

JULIAN DEL CASAL Y EL MODERNISMO

POR

EMILIO DE ARMAS

UNEAC

La poesía cubana responde, en sus orígenes, a una doble carencia: faltaba, en el plano de lo inmediato, una cultura propia sobre la que erguirse, y era preciso buscarla en la comunidad del idioma español o en la más amplia de la tradición occidental; pero faltaba, a la vez, el contexto de la historia, y éste era preciso crearlo en oposición a un poder que, en sus postulados fundamentales, aparecía como representante legítimo de aquella cultura a la que era preciso acudir. La mirada del poeta debía dirigirse, pues, hacia un *afuera* plétórico de aparentes opciones y hacia un *adentro* que aún no había comenzado a transcurrir, a hacerse historia. Esto fue lo que emprendieron, sin una total conciencia de la necesidad que los movía, aquellos primeros poetas que, apoyándose en la tambaleante retórica neoclásica, salieron a tientas en busca de una identidad que ya en José María Heredia es reclamo y afirmación angustiada, y que a partir de él preside, como voluntad de síntesis entre la palabra y la acción, el proceso expresivo de la nacionalidad cubana, hasta culminar en la figura de José Martí.

El sitio que Julián del Casal ocupa dentro de este proceso de ruptura que aspira a integrar una continuidad es, sin duda alguna, singularísimo y aun contradictorio. Su voz no se inscribe en el amplio coro de nuestra poesía patriótica, a pesar de haber denunciado «los golpes estridentes / del látigo que suena todavía»; la naturaleza del país, llevada a planos simbólicos por sus predecesores, le resultó ajena, cuando no la repudió francamente; la mujer, como realidad y como sujeto poético, sólo representó para él «focos de hastío». Pero «aquel fino espíritu, aquel cariño medroso

y tierno»¹ que, al decir de José Martí, caracterizaron al poeta, constituyen uno de los más acendrados signos de la cultura cubana. En Casal resalta una personalidad que ha ejercido sobre sus compatriotas, desde los asombrados lectores de *La Habana Elegante*, que asistieron al nacimiento de su obra, hasta muchos de los jóvenes que hoy dan comienzo a las suyas, la atracción de lo esencial, de lo distinto que se reconoce como propio y de lo que ha sido logrado al precio de consagrarse a ello con autodestructiva intransigencia. Encasillada, como decadente y evasivista, por inapelables «autoridades», la poesía de Casal representa un punto de culminación en el desarrollo de la literatura nacional: escrita con una vocación de cosmopolitismo que se revela como afán de universalidad, es fruto radicalmente cubano, surgido al cabo de un tenaz proceso de afianzamiento espiritual e histórico en el que figuras como Heredia, Milanés, Plácido, Zenea y Luisa Pérez de Zambrana debieron asumir, ante su pueblo, el fascinante papel del mensajero en la tragedia griega: la voz que irrumpe, conmueve y calla en la plenitud de su misión.

Los riesgos asumidos por Casal, sin embargo, carecen del dramatismo que animó las vidas de aquellos poetas, surgidos a la palabra en momentos de amplia coincidencia entre el fervor independentista y la eclosión romántica. A él le correspondería una etapa de crisis, marcada por el desaliento que siguió a la interrumpida Guerra de los Diez Años (1868-1878) y por la ansiedad con que la nación se interrogaba acerca de su futuro. A diferencia de Martí, en quien se integrarían con calidad excepcional el ímpetu revolucionario y la condición de escritor, Casal sería sólo un hombre de letras, denominación que es preciso considerar en el contexto de un país sometido al colonialismo español, ya en completa decadencia. Su obra se publicó dentro de Cuba y fue conocida en ella a la vez que se gestaba; su personalidad literaria y humana, si bien tuvo acerbos detractores, ejerció un rápido influjo sobre los jóvenes mejor dotados y alcanzó el respeto de hombres que, como Enrique José Varona, representaban lo más exigente de la cultura nacional. Pero sus críticas al capitán general de la Isla y a los círculos de poder reunidos en torno del mismo le valieron —a pesar de no haber rebasado el marco de la crónica social— la pérdida de su pobre empleo burocrático y, tal vez, precipitaron su único viaje al extranjero, exilio voluntario y fugaz al que partió en noviembre de 1888 y del que regresó, poco después, con la misma experiencia que nuestros desterrados mayores:

¹ José Martí, «Julián del Casal», en sus *Obras completas*, t. 5 (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), p. 221.

Tan intenso es el frío del extranjero, que llega a veces hasta el corazón. Entonces se busca en vano abrigo por todas partes. No hay leña bastante en ninguna chimenea para entrar en calor. Es un frío que se siente de dentro hacia afuera, no de afuera hacia adentro. Quien lo haya sentido me podrá comprender. Agotados los medios empleados en casos análogos, el recuerdo de la Patria, traído por la cavilación, se presenta de improviso. Es como un médico sapientísimo que llega a tiempo, seguro siempre de que, con su ciencia, hará desaparecer nuestro mal. Tan pronto como su imagen se presenta en el umbral de nuestra memoria, experimentamos el deseo de abandonar el lecho de muerte en que tiritábamos. Hasta nos sentimos con fuerza para ir en busca de los medicamentos. Hay tanta bondad en su rostro, tanta unción en sus palabras y tanta confianza nos sabe inspirar, que después de su primera visita torna el color rosado a nuestras mejillas pálidas y el vigor antiguo a nuestros músculos debilitados ².

Casal escogió regresar a Cuba y permanecer y crear dentro de ella, a sabiendas de que volvía a un país despreciado y temido por sus gobernantes y donde la profesión de escritor lo conduciría a un permanente, callado y solitario enfrentamiento con el poder, ya que «las letras sólo pueden ser enlutadas o hetairas en un país sin libertad» ³.

El joven poeta que el 26 de enero de 1889 desembarcó en La Habana, procedente de Madrid, volvía del frío que «se siente de dentro hacia afuera», el que se sufre «de afuera hacia adentro»: el frío que lo acompañaba desde su infancia rota por la pérdida de la madre, por la ruina económica y la consiguiente amargura del padre y por el horror que debió grabar en su sensibilidad hiperestésica la represión que el gobierno español había desatado en los años del llamado Trienio Terrible (1868-1871) contra la creciente rebeldía nacional.

La imagen idealizada de la Patria no podía ocultar esta realidad, y es preciso concluir que Casal conocía el alcance de su decisión. En una carta a Gustave Moreau se referiría al «país de sus entrañas» ⁴ como a una «Siberia tropical» ⁵, donde seguiría escribiendo hasta alcanzar aquella muerte que, al decir de José Lezama Lima, hubiera podido influir a Baudelaire ⁶. Si bien es cierto que los primeros síntomas de su enfermedad pulmonar, así como la falta de apoyo económico para establecerse en

² Julián del Casal, *Prosa*, t. III (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963-1964), p. 60.

³ Martí, *op. cit.*, p. 221.

⁴ Martí, *op. cit.*, p. 222.

⁵ Robert Jay Glickman, «Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau», en *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, 1-2 (1972-1973), 101-135.

⁶ José Lezama Lima, «Oda a Julián del Casal», en su *Poesía completa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985), p. 584.

Europa, debieron de apresurar su regreso, éste se nos revela ahora con la magnitud de un acto suicida. El no conocería, como Heredia, las ruinas prehispánicas y el fragor de la naturaleza americana; a diferencia de Gertrudis Gómez de Avellaneda, no disfrutaría de un verdadero centro de cultura en que desarrollar su obra; no experimentaría, como José Martí, el fervor revolucionario del exilio ni el hervor fascinante y hostil de la ciudad moderna. Sumido en la mediocre vida cotidiana de un país burocrático y autoritario, su voz entonaría el más profundo y sostenido treno que pueda ofrecer la literatura cubana.

La obra poética de Casal se inicia con *Hojas al viento* (1890), libro cuyo título remite a la corriente romántica que aún persistía entre los escritores del mundo hispánico, pero donde ya es posible percibir elementos de una incipiente renovación. La necesidad de hallar motivos literarios singulares, desplazando con ello la visión del autor y del lector hacia zonas de la realidad y de la cultura escasamente exploradas, constituye la mayor fuerza potencial de *Hojas al viento*, en estrecha unión con una voluntad de cristalización formal que, en los mejores momentos del volumen, produce textos en que la calidad artística parece convertirse en sujeto principal de la creación poética. El reclamo que, ya desde el romanticismo, ejercía la poesía francesa sobre los escritores hispanoamericanos, contribuye decisivamente a fijar la orientación renovadora de Casal, quien aparece en *Hojas al viento* bajo la sombra tutelar de los parnasianos, decadentes y simbolistas, aunque aún sin romper con los maestros de la escuela romántica española: Zorrilla, Espronceda, Núñez de Arce y, sobre todo, Bécquer. Pero las influencias perceptibles en el libro no bastan a opacar la presencia de una personalidad literaria que se define en abierta oposición al medio que la rodea y que se vuelve hacia el fervoroso ejercicio de la forma artística, no sólo como un refugio, tradicional ya desde mucho antes, sino —y esto es lo novedoso— como una manera de actuar contra aquella realidad opresiva, conjurándola mediante la magia verbal.

En «Autobiografía», uno de los poemas que sirven de pórtico a *Hojas al viento*, el autor declara: «Nací en Cuba. El sendero de la vida / firme atravieso, con ligero paso, / sin que encorve mi espalda vigorosa / la carga abrumadora de los años». Pero, apenas unos pocos versos adelante, se contradice radicalmente: «Mi juventud, herida ya de muerte, / empieza a agonizar entre mis brazos, / sin que la puedan reanimar mis besos, / sin que la puedan consolar mis cantos». Casi de inmediato, el tono afirmativo reaparece, al considerar el poeta la opción religiosa: «Guardo siempre en el fondo de mi alma, / cual hostia blanca en cáliz cincelado, / la purísima fe de mis mayores», para desembocar, poco después, en una nueva y más tajante negación: «Indiferente a todo lo visible, / ni el mal me atrae ni ante

el bien me extasío, / como si dentro de mi ser llevara / el cadáver de un Dios, ¡de mi entusiasmo!» La ingenuidad con que está realizado el texto no es suficiente para ocultar la tensión autodestructiva que lo recorre, hasta desembocar en la desafiante proclamación de sus versos finales:

Libre de abrumadoras ambiciones,
soporto de la vida el rudo fardo,
porque me alienta el formidable orgullo
de vivir, ni envidioso ni envidiado,
persiguiendo fantásticas visiones,
mientras se arrastran otros por el fango
para extraer un átomo de oro
del fondo pestilente de un pantano.

¿Y qué persiste, al llegar aquí, de la idílica estrofa inicial, en que un joven avanzaba por «el sendero de la vida», «con ligero paso»? Únicamente la escueta afirmación: «Nací en Cuba», sobre la cual parece recaer la fuerza de las contradicciones debatidas en el poema, hasta culminar en las líneas citadas, cuyo intenso repudio del medio que rodeaba a Casal recuerda la terrible polisemia de Martí en «*Pollice verso*»:

¡Sí, yo también, desnuda la cabeza
De tocado y cabellos, y al tobillo
Una cadena lurda, heme arrastrado
Entre un montón de sierpes, que revueltas
Sobre sus vicios negros, parecían
Esos gusanos de pesado vientre
Y ojos viscosos, que en hedionda *cuba*⁷
De pardo lodo lentos se revuelcan!

Esta función contestataria de la poesía, encubierta frecuentemente por la especificidad de sus procedimientos, será una de las principales conquistas del modernismo, a partir del cual el poeta se convierte no sólo en dispensador de belleza, sino que adquiere la condición de un agente crítico ante la sociedad de la que se ha enajenado. Con ello, Casal se inscribe entre los iniciadores de algo más que una escuela literaria. La poesía moderna es incitación y reto, y demanda, consiguientemente, una respuesta: su ambigüedad, su hermetismo y su arbitrariedad aparente, son otras tantas formas de actuar sobre el lector, ofreciéndole no sólo un objeto verbal perfecto y concluso en sí mismo, sino una caja de Pandora que aquél deberá abrir, para bien o mal suyos.

⁷ El subrayado es mío.

En este sentido, quizá ningún poeta cubano del siglo XIX haya actuado más intensamente sobre sus lectores inmediatos que Casal. Su obra no fue —ni es— de las que se reciben con indiferencia, sino con entusiasmo o rechazo. Que uno u otro hayan respondido, en aquella época, a las limitaciones culturales de un medio social francamente hostil a la poesía, no resta eficacia alguna a la capacidad de provocación que hay en los textos de Casal, donde los temas y las formas agreden, por así decirlo, al lector. Y no se trata únicamente de sus fantasías sobre motivos orientales, greco-romanos o de la Edad Media, como tampoco de sus despliegues «deslumbrantes» de materiales preciosos, todo lo cual habrá podido escandalizar a algunos suscriptores de la prensa habanera, pero hoy no pasa de integrar la lista de características del modernismo que suelen ofrecer las historias de la literatura hispanoamericana. Si Casal y sus compañeros de aventura creadora no hubieran ido más allá de tales «características», sería preciso reconocer que el movimiento que ellos conformaron es, actualmente, lo menos moderno que pueda ofrecer nuestra cultura. Pero no se trata de una simple escuela literaria —aunque sea posible señalar la existencia de una dentro del modernismo—, sino de un vasto y complejo estado de sensibilidad: «es la forma hispánica —afirmó en 1934 Federico de Onís— de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy»⁸.

Casal forma parte de los iniciadores literarios de aquel cambio. Los tres libros que llegó a publicar constituyen un ciclo que, aunque interrumpido por la muerte, permite seguir el surgimiento de una concepción de la poesía en la cual se unen la aspiración consciente de renovar los temas y las formas, la cultura como opción frente a la experiencia vital del poeta y la imagen de éste como centro de su propia obra, o más bien como «blanco» de la misma. No se trata ya del dios caído byroniano, o del albatros de Baudelaire, en el fondo de cuyas derrotas late la altivez de su estirpe, sino de un hombre en quien la lucidez, la sensibilidad y la fuerza expresiva alcanzan una síntesis eminente, pero cuya biografía se disuelve en la masificación de la existencia moderna. «Fuera del mundo que batalla y luce / Sin recordar a su infeliz cautivo —escribió Martí— A un trabajo servil sujeto vivo / Que a la muerte temprano me conduce.» Y el poeta modernista —Casal en primera línea— aparece en pugna con el trabajo

⁸ Federico de Onís, «Introducción» a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (2.^a ed., Nueva York: Las Américas, 1961), p. XV.

servil que le impone un sistema social dentro del que ha de ganarse el sustento, convirtiéndose públicamente en un *empleado* y secretamente en un *fugitivo*⁹. En Casal, la contradicción entre el artista y su medio se debate en el interior del hombre, quien resulta sujeto y objeto de un mismo afán negativo: «Ansias de aniquilarme sólo siento», afirma al cabo de un proceso espiritual y estético en el que la palabra poética, asumida inicialmente como fuerza capaz de crear un recinto seguro para la identidad amenazada, se vuelve contra ésta, en un esfuerzo desesperado por destruir la crisis en su mismo núcleo. De aquí un poema como «*Horridum somnium*», donde Casal va mucho más allá del modelo ofrecido por Baudelaire para arrojar a la faz de sus contemporáneos una modernísima danza de la muerte, concebida en torno de sí propio:

Alrededor de mis fríos despojos,
 en el aire zumbaban insectos
 que, ensanchados los húmedos vientres
 por la sangre absorbida en mi cuerpo,
 ya ascendían en rápido impulso,
 ya embriagados caían al suelo.

De mi cráneo, que un glóbo formaba
 erizado de rojos cabellos,
 descendían al rostro deforme
 saboreando el licor purulento,
 largas sierpes de piel solferina
 que llegaban al borde del pecho,
 donde un cuervo de pico acerado
 implacable roíame el sexo.

Junto al foso, espectrales mendigos,
 sumergidos los pies en el cieno
 y rasgadas las ropas mugrientas,
 contemplaban el largo tormento,
 mientras grupos de impuras mujeres,
 en unión de aterrados mancebos,
 retorcían los cuerpos lascivos
 exhalando alaridos siniestros.

La publicación de este poema, realizado —¿sarcásticamente?— en decasílabos de himno, escandalizó a Enrique José Varona: la filosofía positivista, que había sido abrazada por la mayor parte de la intelectualidad

⁹ Cf. Ivan A. Schulman: «Poesía modernista. Modernismo / modernidad: teoría y poiesis», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, Del neoclasicismo al modernismo (Madrid: Cátedra, 1987), p. 528.

cubana como una vía de adaptación al *status* colonial del país, era incapaz de asimilar una reacción tan extrema ante la impotencia general, pues la descomposición física y la mutilación del cadáver del poeta no sólo constituyen una imagen de su torturada psiquis, en la que un conflicto de origen sexual se expandía incontinentemente, sino que expresan su conciencia de la sociedad en que vivía y a la cual parece convocar a un macabro autorreconocimiento.

«*Horridum somnium*» fue recogido en el segundo poemario de Casal, *Nieve* (1892), donde se revela una personal asimilación de las influencias parnasianas, especialmente de las debidas a Leconte de Lisle y a Heredia *el francés*. La voluntad de ejercer un esmerado oficio se manifiesta aquí en el trabajo textual del que es fruto cada poema y en la concepción del libro como tal, estructurado en cinco secciones que responden a criterios temáticos y formales. A lo largo de las tres primeras —«Bocetos antiguos», «Mi museo ideal» y «Cromos españoles»—, Casal despliega su talento para recrear situaciones procedentes de la mitología grecolatina, de la tradición hebreo-cristiana, de la pintura de Gustave Moreau y del folclore ibérico, proyectando en ellas, indirectamente, su personalidad. La segunda sección, realizada sobre diez cuadros de Moreau, representa la apoteosis del símbolo en Casal, quien alcanza allí los más sutiles y significativos matices en la expresión de un convulso erotismo:

Nube fragante y cálida tamiza
el fulgor del palacio de granito,
ónix, pórfido y nácar. Infinito
deleite invade a Herodes. La rojiza

espada fulgurante inmoviliza
hierático el verdugo, y hondo grito
arroja Salomé frente al maldito
espectro que sus miembros paraliza.

Despójase del traje de brocado
y, quedando vestida en un momento
de oro y perlas, zafiros y rubíes,

huye del Precursor decapitado
que esparce en el marmóreo pavimento
lluvia de sangre en gotas carmesíes.

En las dos últimas secciones —«Marfiles viejos» y «La gruta del ensueño»—, el yo poético, ausente de las primeras, rige el discurso literario, con lo cual se establece un sólido equilibrio en cuanto a la estructura del volumen, que parece apoyarse en la fuerza impulsora de dos «alas» clara-

mente diferenciables. El tono se hace ahora confesional; los símbolos, cuando se recurre a ellos, son evidentes, unívocos; el autor no sugiere, sino que declara, estableciendo un monólogo dialogante, conversacional:

Yo soy como una choza solitaria
que el viento huracanado desmorona
y en cuyas piedras húmedas entona
hosco búho su endecha funeraria.

Por fuera sólo es urna cineraria
sin inscripción, ni fecha, ni corona,
mas dentro, donde el cieno se amontona,
cubre sus hojas fresca pasionaria.

Huyen los hombres al oír el canto
del búho que en la atmósfera se pierde,
y, sin que sepan reprimir su espanto,
no ven que, como planta siempre verde,
entre el negro raudal de mi amargura,
guarda mi corazón su esencia pura.

«Urna» y «esencia», que remiten a aquellos versos iniciales de *Hojas al viento* («cual hostia blanca en cáliz cincelado, / la purísima fe de mis mayores»), y que, al proponer con ello una recapitulación del camino recorrido por Casal entre uno y otros libros, evidencian la unidad interna de su obra, marcada por una angustia cuya expresión se perfecciona casi hasta la monotonía, a medida que los refugios ideales del poeta (sus visiones «doradas» y «fantásticas») se apagan ante el contenido real de su vida: la enfermedad, el trabajo mal remunerado, la envidia profesional y, sobre todo, la imposibilidad de insertar su condición de artista en la sociedad a que pertenecía.

El tercer libro de Casal, *Bustos y Rimas* (1893), reúne las dos líneas seguidas por el escritor en su obra: el periodismo y la poesía. Ya Rubén Darío, en *Azul...*, había mezclado verso y prosa, y había intercambiado los géneros y las funciones expresivas, al realizar cuentos y poemas, indistintamente, en ambas formas. El volumen del cubano, en cambio, está integrado por una sección de semblanzas y otra de poemas, y ésta, con el título de «Rimas», lleva a plena madurez la voz de «Marfiles viejos» y «La gruta del ensueño». La personalidad literaria del autor se consolida aquí en torno de un credo estético que, esbozado por Casal desde sus inicios como poeta, halla su mejor definición en un conjunto de antítesis: la ciudad se opone al campo; los interiores suntuosos, a la intemperie; la belleza artificial, a la natural; el conocimiento, a la inocencia; el dolor, a

la alegría, y los materiales preciosos y labrados opacan «el fulgor de los astros rutilantes». Con la oscura lucidez que le aporta la inminencia de la muerte, la voz de Casal se hace sibilina, adentrándose en un trasmundo cuya irrealdad amenaza no sólo al poeta, sino a la realidad misma:

Todo parece que agoniza
y que se envuelve lo creado
en un sudario de ceniza
por la llovizna adiamantado.

Yo creo oír lejanas voces
que, surgiendo de lo infinito,
inicianme en extraños goces
fuera del mundo en que me agito.

Veo pupilas que en las brumas
dirígenme tiernas miradas,
como si de mis ansias sumas
ya se encontrasen apiadadas.

Y a la muerte de estos crepúsculos
siento, sumido en mortal calma,
vagos dolores en los músculos,
hondas tristezas en el alma.

Aunque su obra lírica presenta una variedad métrica y estrófica que ha sido reconocida como característica del modernismo, a la vez que abunda en recursos expresivos de intención renovadora, Casal no ofrece la magnitud estilística de Martí o de Darío. Su principal aporte al surgimiento de la nueva poesía americana fue su personalidad literaria, singularizada por un sentimiento de extrema y sincera angustia que se convierte en fuerza crítica implacable. Al hundirse con plena lucidez en la crisis de la sociedad colonial agonizante, Casal llega a una conclusión polarmente opuesta a la sustentada por Martí en vida y obra: «Sumergido en estúpido marasmo / mi pensamiento atónito agoniza / o, al revivir, mis fuerzas paraliza / mostrándome en la acción un vil sarcasmo». Pero esta parálisis vital implica, al mismo tiempo, una actitud en la que confluyen el estoicismo y el agonismo hispánicos, líneas de una ética humanista que, en América, tienden a fundirse en una síntesis espiritual detectable en algunas de nuestras figuras mayores, como el propio Martí y César Vallejo. En cuanto a Casal, esta fusión presenta rasgos extremos, pues desemboca en una desesperación y una resistencia pasiva absolutas:

Y aunque no endulcen mi infernal tormento
ni la Pasión, ni el Arte, ni la Ciencia,
soporto los ultrajes de la suerte,

porque en mi alma desolada siento
el hastío glacial de la existencia
y el horror infinito de la muerte.

La manida imagen del poeta que se refugia en su condición creadora, asumida inicialmente por Casal, se quiebra aquí en la más radical desesperanza: no estamos ya ante un «bardo» o un «vate» del siglo XIX, sino ante un intelectual que se proyecta hacia el complejo y contradictorio siglo XX. En los mejores momentos de su obra, la personalidad humana de Casal encuentra una sólida expresión literaria, y ello da origen a textos fundamentales para el modernismo hispanoamericano, que tiene en él no sólo a uno de sus iniciadores y más altos exponentes, sino a un escritor cuya insobornable condición crítica anuncia la poesía contemporánea.

Como la del mensajero en la tragedia griega, la voz de Casal irrumpe, conmueve y calla. Su intervención no es, como en Heredia, un reclamo tribunicio que, al cabo, reaparecería en Martí con dimensión y calidad máximas. Se trata, a lo sumo, de un angustiado aviso que sus compatriotas, inquietos por la presencia de un poeta que los trascendía, no llegaron a descifrar. Sólo Martí escuchó y entendió plenamente a Casal, desde la agonía de su destierro fecundo: era el exilio interior, asumido como un testimonio de continuidad y permanencia.

Agosto de 1987.

