiz. Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* realiza una de las más útiles elaboraciones del concepto, al precisar la manera en que debe estudiarse la noción: «No hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada lo cubano, que podamos definir con independencia de sus manifestaciones sucesivas y generalmente problemáticas, para después decir: aquí está, aquí no está. Nuestra aventura consiste en ir al descubrimiento de algo que sospechamos, pero cuya entidad desconocemos. Algo, además, que no tiene una entidad fija, sino que ha sufrido un desarrollo y que es inseparable de sus diversas manifestaciones históricas.»<sup>19</sup> O sea, que el concepto de lo cubano no es, de ningún modo, una configuración cerrada. Está expuesto a los cambios sufridos durante las etapas históricas porque mantiene dentro de sí una evolución, al igual que el ser humano evoluciona junto a sus producciones artísticas. Esta concepción también la mantiene Ortiz, al señalar los cambios que ocurren durante diferentes etapas en la sociedad y la cultura. Para Vitier, la labor del investigador consiste en arriesgarse a estudiar una categoría que cambia diacrónicamente, pero que mantiene la riqueza de nuevos descubrimientos. Cada estudio puede traer consigo otras interpretaciones y modos de apreciar el concepto, debido, también, a la característica dinámica de la cultura, que no se mantiene fija, y por tanto, sufre transformaciones.

Lo cubano, por otra parte, remite directamente a la noción de identidad, que puede entenderse como cultural o nacional. Pero la identidad cultural precede a la nación, en cuanto a la conformación de esta, por ejemplo, ya en 1608 con *Espejo de paciencia* existían signos de un sentir de lo propio, mucho antes del siglo XIX, cuando se cristalizó el concepto de nacionalidad.<sup>20</sup> Lo cubano encuentra cauce en ambas identidades, que también coexisten juntas y se

---

<sup>19</sup> *Lo cubano en la poesía*, ob. cit, p.28

<sup>20</sup> Rolando Zamora Fernández: «Identidad nacional, su nivel de resolución y su relación» en *Modelo teórico para la identidad cultural* Centro de Investigación de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, Cuba, 1996, p.67

complementan, pero resulta ser la identidad cultural una noción más abarcadora, pues lleva en sí la heterogeneidad de manifestaciones que se desarrollan. La identidad nacional se construye para todos los pueblos en la medida que se gesta su carácter de nación, de estado. De ahí que se trate de un concepto que tiende a la homogeneización de rasgos, ya sea en cuanto a los símbolos que lo representan, al idioma o cuerpo de leyes. En cambio, la identidad cultural admite mayor heterogeneidad relativa dentro de la homogeneidad y «puede referirse a otros ámbitos de la ideología, la espiritualidad y la conciencia de los grupos humanos.»<sup>21</sup> Es por esto que ella puede acoger en mayor medida la pluralidad de voces dentro del entorno cultural. La búsqueda de lo cubano en la literatura debe tener en cuenta esta dualidad conceptual, pero tomando como prioritaria a la identidad cultural, salvo en el caso que se pretenda un análisis deliberado del esbozo de lo nacional; de este modo puede visualizarse la pluralidad de rasgos presentes en un fenómeno cultural, así como su diferenciación respecto de las elaboraciones de lo nacional vigentes en ese momento.

En uno de los conceptos sobre la identidad cultural se afirma que es: «la producción de respuestas y valores que, como heredero y transmisor, actor y autor de su cultura, este realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio sociopsicológico de diferenciación-identificación en relación con otro(s) grupo(s) o sujeto(s) culturalmente definido(s).»<sup>22</sup> Aquí se analiza el concepto desde una base sociopsicológica, pero abriendo el espectro de respuestas y valores más allá de estos marcos, por lo que en esencia no resulta una reducción., sino que más bien plantea como premisa la participación del sujeto en la sociedad.

La conceptualización de identidad cultural ha sido realizada con el apoyo de varias disciplinas, pero también desde el campo de la filosofía, específicamente en la zona latinoamericana, debido a la incidencia que tiene en su pensamiento la confrontación con las metrópolis culturales europeas y la búsqueda de una definición propia. De toda esta reflexión filosófica interesa sobre todo las que exponen su punto de vista sobre una base marxista, debido a la importancia que cobra en estas conceptualizaciones lo social por sobre lo individual, y también la determinación histórica de la

---

<sup>21</sup> Maritza García Alonso y Cristina Baeza Martín: *Identidad cultural e investigación*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Editorial José Martí, La Habana, Cuba, 1996, p 20.

<sup>22</sup> *Ibíd*em, p.17

identidad. Según el investigador Miguel Rojas, «la identidad cultural es la condición del ser humano que caracteriza la manera común de vivir en el tiempo y el espacio, un quehacer concreto del hombre en el proceso de creación y re-creación, objetivación y subjetivación, producción y reproducción de la cultura y la sociedad misma. Ella constituye una síntesis de múltiples determinaciones de la identidad en la diferencia que comporta un universal concreto situado.»<sup>23</sup> Así se obtiene una visión sintética a partir de lo social, lo psicológico, lo cultural y antropológico; se analiza que lo concreto y lo social cobran mayor importancia que la cuestión individual, y se estudia la identidad cultural en un tiempo y espacio concretos de la producción del hombre, sus diferentes reflejos y actuaciones.

Hay que señalar otras características importantes de esta definición, como el hecho de poseer determinaciones geográficas e históricas, individuales y colectivas, materiales y espirituales, científicas y tecnológicas, teóricas y prácticas, donde están presentes lo autóctono y universal de una manera dialéctica. Un rasgo esencial se basa en la admisión de la diferencia, en no mirar el proceso desde la mismidad heredada de Occidente, sino en abarcar a los grupos que constituyen las minorías, o sea, *la otredad*: «Toda verdadera identidad es identidad en la diferencia. La identidad para ser tal necesita de la diferencia, y la diferencia supone siempre la identidad, si no hubiese diferencia, no habrían referentes para saber lo que es idéntico.»<sup>24</sup> Así, existe unidad en la medida que se toma en cuenta la otredad y no se aísla para homogeneizar: «Y en este sentido interesa no solo la *mismidad* sino sobre todo la *otredad*. Es decir, no únicamente lo distintivo de una cultura o formas de cultura, sino el tipo de relación que ha tenido, tiene o establece con otra cultura o formas de cultura».<sup>25</sup> La identidad cultural, entonces, se define en su actividad concreta y la unidad en lo diferente que provee el diálogo intercultural.

Por último, existe otro concepto que se encuentra muchas veces asociado a lo cubano, la insularidad. La relación está basada en la condición geográfica de la nación, que permite que forme

---

<sup>23</sup> Miguel Rojas Gómez: “Redefinición y teoría de la identidad cultural”, en *Islas*, Año 41, No. 119, enero-marzo, 1999, pp. 117.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.118

<sup>25</sup> Maritza García Alonso: *Identidad cultural e investigación*, ob.cit., p.12

parte de su identidad el sentimiento insular, lo cual se expresa en determinadas visiones en su producción artística. Aunque, claro está, es importante tener en cuenta no solo las particularidades geográficas, sino la conciencia de sentirse parte de esta cultura. La manera de ser provee una forma de sentir y actuar diferente: «La insularidad impone. Impone la circunstancia de estar rodeado de agua, limitado por ella, que es el misterio y la vida, la incertidumbre y la muerte. Para los nativos de Cuba la Isla es el principio y el fin, el hecho más cierto de su existencia, la objetividad hecha tierra, es todo lo que existe; el reto es el mar, lo desconocido, el sueño, el afuera cuyos puentes se erigen invisibles en el cielo o el mar, esencias ambas volubles e intangibles que exigen para afrontarlas cierta mística del ser»<sup>26</sup> Sin embargo, el tema de lo cubano no siempre va a estar asociado al de lo insular. Muchas producciones artísticas no reflejan este carácter y se centran alrededor de otras temáticas que no se advienen a él. El estudio de *Faz*, por las características del poema y la utilización de elementos ideotemáticos vinculados a lo insular, tiene este tema como complementario al de lo cubano, vinculado con sus caracteres.

Como se ha visto, existe una correlación conceptual alrededor de lo cubano que permite asentar varios criterios como principios metodológicos de un abordaje posterior. En primer lugar, la conciencia de que lo cubano es una identidad, es decir, la peculiar forma de manifestación de una cultura, asociada a la existencia de un pueblo y asentada en determinaciones que abarcan todas sus manifestaciones culturales. En segundo lugar, se trata de un concepto que puede aparecer como no incondicionado o ser afirmado mediante actos de conciencia. Por último, al presentarse como un modo de ser, lo cubano puede anunciarse como entes *per se* o como estilos susceptibles de imitación.

En el estudio de lo cubano, que puede emprenderse desde diversos puntos de vista particulares, como sociológico, psicológico o filosófico, es preferible seguir una perspectiva interdisciplinaria, debido a la demanda de un conocimiento abarcador tanto de la historia individual y colectiva, como de las estructuras sociales y la psicología social, la ideología, la ética y la estética, tanto vigentes en un momento dado, como propuestas por el discurso literario. También resulta cardinal la consideración dentro de este concepto no sólo de entidades objetivas, pues lo subjetivo se

---

<sup>26</sup> Iveity Pérez Izquierdo: La *insularidad* en las obras literarias *La Isla en peso* de Virgilio Piñera y *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez, Trabajo de Diploma, 2006- 2007, p.13

encuentra inmerso, modifica y transforma lo real, de acuerdo con la concepción marxista que ha animado los estudios sobre identidad. Asimismo, esta concepción apunta al carácter variable y mutable de la identidad, su dependencia de los factores históricos, su vinculación tanto con conceptos como con sentimientos, y su carácter de proceso no acabado ni diseñado apriorísticamente.

### 1.1.2- Lo cubano en los discursos literarios

Ahora bien, las diversas nociones asociadas a lo cubano se expresan en los discursos, que reflejan la identidad cultural, ya sea de una forma explícita o implícita: «En el desarrollo de diversas prácticas de análisis del discurso ha cobrado auge esta línea de estudio, pues se trabaja a partir de la hipótesis de que las identidades culturales se construyen en/con los discursos. Todo discurso que describe una identidad, realmente está construyendo una interpretación o propuesta de la misma, con elementos tomados de la experiencia y organizándolos y jerarquizándolos con la intención de formular una presunta verdad y ejercer una praxis determinada.»<sup>27</sup> Lo cubano ha estado construyéndose a lo largo de los siglos en esa indagación acerca de lo que es propio y único que se ha llevado a cabo desde la literatura, las ciencias naturales, la historia, las artes y el periodismo. El proceso de transculturación y evolución de la tradición colonial trajo consigo que en los diferentes discursos se cuestionara sobre lo que constituye lo auténtico. En variadas épocas, a través del ensayo y la crónica se han revelado algunas de estas pautas. Pero también la ficción y la lírica poseen un enorme grado de abarcamiento: «Esa construcción de una cultura en su totalidad interconectada de vida, la abarcan, componen y proponen sobre todo los poetas y los novelistas. Ese discurso que corporiza la cultura y la identidad de esa cultura como sentido, es sobre todo el discurso literario.»<sup>28</sup>

La poesía, narrativa y el ensayo manifiestan esa conciencia de lo identitario a partir del trabajo con diferentes tópicos ideotemáticos y otros recursos. Fundamentalmente, la lírica se encargó de proyectarlas desde las temáticas de la naturaleza y la cultura de sus habitantes. *Espejo de*

---

<sup>27</sup> Arnaldo L. Toledo Chuchundegui: “Prácticas discursivas e identidad nacional” ob.cit., p.7

<sup>28</sup> *Ibíd*em, p.12

*paciencia* comienza una tradición que canta a la naturaleza insular con la alusión a los frutos tropicales. Ya se advierten los primeros signos de criollización en esa preferencia y enumeración de los dones naturales de la Isla y el sentimiento de defensa de la tierra en que se vive. Luego, en el siglo XVIII con Zequeira y Rubalcava se afianza este sentir, pues se escoge como tema para los versos la variedad de frutas de la tierra cubana. Entre una atmósfera en la que se seguían los cánones neoclásicos de la metrópoli con divinidades helénicas, se destaca *A la piña* de Manuel de Zequeira y *Silva cubana* de Manuel Justo de Rubalcava, en las que hay una predilección por las frutas de la nación nativa que por las extranjeras.<sup>29</sup> Luego, ya con José María Heredia, se entra a una nueva dimensión. Vitier señala en *Lo cubano en la poesía* que con él aparece el paisaje como unidad estética y sentimental creada por el alma, pues hay una diferenciación al reflejar estados de ánimo. Pero no queda aquí, él lleva a la poesía toda una gran pasión por su tierra y la trasmite en ese deseo independentista. Lo más importante, dotó a su discurso de símbolos que identifican a Cuba, como la palma y la estrella, además de enumerar fenómenos atmosféricos, playas y plantas propias de la Isla.<sup>30</sup> Otro de los poetas que indudablemente marcó en sus páginas la identificación con lo nacional fue Pobeda, quien se autotituló el primer cubanizador de la poesía con el desarrollo de la décima. En la enumeración de la flora y el canto de las leyendas refleja una naturaleza única y diferente a la de Europa, además de potenciar en sus versos la presencia de una protesta social.

Con el romanticismo la naturaleza sigue siendo la temática más recurrente con el regodeo por lo sensorial y la descripción en que cobraba vida lo sonoro, que continuará siendo usado en la trayectoria de la poesía. Pero, fundamentalmente, hay que destacar el criollismo y el siboneyismo por la importancia que le dieron a la exaltación de la identidad propia, ya madurada en el siglo XIX. Algunos de sus representantes fueron Francisco Pobeda, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, José Fornaris y Ramón Vélez Herrera, en una configuración de las figuras del guajiro y el indígena. En obras como *Cantos del siboney* y *Rumores del Hórmigo*, las bellezas de la naturaleza se afirman como un edén y se nombran árboles autóctonos en un ambiente de musicalidad. Sin embargo, la modelación de sus figuras se esquematizó, llegando incluso a la idealización; aunque tenían un fin de denuncia política y social.

---

<sup>29</sup> Virgilio López Lemus: *Samuel o la abeja*, Editorial Academia, La Habana, Cuba, 1994, p.12.

<sup>30</sup> Ob.cit., pp.65-77.

Ya en el siglo XX se destacan una serie de poetas que continuaban el canto a la Isla, pero desde el modernismo se acusa cada vez más una tendencia a elaborar una poesía citadina, de la intimidad, o con deseos de universalidad. Julián del Casal destierra el campo y el gusto romántico por la naturaleza en su poema *El impuro amor de las ciudades*. Sin embargo, con posterioridad aparece el canto a la naturaleza en *El mar y la montaña*, de Regino E. Boti, pero en él hay menos manifestaciones de cubanía explícita que las presentadas por los románticos, a pesar de que se trate del paisaje de una región concreta, la de Guantánamo. En Agustín Acosta, con *La zafra*, el paisaje campesino se delinea por intermedio de la actividad económica, que remarca, junto a lo paradisíaco, lo angustioso del destino patrio.

Luego, en el transcurso de la transitoria vanguardia cubana, se abren nuevos caminos hacia la expresión poética de lo cubano. En *Trópico*, Eugenio Florit aborda el paisaje con un nuevo refinamiento basado en una mirada esteticista, que capta la fulminante luz del trópico y en cambio, excluye los rumores. Por su parte, la poesía negrista, con su máximo representante Nicolás Guillén, elige mayormente el paisaje citadino para abordar la figura del negro, con la expresión de su cultura, idiosincrasia y situación social. Luego el grupo Orígenes buscará mediante su poética la creación de *otra naturaleza* a partir de la imagen, sobre la base del rescate de la identidad nacional y el cultivo de aristas como lo insular, con enfoques distintos y hasta contradictorios entre sus miembros.

En la mirada a las diferentes etapas de la historia literaria del país donde se cristalizó el tema, se evidencia que ha existido un reflejo de la identidad cultural en el discurso poético. La naturaleza y la cultura de sus habitantes fueron motivos utilizados para construirla. En cada uno de los poetas y tendencias literarias fue madurando el sentido de lo cubano en sus visiones y aportes de aquellas ideas que enunciaban y trataban las temáticas. Se construyó el paisaje a partir de la visión de esa naturaleza insular en la que se mostraba toda una diversidad de plantas y donde a veces prima la elaboración de símbolos o emblemas. También se presentó al hombre inmerso en esa tierra, muchas veces desde una óptica de idealización o como protesta social. Pero también entraron sectores que constituían lo marginado y la otredad, como la poesía de Nicolás Guillén, que se centra en la figura del negro, sus costumbres y modo de hablar. Las realizaciones poéticas a lo

largo de su evolución ponen en evidencia la continuidad de una tradición imprescindible y diferenciadora donde era necesario la mirada a esa naturaleza y entorno.

En el análisis de los discursos literarios se han tenido en cuenta algunas cuestiones que resultan de luz y guía para el estudio, pero que además, ayudan a contemplar caracteres del concepto. Como se dijo anteriormente, la identidad cultural comprende la diferencia, o sea, la mirada a expresiones que se mantienen dentro de la alteridad y fuera de la oficialidad; pero que se constituyen en parte de la cultura. Aunque muchas veces son deslegitimizadas, ocultadas o parcializadas por distintas clases y grupos sociales de acuerdo a sus intereses, ellas integran la cultura de la nación. O sea, el fenómeno se analiza tomando en consideración aquellos grupos que forman parte de la subalternidad, teniéndolos como *complementaridad* de las partes y no desde una mirada donde prima la *homogeneización*<sup>31</sup>.

Toda vez que la expresión literaria del siglo XX haya preferido el tratamiento de lo urbano o sencillamente el cosmopolitismo de los temas, el asunto campesino fue situado progresivamente en los márgenes, y en consecuencia, visto modelado en los discursos literarios como esquema compuesto superficialmente, reducido a sus rasgos más exteriores, o comprendido a partir de una lógica análoga que explica la problemática de los ambientes urbanos. Ya durante el criollismo del siglo XIX la poesía se configuró desde actividades frutivas y cotidianas como la pelea de gallos, la cantoría o la siesta. Conformaban la visión de la naturaleza paradisíaca, lo que reforzó la idealización y ahogó el tratamiento de la conflictividad propia de este entorno. En el siglo XX, al agudizarse su condición de cultura marginada, la visión del guajiro fue muchas veces esquematizada. Sin embargo, el criollismo narrativo de los años cuarenta reconocía en la cultura campesina el reducto último de lo cubano incontaminado, es decir, no degenerado por el contacto desventajoso con la cultura foránea, a pesar de que ofrecía una denuncia de la situación del guajiro desde perspectivas de progreso social ajenas al carácter de esa cultura.

---

<sup>31</sup> Susana Montero: *La cara oculta de la identidad nacional*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003. p. 14. Se ha tomado en cuenta el criterio de la autora en su análisis de caracteres silenciados por la cultura oficial. Así, estudia las cuestiones de género desde esta óptica.

También, el estudio de la identidad en los discursos literarios ha revelado que las condiciones históricas van unidas al desarrollo de lo cubano. De esta manera se estudian los diferentes rasgos identitarios presentes teniendo en cuenta todo un proceso causal. El estudio de Vitier, *Lo cubano en la poesía*, así lo refiere: «Iremos viendo, inclusive cómo la poesía es el espejo fiel de la integración de la patria en el siglo XIX, y del drama de la República después», señala Vitier en su mencionado estudio<sup>32</sup>. No se trata aquí de un análisis de las causalidades históricas en cada etapa literaria, sino de verificar la evolución poética unida a estas variaciones, en la que están presentes la continuidad de la tradición y el arribo a nuevos caracteres. Se trata de una búsqueda del *modo de ser* cubano expresado en la poesía, desde *Espejo de paciencia* y a continuación con Heredia, Plácido, Luisa Pérez, José Martí, y durante todo el siglo XX, a partir de los cambios generados en las poéticas por el paso de momentos históricos.

Debe señalarse que las categorías que remiten a lo cubano en los discursos literarios son consideradas en general como entidades semánticas. Sin embargo, al respecto el estudio de Vitier deja entrever que algunos rasgos de estilo son válidos para apoyar los conceptos elaborados desde lo temático. La definición de las diez esencias de lo cubano en las conclusiones de su ensayo, comporta tanto sentidos como valores que se traducen en una peculiar elaboración del lenguaje poético. Frente a categorías cuyo relieve semántico tiene más peso, como la lejanía, donde el sentimiento de nostalgia remite a la condición del exiliado o desterrado, o el arcadismo, cuya esencia es la mención de la naturaleza o el indio en idilio ahistórico; se configuran otras que remiten más directamente a la forma y el tono, como el ornamento, donde la definición incluye explícitamente un estilo del criollo a través de formas de lo plástico o lo gestual, como la filigrana, el floreo, el arabesco o la espiral, con las cuales equipara las elaboraciones lingüísticas.

De ahí que, aunque no puedan definirse concretamente modos expresivos específicos de lo cubano en el discurso poético, porque los recursos formales empleados abarcan un espectro muy variable y no exclusivo de esos sentidos, sí es visible que cada una de estas categorías repercute tanto en el plano semántico como en la configuración lingüística o en la composición. Por ejemplo, en la

---

<sup>32</sup> *Lo cubano en la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998, p.28

Séptima Lección, dedicada a José Martí, las inflexiones coloquiales y el procedimiento cinematográfico en los *Versos Sencillos* refuerzan las huellas de lo cubano al proveer una fluidez antirretórica y desnuda de recursos para afirmar la reducción a lo esencial. O sea, que aunque los elementos estilísticos no remiten directa ni necesariamente a rasgos de lo cubano, se asocian a significaciones vinculadas a esta noción.

Dentro de los estudios referidos a la insularidad en la literatura, se aportan conclusiones relevantes en cuanto a las formas que adopta la construcción discursiva de esta noción. Cuba, en el Caribe, forma parte de todo un conjunto de islas que comparten los caracteres de la insularidad y los expresan en sus culturas. Esta identidad cultural se vislumbra en los diferentes discursos literarios: «La insularidad, como factor cultural, halla cuerpo en el discurso literario a partir de las más variadas modalidades, las cuales si bien dependen en primera instancia del escritor de que se trate, se repiten, en mágica concordancia, de un extremo a otro del Caribe.»<sup>33</sup> A través de los tópicos más recurrentes -el mar, la Isla y sus habitantes-, se han conformado discursos literarios con visiones de lo paradisíaco. Mas se encuentra ausente de estos abordajes la consideración de determinados rasgos estilísticos como vinculados con esas elaboraciones semánticas.

**Epígrafe 1.2:** Contextualización del concepto de lo cubano en la época de escritura de *Faz*.

**«La Época es Tiempo que se mueve. La persona es espacio que se ha de llenar para que ella pase y siga, y cuanto sea ajeno a ese cumplimiento la destruye. Si la exterior época es impura la época de la persona exige su distinción y genera ella la Época, que en ella estaba muy sola del mundo.»**

**Samuel Feijóo:** *La alcancía del artesano*

En nuestro discurso literario, la maduración del tema de lo cubano dentro del discurso poético es ya un hecho consumado cuando a fines del siglo XIX surge como preocupación recurrente dentro de la reflexión crítico - literaria el asunto de la creación de una personalidad propia. A pesar del

---

<sup>33</sup> Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer: *El Caribe en su discurso literario*, Editorial Oriente, La Habana, Cuba, 2005, p. 97

empleo de una gama variada de expresiones para designar la noción de especificidad nacional, su existencia tiene desde entonces el peso de una evidencia irrefutable y se encuentra fuera de toda discusión. Sin embargo, pervivió durante años un estado de indefinición alrededor del concepto, ya fuera porque el mismo se considerase suficientemente claro para todos, o por la aparición tardía de intentos de sistematización dirigidos a distinguir los sentidos que integraban las fórmulas empleadas.

Dentro de esas fórmulas lexicales para designar lo cubano, prevaleció en un primer momento un vocabulario de poetas. Los sintagmas mas recurrentes –“alma cubana, espíritu de la raza, sentir cubano, esencias de lo cubano, o sencillamente lo nuestro, entre muchos otros – acusan la tendencia a acuñar estereotipos identitarios de manifiesto valor operatorio, pero donde la designación queda en lo metafórico, aludiendo a un sentido en ultima instancia impreciso y susceptible de interpretaciones divergentes.

A partir de la década de 1930 se produce un avance paulatino en el esclarecimiento de la noción de lo cubano, con la intervención de trabajos del campo de las ciencias sociales, específicamente de historiadores y antropólogos. Este momento coincide en lo político- social con la frustración de la revolución del 30, que provoca el fortalecimiento del sentir antimperialista y en favor de la independencia. Ante tantos años de yugo extranjero, la conciencia nacional había emergido debido también a toda la situación vivida en el país. Cuba contaba con décadas inmersa en un status de neocolonia, bajo gobiernos serviles, autoritarios y dictatoriales que mantenían al pueblo en constante represión y necesidad económica. El gobierno de los Auténticos y el golpe de Estado perpetrado por Batista en 1952 consolidaron la crisis de la democracia burguesa, aumentando la demagogia, el robo y asesinatos a líderes revolucionarios. Existía una crisis que se manifestaba en todo los sentidos, haciendo que aumentara la diferencia entre las clases sociales y retrocediera el desarrollo económico. Ante tales avatares había madurado una conciencia nacional, una postura no solo en contra de la penetración extranjera, sino un sentimiento profundo de identificación con la Patria.

En cuanto a los artistas e investigadores de la cultura, existía una gran heterogeneidad de grupos, tendencias y obras que indagaban sobre lo cubano desde diferentes perspectivas y modos de abordaje. Fundamentalmente, se buscaron definiciones a partir de estudio antropológico, desde las

poéticas escriturales y las reflexiones y ensayos sobre literatura. No obstante, se destacaron ensayos y artículos que, desde las ciencias sociales también trataban de definir las particularidades propias del cubano. Fue esta una etapa fértil de investigaciones y quehaceres artísticos que proyectaron y definieron una nación.

Dentro de ellos, la contribución mas decisiva es sin duda la de Fernando Ortiz, a quien se le debe la conceptualización y generalización del termino *cubanidad*, mucho antes de que el Diccionario de la Real Academia Española incluyera alguna entrada referida a identidad nacional, fuera del concepto de *hispanidad*. Los trabajos de Fernando Ortiz en el ámbito de la antropología conducen a una redefinición de la cultura nacional sobre la base de la consideración del proceso histórico de mestizaje y transculturación por el que ella se gesta. Otro factor de esa redefinición, derivado del anterior, es el reconocimiento de la importancia del componente afrocubano hacia cuya difusión se dirige gran parte de la actividad cultural de Ortiz, ya sea en la fundación de revistas o instituciones.

En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), mediante una investigación económica, se llega a conclusiones sobre el significado del ser cubano y los factores que lo han llevado a su conformación. Uno de sus capítulos *Del fenómeno social de transculturación y de su importancia en Cuba* expone el concepto de transculturación. Define términos como desculturación, exculturación, aculturación e inculturación para distinguir el concepto fundamental. Analiza desde un punto de vista culturoológico el proceso de enramado de culturas que se fundieron para propiciar el carácter de la identidad cubana.

Otro de sus estudios *Los factores humanos de la cubanidad*, en 1940, presenta nuevas y continuadas pautas. En el artículo trata de definir este concepto, asociado a la cultura y al sentimiento: «La cubanidad no puede entenderse como una tendencia ni como un rasgo, sino como un complejo de condición o calidad, como una específica cualidad de cubano.»<sup>34</sup> Aquí continúa analizando la definición de transculturación y lo desarrolla desde la idea metafórica de Cuba como un ajiaco, una unión de especies y caldos, o sea, una fusión de culturas. Así Ortiz define lo cubano

---

<sup>34</sup> Ob.cit., p. 7.

como un modo consciente de existencia y actuación, donde ha jugado un papel importante el entramado de culturas y expresiones que en él hay.

Los estudios de Ortiz lograron un análisis de la identidad desde bases científicas, que fueron vitales para la comprensión cabal de su esencia y significado. No fue en vano que lo reconocieran como el segundo descubridor de la Isla, por alcanzar mediante la investigación la definición del rostro cubano, tal como expresa López Lemus: «Ortiz logró desarrollar una suerte de “filosofía de lo cubano”, respondiendo a preguntas claves: de dónde venimos, cuál es nuestro contexto natural, qué significado tiene la cultura nacional en sus intervenciones caribeñas, latinoamericanas, americanas e intercontinentales. Pocos hombres de ciencias o de letras de Cuba se adentraron tanto en los problemas básicos de la identidad cultural de la nación, para desentrañarlos, discutirlos, explicarlos, mejorarlos y fijar pautas que son imprescindibles y hay que tener en cuenta ante cualquier planteamiento del “problema cubano” como problema nacional.»<sup>35</sup>

Dentro la reflexión de las ciencias sociales se produce en 1941 la publicación en La Habana de un trabajo de inspiración sociopsicológica a cargo del abogado Calixto Masó y Vásquez, titulado *El carácter cubano (Apuntes para un ensayo de psicología social)* donde ofrece una caracterización psicológica del cubano haciendo caso omiso de la heterogeneidad de clases, razas y generaciones. Enfatiza en el exceso de imaginación propia del cubano generadora de su innata predisposición para la poesía, el agudo sentido del heroísmo guerrero y la ausencia de sentido cívico. A pesar de que este ensayo fue muy leído y comentado en su época, adolece de falta de documentación pues contiene una generalización fácil y ahistórica.

Salvador Massip publica también en 1941 el estudio titulado *Factores geográficos de la cubanidad*, donde adopta un punto de vista histórico adaptando ideas de Hipólito Taine sobre la influencia del medio, a través de lecturas de geógrafos norteamericanos. Así define los elementos de lo cubano en tres factores: insularidad, tropicalidad y uniformidad del medio físico, entre los cuales el primero se destaca como determinante. Sus tesis se encuentran contaminadas con juicios político- morales y generalizaciones psicologistas que lastran su valor científico, como la idea de la

---

<sup>35</sup> «La obra de madurez de Ortiz», en *Historia de la literatura cubana*, Instituto cubano de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Tomo II, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, p. 749.

dualidad característica de Cuba y de todo pueblo insular, entre características contrapuestas, donde se reiteran los estereotipos morales convertidos en lugares comunes. Su comparación de Cuba con los casos de Inglaterra y Japón implica la tesis de que nuestro acceso a la verdadera civilización estaba en adaptar las características propias a los modelos de civilización de los países desarrollados. Este trabajo dado a conocer una semana antes que el mencionado *Factores humanos de la cubanidad*, de Ortiz, es refutado y rectificado por este con absoluto rigor.

Dentro de los estudios literarios en Cuba es notable el ensayo de Juan Marinello *Americanismo y cubanismo literario* publicado en 1932 como prólogo de una obra de Luis Felipe Rodríguez, donde aparece por primera vez la palabra cubanidad, que formaría parte importante de los estudios de este tiempo, fundamentalmente de Ortiz. En este estudio se denota su honda preocupación por definir el elemento en términos de la circunstancia histórica, o sea, ajena tanto a la imagen idealizada de la visión utópica que largamente se había alimentado en nuestras tierras debido al mito americano de Rousseau, como a la imagen ofrecida por las engañosas alternativas del tipicismo, el folklorismo y el pintorequismo. Dos obstáculos debían ser salvados en su opinión para conseguir la expresión cabal de la americanidad: el de la prisión idiomática que implica la lengua y el de la adopción de una postura irresponsable ante la circunstancia, cualidad criolla que acarrearán el tipicismo y costumbrismo que solo llegarán a la superficie de la imagen. Es por esto que cuando plantea sus argumentos sobre lo cubano refiere que debía existir una búsqueda de las raíces, un hondear para aproximarse a las problemáticas sociales. De esta manera se rechaza en lo cubano toda manera de esquematización y falseamiento.

Siguiendo el recuento de los acercamientos literarios a lo cubano entre los años 30 y 50, cabe mencionar un grupo que en estos años creó una poética propia y enriquecedora, Orígenes. Estuvo integrado por varios escritores como Vitier, Fina García Marruz, Piñera, Eliseo Diego y como líder Lezama Lima. A pesar de su heterogeneidad propusieron un modo de apreciar la literatura que logró la configuración de una definición. En varios de los ensayos de Lezama: *La cantidad hechizada*, *Imagen y posibilidad* y *La expresión americana* se afianzaron sus conceptualizaciones. Se deseaba colocar la poesía como piedra angular de la construcción de un sistema poético del mundo en el que pudiera explicarse la realidad, historia y cultura. A través de la imagen se lograba la creación de ese universo, que además, podía expresar y conformar la esencia de lo cubano. Para

los origenistas existía un vacío histórico que debía llenarse a partir de la configuración de la Imagen: «Entre nosotros había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa.»<sup>36</sup> Proponen, entonces, por parte de Lezama y Vitier, la teleología insular y el etymon cubano, a partir de la idea de la carencia de un mito y el imposible histórico. Se deseaba crear, sobre la base de un esencialismo, una imagen, el origen no encontrado, dañado por el vacío histórico existido durante años de neocolonia. Así, supieron expresar el sentido de búsqueda, de revitalizar mediante una poética la identidad. Se afianzaba en el encuentro de las raíces, de hallar la identidad a partir de la creación y comprensión de la imagen que proclamara la tradición. En la voz de Vitier se constata la idea: «la actitud característica del período histórico en que se va a desarrollar Orígenes: la fe en la capacidad de la cultura para salvar la identidad nacional y la dignidad de la patria»<sup>37</sup>

A pesar de que ha sido incomprendido por muchos por sus presupuestos de evidente filiación con la metafísica y el catolicismo, o señalado por otros como apolíticos, no deja de ser cierto que dotaron a la etapa de una poética que definía el rostro de la Isla en una dignificación de evidente lucha contra la frustración política.

Muchos de los presupuestos origenistas se reflejaron en los ensayos de sus integrantes. Hay que destacar, fundamentalmente, el estudio de Vitier *Lo cubano en la poesía*. En él hay un recorrido por diferentes etapas de la literatura, evidenciando tópicos, categorías que el autor propone como marcas de lo telúrico presentes en el discurso poético. El objetivo del libro es la búsqueda de lo propio, de aquello que define al cubano en su literatura, tal como afirma Abel Prieto en el prólogo: «un libro que no es manual aguado y conciliador; que es frontal, directo, injusto a veces, y que asume sin ambigüedades el punto de vista de un grupo de poetas para entender el transcurso de la cultura cubana, y de la propia nación, desde el pasado y hacia el porvenir.»<sup>38</sup>

Su obra remite a códigos origenistas, en la medida de dotar algunos rasgos de la poesía de un carácter trascendente y marcarlas según los códigos católicos con la permanencia del alma y el

---

<sup>36</sup> José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1981, p.196.

<sup>37</sup> *Crítica 2*, Editorial Letras Cubanas, la Habana, Cuba, 2001, p. 471.

<sup>38</sup> ob.cit., p. 7.

espíritu en el ser. Al definir lo cubano, lo llama la esencia que no es *inmóvil y preestablecida*. O sea, se siguen los valores y significados del esencialismo.

Otra de las características importantes en el estudio es el de concebir la cubanidad *esencial* como aquella capaz de reflejar los rasgos de lo propio. Frente a ella se opone la externa, que tiene su referencia en algunos caracteres de la poesía siboneísta y negrista, o sea, el tipicismo, lo *fáctico*, son vestigios de falsedad condenados por el autor. En contraposición resalta los valores de la poesía *secreta, oculta*, semas derivados de la esencialidad codiciada: «Lo *oculto y secreto* son, pues, respuestas a lo fáctico, un rasgo clave de la cubanidad exterior y uno de los pilares en la definición de la República»<sup>39</sup>. Así también Vitier se enfrenta a la frustración neocolonial, y con esta historia de la literatura desea crear la historia no contenida, desechando aquello que no define verdaderamente lo cubano. De esta manera señala en Heredia: «un acento más personal y secreto»<sup>40</sup>, en Martí «rasgos de cubanidad más secreta»<sup>41</sup>, en Mariano Brull «las claves de su cubanidad y crialledad secreta»<sup>42</sup>(1998:277) y en Lezama « las posibilidades secretas.»<sup>43</sup> (1998:320)

La concepción de Vitier, arraigada en su poética origenista, dotó al concepto de lo cubano de caracteres que lo enriquecieron, en la medida de desarrollar un análisis que validara la esencia de la identidad, basada en aquella búsqueda de la historia literaria que reflejara lo propio.

Otro de los ensayos de la época dedicados a la búsqueda del tema de lo cubano en la literatura fue *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, de Samuel Feijóo, aparecido en el número julio-diciembre de 1949 en la Revista Cubana. En la Nota a la segunda Edición el autor declara la intención de su estudio, analizar en el discurso las marca implícitas o explícitas de lo cubano:«queda la guía ,a través de todo el ensayo ,de las primeras tomas(como se aclichea hoy con ese vocablo) de cubanía involuntaria o voluntaria...al rastreo de de los cubanos elementos o materiales, sustancias o esencias, a escoger, a escoger, a través de nuestra literatura ,conseguidas

---

<sup>39</sup> *Ibíd*em, p.12.

<sup>40</sup> *Ibíd*em, p.71.

<sup>41</sup> *Ibíd*em, p.190.

<sup>42</sup> *Ibíd*em, p.277.

<sup>43</sup> *Ibíd*em, p.320.

hasta el año 56 del pasado siglo.»<sup>44</sup> El libro tiene como máximas el recorrido por los orígenes de la poesía cubana, hasta el último cuaderno publicado por El Cucalambé, a través de diferentes rasgos y tópicos utilizados donde se refleja el tema de lo cubano, el sentimiento de lo nacional. Se divide en tres capítulos: *De Balboa a Pobeda*, *La Escuela siboneísta* y *El Cucalambé*, pero hay que destacar que en los tres existe una unidad, pues se señalan dos elementos por los que recorre la poesía. La naturaleza y el canto al indio son motivos temáticos recurrentes que se estudian en todos los autores como marcas de lo cubano. Así, aprecia una evolución en las características individuales, que repercuten en poéticas y escuelas escriturales.

Para Feijóo, entonces, la poesía refleja lo cubano en la medida en que se desarrolla en el trabajo con estas temáticas, la naturaleza en la variedad de elementos y la búsqueda de las raíces con la presencia y la modelación de los indígenas. Desarrolla a partir de estas dos temáticas todo un estudio evolutivo, enumerando las características de los autores en la utilización de ellas. También, de esta manera, prueba la existencia del motivo ideotemático del indígena y el campesino antes de la aparición de la escuela siboneísta.

Le dedica, no en vano, un capítulo completo al estudio de la poesía del Cucalambé, que significó la cumbre del desarrollo de estos temas y el reflejo de la expresión popular en su poesía. Destaca que va más allá de los otros poetas siboneístas, pues no solo sus versos contenían un valor político, sino que ahondaban en el espíritu y expresiones del pueblo, además de fundir la tradición anterior del canto a la naturaleza y revolucionar la poesía del Romanticismo, fundamentalmente por el acento folklórico y el tema insular: «La voz de El Cucalambé se escapa de la ceñidura temporal por su sana luz insular, por el grávido son de pueblo que le habita. Su color, su generosa humanidad rompe muchas veces el ostentoso aparato romántico en lo que este tenía de negruzco círculo suspirante, de rígido cautiverio reglado»<sup>45</sup>. Lleva a la poesía la vegetación de la Isla con la presencia de plantas autóctonas y toda una unión con la vida del campo y sus habitantes: «La estrecha ligadura entre la vida del campesino y la poesía de El Cucalambé da valor, al mismo tiempo, al pueblo que ha sabido conservar atento, durante un siglo, a su poeta, desvanecido

---

<sup>44</sup> *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, Universidad Central de las Villas, 1961,p.II

<sup>45</sup> *Ibíd*em, p.144.

modestamente ante él, sabiendo lo que debía a la fuente popular»<sup>46</sup> Para Feijóo el canto a la naturaleza y la filiación con lo popular vienen a ser elementos importantes en la constatación de lo cubano, reflejado en los discursos poéticos por tradición.

Esta época también se caracterizó por un florecimiento y desarrollo de tendencias y obras narrativas y poéticas de disímiles autores. Además de la reflexión en los discursos ensayísticos, la narrativa y la poesía también evidenciaron la presencia de lo cubano en varias de sus aristas, no como una reflexión, sino desde lo implícito, desde el tratamiento de sus recursos y manejo de las ambientaciones.

Muchas de las narraciones se dedican a temáticas de lo citadino, con valores desde lo universal, o proveen a la poesía de un gran intimismo, pero también hay algunas en las que sobresale la búsqueda de las raíces, asociado a la entrada de expresiones folklóricas. La tendencia negrista, motivada por los estudios etnológicos de Ortiz, lleva a la narrativa las tradiciones africanas en cuentos donde se revelaban las leyendas y mitos de este sistema religioso. Esto mostraba la comprensión de las diferentes expresiones y culturas que conforman la nación y que se traducen en una transculturación, presentes en la cultura cubana. Lidia Cabrera y Rómulo Lachatañeré son algunos de los escritores que llevaron en sus narraciones todo el universo de esta realización. También la poesía negrista alcanzó en la etapa un desarrollo considerable, con Guillén. Sus poemas estuvieron dotados de un sentido de musicalidad basada en el ritmo del son y el habla del negro, sus costumbres y modos de vida. Así, lo cubano estaba en la cristalización de esta expresión y la mirada al negro, figura que constituía la marginalidad.

Otra tendencia escritural fue la narrativa criollista, que llevaba a sus espacios el campo cubano, con sus campesinos como personajes principales. Fue fundada por Luis Felipe Rodríguez y seguido por autores como Onelio Jorge Cardoso y Carlos Enríquez, quienes revolucionaron aquel realismo costumbrista comenzado. Principalmente, Carlos Enríquez se destaca por una modelación del campesino cubano tanto en su obra literaria como plástica. Fundamentalmente, por plasmar la mitología insular y dotar a las narraciones de elementos maravillosos, que atenuaban el recio realismo de Luis Felipe.

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p.149.

Se trataba de un sentimiento de época donde existía una expresión interiorizada de la identidad nacional frente a la descubanización ocurrida en las ciudades durante la época republicana, tal como afirma José Millet.<sup>47</sup> En las obras había un interés por mostrar el mundo campesino desde todas sus aristas, costumbres, cultura, y también enfocados a una crítica social. La naturaleza, el entorno en el que se desarrollaban los hechos también permanecía activa en las descripciones e interés, sobre todo, por el paisaje natural. Hay un esfuerzo por expresar la identidad a partir de la vida en el campo y la cultura del campesino.

Asociado a este sentimiento y poética se destaca Samuel Feijóo, quien va a comenzar a desarrollar su obra unido esta cosmovisión, aunque no pertenecía a ninguna corriente ni grupo literario, pero pudo dotar a su obra de elementos que exaltaban la cultura campesina, fuera de todo esquematismo: «...ellos, junto a Feijóo, coincidieron en la configuración de una mitología guajira debido a la influencia histórico-cultural de la clase campesina en estos territorios»<sup>48</sup>

La literatura de este tema tuvo su cristalización en la figura de Samuel Feijóo: «...lo que él proyecta es una visión interiorizada de una clase a la cual perteneció por origen y a cuyas esencias nunca renunció, sino sobre todo lo contrario, su valor de identificación emotiva le permite defender con justeza la importancia de desprenderse de los enfoque monolíticos y generalizados sobre un grupo determinado, sin tener en cuenta la diversidad y las variantes objetivas y, sobre todo, subjetivas que existen alrededor de un determinado límite geográfico.»<sup>49</sup> La obra de Feijóo llevó a potencia el desarrollo por el interés de esta expresión, desde los inicios de su producción literaria. Por los años 40 comienza integrando un grupo en Las Villas junto a Aldo Menéndez y Alcides Iznaga, con el interés por la cultura popular y sin asociaciones a otros grupos literarios. También escribe su ensayo *Sobre los movimientos poéticos cubanos hasta 1856*, analizando marcas sobre lo cubano. Es este su interés, la búsqueda de lo nacional, que también se manifiesta en el reflejo de la cultura campesina, fundamentalmente en los poemarios de esta época y en su

---

<sup>47</sup> «La expresión nacional en la obra de Samuel Feijóo» *Santiago*, No. 67, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, dic., 1987, pp. 180

<sup>48</sup> Silvia Padrón Jomet: *La dimensión cultural de Samuel Feijóo*, Centro “Juan Marinello”, La Habana, 2005, p.98.

<sup>49</sup> Ídem.

prosa. En *Jiras guajiras*, *Gajo joven* y *Gallo campero*, hay una irrupción y comienzo del desarrollo del canto a la naturaleza y el interés por lo tradicional campesino, lírica: «del todo ajena ese ruralismo...del típico cuadrilo campesino.»<sup>50</sup> Su prosa ya marcaba el interés por plasmar el modo de vida de esta cultura. En *Diario de viajes montañoses y llaneros*, comenzado a escribir en 1930, hay una orientación del reflejo de ella. La obra de Feijóo, desde la trayectoria en estos años hasta su desarrollo, maduración y término evidencia y modela las tradiciones y vida campesina. De esta forma construye la identidad de una nación y defiende lo cubano en la cultura.

Hacia los años cincuenta ya existía una búsqueda constante de los investigadores acerca de lo cubano. Fue analizado desde diversas metodologías como la antropología y las ciencias sociales, como modos de comprender la noción con un punto de vista sociologista. Pero un rasgo importante consistió en acercarse desde la heterogeneidad a las expresiones culturales de la Isla, con una mirada a lo popular y una posición de denuncia. En este contexto se desarrolla la primera obra de Feijóo y su irrumpe de madurez con *Faz* en un acercamiento artístico a la captación de nociones que constituyen la identidad.

---

<sup>50</sup> Fina García Marruz: «La poesía joven de Samuel Feijóo», ob.cit., p 31

## CAPÍTULO 2: Análisis de lo cubano en *Faz*

### Epígrafe 2.1: Tópicos ideotemáticos de lo cubano en *Faz*:

Para entender la magnitud significativa de la identidad en el poema *Faz* hay que comenzar por definir el mismo título que la obra señala. Afirma Virgilio López Lemus que esta palabra en el texto es plurisémica<sup>51</sup>, notando así la multiplicidad de sentidos que tienen los versos de Feijóo: «faz del entorno, rostro de la naturaleza; faz del poeta, su rostro; faz de la poesía, el poema»<sup>52</sup>. El sujeto lírico se introduce en una reflexión sobre lo que constituye la existencia y creación misma. Como lo declara el investigador es un él - poeta, un narrador supratextual omnisciente<sup>53</sup>, o sea, desarrolla el discurso en tercera persona, cuenta cada una de las acciones, pensamientos y establece un viaje a partir de las tres partes del poema en el que se cuestiona el significado de la creación y de todo lo que le rodea. Es ante todo una búsqueda, una sed de conocimientos acerca de lo que constituye la esencia de la poesía y el entorno. Se comienza con un exergo bíblico del libro de Job: *¿Quién abrirá las puertas de su rostro?*. Con esta pregunta ya se anuncia la existencia de un rostro, una identidad construida a descubrir, que solo se mostrará si se lee sobre lo implícito.

Esa faz anunciada es un elemento reiterado a lo largo del poema, es lo que trata de mostrarse al lector en cada una de las partes. En la primera se debate en la total meditación con la compañía de la naturaleza, su belleza y caracteres en el paisaje. Luego, en la segunda, hay un recorrido por diferentes lugares y un contacto con sus habitantes. Esta parte tiene como especificidad su carácter narrativo. El *poeta* se mueve constantemente de un lugar a otro, donde aparecen diferentes personajes de la ciudad y el campo a través de pequeños cuadros. La tercera resulta conclusión y síntesis de las anteriores, en un sentido de permanente reflexión. El sujeto lírico está en constante

---

<sup>51</sup> Virgilio López Lemus: *Samuel o la abeja*, ob.cit., p.104.

<sup>52</sup> Ídem.

<sup>53</sup> Ibídem, p.116

búsqueda, en permanente cuestionamiento. En ellas descubre lo que forma parte de ese rostro, la naturaleza y la visión de los seres que le rodean. Estos aspectos forman parte de su sentido de existencia y noción de creación.

El poema se destaca por su carácter metapoético, pues existe una reflexión acerca de lo que constituye la esencia de la poesía. El haber establecido un poeta como elemento rector y más importante declara ya la noción de que la búsqueda consiste en comprender su identidad, que se reflejará en su creación. Aparece, entonces, dos componentes que constituyen el hallazgo de la poesía, la naturaleza y la cultura campesina. La mirada a diferentes elementos de la naturaleza suscita que se establezca una similitud entre paisaje y poesía:

*...La poesía*

*bajaba de las montañas, se detenía en la joven, quedaba...*<sup>54</sup>

Sin embargo, en otras ocasiones se produce una identificación entre la creación poética y el acontecer cotidiano de la cultura campesina, como se aprecia en este fragmento de la segunda parte:

*Reía con los gestos labriegos de Juan Liriano al hacer un marco de tablas  
de palma real.  
se entusiasmaba con los relatos del elefante que se metió en la barbe-  
ría de Agustín  
La tarde en que el gran circo invadió el pueblo: se perfumó  
la trompa mientras los barberos lo miraban desde los tejados.  
Todo era poesía, alegre o grotesca o grísea.*<sup>55</sup>

El elemento metapoético es característico en la obra en el sentido de que la naturaleza y la cultura campesina constituyen la esencia de toda creación, la fuente a la que hay que acercarse para construir la poesía. La naturaleza, con sus atardeceres, sus árboles, colores y belleza que emana de

---

<sup>54</sup> Samuel Feijóo: «Faz», en *Poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1994, p.77

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p.75.

las montañas son el soporte y el acompañamiento del sujeto lírico por todo el poema. También la riqueza de la cultura campesina, los productos de su imaginación en contraste con su pobreza y desamparo. En la tercera parte termina el viaje, con un conocimiento pleno sobre lo que constituye ese paisaje que se ha construido, y que define su rostro: «Y así en la madurez descubre que le han labrado un ser, un rostro, algo más decisivo que su propio yo ornamental. Y ese rostro es el fruto de su experiencia encarnizada, fragante o dolorosa, de la belleza, la vida y el arte. Y a esas tres dimensiones dedica las tres partes de que consta el poema.»<sup>56</sup>

Ese canto, entonces, es la comprensión de su esencia, del conocimiento de su rostro, a partir de la definición del que sería su objeto de inspiración: la identidad del sujeto creador se construye de modo paralelo a la búsqueda de un concepto de poesía, que no se consuma en aseveraciones explícitas, sino que más bien queda en esbozo, en incesante aproximación. Por otra parte, el rostro de la poesía se acerca de modo recurrente al de la realidad más inmediata, según se desprende de esa búsqueda que no se verifica sólo en el terreno de la especulación, sino también como recorrido físico por el interior de la Isla. El poeta lleva en sí, dentro de su rostro, la naturaleza y los marginados con los que se siente comprometido:

*...el poeta entra al otoño con la máscara marchita*

*Cubierta por las hojas que adoró (...)*

*Se sacude los rostros que dentro de él pugnan por poseerle*<sup>57</sup>

Su definición hace que el canto se anhele, se busque, mantenga puro y comprometido con su identidad, con lo que es él mismo, la tierra que lo rodea y la identificación con aquellos que le rodean:

*Decide*

*Los besos bajo la victoriosa materia lunar,*

*Lejanos, invictos aun por la sonora costa. Decide el respirar*

---

<sup>56</sup> Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, ob.cit., p.389.

<sup>57</sup> Samuel Feijóo, ob.cit.,59

*De los desesperados, la luz que entra al acucioso (...)*

*Y la tinta del montecillo, y la derrota desde antes,*

*La música hastiada entre las piedras,*

*La faz en esplendor sajada y sangrienta (...)*

*Es la faz*

*Libre de infiel aderezo. Desnuda:*

*Amparada en la vida, la faz, bajo su cielo mortal, entre la hiladura*

*De los sonidos...<sup>58</sup>*

El descubrimiento de ese rostro de la poesía reviste una jerarquización de elementos identitarios que proveen una imagen de lo cubano, construido sobre los siguientes tópicos: flora y fauna, lo cromático, lo sonoro, la noche cubana, isla y mar, la toponimia y el rostro de *los otros*. Su despliegue en todo el texto parte del bosquejo en cada uno de dos dimensiones claves, la naturaleza y la cultura, que se interrelacionan poniendo de relieve al unísono un rasgo natural y su modo de asumirlo o interpretarlo, elementos ideotemáticos con los cuales se construye la visión de lo cubano.

### **2.1.1-Flora y fauna**

Feijóo sintió un gran apego por el entorno campestre, por lo natural que se alzaba en los campos de Cuba. En el poema la naturaleza se constituye a partir de los reinos vegetal y animal como componentes básicos. La flora y la fauna son tópicos recurrentes, y conforman variadas significaciones que ayudan a construir la poética del autor.

Hay que destacar que la flora y fauna aparecidas residen en espacios rurales, en el monte, el bosque. Aunque también participan entornos urbanos, se sitúan, en su inmensa mayoría, los árboles y animales dentro de este espacio. Hay, de esa manera, una preferencia por los entornos naturales, que se cristalizan en el poema en la construcción de un espacio habitado por estos seres

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*, pp.64-65.

constituidos como parte de su esencial característica. Así se nota la inseparable identificación del autor con la naturaleza y el apego por mostrarla en su producción literaria.

Resulta sorprendente la cantidad de plantas y animales nombrados en el poema. Hay un aproximado de 47 especies de árboles y flores, además de 20 animales. Algunos de ellos son, primordialmente, autóctonos del territorio isleño, como el dagame, el cuajaní, vicaria, dondiego, clavellina, almácigo, jobo y guanábana, además de algunos animales, como el caso del colibrí y la mariposilla. El nombrar especies propias de la Isla evidencia el interés por establecer marcas que aluden al territorio cubano. En ningún momento aparece explícitamente el nombre Cuba, sin embargo, al exponer la variedad genérica y autóctona de la nación, designa implícitamente la Isla. Feijóo poseía un gran conocimiento de la flora y fauna cubanas, conocía no solo sus nombres, sino sus texturas y caracteres, todo lo cual insertaba en su poesía: «Hay que decir que el conocimiento de la flora de Samuel es solo comparable a la que de su fauna y flora tuvo un Felipe Poey, aunque con un vuelo poético más alto»<sup>59</sup>. No todas las especies presentadas resultan ser en la generalidad tipos autóctonos de Cuba, algunas son exóticas, insertadas al territorio cubano por diferentes culturas del mundo luego de la conquista española. Sin embargo, en el poema son tratadas como parte ya del propio paisaje y la naturaleza cubana. Lo más importante no es destacar cuáles plantas o animales son géneros propios de Cuba, sino mostrar la diversidad de riqueza que hay en la Isla, y lo que es más significativo, revelar que comportan la cualidad de la belleza a que aspira el *poeta*. Todas las especies forman parte del entorno natural, abierto para sus ojos dentro de su experiencia de vida y recorrido por la búsqueda de lo que constituye su propio ser.

A lo largo del poema estos dos tópicos se encuentran estrechamente relacionados con las descripciones de acciones y espacios. El discurso del sujeto lírico sobre una acción individual o colectiva, siempre está acompañado de la flora y la fauna:

*Junto a las pacientes estatuas*

*Bajo árboles que el mar torna de olores (...)*

*Eleva,*

---

<sup>59</sup> Fina García Marruz: «La poesía joven de Samuel Feijóo», ob.cit., p. 19.

*al encender un orbe débil, fiel hoguera:  
las temblantes láminas del tiempo. (...)*

*Los rumores*

*del murciélago y los animales blancos en la sombra  
acompañan el chirrido de la fogata.<sup>60</sup>*

En este ejemplo el *poeta* se encuentra dentro de una reflexión basada en el retorno al pasado. A su lado, junto a sus pensamientos, se encuentran estos elementos naturales. O sea, que en su constante reflexionar sobre lo que le rodea, ya sea la belleza natural o la miseria de sus amigos, o en compañía de otros personajes la flora y la fauna participan de todo el paisaje:

*Sale al camino apartado...  
Escolta de floridos bienvestidos  
Le lleva hasta el lugar donde el olor del tabaco tira de la brisa.  
Un sol gigante va a hundirse entre palmares con fondo de luna.  
Se sienta sobre un tronco  
de almácigo y piensa, calmados los nácares del ocaso,  
en el portero anciano que todas las tardes lee su Biblia.<sup>61</sup>*

El escenario se construye sobre la presencia de las plantas y animales, inmersos no como un cuadro lejano, sino en constante interacción con las acciones. Pero no solo están presentes sobre el ejercicio del pensar, también en las diferentes sensaciones:

*Oye al ocuje, al deslizar el viento sus cadenas sobre el follaje.  
El palo despide a las suaves lechuzas,  
Las que en los cenicientos bohíos apenas entrevistos, posan el caracol blanco.<sup>62</sup>*

---

<sup>60</sup> Samuel Feijóo, ob.cit.,p. 61.

<sup>61</sup> Ibídem, p. 79.

<sup>62</sup> Ibídem, p.67.

En la segunda parte, que hay un contacto directo con los hombres y su cultura, la flora y la fauna se asocian a actos de los habitantes, incluyendo su vida diaria y actividades cotidianas. Se construye un paisaje basado en el entorno natural, en el que están presentes estos dos elementos como entidades inseparables de él, promoviendo las descripciones de los lugares basados en estos dos tópicos. Así, siempre se asocia su presencia al carácter natural e interactividad con el hombre:

*Los altos dagames, los cuajanés, se  
teñían de gasas  
malvas en las copas, las cuales se detenían, contemplando el callado  
panorama, vasto (...)*

*Desde lo alto, besado de las brisas,  
vio, abajo, en una hondonada lejana, humo. Hacían fuego.<sup>63</sup>*

También en esta parte hay un fragmento donde los animales y diferentes tipos de árboles son utilizados para lograr música durante una fiesta campesina. El segmento no solo es una descripción externa de un paisaje o la recurrencia a diferentes elementos, sino una aproximación de ellos con el hombre, la interacción de la naturaleza con lo humano, en unión con la cultura campesina. Los diferentes instrumentos para lograr música se construyen a través de plantas y animales, de esa manera hay una conciliación inseparable con la naturaleza, alejándose de toda artificialidad:

*Guaguí cogió un pito de calabaza y chifló un mambito.  
Pepe Cortés rascaba el carapacho de una jaiba rosada, notas marinas sal-  
taron (...)  
Moisés se palmeaba las nalgas, Alcides meneaba un gran quimbombó seco.  
Una penca de guano cana servía de guayo, de clave los cepillos<sup>64</sup>*

Tanto en la reflexión como en las actividades del *poeta* y otros personajes, la flora y fauna son utilizadas como elementos de descripciones de entornos y acciones, en los que aparecen como motivo principal. Pero no cumplen el papel de meros objetos vivientes, ellos son parte dinámica

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p.76

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p.73

del entorno, pues interactúan constantemente con el sujeto lírico o con los demás personajes. El entorno natural, que aparece en su mayoría, tiene un mayor privilegio en el texto, ya que se muestran las diferentes especies de animales y plantas cubanas como parte esencial e importante en la construcción de escenarios y situaciones. Al disponer de los elementos naturales como parte inseparable de la cultura del hombre establece entre ellos dos nexos inseparables que se habían roto con la superposición de la cultura citadina.

La interacción no solo ocurre exteriormente, sino que también viene a formar parte del propio *poeta*, de su rostro, su propio ser. La flora no solo constituye sitio de la atmósfera exterior, también es el interior de él, al constituirse su faz:

*El poeta entra al otoño con la máscara marchita*

*Cubierta por las hojas que adoró*<sup>65</sup>

Al evidenciarse esa unión de la flora con el sujeto lírico, hay una interiorización de la naturaleza en una metamorfosis hombre-vegetal, que ya afloraba como tópico relevante en la poesía anterior de Feijóo, específicamente en el poema *Aventuras con los aguinaldos*. Este fragmento forma parte de la primera estrofa del poema, es la primera alusión a ese sujeto, lo que muestra la importancia que se le otorga a la fusión íntima con el entorno natural. Hace su entrada con una máscara que no es artificial, sino parte de su yo, su identidad. Esto hace que se identifique plenamente con la naturaleza, que actúe según sus principios y lo refleje en su creación:

*Entre gemidos salmos ondulando ante su faz*

*ha elevado su tallo de bruma, irisada alguna vez,*

*para ornar las previstas cavernas de la melancolía*

*con la tierna ira fosforescente en el trazo.*

*decora así la mustiedad del tiempo*

*su pincel de yerba restauradora (...)*<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p.60.

Aquella *yerba restauradora*, ese mundo natural conformado en el espacio de los montes cubanos, es el elemento que forma parte de la creación del *poeta* y extingue cualquier impura artificialidad. Así se construye la poética de la unión indisoluble del hombre con la naturaleza, al ser el mundo vegetal parte íntima del hombre. En esta interiorización la identidad tiene sentido, formándose el hombre plenamente identificado con lo natural, aquel que muestra el campo cubano en todo su esplendor.

El entorno natural aparece como potencia viva, revelada con fuerza como protectora y dios. En uno de los fragmentos aparece la imagen del cactus, que toma la forma de dios sin cambiar su representación exterior de planta:

*Pero desde los secos alientos del suelo  
Surge la gran flor del cactus,  
Inmóviles sus armas violentas,  
Alimentadas del rocío...  
Un dios de los vegetales;  
Una bellísima espada esmeralda con un lunar de agujas  
Que se resuelve, una vez, en la flor roja;  
Con todas sus armas, saetas, pinchos, mazas, sables, cerbatanas, garras  
erizadas,  
verdes,  
Sostenido del sudor de las dunas, tan reciamente<sup>67</sup>*

Se escogió como figura el cactus por su característica morfológica. Rodeado de mecanismos de defensa y ataque, el cactus es alegoría de dios-guerrero y también del propio *poeta*, quien resiste el embate poderoso de la belleza natural. Así, la naturaleza aparece como origen, fuente y principio de la existencia, pero en específico, este mundo vegetal recibe la significación de potencia

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, pp.66-67.

poderosa, y poseedora de belleza que conmueve al *poeta* en la escena aparecida en la misma estrofa:

*y el mar mire asombrado la conmovedora voluntad de la belleza*<sup>68</sup>

Esta naturaleza no tiene un carácter de entidad inmóvil, sino de potencia que posee vida y puede proteger con sus armas naturales a los demás seres. El entorno en el cual el autor lleva su poesía tiene la característica de interactuar constantemente con el *poeta* y los demás personajes, pero de una forma dinámica, que muestra la potencia que posee el mundo vegetal y su carácter de defensa, ayuda y salvaguarda con la amplitud de su belleza.

Aunque esta naturaleza no es destructora ni causante de peligros, no se excluye lo abrumador de la experiencia de la belleza que ella puede suscitar. Los caracteres de esta belleza insisten en la plenitud de lo sensorial y en cierta violencia turbadora, salvaje, que sin embargo mantiene una visión de lo paradisíaco:

*Siente el amor volver entre olas salvajes, convulsas y chillando.*

*Hasta que el eco recogido es lejano, rompe en lo más lejano.*<sup>69</sup>

Esa imagen se complementa a través de la referencia de plantas y animales cuya actuación no abruma, sino provoca la alegría y lo agradable:

*¡Mirad que la luz danza en los árboles que en la tarde moran!*

*Y ellos, en sus paraísos profundos, hablan todos a un tiempo,*

*Suben a un caimito, vocean a las vacas, al fiero toro burlan y hallan caminos agradables*

*por la vasta extensión de los campos*<sup>70</sup>.

La imagen de la luz y la referencia a un árbol autóctono, transmiten la idea del paraíso, sin que este sea visto como inmóvil u ordenado, ya fijado como entelequia, a la manera de la imagen edénica, pues existe también el paisaje cargado de sensaciones asociadas al sentido de la belleza:

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p.66

<sup>69</sup> *Ídem*

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p.75.

*Su vista recorre*

*Los paisajes, los rincones bronce del follaje, las palmas reales*

*Subiendo y bajando colinas de sol suave y brisa norte.*

*Más le valiera no mirar los deshabitados paraísos vegetales.*

*Nadie, nunca, sino él, allí y dondequiera, los habita<sup>71</sup>*

Hay que destacar que dentro de este fragmento se encuentra la imagen de la palma real. De nuevo hay una alusión explícita de que ese espacio significa un paraíso. En él está la palma real, símbolo por tradición de nuestro país, imagen de identidad. Es cierto que muchas veces el paisaje lleva en sí un carácter idílico, pero de esta manera quiere destacar la imagen paradisíaca, aunque este elemento no logra esquematizar la figura de la naturaleza y del campesino. No se realiza una idealización del elemento humano, pues él aparece luego en su más cruda realidad, sino que se persigue resaltar la belleza natural. En uno de los fragmentos, luego de la descripción del lugar en el que participan dagames y cuajaníes, el *poeta* se siente inmerso dentro de un entorno poseedor de vida y belleza:

*Anohecía, y la nota roja meciéndose en la distancia a sus pies(...),*

*Con su pecho lleno de belleza<sup>72</sup>*

El entorno natural cubano está trabajado sobre la visión de aquella naturaleza, no destructora y peligrosa, sino poderosa fuente propiciadora de belleza y de una inquietud que no conturba la ligera paz insular. El paisaje se define entonces dentro de las dimensiones y emotividad propia de los reinos naturales de la isla. Al decir de Vitier, ese entorno presentado por Feijóo no es «el espacial y planetario de la pampa, no el lujurioso y telúrico de la selva, no el poderoso y plástico de los volcanes, sino el que ya conocemos en nuestra poesía (...) árboles del rocío, caracoles de la luz y la penumbra(...), ramaje tierno mojándose idílico en el agua.»<sup>73</sup> Se desea exaltar la naturaleza a través de la imagen de lo paradisíaca en sentido de belleza, proporcionado por su carácter

---

<sup>71</sup> Ídem

<sup>72</sup> Ibídem, p.76.

<sup>73</sup> *Lo cubano en la poesía*, ob.cit., p.379

dinámico y muchas veces conturbador en el que se rompía todo esquematismo de la tipicidad ruralista y alejada también del criollismo decimonónico donde existía una naturaleza en su generalidad tranquila y apacible, unida al hombre solo como manera de supervivencia.

Los escenarios en los que se configura el paisaje están enmarcados con la presencia constante de la fauna y la flora como móviles para representar el campo cubano con la variedad de especies autóctonas o insertadas por diversas culturas. Este mundo interactúa constantemente con el *poeta* y otros personajes como entidad dinámica, que atrae la idea de la visión paradisíaca, como elementos representativos de la identidad propia.

### 2.1.2- Lo sonoro

El paisaje construido a lo largo del poema está constituido por diferentes elementos sonoros. Ellos hacen que se posea una determinada visión de lo cubano en el texto, pues apoya las diferentes significaciones que se ofrecen. Lo sonoro se utiliza formando parte de elementos naturales o humanos y provee, así, determinadas características a los componentes que ayuda a describir.

Para Feijóo era muy importante el elemento sonoro como tópico en la poesía. Así lo afirma en su minucioso estudio *Poética cubana de los sonidos en el siglo XIX*, apéndice del ya citado ensayo *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*. Aquí estudia el recorrido del tópico del sonido en los diferentes poetas de ese siglo: «recogí, en algunos poetas del XIX, los modos y los giros sonantes de su obra.»<sup>74</sup> Este tópico propiciaba seguir las marcas que constituían lo cubano en las producciones poéticas. Así se destacan los rugidos, huracanes y monstruos sonantes de Zequeira o los rumores del bosque cubano con delicados instrumentos de Julia Pérez. Diversos son los tipos de sonoridades presentadas, pero todas son parte de la tradición formada por una poesía que se hacía única con la creación de estos recursos: «Una de las alegrías mayores de la poesía cubana del siglo XIX fue el largo, variado, moroso tratamiento de los ruidos vegetales, naturales y artificiales, que los poetas de la isla escucharon, eligieron y casi agotaron, casi amaneraron. Si bien es común la alusión poética a los sonidos de la naturaleza, el goce de sus rumores, en todas las

---

<sup>74</sup> Samuel Feijóo: *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, ob.cit., 1961, p. 161

lenguas donde se escriben versos, entendemos que no ha gozado esta de mayor abundamiento y búsqueda y regusto que en los líricos del siglo XIX cubano. Fue esta una singularidad demasiado evidente, una especie de secreta escuela obligatoria natural.»<sup>75</sup>

En *Faz* hay una recurrencia de la enumeración de sonidos, que ayudan a la configuración de un paisaje construido y conllevan diferentes significados. En la primera parte, que ya comienza a definirse el concepto de la faz del *poeta* y su entorno, hay referencia a que el rostro está construido con el elemento musical. O sea, que en la edificación de esa noción identitaria, los sonidos ocupan un lugar importante:

*Ah faz, enmudecida tantos tiempos, esplendente enigma (...)*

*Amparada en la vida, la faz, bajo su cielo mortal, entre la hiladura  
de los sonidos (...)*

*Ah, qué fresco aliento*

*concilia su oscuro silbo en la floral ribera*<sup>76</sup>

En estos ejemplos se alude explícitamente al silbido y la música como partes inseparables del rostro formado. Dentro de él habitan disímiles sonidos de la naturaleza o aquellos que emite el hombre. O sea, que los sonidos actúan como recursos inseparables en la construcción de ese paisaje creado. En el siguiente fragmento se nota en cada verso la aparición continuada de diferentes sonidos. Esto provoca la sensación incesante de ellos y el carácter dinámico que provee a los elementos naturales que hace referencia:

*Las mínimas hogueras crepitan.*

*Giman los leños, cruja la resina, asalte*

*Con sus gotas doradas los ramajes;*

*Silben los nudos del oliente cedro.*

*Sean las músicas junto a las sordas aguas;*

*Hasta que el hastío roa su podrido refrán.*<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Ídem.

<sup>76</sup> Samuel Feijóo: «Faz», ob.cit., p.64-65.

Hay un interés por mostrar los diferentes sonidos expresados por los elementos de la naturaleza, ya sean animales, plantas, agua o el fuego. Estos sonidos se expresan mediante dos tipos de caracteres: ruidos o música. Su permanencia en el texto se realiza a través de la referencia directa o mediante metáforas. Por estas vías se van a expresar los diferentes sonidos del campo cubano, ya sean los ruidos o instrumentos musicales.

En el texto las metáforas afectivas manifiestan diversidad de sonidos. En el *enorme tronco de la noche con todas sus aberturas de plata silbando, aquella arpa musgosa del malecón* y *crepita un ramo de cristal* aparecen los elementos que aluden a estos sonidos, pero con una unión ilógica a sus referentes, lo que causa una desautomatización al lector y permite la aparición de elementos connotativos. La relación entre la realidad y el término imaginario carece de lógica, no está fundada sobre una base común objetiva, sino subjetiva y emotiva. Estas metáforas apoyan la aparición de lo sonoro en el interior del elemento natural en su realización poética.

*Faz* expresa diferentes tipos de sonoridades. Uno de sus ruidos se destaca por ser tenue, casi inaudible, provocado por algunos animales campestres o por las aguas del río:

*Los rumores*

*Del murciélagos y los animales blancos en la sombra*

*acompañan el chirrido de la fogata.*<sup>78</sup>

*oye los rumores del agua, sus artes, las vasijas de cristal*

*que la arena dona gozada del fuego.*<sup>79</sup>

*Algunos niños miran lelos las aguas rumorosas iluminadas de bombillos dorados.*<sup>80</sup>

*El anochecer ha descendido sobre las vacas, las montañas y el susurro del murciélagos.*<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p.94.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 61

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p.87

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p.72

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 89

Estos rumores, sonidos apagados, casi ininteligibles, se repiten una y otra vez en las descripciones donde está presente la naturaleza y muchas veces la acción del hombre. Feijóo continúa la tradición de los poetas decimonónicos, especialmente de El Cucalambé, quien gustaba de presentar en sus poemas el rumor del río y las aves. Además de este sonido se destacan los chirridos y silbidos:

*El anochecer dibuja los racimos, en la suavidad*

*De sus manos sedosas. Chirrían los grillos, a los arroyos.*<sup>82</sup>

*Una vieja fríe buñuelos de yuca*

*iluminada por leños silbantes*<sup>83</sup>

*Los pensamientos del fuego de altos círculos, que llaman, que silban*<sup>84</sup>

Estos rumores, silbidos y chirridos son emitidos por elementos provenientes de la naturaleza. Mediante ellos el entorno toma caracteres humanos, aparece como parte dinámica y poseedor de rasgos creativos. Los sonidos más caros al poeta son precisamente los que descubre en una escucha bien atenta, en un encuentro íntimo con el entorno. El autor los maneja para reforzar la idea de ligereza en los ruidos mínimos del campo cubano, lo que no trae consigo estrépito, ni fuerza peligrosa. Esto refuerza la visión paradisíaca del entorno natural cubano que existe en el poema, al deslizarse en ella pequeños ruidos que participan de las reflexiones del sujeto lírico o de las acciones del hombre en los diferentes escenarios. Pero esto no determina que aparezcan sonidos mayores, provenientes de una música creada o en la unión de los pequeños, que da la apariencia de densidad, multiplicación.

No son solo ruidos lo que transmite el entorno natural, la visión paradisíaca se refuerza con la utilización de instrumentos musicales como tópicos. Determinadas sonoridades de la naturaleza son transformadas por analogía metafórica en instrumentos musicales que ofrecen un concierto. El mar es una viola y su música no ofrece tonos desagradables, sino lentos y restauradores, propiciadores de la creación poética en la que reflexiona el sujeto lírico:

---

<sup>82</sup> Ídem.

<sup>83</sup> Ibídem, p. 82

<sup>84</sup> Ibídem, p. 97

*entra como un invitado de las violas  
estériles, encendiendo sus huecos, lentamente presentadas*<sup>85</sup>  
*Puede entrar al mar, cintilando, pardo, cruzando  
con sus imperdidas violas sonando en la liviana  
y silenciosa sombra de la malva amarilla*<sup>86</sup>  
*la viola marina del malecón*<sup>87</sup>

Feijóo escoge los instrumentos de cuerda como tópicos de la manifestación musical en la naturaleza. Las violas y arpas son clasificadas como *dulces*, elementos que dotan de belleza a aquella naturaleza paradisíaca. La música del arpa, extraída de esa naturaleza cubana, se convierte en el elemento propiciador de la creación poética, reflexión constante del poema. El sujeto lírico, al hallarse en el entorno campestre o cerca del mar, los convierte en música y parte de su necesidad por encontrarse a sí mismo y a su creación:

*Medita entre las piedras; sus instrumentos dulces lo amparan  
un instante. Las arpas cimbran dentro de su oreja; crepita un ramo de cristal. Oye. Cercado  
de la nocturna valla su oído escucha  
el paso de las imágenes eligiéndole.*<sup>88</sup>  
*y frente al mar negruzco donde va a dar, mira  
aquella arpa musgosa, congelándose, y la tañe; irónicamente;  
Alguna consolación encuentra en ella del insomne oficio.*<sup>89</sup>

El vínculo entre la creación y los acordes sinfónicos imaginados sobre los sonidos que provee la naturaleza, no lleva, sin embargo, a la disposición del lenguaje en cadenas de valor fónico, recurso desarrollado por algunos poetas de la vanguardia cubana y de otras latitudes a través del juego

---

<sup>85</sup> Ibídem, p. 59

<sup>86</sup> Ibídem, p. 67

<sup>87</sup> Ibídem, p. 75

<sup>88</sup> Ibídem, p.66

<sup>89</sup> Ibídem, p.p.71-72

jitanjafórico. A lo sumo se recurre a procedimientos de adición y de reiteración fonética, como la aliteración, la paranomasia, el calembur y el redoble, mas ellos no se emplean en ningún caso como remedo de la orquestación sinfónica que en el texto se alude por medio de las violas y el arpa.

La naturaleza, en la manifestación de su música, también se expresa mediante el crepitar de las campanas, cuyos sonidos son emitidos por el bosque y aparecen como aquellos que ningún hombre puede superar. La naturaleza se impone por su capacidad de poseer rasgos únicos:

*Por las ocultas grutas las voces*

*respiran y las alejadas campanas que surgen de los bosques*

*quedan entreabiertas, como soplos no exhalados que se recogen:*

*Quizás la música que ninguna cuerda reproduce:*

*La boca que no se reproduce; un germen sellado tal vez.*<sup>90</sup>

El poema ofrece una variedad de sonidos que proveen la visión del campo cubano desde los pequeños sonidos hasta la más elevada música. Ellos dotan a la naturaleza de un dinamismo no animista y le atribuyen rasgos humanos que la convierten en un ente acompañante y no como pasivo de contemplación o escenario de las diferentes acciones que se realizan. La visión de lo paradisíaco se refuerza en las imágenes de su conversión en instrumento musical, donde domina la belleza y armonía. Aún los ruidos, ya sean pequeños o grandes, no rompen con ella. Se trata de una naturaleza cargada y no un paraíso donde todo está organizado. La naturaleza insular aparece en su imagen de sobrecargamiento, como lo expresa en *La alcancía del artesano*, tratado poético que recoge sus pautas sobre creación escrito años después, cuando ya había afianzado este estilo en su poesía con *Faz*: «El tono de los tercetos de Dante, variando lento, tornando, respirando igual. Así se forma el mar tonal, inmenso, de voces bien trabadas, densas.»<sup>91</sup>

En el poema los sonidos también se utilizan en la reflexión y encuentro con culturas pasadas. En algunos fragmentos se hace mención al recuerdo de los aborígenes. La cultura indígena aparece en

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p.63.

<sup>91</sup> Samuel Feijóo: *La alcancía del artesano*, Universidad Central de Las Villas, 1958, p.27.

su medio natural como una evocación a partir de sonidos expresados mediante susurros y rumores, cobrando vida. Mediante ellos la aparición y el contacto con la civilización antecesora se hace patente para profundizar en los orígenes de la cultura cubana. No hay una disertación sobre la huella aborigen en Cuba, pero su mención ofrece el reconocimiento de su permanencia. Aunque la extinción indígena fue masiva en la nación a la llegada de los conquistadores, esta cultura dotó de algunos elementos a la Isla, como señala Vitier: «De nuestros indios queda: la casa de palma, vivienda o caserío que se funden en la naturaleza; colecciones de idolillos, caritas y utensilios; algunas conmovedoras pictografías. Huesitos en la playa. Pero también los nombres, misterioso triunfo. Y los dos rasgos señalados: el poco fondo religioso, la mucha y suave risa.»<sup>92</sup>

La cultura aborigen aparece en esa visión de civilización dañada que aún permanece dentro de la nación, junto a su naturaleza. Por los sonidos que expresan refieren la vida que aún mantienen, o sea, la pervivencia dentro de la cultura cubana, en el entramado de expresiones que existen mediante el proceso de transculturación:

*Los pacíficos indios asesinados*

*se congregan bajo los árboles, en las playas pedregosas,*

*y el paseante les oye susurros de tranquilo viento; eglógico y dulce*<sup>93</sup>

*Oye los susurros fabulosos*

*Del húmedo trópico entre chillidos de los numerosos monos extintos;*

*El ruido oye de los viejos truenos, los millones de pájaros muertos en sus ramajes*

*Y el rumor del pie de los caciques que bajo tan estupendos palios se conciliaron*<sup>94</sup>

En el primer ejemplo, la tríada de adjetivos referidos al viento evoca el alma de los indios en un gesto animista que es infrecuente en el poema, y rescata la mirada siboneyista sobre este tema al influjo de las lecturas que realizara Feijóo. Con ello refuerza la imagen paradisíaca pues los

---

<sup>92</sup> Ob. cit.p, 33.

<sup>93</sup> Samuel Feijóo: «Faz », ob.cit., p.75

<sup>94</sup> Ibídem, p.78

aborígenes forman parte del paisaje, perviven en sus sonidos, con los rasgos de su cultura. Aunque reproduce la imagen idealizada, a la manera de la tendencia siboneyista, es patente que se trata de una reflexión cultural asentada no en rescatar un tiempo ancestral, sino en advertir las sutiles pervivencias de esas raíces en la Isla. En los dos ejemplos mencionados, únicas apariciones del indio en todo el texto, no se construye un cuadro de su vida y costumbre, más bien se desea destacar su nexos con la naturaleza como indestructible huella cultural. En el segundo ejemplo los pequeños ruidos dejan aparecer la figura del cacique en la evocación de los bosques donde *se conciliaron*, que ahora son destinados a la industria maderera. Esta vez, junto a la civilización aborígen surge la naturaleza pasada y la reflexión histórica y cultural del dominio español en Cuba, que es ya dominio de empresas, también destructoras del pasado. Los rumores y susurros son utilizados como únicas marcas de la vigencia y permanencia de la cultura aborígen, además de permitir la evocación de los orígenes de la nación.

Pero, además de la aparición de los sonidos referentes a la naturaleza y la huella aborígen, también algunos expresan la vida del hombre campesino y su cultura. En el recorrido por diferentes campos cubanos el *poeta* se inserta en la vida campesina a partir de la muestra de su situación social. Como se aprecia en los siguientes ejemplos, las conversaciones y el sonido de sus voces muestran el estado de pobreza y a la vez la denuncia implícita. En el último de ellos, la sonoridad de la pobreza se reconoce, además, en las campanas con que en el pasado se anunciaban las arrias de mulas que transportaban mercancías por los campos, que son asimiladas a la queja y la denuncia:

*Anda ya las calles de los barrios campestres, es medianoche y puede (...)*

*oír todavía una pequeña radio de canción miserable,*

*o bien sentir lo que hablan las casas pobres, sin vegetación*<sup>95</sup>

*Oye el tumbo de los males inmemoriales, la tempestad de la aurora,*

*El ay de las madres, que nadie puede rehusar*<sup>96</sup>

*Hambre, la boca que se pisa. La miseria, el retintín de las campanillas en  
la montaña.*<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p.63.

También se desea mostrar la cultura campesina en la voz de su música, en la referencia a sus fiestas. Están presentes sus instrumentos musicales, algunos contruidos con una sorprendente provisionalidad empleando tallos, animales, frutos. Más que su construcción interesa captar la manera de ejecutarlos, donde la música lograda se distingue por ser improvisada, de un ritmo que potencia la expresión cultural campesina como parte de lo autóctono y permanente en la Isla:

*A la noche el baile campesino,*

*...oye la orquesta criolla...*

*En su confortante aislamiento del patio, donde el flautín del baile*

*llega, bajo ramas nocturnas, se ve rodeado de cuerdas y rostros desconocidos*

*Los trovadores vienen a decirle que le quieren, suenan sus guitarras*<sup>98</sup>

*Guagüí cogió un pito de calabaza y chifló un mambito.*

*Pepe Cortés rascaba el carapacho de una jaiba rosada, notas marinas saltaron*<sup>99</sup>

Como se ha visto, el tópico de lo sonoro se expresa en formas y significados diversos, vinculados tanto con los rasgos de la naturaleza del campo cubano, como con la huella sutil de los ancestros indígenas, o con las manifestaciones culturales campesinas. Dotan al discurso de caracteres de la identidad y lo cubano, en cuanto a la elaboración de una imagen paradisíaca compuesta por sonidos leves y sutiles, pero donde no quedan excluidos los estruendos ocasionales, que nunca rompen la armonía general. Con frecuencia ocurre la transmutación sonora de la naturaleza en instrumento musical, ya sea por la imaginación metafórica del sujeto lírico, o por el destino musical que cumplen los elementos naturales al ser empleados por determinados personajes de la cultura campesina.

### **2.1.3- Lo cromático**

---

<sup>97</sup> *Ibíd*em, p.67.

<sup>98</sup> *Ibíd*em, p. 79.

<sup>99</sup> *Ibíd*em, p.73.

Lo cromático, por su uso reiterado, se convierte en tópico cargado de sentidos y significados. En el poema hay un empleo constante de diversos colores y gamas que reflejan elementos de la naturaleza y del hombre campesino.

En la primera parte el *poeta*, identificado plenamente con la naturaleza cubana, refiere ser el autor y constructor de cada uno de los colores que aparecen en el paisaje. A semeja este elemento a un cuadro donde el pintor organiza su creación. Así, se edifica el paisaje, con todos los caracteres dados al entorno, surgido a partir de la visión tenida sobre el espacio que le rodea, que constituye su identidad. De esta manera se señala:

*Decora así la mustiedad del tiempo  
su pincel de yerba restauradora*<sup>100</sup>

En constante interacción con el medio natural, este *poeta* descubre sus caracteres, y lo refleja en su creación artística, en la búsqueda de lo que conforma su existencia:

*Excita su afilada hoja, deposita tempranos colores:  
Las alamedas que humean y suenan  
se inflaman rojizamente y los ciervos cruzan  
húmedos de tinta lúgubre y crujen las bocas (...)  
Decide(...)la tinta del montecillo*<sup>101</sup>.

De esa forma se nota que dentro de la naturaleza, la *del montecillo*, habitan distintos tipos de colores que se van mostrando en el transcurso del poema. El color no es apresado en su valor neutro o plano, sino que interesa captar ante todo la fluctuación de intensidad que produce la presencia o ausencia de la luz, y también los efectos ópticos de la lejanía o las neblinas sobre los tonos vegetales. De ahí que predominen las gamas y los nombres de colores terciarios, producidos por múltiples superposiciones cromáticas. Ellos se vislumbran a partir de las descripciones de los elementos naturales que aparecen en diferentes escenas:

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p.60.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p.63-64

*Retorna solitario*

*Al breve monte, a las anchas sabanas, azuladas por pausas otoñales*<sup>102</sup>

*Los altos dagames, los cuajaníes, se*

*Teñían de gasas*

*malvas en las copas, las cuales se detenían.*<sup>103</sup>

*¿Alcanzas a ver la palma real, en el último fondo del cielo, un poco lila?*<sup>104</sup>

Cuando se observa el paisaje habitado por plantas autóctonas, hay alusión a las diversas tonalidades que alcanzan. Pero no solo se muestran los colores adquiridos durante el amanecer o el atardecer, también hay referencia a tonos indeterminados del paisaje como el oro o la sombra, que constituyen una constante, a través de la cual se ofrecen continuamente matices cromáticos, capaces de atraer connotaciones axiológicas sobre la apariencia de las cosas descritas.

El oro que connota luminosidad aparece continuamente en distintos elementos de la naturaleza. Está describiendo a las plantas, animales y el agua tal como sucedía con el tópico de lo sonoro, mediante metáforas. En este caso están presentes tanto las metáforas afectivas como las sensoriales, causando siempre una desautomatización semántica recurrente:

*los leños que humean y huelen*

*a resina; arco breve y alas de oro*<sup>105</sup>

*Sale al camino apartado;*

*Un mural de oro el charco*<sup>106</sup>

*puedes tender, como un roble, el oro en las ramas.*<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p.65.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p.76.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p.77.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p.62.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p.79.

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p.88.

El oro se encuentra asociado a los momentos del día, el amanecer y atardecer, la luz reflejada por el sol en los distintos elementos naturales. Pero se utiliza, principalmente, como apoyo a la descripción del campo cubano y su visión. Este color va a centrarse en mostrar un estado de emoción en aquel sujeto lírico que la describe, la emoción de la belleza que emite esta forma:

*La línea cobriza pegada a la costa lejana*

*larga se tendía y había un poco de oro olvidado en un rincón sombrío  
de la playuela.*

*Él la dijo: callemos así, cansados tal como el día*

*vencido por la tiniebla y gloriosamente retirado, más bello al morir  
que al nacer. Todo el tesoro*

*dejó al mundo en el pasmo de la mañana,*

*en la línea parda del mediodía, en el tesón*

*suave de la tarde, en su alejado oleaje por los muelles.*

*Callemos así, fatigados por el oro de los fríos ocasos.<sup>108</sup>*

En el ejemplo se sitúa esta coloración dorada dentro de una escena donde se hace referencia a la belleza del atardecer. Así se refuerza la visión de la naturaleza paradisíaca, con el reflejo luminoso en diferentes posiciones de los componentes naturales, captado por la atenta mirada del sujeto lírico. Pero el oro no solo está asociado con la naturaleza, también se encuentra unido a elementos provenientes de la comunidad campesina:

*Las piedras y los hoyos se detienen ante las casucas arrumbadas,*

*Casi tristes, y por sus costados, reposan los escombros de oro que la tarde acoge:*

*Yerbas secas, sillas viejas, tabloncitos carcomidos, botellas vacías, ladrillos muy rotos.<sup>109</sup>*

En este ejemplo, a partir de la metáfora *escombros de oro*, comienzan a nombrarse diferentes objetos que forman parte del campo humano, en especial de cosas que expresan esferas connotativas asociadas al estado de pobreza, principalmente por la mención de los adjetivos: *viejo*,

---

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p.87.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p.83.

*carcomidos, vacíos y roto.* El significado de oro, desde el comienzo del poema unido a la belleza de la naturaleza, aquí continúa hallando cauce en un paralelismo con el mundo campesino. El poeta identifica la luminosidad de la pobreza con una forma de belleza del desamparo, a la cual vincula un sentimiento de piedad y asemeja el arquetipo del bien.

En el polo opuesto de la luminosidad, se halla la alusión a la gama de las sombras; donde se destaca lo oscuro, lo gris, la tiniebla. Asociado a componentes naturales, están referidos también desde lo metafórico y proveen la construcción de escenas aludiendo a determinados estados. El tono sombrío hace que la atención se concentre sobre un objeto particular a partir del cual se construye todo el escenario, sin recorrer todo un paisaje. Provoca una mirada más concentrada en el fragmento, más escrutadora de lo microscópico y particular, lo pequeño que el ojo humano no llega a detallar. En estos ejemplos se nota la aparición de esta tonalidad en el poema:

*El estiércol de las aves, sobre las losas,  
Alimenta el vello parduzco que mordisquea el lagarto. El rastro  
de la lluvia ha agrisado los mármoles*<sup>110</sup>

Esta coloración se construye mediante la intervención de lo particular que ocasiona la creación de lo general. Los diferentes elementos naturales con el color crean una escena donde está presente una visión de la naturaleza basada en el detalle.

Pero también las sombras están referidas al proceso de reflexión del sujeto lírico. En el poema, específicamente en la primera parte, hay un constante cuestionamiento y entrada al pensamiento y la reflexión. Las sombras, lo gris, establecen una concordancia con el proceso de indagación del sujeto lírico acerca de su identidad:

*Recorre las vallas sombrías, quietas,  
atravesándolas. Ha llegado a los últimos ámbitos  
del ser de la soledad pensante.*<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Ibídem, p.60.

<sup>111</sup> Ibídem, p.62.

En el poema se muestra una naturaleza donde habita la luminosidad, la belleza, pero también las sombras, lo gris, que refleja y deja ver lo más recóndito. Ellas dos se unen para formar lo que constituye la naturaleza cubana, con todos sus esplendores luminosos y oscuros, que insertan lo misterioso, pero alejado de cualquier fuerza externa que pueda hacer daño. También provee la reflexión, la entrada a la búsqueda de la creación artística y la comprensión de lo que se determina en ella.

Pero no solo el color gris está unido semánticamente con el entorno natural. También el autor lleva a este color otro significado, como la identificación con los habitantes de estos campos. Cuando en la primera parte comienza a nombrar lo que este poeta toma para sí de la naturaleza, con sus colores y texturas, une este elemento con la pobreza de los hombres de su tierra, asociado al gris:

*atesoró en sus errancias*

*finas lenguas, brillos grises, bellos, las suertes de la sanguina*

*en la despiadada destrucción de los tallos*

*fieles (...) La fantasía en los labios*

*del viejo su lepra hundía y los niños mendigos se sentaban sobre una hoja (...)<sup>112</sup>*

*ha superado el violeta, ha superado el oro, el blanco,*

*y ahora en los grises se interna del verde oscuro y del rehecho azul.*

*(No el amor que vuela abrazador, sí la comunicación de los sedientos...<sup>113</sup>*

Internarse en lo gris significa llegar a convivir y comprender a estos seres, insertándolos en su propia creación. En el primer ejemplo se hace mención a que este color no solo está basado en su carácter de lo grotesco, sino también sobre lo bello. Lo marginal no se revela en un rechazo o afección hacia su figura que se logra en la identificación hacia ella y su sentimiento de la piedad.

Además, asocia el color negro y las sombras a sus objetos, para de esta manera, implícitamente, reflexionar sobre su situación social. Anteriormente se usaban algunos de sus objetos como manera de identificación con la vida campesina, caracterizándolos con el oro, símbolo de realeza y poder,

---

<sup>112</sup> Ibídem, p.67.

<sup>113</sup> Ibídem, p.90.

mostrando que esta cultura posee caracteres que dignifican la cultura nacional. Esa identificación se hace patente en su interés por denunciar la situación existente, es por esto que escoge también el color oscuro y las sombras para describir las escenas en que esto está presente:

*la madre flaca cocina arroz y habichuelas en el fogón negro,  
el humo llena la cocina de piso de tierra, sale por el guano del techo, ahoga*<sup>114</sup>  
*Anda ya las calles de los barrios campestres, es medianoche y puede (...)  
sentir lo que hablan las casas pobres, sin vegetación,  
en las sombras.*<sup>115</sup>

El cromatismo en el poema está repartido sobre la base de dos aristas que complementan la visión del la naturaleza y de la cultura campesina, desde dos ángulos sólo en apariencia opuestos: lo luminoso, el oro y lo oscuro, gris, las sombras. Su presencia está dada por el interés en mostrar una naturaleza paradisíaca, llena de luz y de gamas cromáticas durante distintos momentos del día y donde se observa aun lo microscópico y pequeño. Además, provee la visión de los habitantes del campo cubano en una identificación con ellos que es lo mismo, adhesión a sus formas de vida, como portadoras de belleza, que denuncia ante su situación social.

#### **2.1.4- La noche cubana**

Uno de los tópicos constantemente utilizados en la producción poética del autor lo constituye la noche. En los poemarios de juventud, como *Camarada Celeste*, ya la noche aparecía convertida en tema, principalmente en un tono intimista y metafísico. Pero en *Faz* alcanzó tratamientos y significados que mostraban la madurez alcanzada por el poeta en esa unión del elemento con la naturaleza y la cultura. Si en los tópicos anteriores se ofrecía una visión donde cobraba gran importancia el espacio, este elemento ideotemático tendrá su realización en el tiempo. El anochecer y la madrugada se convierten en momentos donde se enmarca una serie de acciones y

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p.91.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p.74.

descripciones. En ellos se construye la noción de lo cubano, al arribar como tiempo donde se manejan las principales ideas.

La noche participa en la construcción del paisaje, ella misma es parte de él. Define muchas de sus particularidades y dota de una visión a las escenas con sus caracteres. Resulta muy importante en el desarrollo de cada uno de los versos. La noche es el comienzo del poema, la primera referencia que se realiza al paisaje:

*cuando la luna de los solitarios terraplenes  
en las playas  
ya no musita su entrecortada iniciación de la nostalgia  
y es solo un grave ojo, sin alegoría y sin lágrima oculta.*<sup>116</sup>

La imagen de la luna aparece en el principio y seguirá siendo una constante a lo largo del poema. Esta característica remite a la idea de que el autor comienza a construir el paisaje a partir de este tópico: «Porque Feijóo entra al paisaje cubano a través de sus múltiples componentes, pero lo hace sobre todo de noche, porque su poesía se manifiesta como tiniebla anhelante de luz.»<sup>117</sup> Incluso se presenta al *poeta* inmerso en la noche :

*Los tesoros  
iluminados por el despertar de la luna decaen a sus plantas*<sup>118</sup>

Incluso, este *poeta* comienza su reflexión en el tiempo de la noche, que crea un espacio determinado por diferentes caracteres, al cual penetra atravesando las que llama *vallas del nocturno*, especie de umbral o acceso metafórico hacia la noche, de alusión constante en los versos, que permite entrar en una zona de cuestionamiento acerca de la existencia en determinado paisaje del campo cubano:

---

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>117</sup> José Díaz Roque: «Samuel Feijóo: La noche como un sueño», *Signos*, No. 42, enero-junio, 1996, p.223.

<sup>118</sup> Samuel Feijóo: «Faz », *ob.cit.*, p. 60.

*Atraviesa con los vagos, cansados y llenos pensamientos de la soledad, de  
médulas humildes,  
las grandes vallas del nocturno .<sup>119</sup>*

A partir de este tópico se produce la entrada al paisaje, pues la mayoría de los espacios en el poema se edifican sobre la noche, y en su seno se consume el mayor propósito del viaje nocturno que es hallar respuesta a las interrogantes esenciales sobre la poesía y la propia identidad. Los elementos de la naturaleza se presentan con la aparición de las escenas de los campos nocturnos, con características particulares dadas por la adopción de un punto de mira que los presenta bajo el ángulo de su intimidad más encubierta. La oscuridad y la permanencia de las sombras provee la expresión de la naturaleza, una noche iluminada por tornasoles misteriosos y cálidos <sup>120</sup>, que en sus caracteres anuncia la perspectiva del campo cubano, provocador y misterioso, como sus sombras:

*El anochecer dibuja los racimos, en la suavidad  
de sus manos sedosas. Chirrían los grillos, a los arroyos;  
el mundo de lo oscuro se devuelve y reposa lento.<sup>121</sup>*

La luna se convierte en figura principal de los escenarios aparecidos. Sobre ella se cierne toda la perspectiva del paisaje:

*Le hablé de la luna, cómo es al romper el primer norte sobre los campos costeros.  
Entonces recobraba la fuente de las amadas, que la hizo incomparable  
reina de las errancias  
en el tiempo frío cuando entra su lento rojo, alimento de los mismos sentidos;  
silencio en las cañas, humedad, nocturno inmóvil, algún pájaro, luna serenísima:  
su azul vago, su historia de oro, su pobre tristeza.<sup>122</sup>*

---

<sup>119</sup> Ídem

<sup>120</sup> José Díaz Roque, ob.cit., p.224.

<sup>121</sup> Samuel Feijóo: « Faz », ob.cit., p.89

<sup>122</sup> Ibídem, p. 70.

En este ejemplo se nota la presencia, junto a la noche, de un elemento empleado como símbolo de la nación, la caña, que acompaña aquí la vivencia íntima como un componente habitual de las errancias, despojado de su carácter emblemático, de todo sentido económico o de denuncia social. Se trata de una visión interiorizada del tópico, alusiva a un sentimiento de identidad desde lo sensorial. En el cuarto verso se le asignan elementos de la naturaleza que la noche aúna para conformar el paisaje. Luego, en el quinto, se le dota de atributos basados en el colorido, que reúne las sombras y el contraste con la luminosidad. Todo esto logra conformar un cuadro donde está presente la naturaleza y aun más, significa una modelación de ese *poeta* identificado plenamente con el elemento natural, espacio de la cultura campesina.

El escenario se modela a partir del tópico de la noche. El campo cubano adquiere caracteres particulares con la presencia de la figura de la luna y la oscuridad. En el siguiente ejemplo se manifiesta la construcción del paisaje junto a los personajes:

*Después la llevó afuera, y le dijo; huele a luna blanca el jardín.*

*Ella se sentó en una piedra y viendo el cerco de montañas alrededor,*

*blancas de luna, murmuró: sus cuentos me gustan...*

*La luna nimbaba sus cabellos; olían las plantas, la soledad se engrandecía  
en las sombras del valle...*

*la poesía bajaba de las montañas, se detenía en la joven, quedaba. El tiempo  
entreabría el helado viento de las sombras -Qué extraña poesía-,*

*le dijo-, no puedo expresarla-.Y ella: ¿es esto-señalaba*

*las vertientes oscuras de las cumbres, el vado de la luna misterioso-*

*la poesía?*<sup>123</sup>

Aquí se presenta la noche interactuando constantemente con los personajes. La luna rodea de luminosidad los cabellos de la joven campesina y hace que las montañas observadas adquieran su tenue luminosidad. Pero lo más importante, la noche pasa a ser concepto, parte misma de la poesía. Admirada ante el paisaje el personaje femenino asocia la poesía con este elemento, al declarar que

---

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 77.

la luna con sus caracteres es por sí misma parte de la creación. Otra vez continúan siendo las sombras un componente inseparable del tópic, como carácter definidor y recurrente. Junto a las cumbres, elemento de la naturaleza, y el juego con las sombras para provocar lo misterioso sin asociación al peligro, la noche se potencia como parte misma de la creación, noción de la construcción de un paisaje donde la naturaleza cubana adquiere tintes particulares.

En un paisaje donde los elementos de la naturaleza son vivificados en la interacción comunicativa con los personajes aparece nuevamente la visión de naturaleza paradisíaca. La noche, con sus sombras y luces, convierte el entorno en una apacible conexión con los demás seres y su unión para terminar siendo poesía natural: «Es su noche la más imbuida de inmediatez. Fue más mística y retornó en cierto sentido a la paradisíaca del Diario de Colón, con su morado y azul solitarios, de la iridiscencia deslumbradora y deslumbrada de lo más personal.»<sup>124</sup>. Esta naturaleza paradisíaca que imprime la noche está asociada también con el carácter de belleza:

“La belleza del nocturno con lluvia paraliza su soledad, agudiza aun más

Su impar distancia.<sup>125</sup>

La belleza provocada por la noche hace que exista una comunicación más directa del *poeta* con la naturaleza, al derribar el nocturno con su soledad y presentar esta naturaleza acogedora para él. Este elemento ideotemático es móvil inseparable de la construcción de un paisaje donde está insertada una naturaleza modelada desde la visión de lo paradisíaco, donde sus sombras y la belleza de sus caracteres (particularidades de esta noche) son los encargados de la aparición de la visión del campo cubano. Lo paradisíaco se refleja en el carácter acogedor que tiene la noche para los diferentes personajes y el sujeto lírico. La belleza y aun las luces de la oscuridad no resultan ser componentes que atraigan la fatalidad y el peligro. No son las sombras lezamianas del *amarillo helado* en *Noche insular: jardines invisibles*, donde existe una atmósfera paradisíaca llena de sensualidad, preciosismo y que arriba a un final modelado por su idea de condenación y pérdida de la identidad. Para Feijóo la noche significa la entrada a un tiempo donde se refleja y concibe la naturaleza cubana en todo su esplendor.

---

<sup>124</sup> José Díaz Roque, ob.cit., p.225.

<sup>125</sup> Samuel Feijóo: «Faz », ob.cit., 82.

Pero no solo la noche es propicia a la visión de la naturaleza, también es puente para la aparición de los habitantes del campo cubano y su cultura. En la segunda parte, en que el poeta comienza a transitar por las diferentes comunidades en el diálogo con ciertos personajes, menciona que en la noche llega a ellas:

*Era de noche. Las mujeres de Ciego de Ávila cantaban canciones criollas*

*Sentadas en sillones, por las aceras*<sup>126</sup>

La entrada a los pueblos provee la aparición de diferentes personajes provenientes del espacio rural, tratados desde una actitud de identificación. La noche aparece como significado sobre la base de dos dicotomías: la aparición de la noche como continuidad de la fatigosa labor y por otra parte, como el tiempo de celebración, el comienzo de las festividades de la cultura campesina. Durante el anochecer y la madrugada el *poeta* transita por estos lugares donde logra un contacto con diferentes personajes representativos de la cultura campesina. Hay una mayor recurrencia en sus presentaciones a la aparición de la noche que del día, pues ella remite a las actividades que evidencian un despliegue de creatividad en sus habitantes.

El *poeta* conoce y conversa con algunos personajes durante la noche, cuando también trabajan. No solo es la labor del día, la noche se convierte en trabajo duro y forzado del campesino pobre. En la madrugada aun continúa el trabajo de los *hombres fornidos y semidesnudos* cargando los pesados sacos de azúcar. Conversa con el carretero negro Macón que comienza temprano su faena y con la anciana friendo buñuelos para venderlos a los macheteros que ya empiezan, igualmente, su jornada. En un escenario donde predomina la oscuridad se dice que las luces de la madera dejan ver sus *suertes oscuras*. Así se iguala la atmósfera de sombras con la situación de pobreza de estos personajes. La noche sigue siendo fatiga, momento en que continúa el arduo trabajo que seguirá en el amanecer.

Pero estas circunstancias le ayudan a intimar con ellos. Conoce al mulato pintor que en su casa le enseña los dibujos, al hombre que cocina caramelos y cuya conversación hace que el sujeto lírico exclame:

---

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p. 69.

*todo es tan íntimo y sabio al resplandor de los leños y en la soledad de  
los campos nocturnos,  
que al fin siente que un compañero halla, y su gloria le penetra con mansedumbre,  
porque este paria le reconoce y a él puede regocijar con historias grotescas*<sup>127</sup>

La noche propicia el reconocimiento mutuo entre el poeta y el campesino. No se trata de un cuadro esquematizado de las diferentes faenas del campesino, sino de la denuncia de su situación a partir de la propia identificación del poeta con ellos, en la inmersión de la existencia del campesino en su tierra. La noche es testigo de la muerte del pobre carretero afectado por la tisis, debido a la carencia de recursos para adquirir las medicinas. En ella se propicia la aparición de la figura del campesino, inmerso en su situación social. El poema, con la denuncia, deja ver su carácter, particularidad que acompañó a la obra de Feijóo hasta sus términos.

Sin embargo, a pesar de que la noche significa continuación o comienzo del trabajo fatigoso, hay referencia de que se prefiere este momento, pues él deja entrar la mirada al campesino. Hay un gusto por sumergirse en la existencia de este grupo. Con la noche y el crepúsculo existe un deslizamiento por toda la cultura campesina en su esplendor:

*Prefiero el conocido crepúsculo, respirando amarillo en la maleza,  
cuando, cansado, juega los mismos juegos con los niños de los llanos.  
se entrega, rompe su misterio.  
Es lo virgen cuando lo impulsa a entregarse.  
Lo virgen es cuando le da salida  
sostenido en esa hojita que le sostiene al no morir*<sup>128</sup>.

En este fragmento se observa que la mirada a la vida de este grupo resulta ser lo incontaminado, aquello que la verdadera poesía debe dejar entrever. De esta forma logra una caracterización eficaz del campesino y su cultura, afianzándola y proponiéndola en preferencia. Propicia el festejo de las comunidades campesinas, traduciéndose en el reflejo de su cultura. En ella se marca su música,

---

<sup>127</sup> Ibídem, p.74.

<sup>128</sup> Ibídem, p.73

como modo de fuente viva. O sea, que el comienzo de la noche logra un tiempo en que aparece el espacio de la fiesta, la reunión de toda una comunidad para celebrar y efectuar su música y baile, tradición en estas zonas. En el poema la noche lleva a la realización de estas fiestas:

*Con dulzura sonaban los timbales bajo las palmas  
y los bohíos se iluminaban de guitarras y canciones.  
Mi vida: ¿quieres comer arepas a la luz lunar?<sup>129</sup>  
A la noche, el baile campesino,  
Sentado ante su mesa del patio, iluminado con bombillas azules,  
bajo la hora fría oye la orquesta<sup>130</sup>*

La noche aparece como la sustentadora de caracteres de la naturaleza que la asocian, como en otros tópicos, con la imagen paradisíaca. Es el tiempo idóneo para la búsqueda que emprende el poeta, pero es también espacio de encuentro, de comunicación, donde se perpetúa o se acrece la actividad de los seres humanos. La luminosidad de la noche devela el misterio de la naturaleza y de las gentes, que concentra un aspecto muy significativo de la belleza, en el contacto placentero con el espacio del campo cubano.

### **2.1.5-** La isla y el mar:

En el poema se ofrece una visión particular sobre Cuba, apoyada en varios aspectos remitidos en otros tópicos. Pero, además, sobresale la concepción en los versos de la nación como isla, del sentimiento derivado a estar rodeado de mar. Estas reflexiones son puntos constantes en el devenir de *Faz*, que explican también el rostro cubano a partir de sus caracteres de isla.

La presencia del mar y la conciencia de vivir en una isla está presente en todo el poema. En la primera y tercera partes, en las que abunda la reflexión y la contemplación de elementos naturales, existe una meditación sobre los caracteres atribuidos a ella. En la segunda parte, donde hay un

---

<sup>129</sup> Ídem.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 79.

contacto con diferentes personajes y lugares, el mar es un espacio que aparece una y otra vez en la realización de las acciones. El *poeta* contempla el paisaje del monte, en el que está presente también el mar. En las ciudades o pequeños pueblos campestres también aparece el mar con la alusión al malecón o la costa. Él interactúa con los diferentes personajes en la medida en que muchos de los lugares referidos a actividades de la vida diaria, social o económica se efectúan próximos al mar, como el bar y el puerto, según se verá más adelante. Ante la convivencia dentro de una tierra rodeada de agua, separada por otras a través de este elemento, se sitúa determinada noción y visión.

El *poeta* se sumerge dentro del territorio cubano, de una variedad de lugares que permiten la inserción en el espacio de la Isla. La primera estrofa del poema hace referencia a la entrada del *poeta* a la reflexión, pero también a un lugar físico donde está presente tanto el monte cubano como el mar, que sin embargo no se individualiza ni se marca. Esta limitación de tierra por el agua hace que se considere un adentro y un afuera, pero la exploración es, fundamentalmente, hacia ese adentro. El viaje ocurre desde las márgenes del mar hacia el interior. En los comienzos del poema aparece la imagen del *poeta* atravesando el mar y la arena para anclar la nave, metáfora de su existencia, dentro de la tierra:

*y abre*

*las delicadas hojas de un hogar desvanecido*

*Donde afirma el acatado cordaje.*<sup>131</sup>

Este hogar está constituido por lo vegetal, o sea, por la naturaleza que se afirma como el lugar donde ancla, se encuentra a sí mismo y desarrolla su existencia. Así, está presente la inserción de lo natural con su condición de identidad, manifestada en la conciencia de vivir dentro de una isla, un espacio donde fácilmente puede internarse o alejarse de él. En ese viaje al interior se constata la idea de la permanencia, la negación a vivir en otro lugar fuera de estas márgenes. La existencia dentro del territorio es en el poema una especie de suerte deliciosa. La marcha no se efectúa por el olvido de otros caminos, lo que revela ya el deseo positivo del vivir en esta tierra:

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p.67

*Nadie supo volver.*

*Quien habitó las salas de la aurora*

*Para lanzar una espesa pompa sobre las ciudades del mar*

*Y las ardientes tierras, no sabe ya, no puede*

*ocultar su suerte en una página de campanas lacustres:*

*exquisito y lánguido raptó de nimbo mudo.*<sup>132</sup>

En el fragmento anterior ya aparece una característica que va a repetirse: la isla como ardiente tierra. Pero no se trata de una noción de lugar caliente que provoca el ahogo, pues sus habitantes se sienten complacidos en el contacto con ella. Ni tampoco es una visión de tierra ardiente derivada de las altas temperaturas o su condición de lugar de festejo caribeño, tan estereotipado en ocasiones. La visión de la tierra caliente se matiza con la utilización de varios elementos, como la sed, la arena, unidos semánticamente con la caracterización de la imagen, así emerge la visión de lugar desbordado en sed y humo:

*Y es una isla*

*Sedienta, habitada de las tinieblas hastiándose,*

*Colmándola.*<sup>133</sup>

La alusión no se explica en los términos de un particular estado climático, sino respecto de la idea de una carencia de certeza, que encierra la angustia con que el sujeto aparece en la primera parte del poema, la cual impulsa su recorrido e indagación. Además, asociado a esta concepción y a los elementos aparece la figura del fuego como propiciador de su surgimiento. El agua, el fuego y la niebla aparecen como esencias, formas puras derivadas del constante movimiento en ellas:

*De su inmóvil cerco se alza la arena;*

*entra a las artes del fuego*

*hacia cuerpo de cristal. Las miradas vaciadas de la onda,*

*desde los arcos blancos del cielo,*

---

<sup>132</sup> *Ibíd.*, p.62.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 67.

*vibran en la burbuja.*  
*Tiembla, goza en la luz, sedienta arena.*  
*Formas puras ofrece;*  
*sus elevados tallos se deslumbran;*  
*los reflejos tranquilos copian perpetuos*  
*de agua que de noche caen.*<sup>134</sup>

Pero esta visión no se basa en el predominio de formas puras o abstractas en la imagen que se desea proyectar, más bien ellas hacen su entrada en la medida que aportan una mayor dosis de belleza a la escena, componente estético constante en el poema dentro de otros tópicos y que aquí volverá a aparecer. También participan elementos naturales basados en lo vegetal y el mundo animal derivado de sus orígenes marinos que se entrelazan con los elementos de esencias, pues ellos mismos forman parte de la naturaleza:

*El mar susurra*  
*cual un joven hondero de piedras preciosas*  
*deshechas al partir, nuevas al morir.*  
*Errabundos geranios dividen sus pequeñas notas rojas*  
*en los tiestos del acantilado. Las aves marinas*  
*se dispersan en soleadas rondas.*  
*Y los líquenes guardan en sus antros*  
*los lacrimosos verdes, y el caracol el estruendo del hipocampo*  
*debatándose en los torbellinos incesantes del ocaso en las aguas,*  
*junto a los blancos variados que la roca rige (...)*<sup>135</sup>

La metáfora de los tres primeros versos muestra la idea del mar como contenedor de todo un conjunto que se identifica con las *piedras preciosas*, adornos de la tierra y el vasto mar. Unida a este matiz descriptivo, en el entorno insular se verifica otra vez la sobreabundancia de sensaciones

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p.87.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 67.

de la naturaleza, cuya percepción resulta abrumadora para el sujeto, quien no reduce ni sustituye las visiones, sino que las aglomera en enumeraciones caóticas donde no se sigue el orden de lo contiguo. Este éxtasis de la percepción deviene un recurso no agónico, sino el medio para alcanzar una vastedad de la experiencia sensible, vía hacia el amor y el conocimiento, según se esclarece en el fragmento siguiente:

*Siente el amor volver entre olas salvajes, convulsas y chillando*

*Hasta que el eco recogido es lejano, rompe en lo más lejano.*

*Tal vez el águila errante entienda que el fuego no quiere perecer*

*Y el mar mire asombrado la conmovedora voluntad de la belleza*<sup>136</sup>

El último verso citado indica la significación de toda la imagen, la belleza proporcionada por la acumulación de la referencia a estos componentes. Los animales y la flora del mar actúan como adornos que rodean la isla en la dispersión de sus elementos. También hay una recurrencia de sonidos donde se observa su amplificación hiperbólica, en consonancia con la emotividad del poeta, cuya aprehensión del paisaje es registrada como un embate de las sensaciones de la belleza. O sea, la belleza de esta escena se basa en el movimiento constante de los elementos, en su integración y su presencia arrolladora. El conjunto formado responde a la idea de la concepción de isla como poseedora de vida y belleza en los distintos adornos que provocan sus elementos naturales.

La referencia a la isla se hace concreta también en los pasajes donde el entorno delineado da paso a signos más urbanos, donde se presentan las vidas de otros personajes, moldeadas por la proximidad del mar. No solo en el campo y el monte hay presencia de mar, sino que por todo el transitar de la tierra aparece imbuido en el entorno de los habitantes. Este elemento no solo está próximo a la vida cotidiana de los diferentes personajes del poema, más bien forma ya parte de sus existencias:

*A Paquito le gustaba la muchacha del bar pegado a las olas (...)*

*Empezó oyendo al mar y a los hombres del alcohol*

---

<sup>136</sup> Ídem.

*en aquel bar de burdeles marinos*<sup>137</sup>

Pero la manifestación del mar, ya sea en el espacio rural o urbano, permite que aparezca determinada sensación en su contacto hacia los personajes. El mar en la ciudad es para el *poeta* lugar donde puede seguir interactuando con algunos personajes populares con los que se identifica, como Paquito y el chino limpiabotas. Se convierte en lugar donde puede testimoniar la pobreza de su entorno, puede hallar conocimiento acerca de sus dramas individuales, donde concomita la pobreza con el vicio. En el siguiente fragmento se nota la constante preocupación del poeta por testimoniar la existencia de aquellos sectores pobres:

*Tomó su cámara*

*y se fue al mar. Los niños pobres nadaban entre el petróleo y los detritus*

*del oleaje.*<sup>138</sup>

Aparece la figura del petróleo dentro del oleaje marino, la contaminación industrial que mancha la belleza del mar y la inocencia de la niñez. Pero este estado se asocia con la cualidad de ellos, su pobreza. En la idea del desamparo hay una denuncia implícita, una forma de manifestarse contra la injusticia social y la cometida sobre la naturaleza. Ya desde los años treinta la denuncia social aparece junto con la temática de la insularidad, fundamentalmente en la obra *West Indies, Ltd*, de Guillén. Pero a diferencia de este poema, en *Faz* se señala el problema de forma más fragmentada, por medio de la presentación de situaciones concretas donde intervienen personajes de las capas populares.

Pero en el viaje hacia el interior, en el interés por mostrar la vida del entorno dentro de la Isla, no se vuelve la espalda a lo desconocido que pueda traer el mar. Si geográficamente la isla está condicionada al aislamiento, al encierro en sí misma, el mar que la rodea puede ser fuente de encuentro. Desde ese ángulo, cobra importancia el escenario del puerto, los muelles, como sitios donde el hombre cubano se confronta a sí mismo con pueblos lejanos y ajenos a su cultura. La condición de isla y la presencia del mar no significan un alejamiento que no permita el reconocimiento de otro género humano, diferente por su cultura:

---

<sup>137</sup> *Ibíd*em, p.70.

<sup>138</sup> *Ibíd*em, p.92.

*Un rayo nácar tocaba la nave Cristalina donde los hindúes hacían sus  
Ritos del atardecer.  
Desde abajo los veía arrodillarse, inclinándose una y otra vez en la  
cubierta de la nave*<sup>139</sup>

Además de proveer un contacto con las culturas foráneas y propias, permite ser un abrigo para el poeta de las simulaciones y contradicciones de lo urbano, al encontrar en este elemento proveniente de la naturaleza su descanso y verdadero encuentro con la poesía. Permanece como refugio de las falsas creaciones de aquel grupo de artistas con los que conversa en la capital. Al alejarse de ellos el mar se convierte en su instrumento de concurrencia con la poesía. O sea, que el mar permite la plena comunicación con los simples obreros pobres, al ser lugar de contacto con ellos. Pero, además, es una fuente de encuentro con el mundo natural y una incorporación plena de este elemento a su concepción de creación. La alusión a la Isla de Cuba en el poema aparece con la significación de belleza alcanzada por la presencia de sus elementos naturales, dispuestos en toda su intensidad, lo que propicia en el poeta el hallazgo de su búsqueda poética. También permite la entrada a la unión íntima con los personajes populares.

Pero además de la construcción de la isla basada en estas características, también se edifica la visión de una tierra no concreta. Parten del mar y del suelo cubano para deslizarse sobre el mundo de la imaginación. Ellas son las islas, una pluralidad de conjunto basado en una atemporalidad, y que reviste caracteres basados en aquella isla, donde las esencias participaban, pero aquí cobran protagonismo. La noción de tierra ardiente, en una imagen edificada sobre la multiplicidad de llamas de fuego va a hacer aparecer las islas. O sea, que a partir de la visión ya edificada se construye la dedicada a este espacio:

*las largas sombras marinas se despiertan  
a los llamados de la ola. Y las figuras  
de piedra se incendian calmadas en las riberas  
y reflejan por la onda los símbolos y el don*

---

<sup>139</sup> Ibídem, p.93.

*de la imagen convertida en lenguas de fuego y pasmo, cuyo humo  
a las islas lejanas confunde  
con su indócil torbellino. Sus pechos de oros queman  
la oculta vida que solo el agua espejea y restituye al cielo  
en la paz nocturna lamida por los incendios.<sup>140</sup>*

Las islas lejanas son la continuación de la Isla que se ciñe como territorio cubano. Al igual que ella son paraísos, basados en la belleza extasiante de sus sonidos. Más que eso, es la multiplicación, ya no es una isla en singular, sino que remite a la variedad. Aparentemente, llevan a un espacio de lo no concreto, a la dimensión de la imaginación. Pero estas tierras permiten la continuación de la idea de una búsqueda constante, que rige todo el poema. El encuentro con lo propio es móvil imprescindible, por eso existe una noción del afán de conocimiento y de viaje, presente en estas islas por sus barcas, que permiten cambiar de lugar:

*Por la llanura vagamente verde el frío aire rosa-frío  
Hace ondear, misterioso, las islas que aun se ofrendan.  
Sus barcas le envía el cielo muriente. Bellas barcas, lúcidas velas.  
Oscila la imagen de una joven ignota;  
Sus puras voces vuelan, inalcanzables palomas en la montaña.  
Ah, tiempo sin fin,  
rostro de olor, extasiante ruido de los paraísos,  
tan tenues, que nunca ceden<sup>141</sup>*

Ya, hacia el final del poema, aparecen estas islas como última imagen, o sea, el reconocimiento de lo múltiple. Estas islas, entonces, están relacionadas con la pluralidad, no es solo el conocimiento de la nación desde una única expresión, sino en el abarcamiento de las diferentes tradiciones, costumbres y modos de cultura. Es por esto que ellas tienen junto a sí a las barcas, símbolo de movimiento y búsqueda constante, de su acceso posible a ellas. También porque contienen unidas

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p.68

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p.67.

el rostro de la Isla, con su belleza y visión paradisíaca. Para Feijóo, en su trayectoria artística e intelectual era vital el reconocimiento de la cultura en conjunto, no sobre la unicidad y valores homogeneizantes. Entonces, su imagen de Isla no es singular, sino que se enriquece en un conjunto, en la idea de la identidad desde lo variado, que contiene en sus diferentes expresiones lo cubano. Con el siguiente fragmento termina, en la idea de que el mar que rodea y propicia la unión, el conjunto que lo hace reconocerse a sí mismo:

*No ignorará...al mar, que avance hasta sus pies, el mar, el antiguo mar que cubre las  
islas, las lejanas islas(...)  
los oscuros árboles de las ardientes islas, sosegadas, al mar  
ya sin memoria de las playas que enarenó su fantasía,  
el parco azul no inquietará que le abrigara .<sup>142</sup>*

#### **2.1.6- La toponimia**

El motivo del viaje ocupa un lugar importante en el transcurso del poema, fundamentalmente durante la segunda y tercera partes, en las que el *poeta* cambia constantemente de lugar. Como bien se ha dicho, este viaje significa la búsqueda del conocimiento poético, que se deriva en un encuentro con formas de cultura y en consecuencia, el aprendizaje de su propia existencia. El *poeta* no es un ser inmóvil, avanza por disímiles zonas en las que interactúa con diferentes personajes y contempla sus entornos y alrededores. Pero a aquellos lugares por los que se desplaza les atribuye nombres, les provee de una localización geográfica marcada. Si bien es cierto que en la primera parte no hay alusión a lugares específicos y solo se habla de playas o el monte, no existe una orientación concreta, lo que enmarca aun más la abstracción caracterizadora de esta parte basada en una jerarquizada reflexión. Pero ya en la segunda el *poeta* entra en la noche a una nueva dimensión, se introduce en una serie de espacios nombrados, referentes a la Isla.

La palabra /Cuba/ no está presente en el poema, o sea, que explícitamente no se dice que los diferentes acontecimientos ocurren en este territorio. Pero se enuncian marcas que implícitamente revelan la permanencia y el posicionamiento de lo cubano en los versos. Al igual que en el tópico

---

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p.97.

de la flora y fauna se nombraban diferentes plantas y animales autóctonos del país, proveyendo al texto de referencialidad nacional y gusto por lo propio; en los diferentes topónimos se expresarán nombres que aluden al territorio. Lo cubano aparece en ese recorrer por tantos espacios citados que aluden a las partes geográficas y físicas de la nación. Hay un adentramiento a la zona interna del país, el recorrido no es desde fuera y los márgenes, sino que se desliza por lo profundo de ella.

Se realiza un recorrido que abarca la mayoría de las partes de Cuba, zonas Occidental y Central, por las que el poeta realiza sus acciones. Así, se destacan Ciego de Ávila, Caonao, Jagua, Barajagua, Arimao y Miramonte, sitios que aluden tanto a ciudades de provincias como a pequeños pueblos campestres. Pero no solo se contenta con nombrar, en estos lugares desarrolla diferentes acciones, compartiendo la vida de sus habitantes para concluir en una mirada generalizada de Cuba. Esta manera de modelar la realidad la había comenzado anteriormente desde sus prosas *La hoja del poeta* y *Diario Abierto*. Luego la continuaría en sus narraciones, como en las novelas *Tumbaga* y *Vida Completa del poeta Wampampiro Timbereta*, en las que sus personajes se caracterizan por ser viajeros y conocedores de diferentes localidades de la Isla. El gusto por llevar en su obra los espacios geográficos del interior de Cuba, le permite explorar la exquisita inventiva toponímica de nuestra cultura, como otro modo de evidenciar su sobreabundancia imaginativa.

Cintio Vitier en la lección dedicada a Samuel Feijóo en *Lo cubano en la poesía* declara que el autor solo forma parte de la dimensión de las tradiciones, apartándose de la historia. Al llevar a enorme magnitud la cultura viva campesina omitía profundizar en la historia del país, a diferencia de otros autores como Lezama.<sup>143</sup> Sin embargo, Millet afirma que esta dirección se encuentra equivocada, pues es precisamente mediante la geografía, en ese adentramiento por los diferentes territorios de Cuba, se produce un acercamiento a la historia. No lo hace directamente, pero al llevar los diferentes sucesos a localidades del territorio provee una manera de apreciar los caracteres propios de Cuba: «Feijóo nos da su aproximación de la historia de forma indirecta: a través de la geografía. Esta es su manera peculiar, asimismo, de reafirmar el interés que tiene la

---

<sup>143</sup>Ob.cit, p.372

isla para la literatura y su modo de alcanzar la función básica de toda recreación artística genuina: la de propiciar el reconocimiento».<sup>144</sup>

En ese viaje se recorren diferentes lugares, ya sea la capital, provincias o pueblos. Sin embargo, hay un mayor número de pequeñas comarcas campesinas, lo que muestra la preferencia en el poema por el entorno natural y el contacto con sus habitantes y cultura. En realidad La Habana no se nombra, solo se refiere a ella por la alusión a su significación, la capital. Sin embargo son los pueblos los que obtienen su nombramiento, evidenciando ese interés por ellos, por llevar el interior del país y las zonas más apartadas con su cultura como motivo poético. Existe una dicotomía entre los elementos capital y pueblo, manifestada a través de esa preferencia por los espacios del entorno rural y provinciano, en contraposición con la jerarquía metropolitana. En la capital el poeta se siente alejado de la cultura de aquellos artistas cuya poética vacía no entiende. Más bien se siente a gusto con los personajes provenientes de lo popular, como el chino limpiabotas. No hay en su visita a La Habana alusión a las grandes edificaciones ni a su desarrollo urbano, él se concentra en la pobreza, en la mirada al solar y la denuncia de la diferencia de clases sociales:

*Los limpios niños del rico muerden con las ruedas de sus bicicletas los  
dedos del pie descalzo del negrito limpiabotas mirándolas absorto*<sup>145</sup>

En su visita a La Habana consigue distinguir su identidad en la negación de la cultura citadina y su identificación con lo popular. Se aparta de la cultura citadina que pierde su sentido con lo natural y permanece hueca. Ya en los diferentes poblados campesinos el poeta se siente a gusto con la naturaleza y los pobladores, en el disfrute de las fiestas campesinas, y otros rasgos donde se expresa su cultura. En uno de los fragmentos ya citado se apreciaba que para él la poesía provenía de esa unión con el mundo campesino, fuente de toda creación propicia. Lo rural es visto como lugar que guarda las expresiones cubanas en contraposición con la capital, que lo desvirtúa y afecta con su enajenamiento toda posible y verdadera creación. Incluso, la imagen provinciana que se

---

<sup>144</sup> «La expresión nacional en la obra de Samuel Feijóo», ob.cit., p.190

<sup>145</sup> Samuel Feijóo: «Faz », ob.cit., 72.

ofrece de Ciego de Ávila impugna las falsas jerarquías respecto a la capital, debido a la plenitud de la vida que se describe allí. En ella puede encontrarse con la belleza del paisaje y amistar con Paquito, pobre poeta alegre. De esta manera se subvierte la relación civilización- barbarie en la medida en que se elaboran valores donde lo pequeño pueblerino es exaltado y la cultura y sociedad capitalina aparece como demoledora del hombre.

Incluso, la mayoría de los nombres de los poblados campesinos son aquellos provenientes del léxico aborigen, en esa herencia dejada por los primeros habitantes:

*Caonao, Jagua, Barajagua, Arimao, pequeños pueblos de los extintos indios*

*Son paseados cotidianamente por sus zapatos.*<sup>146</sup>

Estos pueblos refieren ser parte de los orígenes de la formación de la nación, en esa transculturación y unión con las variadas expresiones culturales y entre ellas, la extinta aborigen. Al situar las marcas de los lugares por los cuales transita escoge, en su mayoría, los más pequeños y fuentes de las expresiones campesinas, pero también aquellos que llevan en sí parte de la herencia cultural y son testigos del paso de la historia en la nación concebida a partir del dominio del lenguaje.

El transitar por los territorios permite un adentrarse y reconocer dentro de la literatura a la Isla, en un entorno donde es posible conocerla a través de escenas de los principales lugares. Pero también es una inserción en su cultura y proposición enriquecedora de la importancia de las expresiones campesinas y la naturaleza que habita en ellos: «Para Feijóo nuestra isla se eleva a la categoría de tema, no de simple escenario ni de marco geográfico de cualquier acción presente en sus relatos. Feijóo se vale de los medios más disímiles para insistir vehementemente en el interés que tiene nuestra topografía para la cultura: se recrea en los nombres, subraya graciosamente el deleite que siente ante la poesía del paisaje y echa a volar mil y un personajes caracterizados todos por su afán de rutereros y por una evidente trashumancia. Feijóo nos ha enseñado a ver con ojos nuevos el monte y “el pequeño bosque cubano”: por eso pudiera decirse con propiedad que él ha vuelto a descubrir la Isla, como lo hizo en otro sentido Fernando Ortiz.»<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p.75.

<sup>147</sup> José Millet, *ob.cit.*, p. 189.

El despliegue toponímico en el texto resulta, en conclusión, la ubicación de puntos de referencia dentro de una búsqueda que no es solo espacial, que imbrica a la vez la belleza, la poesía y el rostro mismo de lo propio. Por demás, pone de relieve la gravitación de lo aborigen y la idea del paraíso abundante, al igual que en otros tópicos. Es aquí donde se hace más evidente su negación de lo citadino en contraposición con la cultura rural.

### 2.1.7- El rostro de *los otros*

En la primera parte del poema, al enumerar las decisiones que reviste el replanteo realizado por el poeta acerca de su existencia, ya se incluye la declaración de «respirar el aire de los desesperados»,<sup>148</sup> que será explayada en lo sucesivo, con la aproximación a múltiples personajes, fundamentalmente en la segunda parte. Es ese elemento y la consiguiente adopción de un tono narrativo los que suscitan el juicio de Vitier, ubicando en este texto un antecedente del exteriorismo que abordará la lírica posterior.<sup>149</sup> El acercamiento a los otros no propicia una descripción distanciada ni edulcorada, sino que pretende escrutar detrás de la imagen aparente, las interioridades del drama individual y colectivo en el que estos sujetos se hallan inmersos, es decir, su verdadera *faz* que completa el rostro deseado de la poesía, la belleza e identidad.

En general hay una identificación con las clases populares, sin diferenciar entre campesinos pobres y obreros, atendiendo además a una capa de marginales que resultan ser sumos exponentes del desvalimiento, y mueven con énfasis a la piedad, como las prostitutas, el negro, los enfermos, los niños, los lisiados, los borrachos. Junto a sus vidas se delinean los escenarios que les son propios, como el batey, el hotelucho, el solar, el bar, la barbería, los parques y plazas. Aparece un tratamiento de respeto hacia oficios muy modestos, además de la muestra del amplio espectro de formas étnicas que constituyen el mestizaje cubano, en absoluta equivalencia en cuanto a su legitimidad y valor.

---

<sup>148</sup> Samuel Feijóo: «Faz », ob.cit., p. 63.

<sup>149</sup> «Ciclo poético de Samuel Feijóo», en, Samuel Feijóo: *Poesía*, ob.cit., p.12

En este t3pico de la elaboraci3n de lo cubano, se produce en mayor medida que en los otros, una aproximaci3n entre vida y poes3a que da paso a la experiencia vital del autor en ese contacto con la cultura popular que ser3 asunto de primer orden de los diarios que escribe en esta 3poca. As3, la dedicatoria del poema se hace al chino limpiabotas, uno de los personajes con quien luego en la segunda parte, el poeta se encontrar3 en varios pueblos. El testimonio de la existencia real de esta amistad se da en *El sensible zarapico*, relato autobiogr3fico que escribe posteriormente y que declara: «3l en su otro mundo. Su cultura y la m3a siempre se tocan y se encienden. Y la cultura mejor, la de vida y sangre, la de ra3z, apoyada en la infantil ternura, secreta, nos sustenta.»<sup>150</sup> As3 se muestra esa identificaci3n de Feij3o con los sectores humildes y su cultura, que mostr3 en el arte.

De estos personajes no se traza un cuadro acabado ni tampoco un retrato pasivo, en cambio, las breves escenas que los incluyen recogen acciones cotidianas capaces de iluminar los fundamentos de su existencia, su filosof3a, sus credos, y asimismo, su grandeza y belleza. Estas im3genes fugaces, a3n cuando dejan suspensa la captaci3n de las esencias que el poeta desea atrapar, muestran su mejor modo de existir, su constante fluir, su absoluto movimiento, seg3n se aprecia en el siguiente fragmento:

*El chino limpiabotas daba albergue en su cuarto del solar al poeta (...)*

*El chino limpiabotas tiene una queridita y quiere retratarla*

*Porque dice que su espuma siempre se va.*

*Dentro de unos cuantos a3os, murmuraba su hospedador, los huesos*

*mondos y lirondos del chino y*

*los huesos mundos y lirondos del poeta y*

*los huesos mundos y lirondos del lector del poeta*

*y los de la mentada queridita no servir3n ni para*

---

<sup>150</sup> Samuel Feij3o: *El sensible zarapico*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2009, p. 188.

*cocinar un conejito*<sup>151</sup>

En el fragmento se capta la esencia del pensamiento de este personaje en específico, mediante su propia manera de expresión y humor. De esta manera él se inserta dentro de la vida de estos personajes, no como mero espectador, sino como participante de sus acciones y pensamientos. Los personajes son mostrados desde sus vivencias cotidianas. Hacen entrada y desaparecen fugazmente, dejando sus modos de hablar y pensar que muestran toda una cultura. Muchas veces son llamados a partir de apodos, sobrenombres creados a partir del humor para aparecer en la pérdida de sus nombres originales y oficialidad, destacándose el chino, el enano y el tigre.

El *poeta*, en preferencia con los entornos naturales participa de la cultura campesina y dignifica estas expresiones en la medida de su contentamiento. Sus personajes tienen voz dentro del entorno, pues no solo aparecen como simples objetos más de la escena, sino que sus diálogos forman parte de los propios versos. Su manera de hablar no aparece edulcorada, es captada en la enormidad de léxicos y frases populares. Pero no solo se muestra el habla popular de ellos, sino que el propio sujeto lírico lo inserta dentro de su discurso, afianzándose aun más la permanencia de lo popular dentro del poema. De esta forma se completa la edificación de los personajes populares en esa muestra de la creación lingüística de lo popular:

*-se botó de peligrosa*<sup>152</sup>

*- se secó el guano*<sup>153</sup>

*-vamos a darle pintura al jarro*<sup>154</sup>

El poema no solo alcanza enormes vuelos poéticos en la acumulación de metáfora y recursos, sino que incorpora en su estilo el habla popular en una manera de llevar al poema esta expresión. Es por

---

<sup>151</sup> Samuel Feijóo: «Faz», ob.cit., 70

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>153</sup> *Ídem*.

<sup>154</sup> *Ídem*.

esto que *Faz* se considera digno antecedente del coloquialismo al insertar la riqueza lingüística de la realidad circundante.

En especial son los personajes provenientes de la cultura campesina los que mayor tiene concentración. Se trata de mostrar la riqueza cultural contenida en estas expresiones, no como una tipicidad, sino en la continuidad y renovación de sus productos artísticos. La fiesta campesina, el guateque, es mostrada en la propia improvisación, la manera en que sus ejecutantes usan su imaginación para crear sus instrumentos:

*Guaguí cogió un pito de calabaza y chifló un mambito.*

*Pepe Cortés rascaba el carapacho de una jaiba rosada, notas marinas saltaron*

*Moisés se palmeaba las nalgas, Alcides meneaba un gran quimbombó seco.*

*Una penca de guano cana servía de guayo, de clave los cepillos*<sup>155</sup>

Hay un acercamiento a las tradiciones campesinas, especialmente en las narraciones orales mantenidas y continuadas de generación en generación. El *poeta* se alegra al oír la historia del elefante que entró en la barbería, que el propio autor escuchara en voz del campesino Agustín y que insertaría en *Diario Abierto* y *Cuentería* y la nombrara *El elefante Galante*.<sup>156</sup> Así el campesino aparece, en la figura del cuentero como poseedor de tradiciones vivas, de expresiones aportadoras para la cultura cubana. La diversidad de expresiones como la música y el baile se unen con la oralidad, proveniente de la expresión lingüística y las narraciones, las que ayudan a completar el sentido de sus caracterizaciones. Su cultura no aparece desde lo estereotipado y el esquema de su figura inmersa en el cuadro típico del paisaje rural sino en la posesión de expresiones vivas y creativas de la nación. El campesino se alza como poseedor de una cultura que posee en sí la riqueza de expresar lo identitario. Feijóo dedicó su producción artística a revelar el caudal que ella poseía como esta expresión de lo auténtico. Ya desde años atrás comienza el recorrido por los montes en busca de estas tradiciones que recopilaría durante toda su vida. Con

---

<sup>155</sup> Ídem.

<sup>156</sup> Fina García Marruz, ob.cit., p.29

esta obra abre su poesía inmensamente a ella, pues no solo la coloca como tema, sino que la convierte en personaje, con vida propia, fisonomía y habla. El guajiro conforma con su cultura original la expresión identitaria, así lo muestra en su resumen estético que escribiera años después, La alcancía del artesano, tratado de poética : «Un *guajiro* vistiendo su guayabera, con su sombrero de yarey, su rostro, su canción, al surgir entre palmeras, era y es, ya, una estampa única en el mundo, inconfundible, original. En ningún lugar de la tierra ocurre semejante espectáculo. Y cuando nuestro campesino lanza su lenguaje es también único diferenciado de las otras lenguas de los pueblos americanos. Y cuando canta y cuando danza sucede lo mismo. ¿Qué ha ocurrido? Lo de siempre: la creación de un tipo humano, un rostro, un acento, y un estilo de vida, por la colaboración directa de la naturaleza en que se ha gestado.»<sup>157</sup>

En el contacto con estos pobres, desamparados, obreros o campesinos puede evidenciarse que el *poeta* no solo participa de las diferentes acciones, sino que hay una toma de partida a partir de un sentir patente. Desde el comienzo el sujeto lírico enmarca su discurso con una identificación que toma tintes de sentimientos de la piedad. Se toma partido a favor de las clases sociales bajas en una búsqueda de la justicia. A partir del contacto y el encuentro con personajes populares y lo marginal el rostro que se define se completa, al ellos mismos formar parte de él. Les llama *los amadísimos* en esa manera de piedad hacia su pobreza, dignificando sus existencias. La búsqueda de la definición poética halla cauce también en sus caracteres, sus formas culturales que aparecen exaltadas en sintonía con la denuncia de su situación social y su razón ética de piedad explícita hacia ellos:

*Lanzado en su valor, entra*

*En los padres anémicos, las rientes niñas de un solo vestido, las doncellas*

*De zapatos mustios*

*Todo esto simplemente, sin adornos, usual como un pedazo de pan.*

*Entra en los carreteros y macheteros de la caña, vendedores de viandas,*

*Negros campesinos,*

---

<sup>157</sup> Ob,cit, p. 56.

*Toda la gama del paria, por amor y compañía. Comprende  
que en ningún lugar estaría mejor que entre ellos, los amadísimos,  
compartiendo el dolor y las palabras que despierta el dolor y los semblantes  
que el dolor otorga.*

*La miseria le ha dado un alma melancólica y ardiente;  
Ama más, se ha desnudado más, más libre queda, más conocedor de sí  
Y de los otros,*

*Más profundamente es hombre que gira,  
Más alegre, más ágil, más hombre ahondado.*

*En las conversaciones de los pobres, en sus habitaciones miserables  
Puede ejercer un lenguaje de seducción y fe.*

*Feliz es con su vida, la situación de ella, su atmósfera, la miseria;  
Lo acepta todo naturalmente: ha aprendido lo mejor, esto es lo mejor;  
No hubiera apetecido otra cosa; ha sido lo mejor;  
De lo contrario hubiera muerto engañado;  
Solo esto es lo ciertamente  
Verdadero: la pobreza profunda que sonrío recia,  
Y el desamor y su roto rostro. Él lo ha ganado.<sup>158</sup>*

Esa identificación con lo popular se complementa con la preferencia declarada que tiene el *poeta* mantiene hacia ellos. En uno de los fragmentos ocurre un encuentro con un pobre campesina con el que comparte una conversación largamente. Pero es tratado desde una posición de igualdad, no desde la idea de superioridad de la figura del poeta con los seres terrenales y de bajos fondos, sino que ellos son sus propios compañeros, partes de sus regocijos y motivos poéticos:

---

<sup>158</sup> Samuel Feijóo: « Faz », ob.cit., 90.

*Charlan, y él se siente cuánto ama a este hombre  
Que vive solo y que fabrica caramelos.  
Un espeso líquido en la olla su glu glu lanza agradablemente  
Y todo es tan íntimo y sabio al resplandor de los leños y en la soledad de  
Los campos nocturnos,  
Que al fin siente que un compañero halla, y su gloria le penetra con man-  
sedumbre,  
Porque este paria le reconoce y a él puede regocijar con historias gro-  
tescas*<sup>159</sup>

La imagen del negro es también construida desde esa noción de la integración, sentimiento de amor y búsqueda de la justicia. Para su caracterización se basa en la revelación de su superioridad como figuras marginadas. A partir de la denuncia social por las desigualdades el negro se configura no en el regodeo de sus caracteres físicos ni en sus expresiones derivadas de orígenes africanos, como hizo la poesía negrista; más bien termina siendo una dignificación de status en las que se exalta y se contrapone con el pensamiento racista burgués y primermundista:

*Afuera, por las cercas de alambre quedan Pánfilo y Victoriano, dos negros  
caballeros.  
El baile es de blancos: ellos no pueden entrar.  
Dos maduros negros campesino hablan con él, con la cerca  
De alambres por medio, un largo tiempo de la madrugada.  
Los negros son muy pobres, de voces preciosas, familia verdadera y amor  
les representan,  
tan graves, tan pulcros, tan hondos y justicieros  
que él se conmueve, en la mutua conversación, por aquellos reyes  
de la ponderación y la simpatía;*

---

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p.74.

*sus superiores; a los que no puede recompensar sino con amor sereno.*<sup>160</sup>

Incluso, su noción de verdadero artista se corresponde con aquel hombre terrenal, que se enfrenta a la pobreza y que dignifica con sus expresiones la cultura cubana. En la capital rechaza la cultura de aquellos artistas que mantienen su producción sobre el sinsentido y prefiere al pintor pobre que puede *dibujar a los perrillos que duermen en los muelles.*<sup>161</sup> La imagen del artista de ciudad, la falsedad de los cenáculos, el amaneramiento de sus estilos, resulta una caricatura grotesca, de la cual se distancia, proponiendo la creación de las expresiones populares como fuente de enriquecedora creación.

*Faz* da entrada a los *otros*, los personajes populares y con ellos la realidad inmersa. Pero no desde una posición pasiva, en ella hay una identificación con esta cultura a partir de su exaltación, dignificación y denuncia social. La cuestión ética de la piedad, elemento reiterativo en la producción artística de Feijóo se desliza en la medida de su posición plena a favor de sus existencias, en un sentimiento de amor por su pobreza. A pesar de la multiplicidad y rapidez que aparecen los configura en imagen totalizadora en esa exaltación por lo popular, su lenguaje y costumbres. El campesino es tomado como hombre que lleva en sí la renovación y el continuar de las expresiones cubanas. En una toma de defensa y dignificación los concibe como parte del rostro de la Isla, de la más genuina cultura.

**Epígrafe 2.2-** Visión integradora de lo cubano en *Faz* a partir del binomio naturaleza / cultura.

**«Mi país, ¿qué puedo hacer sin mi país en el mundo?...¿que produce grandes bestias?... También ángeles humanos, pocos pero sombreando los ojos de las bestias. Mi país, que me ha dado rostro, filosofía, carne, desencanto, fiereza sana, languidez, soledades de muerte. Mi país, que me ha**

---

<sup>160</sup> *Ibíd*em, p.80.

<sup>161</sup> *Ibíd*em,p.79

**alimentado para siempre con su flora y sus aguas, con sus músicas y canciones, y consolado para siempre. Mi país botánico, mi país marítimo. Mi horrendo país de mujeres banales. (...) Mi país de poetas y santos. Mi país de tardes que el hombre no ha ganado todavía. »**

*La alcancía del artesano, Samuel Feijóo*

En esta imagen de lo cubano delineada por Feijóo, en que intervienen las series isotópicas que fueron analizadas en los apartados del epígrafe anterior, se aprecia un predominio de realidades percibidas por medio de la experiencia sensible, antes que de esencias o valores de pura intelección. Su presencia, no en calidad de ambiente ni de fondo indistinto, sino como factores de una comunicación que persigue el encuentro de la verdadera “faz”, muestra que los centros semánticos vinculados con la identidad conciernen a dos conjuntos exclusivos: la naturaleza insular y la cultura popular cubana. Ambos constituyen el basamento de las elecciones que ejecutará el sujeto lírico, pero sobre todo el primero de ellos, jerarquizado como fuente primera de conocimiento y también de belleza. Cada uno de los tópicos muestra un acercamiento a estos dos elementos en la medida que provee la caracterización y la visión final.

En lo que respecta a la naturaleza insular, el análisis ha mostrado la persistencia de semas que marcan una sobreabundancia sensorial, donde predomina el abigarramiento de colores y sonidos; donde se prefiere la captación individualizada, ya sea de los elementos esenciales- aire, agua, fuego-, ya de minúsculos detalles de apariencia intrascendente. Todo esto tributa a la creación de una imagen paradisíaca que, según se ha apuntado arriba, contiene dentro lo leve y no peligroso, festejo sensorial, aquello que suscita una violencia momentánea, o una belleza arrolladora cuyo embate abruma al sujeto.

Se trata de mostrar, sobre todo, un concepto de la naturaleza como entidad móvil, que en su aporte interactúa incesantemente con el hombre, y no como mero cuadro de trasfondo para la conformación del paisaje. La mirada atenta propicia mostrar su propia belleza, recargada en lo menos notorio y la enormidad para también propiciar su carácter paradisíaco. Pero no es el bosque de cualquier espacio, hay un gusto por referenciar y dar especificaciones de nombres que remiten al territorio. El campo cubano, su naturaleza cargada de luces y sonidos, propicia una manera de concebirla, en la que, por sus propios caracteres dan la medida de su concepción. La belleza y lo paradisíaco no se reflejan desde la apropiación pasiva, el descanso del sujeto que huye de lo

ciudadino, sino es una forma de concebirla desde su unión con ella. El propio rostro del *poeta* está formado por lo vegetal, o sea, la manera de concebir su existencia se basa en los principios naturales que ella dicta. Ya no es la observación de la poesía criollista decimonónica donde el cuadro idílico se reforzaba con el mero contacto placentero, es la naturaleza cubana, que además de causar placer, forma parte de los conflictos del hombre en plena unión con ella.

En lo que respecta a la cultura popular, se ha visto la preferencia por una exploración que remonta la Isla hacia su interior, la captación allí del idilio fugaz y también de escenas del grotesco basado en el regodeo de la pobreza, así como el encuentro de la belleza que concentra las costumbres campesinas, en cuya sabiduría e imaginación se pone reiterado énfasis. El aspecto étnico de lo cubano interviene también en la conformación del concepto, por medio del trazado de un pueblo que exhibe la huella del proceso histórico del mestizaje, y donde se advierte incluso la sutil presencia de la cultura aborígen, como centro que gravita sobre el presente.

A Feijóo le interesa la dignificación de las expresiones de la cultura campesina, como hombres que interactúan constantemente con lo natural. Es por esto que el poema se adentra en sus vivas expresiones a partir del lenguaje y las narraciones como creaciones aportadoras para la cultura cubana. En esa búsqueda de la “faz” cubana prefiere la representación de los pequeños pueblos, en una legitimación de las zonas rurales y apartamiento de toda cultura ajena al vínculo natural: «Al dirigirse al personaje de pueblo como símbolo, lo glorifica y restablece así el rostro verdadero del país a través de la cultura integral, como única fuente objetiva de conocimiento.»<sup>162</sup> Su propósito es encontrar la imagen de lo cubano a través de lo natural del paisaje, construido no solo mediante elementos dinámicos de la naturaleza, sino también del hombre mismo en su riqueza cultural. Es por esto que lo completa con la aparición de la huella indígena en los sonidos de sus voces, alma reminiscente de los orígenes culturales, no basados en un bucolismo, sino en la gloria que provocan para la búsqueda de lo genuino.

*Faz* representa una madurez y desarrollo de la concepción de lo cubano para su autor. Anteriormente había marcado algunas pautas en las contribuciones nuevas hacia la décima y en una mirada donde se alejaba de todo esquematismo en la construcción de espacios rurales. Pero ya

---

<sup>162</sup> Silvia Padrón Jomet, ob.cit., p-32.

aquí su poesía cobra nuevos caracteres en la idea de la intimidad del hombre con el paisaje, con los elementos naturales. La búsqueda de la belleza se había iniciado en *Camarada Celeste* y en *Bethel*, como forma de afirmar esa plenitud de sensaciones con lo vital de la naturaleza. Sin embargo, con *Faz* nombra y referencia, alejándose de cualquier espacio no concreto. En su modo de presentarla concibe esa unión inseparable con la cultura, enalteciendo las expresiones campesinas. Pero no desde una imagen edulcorada ni sobre esquemas, sino que la edifica sobre su propia realidad.

Las glorias efímeras de esa naturaleza dan paso a un sentimiento de piedad hacia los pobres y desamparados, lo que se traduce en una posición de denuncia social. Feijóo da entrada en la poesía cubana a la expresión de *los otros*, a partir de la creación de personajes populares no como tipos, sino en una riqueza vívida, con su filosofía de existencia y lenguaje donde también abunda la belleza. Por eso su poema contiene un estilo en que el vuelo poético de sus metáforas se encuentra unido con el habla popular, anticipando el coloquialismo revolucionario. Estas características continuarán en el desarrollo posterior de su poesía, donde abundan distintos personajes provenientes de lo popular en plena identificación, como Musiquillo del poemario *Trenos*. Lo cubano en *Faz* alcanza la incorporación de lo popular en su poesía como modo de encuentro con las expresiones genuinas, desde un punto de vista dignificador y humano.

Resulta evidente que la concepción de lo cubano aquí descrita encuentra algunos puntos de contacto con el estudio de Vitier *Lo cubano en la poesía*. De las diez esencias o valores constantes que se ofrecen como colofón del curso, la poesía de Feijóo escrita hasta 1955 se identifica por lo menos con siete, entre las que sobresalen el arcadismo, la ingravidez, la intrascendencia y señaladamente el ornamento. Este último, reconocido como centro intuitivo importante, aparece al captar lo libre y abierto de la naturaleza, belleza que es fuente de gloria y a la vez de tragedia, al ser su misterio inapresable y su existencia efímera. El ornamento se descubre a menudo en la descripción de *ondas*, *orlas*, o de *lo ornado*, o bien por medio de la configuración del yo «como un arabesco sobre la nada»<sup>163</sup>, esto es, a semejanza del paisaje que le dicta su modo de ser. De las otras esencias el arcadismo está dado en *Faz* por la presencia misma de la naturaleza, el asomo sutil del indio, el idilio en la imagen angélica de los paseos por las montañas, que no hacen más que remarcar la belleza natural.

---

<sup>163</sup> Ob. cit., p. 400

La ingravidez se consigue al configurar el paisaje sobre la base de rumores, y la intrascendencia al fijar la mirada piadosa sobre las *nadas*, desde el caracol hasta los pobres. Pero estas mismas esencias adoptan otras formas al ser descritas en la creación de otros poetas, por lo que su trazado produce siempre un conjunto en buena mediada inespecífico. Sin negar su validez como caracterizadoras de la presencia nacional a través de la historia de la poesía cubana, donde proveen una indiscutible unidad interior entre manifestaciones bien disímiles. Se ha preferido asentar la imagen de lo cubano sobre signos tangibles y concretos, por encontrarlos más adecuados al texto objeto de estudio, donde predomina la experiencia sensorial de una realidad sumamente rica en detalles, pero no edulcorada ni mítica.

La estructuración en torno a un viaje hacia dentro de la Isla propicia la relevancia que alcanza lo físico y lo material en el poema. El viaje físico multiplica las fugaces visiones de la flora y la fauna, lo sonoro y cromático, la Isla y el mar, la noche, los nombres geográficos y finalmente, el rostro de los otros. Por medio de ellos se configura la faz que el poeta ambiciona descubrir; no es por tanto un viaje de evasión, más bien donde se gana conciencia de la realidad inmediata tomando como puntos de partida «las pequeñas cosas amadas».<sup>164</sup>

Por demás, el procedimiento empleado por Feijóo es su propio estudio de lo cubano, mencionado antes, localiza la temática cubana en los sustantivos que mencionan la botánica indígena, lo frutal y lo vegetal, así como también la fauna y las costumbres campesinas, según van apareciendo como temas de la poesía cubana en el siglo XIX.

En conclusión, lo cubano en el poema se verifica en esa unión inseparable de la naturaleza y la cultura en el empleo de determinados tópicos que marcan las visiones asociadas a estos elementos. Conducen a su identificación con la cultura de los pobres en vínculo con la naturaleza insular, paso importante en la poética de su autor, pues en lo sucesivo enrumbará su destino creativo hacia una captación de la realidad aquí expresada sin poses ni retóricas prestadas.

---

<sup>164</sup> Samuel Feijóo: «Faz », ob.cit., p. 59.

## CONCLUSIONES

Lo cubano está asociado a un carácter cultural desde la modelación de criterios y visiones cambiantes durante el paso de períodos históricos. No se mantiene como entidad fija, sino que su estudio puede presentar nuevos abordajes en la medida que el fenómeno evoluciona y transforma junto a la cultura. También concierne a su valor espiritual y al sentido de conciencia, que se hace muy imprescindible e importante en contraste con factores físicos y geográficos. Lo cubano se define para este estudio como identidad cultural fundamentalmente, dado que ella remite a una mirada heterogénea de las expresiones culturales. El discurso literario elabora visiones de la identidad a partir de sus significados, que captan la multiplicidad de variantes de cultura dentro de la construcción homogénea de lo nacional. Se complementa con la noción de lo insular, pues puede adoptar rasgos que usualmente la definen, como la costa, el mar y la isla.

El contexto de producción de *Faz* se destaca por la búsqueda de elementos caracterizadores de lo cubano desde perspectivas antropológicas y lingüísticas (Fernando Ortiz), artísticas (el criollismo literario y plástico, el origenismo), e ideológico-ensayísticas. La reflexión estuvo signada a partir de buscar los orígenes definidores de la nación, desde la mirada a sus múltiples expresiones o la constitución historia y el mito no existente.

En *Faz* hay una reflexión conciente sobre lo cubano en la conformación de una imagen de la Isla que convierten al poema en producto de madurez artística del autor. En el estudio realizado de los diferentes tópicos- flora y fauna, lo sonoro, lo cromático, la noche cubana, la isla y el mar, la toponimia y el rostro de *los otros*- hay un enlace para su concepción final de la conformación de esa *faz* cubana, la unión entre la naturaleza y la cultura. Ellos configuran la visión generalizada de la naturaleza y la mirada a las expresiones populares.

El nombrar especies propias de la Isla evidencia el interés por establecer marcas que aluden al territorio cubano y muestran un territorio específico, sin desembocar en ambigüedades. El mundo vegetal y animal no cumplen el papel de meros objetos vivientes, ellos son parte dinámica del entorno, pues interactúan constantemente con el *poeta* o demás personajes. Al disponer de los elementos naturales como parte inseparable de la cultura del hombre, establece entre ellos dos nexos inseparables que se habían roto con la superposición de la cultura citadina.

Existe una multiplicidad de sonidos, afirmados como ruidos o músicas en ese abigarramiento y densidad de la naturaleza cubana. Pero también muestran la huella sutil de los ancestros indígenas, en la permanencia de los orígenes culturales. Mediante los sonidos se dignifican las expresiones campesinas en la alusión del destino musical que cumplen los elementos naturales al ser empleados por ellos para manifestar la unión con lo natural y la autenticidad de sus valores culturales.

La indefinición de gamas cromáticas evidencia una visión de naturaleza no inmóvil, rica en determinadas posiciones, además provee el escrutamiento de lo más pequeño y mínimo, como sucedía en los sonidos. El cromatismo en su disposición semántica está repartido sobre dos aristas que complementan la visión de la naturaleza y la cultura campesina: lo luminoso, el oro y lo oscuro, gris, las sombras. Mediante el oro resalta la belleza natural y ensalza al campesino en la identificación de sus objetos con el color, al igual que reitera la denuncia social de la pobreza oscura y gris.

La noche hace función de tiempo donde se realizan los principales movimientos en el paisaje, ya sea en sus sombras y luces, que convierte el entorno en una apacible conexión con los demás seres. También es la posibilidad de adentrarse en la realidad campesina mediante las escenas con los diferentes personajes populares.

La Isla se concibe en un adentramiento que significa la amplitud de elementos de esencias y naturales que la realzan. El mar permite la conexión con los personajes populares y el encuentro con culturas ajenas. En ese constante movimiento hacia el interior hay una preferencia por las zonas rurales en esa exaltación de su cultura.

Feijóo permite la entrada en la poesía cubana de personajes populares que solo habían aparecido antes en diferentes esbozos y caracteres. La expresión popular es orientada hacia la dignificación de sus valores como muestras genuinas de lo cubano. Hay también una denuncia de la realidad existente que termina en su noción ética de piedad.

En general, se configura una imagen de la naturaleza cubana como espacio portador de belleza, que termina siendo lo paradisíaco. En la densidad de sonidos y gamas cromáticas, la luminosidad, las sombras de la noche y la imagen de la isla rodeada de esencias se concibe una naturaleza

dinámica, que interactúa con el hombre y que no es solo mero objeto de recreación pasiva. Esa naturaleza de los pequeños pueblos campesinos solo puede comprenderse en unión con la cultura de sus habitantes, en la expresión de la realidad y la denuncia de su situación social.

## BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

Alé, Carlos: «La oscura raíz de Samuel Feijóo», en: *Signos*, enero-junio de 1990, pp. 5-8.  
\_\_\_\_\_ : «Samuel Feijóo, efímero y frugal» en: *Signos*, julio- diciembre de 2011, pp.11-23.

Álvarez Álvarez, Luis y Margarita Mateo Palmer: *El Caribe en su discurso literario*, Editorial Oriente, La Habana, Cuba, 2005.

Álvarez Álvarez, Luis y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, 187 pp.

Álvarez, Álvarez Luis y Gaspar Barrero Argilagos: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.

Álvarez Álvarez, Luis: *El sueño y el laberinto*, Ciego de Ávila, Ediciones Ávila, 2007

Anido Pacheco, Alberto: «Cocorioco, sombrero loco», *Signos*, No. 36, julio-diciembre, 1988, pp. 93-103.

Bianchi Ross, Ciro: «Feijóo y el folklore guajiro», en *Las palabras del otro*, Ediciones Unión, 1982, pp. 45-51.

Díaz Martínez, Manuel: «Saludo al caminante montés», en: *Signos*, enero-junio de 1990, pp. 12-14.

Díaz Roque, José: «Samuel Feijóo: La noche como un sueño», *Signos*, No. 42, enero-junio, 1996 pp. 218-227.

Feijóo, Samuel. *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, Dirección de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1961, 193 pp. *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, Universidad Central de las Villas, 1961,

\_\_\_\_\_ *Tumbaga*, Santa Clara, Dirección de publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1964, 213 pp.

\_\_\_\_\_ *Diario Abierto*, Dirección de Investigaciones folklóricas, Universidad Central de las Villas, 1960.

\_\_\_\_\_ *El sensible Zarapico*, selección y prólogo de René Batista Moreno, Editorial Capiro, Santa Clara, 2009, 172 pp.

- \_\_\_\_\_ *Poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1994,
- \_\_\_\_\_ *La alcancía del artesano*, Universidad Central de Las Villas, 1958
- García Alonso, Maritza y Cristina Baeza Martín: *Identidad cultural e investigación*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Editorial José Martí, La Habana, Cuba, 1996.
- García Marruz, Fina. «La poesía joven de Samuel Feijóo», en *Signos*, Santa Clara, enero–junio de 1990, pp. 15-70.
- Greimas A. J. y J. Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1990.
- Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. *Historia de la literatura cubana*, Tomo III, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008.
- INSTITUTO CUBANO DE GEODESIA Y CARTOGRAFÍA. *Atlas de Cuba*, La Habana,
- Iznaga, Alcides: «Feijóo en la poesía, la novela y el cuento», *Bohemia*, Año 62, No. 13, 27 de marzo de 1970, pp. 4-13.
- Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, la Habana, Cuba, 1981
- \_\_\_\_\_ *La expresión americana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, 128 pp.
- Llarena, Alicia. *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007.
- López Lemus, Virgilio. *Samuel o la abeja. Estudio de la poética de Samuel Feijóo*, Editorial Academia, La Habana, 1994,
- López Miret, Álvaro: «Oscuras maravillas», en *Signos*, No. 44, 1999, pp. 154 – 175

Marchese Ángelo y Joaquín Forradellas: Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ed. Ariel, S.A, 1986

Millet, José: «Suite para Samuel Feijóo.», en: *Unión* (2), abril-junio, 1986, pp. 27-29.

\_\_\_\_\_ «La expresión nacional en la obra de Samuel Feijóo»», *Santiago*, No. 67, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, dic., 1987, pp. 177 – 198.

Ortiz, Fernando: «Los factores humanos de la cubanidad», en Norma Suárez (selección): *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1996.

Padrón Jomet, Silvia: *La dimensión cultural de Samuel Feijóo*, Centro “Juan Marinello”, La Habana, 2005.

\_\_\_\_\_ «Samuel Feijóo. Leyenda de un pensador silvestre», *Islas*, No. 118, sept.-dic., 1998, pp. 9-18.

Pereira, Manuel: «Al lector», en: Samuel Feijóo: *Tres novelas de humor*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1977, pp. 7-20.

Pérez Izquierdo, Iveity: « Lo insular: una reflexión sobre la identidad cultural cubana »*Islas*, año 49, No. 151, enero-marzo, 2007.

\_\_\_\_\_ : *La insularidad en las obras literarias La Isla en peso de Virgilio Piñera y Tuyo es el reino de Abilio Estévez*, Trabajo de Diploma, 2006- 2007.

Prieto Peña, Carmen Julia: “Configuración del espacio artístico en la novela **Tumbaga** de Samuel Feijóo”, Tesis en opción del Título de Master en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010, 157 pp. Tutor: Dr. Cs. Luis Álvarez Álvarez.

\_\_\_\_\_ “Trabajos de Juan Quinquín: el discurso identitario campesino en la primera novela de Samuel Feijóo”, en *Islas*, 49 (152), abril - junio, 2007, pp. 52 – 61.

\_\_\_\_\_ «Palabras hacia el **Diario Abierto**», *Islas*, 50 (155), enero-marzo, 2008, pp. 62-71.

---

« *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*, de Samuel Feijóo, entre la escritura y el proyecto identitario », en: *Prácticas discursivas e identidad cultural: un nuevo marco metodológico para el estudio de los discursos de la literatura, el periodismo y la cultura popular en Cuba*, (Colectivo de autores) Proyecto CITMA , Código 0846, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas

---

“El universo literario de Samuel Feijóo: un cerco a la «letra minada » desde el espacio”, en: *Umbral*, Dirección Provincial de Cultura, Villa Clara, 2007, pp. 13 - 16.

Rodríguez de Armas, José Luis. “Descubriendo silencios de finísima condición. Notas acerca de la casi olvidada obra plástica de Samuel Feijóo”, en *Signos*, Villa Clara, No. 36, jul.- dic., 1988, pp. 108 – 113.

Roig, Juan Tomás: *Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos*, Instituto Cubano del Libro, 1975, La Habana

Rojas Gómez, Miguel: “Redefinición y teoría de la identidad cultural”, en *Islas*, Año 41, No. 119, enero–marzo, 1999.

Ruiz Prado, Marilé: «El estudio de la identidad cultural en la literatura. Modos de abordaje», en *Prácticas discursivas e identidad cultural: un nuevo marco metodológico para el estudio de los discursos de la literatura, el periodismo y la cultura popular en Cuba*, (Colectivo de autores) Proyecto CITMA , Código 0846, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas

Toledo, Arnaldo: «Prácticas discursivas e identidad cultural. (Notas sobre un proyecto)», en *Islas*, Año. 49, No.152, abril-junio, 2007

Víctori Ramos, María del Carmen: *Cuba: expresión literaria oral y actualidad*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, Editorial José Martí, Ciudad de La Habana, 1998, ISBN: 959-09-0113-1  
Villas, Octubre de 2008, pp. 55-78.

Vidal, Manuel: «El mundo fabuloso de Samuel Feijóo», en *Unión*, 1-1972, pp. 138-139.

Vitier, Cintio. "Prólogo, si es posible, de rocío.", en Samuel Feijóo: *Prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 5-27.

\_\_\_\_\_ *Crítica 2*, Editorial Letras Cubanas, la Habana , Cuba, 2001,

\_\_\_\_\_ *Lo cubano en la poesía.* . Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, 406 pp

\_\_\_\_\_ "Samuel Feijóo", en *Crítica sucesiva*, La Habana, Ediciones UNEAC, 1971, pp. 243 - 251.