

## REFLEXIONES SOBRE *ESPEJO DE PACIENCIA* DE SILVESTRE DE BALBOA

La historia de la acogida del *Espejo de paciencia* es, con mucho, de una importancia desmedida para el valor intrínseco de este poema, producto marginal y tardío de la épica renacentista, vástago distante del *Orlando furioso*<sup>1</sup>. No se trata de que el *Espejo* carezca del todo de méritos literarios, o de que esté completamente desprovisto de gracia. Pero de haber aparecido en un ámbito cultural más rico, o de no haber sido descubierto en el momento y en las condiciones en que lo fue, el poema sería hoy un mero dato erudito, apenas digno de figurar en una de esas tediosas listas de obras y autores menores que nos endilgan las historias de la literatura. Recordemos las circunstancias de su composición, y hagamos un breve recuento del poema para tener presente su humilde origen y factura. Luego haremos un bosquejo crítico de las principales ediciones e interpretaciones del poema, para poder comprender el por qué de su importancia en el desarrollo de la literatura cubana. Por último analizaremos un factor sobresaliente y discutido del *Espejo* —la mezcla de elementos mitológicos clásicos con la descripción del paisaje cubano— para dar una noción más cabal de la distancia que media entre las lecturas del poema y lo que éste representa en el contexto de su época y ambiente.

<sup>1</sup> La bibliografía más completa que conocemos se encuentra en el libro de ENRIQUE SÁINZ, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1982, pp. 139-151, que contiene la más completa documentación sobre Silvestre de Balboa y el *Espejo de paciencia*. De lo que carece el trabajo de Sáinz es de información sobre la poesía española del Siglo de Oro, especialmente de la épica, por lo cual su estudio se hace desde las interpretaciones modernas del *Espejo* hechas en Cuba. El trabajo fundamental sobre la épica renacentista española es el de FRANK PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1968.

El espacio entre estas dos imágenes del poema de Balboa nos dará, espero, una visión más clara de los orígenes de la literatura insular.

No obstante su modesta procedencia, si algo tuvo en abundancia el *Espejo de paciencia* desde el principio fueron resonancias en el nombre y apellidos de su autor: Silvestre de Balboa y Troya de Quesada. Vibran en el rimbombante nombre de este escribano canario ecos de la novela pastoril (Silvestre), del apellido del descubridor del Pacífico (Balboa), de la épica clásica (Troya) y de la prosapia de ilustres virreyes (Quesada). Como sabemos muy poco de este personaje, y había latitud en aquel entonces respecto a la adquisición de nombres y apellidos, podríamos imaginarnos que la anonadante serie de vocablos con que se autodesigna el autor del *Espejo* fue inventada por él mismo para ponerse al nivel de las ínfulas de su poema. Pero no fue así, ya que contamos con documentos que dan fe de la legitimidad de los apellidos de Balboa. Lo cual nos lleva a invertir nuestra ficción, y suponer que, por el contrario, Balboa escribió su poema para estar a tono con lo hiperbólico de su nombre. Grande era la ansiedad por descollar en la sociedad colonial, donde la lejanía de la metrópoli daba alas a las aspiraciones de segundones y buscavidas. Los buenos matrimonios de los descendientes de Balboa demuestran que no escapaba la familia del canario a las grandes pretensiones. La manifiesta inclinación a la hipérbole y a lo épico que se ve en el *Espejo*, ya desde el nombre de su creador, no podía ser sino una reacción ante la escuálida realidad circundante.

Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, natural de la Gran Canaria, fue vecino de Puerto Príncipe (hoy Camagüey), y a ratos, según parece, también de Bayamo, desde las últimas décadas del siglo XVI hasta su muerte, a mediados del siglo XVII. No fue escrito el *Espejo* ni en Santiago, que inicialmente sería la ciudad más importante de Cuba, ni en La Habana, que, como centro de reunión de las flotas, adquiriría ya para 1608, época en que Balboa termina el poema, el cosmopolitismo que nunca perdería. Aparte de estas ciudades, el resto de Cuba había sufrido la mengua de población que asoló a las Antillas después de la colonización de México y Perú, regiones mucho más ricas material y culturalmente, hacia las que se desplazaron los conquistadores. Para 1608 el interior de Cuba consistía en una serie de caseríos y hatos dependientes en muchos casos del comercio ilegal con piratas y corsarios provenientes de naciones enemigas de España. No obstante el aislamiento —literal y casi diríamos endémico en el caso de Balboa— el *Espejo* se creó en medio de una entusiasta, si bien humilde, pléyade de versificadores locales. Seis de ellos como es sa-

bido, contribuyeron con sonetos laudatorios incluidos en los preliminares del poema. Estos sonetistas, en el remoto e insignificante Puerto Príncipe, constituían una especie de academia literaria como las existentes en Madrid, Sevilla y otras ciudades españolas de la época, que se anticipó, además, a la mucho más nutrida e ilustre Academia Antártica, organizada años más tarde en la imperial Ciudad de los Reyes, la gran Lima. Puerto Príncipe, Bayamo, Manzanillo, no eran sino modestísimos caseríos de los que ya había desaparecido hacía tiempo el espíritu bélico y misionero que caracterizó los primeros años de la Conquista. A esto hay que añadir que, salvo en contadas ocasiones, subyugar a los pacíficos taínos había sido más una campaña genocida, jalonada por paroxísticas masacres, que una gesta, como la llevada a cabo contra los araucanos en Chile, y que Alonso de Ercilla y Zúñiga immortalizara en su célebre poema.

El tema de Balboa tenía que ser forzosamente menos prometedor, en términos puramente militares, que el de Ercilla. Pero tampoco era despreciable, porque si bien se relata en su poema una mera escaramuza ocurrida en una ignota playa cubana, el incidente tenía ribetes antirreformistas y píos que entroncaban con la temática de la poesía en lengua española de la segunda mitad del siglo XVI. Balboa narra, en poco más de mil doscientos endecasílabos (no todos de perfecta escansión), agrupados naturalmente en octavas reales, el secuestro del obispo de Cuba, Fray Juan de las Cabezas Altamirano, a manos de Gilberto Girón, pirata francés, la liberación del obispo mediante pago de rescate y la venganza de los vecinos de Bayamo, que tienden una emboscada al bucanero, lo derrotan y decapitan. Se da énfasis en el poema a las virtudes del obispo, sobre todo a su paciencia, a la maldad de los "luteranos" y a la valentía de los vecinos de Bayamo, entre ellos el negro Salvador, que es quien da muerte al pirata. Amén de esta trama, llaman la atención en el poema la bienvenida que se da al obispo después de su rescate, en la que aparecen seres mitológicos en la campiña cubana, y en la que los bayameses ofrecen al prelado bateas llenas de frutas tropicales, enumeradas con evidente paladeo verbal: "mameyes, piñas, tunas y aguacates, / plátanos y mamones y tomates". Y luego, ya con euforia eufónica, en la estrofa más discutida del poema:

Bajaron de los árboles en naguas  
Las bellas hamadriades hermosas  
Con frutas de siguapas y macaguas  
Y muchas pitajayas olorosas;

De birijí cargadas y de jaguas  
Salieron de los bosques cuatro diosas,  
Dríadas de valor y fundamento  
Que dieron al pastor grande contento<sup>2</sup>.

Aparte de esta presencia de la flora local (a la que tendremos que regresar), el poema hace gala de tópicos propios de la épica, tales como la enumeración de los combatientes, la descripción de sus armas e indumentaria, y de la literatura devota, en la relación detallada de los sufrimientos y humillaciones del obispo y su infinita bondad.

El contexto histórico-literario del poema es claro, aunque se suele reprimir. El *Espejo de paciencia* es un poema derivado de la tradición de la épica renacentista en español, cuyo origen se encuentra en el *Orlando furioso*; más específicamente parece derivar de *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto. Tiene el poema un fuerte componente religioso que refleja la tendencia a "lo divino" de la poesía española de la segunda mitad del siglo XVI. Podría verse en él también, dada la tendencia al colorido, cierta propensión al neologismo y a la música, así como también por el tema bélico, algún reflejo de la poesía del divino Herrera, sobre todo su poema "Por la pérdida del Rey don Sebastián". Pero de todas estas tendencias e influencias el *Espejo* exhibe generalmente lo más común. No hay duda de que lo que resalta en el poema de Balboa es la mezcla de divinidades mitológicas clásicas y la exótica flora tropical. Sin embargo, el *Espejo* ha dejado una larga estela de comentarios, que incluye la novela de Alejo Carpentier, *Concierto barroco* (1974), y la de Antonio Benítez Rojo, *El enigma de los esterlines* (1980), además de trabajos de eruditos cubanos de la talla de José María Chacón y Calvo, Felipe Pichardo y Moya, así como ensayos de escritores como Cintio Vitier y José Lezama Lima. Al hacer un resumen de los comentarios más importantes podremos ver el proceso de génesis de la idea de la literatura cubana, y cómo el modesto poema de Balboa se va convirtiendo gradualmente en elemento fundamental en la elaboración de esa literatura.

<sup>2</sup> Cito por SILVESTRE DE BALBOA, *Espejo de paciencia*, ed. facs. de Cintio Vitier, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1962, pp. 79-81. Hay, además de la de Pichardo, mencionada más adelante, y las consignadas por Sáinz, las siguientes ediciones del poema: Ángel Aparicio Laurencia, Ediciones Universal, Miami, 1970 y la de Lázaro Santana, Las Palmas de Gran Canaria, 1981. Santana destaca lo que él considera elementos canarios en el poema de Balboa.

Como es sabido, el *Espejo de paciencia* fue dado a conocer en 1838 por José Antonio Echeverría, quien publicó fragmentos del poema, así como una descripción y valoración del mismo en *El Plantel*, revista que editaba con Ramón Palma<sup>3</sup>. Este último, por cierto, había hecho un resumen del argumento, a manera de relato, en otra publicación que él y Echeverría hicieron juntos, el *Aguinaldo habanero*, fechado un año antes, en 1837<sup>4</sup>. No sabemos si fue Echeverría quien le facilitó la información a su amigo, o si le dejó ver el poema, que había descubierto en la historia de Morell de Santa Cruz. De todos modos, resulta significativa esta doble resurrección del *Espejo* en el momento en que es descubierto por la literatura cubana: dato histórico por un lado, ficción por el otro. Digo ficción porque Palma se toma libertades en la re-escritura del asunto del poema, y hasta le da nombre al barco pirata. En seguida veremos por qué digo que el *Espejo* fue descubierto por la literatura cubana.

Asociado a Domingo del Monte, con quien colaboró en la Comisión de Historia de la Sociedad Patriótica, Echeverría fue un animador de la cultura muy importante en su época. Es con del Monte, y su célebre tertulia, que puede hablarse rigurosamente de una literatura cubana consciente de serlo. Del grupo, o por influencia del grupo, aparecen las obras que hacen de la historia, el paisaje y sociedad cubanos —sobre todo la cuestión de la esclavitud— su tema preferido: la novela abolicionista *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero, la novela de costumbres *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, los poemas y la autobiografía del esclavo Juan Francisco Manzano<sup>5</sup>. Echeverría no tuvo la influencia de su coterráneo del Monte (ambos habían nacido en Venezuela); no obstante, su labor de promoción no fue nada despreciable, y su obra, en la que sobresale su novelita histórica *Antonelli*, es de considerable valor. *El Plantel*, por ejemplo, publicó largos artículos sobre la educación en la isla, y deliciosos trabajos de Felipe Poey sobre la fauna cubana, con preciosos dibujos de insectos, y hasta planos indicando cómo fabricar jamos para cazarlos. Pero lo que

<sup>3</sup> *El Plantel* (La Habana), 3ª entrega, noviembre de 1838, 74-79.

<sup>4</sup> *Aguinaldo habanero*, Imprenta de José María Palmer, La Habana, 1837, pp. 43-53.

<sup>5</sup> Para la relación entre los orígenes de la literatura cubana y la novela antiesclavista, ver los trabajos de WILLY LUIS y JILL NETCHINSKY, sobre todo, del primero, "La novela antiesclavista: texto, contexto y escritura", *CuA*, 1981, núm. 3, 103-116.

más destaca en *El Plantel* son los trabajos sobre historia cubana, entre los cuales se halla el que contiene el *Espejo*. Hay ensayos sobre Diego Velázquez, el colonizador de la isla, que fundó las primeras ciudades cubanas, sobre Francisco de Arango y Parreño, el brillante y controvertido promotor de la industria azucarera en la isla e incipiente autonomista (que acababa de morir), así como de otras figuras fundadoras. Echeverría mismo firma algunos de estos artículos. Su interés por la historia cubana es programático. Dice así en el artículo intitulado "Historiadores de Cuba", publicado en la entrega de *El Plantel* anterior a la que contiene la noticia del *Espejo*:

Más de tres siglos han pasado ya desde que los europeos asentaron sus primeras poblaciones en la isla de Cuba, y todavía no ha habido un escritor inteligente [sic] que haya trazado el cuadro vigoroso y completo de su historia, investigando las fuentes, progreso y base de su riqueza, señalando los obstáculos que la impiden medrar con mayor rapidez, y alumbrando la traza que pueda tomarse para su más cumplida y espedita gobernación. Sentir deben por cierto los cubanos esa falta, cuando ya su tierra ocupa un lugar tan distinguido entre las posesiones de América: porque a la verdad, un pueblo sin historia, es como un mozo sin padres, que no sabe quién es, de dónde viene, por qué no lo han educado, ni cuál podrá ser su porvenir.<sup>6</sup>

Más que historia, lo que Echeverría pide es un mito sobre el origen nacional, es decir, una fábula de fundación que le dé a Cuba un lugar propio en la historia universal. Después de estas palabras, pasa a hacer un apretado resumen de la historia de Cuba, hasta el momento en que escribe. Pone así la primera piedra en esa fundación, de la cual forma parte, por supuesto, *Antonelli*, que se remonta al siglo XVI, y elabora una biografía ficticia del constructor de las fortificaciones de La Habana. Esas fortificaciones son para Echeverría lo que las catedrales góticas para los románticos europeos. Novela e historia se mezclan en la argamasa de los cimientos que Echeverría quiere echar al edificio de la literatura cubana. La presentación del *Espejo* es ingrediente principal en esa argamasa.

El siguiente artículo de Echeverría está dedicado a presentar la obra de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, *Historia de la isla y catedral de Cuba*, que es donde aparece, a modo de documento sobre la temprana historia de la isla, el *Espejo de paciencia*. La obra

<sup>6</sup> *El Plantel*, 2ª entrega, octubre de 1836, p. 60.

de Morell le interesa a Echeverría por las razones antes vistas, pero sobre todo porque es la primera historia de Cuba. Además, no escapa a su sensibilidad romántica el que Morell utilice, sin mayor recato, un poema como documentación histórica. Dice Echeverría al presentar el poema, con característica cautela crítica (era un neurasténico del estilo): "He dicho que una de las fuentes á que acudía el Sr. Morell eran los versos históricos. Dígalo si no, un poema íntegro que traslada, y que en gracia de su antigüedad, y de las galas poéticas que brillan en él de cuando en cuando, quiero dar a conocer al público..."<sup>7</sup>. Cita y comenta Echeverría más de cincuenta versos del *Espejo*, entre ellos los ya vistos en que las "amadriades" "bajaron de los árboles en naguas", sobre los que acota: "¡Fuerza del consonante á lo que obligas! ¡A que un tan buen trovador como Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, disfrazase con tan estorbosa vestimenta á las ninfas de los bosques, que no sé cómo se desenredarían de sus faldas en los saltos de rama en rama á que las impulsa su natural condición!"<sup>8</sup> Reveladora censura, hecha desde dentro de la ficción misma del poema, ya que Echeverría parece aceptar la existencia de las ninfas en la manigua cubana, y sólo les critica la moda. Es evidente que Echeverría se deja llevar por el hálito poético que ha encontrado en esta fuente fabulosa de la primera historia de Cuba.

A pesar de sus reservas, no cabe duda del significado que el *Espejo* tiene para Echeverría y su grupo. Junto con del Monte y sus allegados, Echeverría, como ya hemos visto, se afana por fundar una literatura nacional, concebida según la ideología romántica que los anima, y como parte del proyecto más amplio de sentar las bases para un concepto de la nacionalidad. Lengua, literatura, historia y naturaleza son los materiales básicos para esa fundación: un pueblo tiene lengua propia, tiene fábulas, es producto de una naturaleza específica, de una evolución. El concepto estático del lenguaje y la cultura se ha venido abajo en el siglo XVIII, y las nuevas ideas que dimanan de la Ilustración han llegado a Cuba y han sacudido el mundo colonial<sup>9</sup>. Echeverría quiere dotar de genealogía a ese "mozo sin padres" a que se refiere en su ensayo sobre la historia de Cuba. Para la época en que

<sup>7</sup> *El Plantel*, 3ª entrega, pp. 77-78.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>9</sup> Véase MEDARDO VITIER, *Las ideas y la filosofía en Cuba*, Edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1970. Este volumen contiene *Las ideas en Cuba* (1938) y *La filosofía en Cuba* (1948).

escribe, ya las literaturas nacionales europeas han “descubierto” sus orígenes, y la filología elabora la historia de las diversas lenguas, poniendo en su lugar los monumentos literarios que ocupan el comienzo: el *Poema de mio Cid*, las *Nibelungenlieder*, *Beowulf*, *La Chanson de Roland*. El venezolano Andrés Bello, por cierto, ha sido uno de los primeros en estudiar el *Poema de mio Cid* y en ocuparse, en términos modernos, de los orígenes y gramática del castellano. Escribir la historia de Cuba, asignarle a Cuba una historia literaria con el perfil evolutivo de las literaturas vernáculas, exige erigir un monumento literario del origen, una épica. El poema de Balboa, contenido como fuente poética en la primera historia de la isla está a la mano, y contiene elementos que lo hacen apto para desempeñar tal papel: se basa en un incidente verídico ocurrido en la isla, hay en él abundantes alusiones a la flora y fauna locales y figuran en él los negros. Balboa, para Echeverría, no es un simple poeta, es, recordemos sus palabras, un “trovador”, término con el cual incorpora al bardo canario al concepto romántico del poeta popular. La presencia de los negros, y en especial de Salvador, que desempeña un papel heroico, es de especial importancia para Echeverría y sus correligionarios, pues sabemos que la cuestión de la esclavitud fue la que los llevó a pensar en la problemática cubana. Echeverría había creado no un espejo, sino un conveniente espejismo que brilla en el fondo del tiempo cubano, como una moneda de oro en un estanque.

A partir del “descubrimiento” de Echeverría, el *Espejo* se convertirá en “el primer poema cubano,” según se lee en lo que debía ser (de no animarlo el rencor) la culminación de los esfuerzos de Echeverría y del Monte, el *Diccionario de la literatura cubana*, publicado en 1980 por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba<sup>10</sup>. Ser “el primer poema cubano” se convertirá en el destino de este poema, que había permanecido oculto durante dos siglos, y como tal, piedra angular en todo proyecto de articular una literatura cubana. Cada uno de los estudios principales del *Espejo* coincide con un momento de crisis nacional, o con una revisión radical del canon de la literatura cubana. Cada uno de estos estudios o reescrituras se enfrenta a escollos enormes, al considerar la originalidad del poema; es decir, su pertenencia al origen, su cubanidad fundamental. Para empezar, su autor es canario, no cubano; se trata de un poema culto, no popular; en él los personajes manifiestan un españolismo militante (gri-

<sup>10</sup> *Diccionario de la literatura cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, t. 1, p. 100.



tan “Santiago y cierra España” en el momento de la batalla); y, sobre todo, el valor del poema es altamente discutible. Frenados por estos obstáculos, los comentaristas vacilarán, o harán gala de su capacidad de invención. Pero las dudas persistirán, y una investigadora —Carolina Poncet— llegará a sospechar que el *Espejo* es una superchería, que fue escrito por Echeverría o algún otro poeta del grupo delmontino, animado por el ansia de que Cuba tuviera una épica en el origen<sup>11</sup>. No parece cierta la sospecha de Carolina Poncet, pero no andaba errada la autora de *El romance en Cuba*; hay mucho de invención en la re-escritura del *Espejo* que llevan a cabo sus comentaristas.

Es sin duda significativo que el primer comentario del *Espejo* después del de Echeverría fuera el de Néstor Ponce de León en una conferencia dictada ante la Sociedad Hispanoamericana de Nueva York. Como los patriotas cubanos herederos del pensamiento del grupo delmontino, el poema de Balboa sale al exilio. En rigor, lo que ocurrió es que el propio Echeverría tuvo que exilarse por sus ideas abolicionistas, y se llevó con él copia de su propia mano de la historia de Morell de Santa Cruz. En Nueva York, Echeverría al morir le dejó a su amigo Ponce de León esa copia, en la cual se basa para su conferencia. Todo esto ha sido consignado por Cintio Vitier en su valiosa edición de 1962, ya mencionada aquí. Pero el primer estudio serio del poema lo llevó a cabo José María Chacón y Calvo, en un artículo que intituló, fatalmente: “El primer poema escrito en Cuba”<sup>12</sup>. Chacón y Calvo, que es uno de los fundadores de los estudios de la literatura nacional después de la República, ya se había referido en 1913 al poema de Balboa, en una célebre conferencia sobre “Los orígenes de la poesía cubana”, pero en aquel entonces, según confiesa, no había visto todo el poema, sino sólo lo publicado por Echeverría. En este nuevo trabajo, Chacón y Calvo se limita a describir el poema, a citar algunas de sus estrofas, y a insistir en que se trata apenas de una crónica rimada. Termina así el notable erudito: “A Balboa, ¿qué podrá salvarlo? Únicamente, quizá, la innegable curiosidad de su poema. Se escribe en 1608; mucho tiempo tardará aún la poesía cubana en percibir las notas propias del ambiente nacional”<sup>13</sup>. Chacón y Calvo escribe desde España, donde desempeñaba un puesto diplomático en la legación cubana, y donde departió con Menéndez Pidal e hizo investigaciones sobre

<sup>11</sup> E. SÁINZ, *op. cit.*, p. 31.

<sup>12</sup> *RFE*, 8 (1921), pp. 170-175.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 175.

Cuba en archivos españoles. Por escéptica que parezca su meditación sobre el *Espejo*, hay que notar, no obstante, que se refiere al poema como “antigua manifestación de las letras cubanas”, y que al referirse al mismo como “crónica rimada” se hace eco de las investigaciones de Menéndez Pidal sobre los orígenes históricos de la épica española, y a la vez sobre los orígenes poéticos de la historiografía medieval peninsular. En la imaginación de Chacón y Calvo, Balboa habita una Edad Media cubana: la Edad Media necesaria a toda investigación filológica.

El fuerte vínculo con España en el comentario de Chacón y Calvo es significativo. Muchos de los pensadores de los primeros años de la República miraron hacia la madre patria, ante el peligro inminente de aniquilación de la nacionalidad que representaban los Estados Unidos. España fue un antídoto contra la ingerencia yanqui, y una reafirmación del hispanismo insular. Pienso no sólo en Chacón y Calvo, sino también en Fernando Ortiz, cuya carrera se inició en España. La jugosa correspondencia entre ambos ha sido editada recientemente por Zenaida García Vega<sup>14</sup>. Para 1921, cuando Chacón y Calvo publica su trabajo sobre el *Espejo* en la *Revista de Filología Española*, los Estados Unidos han intervenido en Cuba dos veces desde que declararon la isla independiente en 1902, y la Enmienda Platt, que daba derecho a los norteamericanos a llevar a cabo tales intervenciones, sigue en vigor. Como dice José Manuel Carbonell, en el prólogo al libro donde aparecerá, en 1928, plena época de Machado, su edición del *Espejo*, segundo paso en este itinerario crítico: “Cuba surgió a la República, después de atravesar, como una salamandra, el fuego de los combates libertadores, en condiciones tales de vigilante expectación por parte de sus aliados durante el conflicto hispanoamericano, que el derecho de errar se convirtió para ella en amenaza perenne de muerte a plazo fijo.” Esa edición del *Espejo* aparece en la recopilación intitulada *La poesía lírica en Cuba*, obra que Carbonell dedica “A la REPÚBLICA DE CUBA, dignamente presidida por el General Gerardo Machado y Morales, y a la VI CONFERENCIA INTERNACIONAL AMERICANA, celebrada, en esta capital en enero de 1928”<sup>15</sup>. Se viven momentos de intenso y polémico nacionalismo, que llevarán a una revolución en toda la regla contra Machado que, por su parte, veterano de las guerras de inde-

<sup>14</sup> *Fernando Ortiz en sus cartas a José M. Chacón y Calvo*, Imprenta Universitaria, Madrid, 1982.

<sup>15</sup> J. M. CARBONELL, *La poesía lírica en Cuba*, El Siglo XX, La Habana, 1928.

pendencia, se siente ungido para guiar a la República. Son los años de la vanguardia y el afrocubanismo. El *Espejo* aparece inevitablemente en la antología de Carbonell, por ser el “primero y más viejo monumento de nuestra literatura”, sin ser tan siquiera poema lírico, y aunque el antólogo se refiere al argumento del poema como “insípido relato”. Ya el poema de Balboa empieza a convertirse en parte oficial de la literatura cubana, sancionada por organismos del gobierno.

Esto ocurre con la edición de Felipe Pichardo y Moya de 1941, que va precedida de un estudio minucioso en el que se basa toda la crítica posterior<sup>16</sup>. La edición aparece en una serie de “Cuadernos de cultura” publicada por el Ministerio de Educación, en la que también hay obras de José Martí, Felix Varela, José Antonio Saco, Enrique José Varona, Francisco de Arango y Parreño, Máximo Gómez, en fin, todo el panteón de figuras tutelares de la República. La edición fue impresa, con no pocas erratas, en la Imprenta Escuela del Centro Superior Tecnológico del Instituto Cívico Militar (curioso oxímoron). La obra, evidentemente destinada a la educación pública, “se distribuye gratis, como medio de divulgación cultural, por el Ministerio de Educación”. Balboa ha pasado a formar parte de la educación nacional; el lugar de su poema como inicio de la literatura cubana ha recibido sanción oficial y categoría institucional. 1941: gobierno de Batista, momento de reconciliación nacional (pacto de los comunistas con el gobierno), alza en la economía cubana como resultado de la Segunda Guerra Mundial. Impreso en una escuela militar, el *Espejo* refleja esta reconciliación y afirmación de la nacionalidad. El estudio de Pichardo es mucho más explícito, a pesar de las inevitables reservas, en cuanto al papel del poema de Balboa en los orígenes de la cubanía y de la literatura nacional.

Pichardo y Moya es el más explícito de los comentaristas del *Espejo* al elaborar una ficción filológica: “Se nos antoja ver en esos dos lánguidos siglos [el XVI y el XVII] de nuestro coloniaje, la Edad Media cubana” (p. 28). En el bosquejo biográfico de Balboa, la parentela del poeta aparece entrelazada con la de Vasco Porcayo de Figueroa (era casi imposible que esto no ocurriera, ya que Vasco fue una figura genitora, sólo que aquí el término de Lezama Lima tiene un sentido literal). Pichardo y Moya quiere

<sup>16</sup> SILVESTRE DE BALBOA, *Espejo de paciencia*, ed. Felipe Pichardo y Moya, Ministerio de Educación, La Habana, 1942 [dice 1941 en el interior]. En adelante, cito a Pichardo por esta edición. Señalo el número de páginas entre paréntesis.

ubicar la creación del poema en el contexto de familias fundadoras con patriarcas épicos, al estilo de las de Ruy Díaz y los Infantes de Lara. El análisis del poema tiene un sesgo igualmente tendencioso. Pichardo no se contenta con lo obvio: que en el poema están presentes la flora y la fauna cubanas, además de negros, indios y españoles, cuyas culturas iban a originar, en diversos grados de combustión y mezcla, la cubana. A pesar de que afirma enfáticamente el carácter culto del *Espejo*, Pichardo insiste en su sencillez, y aventura que hay en él como un anuncio del habla cubana. Escribe como alguien que sale de una habitación caminando de espaldas para que parezca que entra. El poema es “de pretensiones literarias” (p. 8), es, además, “poema lejano de todo balbuceo y toda vacilación, [que] es culto de cuerpo y de espíritu” (p. 30). No obstante, “Quede a algún competente estudioso, estudiar el lenguaje del poema de Balboa, comparándolo con otros de su tiempo; que si en verdad, alguna vez da la sensación de estar más cercanos a nosotros de lo que nos parecen obras españolas de entonces, bien puede ser ello por lo menos literario del lenguaje de Balboa, o quizás, —y sería interesantísima la comprobación— por el hecho de haberse escrito aquí en Cuba, el *Espejo*” (p. 25). “Literario” quiere decir aquí culto. Por fin, contra toda lógica, pero fiel al proyecto ideológico de su empresa, Pichardo afirma: “Balboa Troya [*sic*] tiene el deseo constante, y lo lleva a la práctica con mayor o menor acierto, —pero ello es de todos modos esencial en su poema— de hablar en criollo y de pintar nuestra naturaleza y nuestro ambiente. El lenguaje del *Espejo* no deja de parecernos, en algunos momentos, más cercano al nuestro actual que el de algunos poemas españoles de su tiempo. ¿Vulgaridad de Balboa? ¿Menos literatura, en él? ¿*Cubanismo*, acaso?” (p. 33). Las contradicciones de Pichardo no impiden —al contrario— que sus ideas sobre la cubanidad de Balboa influyan poderosamente sobre las lecturas más recientes y arriesgadas del *Espejo*. La falta de literatura del poema, según Pichardo, da más autenticidad a su reclamo de origen. El ovillo que empezó a enrollarse con las ficciones de Palma y Echeverría va engrosándose con las vertiginosas vueltas que le darán Vitier, Lezama Lima, Carpentier y Benítez Rojo, adquiriendo una facticidad indiscutible.

La lectura que Cintio Vitier hace de Balboa es esencialmente una ampliación de la de Pichardo y Moya<sup>17</sup>. Pero hay que tener presente el nuevo contexto en que surge. Se trata del curso de con-

<sup>17</sup> C. VITIER, *Lo cubano en la poesía* (1958), Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.

ferencias que dicta Vitier en el Lyceum de La Habana a fines de 1957, que habrían de aparecer un año más tarde bajo el título de *Lo cubano en la poesía*. Vitier, además, es el principal ideólogo del grupo *Orígenes*, cuya preocupación principal había sido la interpretación de la cultura nacional. Pero para 1957 ya el grupo se ha disuelto, y Vitier piensa lo cubano en medio de la crisis que va a llevar directamente a la Revolución. 1957-1958: dictadura de Batista, recrudecimiento de la lucha en la Sierra Maestra, ataque al palacio presidencial, avalancha de la cultura popular norteamericana sobre Cuba a través de la televisión. Vitier afirma, en su última lección, que su deseo ha sido rescatar, mediante el estudio de la poesía cubana, la nacionalidad asediada. Dice: "Cierto que somos víctimas de la más sutilmente corruptora influencia que haya sufrido jamás el mundo occidental, y digo esto no porque le atribuya una malignidad específica, sino porque lo propio del ingenuo *american way of life* es distanciar desde la raíz los valores y esencias de todo lo que toca"<sup>18</sup>. El hilo conductor de los análisis de Vitier va a ser una especie de hegelianismo en que el espíritu cubano se va descubriendo a sí mismo a través de la interiorización de la realidad ambiente, del paisaje. Vitier esgrime los mismos argumentos de Pichardo sobre la sencillez del poema, y en especial sobre la supuesta cubanía del lenguaje, pero le añade algo que venía gestándose desde las primeras lecturas románticas del *Espejo*: la presencia de la naturaleza cubana. Aduce, además, otro elemento que también había sido mencionado, sin dársele mayor importancia: el tono risueño, que Vitier hace proceder de las culturas indígenas de la isla. Es evidente que Vitier quiere localizar ya, en este poema de fundación, los orígenes de ese "relajo" del que hablara Mañach en su famoso estudio de la cultura cubana. Dice Vitier: "La intemperie insular, con su fiel fonetismo indígena, irrumpe en el poema disipando de pronto dos seriedades superpuestas: la mitológica y la épico heroica. Al no traicionar la flora y la fauna de la isla, al atreverse incluso a vestir a la Amadriades con las naguas taínas y mezclar con los alboques, tambores y adufes, las marugas y las tipinaguas en el festejo agreste, dando un ejemplo insólito en su época, Balboa abre ya la brecha, aunque torpemente, para un primer acercamiento a nuestra realidad natural por encima o por debajo de tantas influencias clásicas, españolas e italianas acumuladas en su formación"<sup>19</sup>. No veo por qué la mitología clásica ha de ser seria, y

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 39.

mucho menos la tradición épica de Ariosto de la que deriva Balboa su inspiración. Pero Vitier necesita el tono risueño, casi diría paródico, para explicar las torpezas del poema y ponerlo en contacto con las teorías de Mañach, y ya hemos visto que el imperativo ideológico no cesa ante ningún obstáculo textual o histórico. En el sistema metafórico de Vitier, la "intemperie insular", es decir, el campo raso, sin linderos, irrumpe en el poema mediante sonidos indígenas que son fieles (no sabemos a qué), permitiendo que animales y plantas se inscriban en el lenguaje sin ser traicionados; es decir, lo que sugiere Vitier es que el *Espejo* permite ya una expresión inmediata de la realidad cubana, y que por esto es original, tanto en el sentido de nuevo como de perteneciente al origen. La edición que Vitier publica, con ayuda de la UNESCO, después de la Revolución, viene a ser la consagración institucional de las lecturas del *Espejo* que hemos venido viendo.

La consagración del *Espejo* que constituye la edición de Vitier va a alcanzar un viso aún más oficial en la *Antología de la poesía cubana*, que edita nada menos que José Lezama Lima en 1965. Allí Balboa y los sonetistas camagüeyanos aparecen en lugar de honor, como principio de la literatura cubana, y Lezama afirma rotundamente en su bella introducción que "Desde que se escribió este poema ya se podía hablar de lo cubano, más que en lo externo, en la presencia compleja de la poesía"<sup>20</sup>. Hay que ver esta aseveración de Lezama, sin embargo, en el contexto de su envolvente teoría de lo cubano, mucho más poderosa que la de Vitier, que es apenas una derivación de ella. Para Lezama lo cubano no es algo que se expresa en la poesía con creciente claridad, claridad que para Vitier culmina en la poesía de Lezama. Para Lezama mismo lo cubano siempre fue poesía desde el principio, a partir de la metáfora con que Colón describe el sedoso cabello de los aborígenes. Balboa no es así —aunque aparezca, naturalmente al principio de la oficialesca *Antología*— origen torpe de algo que ha de aclararse con el tiempo, sino parte de una "era imaginaria". El *Espejo* viene a ser parte integral de una imaginación poética cubana con rasgos propios desde el primer momento en que se articuló el lenguaje en la isla. Es sorprendente, sin embargo, que Lezama no incorpore el poema de Balboa a sus teorías sobre el barroco, ya que según veremos, está mejor avenido a ellas que a sus pronunciamientos sobre la literatura cubana. En todo caso, las lecturas que del *Espejo* hacen Vitier y Lezama pre-

<sup>20</sup> JOSÉ LEZAMA LIMA, *Antología de la poesía cubana*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, t. 1, p. 17.

paran el terreno para las de Carpentier y Benítez Rojo.

No podemos dedicar a *El enigma de los esterlines* y *Concierto barroco* el espacio que merecen<sup>21</sup>. Baste señalar que, con estas dos novelas, Silvestre de Balboa y sus personajes pasan a formar parte de la ficción de la literatura cubana, no ya de su elaboración. La novela de Benítez Rojo es la que mejor sigue la pauta que las lecturas del poema han tomado en este siglo, con el giro especial de que aquí Silvestre de Balboa desempeña un papel protagónico en un relato intercalado en la novela. Benítez Rojo continúa las lecturas anteriores, porque su novela es un relato de aventuras para adolescentes que cumple así el cometido de convertir a Balboa y su poema en parte integral de la educación cubana, de la formación cubana en el sentido fuerte de la palabra. Los relatos de corsarios piratas de los siglos XVI y XVII han de ingresar en ese mundo de ensoñación que, como los cuentos de Grimm o las leyendas medievales, pueblan la imaginación de la juventud. Con Benítez Rojo el proyecto de dotar a Cuba de fábulas del origen se cumple e institucionaliza.

En *Concierto barroco*, Carpentier hace que Filomeno, personaje de su novela, sea descendiente de Salvador, el negro que decapita a Girón en el poema de Balboa. Hay, por lo tanto, una genealogía literaria que une la novela de Carpentier con "el primer poema escrito en la isla". La escena principal de *Concierto barroco*, la enorme *jam session* en el Ospedale della Pietà, refleja la fiesta al final del *Espejo de paciencia*, cuando los bayameses celebran el rescate del Obispo. Hay, no obstante, un elemento en la novela de Carpentier que no se anticipa en las lecturas e interpretaciones anteriores del *Espejo*: el que éste se inserte en un contexto puramente barroco. En *Concierto barroco* Carpentier crea, en el personaje central, un "señor barroco" que parece sacado de *La expresión americana* de Lezama. Ese señor, en la novela de Carpentier, es un criollo adinerado de México, que vive rodeado de productos del arte y las artesanías del Nuevo Mundo. Como esos objetos, provenientes de las diversas culturas que habitan la Nueva España, el relato de Carpentier es un tejido de relatos de las más diversas procedencias; argumentos de óperas, de obras de Shakespeare, de novelas picarescas, del *Quijote*, de la conquista de México. El argumento del *Espejo*, contado por el negro Filomeno a su manera, es uno más de muchos relatos; es decir, ni más ni menos, uno más. De esa manera Carpentier destaca no el exotismo del poema de Bal-

<sup>21</sup> A. CARPENTIER, *Concierto barroco*, Siglo XXI, México, 1974; BENÍTEZ ROJO, *El enigma de los esterlines*, Gente Nueva, La Habana, 1980.

boa, sino la plétora de relatos que componen la cultura universal, desde cualquiera de cuyos rincones regionales las demás culturas son exóticas. Lo que Carpentier destaca, pues, en el *Espejo*, no es su originalidad, sino su inherente exotismo. Ese exotismo es el que va a figurar en esas escenas en que se mezclan las raras palabras que designan la flora y la fauna cubanas con los no menos raros vocablos que nombran esos seres sacados de la mitología clásica. El origen que postula Carpentier no es singular y sencillo, sino múltiple y contradictorio; es decir, barroco. Al regresar ahora a las controvertidas estrofas del poema, lo haremos guiados por esta lectura que *Concierto barroco* hace del *Espejo*.

En su justamente célebre *De la conquista a la independencia*, Mariano Picón Salas ha escrito elocuentes páginas sobre los orígenes del barroco de Indias. Recuerda cómo, para principios del siglo XVII, México se había convertido en centro donde se daban cita productos de las más diversas culturas que poblaban el Imperio español, en gran medida debido al hecho de que la nao de Filipinas depositaba allí mercaderías del lejano Oriente, de paso a la flota de Veracruz que había de llevarlas a Europa, y recogía y llevaba de vuelta al Oriente los productos europeos. Evoca Picón Salas este aspecto del México virreinal citando unos versos de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, poema casi estrictamente contemporáneo del *Espejo de paciencia*, que celebra el papel de encrucijada y cornucopia de la antigua capital azteca. Dice Balbuena:

La plata del Pirú, de Chile el oro  
viene a parar aquí y de Terrenate  
clavo fino y canela de Tidoro.

De Cambray telas, de Quinsay rescate,  
de Sicilia coral, de Siria nardo,  
de Arabia incienso, y de Ormuz granate;

diamantes de la India, y del gallardo  
Scita balajes y esmeraldas finas,  
de Goa marfil, de Siam ébano pardo;



de España lo mejor, de Filipinas  
la nata, de Macón lo más precioso,  
de ambas Javas riquezas peregrinas[...]<sup>22</sup>

La mezcla de elementos diversos que festeja el gran poema de Balbuena ya se había venido dando en arquitectura y en artesanías. Las grandes catedrales construidas para competir con los teocallis incorporan, en su ornamentación, elementos de la flora, la fauna y la mitología americanas. En pintura, otro tanto había ocurrido: pronto aparecen, tanto en la pintura americana como en la europea, las frutas y los animales de gran colorido que caracterizan la naturaleza del Nuevo Mundo. Hay proliferación de cotorras y guacamayos, así como de piñas y otras frutas exóticas. Contra ese telón de fondo es como debe verse la mezcla de palabras taínas y deidades mitológicas en el poema de Balboa.

Las frutas americanas fueron de gran interés para los europeos. Fernández de Oviedo se deleita en describirlas en su historia, y el Padre José de Acosta especula sobre cómo encasillar en sus esquemas escolásticos finitos tanta fruta rara. Esa rareza se despliega en frisos y capiteles de edificios públicos. La vida virreinal era eminentemente espectacular y pública, y la naturaleza y la mitología americanas le sirven de ornamento. Demonios incas miran con ojos saltones desde los arcos de catedrales, y frutas de las más diversas procedencias se apretujan en la ornamentación de objetos domésticos y litúrgicos en los palacios virreinales y las iglesias. Todo es espectáculo, boato, despliegue de poder; primero para impresionar a los aborígenes, luego para mantener una rígida estratificación social. La acumulación caótica de fragmentos de diversas culturas es parte esencial de ese alarde fiestero y público del barroco de Indias. El poema de Balboa se hace eco de esta tendencia. Las ninfas y los sátiros aparecen en el monte cuando se celebra el rescate de Altamirano; su disfraz, las engorrosas naguas, son parte de ese carnaval en que todo es máscara, porque nada pertenece, nada es propio de nada. El barroco de Indias es superficie, fiesta, mascarada. La misma enumeración de los combatientes y su indumentaria tiene más de comparsa que de desfile militar. La culminación de esa tendencia se encuentra tal vez, como un emblema, en el *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe; advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*,

<sup>22</sup> MARIANO PICÓN SALAS, *De la conquista a la independencia* [1944], F.C.E., México, 1965, pp. 134-135. Cito dos estrofas más de las que aparecen en Picón Salas.

de don Carlos de Sigüenza y Góngora, texto escrito para celebrar el arco triunfal, hermoñado con efigies de las deidades aztecas que "la muy noble, muy leal, imperial ciudad de México erigió para digno recibimiento en ella del excelentísimo señor virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, etc."<sup>23</sup>. El texto de Sigüenza es un tejido de citas de autoridades europeas, a la manera de argumentación escolástica, pero con ejemplos tomados de los emperadores mexicanos, cuyas biografías se narran siguiendo el modelo de los *Claros varones de Castilla*.

Creo que podemos enfrentarnos ahora mejor al asunto de la naturaleza en el *Espejo*. Si logramos despojarnos del romanticismo con que Echeverría y sus seguidores vieron el poema, pronto nos daremos cuenta de que no hay identificación con la naturaleza de la isla. Las palabras de origen taíno tienen en el poema la misma función que los cultismos y neologismos en la poesía de Góngora. Son, al contrario de lo que creen los fundadores de la literatura cubana, palabras que crean un extrañamiento estético, antes que una identificación. De ahí que aparezcan junto con las deidades mitológicas y, sobre todo, que aparezcan en medio de los festejos para celebrar la victoria sobre Girón. Las guanábanas, gegiras y caimitos son una representación artificiosa, por su extrañeza, de la cornucopia americana; son una manifestación efímera, superficial en el sentido lato, de una explosión carnavalesca, de un festival barroco. Es significativo también que la naturaleza aparezca representada en el poema de Balboa por sus frutas, producto final, acabado, de un proceso que no es representado, y también que se enumeren sin vínculo sintáctico en el poema, como acumulación. Al igual que en los abarrotados frisos de los monumentos, donde apenas hay espacio entre las figuras, las frutas tropicales llenan el espacio del poema sin intersticios temporales, sin sintaxis y sin jerarquía. La naturaleza americana, que tanto ha preocupado a pensadores cuadrículados por la escolástica, no sitúa las nuevas frutas en categorías que amenacen la finitud de la botá-

<sup>23</sup> En *Obras históricas*, ed. José Rojas Garcidueñas, 2ª ed., Porrúa, México, 1960, pp. 225-361. La continuada presencia de la mitología clásica en las artes europeas fue estudiada por JEAN SEZNEC en su gran obra *La survivance des dieux antiques*, Warburg Institute, London, 1940. Para un estudio ejemplar de la mitología en la poesía renacentista española, véase JOHN H. TURNER, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Tamesis, London, 1976. La imagen paradisíaca de la campiña cubana en el *Espejo* refleja una tradición clásica, redescubierta por la épica renacentista. Véase al respecto A. BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton University Press, Princeton, 1966.

nica aristotélica, sino que las acumula como añadidura, o como transformaciones monstruosas que se ofrecen al espectador. Hay que tener presente que palabras como las que utiliza Balboa podían tener un sonido raro para el oído hecho a la poesía renacentista.

El espejismo creado por Echeverría encubre una radical diferencia entre la manera en que él y sus compañeros observan la naturaleza y la postura ante la misma de un poeta barroco. Ha sido Octavio Paz quien con mayor nitidez ha explicado esa diferencia, en un brillante párrafo de su gran libro sobre Sor Juana:

Aunque barroquismo y romanticismo son dos manierismos, semejanzas entre ellos recubren diferencias muy profundas. Los dos proclaman, frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto. El romanticismo pone en libertad al sujeto; el barroco es el arte de la metamorfosis del objeto. El romanticismo es pasional y pasivo; el barroco es intelectual y activo. La transgresión romántica culmina en la apoteosis del sujeto o en su caída; la transgresión barroca termina en la aparición de un objeto insólito. La poética romántica es la negación del objeto por la pasión o la ironía; el sujeto desaparece en el objeto barroco. El romanticismo es expansión; el barroco es implosión. El poema romántico es tiempo derramado; el barroco es tiempo congelado<sup>24</sup>.

Es revelador que Plácido cantara a las flores —del tabaco y la piña, por ejemplo— mientras que Balboa exalta las frutas. La flor es tiempo, metamorfosis, caducidad. Las frutas cubanas aparecen en el *Espejo* como naturaleza muerta, fija, acabada y exótica; insólita, pero no distinta, en un tiempo que no es del devenir romántico en que piensan, sienten y escriben los románticos que descubren el poema y lo convierten en el “primer poema cubano”. Ese exotismo apunta a otro, aún más radical, que distancia a Balboa de sus exégetas, de sus inventores —el exotismo criollo del que también ha hablado Paz.

La multiplicidad abigarrada de frutas en el *Espejo* tiene su contrapartida en la variada procedencia de los personajes. En el poema de Balboa hay españoles de varias regiones, africanos, italianos, franceses, indígenas. “En el siglo XVII —escribe Paz— la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebató la extra-

<sup>24</sup> OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 79.

ñeza que era ser criollo’’<sup>25</sup>. Me temo que es esa extrañeza la que expresa el *Espejo de paciencia*, no la pertenencia o cubanía de que habla la literatura cubana, que hace de este poema origen de su origen. Los gentilicios que usa Balboa son un buen índice de ello: “etíopes”, “luteranos”, “insulanos”. La fusión de estos gentilicios ha de ser siempre un “concierto barroco”, es decir, una suma de rarezas, no una síntesis ontológica; un extrañamiento, no una fusión extasiada de naturaleza, lengua y fantasía. La misma filiación genérica del *Espejo* apunta en esta dirección. La épica ariostesca es cómica y distante; Medoro es héroe por su rareza, igual que Salvador. El que los vecinos de Bayamo aparezcan disfrazados de guerreros épicos renacentistas es una medida de esa mascarada tragicómica que es el *Orlando furioso*, modelo de Balboa. El *Espejo* refleja, pero distorsionando, y proyectando su superficie lisa y brillante entre la realidad y su representación. El espejo es emblema de lo barroco, y el *Espejo de paciencia* forma parte del barroco de Indias, no de una Edad Media criolla, porque no hubo tal cosa. No podemos negar la facticidad histórica de la creación de Echeverría y sus sucesores hasta Lezama, Carpentier y Benítez Rojo. Pero tampoco podemos perder de vista que ésta surge de un espejismo histórico.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

Yale University

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 86.