Francisco Morán

¡Cómo tiembla! ¡Cómo tiembla!

Poesía y Prosa de

Bonifacio Byrne

El *tic* diabólico y raro del modernismo hispanoamericano

- STOCKCERO -

Foreword, bibliography & notes © Francisco Morán
of this edition © Stockcero 2011
1st. Stockcero edition: 2011

ISBN: 978-1-934768-41-9

Library of Congress Control Number: 2011921808

All rights reserved.
This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

Índice

I. ¡Cómo tiembla! ¡Cómo tiembla! Bonifacio Byrne o el TIC diabólico y raro del modernismo hispanoamericano (una introducción a la vida y obra del poeta cubano) ix

Esta Edición lxix

Obras Citadas lxxi

I. Poesías

I.1. Excéntricas

Los náufragos 3
Las brujas 6
Las joyas 10
Las islas pálidas 13
El diablo 15
Mi sepulturero 18
La campana 20
El vino 21
El fantasma 24
Los sauces 26
La seducción 29
El cofre 30
El monarca 31
Incoherencias 33
El arpa 35
Mi anhelo 36
La lira huérfana 38
Judas 39
El buque fantasma 40
El trovador 42
El esqueleto 44
Los monos 47
El carro de los muertos 49
La sangre 51
Los buitres 53
Las horas 54

El insomnio 56
Las tumbas 57
Un año más 60
La cuna vacía 61
La muerte 62
El viajero asesinado 63
Mar adentro 65
La conocí 66
Muerta 68
Por los que sufren 70
La momia rubia 72
Deseo 74

I. 2. Lira y Espada (selecciones)

Bala perdida 79
Sobre el escudo 80
A Martí 82
Los Jóvenes 84
Angelus 86
Vorrei Morire 87
Los locos 88
Los juguetes 89
Mi bandera 92

I. 3. En medio del camino (Selecciones)

Desde mi torre 97
El Maestro 98
Analogías 100
Los caserones 101
Ivette 103
El corazón de las piedras 105
Los retratos 107
Los muebles 108
Do re mi fa sol 112
La madrugada 113
Los pasos 114
Los sarcófagos 116
La visión 118
¿Qué pensará? 120
Desolación 122
Con los ojos cerrados 123
El drama de un violín 125
La jauría 127

Temblando... 128
Mis lienzos 130
La alcoba 131
La pesadilla 133

I.4. Selección poética (Selecciones)

Mañana 137
El espía 139
¡Yo lo sé! 140
Ante mi busto 141
Perico 142
Para Américo 143
La caja milagrosa 144
Good Night 145

1. 5. Poesía y Prosa (selecciones de la poesía)

Mi blasón 149
El cuadro azul 150
Enigma 152
Dudas 153
La alegría de la casa 154
Todavía 156
Mi casa 157
Melancolía 159
La ninfa desnuda 161
Los violines 162
Allí estás 163
El duende 164
Hasta mañana 166
En la oficina 167
El taller de maquinaria 168

I. 6. Poemas inéditos

Nocturno 171
Los niños 172
El mejor presente 173
Arpegio X 174
El huerfanito 175
El 20 de Mayo 177
Homenaje 178
Palida Mors 179

II. Prosa

En vez de ingeniero fui poeta 183

Como surgieron las *Excéntricas* 185
Mi soneto a Domingo Mujica 188
Mi libro *Efigies* 191
El hijo del héroe 195
Nicolás Heredia 198
Rara coincidencia 201
Lo que se propone el soviet ruso 205

III. Bonifacio Byrne: su recepción crítica

Prólogo de *Excéntricas* por Nicolás Heredia 209
Del poeta Byrne por Enrique Hernández Miyares 213
Bonifacio Byrne por Julián del Casal 216
Las *Excéntricas* de Byrne por Manuel Sanguily 220
Lira y Espada por Nicolás Heredia 224
Al Tribunal Supremo de la Crítica por Wenceslao Gálvez 227
Lira y Espada por José M. Carbonell 230
Lira y Espada por Antonio Miguel Alcover 233
Ripiorrea cubana por Emilio Bobadilla (Fray Candil) (fragmento) 235
Un poeta de Cuba por Rufino Blanco Fombona 237
Bonifacio Byrne por el Padre Agustino Graciano Martínez 242
Poetas y Literatos por Medardo Vitier 247
Bonifacio Byrne por Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro 251
Bonifacio Byrne por Cintio Vitier 253
Recuento de la poesía lírica en Cuba. De Heredia a nuestros días por Cintio Vitier, (fragmento) 254
Novena Lección de Lo cubano en la poesía por Cintio Vitier (fragmento) 255
Bonifacio Byrne a los cien años, por Raimundo Lazo 258
Bonifacio Byrne, por Max Henríquez Ureña 263
Bonifacio Byrne por José Lezama Lima 266
Bonifacio Byrne: la poesía necesaria, por Arturo Arango 267
Bonifacio Byrne por Susana Montero 277
Bonifacio Byrne: ¿Poeta conocido? por Iraida D. Rodríguez Figueroa 281
Carta a Bonifacio Byrne por Ramón Fernández Larrea 283

IV. Bibliografía de Bonifacio Byrne

Bibliografía Pasiva 291
Bibliografía activa 292

I. ¡Cómo tiembla! ¡Cómo tiembla! Bonifacio Byrne o el *tic* diabólico y raro del modernismo hispanoamericano (una introducción a la vida y obra del poeta cubano)

I
El Niágara en el joyero: Breve introducción al modernismo hispanoamericano y al lugar de José Martí en el movimiento

Tanto el modernismo hispanoamericano[1] como los estudios canónicos del movimiento están marcados por extrañas paradojas. Puesto que no pocos estudiosos consideran todavía hoy al modernismo como escapista, dado al exoticismo y afrancesado, el lugar de José Martí en el mismo (para no mencionar sino un ejemplo emblemático) sigue siendo, por lo mismo, problemático e inestable.[2] Así, Roberto Fernández Retamar sólo consigue reconciliar precaria e incómodamente al autor de *Ismaelillo* con el modernismo, a cambio de redefinir a este último, «más allá de la literatura.» Sólo entonces podría verse, nos asegura, que «no sólo que Martí es enteramente modernista, sino que es el mayor de ellos» («Modernismo, Noventiocho» 103). Para decirlo en pocas palabras: a menos que se niegue o minimice lo literario en el movimiento es que

1 El modernismo fue concebido inicialmente como un movimiento determinado hasta cierto punto por la obra de la figura de Rubén Darío. Habría, pues, comenzado en 1888, con la publicación de *Azul*, y concluido con la muerte del poeta nicaragüense en 1916. Los estudios críticos más recientes, sin embargo, coinciden en considerar al modernismo como un proceso de mayor alcance, más complejo. Ya en 1966, Ivan A. Schulman había observado que «la figura monumental de Darío y sus hiperbólicos conceptos historiográficos desorientaron a muchos críticos y eruditos del período de posguerra en adelante» (*Génesis* 11). Por tanto, añade Schulman, «ya no es lícito hablar del modernismo como movimiento que es el producto de un solo hombre y que abarca los años entre 1888 y 1916 (fechas darianas)» (12). El modernismo se inserta en los comienzos de la modernidad hispanoamericana, y cubre las dos últimas décadas del siglo XIX hasta, aproximadamente, los años 20s. Schulman incluso llega a afirmar que «el modernismo, como estilo epocal, y como legado ideológico, sobrevive en la literatura de hoy» (16). Me atrevo incluso a afirmar que la estética modernista no solamente no desaparece del todo, sino que incluso persistió en algunos géneros de la cultura popular, particularmente en el bolero, pero también en el tango y en las novelas del corazón (foto, radio y aún telenovelas del presente), estás últimas herederas del folletín. Rafael Castillo Zapata, por ejemplo, se refiere a la impronta de la poesía modernista en las composiciones de Agustín Lara (42), mientras que Iris M. Zavala también comenta la relación entre modernismo y bolero. En un bello libro, *El imperio de los sentimientos*, Beatriz Sarlo explora el impacto de la ficción y de la poesía (por cierto, no restringidas al público femenino) no sólo en la construcción de «materiales ideológico-experienciales que, de algún modo, forman parte de un patrimonio común transformado estéticamente», sino también «como formadores activos de fantasías sociales» (39). Véanse: Rafael Castillo Zapata. *Fenomenología del bolero* (1993); Iris M. Zabala. *El bolero. Historia de un amor* (2000) y el citado título de Sarlo (2000).

2 En este sentido, una de las primeras cosas que llama la atención al revisar la bibliografía de los estudios martianos es el creciente auge del enfoque político en detrimento del interés en lo literario que se observa en la crítica, a particularmente a partir de los años 1950s, y coincidente con la celebración del Centenario de su nacimiento (1953) y el triunfo de la revolución cubana (1959).

se le puede dar cabida a Martí en él. Precisamente, esto es lo que busca Fernández Retamar cuando, al identificar el 98 como la otra cara de la moneda de la literatura en lengua española de fines del siglo XIX, nos dice que, en España, «[l]a verdadera postura modernista fue la de Unamuno *escribiendo en favor de la independencia de Cuba*» (105, énfasis mío). De esta manera, la *prosa* y el *pensamiento políticos* reemplazan a la *poesía* y a la *literatura*, con lo cual, el ensayista cubano al *redefinir* el modernismo, de hecho lo *anula*.

Hay que reconocer, sin embargo, el importante aporte crítico de Fernández Retamar al insistir en la experiencia del subdesarrollo que comparten España e Hispanoamérica al entrar en la modernidad como un aspecto a tener en cuenta en los respectivos desarrollos del modernismo hispanoamericano y la Generación del 98. Al mismo tiempo, quiero llamar la atención sobre una significativa paradoja. Por diferentes caminos, los críticos que más han condenado al modernismo, no solamente han enfatizado el *españolismo* de Martí (en lo cual llevan razón), sino que hasta en no pocos casos lo han celebrado. Aunque partiendo de una premisa diferente, la asociación de Martí con Unamuno que propone Fernández Retamar[3] se incribe dentro de esta lectura. Otro ejemplo significativo es el de Juan Marinello,[4] quien incluso dedicó un ensayo exclusivamente a este asunto («Españolidad literaria de José Martí,» 1941), y al que vuelve en su *José Martí, escritor americano* (1958), así como en la polémica sobre el modernismo que sostuvo con Manuel Pedro González (1959). Esa *españolidad* resulta clave, puesto que ha sido uno de los argumentos más efectivos de la crítica al oponer a Martí a sus *afrancesados* colegas modernistas. Marinello nos dice que una «nota privativa» de éstos «podría situarse en la tendencia a rechazar lo español como inspiración, norma y dechado» y optar, en cambio, por «el acatamiento a las nuevas modalidades literarias de la Europa más culta y avanzada, singularmente las de Francia» (*Martí, escritor* 4).[5] Como puede verse el rechazo a lo español contrasta vivamente con la sugerida sumisión, esclavización (*acatamiento*) al modelo *singularmente* francés. La paradoja de esta lectura es bastante obvia. Si se tiene en cuenta la condición colonial de Cuba a fines del siglo XIX, así como la guerra de independencia que organizó el propio Martí, ¿ese celebrado españolismo no debería a la postre resultar repudiable tanto como anti-moderno? Es posible, sin embargo, explicar esta inconsistencia de la crítica si pensamos en

3 Fernández Retamar nos dice que fue Federico de Onís quien incluyó a Unamuno y a Martí en el modernismo, pero al mencionar esto junto a otros puntos del argumento onisiano expresa que la ampliación del concepto del modernismo, «obliga a dar razón de varios hechos,» siendo uno de ellos la de qué relación «guarda el hecho literario que es el modernismo con el pensamiento que anima sobre todo (aunque no exclusivamente) a sus prosistas, y en particular a José Martí y Miguel de Unamuno» (98). Cabe destacar, como ya he dicho, o sugerido, que ese dar razón, no consiste sino en oponer pensamiento a literatura, 98 a modernismo, y Martí y Unamuno a Darío. Sin embargo, la idea no era nueva ni mucho menos. En *Martí, escritor americano* (título al que nos referiremos muy pronto) Juan Marinello comenta que «cuando De Onís empareja a Unamuno con Martí como modernista pleno, lo que está haciendo es en verdad acercándolos como combatientes del Modernismo» (26).

4 Juan Marinello (Las Villas, 1898 – La Habana, 1977). Poeta, ensayista, pensador marxista y uno de los estudiosos más importantes de la obra de José Martí.

5 En lo adelante, al citar de este título lo haré utilizando las siglas JMEA, seguidas del número de página(s) correspondiente(s).

las diferentes asociaciones que concitan lo español (el realismo, el pensamiento, la masculinidad, lo político) y lo francés (el escapismo, la impostura, el exotismo y, más sutilmente, pero de manera inequívoca, la sospecha al menos de una sexualidad y un erotismo *raros*). Dicha alineación cobra matices más definidos cuando Marinello separa al Unamuno agónico que «bracea en el vacío de sí mismo» y al Martí que lo hace «entre la gente», del Darío que «no bracea, sino que reposa, anotando los gestos gráciles de los otros» (27). Los *braceos* (acción enérgica, viril) de Unamuno y Martí se separan hostilmente del *reposo* (languidez, inacción, afeminamiento) de Darío que, lejos de crear, imita (toma nota, copia) los *gestos gráciles* (otra vez el énfasis en la desvirilización) de esos otros (modelos foráneos, franceses). Martí, Unamuno y lo español quedan asociados al pensamiento creador; mientras que el modernismo es reducido a la imitación, al regodeo en las formas.[6] Martí, había dicho antes Marinello, «es más él, por fiel a la tradición y triunfador de ella, cuando medita como Gracián, adoctrina como Quevedo o siente como Santa Teresa» («Españolidad» 58). He aquí la paradoja a que nos aboca esta lectura. Uno tiene que preguntarse cómo puede Martí triunfar *de* (sobre) la tradición española al mimetizarse *en* ella, al travestirse *en* Gracián, Quevedo y Santa Teresa, al posar como, pasar como ellos y (*con*)fundirse con ellos. ¿Y por qué no podría imputársele a este mimetismo, insisto, la supuesta sumisión que se les atribuía a los modernistas respecto a los modelos franceses? Y si Martí podía sentir como Santa Teresa, ¿no era susceptible también de experimentar los transportes místicos de la santa, el éxtasis, la visita del ángel?[7]

He ahí, pues, la gran paradoja: el salto anti-moderno que implica esta adopción de los modelos de Quevedo, Gracián y Santa Teresa, a diferencia de la adopción de los movimientos renovadores franceses (el simbolismo sobre todo) que realizan los modernistas. Si como también han comentado algunos críticos importantes como Pedro Henríquez Ureña, el modernismo constituyó un tipo de independencia literaria con respecto a España,[8] ¿no se infiere entonces que el apego a los modelos españoles debía constituir a su vez una señal de *dependencia* de ellos? Esto resulta todavía más importante si se

6 Esto, que es uno de los lugares comunes de la crítica, ha alimentado y mantenido los ataques al modernismo. Por ejemplo, en su *Breve historia del modernismo* Max Henríquez Ureña, a pesar de su advertencia de que «conviene no olvidar que toda renovación de forma conlleva generalmente la búsqueda de una expresión adecuada para una nueva sensibilidad» (16), insiste en el predominio del «culto preciosista de la forma» en la primera etapa del modernismo, hasta el punto que la voluntad de estilo «culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento.» La expresión literaria, entonces, «parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma.» Aclara otra vez que no es «que los modernistas desecharan del todo otros motivos de inspiración más honda,» pero, insiste, «un ansia de refinamiento, que a veces degeneraba en frivolidad, era lo que parecía dar la tónica del movimiento» (33). No es de extrañar que haya sido esta supuesta «primera etapa» la que de hecho haya definido al movimiento como tal. Obsérvese la reserva que persiste en la idea de que los modernistas no desecharon *del todo* preocupaciones más profundas.

7 Pedro Henríquez Ureña comenta que el conocimiento de los clásicos españoles que tenía Martí «era muy amplio, y parece que tuvo especial devoción por Santa Teresa, descubridora de una forma sutil de expresión para experiencias místicas en su lenguaje coloquial cotidiano, tan típicamente femenino en su construcción que nos parece oír la entonación de su voz» (*Las corrientes* 167).

8 *Ibid.,* 169.

considera que mientras Martí parece ignorar la existencia de sus colegas modernistas,[9] se prodiga en los poetas y figuras del pasado y en las de los héroes. Al evocar la figura del poeta Alfredo Torroella, en el discurso que pronuncia en el Liceo de Guanabacoa el 28 de febrero de 1879, lo imagina de niño escuchando de labios del padre las historias de los héroes: «¡Cuánto anheló para sí el manto de Régulo, la palabra de Hortensia, la toga de los Gracos!» Y añade: «Acordábase de su padre el niño poeta, y allá en el alma hallaba elevación para el coturno» («Alfredo» 730). Por supuesto, Martí se proyecta a sí mismo en estas imágenes. Es él quien anhela *manto*, *toga* y *coturno*. En la proximidad de la renovación modernista, busca refugio en el taller de la pintura neoclásica, en el repertorio de sus grandes gestos.

Los críticos han reconocido, desde luego, el desasosiego martiano frente a la modernidad, y no han fallado en ver en esto otra evidencia de la figura del poeta moderno. Pero lo que no se ha reconocido es otra cosa: el rechazo (y no la mera crítica) de Martí a la vida moderna. En carta a José Joaquín Palma[10], incluida como prólogo en las *Poesías* de éste (Honduras, 1882), le dice: «Tú, Palma, hubieras sido aeda en Grecia, scalder en Escocia, trovador en España, rimador de amores en Italia» («Carta» 735). Nótese que no es solamente en sus asuntos que Martí se vuelve al pasado, sino incluso también en la pesantez del estilo oratorio. Esto explica que la mayor parte de los escritores de quienes se ocupó, o permanecen en el olvido, o no despiertan ya interés: Alfredo Torroella, José Joaquín Palma, Francisco Sellén y Juan Antonio Pérez Bonalde[11], entre otros. Eran, en su mayoría, ya figuras del *pasado* cuando Martí escribió sobre ellas; y fue por eso que merecieron su interés.

El ejemplo de Pérez Bonalde resulta particularmente revelador de lo que digo. El Prólogo de Martí al *Poema del Niágara* del venezolano ha sido considerado como una especie de manifiesto modernista. Julio Ramos lo lee como «una de las primeras reflexiones latinoamericanas sobre la relación problemática entre la literatura y el poder en la modernidad» (*Desencuentros* 21). Con claridad meridiana, Ramos comenta que Martí «es un 'héroe' *moderno* precisamente porque su intento de sintetizar roles y funciones discursivas presupone las antítesis generadas por la división del trabajo y la fragmentación de la esfera

9 No dejó ni una página sobre Darío, a quien sabemos que llegó a conocer. Lo mismo en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera, al que también conoció y sabemos que tenía en estima. De Julián del Casal no escribió sino un breve medallón, y a su muerte; y lo mismo sucedió con Augusto de Armas. Martí fue uno de los colaboradores de *La Revista Ilustrada de Nueva York*, donde también aparecieron textos de Casal, Darío, Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Enrique Gómez Carrillo. También sabemos, por una carta suya a su director, Enrique Hernández Miyares, que leía *La Habana Elegante*, revista en la que Casal publicó casi toda su poesía. Curiosamente, las únicas figuras modernas de las que se ocupa (como Oscar Wilde y Walt Whitman) no son hispanoamericanas.

10 José Joaquín Palma (Bayamo, Oriente, 1844 – Guatemala, 1911). Poeta y periodista. Participó en la guerra de independencia que se inició en 1868 y en 1873 viajó a Jamaica con la misión de recaudar fondos para la causa separatista. Residió en Guatemala y Honduras. En este último país llegó a ser secretario del Presidente, y se hizo ciudadano hondureño, y también guatemalteco. Escribió el himno nacional de Guatemala. Regresó a Cuba en 1902 y aceptó la representación de Cuba en Guatemala.

11 Alfredo Torroella (La Habana, 1845 – La Habana, 1879); Antonio Sellén (Santiago de Cuba, 1838 – La Habana, 1889); Francisco Sellén (Santiago de Cuba, 1836 – La Habana, 1907); Juan A. Pérez Bonalde (Caracas, Venezuela, 1846 – La Guaira, Venezuela, 1892).

vital relativamente integrada en que había operado la escritura de los letrados» (29). Es decir, la heroicidad moderna de Martí no está para Ramos, en ese «sujeto orgánico, como una 'estatua de granito' – al decir de Enrique José Varona[12] – que logra condensar la fragmentación moderna» (28), sino, por el contrario, en la imposibilidad (no obstante su lucha por conseguirlo) de superar esa, pudiéramos decir, fragmentación constitutiva de la experiencia moderna.

Lo que se le escapa a Ramos, y a todos los que han comentado el Prólogo, es que junto a la modernidad apuntada, encontramos también el gesto decididamente *anti-moderno*. Es decir, si bien es cierto que en este texto el *estilo*, como observa Ramos, «registra la especificidad de una mirada, de una autoridad literaria» (24), rasgo definidor del modernismo, también, a mi juicio, es un error leer el texto martiano completamente al margen del otro texto literario al que sirve de puerta de entrada: el poema de Pérez Bonalde. Debe observarse que, desde su título, nos remite al de José María Heredia, al estilo herédico en el cual el romanticismo se combinó con la retórica neoclásica. No es un hecho de menor importancia que uno de los textos que la crítica considera como fundacional del modernismo, y de la *modernidad* literaria hispanoamericana, lo suscitara el entusiasmo por un poema que aunque se publica en 1883 ya estaba en el *pasado*. A la luz de esto que estoy diciendo la observación de que el Prólogo «se organiza en torno a una metáfora clave que representa al escritor como un guerrero solitario, sin ejército ni respaldo,» así como la de que la privatización de la práctica literaria produce, en términos de Martí, la «nostalgia de la hazaña» (23), cobran un significado adicional y no menos importante, insisto, que el que con sobrada razón, le atribuye Ramos. La metáfora del escritor como guerrero solitario es coherente con la nostalgia de la hazaña, puesto que lo segundo es, en efecto, la nostalgia del mundo épico que Martí lee, añora y reescribe al comentar el poema de Pérez Bonalde. La *nostalgia de la hazaña* es *nostalgia de la acción*, y es reflejo especular del deseo de Martí de ser *poeta en actos* (no en el lenguaje).[13] Así, pues, el mismo texto que afirma la voluntad de estilo, y que a través de él legitima

12 Enrique J. Varona (Puerto Príncipe, Cuba, 1849 – La Habana, 1933). Escritor, crítico y filósofo cubano. Al morir Martí en 1895, asumió la dirección del periódico *Patria* en Nueva York.

13 De esto no hay que inferir, por supuesto, un rechazo absoluto de la palabra escrita por parte de Martí, porque ¿cómo explicar entonces los veintisiete volúmenes de sus *Obras Completas*? Además, no sería difícil encontrar en la propia escritura martiana ejemplos que sugieren un compromiso total con la escritura y con la literatura. Recuérdense los versos: «Verso, o nos condenan juntos / o nos salvamos los dos!» (*Obra poética* 144). Lo que sí puede afirmarse es que, no obstante, la relación de Martí con la escritura es a un tiempo, íntima y agónica, atravesada como está por la idea obsesiva que asocia la acción con lo masculino y la palabra con lo femenino. Comentando esa dicotomía, Ramos nos dice que «por el reverso de la heroicidad viril y poderosa, [Martí] se ubica en el lugar secundario de las palabras – el lugar mediado y pasivo de la escritura – desde donde admira y representa la prioridad de la acción emblematizada por el cuerpo sano y completo del guerrero» (*Desencuentros* 306). Esta ansiedad de castración refleja el intenso drama de la virilidad que obsesivamente atraviesa toda la escritura martiana. Este asunto ya ha llamado la atención de otros críticos, además de Ramos. Véanse también, entre otros: Émilio Bejel. *Gay Cuban Nation* (2001); Jorge Camacho. «La virilidad (amenazada) del apóstol Martí: una polémica pospuesta.» *Dissidences* 2.1., 2006; «Los límites de la transgresión: la masculinización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí.» *Revista Iberoamericana*. LXVII 194-195 (2001): 59-68; Francisco Morán. «'Sueño con claustros de mármol': homoheroísmo o la veta en el mármol de la escritura martiana.» *Mandorla* 10, 2007.

la autoridad literaria y se convierte por ello en testimonio de la modernidad, es el mismo que niega ambas cosas. ¿Por qué no se ha visto que la metáfora del escritor como guerrero solitario se sostiene en su oposición a la del escritor moderno (entiéndase, *modernista*) que es caracterizado como desvirilizado?:

> De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos cuando brota de una naturaleza sana y vigorosa, desmayada y ridícula cuando la ensaya en sus cuerdas un sentidor flojo, dotado, como el pavón del plumaje brillante, del don del canto («El Poema» 224).

No se trata sólo , sin embargo, de la mencionada desvirilización, puesto que esto no es sino uno de los síntomas de la modernidad, si bien importante, que angustian a Martí. En última instancia, lo decisivo es la vertiginosidad de los cambios, y en consecuencia, la inestabilidad de las creencias, de la fe, pues lo que prima ahora es la incertidumbre. «Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos [...]; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que ante se reverenciaban,» comenta, ya no es posible «producir aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el resposo de la celda.» Lo curioso, y a mi entender significativo de lo que la crítica persistentemente ha preferido no ver en Martí, es la expresa nostalgia, de signo reaccionario, que es paralela a la afirmación de la modernidad. Lo que se echa de menos aquí es la celda, la supuesta «beatífica calma que ponía en el espíritu la certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley, y la madre Iglesia abrigo y sepultura» (225-26). Las imágenes idílicas del (*buen*) indio colonizado, del (*buen*) poder monárquico y del (*maternal*) poder eclesiástico revelan el salto hacia un pasado que Martí ve como repositorio de las tradiciones perdidas. Tradiciones que, notemos, son anti-democráticas, coloniales y autoritarias. La «nostalgia de la hazaña» (228) no es sino la nostalgia de la épica, de la guerra, de la acción, es decir, de todo lo que, visto desde la modernidad, representa la escenografía y el *performance* de una masculinidad que, justo en el momento de institucionalizarse a fines del siglo XIX (y quizá como resultado de esto) está en crisis. Quizá ya sea hora de preguntarnos si la guerra de independencia organizada por Martí, eso que él llamó la «guerra necesaria», no fue acaso *necesaria* en el doble sentido de *necesidad* política de Cuba y *necesidad* psicológica del propio Martí.

Así, pues, en una época minada por las sospechas de las conductas sexuales «contra-natura,» la afirmación martiana de que el poema «está en la naturaleza» (231), y la figuración de Pérez Bonalde en su poema como un caballero medieval, y aún la afirmación, por otra parte jubilosa, de que el poema

tiene «alarde pindárico» y «vuelo herediano» (233), constituyen, insisto, un gesto reaccionario, y que está motivado por la voluntad de virilizar, o de revirilizar al poeta moderno: «Ase la niebla, rásgala, penétrala. ¡Evoca al Dios del antro; húndese en la cueva limosa: enfríase en torno suyo el aire; resurge coronado de luz; canta el *hosanna*!» A la nostalgia de la épica hay que agregar el hecho de que el estilo del prólogo mismo parece competir con el del poema. El «Prólogo» al *Poema del Niágara*, es, efecto, el resultado de una extraña combinación estilística: la de la épica romántica con sus rezagos neoclásicos y el nuevo estilo del modernismo. Los «colores a prueba de sol,» la frase que «cae rota en colores,» el «buril de plata,» el trabajo de «abrillantar y redondear la joya» son ya, sin duda, una muestra del trabajo de orfebrería del modernismo, mientras que esas «ideas potentes» que «se enciman, se precipitan, se cobijan, se empujan, se entrelazan,» parecen citar, sobreescribir la célebre oda de Heredia a la catarata. Pero lo fascinante al cabo son esos momentos en que los relampagueos del estilo iluminan la fusión de lo épico con el nuevo aliento modernista, como cuando se afirman, al mismo tiempo, el «vuelo herediano», las «cóleras heroicas» y los «lujosos alzamientos» del poema (233). *Lujosos alzamientos*, como si la *haute couture* y el trabajo de orfebrería del modernismo insistieran en labrar las aguas del torrente, en aquietarlas en el engaste de la joya. «El verso es perla,» dice Martí; y apenas se entreabre el joyero cuando ya se escapan los perfumes, las fragancias que inevitablemente delatan la intimidad y la cercanía del *boudoir* de la mujer: «No han de ser los versos como la rosa centifolia, toda llena de hojas, sino como el jazmín de Malabar, muy cargado de esencias» (234). Todo lo que Martí se empeña en conjurar, regresa con más fuerza por vía del estilo. La oposición *llena de hojas-cargado de esencias* es otro ejemplo de la ansiedad de castración que permea su angustiosa posición ante los flujos y la fragmentación de la modernidad. Notemos de paso que esa *rosa centifolia* de que nos habla trae un eco de los «trabajosos hojosos, y de devaneos y fragilidades de la imaginación, y de toda esa literatura blanda y murmurante» que había criticado en «El carácter de la *Revista Venezolana*» en 1881. Esos «trabajos hojosos» y las fragilidades de la imaginación» que critica entonces, sugieren una desvirilización a la que Martí opone los trabajos de la revista, «muy puesta en su lugar, y muy precisa» (208).

Hay que decir, no obstante, que justamente por las fugas a que necesariamente la aboca el trabajo de estilización, la propia escritura martiana se desvía hacia lo que inútilmente trata de conjurar. Así, si volvemos al pasaje del «Prólogo,» no podemos dejar de notar que el jazmín cargado de esencias apenas es otra cosa que la imagen especular de la rosa. Pienso que las saturaciones que opone Martí – *hojas/esencias* – buscan inscribir lo segundo en el reino de lo esencial, de la *identidad*. No veo como podría tener sentido la oposición si este no fuera el caso. Pero como se trata de la esencia de otra flor (el jasmín) e, insisto, también en ambos casos de saturaciones, de excesos, lo

esencial, la *identidad* es, curiosamente, perfume, *esencia*, aroma. Como tal, se escapa, se expande, perfuma. Su *esencia*, para decirlo en pocas palabras, consiste en su *disipación*, en el *gasto*, el *derroche* y la *pérdida*.

El combate de Martí se explica, entonces, porque en él se enfrentan lo que llamé antes el modernismo ético al modernismo estético.[14] Con lo primero, Martí asocia el control de los flujos, el simbolismo vertical y jerarquizante de la raíz, la unidad, la identidad política (americana, cubana) y la suya propia como sujeto. Del lado del segundo caen lo fluido y lo inestable, el simbolismo del rizoma anarquista, la máscara, la fragmentación del sujeto, la permeabilidad de los proyectos identitarios.

La lucha que se da en el interior de Martí mismo, de su escritura, y que es por lo mismo la evidencia más contundente de la imposibilidad de separar un modernismo de otro, ha sido paradójicamente replicado por la crítica tradicional que, a su vez, ha escindido artificialmente (por lo radical de la operación) a los modernistas y, por extensión (como ya vimos en Fernández Retamar) a la prosa de la poesía y al periodismo de la literatura. José Martí se convierte entonces en el polo opuesto de Darío y, más aún, en el de Julián del Casal (La Habana 1863-1893). Incluso Julio Ramos, a quien debemos uno de los análisis más incisivos de la relación literatura-política en el siglo XIX latinoamericano, cae en la simplificación de reducir al modernismo al paseo decorador, a un «discurso estetizador» que, afirma, borra la ciudad (*Desencuentros* 179). Ese discurso estetizante resulta condenable precisamente porque se lo figura alienado de lo ético. «Es significativo,» comenta Ramos, que «[el] aspecto disciplinario, ordenador, de paseo» pase a ser luego «un mecanismo narrativo de cierta criminología finisecular» (176). Más significativo resulta, habría que agregar, la falta de examen crítico de que ha disfrutado (con muy pocas excepciones) la escritura política y social de Martí. Apenas llega a los Estados Unidos, y enseguida da riendas a un discurso xenofóbico de honda raíz positivista. «[M]uchos extranjeros traen sus odios, sus heridas, sus úlceras morales. [...] ¡Qué grande ha de ser una nación, para conducir por vía tranquila, esas bandadas de lobos hambrientos y sedientos, esas excrecencias de países viejos y pobres, feroces e inútiles allá, –y aquí, bajo el influjo del trabajo, buenas cordiales y mansas» («Impresiones» 109-110). Para la mayor parte de los críticos (que sólo han prestado atención a la impresión de Martí sobre los Estados Unidos, y no, por ejemplo, a cuestiones más específicas como la que desarrolla sobre los inmigrantes) esta es una etapa fugaz que luego será reemplazada por un antiimperalismo sólido y contundente. Sostengo, sin embargo, que si se le sigue el rastro a esta rabiosa xenofobia, se la encontrará (mezclada a expresiones de simpatía por los desposeídos) hasta incluso después de los sucesos de Chicago, cuando, supuestamente, tuvo lugar la radicalización definitiva de Martí.

Si se quiere un ejemplo, ahí está el artículo «La inmigración en los Estados

14 Ver *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, 45-55.

Unidos y en Hispanoamérica. Aviso a México,» publicado en *El Partido Liberal* de México el 26 de septiembre de 1888. En él Martí alerta a México sobre el engañoso «consejo a nuestras tierras» que circulaba por aquellos días en la prensa norteamericana, y que consistía en afirmar que «la inmigración italiana conviene singularmente a nuestros pueblos.» Desde luego, Martí tiene razón al calificar de *insidioso* ese consejo, puesto que saca a la luz la razón oculta del mismo: las pugnas entre italianos e irlandeses se intensificaban, y no resulta difícil colegir, como lo hace Martí, que Estados Unidos sólo quería deshacerse de una inmigración indeseable. Esta es la característica postura antiimperialista de Martí. Mas ese antiimperialismo está *vis-á-vis*, como dije antes, con un inquietante (por virulento) discurso xenofóbico, que difiere muy poco del que desarrolló antes de la ejecución de los anarquistas de Chicago. Para Martí «[el] odio del irlandés al italiano es mayor por lo mismo que ambas inmigraciones, se parecen en lo ruin de sus empleos y en lo mezquino de sus hábitos.» El comentario de que los napolitanos que viven por Mulberry Bend y por Mott Street «parecen haces de huesos vivos, con todo el fósforo de la calentura en los ojos» sugiere la asociación con los anarquistas, tanto por la violencia de que está cargada la imagen como por la evocación de la dinamita cuya mecha parecen listos a encender el fósforo acumulado en los ojos. Del irlandés, por otra parte, dice que «no le lleva mucha ventaja» a su rival, puesto que vive «sin amistad más íntima que el chivo y el puerco.» El juicio xenofóbico de Martí (y esto es lo irónico) tiene su origen en su impertérrita costumbre de juzgarlo todo y a todos desde una posición de superioridad moral absoluta que, por lo mismo, casi nunca falla en emitir un juicio condenatorio. El catalizador, por así decirlo, de este juicio moral es, como hemos visto hasta aquí, la represión del cuerpo y sus deseos. Lo que obsesiona a Martí es el cuerpo, y esto desata el discurso inquisitorial. Los italianos, afirma, «con amarse hasta secarse, y matarse por celos los domingos, tienen la vida hecha» («La inmigración» 1089). Expresa que no son «los espaldudos agricultores de Piamonte, que esos vienen poco acá, sino los pescadores de arete y pulsera» (1090) los que los Estados Unidos *invitan* a México y a «nuestros países» a recibir. Estos pescadores «de arete y pulsera» cuya abyección reside en el afeminamiento que les atribuye, no son, como pudiera creerse una otredad diferente de la latinoamericana. Años más tarde, en su canónico ensayo «Nuestra América» (1891), exhortará a los gobernantes latinoamericanos a «cargar los barcos con esos insectos dañinos que le roen el hueso a la patria que los nutre,» insectos de los que había dicho que tenían «el brazo canijo», «el brazo de uñas pintadas y pulseras» (338). Cada instancia identitaria en Martí se realiza a expensas de un *Otro*-insecto (discurso eugenésico), y con el cual, por lo mismo, no hay que andarse con miramientos. Es por esto que en el artículo «antimperialista» sobre la inmigración en los Estados Unidos el discurso emancipador termina reproduciendo, casi especularmente, al del opresor:

> Y es cosa de pensarse, por lo mismo que está sucediendo en Estados Unidos, qué especie de inmigración debe llevarse a nuestras tierras, y con qué privilegios, y *hasta dónde* deben gozar de los *derechos públicos*, y si va sobre seguro el pueblo que dé intervención en sus cosas a los extranjeros antes de que críen familia en él y lo amen (1090) (énfasis míos).

A los que insisten en la «vigencia» del pensamiento martiano debería preguntárseles, por ejemplo, dónde creen que estaría este Martí en los debates sobre la inmigración que tienen lugar hoy en los Estados Unidos; este Martí que piensa que hay un límite en los derechos públicos que deben dárseles a los extranjeros (así los llama: *extranjeros*); a este Martí que parece exigir la asimilación del extranjero antes de que se le otorguen ciertos privilegios y derechos (¿cuáles?); a este Martí, en suma, que aconseja seleccionar la *especie* de inmigración, de extranjeros a los que ha de permitírseles la entrada en nuestros países. ¿Cómo se haría esa selección? ¿Quién lo decidiría? La pulsera les cerraría el paso ¿a cuántos?, ¿a quiénes?

Me he extendido en la discusión de Martí, de su lugar en el modernismo, y de los caminos por los que ha transitado la crítica tradicional, porque todo esto constituye el telón de fondo sobre el que se ilumina el caso particularísimo del poeta matancero Bonifacio Byrne, y también el del modernismo cubano. Porque si la oposición entre un modernismo *ético* y otro *estético* ha legitimado no sólo la separación de Martí de los demás modernistas, sino incluso la crítica severa (cuando no la condena) del modernismo, también se la ha invocado para negar la existencia del modernismo cubano, y para deshacerse del de Bonifacio Byrne.

El modernismo en Cuba: la oposición José Martí-Julián del Casal

En 1905 Pedro Henríquez Ureña afirmaba que la literatura cubana era «la más española de todas las cis-atlánticas» («El modernismo» 33), puesto que a pesar de que la evolución de las letras cubanas se acercaba a la que tenía lugar en el continente, en la isla «seguía prevaleciendo la tradición española» (34). Para el ensayista dominicano, «[a] ninguna otra cosa que esa influencia *pervadente* puede atribuirse la extraña y casi total desaparición del estilo *modernista* en la poesía cubana» (34, itálicas en el original). Esta insistencia, debe notarse, es paralela al reconocimiento de que Cuba aportó dos de los iniciadores del modernismo: Casal y Martí. La aparente contradicción se resuelve a través del aislamiento del primero, de su rarificación. Juana Borrero no pasa de ser una «hermana menor» de Casal (35), y los seguidores que este dejó (la propia Juana y su hermana Dulce María, y los también hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach),[15] o imitan a su vez a Casal, o mueren temprano. La tra-

La recepción crítica de *Excéntricas* (1893)

A diferencia de Casal, Bonifacio Byrne fue un poeta de provincia.[26] Casal, por otra parte, publicó tres libros (*Hojas al viento*, 1890; *Nieve*, 1892; *Bustos y rimas*, 1893), y su reputación como poeta comenzó a cimentarse bien pronto hacia 1885, cuando encontramos las primeras referencias a su persona y obra en la prensa periódica habanera. Byrne, aunque era conocido en Matanzas y aún en La Habana,[27] no llama realmente la atención de la crítica hasta la aparición de sus *Excéntricas*. Al morir en 1936 (lo que de hecho lo convierte en uno de los poetas finiseculares más longevos de América Latina), ya había publicado cinco volúmenes de poesía: *Excéntricas* (1893), *Efigies. Sonetos patrióticos* (1897), *Lira y Espada* (1901), *Poemas* (1903) y *En medio del camino* (1914). Luego de su muerte se publicaron una sola antología de su obra durante la República (*Selección poética*, 1942), y otras dos después del triunfo de la revolución cubana: *Poesías* (1981) y *Poesía y Prosa* (1988). En el relato que él mismo hace de cómo escribió *Excéntricas*, nos dice que de ese libro sólo se imprimieron 500 ejemplares. «Como no soy de madera de héroes,» comenta, «no pasé prudentemente, de ese número.»[28] El comentario no deja de ser irónico si se recuerda que los poemas que lo hicieron famoso y lo definieron como poeta, además de ser textos mediocres, son también patrióticos: primero, el soneto dedicado a Domingo Mujica (fusilado por los españoles), que lo fuerza prácticamente a marchar al exilio, y, segundo, el poema «A mi bandera» que, escrito a su regreso a Cuba tras el fin de la dominación española, se hace eco de la frustración nacional ante el intervencionismo norteamericano. El poema se popularizó rápidamente y le valió a su autor el título de «el poeta de la bandera».

Pero si Byrne aceptó hasta cierto punto las exigencias del nacionalismo cubano, y en consecuencia pareció renunciar (o así nos lo hicieron creer) al modernismo, una valoración de su obra como un todo (y a partir del libro negado, *Excéntricas*) no puede sino iluminar definitivamente su condición de poeta modernista. En lo tocante al poeta matancero, ya es hora de poner a un lado la bandera nacional y enarbolar (para decirlo en términos de Rubén Darío) «los colores del estandarte» del modernismo. Ahora bien, lo que me interesa no es meramente el hecho de agregar un nombre más a la nómina del modernismo hispanoamericano. Como expresé antes, la recuperación del poeta matancero (como antes la de Juana Borrero) está encaminada a afirmar el tan negado modernismo cubano. Por otra parte, en lo que respecta a Byrne en particular, se trata también de mostrar tanto aquello que lo une a sus co-

26 Nació en 1861 en la provincia de Matanzas. En lo adelante, le ahorraré al lector la información biográfica más elemental, puesto que la encontrará (a veces repetida) en varios de los artículos incluidos en el «Apéndice» de esta edición.

27 Sabemos que Byrne comienza a publicar desde fines de los 1870s, y que colaboró en las siguientes publicaciones periódicas de Matanzas: *El Ateneo*, *El Pensamiento*, *La Primavera*, *El Porvenir*, *El Pueblo*, *El Imparcial*, *Diario de Matanzas*, *El Álbum*, *La Mañana* y *La Juventud Liberal*. También colaboró en las revistas modernistas más importantes de La Habana, como *El Fígaro* y *La Habana Elegante*.

28 Véase «Como surgieron las *Excéntricas*», en la sección de «Prosas» de esta edición.

legas modernistas hispanoamericanos como lo que lo *singulariza*. Quiero demostrar que Byrne es un poeta suficientemente atractivo y *original* como para merecer una atención particularizada por parte de la crítica.

Tenemos que comenzar por repasar, siquiera someramente, la recepción crítica del poemario *Excéntricas* (1893). Se trata de otro de los títulos importantes del modernismo cubano y que, hasta ahora, no había vuelto a ser editado. Esto significa que todo lo que sabemos, no sabemos, o hemos llegado a creer sobre Byrne está inextricablemente ligado al prácticamente absoluto desconocimiento (y habría que agregar censura) de este libro. El lector no debe perder esto de vista mientras repasamos las polémicas, la ansiedad y la condena que el poemario suscitó en muchos críticos, así como el entusiasmo que tampoco falló en provocar en Casal.

El debate lo inicia nada menos que el prólogo de *Excéntricas*, cuyo autor, Nicolás Heredia, traza una divisoria entre los versos de *Mariposas* y los de *Excéntricas*.[29] En la poesía de Byrne había antes, nos dice Heredia en referencia al primer título, una «especie de timidez casi femenina,» y una «delicadeza en la expresión de sus estados pasionales,» de modo que «más que verso formado con palabras era [el suyo] un verso suspirado con blandura y envuelto en perfumes tenues.» Se trataba de una inspiración que «nunca levantaba la voz.» Ahora, en cambio, las *Excéntricas* desmienten esa imagen que el crítico había percibido en *Mariposas*. Hay que notar entonces que el primer giro del que toma nota es, justamente, el que sugiere una reorientación estética en dirección hacia el modernismo: «muchas de mis apreciaciones quedan desmentidas por la reciente manera del cantor sencillo y fácil que quisiera escribir en un idioma 'en que cada palabra fuera azul, / cada sílaba música y aroma, y cada frase un manantial de luz...'.» En realidad, la caracterización del verso de *Mariposas* no está en absoluta contradicción con el de *Excéntricas*. Por ejemplo, en ambos casos se sugiere un énfasis en las sensaciones. Pero Heredia sí ve una importante diferencia en el sentido del protagonismo del lenguaje que, en *Excéntricas* gana en autonomía, y de lo cual da cuenta el deslizamiento hacia la experiencia sinestésica, y una escritura que, al levantar la voz, busca atraer la atención sobre sí. Es a partir de ese desarreglo de los sentidos, y de la voz levantisca que el crítico perturbado cede su silla al alienista de turno, al positivista:

> algo se ha movido dentro del poeta, algo que desequilibra, no sé si en bien o en mal, sus viejas aptitudes. La alta fiebre de lo bello que antes le era completamente desconocida, la horrible neurosis del artista que crea con el trastorno de la madre en el período laborioso de la gestación, invade también su alma serena.

Aparecen la fiebre, la neurosis y el desvío junto a la figura del artista y, por supuesto, de la madre. Ahora Byrne crea como una mujer encinta, y la

29 Como nota curiosa hay que decir que, mientras los críticos al hablar de *Mariposas* crean la impresión de que se trata de un libro de Byrne cuya publicación precede a *Excéntricas*, es en la contraportada de este último donde se anuncia la publicación del primero.

Esta Edición

Presentamos al lector la edición crítica y comentada de una selección de la poesía y la prosa del poeta modernista cubano Bonifacio Byrne. Aquí se incluye, por primera vez desde su edición en 1893, y de manera íntegra, *Excéntricas*, que es no sólo el libro más importante de Byrne, sino uno de los grandes títulos del modernismo cubano junto a los de Casal. *Excéntricas* es también, como se reconocerá a su debido tiempo, un libro singular, raro, incluso en el contexto del modernismo hispanoamericano.

Junto con *Excéntricas*, incluimos selecciones de los libros más importantes de Byrne: *Lira y Espada* (1901) y *En medio del camino* (1914). De la *Selección poética* publicada en 1942, y que estuvo a cargo de Andrés de Biedra-Bueno, se seleccionaron sólo poemas que entonces aparecieron como pertenecientes a «libros inéditos». Se procedió de igual manera respecto a la antología *Poesía y Prosa*, compilada por Arturo Arango en 1988. Es decir, también en este caso se eligieron poemas de Byrne que se publicaron entonces por primera vez. La sección de poesía se completa, entonces, con otro grupo de poemas «inéditos», es decir, que no aparecen ninguna de las mencionadas antologías y que hemos rescatado de revistas y periódicos en que colaboró Byrne.

A las poesías sigue una selección de prosas que, con excepción de «Rara coinciencia» (rescatada para esta edición) fueron tomadas de la edición de *Poesía y Prosa*.

Completan esta edición una bibliografía actualizada y la reproducción más completa de textos críticos sobre Byrne que se haya publicado nunca, al punto de que se rescatan aquí verdaderas rarezas bibliográficas.

El lector tiene en sus manos, por tanto, la primera edición de la obra de Byrne que se haya hecho fuera de Cuba, y la más completa y mejor de todas (que no son muchas) de las editadas en Cuba.

Obras Citadas

(en el Prólogo y en los comentarios de la poesía y prosa de Byrne)

Arango, Arturo. «Bonifacio Byrne»: la poesía necesaria» en Bonifacio Byrne. *Poesía y Prosa*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

Barcia, Roque. *Diccionario etimológico de la lengua española* 1. Primera Parte. Edición corregida y aumentada considerablemente por don Eduardo de Echegaray. Madrid: Álvarez hermanos, Impresores, 1887.

_____. *Diccionario etimológico de la lengua española* 2. Primera Parte. Edición corregida y aumentada considerablemente por don Eduardo de Echegaray. Madrid: Álvarez hermanos, Impresores, 1881.

_____. *Diccionario etimológico de la lengua española* 2. Edición corregida y aumentada considerablemente por don Eduardo de Echegaray. Madrid: Álvarez hermanos, Impresores, 1887.

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

Belmont Parker, William. «Bonifacio Byrne.» *Cubans of to-day*. New York and London: The Hispanic Society of America, 1919.

Byrne, Bonifacio. *Excéntricas*. Matanzas: Imp. Galería Literaria, 1893.

_____. *Lira y Espada*. La Habana: Tipografía «El Fígaro,» 1901.

_____. *En medio del camino*. Matanzas: Imp. Tomás González, 1914.

Cabrera, Lydia. *El Monte*. Miami: Ediciones Universal, 2006.

Camacho, Jorge. «La virilidad (amenazada) del apóstol Martí: una polémica pospuesta». *Dissidences*. *Hispanic Journal of Theory and Criticism* 2.1 (2006).

_____. «Los límites de la transgresión: la masculinización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí.» *Revista Iberoamericana*. LXVII 194-195 (2001).

Casal, Julián del. «Bonifacio Byrne». *Bustos y rimas*. Edic. facsimilar. Prólogo, cronología y bibliografía, de Julio E. Hernández-Miyares. Miami: Editorial Cubana, 1993.

Castillo Zapata, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila, 1993.

Corneille Debreyne, Pierre Jean. *Ensayo sobre la Teología Moral considerada en sus relaciones con la Fisiología y la Medicina*. Barcelona: Pons y Ca, Editores Católicos, 1882.

De Céspedes, Benjamín. *La prostitución en la ciudad de la Habana*. La Habana: Est. Tipográgico O'Reilly 9, 1888.

De Guanabacoa, César. *Julián del Casal, o un falsario de la rima*. La Habana: Imp. y Papelería «La Prensa», 1893.

Díaz, Josefa y su Espíritu Protector. *Flores del espiritismo*. La Habana: Imp. «La Propaganda Literaria,» 1874.

Ellis, Havelock and John A. Symonds. *Sexual Inversion*. New Hampshire: Ayer Company Publishers, Inc., 1994.

Fernández Retamar, Roberto. «Modernismo, Noventiocho, Subdesarrollo». *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Argentina: FCE, 2001.

_____. «Friendship as a Way of Life.» *Ethics. Subjectivity and Truth*. New York: New York Press, 1997.

Freud, Sigmund. «El malestar de la cultura.» *Obras Completas* 3. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2003.

Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana* II. Puerto Rico: Ediciones Mirador, 1963.

Heredia, Nicolás. «Prólogo». Bonifacio Byrne. *Excéntricas*. Imprenta La Galería Literaria: Matanzas, 1893.

_____. «Prólogo». Bonifacio Byrne. *Lira y Espada*. La Habana: Tipografía El Fígaro, 1901.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1978.

Henríquez Ureña, Pedro. «El modernismo en la poesía cubana». *Ensayos críticos*. La Habana: Imp. Esteban Fernández, 1905. 33-42.

_____. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. La Habana: Ediciones R, 1971.

Instituto de Literatura y Lingüística. *Perfil histórico de las letras cubanas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. New York: Arcade Publishing, 1998.

Kosofsky Sedgwick, *Eve. Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Lezama Lima, José. «Oda a Julián del Casal». *Poesía*. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 1992.

Loynaz del Castillo, Dulce María. «Presencia y ausencia de Julián del Casal». *Ensayos literarios*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993.

Marinello, Juan. «Martí y Lenin.» *Repertorio Americano*, Año XVI- 716, 26 de enero, 1935.

_____. «José Martí, escritor americano. Martí y el modernismo». *Obras martianas*. Selección y prólogo de Ramón Losada Aldana. Caracas: Ayacucho, 1987.

_____. «Españolidad literaria de José Martí». *18 ensayos martianos*. La Habana: Ediciones Unión /CEM, 1998.

_____. «Sobre el modernismo. Polémica y definición». *18 ensayos martianos*.

Martí, José. «Alfredo Torroella». *Obras Completas* 1. La Habana: Editorial Lex, 1946.

_____. «Carta a José Joaquín Palma». *Obras Completas* 1.

_____. «Nuestra América». Obras escogidas. La Habana:

_____. «El Poema del Niágara». *Obras Completas* 7. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

_____. «El carácter de la *Revista Venezolana*». *Obras Completas* 7.

_____. *Obra poética*. Miami: La Moderna Poesía, 1983.

Martínez Carmenate, Urbano. *Bonifacio Byrne*. La Habana: Editora Política, 1999.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 3. Madrid: Imp. F. Maroto e Hijos, 1881.

Monlau, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imp. y Estereotipia de Rivadeneyra, 1856.

Montané, Luis. «La pederastia en Cuba». *Primer Congreso Médico Regional de la Isla de Cuba*. La Habana, Imprenta de A. Álvarez y Cía., 1890.

Montero, Oscar. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Rodopi: Amsterdam, Atlanta, 1993.

Morales, Luis. Selección e introd. *Poesía afroantillana y negrista. Puerto Rico, República dominicana y Cuba*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.

Morán, Francisco. «'Sueño con claustros de mármol': homoheroísmo o la veta en el mármol de la escritura martiana». *Mandorla* 10. 2007.

_____. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum, 2008.

Navarro, Osvaldo. «Prólogo. Ballagas, ni más ni menos». Emilio Ballagas. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

Ned Katz, Jonathan. *Love Stories. Sex between Men before Homosexuality*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

Nervo, Amado. *Obras Completas* II. Madrid: Aguilar, 1972.

Pérez Jr., Louis A. *On Becoming Cuba. Identity, Nationality and Culture*. North Carolina: North Caroline University Press, 1999.

Pinilla, Alejo. *Bocetos biográficos de los generales José Lacret Morlot y Quintin Banderas*. Habana: Imp. El Crisol, 1910.

Pitol, Sergio. *El viaje*. México: Era, 2000.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio / Ediciones Callejón, 2003.

Rosell y Malpica, Eduardo. *Diario del Teniente Coronel Eduardo Rosell y Malpica. I. En camino (1895-1897)*. La Habana: Academia de la historia de Cuba, 1949.

Sanguily, Manuel. «Las Excéntricas de Byrne». Sección «Variedades». *Hojas Literarias*, 30 de abril de 1893.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Argentina: Grupo Editorial Norma, 2000.

Schrenck-Notzing von, A. *Therapeutic Suggestion in Psychopathia Sexualis*. Philadelphia, New York, Chicago: F. A. Davis Company, Publishers, 1901.

Schulman, Iván A. *Génesis del modernismo*. México: El Colegio de México / Washington University Press, 1966.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Argentina: Taurus, 1996.

State Department. *Papers Relating to the Foreign Relations of the United States*. Washington: Government Printing Office, 1903.

Veciana, Dr. «El espiritismo.» Revista de Cuba, Tomo VI, 1879.

Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000.

I.1. Excéntricas

Imp. Galería Literaria, Matanzas, 1893

Los náufragos

En el mar las olas,
de noche y en coro,
parece que bailan
fantástico vals,
la orquesta escuchando
del viento sonoro:
¡Diabólica orquesta
de extraño compás!

En el aire entonces
hay voces que llaman,
y ojos dilatados
sin luz ni expresión;
manos que tantean,
acentos que claman,
y lívidos rostros
que inspiran horror.

Los náufragos surgen
entonces livianos,
húmedo el cabello,
marmórea la faz,
abiertos los ojos,
cerradas las manos,
cual si sujetaran
con ellas el mar.

Y su vista fijan
allá en la ribera,
y en vano cabalgan
sobre el anca[59] azul
del agua, que huyendo
jamás se aligera,
de aquellos jinetes
ávidos de luz...

Las algas marinas,

59 *Anca*: cada una de las dos mitades laterales de la parte posterior de los caballos y otros animales. Grupa de las caballerías. Cadera de una persona. Ant. Muslo de una persona

atento el oído,
escuchan sus quejas
con hondo placer,
y solo a sus voces
responde el aullido
del mar, que les lame
la lívida piel.

Cuando, momentánea,
su rúbrica[60] imprime
veloz el relámpago
en la inmensidad,
y pálido el mundo
se estremece y gime,
al sentir los golpes
del fiero huracán;

Los náufragos tristes
se estrechan y abrazan,
mientras que las olas
con ciego furor,
los bajan y suben
y los despedazan...
¡después de morderlos
en el corazón!

A veces el viento,
que escucha sus cuitas,[61]
historias les cuenta
del mundo infeliz;
historias de amores
que no están escritas,
y que el viento solo
puede repetir.

Y en su hogar alegre
nadie los recuerda,
a no ser acaso
el viejo lebrel[62]
que pasa la vida
atado a una cuerda,
pensando en el dueño

60 *Rúbrica*: sello
61 *Cuitas*: penas, preocupaciones
62 *Lebrel*: perro

que no ha de volver.

Y mientras los rayos
del Sol, amortajan
de las densas sombras
la muerta legión,
a su helada tumba
los náufragos bajan,
sin poder sus miembros
calentar al Sol...

En el mar las olas,
de noche y en coro,
parece que bailan
fantástico vals,
la orquesta escuchando
del viento sonoro:
¡diabólica orquesta
De extraño compás![63]

63 Según el testimonio de Byrne con este poema comienza a trabajar en la escritura de *Excéntricas*. Francisco Hermida (de la redacción de *La Discusión*), según Byrne, le sugirió escribir «treinta composiciones de esa índole,» «formar un volumen y publicarlo,» y hasta el título del mismo: *Excéntricas*. Byrne, literalmente, se encierra a escribir el libro, que llegó a tener más de las treinta composiciones sugeridas por Hermida. En «Los náufragos» aparecen ya todos los rasgos que definen el trabajo estilizador de *Excéntricas* y, por extensión, de Byrne. Los náufragos no están ni vivos, ni muertos, sino que sugieren una suspensión, un paréntesis entre la vida y la muerte. Aparece la obsesión con la figura del doble. Para el lector que lee este primer poema, quizá no resulte tan obvio. Pero si, por ejemplo, a continuación de él lee «El buque fantasma,» verá que sus marinos son el espejo de los náufragos. Otro rasgo es la preeminencia del oído. No es fácil afirmar esto cuando, como sucede con Byrne, las percepciones visuales (piénsese en la mirada fija, perseguidora –que tanto nos recuerda a Casal) contribuyen a articular los trabajos de subjetivización. No obstante, a nadie se le puede escapar la importancia del oído en la poesía de Byrne. Si el ojo es el punto de confrontación del yo con el otro, eso donde el yo mismo se desdobla; el oído registra su inmediatez, su cercanía, sus pasos, su presencia, adelantándose al ojo y, en muchos casos, actuando como especie de tercer ojo. No es que en el mar haya una «¡diabólica orquesta / de extraño compás!,» sino que eso es precisamente el mar: una orquesta integrada por instrumentos desafinados y subjetividades descentradas: el coro de las olas, el viento sonoro, las voces que llaman, los acentos que claman, el oído atento de las algas marinas. El balanceo mismo del poema reproduce, magistralmente, el *extraño compás* de la diabólica orquesta que, otra vez, no es otra que la de la escritura. Finalmente, hay que agregar las alusiones a lo secreto y a la energía sexual de que están cargados los náufragos vivos-muertos. «Los náufragos tristes / se estrechan y abrazan, / mientras que las olas / con ciego furor, / los bajan y suben / y los despedazan…» Véase que la intensidad de la libido que estrecha a los ahogados es proporcional a la violencia que los despedaza. Por otra parte, aún con los escasos indicios que ofrece el poema podemos aventurar que los náufragos son sujetos masculinos. De ellos se dice que «son jinetes ávidos de luz,» o son «el dueño» quizá recordado por su perro. Pero lo que en última instancia los homoerotiza es el mar que se echa sobre ellos en oleadas de deseo. Las algas escuchan sus quejas «con hondo placer,» las olas los muerden «en el corazón,» el mar les lame la piel –en obvia expresión de deseo necrofílico. A esto hay que añadir las historias de amores «que no están escritas» que les cuenta el viento. Esas historias, pues, desaparecen mientras son narradas. No sólo no pueden escribirse. Tampoco pueden ser escuchadas. Al mismo tiempo, la narración repetida

LAS BRUJAS

I

Allí, en la vieja selva, acurrucadas
debajo de los árboles sombríos,
hunden en el espacio sus miradas
como puñales ásperos y fríos.

Aguardan ellas que la noche extienda
su fúnebre ropaje en el misterio,
para después, en procesión horrenda,
internarse en el vasto cementerio.

Llegan, y con sus dedos infernales
escarban en las fosas ignoradas,
como escarban de noche los chacales
cerca de las ciudades infestadas.

Después, en conciliábulos secretos,
despliegan sus feroces energías,
y, en brazos de lascivos esqueletos,
celebran en la tumba sus orgías.

La risa no conocen. En su boca
solo vibran terribles maldiciones:
son sus miembros fragmentos de una roca,
y rugen en su voz los aquilones.[64]

---

de esas historias, invitan al oído, buscan un oyente, la complicidad de *una* audiencia. Pudiera decirse que «Los náufragos» es una reelaboración de la figura mitológica de la sirena. Los náufragos de Byrne son, en efecto, sirenas que nos requiebran con sus deseos eróticos y de muerte, y que quieren empiezan a balbucear una historia secreta que, a través de *Excéntricas* no cejará de buscar, ni de encontrar, su definitiva expresión en la figura de un secreto que en lugar se (auto)revelarse, no cesará de preguntarnos: «¿entiendes?».

64 *Aquilones*: vientos del norte. En la mitología griega los *anemoi* (vientos) eran los dioses del viento, y a cada uno de los cuales se le adscribía una dirección cardinal, de la que venían los vientos respectivos, y estaban asociados con las diferentes estaciones y los cambios de tiempo. A veces eran representados como meras ráfagas de viento, y otras veces eran personificados como hombres alados, e incluso a veces eran representados como caballos mantenidos en los establos de Eolo, el dios de la tormenta. De los cuatro vientos principales, *Boreas* era el viento del Norte y el que traía el aire frío del invierno. Notus era el viento del Sur y traía las tormentas de fines del verano y del otoño. Por su parte, *Zéfiro* soplaba desde Occidente y traía la luz de la primavera y las primeras brisas del verano. *Eurus* era el viento del Oriente y no estaba asociado con ninguna de las tres estaciones griegas. El nombre romano equivalente de *Boreas* fue *Aquilo*. Un nombre alternativo para este viento fue Septentrio, palabra derivada de *septem triones* (siete bueyes). Las alusiones a lo helado y el frío en la poesía de Byrne (así

Les dio la tempestad su impulso fiero,
su repulsiva máscara el delito,
y su dureza el implacable acero
en consorcio infernal con el granito.

Ellas han hecho con la muerte un pacto,
con todo lo que es pérfido y nos hiere,
y por eso a su rápido contacto
se enferma el corazón y luego muere.

II

Ellas, a media luna, la campana
hacen vibrar en la desierta torre;
convierten en licor la sangre humana
y ese licor en sus festines corre.

Del silencioso templo en la cornisa
el demonio las manda que se agrupen,
y cuando pasa el sacristán de prisa,
lo persiguen, lo arañan y lo escupen.

Las imágenes vuelcan, y alborotan
lo mismo que las olas en los mares,
el aceite en las lámparas agotan
y se embriagan de amor en los altares.

Ya en la torre se ocultan y en el coro,
ya recorren la iglesia de puntillas,
y a veces con estrépito sonoro
hacen rodar los bancos y las sillas.

III

Sus manos, como látigos enormes,
el ancho espacio en derredor azotan,
y de sus ojos verdes y deformes
juntos el odio y las maldades brotan.

como a las brujas, por ejemplo) evocan en la crítica de la época, inevitablemente, el origen irlandés (no nacional) del poeta, y por consiguiente su desnacionalización. En este sentido, no deja de ser sorprendente eso que pudiéramos llamar *filiación sanguínea* (específicamente irlandesa) de Byrne con Casal, y que sitúa a ambos en una posición *ex*-céntrica con relación a la cubanía. La madre de Casal (leemos en la biografía del poeta escrita por Emilio de Armas) «podía nombrar entre sus antepasados a una histérica nacida en Irlanda, mujer que llegó a ser célebre por sus exaltaciones de vidente» (*Casal* 8).

Lívidas amazonas, sus corceles[65]
palos de escoba son. Por donde pasan
seguidas de fantásticos lebreles,
nada dejan en pie: ¡todo lo arrasan!

Frenéticas galopan. Su carrera
en vértigo sin fin las precipita,
y la que va delante, la primera,
mientras galopa se retuerce y grita.

Se dirigen veloces al Infierno,
a su atroz madriguera, do[66] jadeantes
devorarán, como el manjar más tierno,
las entrañas de un niño, palpitantes.

IV

¡Y empiezan el festín! ¿Veis? La más vieja
entre todas las brujas se adelanta;
el placer en su rostro se refleja...
¿Su acento no escucháis? ¡La bruja canta!

Canta, sí, la canción de los amores,
con la que domestica las serpientes
que en aquel antro funeral de horrores
se arrastran como siervas indolentes.

La canción es monótona y extraña,
y su música, fúnebre y sombría
como el grillo, el murciélago y la araña
que el aquelarre[67] en el Infierno cría.

Mientras la bruja canta, las panteras
se arrastran a sus pies con la hermosura
pérfida y misteriosa de las fieras
que el alma llenan de mortal pavura.[68]

Y cuando el canto expira, en raudo[69] vuelo
las brujas en el aire se abalanzan,
amenazando con el puño al cielo...

---

65 *Corceles*: caballos
66 *Do*: donde
67 Aquelarre: reunión de brujas
68 *Pavura*: horror
69 *Raudo*: veloz

¡y nunca al cielo con el puño alcanzan!
Dura su vuelo hasta que el Sol empieza
a verter[70] luz y amor y regocijos:
ellas bajan entonces la cabeza
y corren a buscar sus escondrijos.

Allí están, silenciosas y en cuclillas,
allí, en la vieja selva acurrucadas,
zurciendo con sus manos amarillas
sus negras vestiduras desgarradas...[71]

70 *Verter*: derramar

71 El asunto de «Las brujas» y ciertos recurrentes motivos en la poesía de Byrne –las referencias al viento helado del norte, al diablo, a los niños rubios, a la niebla– ejemplifican la zona temática que la crítica de su tiempo adscribió a la ascendencia nórdica de Byrne, y que por lo mismo señalaría la desnacionalización de su poesía. Así, en el prólogo a *Excéntricas*, ya Nicolás Heredia comenta: «Diríase que el señor Byrne ha renunciado a sus gustos nativos para inmergirse en la hermosa, pero turbia poesía del septentrión. Tal vez obedezca a una ley improvista de atavismo, evidenciada en su nombre extranjero y en algunas gotas de sangre sajona que circulan por sus venas. El hecho es que sus concepciones actuales recuerdan las brumas del norte y aquellos cantos extraños en que la sensibilidad y la fantasía, lejos de pugnar, se suman y confunden, como los resplandores del día y las sombras de la noche se disuelven en la poética indecisión de los crepúsculos.» De este modo, se elige un acercamiento crítico más desde la antropología, la etnografía y el nacionalismo, que desde la poesía. Lo que ninguno de sus críticos se pregunta es cómo puede explicarse esa súbita y tardía explosión de «sangre sajona.» Porque, a diferencia de Casal, nada hacía sospechar en Byrne (que había comenzado a publicar entre 1878 y 1879) la poesía de *Excéntricas* (1893) que, en efecto, da la impresión de haber salido de la nada. Lo que no tuvieron en cuenta los críticos fue, en primer lugar, el ambiente literario de la época reflejado sobre todo en la obra de Casal. Lo segundo es que justamente la lectura antropológica, etnográfica y nacionalista lleva a la crítica a leer los motivos y figuras mencionados en la poesía de Byrne como figuras y motivos folclóricos y extranjeros, y no como lo que eran: expresión de la impronta del simbolismo en la poesía de Byrne. Para comprender esto no hay más que repasar las críticas de que fue objeto Casal y que, persistentemente, apostaron a su desnacionalización. Esto, además, les ocurrió a otros modernistas hispanoamericanos. En «Las brujas,» como antes en «Los náufragos,» asistimos a una violenta y gráfica sexualización de la muerte y lo macabro. Nótese que, para conseguirlo, Byrne no duda en usar imágenes vulgares, o que simplemente el «buen gusto» rechazaría, como las de las brujas «en cuclillas,» es decir, abiertas, instigando la mirada escopofílica hacia la vagina –visible e invisible al mismo tiempo a través de las «vestiduras desgarradas.» La imagen pone en juego una serie de posibilidades que se entrecruzan: violación, defecación, deseo voyeurista. Obsérvese también que, como los náufragos, las brujas no habitan un lugar, sino que se las imagina en los intersticios y en las fronteras: se mueven fuera y dentro de las tumbas, y en las que no duermen, sino celebran orgías, los lascivos esqueletos. En las brujas halla un escape el inconsciente, presto a la profanación, a corroer los límites y las interdicciones de la ley: «Las imágenes vuelcan, y alborotan / lo mismo que las olas en los mares, / el aceite en las lámparas agotan / y se embriagan de amor en los altares.» Las brujas parecen niños traviesos, pero eso es precisamente lo que les insufla un aspecto siniestro. Recuérdese el comentario de Byrne de que «los niños y los locos son temibles muchas veces» («El hijo del héroe»).

I. 2. Lira y Espada

(selecciones)

La Habana: Tipografía *El Fígaro*, 1901

Bala perdida*

Cual eco persistente de la guerra
en un rincón abandonada yace;
hoy habrá con el pie quien la rechace,
porque hoy la muerte en su interior no encierra.

Lanzada en el espacio, cayó en tierra
cual gigantesco alud que se deshace;
¡ya no será posible que amenace
al llano extenso y la empinada sierra!

Ahí la tenéis, inmóvil y olvidada:
delante de mis ojos permanece
como un recuerdo de la lid pasada.

Mas cuando ruge el trueno, tal parece
que a la luz del relámpago, indignada
se acuerda de la altura y se estremece!.....[232]

---

* Esta composición fue inspirada por la vista de una bala de cañón recogida en La Cumbre, siendo disparada por los cañoneros norteamericanos que bloqueaban a Matanzas, en la guerra hispano-americana. (*Nota del Autor*).

232 El interés del poema estriba en sus numerosas líneas de fuga que hacen de él un texto ambiguo en más de un sentido. Empecemos por su significación política. La imagen de esta bala perdida que, al recuerdo de «la altura» podría despertar «indignada,» en modo alguno sugiere una condena de la intervención norteamericana. Por el contrario, «la altura» recordada es la guerra, el momento intervencionista. Llama la atención, por cierto, el silencio que rodea a la posición de Byrne, cuando todavía se encontraba en Tampa, tras la intervención norteamericana. Urbano Martínez Carmenate nos dice que «se sintió muy contento cuando supo que el 12 de diciembre de 1898, al fin, las tropas mambisas entraban en Matanzas» (165), pero no nos dice absolutamente *nada* respecto de cómo se sintió el poeta con la intervención norteamericana. Lo segundo es la extrañeza del poema mismo dentro de *Lira y Espada*, y sobre todo en lo que se refiere a la espada. La bala que Byrne nos muestra, insistiendo en que la veamos –«Ahí la tenéis»–, y ante la que él mismo permanece absorto, extrañamente fascinado –«delante de mis ojos permanece»– dramatiza una escena de castración. Por supuesto, la fascinación de Byrne con esa castración se explica porque le permite fantasear con el potencial viril de la bala, con una súbita y desmesurada *erección* anunciada en el *estremecimiento* que, no por azar, está en *presente*. Por eso en el terceto final, Byrne rodea la bala, la mima, la frota (quiere verla *despertar*) al conjurar el trueno, la luz del relámpago, el recuerdo de la altura. A propósito de *Lira y Espada*, Carbonell dijo que no, que Byrne no era el «poeta de la guerra». Quizá no fuera el «poeta de la guerra», pero desafío a quien pueda arrancarlo de la vista de esa bala.

Sobre el escudo

A Manuel Sobrado[233]

Ahí vienen, los que ufanos[234] y contentos
volaron al combate
al sentir de sus nobles pensamientos
el agudo y patriótico acicate,[235]
dando la espalda a la ciudad querida
y con la frente erguida;
buscando otro horizonte.
como el cóndor la cúspide atrevida,
fueron al agrio, impenetrable monte,
a dar la muerte o a perder la vida!

Ahí vienen, sí, los que en su afán creciente
mostrando el pecho a la legión contraria,[236]
sintieron, como un ósculo en su frente,
el fulgor de la «estrella solitaria,»
ese fulgor que baja hasta la huesa[237]
donde yacen los héroes ignorados,
y parece que besa
tantos despojos yertos y olvidados;
sobre los cuales de extender no cesa
¡la tosca cruz de pino!
sus brazos adorados,
— quizás en busca de invisibles cuellos; —
como si allí, con ellos,
y en mitad del selvático camino,
quisiera proteger a los soldados,
mártires del deber y del destino!.....

233 En 1899, bajo el gobierno interventor norteamericano, Manuel Sobrado fue nombrado secretario del gobierno civil de Matanzas. Y en 1902 fue elegido Representante por Matanzas al Senado de la República de Cuba. Como dato curioso, en julio de 1905 Manuel Sobrado participó, junto con otras importantes figuras de la sociedad habanera, en una reunión con el curandero Juan Manso Estévez, y a quien se le acreditaban curas asombrosas. En esa reunión participó «gente de notoriedad como el editor de *El Mundo*, Próspero Pichardo; Manuel Sobrado, un representante a la Cámara de Delegados; María González, una reconocida teosofista, y el Dr. Laime, un médico de renombre» (*Governing Spirits* 44).

234 *Ufanos*: orgullosos

235 *Acicate*: «Masculino. Espuela de que se usa para montar a la jineta, que sólo tiene una punta de hierro para picar al caballo y en ella un botón a distancia proporcionada para impedir que entre mucho la punta. // Metáfora. Incitativo» (Roque Barcia I, 59).

236 *Legión contraria*: ejército enemigo

237 *Huesa*: fosa

Ahí vienen, sí, pero causando asombros
como templo magnífico hecho escombros!
Al buscarlos ansiosas las miradas
ven que llegan en hombros
de los que eran ayer sus camaradas.
¡Venid, venid a confortar mi pecho
antiguas sensaciones delicadas
de una amistad que alimentó el cariño
en cordiales, en íntimas veladas!.....
En aquel ataúd, como en su lecho,
yace un joven patriota..... Cuando niño
se sentó en mis rodillas,
y hoy lo miro pasar, tras breve plazo,
húmedas por el llanto mis mejillas,
mientras la caja que lo encierra ciño
con un mental, interminable abrazo!
Su muerte supe en extranjero suelo,
y al enterarme allí de la noticia,
fijé la vista en el azul del cielo,
feliz de hallar en mi ferviente anhelo
para el amigo esa postrer caricia.....[238]

238 No es el tema de la guerra *per se*, sino el deseo expreso de darle la espalda a la ciudad lo que podría darle a este poema un aire antimodernista. Leído con detenimiento, sin embargo, «Sobre el escudo» no se aparta casi ni un ápice del Byrne de *Excéntricas*. Damos otra vez con la representación del deseo homoerótico y la característica obsesión con la muerte. Desde su título mismo, la alusión al valor espartano evoca la práctica de la pederastia en Grecia (particularmente en Esparta), incluso con relación al entrenamiento militar, asunto que fue ampliamente debatido en la época. Véanse, por ejemplo: Havelock Ellis and John A. Symonds. *Sexual Inversion* (1897) y A. von Schrenck-Notzing. *Therapeutic Suggestion in Psychopathia Sexualis* (1901), entre otros. Por otra parte, el poema presenta la guerra como consolidación del pacto homosocial, y su potencial para desbarrancarse en el deseo homoerótico. Un ejército marcha deseoso (mostrando el pecho) contra el otro. Los héroes que regresan muertos «en hombros de los que ayer eran sus camaradas» son «como un templo magnífico hecho escombros.» La mirada de texto gravita hacia la fusión de los camaradas entre sí, y con los cuerpos de los héroes muertos. *Templos magníficos* son esos cuerpos porque el sacrificio los sacraliza y les confiere autoridad moral-religiosa. Pero el cuerpo, su materialidad, no desaparece en la metáfora, sino que por el contrario se afirma en la belleza que queda ligada a la grandeza (*magníficos*, *magnificentes*). El texto se mueve, entonces, de la imagen de los cuerpos que regresan «sobre el escudo,» a las miradas que los buscan «ansiosas,» y finalmente al cuerpo del propio Byrne, con el que (por vía de la memoria) se reencuentran aquellos: «¡Venid, venid a confortar mi pecho / antiguas sensaciones delicadas / de una amistad que alimentó el cariño / en cordiales, en íntimas veladas!.....» El impulso épico cede a lo íntimo: «antiguas sensaciones delicadas,» «cordiales, íntimas veladas.» Por un instante el cuerpo le es arrebatado a la multitud y a los camaradas, para una última caricia no exenta de sabor necrofílico: «En aquel ataúd, como en su lecho, / yace un joven patriota..... Cuando niño / se sentó en mis rodillas, / y hoy lo miro pasar, tras breve plazo, / húmedas por el llanto mis mejillas, / mientras la caja que lo encierra ciño / con un mental, interminable abrazo!» El interminable abrazo con que ciñe al héroe refleja, como un espejo el abrazo del ángel de la muerte con que el propio poeta sueña en «Deseo.» Si aquel abrazo tenía que ser *casto*; este es *mental*. Aunque por distintas razones, en ambos casos se esquiva el contacto físico con el cuerpo, y también se lo afirma en la intensidad del abrazo marcado por el verbo *ceñir*. El poema termina con la «postrer caricia» que comparten el niño en las rodillas y el cadáver.

A Martí

Con sarcástica ironía
le llamaban soñador,
porque en el alma tenía
sembrada la poesía
a manera de una flor.
¡Era un soñador! ¿Por qué?
Porque tuvo mucha fe,
y a su pueblo infortunado
logró ponerlo de pie
cuando estaba arrodillado!
Soñador, porque en la cima
tuvo fija la mirada,
y porque en extraño clima,
ya la prosa, ya la rima,
esgrimió como una espada!
Soñador, porque su mano
fue quien sembró la semilla
que es hoy un árbol lozano:
porque vislumbró la orilla
en mitad del océano.
¡Muchas fueron sus quimeras![239]
Soñaba con las palmeras,
en donde quiera que estaba,
y al verlas imaginaba
que eran novias hechiceras.[240]

239 *Quimera*: monstruo imaginario que, según la fábula, vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cabeza de león // Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo (*RAE*)

240 El poeta rechaza, y reproduce al mismo tiempo, una de las percepciones tempranas de Martí (y que incluso aparece cuando todavía este estaba vivo): que era un soñador, un idealista; a veces, hasta que era un loco. Por ejemplo, Juan Marinello, en su artículo «Martí y Lenin» publicado en *Repertorio Americano* (Costa Rica, 1935) llama a Martí «idealista impenitente,» y «un gran fracasado» porque «su sermón idealista y democrático no ha podido tener vigencia» (57-8). Debemos recordar que estos juicios no provienen de un enemigo de Martí, pero sí de uno de los miembros del Partido Comunista de Cuba de la época, y de quien llegaría a ser considerado el mejor conocedor de la obra martiana. En cuanto a Byrne, mientras defiende al Martí soñador – en términos idealistas que pudieron haberle servido muy bien a Marinello muchos años después, parafrasea una de las citas más conocidas del autor de *Ismaelillo* – «las palmas son novias que esperan,» y que aludía metonímicamente a Cuba, como una doncella (la palma-novia) que esperaba la llegada de la independencia para desposarse con la libertad y la justicia. Pero Byrne transforma esas palmas en «novias hechiceras,» con lo cual crea una imagen bolerística, pudiéramos decir, muy a lo Agustín Lara, de las palmas martianas. Además, al usar *quimeras* como otra figura para nombrar los sueños de Martí, el término escogido, en su segunda acepción según el diccionario de la RAE, lleva a Byrne a legitimar los mismos cargos de *soñador* de que, insisto quiere defender a Martí y en Martí; es decir, no como soñador de meras ideas justas y bellas, sino *irrealizables*.

Para dejar en la vida
un surco extenso y profundo
y una memoria querida,
hay que atravesar el mundo
llevando abierta una herida.....
Desde que estoy desterrado[241]
oigo como se le nombra
con un respeto sagrado,
y a veces miro su sombra
deslizarse por mi lado.
Por eso se le venera;
porque tuvo un ideal,
y desde tierra extranjera
fue a morir por su bandera
allá en el muelo natal.
De esos pobres soñadores
el mundo se encuentra lleno
como el sol de resplandores,
y el valle, fértil y ameno,
de pájaros y de flores.
Pobre de la tierra aquella
en donde algún ser no mire
allá en el cielo una estrella;
en donde nadie suspire
al ir detrás de una huella.....
Pobre de aquella nación
donde la cabeza priva[242]
a costa[243] del corazón.
¡Dios no quiere que se viva
sin tener una ilusión!
No sé si estaré en lo cierto;
mas si de gloria cubierto
él no dobla la cabeza,
¡Quién sabe si hubiera muerto
de dolor y de tristeza!

1898

241 Byrne nunca fue *desterrado*, sino que se exilió él mismo. No negamos que tuviera que hacerlo presionado por circunstancias políticas, pero aún así no puede decirse que fuera estrictamente hablando un desterrado. Al asumir su exilio como destierro, Byrne está de hecho usando el patriotismo. Esto es aún más evidente en los versos subsiguientes en los que dice haber visto a veces la sombra de Martí «deslizarse por [su] lado.» Ese pase del héroe cubano le da un espaldarazo al patriotismo de Byrne. Curiosamente, Martí *aparece* aquí (literalmente hablando) como un *fantasma*, es decir, en la figura de una de las obsesiones de *Excéntricas*. Este Byrne que *pasa muertos* está más cerca de la presidencia de una sesión espiritista que del discurso patriótico. Martí aparece tan *excéntrico* como el medium que lo invoca.

242 *Priva*: prevalece

243 *A costa*: a expensas

I. 3. En medio del camino (Selecciones)

Matanzas: Imp. Tomás González, 1914

Desde mi torre

En el alcázar[270] de mis sueños vivo,
cruzo por avenidas misteriosas,
y, para no asustar las mariposas,
mi cuerpo, al verlas, cuidadoso esquivo.

Los espontáneos versos que concibo
me los dictan los astros y las rosas,
las ramas que se agitan temblorosas,
y el cierzo,[271] vagabundo y fugitivo.

La noche impenetrable es mi delicia;
entre mi corazón y el firmamento,
no cesa de viajar una caricia.

Y amo la placidez del aislamiento,
como su casta celda la novicia
que tiene fijo en Dios su pensamiento.

270 *Alcázar*: recinto fortificado

271 Cierzo: viento septentrional más inclinado a levante o a poniente, según la situación geográfica de la región en que sopla

El Maestro[272]

En la crápula y la orgía,
aquel bardo descendía
hacia el fondo de la fosa,
con su cara macilenta,
su pupila soñolienta
y su cítara armoniosa.[273]

Sus discípulos le amaban,
y las rimas recitaban
del rey de la saturnal...
¡Rey que alivió sus congojas,
dialogando con las hojas
y la ráfaga otoñal!

Allá en el barrio *Latino*,
con el ajenjo asesino
deleitábase el cantor,
muriéndose lentamente
como expira en el ambiente
de una antífona el rumor.

El desprecio no le arredra:
sobre los bancos de piedra
en los jardines dormía;
y, bajo el soplo del cierzo,
las migajas de su almuerzo
con las aves compartía.[274]

Y en los públicos mesones,
con sus galantes canciones
encantaba a los viajeros,
que miraban al artista
perderse luego de vista
por los floridos senderos.

Del Jardín de Luxemburgo
fue siempre aquel taumaturgo[275]

272 El poeta francés Paul Verlaine.

273 La figuración cadavérica de Verlaine descendiendo a la fosa podría decirse que es un reflejo especular del descenso a la muerte del yo de Byrne en «Las tumbas.» Por otra parte, la «cítara armoniosa» de Verlaine trae a la mente el violín del diablo, su ejecución virtuosa.

274 La imagen nos recuerda la del sepulturero.

el visitante más fiel;
y de sus ansias secretas,
las pudibundas violetas
hablaban quizás con él.[276]

Fue satánico y sombrío:
se burló del poderío
del burgués calculador,
y, en sus antros infernales,
mezclaba los madrigales
con sus gritos de dolor.

Fue a morir a un hospital,
el rey de la saturnal,
aquel magnífico rey
que amó del verso la forma,
y tuvo el vicio por norma
y el escándalo por ley.

Pero, en sus últimos días,
ya con las manos muy frías,
fue de la liturgia en pos,
encontrando en los altares
a sus genios tutelares
y la bendición de Dios.[277]

275 *Taumaturgo*: el que practica la magia

276 Tanto el artista que los viajeros «ven perderse de vista / por los floridos senderos,» como ese que *quizá* conversa de sus «ansias secretas» con las «pudibundas violetas» parecen codificar el deseo homosexual, ese que «tuvo el vicio por norma / y el escándalo por ley.»

277 La «conversión final» o la transformación de Verlaine, de la que también hablan Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, sirve de sombrilla a los comentarios sobre su vicio.

Analogías

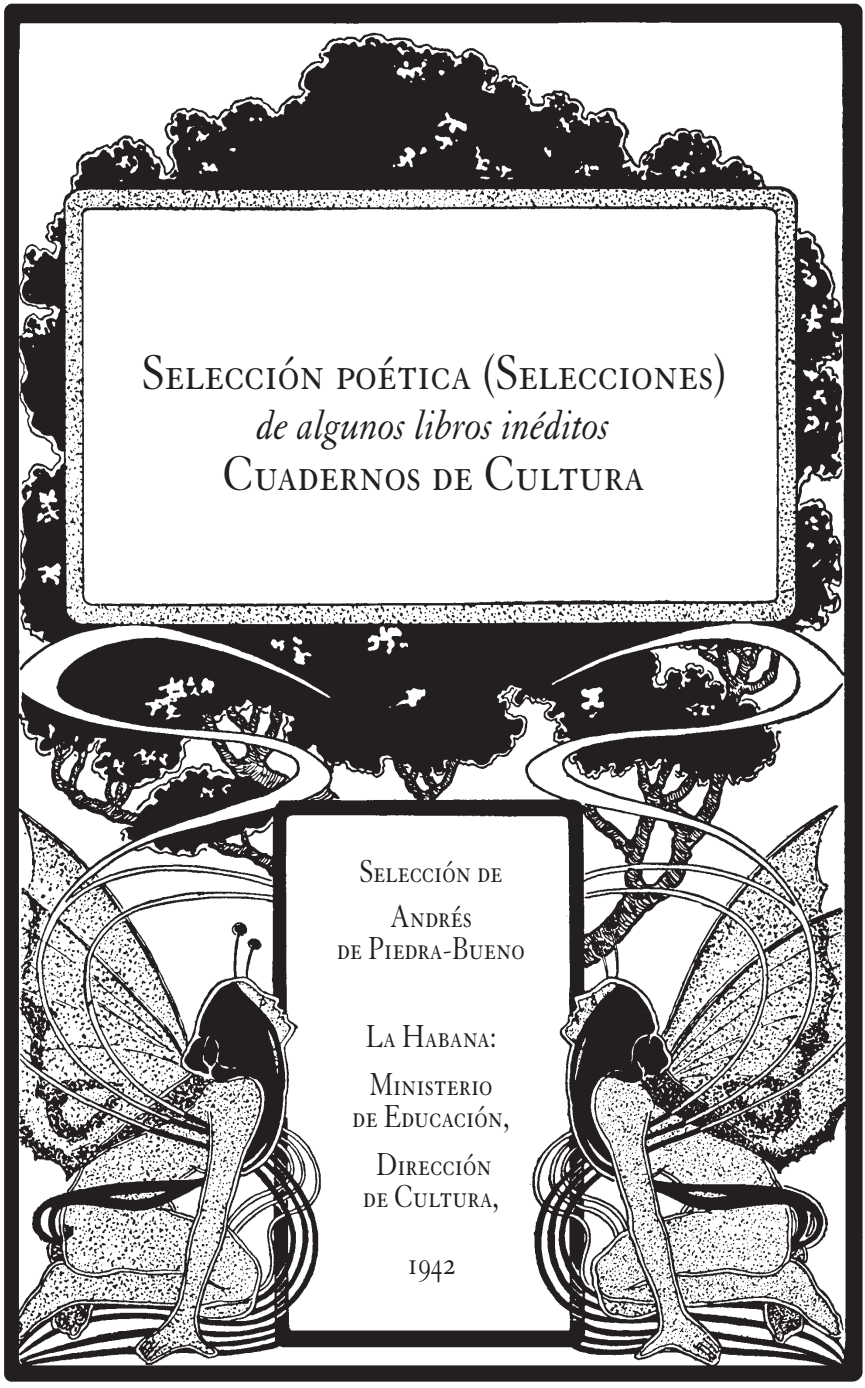
Existe un misterioso sacramento,
entre la mano, el bálsamo y la herida,
entre el lúgubre adiós de la partida
y las secretas ráfagas del viento.

Hay un lazo entre el sol y el firmamento;
e igual excelsitud, indefinida,
entre el ave, en el aire suspendida,
y el acto de nacer el pensamiento.

Hay un nexo entre el ósculo y el trino,
entre la copa, el labio y la fragancia
que se desprende de un licor divino.

Y hay una milagrosa consonancia,
entre el árbol y el surco del camino
y el mensaje de amor y la distancia.[278]

278 Al igual que «Desde mi torre,» y «El Maestro,» el soneto «Analogías» se inscribe, no en el regreso, sino en la continua aparición del modernismo en la poesía de Byrne. Los logros del primero y el último de los poemas mencionados son modestos, pero están a la vista: el característicamente afinado oído de Byrne se expresa admirablemente en ellos. En cuanto a «El Maestro,» baste decir que su lugar está, sin dudas, en *Excéntricas*. Lo mismo podría decirse de «Los locos» y de «Los juguetes» (*Arco y Lira*).



Selección poética (Selecciones)
de algunos libros inéditos
Cuadernos de Cultura

Selección de
Andrés
de Piedra-Bueno

La Habana:
Ministerio
de Educación,
Dirección
de Cultura,

1942

Mañana

¿Qué habrá de pasarme cuando me cerciore
de que me han dejado solo en mi sepulcro?
¡qué tormento el mío!
¡qué horror y qué susto!
¡qué estupenda calma,
qué hoyo tan profundo!
Densas las tinieblas,
el féretro oscuro....
¡y el pánico luego, cuando los gusanos
de mi cuerpo surjan en loco tumulto!
De aquellos amigos que me acompañaron
se fueron los últimos....
Los enterradores desaparecieron....
Ni siquiera se escucha un murmullo....
Soledad inmensa,
silencio absoluto!
Cesó la algazara
que reina en el mundo
y, ahora, la materia
prosigue su curso....
Estoy en mi nicho
como en su agujero permanece el buho.
Mi exánime[386] cuerpo, cubierto aparece
de grietas, de surcos
que han trazado aprisa voraces gusanos
mientras me devoran, feroces de orgullo....
Hoy sí que han tenido
un gran desayuno!

Cómo he recordado
mi amado terruño
y a mis familiares
desde mi escondrijo, desde mi refugio!
Ahora, ¿qué me importa
que lluevan insultos,
y que me escarnezcan y me vilipendien
de mis adversarios los más testarudos?

386 *Exánime*: sin vida

Al tosco organillo de mi vida inútil,
los años de brega le han roto el manubrio:
pretender que vibre,
pudiera intentarlo no más que un iluso.
¡Adiós, versos míos!
¡Adiós mis rosales de pétalos brujos,
adiós mis locuelas, áureas mariposas;
adiós mis mullidas alfombras de musgo!
Sol, estrellas, lunas, pájaros y flores,
¡sabed que en la fosa no cesa mi culto!
Qué tormento el mío,
qué horror y que susto!
Qué estupenda calma,
qué hoyo tan oscuro!
del sueño en la tumba
sé que haré un estudio...
¡por si se me ocurre publicarlo un día
cuando torne al mundo![387]

387 El poema mismo es un ataúd dentro del cual tiene lugar el proceso de subjetivación. Pero no sólo es el poema terminado lo que habla en el interior del ataúd, sino también la escritura en el proceso de devenir poema. El poema es, pues, muerte inédita y secreta que se piensa a sí misma y fantasea con la posibilidad de salir del armario-ataúd.

El espía

Noche de lluvia, torva[388] y enlutada:
es en la calle un fanfarrón el viento,
y parece que el alto firmamento
urde[389] contra la tierra una emboscada.

Oscuro todo. La ciudad callada.
Aquí en la soledad de mi aposento,
está el Insomnio relatando un cuento,
queriendo amenizarme[390] la velada...

Un relámpago, bello y fulgurante,
hunde en el cielo su cuchillo rojo,
huyendo presuroso y anhelante;

¡y alguien me observa desde los rincones,
porque en toda penumbra existe un ojo
que mira con aleves intenciones!...[391]

388 *Torva*: espantosa

389 *Urde*: trama

390 *Amenizarme*: hacerme agradable

391 El yo se sabe dentro de la mirada del otro, y esta es una de las formas que toma el fantaseo con la posesión homoerótica. La imagen del ojo omnipresente es la de uno que se clava desdoblándose en saeta que hace del yo una especie de gozoso y atormentado San Sebastián. El primer terceto constituye el espejo en que se refleja el segundo. El yo acaba de ver, fascinado, el «cuchillo rojo» del relámpago «bello y fulgurante» que se clava en el cielo y huye «presuroso y anhelante.» No menos «anhelante» el yo termina viéndose a sí mismo como objeto del deseo del ojo-cuchillo rojo que lo posee.

¡YO LO SÉ!

Real y tangible lo que vi... ¡Qué imperio
sobre mis nervios hube tener!
Me encontraba delante de un misterio
y, sin duda, debí palidecer.

La materia en el mudo cementerio
tiene que estar y que permanecer;
mas libre el alma de ese cautiverio,
nunca se olvida de resplandecer.

¡Oh, yo no me impresiono ni me aturdo,
y sé que no es fábula, ni absurdo,
lo que en mi alcoba entonces contemplé.

¡El alma queda, esplendorosa existe!
Aquel que va a morir, que no esté triste!
¡Yo sé por qué lo digo! ¡Yo lo sé![392]

392 Pequeña obra maestra, la fuerza del poema reside en la centralidad y elaboración, sencilla por demás, del campo visual. El poema torna reversibles lo «visible» y lo «invisible» al amalgar el poder de persuación del ojo (*vi*, *sé*, *contemplé*, *existe*, y, finalmente, la ratificación del *yo lo sé*) y su refutación a decir que fue lo que vio. Este poema, como muchos que ya hemos visto, podría ser susceptible de leerse en el contexto de los debates sobre y la propagación de las creencias espirististas a fines del siglo XIX, éstas últimas a través de las obras de Allan Kardek y Madame Blavatsky. Hay que aclarar que el espiritismo no se extendió sólo , como pudiera creerse, entre los afrocubanos y las capas más pobres y menos educados. Por el contrario, fue objeto de debate en la prensa ilustrada y estas creencias fueron adoptadas por muchos blancos cultos y de las más variadas posiciones políticas. Así, en su discurso en el Ateneo de La Habana el 15 de junio de 1879, el doctor Veciana expresó: «Sensible nos es decirlo, señores, pues conocemos sectarios de esa doctrina que mucho valen por su inteligencia e instrucción» (*Revista de Cuba* 43). Juan Bruno Zayas (Habana, 1867), médico y general de brigada que cayó combatiendo por la independencia en 1896, abrazó el espiritismo y hoy es venerado por los espiritistas cubanos. En Cuba, comenta Lydia Cabrera, «[s]e habla con la diosa Oshún o con Obatalá lo mismo que con el Apóstol Martí o con el Dr. Juan Bruno Zayas, héroe y famoso médico 'desencarnado'» (*El Monte* 30). En el web site *Sociedad Espiritista Cubana* encontramos un «Salón de la Fama» que, además de a Bruno Zayas, incluye entre otros famosos espiritistas a José de la Luz y Caballero y a Francisco M. González Quijano (co-fundador del Partido Revolucionario Cubano y colaborador de Martí). Ver: http://sociedadespiritistacubana.com.ip01-web23.net/ Marcelino Menéndez y Pelayo menciona, entre las impuganaciones al espiritismo, la *Carta Pastoral del Excmo. E Ilmo. Sr. Arzobispo de Santiago de Cuba, al clero y pueblo de esta archidiócesis sobre el Espiritismo*. Santiago de Cuba: Imp. de la Bendera Española, 1881. Igualmente añade la refutación, ese mismo año, de la Sociedad Espiritista Española a la mencionada *Carta Pastoral*. Ver: Marcelino Menéndez Pelayo. Historia de los heterodoxos españoles, vol. 3, notas al pie de las páginas 818 y 1819 donde aparecen, además de las ya dichas, otras referencias bibliográficas sobre el espiritismo en Cuba. Como nota curiosa agregamos el poemario *Flores del espiritismo* (evocador del martiano *Flores del destierro*), cuyas composiciones fueron «comunicadas al medium Srta. Da. Josefa Díaz, por su Espíritu Protector» (Habana, 1874). José Martí, por cierto, participó en 1876 un debate sobre espiritismo y materialismo en el Liceo Hidalgo de México. Ahora bien,

Ante mi busto

Lo que se me ha ocurrido contemplando mi busto:
dijérase que hablando desde ese barro estoy,
con mis ojos opacos y mi semblante adusto,[393]
con todas mis arrugas: tal hogaño[394] como soy.

Esa es la imagen fiel de mi rostro vetusto[395]
dondequiera que surge, dondequiera que voy.
El arte, tal parece que quiso darme gusto
como la madre al hijo cuando mece su coy.[396]

Para siempre cayeron mis erguidos mostachos.
Marchitos mis laureles...[397] perdidos mis penachos...[398]
¡Adiós, adiós — te digo — lejana juventud!

¡Y ante mi busto afirmo que moriré poeta,
conservando en la frente la estrella secreta
que seguirá encendida dentro de mi atáud![399]

---

aún sin descartar la posible –incluso la casi segura– influencia de las creencias espiritistas en la poesía, y en las creencias de Byrne, creo que lo hemos visto hasta aquí sugiere que conflictos psicológicos más profundos determinaron el rumbo *ex*céntrico de su obra poética y de su propio drama existencial.

393 *Adusto*: severo, malhumorado

394 *Hogaño*: en este año, en el año presente

395 *Vetusto*: extremadamente viejo y anticuado

396 *Coy*: mar. trozo de lana o tejido de malla en forma de rectángulo que, colgado de sus cabezas, sirve de cama a bordo. En sentido figurado, pues, debe ser una especie de hamaca

397 *Laureles*: glorias

398 Penachos: grupo de plumas que algunas aves tienen en la parte superior de la cabeza. // Adorno de plumas que sobresale en los cascos o morriones (casco de la armadura, adornado con plumas), en el tocado de las mujeres, en la cabeza de los caballos engalanados para fiestas reales u otras solemnidades

399 El doble emerge, desde luego, en el busto que representa al poeta, nos dice este, «tal como hogaño soy.» En el busto, además, la separación entre la representación (en la materia «inerte») y lo representado (el sujeto «vivo») se torna borrosa. «Dijérase que hablando desde ese barro estoy.» Lo siniestro no ocurre, entonces, como la simultaneidad vida-muerte, carne-piedra, sino en la incertidumbre que nos impone el *dijérase*. Al mismo tiempo, la preposición *desde* funciona como una bisagra que, otra vez, cuestiona la separación, puesto que si sugiere distancia, al mismo tiempo la cercanía al busto es lo suficientemente convincente como para que el yo pueda (*re*)conocerse en él. Pero hay todavía otro detalle importante: el contraste entre el busto identificado con la pérdida del renombre, de la juventud, y aún con la condición de poeta (*laureles*), y el ataúd que nos promete la conservación viva de lo perdido. De este modo, el *busto* –que podemos leer como proyección simbólica y futura del muerto– es también el *ataúd*. El escultor matancero Manuel de Jesús Rudolfo Tardo (Matanzas, 1914-Nueva York, 1998) es el autor del busto de Byrne que fue (aparentemente) develado en el Parque Central de Matanzas en 1943. Si consideramos la proximidad entre la fecha de muerte de Byrne (1936) y la de la creación o develación del busto (1943), el poema de Byrne adquiere aún más un tinte indudablemente siniestro, de tal modo que este podría leerse como una meditación *post mortem* sobre el primero; meditación *post mortem*, por supuesto, del poeta *vivo*.

1. 5. Poesía y Prosa (selecciones)

Selección, prólogo y notas de Arturo Arango
La Habana: Letras Cubanas, 1988

Mi blasón

¡Jamás lo niego!: soy un lapidario,
que cincela sus joyas en la frente,
mientras mira hacia abajo, indiferente,
desde su vacilante campanario.

Soy uno más que sufre su calvario
entre el hosco[404] tumulto de lo gente,
y que muestra, con aire displicente,[405]
su fúlgido blasón de visionario.

Amando mucho mi natal ambiente,
es mi placer sentirme solitario,
dando asilo en mi pecho y en mi mente

— las dos iglesias de que soy vicario —,
¡a mis tristes memorias del presente
y a las reliquias de mi ayer precario!

Diciembre de 1915

404 *Hosco*: áspero
405 *Displicente*: indiferente

El cuadro azul

Estoy contemplando
las nubes que pasan,
y que tal parecen
esquifes[406] de plata.
La tarde se aleja,
se esfuma, se apaga...
Un pájaro cruza,
vibra una campana.
¡Qué bello paisaje
miro en lontananza![407]
¡Como éste, no existe
ningún panorama!
Está lleno el cielo
de tules,[408] de gasa,[409]
de cenefas[410] rojas,
como las granadas.
Flotan en la altura
colosales llamas;
raros arabescos[411]
hay allí de nácar,
monstruos formidables,
bajeles y playas.
¡Qué nube tan bella!
¡Qué bella y qué rauda!
¡Corpulenta luce
como una montaña!
Otra la que sigue,
de color de malva,[412]
el aspecto tiene
de una escalinata.
Aquella semeja
ronda de fantasmas,

406 *Esquife*: barco pequeño que se lleva en el navío para saltar a tierra
407 *En lontananza*: a lo lejos
408 *Tul*: tejido fino y transparente de seda, algodón o hilo
409 *Idem*
410 *Cenefa*: lista sobrepuesta o tejida en los bordes de las cortinas, doseles o pañuelos, como ornamentación
411 *Arabescos*: dibujo de adorno compuesto de tracerías, follajes, cintas y roleos, y que se emplea más comúnmente en frisos, zócalos y cenefas
412 *Malva*: color morado pálido

que cruzan ligeros
una encrucijada.
Parejas de cisnes...
un mar de escarlata...
cúspides enormes,
guerreros con lanzas,
la torre de una
catedral lejana,
y un grupo de ovejas,
de ovejas muy blancas,
que desaparecen
y se desparraman.
¡Cuánta maravilla,
cuánta filigrana,[413]
que nos deja absortos
la mente y el alma!
La tarde agoniza,
la tarde se acaba...
¡Dios, un nuevo lienzo
pintará mañana!

1918

413 *Filigrana*: obra formada de hilos de oro y plata, unidos y soldados con mucha perfección y delicadeza

Enigma

Nacemos y expiramos diariamente:
mientras nos dura el sueño nos morimos...
¿Quién puede asegurarnos que vivimos,
si el alma está de su envoltura ausente?

Dormidos, olvidamos el presente,
no apetecemos[414] nada, no sentimos...
¿Dónde vamos, apenas nos dormimos?
¿A qué abismo, a qué cima, a qué torrente?

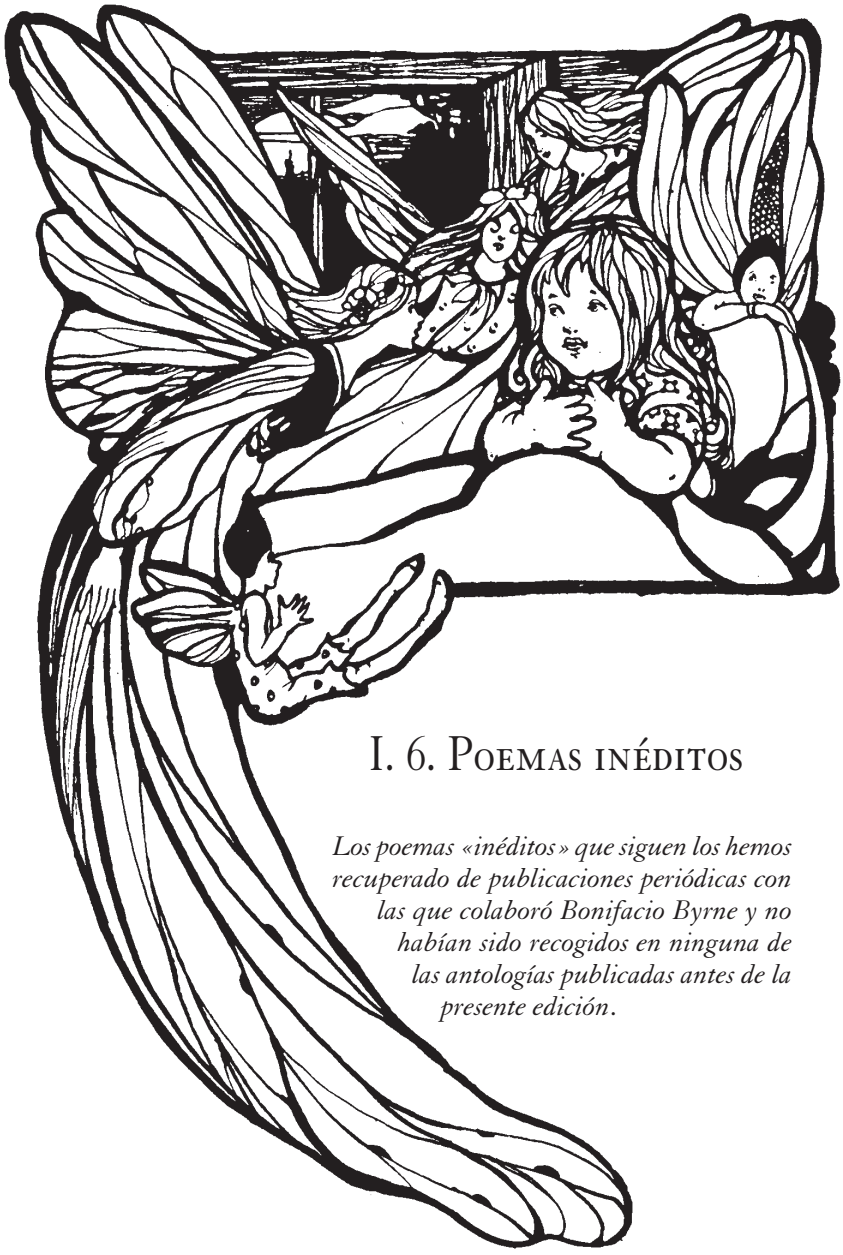
¿De quién al despertar, nos despedimos?
¿Será de un invisible confidente,
que con nosotros fue por donde fuimos?

¿Recuerdas alma lúcida y creyente,
las estrellas que anoche recorrimos,
después que el sueño me besó la frente?[415]

1920

414 *Apetecemos*: deseamos

415 Hermoso poema que, hasta cierto punto, nos recuerda al Darío de «Lo fatal.» Pero el poema tiene el sello inconfundible de Byrne, marcado en ese «invisible confidente» que nos hemos acostumbrado a esperar.



I. 6. Poemas inéditos

Los poemas «inéditos» que siguen los hemos recuperado de publicaciones periódicas con las que colaboró Bonifacio Byrne y no habían sido recogidos en ninguna de las antologías publicadas antes de la presente edición.

Nocturno

Del jardín recorremos por las noches
Las sendas perfumadas y secretas,
Y a su paso gentil abren sus broches,
Temblando, enamoradas, las violetas.

Y he visto que las fúlgidas estrellas
Descendiendo del cielo entre la sombra,
Grababan dulces besos en las huellas
Que dejaban sus pies sobre la alfombra.

Hasta la leve y sollozante brisa
Cuando le ruegan que un suspiro guarde,
Copia la languidez de su sonrisa
Más triste que las sombras de la tarde.

Si en mí detiene su mirada pura
Late mi pobre corazón opreso,
Y mi alma se empapa de ternura
Cuando de esa mirada siente el beso.[453]

453 En *El Pensamiento* 8, Año I, 30 de noviembre de 1879, p. 124. Subtitulada «Revista quincenal de Ciencias, Literatura, Bellas Artes, Crítica Seria e Intereses Generales», *El Pensamiento* estaba dirigida por Nicanor Arístides González, poeta y maestro de Byrne. Martínez Carmenate afirma que Byrne publicó sus primeros versos en el semanario matancero *La Primavera* en 1878. El director de este semanario fue el escritor y periodista Federico Rosado. «Al pie de una poesía titulada *Nocturno* apareció su nombre,» afirma el biógrafo, «desconocido por entonces para los lectores habituales de la prensa» (Bonifacio Byrne 51). No sabemos si el «Nocturno» de *El Pensamiento* es el mismo que publicó *La Primavera*, pero no hay que descartar esa posibilidad. Si se tratase del mismo poema, entonces también sería esta la primera vez que se publica lo que parece haber sido el primer poema impreso de Byrne. Martínez Carmenate comenta que *El Pensamiento* se imprimía en «buen papel y excelente tinta,» así como que «la prensa nacional […] llegó a calificarla como la *revista más lujosamente impresa en el país*» (itálicas del autor). Según su biógrafo, la poesía de Byrne de esta época es una de «tanteos ocasionales; nada de versos pulidos ni originalidad en la forma o los temas. Se ocupa sólo de la mera descripción de instantes amorosos o de sentimientos que ponen de manifiesto sus vaivenes existenciales»(64-5).

LOS NIÑOS

(*A la inspirada poetisa Catalina R. de Morales*)

El espíritu alegra sus sonrisas
Vagas y misteriosas,
Y aroma liban las errantes brisas
En sus labios más frescos que las rosas.

Cuando, ajenos del mundo a los martirios,
Gozosos duermen en su frágil cuna,
Semejan castos lirios
Bebiendo el rayo de la blanca luna.

¡Son tan interesantes! ¡Son tan bellos!
¡Astros a un tiempo son y también flores!
Que allí donde están ellos
Tiene que haber perfumes y resplandores.

Lo que es virtud y lo que es mal ignoran;
Ignoran lo que es goce y lo que es pena;
Pero hay muchos que lloran
Al mirar deshojada una azucena.

Sus miradas serenas y tranquilas
En todas partes fijan sin recelo,
Y en sus dulces pupilas
Siempre veréis que se refleja el cielo.

¡Oh, cómo me cautivan sus hechizos
Y su inefable calma!
Cualquiera deja un ósculo en sus rizos;
Pero tan solo Dios les besa el alma.

Por ellos ¿quién no siente algún cariño?
¿Quién su candor no adora?
¡Oh, bendito el hogar en donde un niño
Nos deje oír su charla encantadora![454]

30 de junio de 1882

454 En revista *El Álbum*, Año I, no. 1, 15 de julio de 1881, p. 7. Esta revista no aparece entre las «Fuentes periódicas» consultadas por Urbano Martínez Carmenate en su biografía de Bonifacio Byrne. Como puede verse, el poema de Byrne que reproducimos apareció en el número inaugural de *El Álbum*, y que llevaba como subtítulo: «Revista quincenal de Literatura, Ciencias, Bellas Letras e Intereses Generales». Estaba dirigida por Catalina Rodríguez de Morales. Uno de los colaboradores de *El Álbum* fue Nicanor Arístides González, poeta y maestro de Byrne.

El mejor presente

En un álbum

La castellana consiente
En corresponder fielmente
A la amorosa pasión,
De quien le ofrezca un presente
Digno de su estimación.

Llegan ante su presencia
Tres hermanos, y clemencia
Le piden con ansia loca;
Y a oír se aprestan la sentencia
Que pronunciará su boca.

— Yo te ofrezco mi castillo
Dijo el hermano mayor,
Y el segundo: — Yo un anillo,
Que despide tanto brillo
Como tus ojos fulgor.

— Castillos, ni joyas tengo,
Y mi labio no contengo
Que es inmensa mi pasión —
Dijo el tercero: — yo vengo
A darte mi corazón.

Como la púrpura roja
Y temblando, cual la hoja
En el árbol, los oyó:
Luego en los brazos se arroja
Del último que le habló.

Y así le dice — te adoro!
Que no me seduce el oro,
Ni quiero rica mansión,
Desde que tengo el tesoro
De tu amante corazón.[455]

1883.

455 Publicado en *Revista Matancera*, Año I, núm. 3., domingo 23 de septiembre de 1883, p. 19. Este poema, del que podríamos prescindir, lo incluimos porque permite hacernos una idea más cabal de la magnitud y trascendencia del giro estético que representó *Excéntricas*.

II. Prosa

En vez de ingeniero fui poeta[461]

Mi madre, no queriendo que yo me separase de ella, se opuso a que mi padre me enviara a New York para estudiar allí la carrera de ingeniero. Él le pidió a un amigo americano, que me llevase con él en su próximo viaje, y me hiciera ingresar allí en un colegio, para que comenzase los estudios indispensables, continuándolos oportunamente en la Universidad que había de expedirme el título que él codiciaba para mí.

Pero mi madre, repito, se negó, acaso por la primera vez en su vida, a complacerlo. ¡Todo, todo!, — decía ella — todo menos que se aleje de mí y que atraviese el mar para ir a vivir tan lejos. ¿Y si le pasa allí algo desagradable? ¿Y el frío, la nieve y la pulmonía? Hay que tener también en cuenta las dificultades que hay que vencer para pronunciar el idioma inglés. Vamos a dejarlo para más adelante.

Quedó, pues, acordado que por entonces se desistía del proyectado viaje hasta esperar ocasión más propicia.

¡Oh! Si mi madre hubiera accedido a la pretensión de mi progenitor, en vez de versos estaría yo haciendo cálculos y con el ferroprusiato[462] a cuestas, el trípode, la escuadra, el teodolito,[463] y todos los demás instrumentos que se necesitan para realizar la labor de ingeniería.

¡Qué lástima! En vez de hacer sonetos, haría puentes. En lugar cle escribir serventesios[464] haría túneles, en vez de quintillas levantaría arcos triunfales; no sabría lo que es concebir una oda, pero construiría ferrocarriles, que debe ser más difícil. No hablaría de tópicos literarios, pero sí de álgebra y de matemáticas. Acaso no me hubieran premiado con la flor natural en algunos Juegos Florales,[465] pero me hubiese llevado la palma[466] en alguna oposición reñida o en algún concurso memorable de carácter arquitectónico.

Y lo que es mejor y más ventajoso: nadie se hubiera permitido la libertad de enviarme ningún álbum para que le escribiera *cualquier cosa*, o dejase en una página mi firma, para conservarla como recuerdo.

Pudiera también haber sido nombrado Ingeniero en Jefe de Obras Públicas; quizás Secretario del Ramo, ya que de menos nos hizo Dios, y no tiene su alma en su almario; o por lo menos hubiera sido capataz de los peones camineros en cualquier provincia, que es un puesto en cuyo desempeño no hay

461 Las prosas incluidas en esta sección, a menos que se indique lo contrario, fueron tomadas de: Bonifacio Byrne. *Poesía y Prosa*. Ed. Arturo Arango. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

462 *Ferroprusiato*: copia fotográfica obtenida en papel sensibilizado con ferroprusiato de potasio, de color azul intenso, que se usó en la reproducción de planos y dibujos y en trabajos de imprenta.

463 *Teodolito*: instrumento de precisión.

464 *Serventesio*: cuarteto en el que el primer verso rima con el tercero y el segundo con el cuarto.

465 *Juegos Florales*: en el pasado, certamen literario y artístico

466 *La palma*: el premio

lugar para escriibir dísticos pareados, ni alejandrinos, ni petasílabos siquiera.

Mi madre tuvo la mejor de las intenciones, y bien considerado el asunto, su intuición fue maravillosa. Si yo hubiera ingresado en un colegio americano, hubiera corrido el riesgo de olvidar mi idioma, tan rico, tan musical y tan flexible, y para llegar a ese extremo es seguro que hubiera tenido que sufrir las mayores torturas, porque mi garganta es rebelde a la emisión de las voces guturales. Yo permanecí tres años en los EE.UU. cuando emigré, y sólo aprendí *good bye, very well,* y *all right.*

¿Y quién me asegura que conociendo a fondo el idioma de Poe, haciendo tres comidas al día y siendo diestro en todos los *sports* de la grande y poderosa República del Norte, no hubiese acabado quizás por aclimatarme allí demasiado?[467] En la niñez y lejos de los míos, acaso hubiese llegado a encariñarme con el apéndice constitucional,[468] que parece que no aprieta, y, sin embargo, nos hace sacar la lengua, cuando se le antoja, ni más ni menos que si nos estuviera estrangulando.

Colocadas las cosas en este terreno, bendita sea la decisión de mi madre y bendita la complacencia de quien pudo lograr que se respetase su voluntad, y no obstante, prefirió ceder.

467 Gustavo Pérez Firmat comenta en Cincuenta lecciones de exilio y desexilio: «Al igual que [José Antonio] Saco, Byrne teme ser absorbido por los Estados Unidos –por su idioma y sus costumbres. Y no se equivocaba: un siglo más tarde, nosotros los Cuban-Americans somos la encarnación de su miedo, *Bonifacio Byrne's worst nightmare*, la mejor muestra de los efectos de excesiva «aclimatación»» (36). El obvio gesto irónico de Pérez Firmat al hacer no sólo realidad, sino también bien visible la pesadilla, al atar a Byrne al inglés, se intensifica si pensamos con qué no disimulado orgullo el biógrafo Byrne toma nota de la españolización del apellido: de *O'Byrne* a *Byrne* (pérdida de la «O» y del apóstrofe). El elegante gesto de Pérez Firmat lo devuelve, pues, a su origen. Y que se reinicie la Batalla del Vinagre.

468 *Apéndice constitucional*: la Enmienda Platt.

Como surgieron las *Excéntricas*

Hallándome un día del año 1893 en la redacción de *El Correo de Matanzas,* tropecé de manos a boca[469] con Francisco Hermida, crítico teatral de *La Discusión* y el cual tenía en su diestra el padero[470] en lo que respecta a los componentes de la farándula y a juzgar, sus trabajos escénicos.

Yo conocía a Hermida por sus escritos, desde que actuó como director de *La Correspondencia* en La Habana, recién llegado de España, en la que habíase hecho periodista.

Saliendo de la redacción y sentándonos en la librería, cuyo dueño lo era también de *El Correo de Matanzas,* me dijo Hermida de pronto:

— ¿Qué hay de versos? — Poca cosa – le respondí. Pero le voy a enseñar una poesía que he titulado «Los Náufragos». Acerca de ella déme su opinión.

Le leí los versos, y después de oírlos, me dijo Hermida:

— ¿Por qué no escribe usted treinta composiciones de esa misma índole? Con ella podía formar un volumen y publicarlo.

— ¿Qué título le pondría usted? — repuse.

— Excéntricas – me contestó prontamente.

— Reconocido por la sugerencia y por el título.

Al día siguiente puse manos a la obra, haciendo el trabajo en unos cuartos altos que se hallaban al fondo del establecimiento

La Emperatriz, cuyos propietarios, Manuel Serrat y José Russinyol, eran íntimos amigos míos.

En esos altos nadie interrumpía mi labor. Nadie iba a molestarme. Y en ese lugar, escribí las poesías que integran el tomo, al que bauticé con el título que hubo de indicarme Francisco Hermida.

Como consecuencia del esfuerzo a que sometí en esos días mi cerebro, me saltó una neurastenia que me dio muchísimo combate. Me enfermé de veras.

Durante el día, como he dicho antes, escribía en La Emperatriz. Por la noche, en mi casa. Vivía yo entonces en la calle San Diego núm. 16, Pueblo Nuevo. Recuerdo que una vez, después de entregada al sueño mi familia, me puse a escribir mi composición titulada «El Diablo».

Una tras otra, las estrofas iban brotando de mi pluma, fáciles y espontáneas, ni más ni menos que si alguien me las fuera dictando, y yo no tuviese más trabajo que ir trazando los versos en el papel.

Cuando acabé de escribir esta estrofa:

> El diablo es un gran músico. Inspirado,
> sólo toca de noche su violín:

469 de manos a boca: de improviso, de repente

470 La palabra no existe, y supongo que debe tratarse de *espadero* (hombre que hace, guarnece o compone espadas, o que las vende), lo cual tendría sentido si usada figurativamente en el contexto en que aparece.

un violín diminuto y encarnado,
que se encontró en las márgenes del Rhin.

Miré en torno mío aterrorizado, como si detrás de mí hubiese alguna persona. Un escalofrío me recorrió la médula espinal y levantándome de pronto, me dirigí a mi habitación, caminando no de frente, sino de espaldas, señal esta del pánico que habíase apoderado de mí. Metíme en el lecho, costándome trabajo conciliar el sueño.

Al día siguiente acabé la poesía comenzada, repuesto y avergonzado de mis pueriles temores. Aunque haya quien se ría de lo que voy a decir, confieso que llegué a figurarme, gracias a mi neurastenia, que era el diablo el autor de aquellos versos, que hicieron reír grandemente a mi colega y amigo Manuel de los Santos Carballo, el día en que se los di a conocer.

¿Por qué se reirá el autor de *Voces en la noche* de una poesía que mereció celebraciones y alabanzas de Rufino Blanco Fombona y de otros muchos escritores y literatos de fuste?

El no me lo dijo. Ni yo insistí entonces en averiguarlo. A mi me queda la satisfacción de no haberme reído jamás, después de haberle oído alguna de las bellas poesías con que me deleitaba el espíritu.

La fe que animaba a Balzac, cuando su propia familia dudaba de sus aptitudes para sobresalir y vencer en el cultivo de un género tan difícil como la novela; el entusiasmo que le dominaba, en tanto que sus preceptores en el colegio y sus condiscípulos le hacían burla y se mofaban de él y de sus aspiraciones literarias; esa fe y ese entusiasmo debían tener algún parecido o semejanza con la confianza que yo experimentaba, cuando sometía una empresa poética y lograba darle cima, o cuando un Zoilo me salía al paso para sin razón censurarme.

Las contrariedades eran para mí un acicate. La risa, un estímulo. La crítica, una exhortación para que no cejara[471] en mis propósitos.

Publicadas las *Excéntricas,* tuve la suerte de que fueran acogidas benévolamente por los críticos. Julián del Casal, el poeta cubano por excelencia, lo mismo que el ilustre peruano don Ricardo Palma les tributaron un cálido elogio, aunque inmerecido.

Manuel Sanguily en sus *Hojas Literarias* hizo un juicio acerca de ese volumen: «Por cierto, que se notaba en las poesías que integraban el tomo, la influencia de Baudelaire.» ¡Y yo no sabía el francés, ni tampoco lo sé a estas horas, por negligente y perezoso!

Pero Sanguily hizo una observación tan atinada coma juiciosa. Como las *Excéntricas* aparecían dedicadas al diablo — ¡oh neurastenia! —, Sanguily fijó sus ojos perspicaces y certeros en una poesía titulada: «Muerta», que figura en el volumen y en la cual se habla de Dios — ¡nada menos que de Dios! —, y de ello dedujo que mi incredulidad y mi culto a Satanás eran fruto en mí, de un estado mental transitorio y no de convicciones arraigadas.

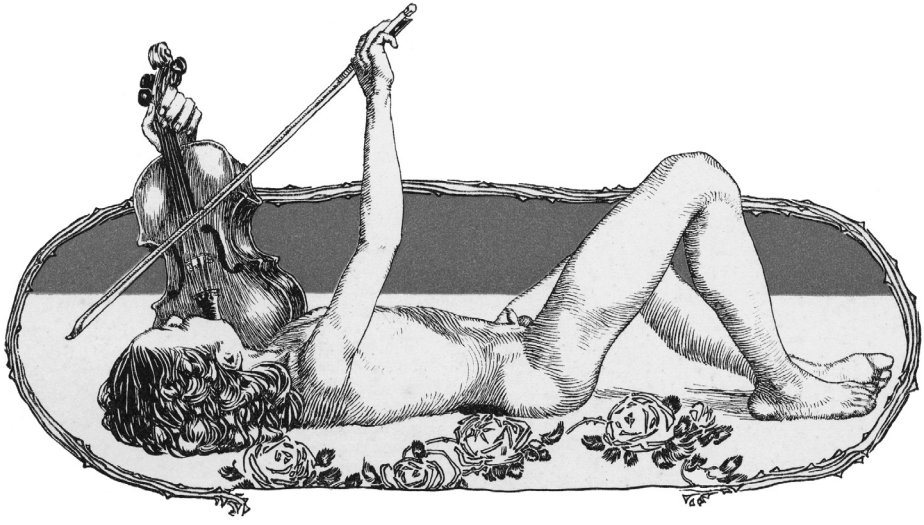
471 *Cejara*: cediera

Sanguily dio en el clavo, estando conmigo muy comedido, lo que de veras le agradecí, pues en cuestiones de arte y de críticas no se paraba en barras y decía la verdad, costase lo que costase y pesárele a quien le pesare. A mí me juzgó benévolamente, y por ello mereció mi gratitud. Rufino Blanco Fombona, el insigne escritor venezolano, que es una gloria no de su patria, sino de toda la América Latina, en un hermoso capítulo habla de las *Excéntricas,* obligándome, por lo que de ellas dice, a mi inextinguible y profundo reconocimiento.

En ese capítulo dice el ilustre autor de *Letras y letrados y* de *La lámpara de Aladino,* que mi tomo *Lira y espada* reducido a la mitad hubiera quedado mejor. ¡De acuerdo, Maestro! Véase como en asuntos literarios, igual que en todos, no me duelen prendas.

De las *Excéntricas* no queda hoy más ejemplar que el que yo poseo, y está dedicado a mis hijos. Bien es cierto que la edición de ese libro mío fue corta: quinientos ejemplares. Como no soy de madera de héroes, no pasé prudentemente, de ese número. Y creo, con toda sinceridad, que hice bien y que estuve en lo cierto. Hacer otra cosa hubiera sido una verdadera excentricidad...

III.
Bonifacio Byrne: su recepción crítica



Prólogo de *Excéntricas*

Nicolás Heredia

Los que conocen la tendencia o propensión artística que ha venido revelando el señor Byrne hasta hace poco, se mostrarán maravillados viéndole recorrer un camino que no es ciertamente el que antes frecuentaba. Si por algo se distinguía el joven poeta matancero, era por una especie de timidez casi femenina, por una delicadeza en la expresión de sus estados pasionales, que todo verso hijo de su musa, más que verso formado con palabras era un verso suspirado con blandura y envuelto en perfumes tenues, como si su autor no atinara a hablar sino en la armoniosa lengua de rimas suaves y aromas exquisitos en que hablan las brisas y las flores.

El artista como tal –y más que nadie–, obedece a un conjunto de fenómenos y leyes que forman la fisonomía interna del sujeto, como la piel, el color y los perfiles forman la fisonomía externa que físicamente limita la personalidad y la revela. Así pues, la figura intelectual de Bonifacio Byrne se retrataba precisamente en la última delicadeza que le atribuye, en ese murmurar dulce y discreto de su inspiración que nunca levantaba la voz, ni tampoco las ideas, para acariciar el espíritu con melodías insinuantes y lejanas. Había en él la dejadez encantadora, el descuido simpático de un alma que departe consigo misma sin decir nada que enseñe, pero sí mucho que halaga y emociona.

Aunque no se ha publicado todavía su colección de *Mariposas,* muchas de las poesías que la componen son conocidas por el público, y ellas pueden evidenciar si tengo o no razón en lo que digo. Byrne recuerda en esa colección a Milanés y a Juan Clemente. Es un temperamento en el cual predominan las sensaciones lánguidas que apenas se resuelven en ideas. La impresión recibida, el movimiento engendrado por un fenómeno cualquiera, parece que nunca llega al cerebro y siempre se dirige al corazón, que es la lira del poeta. Allí tiene su nido la inspiración, un nido de plumas tibio y agradable; de allí sale para volar, no al modo del águila que se pierde entre las nubes, sino como el insecto de alas de oro que sólo levanta el vuelo en las florestas.

Pero no todo lo dicho conviene a las *Excéntricas,* ya que muchas de mis apreciaciones quedan desmentidas por la reciente manera del cantor sencillo y fácil que quisiera escribir en un idioma «en que cada palabra fuera azul, / cada sílaba música y aroma, y cada frase un manantial de luz...» y del que, al

Del poeta Byrne

Enrique Hernández Miyares

Acabo de releer las *Excéntricas* de Byrne desde el Prólogo hasta el Índice, con verdadera delectación. El Prólogo del ilustrado literato Nicolás Heredia me dejó un tanto pensativo; porque Heredia comienza por anotar que el autor de *Mariposas* lo ha sorprendido con su nueva manera. «Ha habido — dice el prologuista — un progreso intelectual indiscutible, aunque yo no sé si ha habido un progreso literario igualmente indiscutible. Los que miran hacia adentro están de plácemes; los que miran hacia afuera tal vez lamenten que el poeta no les hable de amores y de ensueños, para contarles historias de esqueletos y de brujas».

Cuando a mi excelente amigo Ramón Catalá, en un artículo que a propósito de *Excéntricas* publica en «El Fígaro», después de colocar a Byrne a ojos cerrados, entre el grupo (?) que aquí representa la tendencia decadentista dice que «diríase.... que su autor (el de las *Excéntricas)* no se propuso otro fin que el de adquirir carta de ciudadanía parnasiana, no por resolución definitiva de su entendimiento, sino por una a modo de interinatura.....» «mientras salen a luz sus *Mariposas. «*El decadentismo de Byrne es, pues, temporero» — añade Catalá.

Y aquí me tienen ustedes de nuevo pensativo, y mucho.

Con esta memoria flaca que Dios me ha dado, yo que algo leo, al no recordar los antiguos versos de Byrne me he entretenido largo rato en registrar colecciones de periódicos, a caza de *Mariposas* azules de las de mi admirado amigo el profundo y triste autor de *El Monarca* y he tenido la buena fortuna de aprisionar cuatro de ellas que andaban en un número de abril del ochenta y nueve, de este mismo periódico; pero en verdad que las cuatro quintillas a que me refiero, o no son *Mariposas,* o son versos que desertaron del tomito que el poeta matancero ha dedicado «A Luzbel».

Lean Heredia y Catalá esta primera *Mariposa:*

Es tu mirada amorosa,
si en mí la fija con calma,
una sutil mariposa
volando sobre la fosa
que tengo abierta en el alma.

Bonifacio Byrne

Julián del Casal

Triste, pobre, aislado en una provincia que no conozco, pero que me parece tan abrumante como todas las provincias, a pesar de que a ésta le otorgan algunos el sobrenombre de Atenas de Cuba, sin haberse mostrado ateniense en ninguna ocasión, pasa este admirable y exquisito poeta los más floridos años de su vida, consagrado a las bajas tareas del periodismo, tan opuesta a la realización de sus legítimas aspiraciones como contrarias al desarrollo de sus soberbias facultades poéticas.

Sí! el periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas o no estimando en nada los aplausos efímeros de la muchedumbre, se sienten poseídos del amor del arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad, amasijo repugnante de excrecencias locales que, como manjares infectos en platos de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de su lectores. Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad. Es una exigencia análoga a la que los directores de teatro tienen con los que abrigan la pretensión de salir a las tablas. Hay que blanquearse los cabellos, si son negros, o ennegrecérselos, si son blancos; enrojecerse las mejillas, si son pálidas, o empalidecérselas, si son rosadas; alargarse las cejas, si son cortas, o recortárselas, si son largas; redondearse el abdomen si está plano, o aplanárselo, si está redondo; mostrar la sonrisa entre los dientes, si el dolor retuerce los labios, o la alegría en el fondo de los ojos, si las lágrimas humedecen las pestañas. Así el periodista, desde el momento que comience a desempeñar sus funciones, tendrá que sufrir inmensos avatares, según las exigencias del diario, convirtiéndose en republicano, si es monárquico, en libre pensador, si es católico, en anarquista, si es conservador. Omito hablar de las mil tareas pequeñas del periodismo, las únicas a que pueden aspirar aquí los jóvenes literatos, por ser demasiado larga la enumeración de todas ellas. Básteme decir que algunas, como las inherentes a las secciones ínfimas, no sólo son atrofiantes, sino envilecedoras. El periodismo puede ser, dado el odio que en él se respira hacia la literatura, la mano benefactora que, llevando el oro a nuestros bolsillos, coloque el pan en nuestra

IV. Bibliografía de Bonifacio Byrne

Bibliografía Pasiva

«Nocturno.» *El Pensamiento* 8, Año I, 30 de noviembre de 1879: 124.

«Los niños.» *El Álbum* 1, Año I, 15 de julio de 1881: 7.

«El mejor presente.» En un álbum. *Revista Matancera* 3, Año I, 23 de septiembre de 1883: 19.

«Arpegio X.» *Revista Matancera* 7, Año I, 21 de octubre de 1883: 51.

«El huerfanito.» *El Fígaro* 9, Año VIII, 13 de marzo de 1892: 6.

Excéntricas. Prólogo de Nicolás Heredia. Matanzas: Imprenta y Librería Galería Literaria, 1893.

«Palida Mors» A Julián del Casal. *La Habana Elegante* 43, Año IX, 29 de octubre de 1893: 10.

Efigies. «Pórtico» por Carlos Pío Uhrbach. Filadelfia: La Compañía Levy-type, 1897.

«Byrne, el bardo matancero.» *Cuba y América* 2 (27), 26 de febrero de 1898: 10.

«Los Maceo.» *Maceo*. «Semanario Político Independiente» 5, Año I. La Habana, 10 de noviembre de 1898: 32.

Lira y espada. Prólogo de Nicolás Heredia. La Habana: Tipografía El Fígaro, 1901.

«Rara coincidencia.» *Cuba y América* 105, Año V, octubre 1901: 455-59.

«La tierra.» Poema. *Cuba y América* 105, Año V, octubre 1901: 491.

Poemas. La Habana: Imprenta de Rambla y Bouza, 1903.

«Palida Mors» A Julián del Casal. *Cuba y América* 3, Año VII, vol. XIII, 18 de octubre de 1903: 10.

«El 20 de Mayo. ¡Por los muertos!» *Cuba y América* 8, Año VIII, vol. XV, 18 de octubre de 1903.

«Homenaje.» A Federico Uhrbach. Carlos Pío Uhrbach. Federico Uhrbach. *Oro*. Habana: Imp. Avisador Comercial, 1907: 14.

«Martí.» Poema. José Martí. *Obras Completas*. Vol. VIII. *Norteamericanos*. Gonzalo de Quesada, editor. La Habana: Imp. y Papelería de Rambla y Bouza, 1909: 69-70.

En medio del camino. «Pórtico» por Conde Kostia [Aniceto Valdivia]. Matanzas: Imprenta de Tomás González, 1914.

«Carta.» *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras* 2 (4). La Habana, oct-dic., 1917: 490-491.

Selección poética. «Prisma en siete notas» por Andrés de Piedra-Bueno. Cuadernos de Cultura, Quinta serie 6. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1942.

«Lo que se propone el soviet ruso.» *Juventud Rebelde* 2. La Habana, 10 de enero de 1975.

«Lasciate. Elegía a Cuba.» *Revista de Matanzas* 1 (3). Matanzas, sept-dic., 1978: 10-13.

«Mi soneto a Domingo Mujica.» *Revista de Matanzas* 1 (3). Matanzas, sept-dic., 1978: 10-13.

Poesías. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

Poesía y Prosa. Selección, prólogo y notas de Arturo Arango. Apuntes histórico-biográficos de Saúl Vento. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

«Tres poemas inéditos de Bonifacio Byrne.» *Yumurí*, III (8). Matanzas, 5 de marzo de 1978: 4.

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

Alcover, Antonio Miguel. «Lira y Espada, por Bonifacio Byrne.» *Cuba y América*, 105, Año V. Sección «Bibliografía», octubre 1901: 525-526.

Alonso, Digdora: «Excéntricas y Efigies. Dos instantes poéticos de Bonifacio Byrne.» *Bohemia*, 73 (48). La Habana, 27 noviembre de 1981: 16-19.

_____. «Un poema de la obra inédita de Bonifacio Byrne,» *Yumurí*, III (8). Matanzas, 5 de marzo de 1978: 4.

Alvarado, Américo. «Cuartillas al margen de un gran viejo lírico.» *Anales del Grupo Índice*. Matanzas, 1936: 21-27.

Arango Arias, Arturo. «Bonifacio Byrne: la poesía necesaria.» Bonifacio Byrne. *Poesía y Prosa*. La Habana: Letras Cubanas, 1988: 23-35.

Arcos, Jorge Luis. *Las palabras son islas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

Belmont Parker, William. «Bonifacio Byrne.» *Cubans of to-day*. New York and London: The Hispanic Society of America, 1919: 455-459.

Blanco Cabrera, Gladys. «Bonifacio Byrne, recuerdos autobiográficos del poeta de la bandera». *Granma,* La Habana, 3 de marzo de 1975.

_____. «Bonifacio Byrne. El poeta cubano que escribió sobre los soviets rusos.» *Verde Olivo* 17 (15). La Habana, 13 de abril de 1975: 30-33.

_____. «La inédita poesía antimperialista de Bonifacio Byrne. *Bohemia* 69 (3). La Habana, 21 de enero de 1977: 10-13.

_____. «En versos inéditos: la rebeldía estudiantil universitaria,» *Romance*, 41 (3). La Habana, marzo de 1978: 14-16.

_____. «Bonifacio Byrne. Poeta de la patria irredenta.» *Girón*. Matanzas, 4 de julio de 1981.

Blanco Fombona, Rufino. «Bonifacio Byrne, el Poeta de la Guerra.» *Cuba y América*, 4 (82). La Habana, 5 de mayo de 1900: 9.

_____. «Un poeta de Cuba.» *Letras y Letrados de Hispanoamérica*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1908: 181-189.

Bobadilla, Emilio (Fray Candil). «Ripiorrea cubana.» *Grafómanos de América*. Vol. I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1902: 109-112.

Bueno, Salvador: «Bonifacio Byrne. El poeta de la bandera.» *Figuras Cubanas*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964: 179-188.

Carbonell y Rivero, J. M. *Evolución de la cultura cubana*, t. IV. La Habana: Imprenta El Siglo XIX, 1928: 291-306.

Carbonell Rivero, M. A. *El Poeta de la Guerra*. La Habana: Ed. Guáimaro, 1938.

Carbonell, José M. «Lira y espada.» *Cuba y América*, 5 (103). La Habana, agosto de 1901: 321-323.

Carrera, Delia: *Bonifacio Byrne. Breves datos sobre la vida y la obra del Poeta Nacional*. Matanzas: Imprenta Enrique González, 1944.

Casal, Julián del: «Bonifacio Byrne.» *La Habana Elegante*, 30 de abril de 1893.

Cossío Woodward, Miguel: «La bandera de Bonifacio Byrne.» *Granma*. La Habana, 2 de marzo de 1981: 4.

«Donan hijos de Bonifacio Byrne, numerosos trabajos inéditos del destacado poeta.» *Granma*. La Habana, 14 de diciembre de 1974: 4.

Galindo, Claudio. *Bonifacio Byrne: patriota y poeta*. Sección de Activistas de Historia. Matanzas: DOR CP-PCC, /s. f./.

_____. «Cómo y quién compuso el soneto a Domingo Mujica.» *Girón*. Matanzas, 16 de septiembre de 1984: 2.

_____. «Un sabio maestro neopoblano.» *Girón*. Matanzas, 24 de abril de 1983: 2.

Gálvez, Wenceslao. «Bonifacio Byrne.» *Tampa. Impresiones de emigrado*. Tampa: Establecimiento tipográfico «Cuba,» 1897: 102-104.

_____. «Poesías de Byrne.» *Universidad*, 3 (74). La Habana, 31 de mayo de 1914: 15.

García Lorenzo, Orlando. «Las letras patrióticas de Bonifacio Byrne.» *Girón*. Matanzas, 1ro de marzo de 1981.

García Ronda, Denia. «Bonifacio Byrne ante la intervención.» *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1-2. Año 97, enero-junio, 2006: 10-16.

González, Julián. «Algo sobre Bonifacio Byrne.» *El Fígaro* 19 (19). La Habana, 10 de mayo de 1903: 228.

González Villalonga, Reynaldo. «Bonifacio Byrne: murió con un verso en la mente.» *Girón*. Matanzas, 3 de julio de 1976.

Henríquez Ureña, Max: *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, t. II. Puerto Rico: Ediciones Mirador, 1963.

Henríquez Ureña, Pedro. «El Modernismo en la Poesía Cubana.» *Ensayos críticos*. Habana: Imp. de Esteban Fernández, 1905: 33-42.

Hernández Miyares, Enrique. «Del poeta Byrne.» Enrique Hernández Miyares. *Obras Completas* II. *Prosas*. Habana: Avisador Comercial, 1916: 29-33.

Heredia y Mota, Nicolás. Prólogo a *Excéntricas*. Bonifacio Byrne. Matanzas: Imp. Galería Literaria, 1893.

_____. «Efigies. Sonetos patrióticos por Bonifacio Byrne.» *Cuba y América*, 2 (15), 1 de noviembre de 1897: 15.

_____. «Prólogo.» Bonifacio Byrne. *Lira y Espada*. La Habana: Tipografía El Fígaro, 1901.

«Homenaje a Bonifacio Byrne.» *Museo* l (9 y 10), Matanzas, enero-febrero, 1961. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. *Diccionario de la Literatura Cubana*. t. I. La Habana: Letras Cubanas, 1980: 161-163.

Iznaga, Alcides. «Byrne, poeta de la guerra.» *Bohemia* 69 (37). La Habana, 16 de septiembre de 1977: 29.

Larrea Fernández, Ramón. «Carta a Bonifacio Byrne.» *Encuentro de la cultura cubana* 24. Primavera, 2002: 13-16.

Lazo, Raimundo. «Bonifacio Byrne a los cien años.» *Universidad de La Habana*, 25 (151-153). La Habana, julio-diciembre, 1961: 105-112.

Letras Cubanas. *Poesía Social Cubana*. La Habana, 1980.

Lezama Lima, José. *Antología de la poesía cubana*, t. 3. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1965: 552-553.

Lizazo, Félix y José Antonio Fernández de Castro. *La poesía moderna en Cuba (1882-1923)*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.), 1926.

Lles, Fernando. «Glorias nacionales. Bonifacio Byrne.» *El Estudiante*. Matanzas, 26 de noviembre de 1911.

Lombardo, Oscar: «Bonifacio Byrne: cómo le conocí.» Reproducido en *Museo*, l (9 y 10). Matanzas, enero-febrero, 1961: 8-9.

Márquez Sterling, Manuel. «Byrne y su último libro.» *El Fígaro*, 17 (20). La Habana, 26 de mayo de 1901: 222.

_____. «Poemas de Byrne.» *El Fígaro*. La Habana, 16 de agosto de 1903.

Martínez Carmenate, Urbano. «Bonifacio Byrne: mambí de las letras.» *Girón* 2, Matanzas, 5 y 6 de julio de 1985.

_____. *Bonifacio Byrne*. La Habana: Editora Política, 1999.

Martínez Graciano, P (Agustino). «Bonifacio Byrne.» *De paso por las bellas letras (críticas y critiquillas)*. T. II. Madrid: Bruno del Amo, 1921: 251-259.

Medrano, Higinio J. «Un libro de Byrne.» *Letras*. 2da época, 10 (21): La Habana, 7 de junio de 1914: 245.

Memorias del Liceo Artístico y Literario de Matanzas: Matanzas, 1878-1882, 1886, 1893-1933.

Moliner, Israel. *Los clubs revolucionarios*. Matanzas, 1934.

_____. *Índice Bio-bibliográfico de Bonifacio Byrne*. Atenas de Cuba, 1943.

_____. *La imprenta en Matanzas*. Cuaderno de Historia matancera, IX. Matanzas, 1964.

_____. *Ño Carlo. El negro viejo de Byrne*. Atenas de Cuba, 1956.

_____. «Yo vi morir a Bonifacio Byrne.» *Girón* 2. Matanzas, 3 de julio de 1985.

Montero, Susana. «Bonifacio Byrne.» *Historia de la literatura cubana*. T. I. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, 2002.

Noda González, Emiliana. «Byrne es un ejemplo, en lo mejor y más válido de su obra, del papel que le toca jugar a los intelectuales.» Conferencia ofrecida (...) en el acto de conmemoración del nacimiento del poeta Bonifacio Byrne, efectuado el 3 de marzo de 1978, *Yumurí* III. Matanzas, 26 de marzo de 1978: 2-4.

Núñez Booth, Jenaro. «Síntesis biográfica de D. Antonio Luis Moreno,» leída en el Ateneo de Matanzas el 25 de agosto de 1943 /.../, *Revista Mil* l (7). Matanzas, lro de octubre de 1943: 10-12.

Palma, Ricardo. *Recuerdos de España: precedidos de La bohemia de mi tiempo*. Lima: Imp. La Industria, 1899: 128-129.

Pérez Firmat, Gustavo. «XIV.» *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000: 35-37.

Pérez Hernández, Raúl. «Byrne-su vida.» *El Moderado* 2. Matanzas, 28 de octubre de 1915.

Piedra-Bueno, Andrés de. *Matanzas y sus poetas*. La Habana: Imp. P. Fernández y Cía, 1939.

_____. *Evocación de Byrne*. La Habana, 1942.

Portuondo, José A. «Apuntes sobre los Uhrbach.» *Universidad de La Habana* (100-103). La Habana, diciembre de 1952: 39-72.

Rodríguez Figueroa, Iraida D. «Bonifacio Byrne: ¿poeta conocido?» *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1-2. Año 97, enero-junio, 2006: 17-18.

Ruiz de Zárate, Mary. «Martí en la poesía de Bonifacio Byrne.» *Juventud Rebelde*. La Habana, 16 de noviembre de 1983: 2.

Salom, Diwaldo. «Byrne y sus nuevos libros.» *Diario de la Marina* 62 (34). La Habana, febrero 8, 1901: 3.

_____. «Sobre un poema socialista. Divagaciones.» *Letras*, 2da época, /2/ (14, 15, 16 y 17): /s.f./, mayo 15, 31: junio 15 y 30, La Habana, 1906, respectivamente.

Sanguily, Manuel. «Las Excéntricas de Byrne.» *Hojas Literarias,* año I, núm. II, Sección «Variedades», 30 de abril de 1893.

Santiago, Miguel y Guillermo Cabrera. «Bonifacio Byrne, nuevo documento del poeta matancero.» *Juventud Rebelde*. La Habana, 9 de enero de 1975: 2.

Sosa de Quesada, Arístides. *Byrne*. La Habana: La Verónica, 1943.

Vázquez Pérez, Roberto. «Algo más sobre la obra de Byrne, el

Poeta de la Guerra.» *Girón*. Matanzas, 23 de enero de 1975: 2.

Vento Almohalla, Saúl. «Bonifacio Byrne. El hombre, su tiempo y su obra.» *Revista de Matanzas* IV (9). Matanzas, 1983: 17-27.

Villanueva, Pelayo. «El gran poeta Bonifacio Byrne.» *La Nueva Senda* 319, Año VI. Colón, 8 de enero de 1920.

Vitier, Cintio. *Cincuenta años de la poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952: 16.

_____. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998: 230-232.

_____. «Recuento de la poesía lírica en Cuba. De Heredia a nuestros días.» Cintio Vitier. *Obras* 3. La Habana: Letras Cubanas, 2000. 16-17.

Vitier, Medardo. «Poetas y Literatos.» *La Lucha* [¿1923?] http://www.guije.com/pueblo/municipios/matanzas/lucha/poetas.htm

Zamora Céspedes, Vladimir y Arturo Arango. «Unpoeta de la guerra.» *El Caimán Barbudo*, 2da época (93). La Habana, agosto de 1975: 7-8.