



En cubierta:
José Toirac y Meira Marrero, *Vanidades*, 2013

AUTORES

Cira Romero (Santa Clara, 1946), asesora de la vicepresidencia editorial del Instituto Cubano del Libro, acaba de publicar por Ediciones Matanzas su compilación *Con la lengua de la pluma*, cartas de y a José Jacinto Milanés entre 1835 y 1852.

Premio Nacional de Ciencias Sociales 2018, **Sergio Valdés Bernal** (La Habana, 1943), obtuvo por su libro más reciente, *Lenguas africanas y el español de América* (2016), el Premio al Mejor Libro en Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de La Habana y el Premio Catauro que entrega la Fundación "Fernando Ortiz".

Zuleica Romay (La Habana, 1958) fue galardonada en 2016 con el Premio Anual de la Academia Cubana de la Lengua por su libro *Cepos de la memoria. Impronta de la esclavitud en el imaginario social cubano*.

Investigadora del Instituto Cubano de Antropología, **María del Rosario Díaz** (La Habana, 1957) tiene en proceso por la Editorial de Ciencias Sociales el libro de ensayos "Los papeles de Fernando Ortiz".

Narrador y ensayista, **Francisco López Sacha** (Manzanillo, 1950) ha publicado recientemente *Prisionero del rock and roll* y su novela *El que va con la luz*, Premio de la Crítica 2017.

Historiadora e investigadora del Instituto Cubano de Investigación Cultural "Juan Marinello", **Rosario Alfonso Parodi** (La Habana, 1988) es coordinadora de la cátedra de Pensamiento "Antonio Gramsci" y escribe la biografía del dirigente revolucionario Fructuoso Rodríguez.

El poemario *Bitácora*, de **Carlos L. Zamora** (Matanzas, 1962), obtuvo el Premio Internacional de Poesía Caribe-Isla Mujeres, México, 2016.

Curadora y crítico de arte, **Magaly Espinosa** (La Habana, 1947) fue coeditora junto a Kevin Power de *Antología de textos críticos. El nuevo arte cubano* (Editorial Perceval Press, Santa Mónica, España) y es autora de *Indagaciones. El nuevo arte cubano y su estética* (Editorial Cauce, 2004).

La narradora **Dazra Novak** (La Habana, 1978) tiene en proceso editorial la novela "Niñas en la casa vieja", por la Editorial Letras Cubanas, el libro de minicuentos "Erótica", por Cuadernos del Bongó Barcino, Barcelona, y "Habana por dentro", selección de textos y fotografías del blog homónimo, por el Fondo Editorial Casa de las Américas.

Ensayista y editora, **Vitalina Alfonso** (La Habana, 1960) trabaja en la edición crítica de los cuadernos de apuntes de José Martí.

Luis Lorente (Cárdenas, 1948) tiene entre sus títulos más recientes *Two Brother's bar* (Ediciones Matanzas, 2017), poemas acompañados por dibujos de Arturo Montoto.

Del teatrólogo **Omar Valiño** (Santa Clara, 1968), la Editorial Letras Cubanas publicó la antología de dramaturgia cubana *Nueve dramas en presente*, que aparecerá en España por Fundación SGAE y en Alemania por la editorial Theater der Zeit.

En la pasada Feria Internacional del Libro de La Habana se presentaron los libros de **Pedro Juan Gutiérrez** (Matanzas, 1950) *Trilogía sucia de La Habana* (Ediciones Unión) y *La línea oscura*, poesía escogida 1994-2016 (Ediciones Loynaz).

El narrador **Emilio Comas Paret** (Caibarién, 1942) tiene entre sus títulos más recientes la novela *Cuarenta días que estremecieron al mundo* (Ediciones Extramuros, 2014), y el de cuentos *Esperando la noche* (Ediciones Cubanas, 2015).

El Premio Nacional de Cine 2007 **Fernando Pérez** (La Habana, 1944) mereció un Coral especial compartido en el Festival 40 del Nuevo Cine Latinoamericano por su filme *Insumisas*.

Unión de Escritores y Artistas de Cuba
Fundada por Nicolás Guillén en abril de 1962



Ediciones **UNIÓN**

PARA UN DESCUBRIDOR DE CUBA

- 2 *EL 10 DE ABRIL DE 1969...*
- 3 UN MAMBÍ MENTAL DEL SIGLO XX: FERNANDO ORTIZ A TRAVÉS DE SU CORRESPONDENCIA. **Cira Romero**
- 6 FERNANDO ORTIZ. EL LINGÜISTA. **Sergio Vladés Bernal**
- 10 LA VOCACIÓN MARTIANA DE FERNANDO ORTIZ. **Zuleica Romay**
- 14 ANTROPOLOGÍA Y LITERATURA. EL ESCRITOR FERNANDO ORTIZ. **María del Rosario Díaz Rodríguez**
- 20 VEINTICINCO PREGUNTAS A EDUARDO HERAS LEÓN. **Francisco López Sacha**
- 27 FRUCTUOSO RODRÍGUEZ. APUNTES PARA LA BIOGRAFÍA DE UN REVOLUCIONARIO. **Rosario Alfonso Parodi**
- 30 POESÍA. **Carlos Zamora**
- 32 LA HISTORIA POR PEDAZOS: JOSÉ TOIRAC. **Magaly Espinosa**
- 36 ROSARIO FARRÁS. **Dazra Novak**
- 40 IDENTIDAD DILUIDA DEL INMIGRANTE EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA. APUNTES INICIALES. **Vitalina Alfonso**
- 44 MI CARILDA. **Arturo Arango**
- 46 CARILDA. **Luis Lorente**

INVITACIÓN A LA LECTURA

- 48 CORRESPONDENCIA, DE ANTÓN CHÉJOV Y MÁXIMO GORKI. **Omar Valiño**
- 50 ME GUSTA ESTAR EN LA CALLE. **Pedro Juan Gutiérrez**
- 52 OBITUARIO
- 53 EL ÁMBIA: UN HOMENAJE PERENNE. **Emilio Comas Paret**

CRÍTICA

- 54 CUBA, LA NGANGA DE JORGE HIDALGO. **Erian Peña Pupo** / NOTAS MARGINALES DE MICHEL PÉREZ *POLLO* AL INVENTARIO DEL CONDE DE LAGUNILLAS. **Danilo Vega Cabrera** / HIELO SECO: RECORRIENDO *NEVADA*. **Maikel J. Rodríguez Calviño** / LA DISPARATADA LUCIDEZ DE JULIO TRAVIESO. **Félix Julio Alfonso** / MONTEANDO A LAURA RUIZ. **Jamila M. Ríos** / DEBER Y PLACER DE RESEÑAR. **Daniel Céspedes** / UNA INVESTIGACIÓN INTENSA Y EXTENSA. **Emilio Comas Paret**

EL PUNTO

- 64 LA PASIÓN INCONMOVIBLE DE HERMINIA SÁNCHEZ. **Fernando Pérez**

Cada autor es responsable de sus opiniones.

Director: NORBERTO CODINA · Subdirector editorial: ARTURO ARANGO · Editora: MABEL MACHADO · Sección de Crítica: NAHELA HECHAVARRÍA · Corrección: VIVIAN LÉCHUGA · J. MEDINA RÍOS · Diseño: MARLA CRUZ LINARES · Composición: LISANDRA FERNÁNDEZ TOSCA · Revisión final: DANIEL DÍAZ MANTILLA

Consejo Editorial: MARILYN BOBES · CARLOS CELDRÁN · DAVID MATEO · REINALDO MONTERO · GRAZIELLA POGLOTTI · PEDRO PABLO RODRÍGUEZ · ARTURO SOTTO · ROBERTO VALERA

Redacción: Calle 17 n. 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 7832-4571 al 73, ext. 248, 7838-3112. E-mail: gaceta@uneac.co.cu / Impresión financiada por el Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura / Impreso en UEB Gráfica Caribe / Precio: \$5.00 cup
ISSN 0864-1706

Para un descubridor de Cuba

EL 10 DE ABRIL DE 1969, CUANDO SE CUMPLÍAN CIENT AÑOS DE LA Constitución de Guáimaro redactada en plena Guerra de Independencia, moría don Fernando Ortiz. En la última página de *La Gaceta de Cuba* correspondiente a ese mes, un obituario deja constancia de que: “La muerte del sabio nos sorprende al cierre de la presente edición”, y avisa de que queda pendiente rendirle “el homenaje póstumo que merece”. Este se haría en sucesivas entregas: un texto de Rine Leal dedicado a la historia del teatro cubano estuvo dedicado “A Fernando Ortiz, tercer descubridor de la Isla de Cuba”, y luego un artículo autobiográfico del etnólogo Alberto Pedro (padre), titulado “Mi homenaje a Ortiz”, de notable actualidad en los días que corren.

En el cincuentenario de su fallecimiento, rendimos nuevo tributo a quien es no solo uno de los más prominentes pensadores cubanos, sino también una de las figuras que más ha hecho por Cuba desde la academia y las instituciones que creó, y desde el compromiso ciudadano. Se ha escrito y hablado profusamente sobre Ortiz en numerosos escenarios y desde múltiples aristas, pero todavía queda mucho por investigar acerca de su legado. Sus papeles personales contienen tesoros que precisan ser estudiados, y los

enfoques actuales de la ciencia permiten el abordaje de su obra con nuevas miradas y preguntas.

A partir de esa premisa es que se ha conformado este dossier en homenaje al tercer descubridor de Cuba. Cira Romero indaga en la correspondencia de Ortiz, editada en forma de libro por la fundación que lleva el nombre del antropólogo cubano, y que recoge la mayor parte de las cartas escritas por él, conservadas en la Biblioteca Nacional “José Martí”. Las cartas orticianas nos abren las puertas también al conocimiento de una pléyade de figuras del mundo científico de la época, en especial de las ciencias sociales, de personalidades e instituciones relacionadas con la defensa de la paz, con la lucha contra el racismo y las discriminaciones, con la defensa de la cultura, de la ciencia, la educación y los derechos ciudadanos. Por su parte, desde la antropología lingüística, el Premio de Ciencias Sociales 2018, Sergio Valdés Bernal, aporta sus consideraciones sobre la obra de

Ortiz dedicada a estudiar las formas

cubanas del español; mientras que Zuleica Romay indaga en la influencia que ejerció José Martí en la formación del joven Ortiz y en su obra posterior, revelada a través de la original desconstrucción del discurso “Oración a Martí”, que pronunció el antropólogo cubano en el centenario del nacimiento del Apóstol. Finalmente, María del Rosario Díaz, quien tuvo a su cargo la coordinación de este dossier, se refiere al legado de Ortiz como escritor y reflexiona sobre las herramientas que ofrece la literatura a la antropología sociocultural en el estudio de las manifestaciones culturales, a partir de esa obra colosal que es *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*.

En este número se incluyen también algunas imágenes de la pieza *Via crucis*, del Premio Nacional de Artes Plásticas, José A. Toirac, en la que se apropia de viñetas de “El Bobo” de Abela. <

Un mambí mental del siglo XX: Fernando Ortiz

a través de su correspondencia

Cira Romero

Hace unos meses, tras recibir el Premio “Carlos Fuentes”, Luis Goytisolo se preguntaba si la novela sobreviviría a la abducción generalizada por los teléfonos celulares, a ese “constante tecleo sobre la pequeña pantalla”. La misma pregunta puede despejarse de manera mucho más fácil cuando de cartas se trata. Las cartas, sobre todo las personales, se han convertido en documentos casi en desuso ante la embestida de los adelantos tecnológicos. Negar los beneficios del correo electrónico y otros medios de rápida comunicación que las han ido desplazando es como querer impedir que alumbre la luz del sol. Hemos ido aceptando que lo que ha sido considerado por algunos teóricos un género literario pierde cada vez más el espacio que alcanzó desde hace varios siglos. Por suerte aún quedan, en Cuba y en el resto del mundo, cartas de épocas pasadas, a través de las cuales sentimos el placer de conocer lo que fue escrito para ser leído solo por dos personas.

Todavía se publican epistolarios de nombres muy relevantes de la cultura universal. Esta especie de “violación de correspondencia” que ejercemos cuando leemos textos de tal naturaleza, nos provoca a veces cierto pudor. Como dijo Félix Lizaso al introducir el libro *Epistolario de José Martí (1930-1931)*, esa sensación desaparece cuando nos adentramos en lo que muchas veces resulta un “chorro de claridad lanzada fuera que permite, desahogando su propio camino, un atisbo del fuego vivo que la produjo. Muchas cartas reunidas agrandan más y más la ventana que deja ver el interior”.

La metafórica ventana a la que aludía Lizaso se nos abre cuando accedemos a los cuatro gruesos volúmenes de *Correspondencia de Fernando Ortiz*.¹ Dentro de la papelería de este autor aún hay textos inéditos, no obstante la labor de rescate y divulgación de esta obra emprendida por la fundación que lleva su nombre, y dirigida por Miguel Barnet. Ahora estamos en presencia de una nueva dimensión de Ortiz como autor, algo que, al parecer, hubiera sido imposible encontrar cuando tanto se ha escrito y publicado sobre el bien llamado “tercer descubridor de Cuba”. La selección de esta correspondencia escrita entre 1922 y 1962, y a cargo de Trinidad Pérez Valdés —quien es responsable, además, del aparato crítico que acompaña a cada texto— no solo confirma la trascendencia de los acontecimientos allí descritos, sino que ayuda a completar la imagen poliédrica de Ortiz como figura capital, forjadora de vocablos trascendentes como *afrocubano* y *transculturación*, y a quien se debe la colocación, en su sitio exacto, de la cultura del negro cubano y del resto del área antillana.

Los tomos, aparecidos entre 2014 y 2018, están organizados por períodos y titulados de manera alegórica: de 1920 a 1939 (“Bregar por Cuba”), de 1930 a 1939 (“Salir al limpio”), de 1940 a 1949 (“Iluminar la fronda”) y de 1950 a 1962 (“Ciencia, conciencia y paciencia”). El título del último se corresponde con lo que fue lema en el quehacer de Ortiz. Fue posible componer los volúmenes gracias a que, en su momento, Ortiz se hizo acompañar de expertos secretarios que tomaran al dictado sus cartas o transcribieran sus manuscritos. Estaba convencido de que su “caligrafía

infernál” lo requería, y esta práctica dejó textos mecanografiados, de los que siempre se guardaban copias, que quedaban además, ordenadas en sus archivos. Cuando se habla de estos colaboradores, por lo general, se citan los mismos nombres: Pablo de la Torriente, Rubén Martínez Villena, Enrique Serpa y Conchita Fernández, la bien llamada “secretaria de la República” pues trabajó también con Eduardo Chibás y Fidel Castro. La dedicatoria del retrato que Jorge Arche pintó para Ortiz, y que este obsequió a Conchita, confirma los enigmas de su caligrafía: “A Conchita na má, insuperable traductora de mis jeroglíficos durante 12 años de mis años, con cariño. Habana, junio 22, 1941”.

Pero, como afirma Trinidad Pérez en sus reflexiones en la *Correspondencia*..., también colaboraron, tomando nota y transcribiendo los textos de Ortiz, Herminio Portell Vilá, Adrián del Valle, Camila Henríquez Ureña, Juan Marinello, Fermín Peraza, Luis Alejandro Baralt, Piedad Maza y hasta Ramón Grau San Martín, quien sería, años después, presidente de Cuba. Además, trabajaron con él Aida Santamarina, Celeste Marrero, Félix Danger (hijo adoptivo de Don Fernando), Elia Fernández y Marta Martínez. A este numeroso grupo, donde quizá falten algunos nombres, hay que agradecer que esa correspondencia haya llegado a nuestros días y que podamos acceder a un material precioso que Trinidad Pérez ha contribuido a enriquecer de manera original y erudita.

Estamos ante una cuidadosa selección, donde se han tenido en cuenta aquellas cartas –cientos por demás, en un conjunto de miles de documentos de esta naturaleza– en las que el sabio abordó siempre temas de interés en su trayectoria intelectual, mientras quedaron a un lado las que eran, simplemente, notificaciones del recibo de un libro u otros asuntos de menor significado. Dotado de una enorme capacidad de trabajo para, a un tiempo, investigar y escribir en sus famosas papeletas sobre criminología, etnología, folclor, literatura, lingüística, antropología, arqueología, jurisprudencia –y solo menciono algunas de sus facetas más productivas–, que luego fueron trasladadas a libros, no podía menos que mostrar esta sabiduría también en sus cartas, que, no obstante, están despojadas de retórica. No se espere encontrar en ellas, como apunta Barnet en la nota introductoria, “un catauro de intriguillas ni un inventario de quejas e insatisfacciones”. Ortiz siempre fue lacónico en sus misivas, cuyo contenido se caracteriza por ser sobrio. Algunas reflejan premura, debido a su intenso ritmo de trabajo.

Cada una de las misivas escogidas refleja las ideas del autor alrededor de algún proyecto, como es el caso de la fundación de la Sociedad del Folklore Cubano (1923-1931), instituida para “acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de nuestra vida popular”. La Fundación fue auspiciadora, además, de la revista *Archivos del Folklore Cubano* (1924-1930), donde trabajaron, de conjunto, José María Chacón y Calvo, Emilio Roig de Leuchsenring, Carolina Poncet, Mariano Brull y Joaquín Llaverías, entre otros.

También están las cartas donde se puede seguir todo el proceso del establecimiento de la Institución Hispano-Cubana de Cultura (1926-1947), creada con el fin de incrementar las relaciones intelectuales entre Cuba y España por medio del intercambio entre hombres y mujeres de ciencia, artistas y estudiantes. Aparecen, de igual modo, misivas relacionadas con la Sociedad de Estudios Afrocubanos (1937), fundada para

estudiar con criterio objetivo los fenómenos (demográficos, económicos, jurídicos, religiosos, literarios y artísticos, lingüísticos y sociales en general) producidos en Cuba por la convivencia de razas distintas, particularmente de la llamada negra de origen africano, y la llamada blanca o caucásica [...] para lograr la mayor compenetración igualitaria de los

diversos elementos integrantes de la nación cubana hacia la realización de sus comunes destinos históricos.

Esta última contó, también bajo la dirección de Ortiz, con la revista *Estudios Afrocubanos* (1937-1940; 1943-1946), quebrantada en su primera etapa por la insuficiencia de fondos y las carencias de papel debido al estallido de la II Guerra Mundial, y renacida con tales impulsos que, en su campo de acción, llegó a tener una calidad insuperable, además de acometer una empresa ardua y casi irrealizable para la época.

También dan fe estas cartas de la fundación, en 1942, del Seminario de Etnografía Cubana, de la celebración de numerosos congresos de Historia organizados por Ortiz, de sus gestiones al frente del Instituto Cultural Cubano-Soviético (1945) y su labor en la que llamó “Hija criolla del Iluminismo”: la Sociedad Económica de Amigos del País, de larga y vital existencia desde el lejano 1793.

En otras, como las contenidas en los volúmenes I y II, se alude a acontecimientos que contribuyeron a una reformulación en la labor intelectual y científica de Ortiz e, incluso, en su vida personal. El tercer volumen contiene cartas de las décadas más productivas de su labor científica y cultural con el fin de promover, dentro y fuera de la Isla, la cultura cubana. Este tomo concluye el dossier “Un viaje al Oriente cubano: la otra Cuba”, sobre el periplo realizado por esa zona del país a finales de 1948 en compañía de su esposa, María Herrera. Lo integran, en su mayoría, cartas remitidas a él por personas de poca instrucción escolar, pero dotadas de una gran sensibilidad. En esta travesía por Manzanillo, Santiago de Cuba, Alto Songo, La Maya y Bayamo, entre otros lugares, pudo aproximarse a esa Cuba reyoya sobre la que tanto investigó. Durante ese recorrido se acercó a costumbres de variado carácter y tuvo interlocutores como Arsenio Fonseca Dorado, uno de los más destacados colaboradores de Ortiz. No era practicante religioso, pero se empeñó en darle pormenores de las ceremonias a las que pudo asistir. Así, leemos en su carta del 9 de diciembre de 1948:

Confíe en mí, que yo quiero servirle de todo corazón. En días pasados, fui a una ceremonia de lavado de cabeza, y acción de poner los collares, y no pude ver más que la ceremonia de la matanza; el resto, me fue total y absolutamente vedado, no protesté, así se empieza creo yo [...] vi hacer el morfiribale² final desde un ángulo que me ofrecía una puerta medio abierta. Al día siguiente fui a la comida de las aves, más tarde se tocó y bailó y me dieron de beber el chequeté³ del que no había oído hablar.

El tomo final muestra cartas que contienen informaciones relacionadas con las tareas cotidianas del investigador, tales como redactar sus estudios, preparar discursos y conferencias. A la altura de 1958 le confesaba a su amigo boliviano Fernando Diez Medina: “Prácticamente no hago nada. Solo leer de cuando en cuando, pues el exceso de equipaje de mis años me ha ido menguando las energías. ¡Con tantas cosas que están por hacer!”.

Las cartas hablan de múltiples preocupaciones cívicas y científicas de Ortiz y dan a conocer parte de su mundo interior, marcado desde joven por la avidez de conocimientos y la voluntad de conducir los proyectos más audaces. Especie de vademécum de sabias exploraciones, se aprecia en ellas su largo bregar creativo, conocemos su estilo de trabajo y, sobre todo, su tesón. En no pocas solicita información, pero, en la mayoría, la ofrece sin reparo alguno, poniendo en alto su vocación de servicio a los otros. Da fe de que su incursión en la lingüística es “andanza que solo a mi osadía debe achacarse”, y se lamenta de que, a la

altura de 1924, “los estudios cubanos aún no ha[ya]n penetrado en esa selva de los lenguajes africanos, y se ha[ya]n perdido los tesoros de su folclor literario”. El humor aparece a veces, como cuando llama al caricaturista Conrado Massager “minorista cimarrón” o cuando supone, en carta a su gran amigo José María Chacón y Calvo, ferviente católico, que ande en uno de “sus trances de misticismo franciscano”. También llama a este último, “misionero activo”, sumergido en el “éxtasis franciscano” o en “arrobamiento místico”, muy “cerca del cielo”, pero siempre a su lado en “la fraternidad folclórica, como ñañigos”.

Fernando Ortiz no fue hombre dado a discrepancias intelectuales, a diferencia de otros grandes discutidores cubanos, como Jorge Mañach, quien fue polemista por excelencia. Pero al publicarse *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) el antropólogo e historiador estadounidense Melville Jean Herskovits objetó el término *transculturación*, creado por el cubano, en oposición al suyo de *aculturación*, lo cual generó alguna discrepancia entre ambos. Los dos tuvieron divergencias con lo relacionado a la fundación, en 1943, del Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos, cuya sede, según la propuesta de Herskovits y sus seguidores, debía ser los Estados Unidos. Para el cubano, sin embargo, los medios académicos de ese país no eran los más apropiados para realizar una labor que involucrara a América Latina. Finalmente, el instituto fue creado en México y ello vino a agriar aún más la animosidad entre ambos. De toda esta incómoda situación Ortiz da cuenta en cartas a Julio Le Riverend, Rómulo Lachatañeré, Jorge Vivó y el peruano Fernando Romero, entre otros destinatarios.

A propósito de los destinatarios, resulta imposible mencionar otros nombres. Entre los cubanos, además de los mencionados, estuvieron Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Regino Pedroso, Felipe Pichardo Moya, Raimundo Lazo, Carlos Rafael Rodríguez, José Juan Arrom, Cintio Vitier y Emilio Ballagas. Entre los extranjeros, Alfonso Reyes, María Zambrano, Bronislaw Malinowski, Leland H. Jenks, Stefan Zweig, Harriet de Onís, Germán Arciniegas, Rómulo Gallegos, Alejandro Lipschutz, Luis Cardoza y Aragón, Salvador de Madariaga y Fernando de los Ríos.

La importancia de este epistolario se acentúa, como dije anteriormente, gracias al enjundioso acompañamiento crítico, imprescindible para contextualizar cada carta. Trinidad Pérez Valdés optó por un método poco frecuentado en este tipo de obras, donde no se incluyen las respuestas de los destinatarios, sino que aludió a ellas en su texto, enriquecido, además, con datos minuciosos provenientes de las más diversas fuentes. A ello se suma que cada tomo cuenta con notas introductorias, de la propia antologadora; con una nota al lector, en el tomo III, de la autoría del investigador Enrique López Mesa; y con dos índices, uno general de las cartas incluidas, agrupadas por años, y otro analítico. Los libros contienen también testimonio gráfico.

A Raúl Roa se debe la idea de que “Ortiz ha descollado con luz propia donde quiera que ha metido su monstruoso entusiasmo y su poderoso cerebro”. Con la publicación de esta selección de su correspondencia esa luminiscencia se acrecienta, porque nos descubre e ilustra el quehacer de un verdadero conquistador de la cultura cubana, la cual interpretó desde la lucidez de sus indagaciones y la vitalidad de su quehacer. <

¹ Está por aparecer un quinto volumen, que incluye una selección de cartas dirigidas al estudioso.

² Bebida que se ofrece en honor a los orishas.

³ Vocablo de origen lucumí. Señala inmortalidad.

El lingüista

Fernando Ortiz

Sergio Valdés Bernal

La primera incursión de Fernando Ortiz (1881-1969) en torno a nuestra lengua nacional fue una breve reseña hecha al *Vocabulario de voces cubanas*,¹ de la autoría del escritor y periodista español Constantino Suárez y Fernández, radicado en Cuba de 1906 a 1921 y conocido por el seudónimo de El Españolito.²

En esta reseña, publicada en la *Revista Bimestre Cubana* el mismo año de la aparición de *Vocabulario* en La Habana y de su reimpresión en Barcelona, Ortiz reconoció que el libro escrito por El Españolito constituía la actualización del ya anticuado *Diccionario provincial casi razonado de voces (sic) y frases cubanas* de Esteban Pichardo y Tapia,³ cuya quinta y última edición revisada y enriquecida por su autor databa de 1875.⁴ Además, Ortiz resaltó que el *Vocabulario* aportaba “considerable documentación a los estudios de filología cubana”.⁵ No obstante, acotó que Suárez no pudo recoger en su libro toda la riqueza lexical del español cubano, y criticó que algunas de las etimologías utilizadas para identificar los indigenismos fueron tomadas de la primera edición de la obra *Lexicografía antillana*⁶ de Alfredo Zayas,⁷ de 1914.

En fin, el *Vocabulario* de Suárez y la reseña que de él hiciera Ortiz sirvieron de estímulo para la elaboración de uno de sus más apreciados trabajos de corte lingüístico entre quienes nos dedicamos al estudio de la historia y la evolución del idioma español en Cuba: el *Catauro de cubanismos*, publicado originalmente en forma seriada entre los años de 1921 y 1922 en la *Revista Bimestre Cubana*.⁸

En lo que viene a ser la introducción a esta publicación, Ortiz advierte lo siguiente:

Si el *Vocabulario* de Suárez es un apéndice de la decimocuarta edición del *Diccionario de la Lengua Castellana* por la Real Academia Española, este pequeñísimo mamotreto que sigue será a su vez a manera de apéndice del vocabulario de cubanismos, por donde habrá de serlo del manoseado catálogo académico.⁹

Realmente, el *Catauro* enriqueció la visión que se tenía del español hablado en nuestro país pues, además de recoger creaciones populares como *desconflautar*, *fajatina* y otras que estaban en boga, así como una mayor cantidad de nuevas acepciones, incorporaba voces de origen subsahariano que habían sido obviadas por los léxicos o los diccionarios que le precedieron. Además, completaba la información que brindaban los diccionaristas cubanos que le antecedieron y, a su vez, ofrecía al lector la posibilidad de tomar en cuenta las opiniones de lexicógrafos de otros países en cuyas obras se han analizado palabras que son comunes tanto al español de Cuba como al hablado en otros países hispanoamericanos. Esto significa que Ortiz consultó

una vasta bibliografía que le permitió tener una visión mucho más completa a la hora de analizar cada vocablo, lo que hizo de *Catauro* un trabajo renovador en su momento.

Lamentablemente, esta publicación seriada de *Catauro*, así como la segunda, en forma de libro, publicada en 1923 bajo el título de *Un catauro de cubanismos. Apuntes lexicográficos*,¹⁰ adolece del defecto de que el léxico no está ordenado alfabéticamente, lo que hace ardua la labor de hallar cada vocablo de interés para el lector o estudioso de nuestra lengua. Ortiz explicó que ello se debió a que entregaba a imprenta las papeletas según salían de su pluma. Debido a la importancia que reviste esta obra, la Editorial de Ciencias Sociales dio a conocer una nueva edición corregida por el propio autor y editada varios años después de su fallecimiento, en 1974, esta vez con su material organizado alfabéticamente. En realidad, el *Nuevo catauro*,¹¹ como se denomina esta última publicación, es algo más que una simple ampliación ordenada alfabéticamente, pues se trata de una nueva versión cualitativa y cuantitativamente superior, que mantiene su vigencia como obra de consulta para todo aquel que se interese por el estudio del nivel lexical de nuestra lengua, tanto desde el punto de vista sincrónico como del diacrónico.

Otro aporte de Ortiz es el artículo “Los afronegrismos de nuestro lenguaje”,¹² en el que hizo un breve y profundo esbozo de los motivos que justifican la existencia de remanentes lingüísticos de las lenguas subsaharianas en el español hablado en Cuba. Aclaró que no llegó a producirse el predominio de una lengua subsahariana sobre otras, pues los esclavos africanos introducidos en el país fueron numerosos y de muy diversa procedencia etnolingüística. Explicó que estos se dispersaron entre las plantaciones y los ingenios. Incluso siempre se procuró que en los barracones habitaran esclavos de etnias diferentes, para que ninguna de sus lenguas fungiera como medio de comunicación interétnica y se vieran obligados a recurrir a la lengua de sus amos. De la lectura de este artículo también se puede deducir que las religiones cubanas de ascendencia africana que surgieron en nuestro suelo en gran medida sirvieron de refugio y preservación a determinadas lenguas, como el kikongo y el umbundo en la llamada Regla de Palo Monte o Conga, cuyos practicantes son conocidos como paleros; el yoruba, en el caso de la Regla de Ocha e Ifá, popularmente conocida como santería y sus miembros como santeros; el ewe y el fon en el culto llamado Regla Arará; y el efik y el ibibio predominantes en el habla de los miembros de la Sociedad Abakuá.¹³

En “Los afronegrismos de nuestro lenguaje” Ortiz también hizo referencia al *bozal*, modalidad afrohispana del español coloquial que servía de medio de comunicación entre los esclavos y sus amos e incluso entre los propios negros de diferentes grupos etnolingüísticos. También llamó la atención sobre expresiones

de base inglesa que pasaron de la jerga negrera al bozal, y que después se generalizaron en el español cubano de entonces, como *luku-luku*, ‘mirar’, del verbo *to look*; *tifi-tifi*, ‘ladrón’, del verbo *to thief*, ‘robar’, entre otros ejemplos.

En este artículo Ortiz resaltó cuán difícil era estudiar el aporte subsahariano al español de Cuba, dificultad que persiste en parte hasta el presente:

Apenas intenta abrirse paso el estudioso al través de su enmarañado follaje, cuando las dificultades se hacen, hasta la fecha, poco menos que insuperables, no precisamente por el abandono en que hasta hace pocos años han quedado estos estudios, sino por la multitud de lenguas y ramificaciones que se presentan al observador.¹⁴

Al igual que en *Catauro*, en este trabajo volvió a señalar que tenía en elaboración un glosario con “unas 500 papeletas de voces negras o amuladas”.¹⁵ Tales manifestaciones nos permiten esbozar la idea de que Ortiz fue muy cuidadoso en sus indagaciones extralingüísticas sobre el legado subsahariano. Por un lado, la elaboración de dos libros sobre el hampa afrocubana¹⁶ le dio parte del bagaje histórico y socioeconómico para comprender el fenómeno de lo que él posteriormente denominaría *transculturación*. En otro artículo, “Los cabildos afro-cubanos”,¹⁷ aseveró que la conservación de las religiones cubanas de origen subsahariano conllevó la preservación de las lenguas del culto.

Como una prolongación de *Catauro*, publicado en 1921, Ortiz dio a conocer en 1923 su artículo “Una ambueta de cubanismos”.¹⁸ Al respecto, el autor aclaró lo siguiente:

A continuación van otros cubanismos, pocos, apenas una ambueta, de los recogidos por nuestras últimas correrías por los montes, sabanas y cayeríos cubanos, en busca de otras ricas cosas de la tierra. Que sirvan para colmar el *Catauro*.¹⁹

Esta confesión de Ortiz nos demuestra que no era un investigador de gabinete, y que en sus andanzas por el país iba recopilando la necesaria información que después volcaba en sus trabajos y con la que apuntalaba sus acertadas observaciones y descripciones.

En ese mismo año 1923 volvió su atención hacia las reminiscencias subsaharianas en nuestra lengua nacional y publicó el artículo “La cocina afrocubana” en tres partes,²⁰ el cual fue luego objeto de una profunda revisión por el propio Ortiz y se reeditó en 1954 en un volumen sobre aspectos culinarios titulado *¿Gusta usted?*,²¹ en la compilación *Homenaje a Renato Almeida*,²² así como en la revista *Casa de las Américas*.²³ En estasediciones el

autor añadió nuevos vocablos y suprimió otros que, como *yuca* y *aguají*, erróneamente fueron definidos como subsaharianismos sin serlo. Estas correcciones realizadas por el propio Ortiz, demuestran que se mantuvo constantemente informado sobre el desarrollo de los estudios lexicográficos y que, cuando se hacía necesario rectificar un error, lo enmendaba.

En 1924 finalmente vio la luz el *Glosario de afronegrismos*²⁴ tan anunciado en sus trabajos anteriores, y punto culminante de sus indagaciones lingüísticas sobre el aporte de las lenguas del África al sur del Sahara a nuestro idioma nacional. En esta obra se encuentra la revelación de Ortiz respecto a sus inquietudes idiomáticas:

Este *Glosario* no es obra principal de nuestros afanes, sino estudio secundario, iniciado por la necesidad de no olvidar ese campo de influencia africana, en nuestro trabajo, que ya nos lleva distraídos algunos años, de apreciar en todo su valor sociológico el significado de la población negra en nuestra patria, especialmente en las capas de población culturalmente inferiores, donde más ha impreso su huella el factor negro.²⁵

Realmente el *Glosario* vino a ser un depositario de todos los vocablos que fue recogiendo Ortiz al adentrarse en el estudio de la presencia africana en nuestra cultura. Cada vocablo fue analizado semánticamente y se esbozó su probable etimología. Otro aporte del *Glosario* es la fundamentación del uso del término *afronegrismo*. En la terminología científica de la época era común utilizar *africanismo*, pero Ortiz especificó en la introducción:

No hemos querido denominarlos así, porque esa dicción de preferente significado geográfico, no da la idea exacta. Estos vocablos proceden de África, pero no de los pueblos árabes, ni de los turcos de Egipto, ni de los Boers de Transvaal, etc., sino concretamente de los “negros de África”. Y por eso hemos preferido acuñar los vocablos *negroafricanismo* o *afronegrismo* que estimamos de buena aleación.²⁶

Como destacó Manuel Moreno Fraginals,²⁷ el uso llegó a acuñar este término, incluso recogido por el *Diccionario* de la Real Academia Española a partir de 1983, lo cual es otro aporte más del *Glosario*. Esta obra devino hito en la historia de la lingüística cubana, al ofrecer, con profusión de detalles, una información más prolija y organizada sobre la contribución subsahariana a nuestra lengua nacional.

Posteriormente, Ortiz extrajo del *Glosario* vocablos relacionados entre sí y los publicó en forma de artículos: “Vocablos de la economía política afrocubana”,²⁸ “Personajes del folklore cubano”,²⁹ y “Etimología de la voz mambí”.³⁰

Otra importantísima investigación publicada en forma seriada en la revista *Archivos del Folklore Cubano* es “Los negros curros”.³¹ Aquí nos hallamos ante otro serio y profundo estudio dedicado a la jerga de un grupo muy característico del hampa afrocubana de comienzos del siglo xx, cuyos antecedentes se remontan a los negros horros de Andalucía introducidos en el país en el siglo xix. Ortiz relata que los negros curros modificaban su forma de hablar, imitando la de los antiguos pobladores procedentes de Andalucía, salpicándola con vocablos de la germanía española, con lo que trataban de presentarse como socialmente superiores a los negros bozales y criollos con quienes convivían. Ese estudio también es sumamente interesante, ya que su autor realizó un análisis crítico en lo referente al uso de los términos *argot*, *lenguaje general*, *lenguaje especial*, *jerga* y *seudojerga*, muy comunes en los trabajos científicos internacionales de carácter lingüístico de la época.

Entre los años 1928 y 1946, Ortiz realizó otras breves incursiones en el análisis del español cubano, como son los artículos “El ‘ajá’ de las habaneras”³² (entonces una de las más usuales interjecciones en el habla capitalina) y “‘Cañales’ dijo Martí”.³³ Del último, nos llamaron la atención dos hechos. Ortiz fue el primero en resaltar la necesidad de realizar investigaciones filológicas sobre la obra de este destacado escritor cubano, además de que también fue el primero en añadir un epíteto más a los muchos que se le añaden a la figura de José Martí: el de *lingüista*. En efecto, Martí no solo fue una de las figuras más sobresalientes de la literatura hispanoamericana, sino que también fue un gran cultivador de la lengua española, un estudioso del idioma, un verdadero lingüista.³⁴

En 1946, Ortiz dio a conocer otro trabajo de carácter lingüístico: “Algunos afronegrismos en la toponimia de Cuba”, artículo que es menester ponderar, ya que en aquel entonces eran sumamente escasos los estudios sobre la rica toponimia de nuestro suelo.

Ortiz, quien falleció en 1969, no volvería a publicar ningún estudio dedicado a la modalidad cubana del español americano. Como señalé anteriormente, solo hizo una revisión crítica de *Catauro*, que se publicó en 1974 con el título de *Nuevo catauro de cubanismos*. Sin embargo, es menester recordar que no abandonó por entero su labor como lingüista, pues si releemos sus trabajos sobre los más diversos aspectos de la cultura cubana, en todos hallaremos recopilación de vocablos y un sano intento por explicar su significado y etimología. Me refiero a libros como *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*,³⁵ de 1940; *Las cuatro culturas indias de Cuba*, de 1943;³⁶ *El huracán*,³⁷ de 1947; *La africanía de la música folklórica en Cuba*,³⁸ de 1950, a los impresionantes cinco volúmenes de *Los instrumentos de la música afrocubana*,³⁹ de 1952-1955, y a los artículos “El instrumento que los indocubanos llamaban ‘tabaco’; corrección de un error”,⁴⁰ “El güiro de moyubá o jobá”,⁴¹ “Las músicas africanas en Cuba”,⁴² “La zambomba, su carácter social y su etimología”,⁴³ “Las ‘malas palabras’ en los sacriloquios afrocubanos”,⁴⁴ “Del vocablo cañal y de otros del lenguaje azucarero”.⁴⁵

Debemos aclarar que no siempre los análisis etimológicos y los planteamientos de Ortiz fueron acertados en cuanto a sus disquisiciones filológicas referentes al legado lingüístico de África en nuestra lengua nacional, ya que a veces se dejaba llevar por su afán de encontrar raíz subsahariana en todo vocablo, incluso en los que no están vinculados a la lengua española. Pero en su defensa también debemos aclarar que estos errores en parte se debieron a los otrora escasos estudios sobre las lenguas del África subsahariana en la época en que le tocó vivir, por lo que esto no demerita el valor del conjunto de su obra para el conocimiento de nuestra habla popular. Además, cuando comprendía que había errado en alguno de sus análisis etimológicos, lo re-

conocía y lo corregía, muestra de la valentía de un autor que se respetaba a sí mismo, que respetaba a sus lectores y seguidores, en fin, un verdadero maestro, un lúcido científico.

Indudablemente, la lingüística cubana debe mucho a la labor de Ortiz. No solo colocó las primeras bases para el estudio del aporte subsahariano a nuestra lengua nacional, superando todo el tabú que envolvía al legado africano y presentándolo de varias formas (diccionarios, artículos seriados, comentarios con los que calzaba sus trabajos etnográficos y sociológicos), sino que también abordó desde época temprana otros temas relacionados con el lenguaje en general y con la lengua española en específico, en artículos como: “Ensayo de onomatología. Cultura de Ultramar”,⁴⁶ “Del estudio de idiomas. Mirando hacia afuera”,⁴⁷ “Las crónicas inéditas de Cervantes”,⁴⁸ “Por qué decirle a uno que ‘no tiene madre’ es un insulto. Cuestionario Folklórico”,⁴⁹ “Lenguaje de las campanas. Cuestionario Folklórico”,⁵⁰ “Trabalenguas. Collectanea”,⁵¹ “Del lenguaje vernáculo cubano”,⁵² “Más trabalenguas. Collectanea”,⁵³ “El vocablo folklore”,⁵⁴ “La escritura pre-alfabética”,⁵⁵ así como reseñas de libros importantes para el conocimiento del español hablado en América o del legado subsahariano en el portugués de Brasil.⁵⁶

Fernando Ortiz fue una figura multifacética de nuestra cultura, como lo demuestra su obra escrita, su trabajo de cátedra y de tribuna, sus esfuerzos como impulsor de instituciones científicas y de importantes publicaciones culturales. A lo largo de su vida dirigió varias instituciones cubanas de importancia, como la Sociedad Económica de Amigos del País a partir de 1923. Conjuntamente con José María Chacón y Calvo,⁵⁷ en 1923 fundó la Sociedad del Folklore Cubano y coadyuvó en la fundación de la Academia Cubana de la Lengua en 1926, y en 1928 participó en la adopción del acuerdo que propició constituir el Instituto Panamericano de Geografía. Posteriormente fue miembro y hasta presidente de la Academia de Historia de Cuba. Igualmente fundó y dirigió la Institución Hispano-Cubana de Cultura en 1926, la Sociedad de Estudios Afrocubanos en 1937 y el Instituto Cubano-Soviético en 1945.

No menos importante fue su labor para reanudar, a partir de 1910, la publicación de la *Revista Bimestre Cubana*, de la que fue director hasta 1959. Además, fungió como editor de la *Revista de Administración Teórica y Práctica del Estado*, y del *Boletín de Legislación*. En 1924 fundó y dirigió (durante más de seis años) la revista *Archivos del Folklore Cubano*; entre 1930 y 1931 dirigió la *Revista Surco*; y entre 1936 y 1947, la *Revista Ultra*. Numerosos artículos suyos vieron la luz en estas y otras publicaciones periódicas nacionales y extranjeras.

Su humanismo y su pensamiento científico, su preocupación patriótica, lo llevaron a interesarse por nuestra lengua nacional, soporte idiomático de nuestra cultura e identidad. Sobre ella nos dejó estudios que constituyen hondas brechas en la rica y variada fronda léxica cubana, que nos señalan rumbos que debemos ensanchar y continuar en nuestro quehacer como lingüistas. <

^[1] Constantino Suárez Fernández: Vocabulario de voces cubanas, La Habana, Librería Cervantes, 1921/ Barcelona, Imprenta Clarasó, 1921.

^[2] Aunque en 1921 regresó a su país de origen y se instaló en Madrid, El Españolito no dejó de colaborar con diversos periódicos cubanos (Diario Español, Diario de la Marina, La Correspondencia, Voz Astur, El Faro del Emigrante, El Emigrante). A partir de 1930 se relacionó con sectores republicanos y, al comenzar la Guerra Civil, formó parte del departamento de propaganda. Había nacido en Avilés en 1890, y falleció en Madrid en 1941.

^[3] Esteban Pichardo y Tapia (1799-1879) fue un geógrafo, lingüista y tardío novelista de origen dominicano, asentado en Cuba desde muy niño.

^[4] Esteban Pichardo y Tapia: Diccionario provincial casi razonado de voces (sic) y frases cubanas, La Habana, Imprenta El Trabajo, 1875.

^[5] Fernando Ortiz: “El Vocabulario de voces cubanas de Constantino Suárez”, Revista Bimestre Cubana, v. 16, n. 1, p. 58-64 [cit. p. 61], 1921.

^[6] Alfredo Zayas: Lexicografía antillana, La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1914; 2ª. ed., v. 2.

^[7] Alfredo de Zayas y Alfonso (1861-1934) fue un jurista cubano, orador, poeta y político, que llegó a ser presidente de la República desde el 20 de mayo de 1921 hasta el 20 de mayo de 1925. En 1895 fue detenido y deportado a la Península por sus actividades independentistas, donde pasaría los años de la guerra y escribiría muchos poemas en la Cárcel Modelo de Madrid. Regresó a Cuba en 1898 y se dedicó a la causa por la independencia de la Isla bajo ocupación militar estadounidense, además de participar activamente en la vida literaria del país. Aunque su gobierno se caracterizó por la corrupción que enfrentó a diferentes sectores de la sociedad, logró el regreso a la soberanía de Cuba de la Isla de Pinos, ocupada por los Estados Unidos, y fue el primer presidente en permitir la libertad de prensa sin censura.

^[8] Fernando Ortiz: “Un catauro de cubanismos”, Revista Bimestre Cubana, v. 16, n. 1, enero-febrero de 1921 hasta v. 17, n. 5, septiembre-octubre de 1922.

^[9] Fernando Ortiz: “Un catauro de cubanismos”, v. 16, n. 1, 1921, p. 51.

^[10] Fernando Ortiz: “Un catauro de cubanismos. Apuntes lexicográficos”, Colección Cubana de Libros y Documentos Inéditos o Raros, n. 4, La Habana, 1923.

^[11] Fernando Ortiz: Nuevo catauro de cubanismos, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974.

^[12] Fernando Ortiz: “Los afronegrismos en nuestro lenguaje”, Revista Bimestre Cubana, v. 18, n. 6, p. 321-327, 1922.

^[13] Para mayor información, consultar a Sergio Valdés Bernal: Las lenguas del África subsahariana y el español de Cuba, La Habana, Editorial Academia, 1987, y Lenguas africanas y el español de América, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2017.

^[14] Fernando Ortiz: ob. cit., 1922, p. 323.

^[15] Ibídem, p. 334.

^[16] Fernando Ortiz: Hampa afrocubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal), Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906 y “Hampa afro-cubana: Los negros esclavos. Estudio sociológico y de derecho público”, Revista Bimestre Cubana, 1916.

^[17] Fernando Ortiz: “Los cabildos afro-cubanos”, Revista Bimestre Cubana, v. 16, n. 1, 1921, p. 5-39.

^[18] Fernando Ortiz: “Una ambuesta de cubanismos”, Revista Bimestre Cubana, v. 18, n. 4, 1923, p. 297-312.

^[19] Fernando Ortiz: ob. cit., 1923, p. 297.

^[20] Fernando Ortiz: “La cocina afrocubana”, Revista Bimestre Cubana, v. 18, n. 6, 1923, p. 401-423; v. 19, n. 5, 1924, p. 329-336 y v. 20, n. 1-2, 1925, p. 94-112.

^[21] Fernando Ortiz: “La cocina afrocubana”, en ¿Gusta usted?, Imprenta Úcar, García, S.A., 1954, p. 671-678.

^[22] Fernando Ortiz: “La cocina afrocubana”, Homenaje a Renato Almeida, Rio de Janeiro, Edições Lembranças, 1957, p. 345-353.

^[23] Fernando Ortiz: “La cocina afrocubana”, Casa de las Américas, n. 36-37, 1966, p. 63-69.

^[24] Fernando Ortiz: Glosario de afronegrismos, La Habana, Imprenta Siglo XX, 1924.

^[25] Fernando Ortiz: ob. cit., 1924, p. XIII.

^[26] Ibídem, p. XIV.

^[27] Manuel Moreno Fraginals: África en América Latina, México: Siglo XXI Editores, 2006, p. 12.

^[28] Fernando Ortiz: “Vocablos de la economía política afrocubana”, en Cuba Contemporánea, t. 35, n. 138, 1924, p. 136-146. En este texto reprodujo las papeletas correspondientes a las voces bongó, bruja, coco, gangá, Oyá y otras.

^[29] Fernando Ortiz: “Personajes del folklore cubano”, Archivos del Folklore Cubano, v. 1, n. 1-2, 1928, p. 62-75 y 116-119. Aquí reprodujo algunas denominaciones del ámbito afrocubano: Cafú, Cafunga, chévere, quindembo, etc. Sobre el personaje Cafunga publicó un breve trabajo de dos páginas en Archivos del Folklore Cubano, v. 3, n. 3, 1928, p. 281-282.

^[30] Fernando Ortiz: “Etimología de la palabra mambi”, Social, v. 11, n. 2, 1924, p. 32 y 56. Reproducido en Vida Universitaria, v. 9, n. 2, 1929, p. 12-43.

^[31] Fernando Ortiz: “Los negros curros. Sus características. El lenguaje”, Archivos del Folklore Cubano, v. 2, n. 3 y 4, 1927, p. 200-222, 285-325; v. 3, n. 1, 2, 3 y 4, 1928, p. 25-50, 160-175, 250-256, 51-53. Reimpreso en forma de libro por la Editorial de Ciencias Sociales en 1978. Texto establecido por Diana Iznaga con prólogo y notas aclaratorias.

^[32] Fernando Ortiz: “El ‘ajá’ de las habaneras”, Archivos del Folklore Cubano, v. 3, n. 4, 1928, p. 38-40.

^[33] Fernando Ortiz: “‘Cañales’ dijo Martí”, Revista Bimestre Cubana, v. 44, n. 2, p. 291-295.

^[34] Para mayor información al respecto consultar Sergio Valdés Bernal: “José Martí y la lengua española”, Anuario L/L, n. 26, 1995, p. 4-37.

^[35] Fernando Ortiz: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencias de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y transculturación, La Habana, Jesús Montero, 1940.

^[36] Fernando Ortiz: Las cuatro culturas indias de Cuba, La Habana, Arellano y Cía, 1943.

^[37] Fernando Ortiz: El huracán, su mitología y sus símbolos, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1947.

^[38] Fernando Ortiz: La africanía de la música folklórica en Cuba, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Ediciones Cárdenas y Cía, 1950.

^[39] Fernando Ortiz: Los instrumentos de la música afrocubana, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Editoriales Cárdenas y Cía, 1952-1955.

^[40] Fernando Ortiz: “El instrumento que los indocubanos llamaban ‘tabaco’; corrección de un error”, Revista Tabaco, v. 14, n. 152, 1946, p. 17-22.

^[41] Fernando Ortiz: “El güiro de moyubá o jobá”, Islas, v. 5, n. 2, 1963, p. 279-292.

^[42] Fernando Ortiz: “Las músicas africanas en Cuba”, Revista de Arqueología y Etnología, segunda época, a. 2, n. 4-5, 1967, p. 235-253.

^[43] Fernando Ortiz: “La zambomba, su carácter social y etimología”, Estudios antropológicos publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, p. 409-423.

^[44] Fernando Ortiz: “Las ‘malas palabras’ en los sacriloquios afrocubanos”, Miscellanea Paul Rivet, octogenario dicata, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, v. 2, 1958, p. 840-856.

^[45] Fernando Ortiz: “Del vocablo cañal y de otros del lenguaje azucarero”, ATAC, n. 3, 1979, p. 22-27.

^[46] Fernando Ortiz: “Ensayo de onomatología. Cultura de Ultramar”, Cuba y América, v. 23, n. 3, 1907, p. 11. Se trata de una valoración crítica de Ensayo de onomatología o estudio de los nombres propios y hereditarios, de Valentín Letelier (Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1906).

^[47] Fernando Ortiz: “Del estudio de idiomas. Mirando hacia afuera”, El Tiempo. Boletín Semanal de Cuba y América, v. 13, n. 2, 1909, p. 3.

^[48] Fernando Ortiz: “Las crónicas inéditas de Cervantes”, Revista Bimestre Cubana, v. 8, n. 5, 1913, p. 325-327.

^[49] Fernando Ortiz: “Por qué decirle a uno que ‘no tiene madre’ es un insulto. Cuestionario folklórico”, Archivos del Folklore Cubano, v. 1, n. 2 y v. 1, n. 3, 1924 y 1925, p. 284-286.

^[50] Fernando Ortiz: “Lenguaje de las campanas. Cuestionario folklórico”, Archivos del Folklore Cubano, v. 1, n. 3, 1925, p. 286.

^[51] Fernando Ortiz: “Trabalenguas. Collectanea”, Archivos del Folklore Cubano, v. 1, n. 4, 1925, p. 279-280.

^[52] Fernando Ortiz: “Del lenguaje vernáculo cubano”, Archivos del Folklore Cubano, v. 2, n. 1 y 2, 1926, p. 68-71 y 120-123.

^[53] Fernando Ortiz: “Más trabalenguas. Collectanea”, Archivos del Folklore Cubano, v. 2, n. 4, 1927, p. 393.

^[54] Fernando Ortiz: “El vocablo folklore”, Archivos del Folklore Cubano, v. 4, n. 3, 1929, p. 206-208.

^[55] Fernando Ortiz: “La escritura pre-alfabética. Lección inaugural del ‘Curso de Paleografía y Archivología”, Ultra, v. 8, n. 51, 1940, p. 547-549.

^[56] Fernando Ortiz: “Dario Rubio. La Anarquía del lenguaje en la América española. 2 t. México. 1925. Bibliografía”, Archivos del Folklore Cubano, v. 2, n. 3, 1926, p. 276-277; “Ramón Arminio Laval. Del latín en el folklore chileno. 1927. Bibliografía”, Archivos del Folklore Cubano, v. 3, n. 2, 1928, p. 191-192; “Ramón Arminio Laval. Folklore hispanoamericano. Paremiología chilena. Santiago de Chile. 1928. Bibliografía”, Archivos del Folklore Cubano, v. 3, n. 2, 1928, p. 191-192; “J. Raimundo. O elemento afronegro na lingua portuguesa”, Revista Bimestre Cubana, v. 1, n. 2-3, 1935, p. 153-155; “Dante de Laytano. Os africanismos do dialecto gaúcho. Publicaciones recibidas”, Estudios Afrocubanos, v. 1, n. 1, 1937, p. 151-153.

^[57] José María Chacón y Calvo (1892-1969), conde de Casa Bayona, fue un erudito cubano reconocido internacionalmente. Se destacó como bibliófilo, crítico, ensayista, historiador, periodista, profesor y diplomático, además de descollar como gran animador cultural. Al igual que Ortiz, ocupó importantes cargos en diversas instituciones culturales cubanas (vicepresidente de la Academia Nacional de Arte y Letras, miembro de la Academia de Historia de Cuba y del Instituto de Cultura Hispánica, presidente de la Academia Cubana de la Lengua, del Instituto Cubano de Genealogía y Heráldica y de la Sección de Literatura del Ateneo de La Habana), además de desempeñar una exitosa labor como colaborador de los principales periódicos y las revistas de su época.

Cuba fue la última de las colonias hispanoamericanas que accedió al estatus republicano. Tamaña conquista demandó treinta años de lucha armada y sacrificios enormes del pueblo cubano. Al inaugurarse la república, la sumatoria de víctimas causadas por las dos grandes guerras y las acciones represivas de las autoridades españolas se acercaba al medio millón, y la más breve pero cruenta contienda de 1895 a 1898, computaba 150 000 menores huérfanos y una viuda por cada dos esposas.¹

En su devenir, las guerras independentistas sacralizaron el ideal libertario de los cubanos; irradiaron ejemplos de heroísmo y sacrificio; constituyeron fuente de significantes y significados culturales, políticos e ideológicos, e hicieron al pueblo cubano protagonista de una admirable historia nacional. Tal como afirmó Pedro Rodríguez: “la cultura cubana, en su más ancho sentido, la vida y la espiritualidad del cubano trascurren desde y por el hondo cauce abierto por las guerras independentistas, aunque a veces no tengamos plena conciencia de ello”.²

En el imaginario social que construyeron las batallas por la independencia cubana, José Martí ocupa un sitio de honor. El olvido de sí y la entrega total a la causa de la revolución construyeron el apostolado de Martí cuando él —aún fascinante y vital— aplicaba todas sus energías a la movilización de los recursos materiales y humanos para una nueva gesta contra el colonialismo español.

La frustración acumulada durante las primeras tres décadas republicanas no hizo sino engrandecer y popularizar su legado, en tanto este constituyó asidero ideológico, ético y político para amplios sectores de la población. Cuando la insurrección popular de 1933 no pudo trascender el punto de partida representado por la caída del tirano Gerardo Machado, las frustraciones del Zanjón y de París se reinstalaron en la herida abierta de una nación cuyo ideal supremo era ser libre. Y la presencia martiana, diseminada en anécdotas, retratos, versos, canciones, libros, estampillas, monedas y obras escultóricas, se hizo imprescindible.

Antes de ese período ya se habían escrito varias biografías de Martí, y Gonzalo de Quesada y Aróstegui había reunido en quince tomos la obra hasta entonces analizada, empeño al que dedicó los últimos quince años de su vida y cuyo término no alcanzó a ver. Pero es en los años 30 y 40 del pasado siglo en que la compilación, el análisis y la divulgación de los escritos de José Martí alcanzan un alto nivel de organización, como resultado del esfuerzo concertado de varios intelectuales e instituciones culturales cubanos.

Así, en 1936 surge la Editorial Trópico, que organizada como cooperativa se dio a la tarea de publicar, bajo la dirección de Gonzalo de Quesada y Miranda, la segunda edición, notablemente ampliada, de las obras completas de Martí, un proyecto cuya materialización requirió diecisiete años. En 1941, la Universidad de La Habana confió a Quesada y Miranda la apertura de un Seminario Martiano, anexo a la dirección de extensión universitaria, y a partir de ese año Emilio Roig de Leuchsenring impulsó, desde la Oficina del Historiador de La Habana, jornadas conmemorativas de la obra martiana que destacaron por su impacto popular. Por su parte, Félix Lizaso, con la publicación especializada *Archivo José Martí*, complementaría los esfuerzos de la Editorial Trópico, al promover nuevas interpretaciones sobre su vida y su obra.³

Entre los contribuyentes a la temprana sistematización de la obra martiana se encuentra Fernando Ortiz, a cuya iniciativa se debe la publicación de dos obras. La primera de ellas: *Poesía de José Martí*, contó con prólogo, compilación y notas de Juan Marinello y resultó el oncenso volumen de la *Colección de Libros Cubanos*, creada por Ortiz en 1928. Luego, en 1930, apareció el primer tomo del *Epistolario de José Martí*, reunido y anotado por Félix Lizaso.⁴

No se sabe con exactitud en qué momento Fernando Ortiz comenzó a leer sistemáticamente a Martí, nos dice Ana Cairo.⁵ Jesús

Zuleica Romay

Fernando Ortiz



- Aquí entre nosotros, Apóstol, ¿qué fue lo que usted soñó?

Guanche estima que el contacto inicial pudo ser resultado de las relaciones de su suegro, Raimundo Cabrera, con Gonzalo de Quesada y Aróstegui, pues ambos se conocieron en el exilio neoyorquino forzado por la guerra.⁶ Todo parece indicar que las lecturas martianas fueron parte de la formación intelectual del joven Ortiz, quien, como sabemos, retoma contacto con la Isla en 1895, tras vivir en España su infancia y los primeros años de la adolescencia.

De su persistente interés en la obra martiana da fe una carta suya al sacerdote valenciano Vicente Domenech, fechada en enero de 1929, en la cual remite copia del certificado de nacimiento del Apóstol, solicitada por el párroco en una misiva anterior. En dicha carta, Ortiz pide a Domenech “cuantos datos y antecedentes usted pueda encontrar, o adquirir, respecto a los parientes de José Martí, que según me dice, residen en esa, a fin de facilitar la labor de completar mis estudios, relacionados con nuestro ilustre prócer”.⁷

El despegue de la labor de sistematización de la obra escrita de Martí coincide —en Cuba y en otras excolonias iberoamericanas— con las primeras acciones de revalidación del arte africano, los debates sobre la autenticidad de nuevos géneros musicales y danzarios de innegable sustrato africano y el desarrollo de un pensamiento nacionalista que reivindicaba el carácter mestizo de ciertas expresiones culturales autóctonas. Es en este contexto —cuyo inquietante trasfondo fue el surgimiento y el auge del nacionalsocialismo alemán— que Fernando Ortiz da a conocer sus valoraciones sobre el antirracismo de José Martí, incorporando el discurso de la ciencia a las reivindicaciones que se hacían de su legado a través de la historia, la literatura y la política.

Sus argumentaciones trascendieron las artificiales fronteras entre el saber científico y el saber humanístico. Lo mismo en sus textos breves que en obras de mayor calado, como *El engaño de las razas*, Fernando Ortiz puso a Martí en diálogo con la tradición intelectual occidental, contraponiendo su humanismo a la falsa erudición de los ideólogos racistas de la época. La intención se anuncia en el primero de los tres exordios que encabezan la edición príncipe de *El engaño de las razas*: “No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y observador cordial buscan en vano en la justicia de la naturaleza, donde resulta, en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre”.⁸

Que el primer mensaje del autor corresponda a una de las formidables ideas expuestas en “Nuestra América” no solo aprovecha, en mi opinión, la contundencia y los altos valores estéticos de la aseveración martiana. Con semejante cita, Fernando Ortiz anticipa un análisis de la cuestión racial desde la América mestiza, el territorio donde la humanidad hubo de juntarse de manera caótica y abrupta para gestar naturalezas nuevas.

El engaño de las razas, quizás el más antropológico entre los títulos de Fernando Ortiz si nos atenemos a su tema central, es, a su vez, el más “indisciplinado” desde el punto de vista epistemológico, por su insistencia no en la centralidad de la cultura en abstracto —como propugnaba la antropología de la época— sino del ser humano como origen y fin de toda construcción cultural. Su prolija argumentación, que interpela a los dogmas de la disciplina, acota, refuta y dialoga con los científicos sociales más importantes del momento y acude al saber torrentoso cultivado por la humanidad, comparte el escepticismo de Martí ante las promesas adivinatorias de la genética, cuyo enfoque biologicista encontró anclaje en los postulados de Francis Galton.

Fernando Ortiz, como Martí, creía en la unicidad del conocimiento, el cual no puede ser repesado por cátedras ni disciplinas. Su insaciable curiosidad intelectual; el uso de corresponsales-libreros que le hacían llegar, desde diferentes lugares del mundo, los textos que necesitaba; su lectura atenta y en varios idiomas de

la información más actualizada; su prosa finísima, aventurada a establecer las más inesperadas relaciones entre procesos y fenómenos; y su afán de multiplicar tribunas para “poner la ciencia en lengua diaria”,⁹ como pidió el Maestro, le convierten en un aventajado discípulo de aquel.

Desde las páginas de la sección “Constante”, que escribió entre 1881 y 1882 en *La Opinión Nacional* de Caracas, y de *La América* de Nueva York, revista en la que trabajó y ejerció la dirección entre 1883 y 1884, Martí realizó una inteligente promoción de los avances de la ciencia y la tecnología de su época. Especialmente en la segunda de estas publicaciones, que con su pluma fue mucho más que una revista de anuncios, Martí puso en práctica formas novedosas de divulgación científica: “Y a nadie extrañe que demos así las noticias [...] Ciencia y literatura han de copiar a la naturaleza, en la que lo útil va siempre acompañado de lo transcendental. Ha de tenderse a desenvolver todo el hombre, y no un lado del hombre”.¹⁰ Es el consejo que pareciera seguir Fernando Ortiz, con una promoción de la ciencia y la cultura que empleaba de modo intensivo y simultáneo el púlpito universitario, las publicaciones especializadas, la radio, la prensa y los encuentros sociales.

En “Martí y las razas”¹¹ y “Martí y las razas de librería”¹² —textos coincidentes en fecha con la fase decisiva en la lucha contra el nazismo, pues aparecieron en 1941 y 1945 respectivamente—, Fernando Ortiz explicita la convicción del Apóstol en la unidad de la especie humana y argumenta científicamente su muy referenciada frase “no hay odio de razas porque no hay razas”. Tal aseveración, que he escuchado muchas veces conectada solamente a la cuestión racial, sintetiza, además, la convicción martiana sobre la imposibilidad de analizar las colectividades humanas desde perspectivas que solo han mostrado aplicabilidad en el universo zoológico y en el mundo natural.

Conviene no olvidar que, en 1882, en pleno florecimiento del paradigma biologicista y del llamado “racismo científico”, Martí, sin demeritar sus aportes a la ciencia, comentó la teoría de selección natural esbozada por Charles Darwin y que tan buenos dividendos rindiera a las empresas colonialistas europeas:

es esa la ley, ya famosa, de la selección natural, que inspira hoy a los teorizantes cegables y noveles, que tienen ojos ligeros, y solo ven la faz de las cosas, y no lo hondo, —e influye en los pensadores alemanes, que la extreman y dan por segura, —e ilumina, por lo que la exagerada teoría lleva en sí de fundamentos de hechos lealmente observados, el seno oscuro de la tierra a todos los estudiantes nobles roídos del apetito enfermador de la verdad.¹³

La vocación martiana de Fernando Ortiz se reafirmó hacia los años 40, una etapa en que saber científico y pensamiento político integran en él una manera otra de pensar lo cubano, como atinadamente ha argumentado Julio César Guanche.¹⁴ Entender la cubanidad le exigió recorrer un camino sembrado de paradojas, descubrimientos, diálogos y rectificaciones que lo llevaron de *Los negros brujos* a *El engaño de las razas*, obra en la que retoma y completa la crítica martiana a Charles Darwin y a Hebert Spencer, y se vale de la visión totalizadora del Maestro para evitar la falla que este imputaba al filósofo inglés y, por extensión, a la tradición positivista que aquel representaba.

En mayo de 1949, en una conferencia ofrecida en el Club Atenas, Ortiz reiteró: “El gran cubano José Martí lo dijo con elegancia metafórica y profundidad ética: ‘En este mundo no hay más que una raza inferior: la de los que consultan ante todo su propio interés; no hay más que una raza superior: la de los que consultan antes que todo el interés humano’”.¹⁵ Y ese mismo año, en una de las charlas ofrecidas en el programa radial *Universidad del aire*, razona sobre las presuntas causas raciales empleadas por los

ideólogos racistas para argumentar las diferencias entre los modelos civilizatorios de Europa, África y América. En tal ocasión, se apoya en lo que José Martí consideró “una superioridad que no es más que grado en el tiempo”,¹⁶ para concluir: “Las diferencias mentales entre los grupos humanos no son cuestión de raza, sino de cultura. No nacen por natura, sino por hechura. En las razas no hay jerarquías innatas de inteligencia, de sentimientos, ni de ética”.¹⁷

Sobre el ideario antirracista de José Martí, el investigador Ricardo J. Solís ha resumido en fecha muy reciente:

El ideario antirracista en la obra martiana puede organizarse en cinco aspectos: 1) la divulgación de investigaciones científicas sobre el origen común e igualdad de los seres humanos y su evaluación crítica; 2) la promoción del autoconocimiento de los pueblos de la América toda: sus raíces, procesos etno-culturales, históricos y sociales; 3) la exaltación de figuras destacadas pertenecientes a grupos racializados; 4) la difusión del cuerpo axiológico y las manifestaciones culturales de los grupos étnicos y las clases sociales [...] y 5) Su rechazo tajante a publicar en *Patria* textos que reprodujeran de forma estereotipada los modos de hablar del negro esclavizado.¹⁸

Similares regularidades encontraremos en la obra de Fernando Ortiz, desde la ruptura epistemológica evidenciada en 1940 con *Los factores humanos de la cubanidad*, un breve ensayo que explica como pocos los procesos etnoculturales, históricos y sociales que condujeron a la formación del ser nacional cubano. Asimismo, resulta fácil identificar en *El engaño de las razas* y en los textos breves que dio a conocer en esa década la voluntad de divulgar investigaciones científicas sobre el origen común y la igualdad de los seres humanos y su evaluación crítica.

En su bibliografía activa predominan las obras dedicadas a la difusión del cuerpo axiológico y las manifestaciones culturales de los grupos étnicos y las clases sociales. Destacan entre ellas dos abarcadoras investigaciones: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) y *Los instrumentos de la música afro-cubana* (1952-1955). Ambos títulos, a los que se suma *El engaño de las razas* (1946), constituyen el principal aporte a los estudios afroamericanos que hizo en vida.

Fernando Ortiz fue un martiano raigal, que no vaciló en hacer oír su voz en algunos de los espacios oficiales dedicados a celebrar el centenario del Apóstol, encomienda sumamente onerosa porque Fulgencio Batista, el oportunista convertido en dictador, pretendió maximizar los réditos políticos de la celebración de la efeméride desde la presidencia de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento a José Martí, entidad coordinadora por él creada, mediante el decreto presidencial 315 de 1952.

La evaluación inmediata de la situación aconsejaba declinar la cooperación con el usurpador, tal como hicieron muchos de los intelectuales a quienes Batista ignoró en la fase de diseño y preparación de las actividades conmemorativas, y cuyos nombres relacionó prolijamente Emilio Roig de Leuchsenring¹⁹. Sin embargo, adoptar la postura más radical habría anulado la oportunidad de ser escuchado y leído por sus compatriotas, de hacer uso político de su prestigio intelectual y conocido nacionalismo no partidarista. Disponerse a pronunciar una conferencia en la velada solemne realizada el 28 de enero en el Capitolio Nacional exigía combinar la audacia y la mesura, el enjuiciamiento ético y la persuasión política.

Quizás Ortiz consideró que su postura respondía al llamado realizado por Emilio Roig de Leuchsenring desde las páginas de *Carteles*: “No es el Gobierno el que va a conmemorar el Centenario de Martí; es Cuba, los cubanos todos, y en primer término, los cu-

banos martistas”.²⁰ No me atrevo a asegurar que su decisión fuera políticamente correcta, pero imagino en qué tribuna patriotera pudo convertirse ese acto sin un orador que tomara las altas cotas del pensamiento martiano como coordenadas de su discurso y lo aplicara, como hacía el Maestro, a situaciones concretas necesitadas de raigal trasformación.

Debió resultarle una tarea ingrata ponderar a Martí frente a un hombre situado en las antípodas del mártir de Dos Ríos, precisamente a quien, unos meses antes, había confesado al historiador, ensayista y periodista mexicano Jesús Silva Herzog la fuerte depresión nerviosa que lo abrumó después del golpe de estado del 10 de marzo.²¹

La alusión a la necesidad de hombres fuertes que empuñan el timón de la nación en tiempos tormentosos ha sido interpretada, en ocasiones, como una concesión al autócrata que hizo naufragar la Constitución de 1940. Personalmente, coincido con Luis Ángel Argüelles en que “Ortiz, a su modo peculiar y dadas las circunstancias, cuestiona la supuesta legitimidad del golpe de Estado que instaló en el poder a la dictadura batistiana”.²²

Mi interés en analizar los móviles de Fernando Ortiz me indujo a evaluar el contexto original de la reflexión martiana que algunos juzgan inoportunamente utilizada:

Fueron esas políticas mezquinas y personales las que hicieron fracasar la revolución de Yara. Meditando sobre aquella experiencia histórica, Martí escribió para los cubanos la siguiente lección: “Cuando un pueblo ve a sus timoneles en querella, y más ocupados de ver quién guía que de guiar bien el buque, entonces bendice a cualquier hombre osado que se hace del timón con mano fuerte y guía”.²³

Mi búsqueda en la edición crítica de las *Obras completas* de José Martí me deparó una sorpresa, porque la cita empleada por Ortiz en enero de 1953 no corresponde a un artículo sobre la revolución de 1868 o, al menos, relacionado con Cuba. En el texto publicado el 1^{ro} de junio de 1882 en la sección “Cartas de Nueva York expresamente escritas para *La Opinión Nacional*”, Martí se refiere a cuestiones de política interna en Francia.²⁴

Inmediatamente, me pregunté: ¿Por qué Fernando Ortiz, una persona de incuestionable honestidad intelectual, descontextualizó las reflexiones de Martí para aludir directamente a un sátrapa que se consideraba a sí mismo un “hombre fuerte y osado”?

Comprendí mejor su estrategia discursiva tras una lectura “contextual” de “Oración a Martí”. En las casi doce páginas de dicha conferencia la palabra *libertad* se menciona veintisiete veces y resulta elemento esencial en la “preparación artillera” realizada por el sabio cubano antes de llegar a lo que parece ser el mensaje principal. Las alusiones de Ortiz al ideal martiano de “un Estado republicano y gobernado por la voluntad expresa de su electorado con sufragio universal”, y al concepto de “libre sumisión a la voluntad general”,²⁵ como principio rector de la democracia republicana, anteceden a la parte del discurso que debió captar la máxima atención del dictador: aquella en que creyó ser ensalzado.

Considero que el mensaje cardinal destinado a Fulgencio Batista estaba contenido en el párrafo inmediatamente posterior al del presunto elogio:

glosando otro episodio de la Guerra de los Diez Años, él saludaba “en la república nueva el poder de someter la ambición, aun la más noble, a la voluntad general y acallar ante el voto de la patria la convicción misma del modo de salvarla”. Sin embargo, en los pasados cincuenta años varias veces, y casi siempre por obra de los mismos gobernantes, se quebrantó en nuestra república la continuidad constitucional.

Es innegable que la tercera parte de ese medio siglo hemos estado los cubanos sin gobiernos nombrados por virtud de mandatos electorales verdaderos.²⁶

Aludir al primer medio siglo de vida republicana, resaltando su frágil adhesión a la legitimidad emanada del sufragio era un mensaje directo para el hombre que apenas diez meses antes, al adjudicarse el cargo de Primer Ministro, no de Presidente de la República, había prometido “permanecer en el Poder por el tiempo indispensable para restablecer el orden, la paz y la confianza pública a fin de que, tan pronto se logren esos objetivos, pueda resignar el Poder en los mandatarios que el pueblo elija”.²⁷

El “episodio” al que se refería Fernando Ortiz era la aprobación, en la Asamblea de Guáimaro, de nuestra primera constitución republicana, sin dudas el mayor ejercicio democrático de los revolucionarios cubanos del siglo xix y primigenia fuente de derechos para una ciudadanía aún por construir. Sobre ella escribió José Martí en el periódico *Patria*, el 10 de abril de 1892:

En conjunto aprobaron el proyecto los representantes, y luego por artículos, “con ligeras enmiendas”. El golpe de la gente en las ventanas, y la muchedumbre, no muy numerosa, de los bancos del salón, más con el corazón encogido que con los vítores saludaron en la república nueva el poder de someter la ambición noble a la voluntad general, y acallar ante el veto de la patria la convicción misma, fanática o previsora, del modo de salvarla.²⁸

Como jurista y participante activo en los debates que nutrieron la Constitución de 1940, Fernando Ortiz conocía la importancia –política, simbólica y cultural– de la primera constitución cubana. Sin embargo, omitió el dato, probablemente porque la situación de Cuba, en el año del centenario de Martí, distaba mucho de la pauta civilista impuesta por los constituyentes de Guáimaro. Aquellos pugnaban por diseñar, en medio de la guerra, la república soñada, mientras que Batista había estrangulado la república y, para recuperarla, solo quedaba la opción de una nueva guerra, que se iniciaría cuatro meses después con el asalto al Cuartel Moncada.

Otro pequeño cambio llamó poderosamente mi atención. ¿Por qué donde decía “veto”, Ortiz escribió “voto”? En aquellas circunstancias, ¿consideraría insuficiente la premisa martiana de deponer la determinación individual ante la voluntad general, formalmente expresada? ¿Necesitaba hilvanar en su discurso el civismo expresado mediante el voto y la legitimidad de mandatos electorales verdaderos? ¿O el problema estaba en mí, que ansiosa de un hallazgo sobredimensionaba una simple errata?

Estimulada por la meticulosidad de los editores de *La Gaceta de Cuba*, retrocedí en el tiempo, cotejando las versiones que encontré o me fueron sugeridas, hasta llegar a la fuente original: la edición de *Patria* correspondiente al 10 de abril de 1892, en la que Martí rememora el histórico suceso.²⁹ Confieso no haberme sorprendido demasiado al constatar la fidelidad al texto original de las ediciones de las *Obras completas* hasta ahora publicadas.

Colegas puntillosos pudieran desaprobar el uso interesado que de las citas martianas realizó Fernando Ortiz en la velada solemne del 28 de enero de 1953. A mi modo de ver, solo la autoridad ética e histórica del Héroe Nacional cubano podía tornar irrefutable lo que allí dijo. El usurpador no había cometido aún los crímenes del Moncada, pero sus manos estaban manchadas con la sangre de Antonio Guiteras, Carlos Aponte y los represaliados durante la huelga de 1935.

Me hubiera gustado mirar directamente a Don Fernando y formular una pregunta vacua: si los cambios y las omisiones de ciertas referencias incluidas en “Oración a José Martí” obedecían

a un plan. Sospecho que él, inmune a la provocación, me regalaría una media sonrisa y una mirada irónica mientras evocaba la mueca displicente del tirano y el redoble de su mano enjoyada sobre la rodilla inquieta. <

^[1] Louis A. Pérez Jr.: La estructura de la historia de Cuba. Significados y propósitos del pasado, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2017, p. 35-36.

^[2] Pedro Pablo Rodríguez: “El 10 de octubre: la cultura de las guerras”, La Gaceta de Cuba, n. 5, septiembre-octubre de 2018, p. 3.

^[3] Ana Cairo: “José Martí y el proyecto republicano de Fernando Ortiz”, en Isaac Barreal y Norma Suárez (comp.) Martí humanista, La Habana, Fundación “Fernando Ortiz”, 1996, p. XI.

^[4] Véase: Juan Marinello (comp.): Poesía de José Martí, Colección de Libros Cubanos, Cultural, S.A., La Habana, 1929, y del mismo editor: Félix Lizaso (comp.): Epistolario de José Martí, La Habana, 1930-1931, 3 t.

^[5] Véase Ana Cairo: ob. cit., p. IX.

^[6] Jesús Guanche: “José Martí en el decursar antropológico de Fernando Ortiz”, Honda, n. 11, La Habana, 2004, p. 33.

^[7] Fernando Ortiz: Bregar por Cuba. Correspondencia de Fernando Ortiz 1920-1929, La Habana, Fundación “Fernando Ortiz”, 2014, t. I, p. 264.

^[8] Véase: Fernando Ortiz: El engaño de las razas, La Habana, Editorial Páginas, 1946.

^[9] José Martí: “La ley de la herencia (libro nuevo). Teoría nueva y racional de Brooks”, Obras completas. Edición crítica, La Habana, Centro de Estudios Martianos, t. XIX, p. 27.

^[10] José Martí: “Invento muy útil”, en La América, Nueva York, agosto de 1883, Obras completas. Edición crítica, Centros de Estudios Martianos, La Habana, t. XVIII, p. 106.

^[11] Revista Bimestre Cubana, La Habana, v. XLVIII, n. 2, septiembre-octubre de 1941, p. 203-233.

^[12] Cuadernos Americanos, a. IV, n. 3, mayo-junio de 1945, México, p. 185-198.

^[13] José Martí: “Cartas de Nueva York expresamente escritas para La Opinión Nacional”, Obras completas. Edición crítica, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2007, t. XI, p. 182-183.

^[14] Julio César Guanche: “La cubanidad entre el nacionalismo y la República”, <http://www.sinpermiso.info/printpdf/textos/la-cubanidad-entre-el-nacionalismo-y-la-republica>.

^[15] Fernando Ortiz: “La sínrazón de los racismos”, en Jesús Guanche y José A. Matos (comp.): Fernando Ortiz contra la raza y los racismos, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2013, p. 260.

^[16] José Martí: “El terremoto de Charleston”, Obras completas. Edición crítica, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2012, t. XXIV, p. 222.

^[17] Fernando Ortiz: “Los problemas raciales de nuestro tiempo”, en Jesús Guanche y José A. Matos (comp.): ob. cit., p. 222.

^[18] Ricardo J. Solís: “La cuestión negra y la guerra necesaria en José Martí”, ponencia presentada en Seminario Permanente de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe, México D.F., septiembre de 2018.

^[19] Emilio Roig de Leuchsenring: “La benemérita obra de los escritores martistas”, Carteles, v. XXXIII, n. 37, 14 de septiembre de 1952, p. 10-12.

^[20] Emilio Roig de Leuchsenring: ob. cit., p. 12.

^[21] Carta de Ortiz a Jesús Silva Herzog, fechada el 23 de mayo de 1952, en Ciencia, conciencia y paciencia. Correspondencia de Fernando Ortiz 1950-1962, La Habana, Fundación “Fernando Ortiz”, 2018, t. IV, p. 174.

^[22] Luis Ángel Argüelles: “La huella martiana en Fernando Ortiz”, Anuario, n. 5, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1982, p. 228.

^[23] Fernando Ortiz: “Oración a Martí”, en Isaac Barreal y Norma Suárez (comp.): ob. cit., p. 59.

^[24] José Martí: “Cartas de Nueva York expresamente escritas para La Opinión Nacional”, Obras completas. Edición crítica, La Habana, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2007, t. XI, p. 218.

^[25] Fernando Ortiz: ibídem, p. 51 y 58.

^[26] Fernando Ortiz: ibídem, p. 59.

^[27] VV. AA.: Moncada: antecedentes y preparativos, La Habana, Editora Política, 1980, p. 56.

^[28] José Martí: “El 10 de abril”, Obras completas, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965, t. IV, p. 388.

^[29] José Martí: “El 10 de abril”, Patria, 10 de abril de 1892, p. 2.

Antropología y literatura.

El escritor

Fernando Ortiz

María del Rosario Díaz Rodríguez

Fernando Ortiz (La Habana, 1881-1969) ha sido calificado como el tercer descubridor de Cuba, el último de los enciclopedistas cubanos y “la cara visible” y “clásica” de nuestros estudios antropológicos en su vertiente sociocultural. Pero es innegable que, a toda la lista de reconocimientos que recibió en vida y luego de su muerte, el ser considerado un escritor fue uno de los más apreciados por él, pues tal categoría no siempre se le otorga a quien se especializa en la docencia o en la investigación social.

La literatura, y en especial la producida en la Isla, tuvo en Fernando Ortiz no solo a un gran consumidor, sino además a un gran admirador; de ella se valió para realizar su obra enciclopédica.

Las obras literarias como complemento de la antropología

Desde sus inicios como ciencia, la antropología ha mostrado estrechos vínculos con la literatura, pues ambas tienen como objeto el encuentro con “el otro” y la preocupación por describir y narrar su mundo. Viajeros, exploradores, misioneros y otros plasmaron en textos disímiles sus observaciones en torno a la “otra realidad” que veían en dondequiera que fueran.

A medida que transcurrió el tiempo, luego de los procesos de descubrimiento y conquista de América, las crónicas primitivas y la literatura de viajeros fueron dando paso a las primeras obras literarias que retrataron lo relacionado con las costumbres, la vida cotidiana, las leyendas, las tradiciones, los imaginarios y las lenguas (variantes autóctonas de “las lenguas del poder”: inglés, francés, castellano, portugués y holandés). Sus autores fueron, sin dudas, los primeros etnógrafos que, inconscientes de su labor, dejaron para la posteridad, independientemente de su valía literaria, los testimonios de la época que alimentarían luego estudios de corte antropológico.

El pensamiento antropológico se consolida en el siglo xx y aparecen en América Latina y el Caribe autores cuya obra estuvo estrechamente vinculada a esta ciencia, como José María Arguedas, José Carlos Mariátegui, Miguel Ángel Asturias, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Jacques Roumain y Fernando Ortiz.

En Cuba, la literatura auxilió al estudio de los procesos socioculturales que fueron conformando durante el transcurso del tiempo a la mayor parte de los habitantes de la Isla, primero como *criollos* y, hacia el siglo xix, definitivamente como *cubanos*. Entre los siglos xvi y xix se produjeron textos que, sin ser todos obras maestras, con su descripción de la naturaleza y las costumbres, las tradiciones y las leyendas, así como de las manifestaciones de la cultura popular presentes en los campos y las poblaciones de la Isla, aportaron datos de incuestionable valor para la ciencia.

Un escritor interesado en las costumbres

Entre las primeras ambiciones intelectuales de Ortiz estuvo la de ser un escritor. Menorca, isla a la cual fue a residir con la madre a los catorce meses y donde vivió prácticamente hasta los quince años, fue un espacio propicio para iniciar sus escarceos literarios de la mano de amigos de su familia, constituidos en una original tertulia que influyó decisivamente en su iniciación intelectual.

En la casa familiar, construida a modo de la arquitectura colonial cubana, el niño Ortiz tuvo posibilidades de conocer a los amigos de su padrino Lorenzo Cabrisas: Joan Benejam, figura importante de la pedagogía y la cultura menorquinas,¹ el escritor y periodista Andrés Ruiz y Pablo, y el archiduque Luis Salvador de Austria, también devenido en escritor. Tanto Benejam como Cabrisas, que compartían proyectos educativos y culturales, fueron colaboradores en el acopio, por parte de De Austria, de datos sobre la historia y las costumbres isleñas. El Archiduque, quien por entonces había renunciado a sus derechos al trono imperial austriaco, se había retirado a vivir a Mallorca, donde escribió un libro sobre las islas titulado *Die Balearen* (1891).²

Los tertuliantes eran fervorosos partidarios del krausismo,³ que en España tuvo un enorme ascendiente sobre algunos grandes pensadores muy críticos con la decadente situación española, como Joaquín Costa, Francisco Pi y Margall, Nicolás Salmerón, Rafael María de Labra y Emilio Castelar.

Además, como hombres abiertos a las corrientes políticas progresistas, cabe la posibilidad de que apoyaran el Catalanismo con la *Renaixança*⁴ y a la figura de Pi y Margall (1824-1901), sobre todo en su etapa final, cuando en 1890 fundó una publicación semanal, *El Nuevo Régimen*, desde la cual defendió la independencia de Cuba.

Así, Ortiz, de niño, fue testigo, desde un ambiente familiar propicio para su maduración intelectual, de importantes acontecimientos culturales y políticos que ineludiblemente influyeron en su formación. Ellen Irene Diggs cuenta que:

El muchacho leía muchísimo. Le impresionaron mucho dos libros: una novela que no era histórica y que relataba las hazañas de Livigstone.⁵ El otro era la historia de la conquista de Méjico (sic) por Hernán Cortés. Leyó estos libros cuando tenía siete u ocho años, sin embargo, las impresiones que ellos despertaron en él lo iniciaron con interés en las culturas más diversas.⁶

También hay noticias de otras narraciones escritas y publicadas por él:

cuando tenía catorce años publicó su primera obra artística, un cuento en un periódico pequeño que había en Menorca. El asunto del cuento era sobre los niños en la escuela. “Había un niño muy torpe que tenía muchas dificultades para aprender las letras. Y había un loro de la vecindad que después de tanto oírlo repetir aprendió las letras y las sílabas”. En el cuento de D. Fernando el maestro decía al niño: “otra vez, otra vez” y antes de que el niño contestara, respondía el loro. Al maestro del colegio no le gustaba el cuento y le dijo a Fernando que era un plagio. Entonces Fernando respondió: “Ponga cualquier tema que quiera y yo le escribiré un cuento”. El maestro le pidió un cuento sobre el sitio de París durante la guerra franco-prusiana de 1872 (sic). Naturalmen-

te [era] un niño de catorce años y estaba en Menorca donde no había nada de esto, pero afortunadamente su madre tenía una biblioteca pequeña donde había una novela sobre París, sus misterios, las catacumbas y después de haber leído este cuento, el muchacho inventó otro cuento lleno de muertos, intrigas, etc. Por eso no solamente fue aprobado por el maestro, sino que fue considerado un autor. Sin embargo, poco después se fue del colegio.⁷

Con solo catorce años publica Ortiz su primer texto, fruto de observaciones en torno a la literatura costumbrista y al folclor menorquín, *Principi i Prostes*. En aquella época, también había publicado Andrés Ruiz y Pablo un texto sobre el tema: *Per fer gana: caldereta d' articles...*⁸ de tal forma que si Ruiz y Pablo, de quien Ortiz hablaría con admiración, preparó en el banquete de costumbres insulares el plato principal, el novel autor puso los entrantes (“principi”) y los postres.

En la Universidad de Barcelona obtuvo el grado de Licenciado en Derecho, en junio de 1900.⁹ A esa época se remonta su relación con algunas figuras eminentes de la sociología, la criminología y el derecho penal con las que se escribió, como Constancio Bernaldo de Quirós, Enrico Ferri y Raffaele Garófalo.¹⁰

Viajó entonces a Madrid para realizar el doctorado. Años después, en 1917, narró sus experiencias estudiantiles en la Universidad Central de Madrid.

Uno de los profesores que ejerció entonces mayor influencia en su pensamiento científico fue Manuel Sales y Ferré, uno de los precursores de la sociología en España y director del Instituto de Sociología de Madrid. Bajo su dirección y junto a sus compañeros de clase, el joven estudiante ofreció conferencias donde dio a conocer aspectos de la sociedad menorquina en la que vivió hasta su adolescencia.

En el Museo de Ultramar de Madrid, Ortiz tropezó, a inicios del siglo xx y por primera vez, con los atributos de una “terrible” y misteriosa secta negra cubana: los ñáñigos o abakuás originarios del Calabar (territorio situado entre las actuales Nigeria y Camerún), que había horrorizado a la “buena sociedad” de la centuria anterior. Leyó, además, diferentes obras publicadas sobre los ñáñigos, pues en el seminario de posgraduados del Instituto de Sociología le habían solicitado impartir una conferencia a propósito del tema. Entre otros libros Ortiz estudió *Los criminales en Cuba*, de José Trujillo y Monagas, donde el funcionario policial de origen canario¹¹ relataba toda la campaña librada en 1881 contra la sociedad secreta abakuá por el Gobernador Civil de La Habana. También repasó el folleto *Los ñáñigos: su historia, sus prácticas, su lenguaje*, del mismo autor, y el texto de una famosa conferencia pronunciada por esas fechas por Rafael Salillas, quien se interesó en el tema ñáñigo después de haber presenciado una ceremonia de esta sociedad en una visita efectuada a la Fortaleza de Achío, en Ceuta, lugar de destierro de muchos cubanos durante la etapa colonial. Ortiz trabajó con otros textos de Salillas sobre el hampa, “las asociaciones de ladrones y pícaros en los siglos xvi y xvii, o la brujería”,¹² y con el libro de Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico*, redactado a la medida de otro famoso de la época, *La mala vida en Roma*, de Alfredo Nicéforo y Scipion Sighele.

Ortiz y otros autores de su tiempo

En 1902 volvió a Cuba¹³ con lo ñáñigo en la cabeza y decidió investigar los “márgenes” de la sociedad habanera donde pululaban mendigos, prostitutas, “brujos”, bandidos y “criminales”:

Puse mano a la obra en colaboración. Mario Muñoz Bustamante, en aquel entonces redactor de *El Mundo*, quedaría encargado de lo tocante a la mendicidad, y el Dr. Miguel de Carrión escribiría en torno a la prostitución. Pero todo quedó ahí, es decir, Bustamante no hizo nada y Miguel de Carrión, médico especialista, escribió tres novelas, entre ellas “Las Honradas”.¹⁴

Ellos compartieron con Ortiz saberes y experiencias de sus respectivos campos profesionales. Aunque el proyecto investigativo no pudo ser concluido, la cultura cubana cuenta con tres resultados muy importantes a partir de aquel: el libro *Los negros brujos* (1906) de Fernando Ortiz, y las novelas de corte psicológico-social *Las Honradas* (1917) y *Las Impuras* (1919), del médico Miguel de Carrión, uno de los narradores más importantes de la primera mitad del siglo xx, quien aplicó sus conocimientos científicos en la creación de la llamada novela naturalista cubana.¹⁵

En la década del 20, la atenta mirada que Ortiz dirigía a los acontecimientos culturales y políticos de la época también se enfocaba en la juventud que se encontraba a su alrededor. Aunque no formó parte de grupos tan importantes como el Minorista¹⁶ o Avance, sí conoció a sus integrantes, se reunió con ellos en tertulias, veladas y otras actividades, y los sumó a muchas de sus empresas intelectuales.

Desde finales de los años 20, Ortiz acopió numerosa información sobre un asunto que le había comenzado a interesar por aquel entonces: la eclosión, en Cuba y en otros ámbitos, del negrismo como movimiento o de la negritud en el arte y en la literatura, que tuvo en París precursores como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léonard Sainville y Léon-Gontran Damas, y que se presentaba muy a tono con las diferentes corrientes del vanguardismo artístico europeo.

En Cuba, las primeras manifestaciones del “arte negro” en el siglo xx comienzan aproximadamente en los finales del 20 y principios del 30, con la obra de compositores como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Ernesto Lecuona. En la literatura, con la poesía de Ramón Guirao, de José Zacarías Tallet y de Emilio Ballagas,¹⁷ entre otros. Narradores como Alejo Carpentier también incursionaron en esta vertiente, en textos como *Écue-Yamba-Ó*.

Cuando Nicolás Guillén publicó *Motivos de Son* en 1930 con “boca nueva que habrá de decir la palabra de dos continentes –África y América– incomprensidos y explotados”,¹⁸ Fernando Ortiz escribió desde las páginas de la revista *Archivos del Folklore Cubano* una reseña al libro¹⁹ que abrió un nuevo camino a la literatura de la Isla. La nueva literatura no era “blanca” al uso de Europa, ni negra africana, sino un producto de la transculturación todavía no descrita por él, pero sin dudas en estudio por entonces. Guillén y su universo vital provenían de ese mismo choque multiétnico característico de América, que produjo mestizos hijos de negra y blanco, o de blanca y negro, en otras palabras, mulatos. En la obra de Nicolás Guillén vio Ortiz la materialización literaria del fenómeno de la transculturación que ya se encontraba estructurando, como también en la obra de Wifredo Lam, por lo que a ambos dedicó importantes páginas. Ortiz no estaba en presencia de un “arte negro”, sino de algo diferente, un fenómeno peculiar, propio de las singulares condiciones his-

tóricas y sociales de Cuba y de todos los lugares del Nuevo y del Viejo Mundo donde coexistieron negros y blancos: la mulatez. En el período comprendido entre 1934 y 1939 escribió trabajos sobre la poesía y la literatura mulatas, así como un libro que no llegó a concluir, titulado *La epifanía de la mulatez*.²⁰

A Ortiz le atraía la literatura, siempre la tuvo como una importante fuente de adquisición de datos para su labor científica, además de considerarse él mismo un escritor. De hecho, uno de los primeros trabajos publicados por él sobre literatura, entre los conocidos, es a propósito de la producción de Miguel de Cervantes.²¹ Con posterioridad, escribió otros, fundamentalmente sobre la presencia del negro en la literatura española y de Cuba; publicó asimismo distintos artículos, como el dedicado al poema de Agustín Acosta “La Zafra”, “de gran valor y trascendencia”.²² La obra de Guillén, Ballagas, Tallet y otros autores en el panorama literario cubano fue un incentivo para Ortiz, quien acometió con gran interés el estudio de la poesía negra desde las literaturas españolas e hispanoamericanas de los Siglos de Oro y del Barroco hasta la llamada poesía mulata del siglo xx. Intentó escribir un libro que tituló “La literatura cubana desde sus orígenes”, que dejó inconcluso prácticamente en el principio.²³

Hay grandes momentos de la literatura que han quedado fijados en la memoria colectiva y en los documentos, de los que Fernando Ortiz y José María Chacón fueron artífices desde la Institución Hispano-Cubana de Cultura. La visita del poeta Federico García Lorca a Cuba fue uno de ellos:

Cuando la Institución Hispano-Cubana de Cultura trajo por fin a Cuba a Federico García Lorca,²⁴ su presencia se convirtió en un acontecimiento cultural memorable, casi una leyenda.²⁵ Llegó procedente de Nueva York, en marzo de 1930 [...] tan recio en su carácter y en sus ideas, tan lleno de alegría y entusiasmo. Lorca era la pasión misma, el arrebato de las emociones encontradas. [...] [S]e acercó a Ortiz por medio de su cuñada Lydia Cabrera,²⁶ a quien conocía de Madrid y [ella] comenzaba a dar los primeros pasos en el estudio de las culturas africanas en Cuba como mentor.²⁷ Hay quienes dicen que fueron juntos a un toque de tambor,²⁸ pero a mí no me consta. Lo que sí puedo decirte es que Lorca estableció con Ortiz una buena amistad y le pidió mucha información, [...].²⁹

Lorca escribió a sus padres desde Nueva York el 30 de enero de aquel año y les dijo que era ya seguro el viaje a Cuba en el mes de marzo, pues el intelectual español asentado en los Estados Unidos Federico de Onís, lo había arreglado (con Fernando Ortiz). En Cuba daría ocho o diez conferencias. Luis Cardoza y Aragón³⁰ recordaba que varias semanas antes del arribo de García Lorca a La Habana, Juan Marinello había leído una carta enviada por Fernando Ortiz desde Nueva York en el mes de febrero en la que narraba su encuentro con Federico y los arreglos para que fuera a La Habana a dar una serie de lecturas. Don Fernando anunció la presencia de Federico tal como fue: armoniosa y deslumbradora.

Durante su estancia en Cuba, Lorca realizó algunas actividades en compañía de Ortiz. Coincidió con él en un almuerzo ofrecido por la *Revista de La Habana* en los jardines de la cervercía La Polar, el 21 de marzo. Chacón, Alfonso Hernández Catá, Luis Cardoza y Aragón y Rodríguez Embil también asistieron. El 19 de abril viajan juntos a Santiago de las Vegas en compañía de

José Antonio Fernández de Castro, invitados por la Asociación Artística Euterpe.³¹

La *Revista de Avance* organizó el 11 de junio la despedida a Lorca y Adolfo Salazar, así como la bienvenida a Carlos Enríquez con un almuerzo en el hotel Bristol. Asistieron intelectuales que habían establecido relaciones con Lorca durante su estancia en el país: Porfirio Barba Jacob, José Zacarías Tallet, San Juan, Amadeo Roldán, Antonio Quevedo, José A. Fernández de Castro, Eduardo Abela, José de Sicre, Rafael Suárez Solís y los editores de la *Revista de Avance*. También fueron al homenaje Fernando Ortiz y José María Chacón y Calvo, Pedro López Dorticós y su amigo granadino Francisco Campos Aravaca, cónsul de España

De los demonios remedianos a la tesis sobre la cubanía

Entre finales de los años 20 y principios de los 50 acopió información y comenzó a escribir un monumental y erudito texto –dividido en tres volúmenes– sobre el fenómeno de la brujería, la hechicería y la lucha de la Inquisición contra ellas, que die- ra respuesta satisfactoria a la existencia de viejos manuscritos conservados en el Archivo de Indias. En estos, los alcaldes de Remedios dieron fe jurada bajo notario de la presencia real de legiones de demonios moradores del cuerpo de la negra Leonarda en esa villa del centro de Cuba, lo cual fue la génesis de los ya famosos documentos “reales y jurados” de los alcaldes, del inquisidor P. Joseph González de la Cruz y de los demás partícipes en la narración vinculada con las “villareñas villas” en el siglo xviii. Los libros fueron *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959), *La santería y la brujería de los blancos* (2000), primer volumen de la serie Defensa póstuma de un inquisidor cubano del siglo xviii, a la que también pertenece su segunda parte, *Brujas e inquisidores* (2004).

En la introducción de este texto, que el autor llamó “Prologo- guillo”, expresa:

La narración de un curiosísimo episodio dramático ocurrido en la cubana villa de San Juan de los Remedios, en el cual intervinieran principalmente un inquisidor, una negra energúmena y numerosas legiones de demonios, durante el último tercio del siglo xviii (véase nuestro libro *Una pelea cubana contra los demonios*) nos llevó al intento de explicar cuál fue el ambiente en que ocurrió la tragedia, de manera que el protagonista P. Joseph González de la Cruz pudiera tener en [nuestra] póstuma defensa algún descargo a su conciencia si aún se haya en el purgatorio expiando sus culpas y por lo menos algún alivio ante la audiencia que está a cargo de sus conciudadanos de la Historia, donde aún se están tramitando tantos juicios revisorios de seculares veredictos. Para nuestro alegato escribimos ya un volumen que explicá- cose con el título *Energúmenos y clérigos [La santería y la brujería de los blancos]*, en el cual nos referimos sobre todo a los conceptos del demonismo, tales como eran entendidos por los eclesiásticos españoles que en aquellos tiempos querían gobernar, sin lograrlo casi nunca, la vida espiritual del pueblo de Cuba. [...] Este volumen que ahora sale a la luz con el epígrafe de *Brujas e inquisidores*, será, pues, un complemento del susodicho.

[...] Desde que en 1906 publicamos nuestro libro *Los negros brujos*, nos sentimos obligados a escribir otro acerca de

en Cienfuegos.³² En la apertura del I Congreso de la UNEAC, celebrado en La Habana el 19 de agosto de 1961, Guillén recordaría:

Lo conocí en La Habana, hace treinta y un años. –Me lo presentó José Antonio Fernández de Castro [...]. Pero Lorca no se marchó de La Habana al término de sus compromisos con Don Fernando Ortiz. Se quedó en Cuba, le gustaba irse en las noches a las “fritas”, a los confines de Marianao [...]. Habían aparecido por aquel entonces los “Motivos de Son”.³³ Él retuvo el ritmo de esos poemas y luego escribió un “son” suyo, un son “lorquiano” que dedicó a Fernando Ortiz [...].³⁴

Los blancos brujos, no dedicado a la “magia blanca” sino a la magia negra de los brujos blancos. Este libro responde aun, cuando solo en parte, a ese propósito, pues ha de referirse a las más notorias aberraciones que la creencia en los entes sobrenaturales malignos produjo sobre los pueblos de los blancos, precisamente en una época en que para muchos de ellos fue un prodigio de cultura y de apoteósica civilización, la época del descubrimiento y de la conquista de América, cuando los invasores, encrudelecidos por su fe y su codicia, destruían los libros, cultos y civilizaciones de los indios, basándose en la falsedad de su religión, en las atrocidades de sus ritos y lo nefando de algunas de sus costumbres. Este libro dará al lector una breve y sintética idea de cómo en la religión de los blancos y al amparo de su teología y sacerdocio, había también mitos grotescos, ritos bárbaros, nefandas inmoralidades y crueldades impías.

Durante esos años, ya se encontraba ocupado en la estructuración de la tesis sobre la *cubanidad* o *cubanía*, neologismos que introdujo en el léxico cotidiano³⁵ y que expuso en varios de sus trabajos de la época. El más relevante fue “Los factores humanos de la cubanidad”, donde explicó mediante una espléndida imagen visual –el ajiaco– el proceso histórico y social de construcción incesante de la cubanidad en términos antropológicos, con la utilización del exponente histórico más “típico” de la cocina cubana.

Ortiz le escribió al antropólogo el 25 de noviembre de 1939:

Mi estimado amigo: [...] Esta tiene por objeto remitirle, por correo aéreo, las primeras pruebas de página que acaba de entregarme la imprenta de mi ensayo sobre los contrastes del tabaco y el azúcar. La prueba y los tipos son muy claros y no tendrá gran dificultad en leerla.³⁶

En ese ensayo orticiano se encuentra presente el nuevo concepto que desarrollará con más amplitud en otros artículos³⁶ y en el ensayo de interpretación *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: la transculturación. *Libros Cubanos. Boletín de Bibliografía Cubana* saludó en su número correspondiente a septiembre-octubre de 1940 la aparición de *Contrapunteo*, donde “[...] la gracia literaria y la competencia científica hacen de este libro un legítimo ensayo, en la más exigente definición del género, y al mismo tiempo una obra de culminación investigadora, de gran

importancia para el conocimiento de las realidades cubanas en los órdenes sociológico y económico”.³⁸

A la manera medieval, el autor nos introduce en el tema del libro y da rienda suelta a su pluma:

Un arcipreste³⁹ de buen humor, correntón y gran poeta, muy famoso en la Edad Media, dio personalidad al Carnaval y a la Cuaresma y los hizo hablar en buenos versos, poniendo sagazmente en los decires y contradecires del coloquio [...] los males y los bienes que del uno y de la otra le venían a los mortales [...] Acaso la célebre controversia imaginada por aquel gran poeta sea precedente literario que ahora nos permitiera personificar el moreno tabaco y la blanconaza azúcar, y hacerlos salir en la fábula a referir sus contradicciones. [...] Tales contrastes no son religiosos ni morales, como eran los rimados por aquel genial presbítero y gran poeta [...] Tabaco y azúcar se contradicen en lo económico y en lo social [...]. Pero, además, el contrastante paralelismo del tabaco y el azúcar es tan curioso, al igual que el de los personajes del diálogo tramado por el Arcipreste, que va más allá de las perspectivas meramente sociales para alcanzar los horizontes de la poesía.⁴⁰

El sobresaliente investigador y excelente conocedor de la literatura que fue Fernando Ortiz abrió con este libro una nueva época en su obra y en el género del ensayo, en donde halla con un singular estilo y gran maestría, mediante un contrapunto cultura-entorno, ciencia “pura” y narración literaria, un instrumento epistémico-interpretativo igualmente asequible a un público más amplio que el de sus obras anteriores.⁴¹ Resulta muy interesante descubrir que un texto sobre las acciones sociales de las dos “mercancías” definitorias de la historia económica cubana “fascina” y atrapa como si fuera una novela a quien lo lee aún en la actualidad; un “extraño efecto que el libro produce en los lectores”, quienes, en la medida en que “Ortiz nos habla sobre el tabaco y el azúcar, más sentimos que aprendemos sobre los cubanos, su cultura, musicalidad, humor, su pérdida de raíces y su modo barroco de rearmar sus identidades al integrar los significados fracturados de múltiples culturas”.⁴²

Fernando Ortiz utilizó la Literatura como fuente de información desde sus inicios investigativos en España, Italia y en la propia Cuba, a tono con las escuelas de pensamiento en las que se formó en un inicio, y con aquellas que estudió a lo largo de su vida científica, para la creación de parte de su obra antropológica.

El resultado de ello está en obras como *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* que no solo es una de los más importantes textos de la antropología de Cuba, en la que presentó al mundo su concepto de transculturación, sino, además, es el ejemplo más conocido hasta el momento del legado literario de Ortiz, de la utilización de recursos y géneros para ilustrar espléndidamente procesos históricos, económicos y culturales cubanos.

Por ello la antropología sociocultural lo considera uno de sus más importantes referentes al utilizar con gran maestría forma y contenido, en su escritura de “precisa y elegante cláusula”, siempre clara y lógica, en donde “[...] las ideas se desarrollan cual si las unas llamaran a las otras”.⁴³

Y allí permanecerá el escritor Fernando Ortiz en justo lugar al lado de los grandes de la literatura latinoamericana y caribeña, quienes en sus obras reflejaron historia y cultura dentro de los complejos procesos de construcción identitaria nacional, en tanto nuevos descubridores de sus propios mundos. <

¹ Fernando Ortiz (1906): “Joan Benejam”, *Cuba y América*, La Habana, v. XX, n. 16, 14 de enero, p. 243-244.

² Luís Salvador de Habsburgo, archiduque de Austria. *Die Balearen* (1891), dato ofrecido por el Dr. Jaume Bover, director en 1994 de la Biblioteca Española del Instituto Cervantes en Tánger, Marruecos.

³ Doctrina filosófica que defiende la tolerancia académica y la libertad de cátedra frente al dogmatismo. Debe su nombre al pensador poskantiano alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Esta filosofía tuvo gran difusión en España, donde alcanzó su máximo desarrollo práctico gracias a la obra de su gran divulgador, Julián Sanz del Río, y a la Institución Libre de Enseñanza dirigida por Francisco Giner de los Ríos. *El Krausismo Alma Mater Hispalense* (Universidad de Sevilla), <https://personal.us.es/alporu/historia/krausismo.htm>, [20 de junio de 2018].

⁴ La *Renaixença* o Renacimiento catalán no era solamente un fenómeno lingüístico y cultural, sino un creciente movimiento político que defendía “una identidad catalana separada y aranceles proteccionistas para cuidar la base industrial catalana que se expandía con rapidez”. Gijs Van Hensbergen (2001): *Antoni Gaudí*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 89.

⁵ David Livingstone (1813-1873), médico y misionero escocés, uno de los más prominentes exploradores de África.

⁶ Ellen Irene Diggs (1944): “Fernando Ortiz. La vida y la obra”, tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, Biblioteca Nacional “José Martí”, Fondo “Fernando Ortiz”. La redacción original está revisada por Ortiz y tiene retoques de este artículo.

⁷ Ellen Irene Diggs: ob. cit., p. 6.

⁸ Carlos Salord i Comella: “Ortiz, un gran ciutadellenc desconocido”, *Menorca*, sábado 18 de abril de 1998, p. 5; “N´ Andrés Ruiz y Fernando Ortiz”, *La Veu*, 8 de mayo de 1998, p. 26.

⁹ Según consta en su expediente en la Universidad de Barcelona, Ortiz se graduó de licenciatura en Derecho el 18 de junio de 1900. La Universidad Central de Madrid conserva el expediente donde consta que el cubano se graduó además como doctor en Derecho en 1901. Varios testimonios confirman que cursó libremente las asignaturas, y que por ello concluyó la carrera en tan poco tiempo. La fecha de su tesis de grado, *Base para un estudio sobre la llamada reparación civil. Memoria para optar por el grado de Doctor en Derecho*, es de 1901 y fue publicada como libro ese año en Madrid.

¹⁰ Carpeta 348, correspondencia variada, Fondo “Fernando Ortiz”, Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí” (BNCJM).

¹¹ José Trujillo y Monagas, además de obtener celebridad por estas circunstancias, fue el abuelo paterno del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, que gobernó con y sin la presidencia desde 1930 hasta su asesinato en 1961.

¹² Carmen Ortiz García: “Relaciones de Fernando Ortiz con los antropólogos españoles”, *Cataura*, a. 2, n. 3, enero-junio, 2000, p. 67.

¹³ En julio de 1895, recién graduado de bachiller, Ortiz regresa a La Habana y en su Universidad estudia los primeros años de la carrera de Derecho, que continuará en Barcelona a partir de 1898.

¹⁴ Fernando Ortiz: entrevista publicada en *El País*, viernes 25 de noviembre, 1955, recorte de prensa, Carpeta 337, Homenaje nacional a Fernando Ortiz, Fondo “Fernando Ortiz”, BNCJM.

¹⁵ María del Rosario Díaz (1998): “Fernando Ortiz y su proyecto de investigación sobre la mala vida” y “El archivo de don Fernando Ortiz. 500 años de transculturación en Cuba a través de sus documentos”, ponencias presentadas respectivamente en la Conferencia Científica Internacional “Esclavitud y marginalidad”, Instituto de Literatura y Lingüística, abril, y en el XLIII SALALM (Seminar of Adquisition of Latin American Library Materials), San Juan de Puerto Rico y publicada en *Caribbean Studies: Bibliographic Access and Resources for the Past, Present and Future*. Seminar of Adquisition of Latin American Library Materials, SALALM, XLIII Conference Secretariat; Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin, 2002.

¹⁶ Véase Ana Cairo (1978): *El Grupo Minorista y su tiempo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, p. 22.

¹⁷ Ballagas le escribe a Nicolás Guillén una importante carta a propósito del tema, con fecha 2 de mayo de 1930. Alexander Pérez Heredia (comp.) (2002): *Epistolario de Nicolás Guillén*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 30-31.

¹⁸ Ibídem, p. 31.

¹⁹ Fernando Ortiz (1930): “*Motivos de son* por Nicolás Guillén”, *Archivos del Folklore Cubano*, n. 3, julio-septiembre, p. [22]-238.

²⁰ Archivo Fernando Ortiz del ILL. La Fundación “Fernando Ortiz” lo publicó bajo el título *La epifanía de la mulatez. Historia y poesía* (2015).

²¹ “Las crónicas inéditas de Cervantes”, *Revista Bimestre Cubana*, La Habana; v. VIII, n. 5, septiembre-octubre de 1913, p. 325-327.

²² Zenaída Gutiérrez Vega: ob. cit., p. 60.

²³ Archivo Fernando Ortiz del ILL.

²⁴ Para la estancia de Lorca en Cuba, ver: Eugenia Mesa Olazábal (2001): “La memoria mensajera del tiempo”, (inédito), La Habana; Ian Gibson (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, Barcelona, Ediciones Plaza Janés, Segundo Libro, p. 331-355.

²⁵ A propósito de la visita y las actividades de Lorca en Cuba se ha escrito muchísimo dentro y fuera de la Isla, y han ofrecido sus testimonios intelectuales cubanos y extranjeros que lo conocieron y lo trataron a lo largo de su estancia en suelo nacional.

²⁶ A pesar de lo dicho por Conchita, consta en los documentos del archivo de José María Chacón, que se guardan en la Biblioteca Hispánica (Madrid), y en otros testimonios publicados, que Federico García Lorca y Chacón eran amigos desde 1922, cuando se conocieron en Sevilla. Ortiz y Lorca se conocieron personalmente en Nueva York, poco antes de la visita de este último a La Habana.

²⁷ En las cartas que Lydia Cabrera escribió a Chacón le asegura que su interés por el folclor afrocubano lo adquirió originariamente de las “tatas” negras que cuidaron su infancia. Ver: Correspondencia. Archivo “José María Chacón y Calvo”, Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), Madrid. Ver, además: Ana Cairo (2000): “Lydia Cabrera: otra descubridora de Cuba”, *Revolución y Cultura*, n. 3, mayo-junio.

²⁸ Ian Gibson: ob. cit., p. 342.

²⁹ Testimonio de Conchita Fernández aparecido en Pedro Prada (2001): *La secretaria de la República*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, p. 55.

³⁰ Luís Cardoza y Aragón (1977): “Federico García Lorca. Cuatro recuerdos”, *Casa de las Américas*, mayo-abril, p. 35-44.

³¹ Helio Orovio (1984): *Revolución y Cultura*, n. 8, agosto, p. 56.

³² Urbano Martínez Carmenate (2002): *García Lorca y Cuba: todas las aguas*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”.

³³ El poema apareció el 20 de abril de 1930 en la sección “Ideales de una Raza”, del *Diario de la Marina*.

³⁴ Nicolás Guillén: “Memorias de un congreso”, *Lunes de Revolución*, 18 de agosto, p. 6-7. El poema es “Son de negros en Cuba”.

³⁵ Carta a Andrés Iduarte del 29 de diciembre de 1950. Carpeta 170, Correspondencia I-J-K. Fondo “Fernando Ortiz”, BNCJM.

³⁶ Enrico Mario Santí (2002): *Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación*, Madrid, Ediciones Colibrí, p. 243.

³⁷ “El fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba”, *Revista Bimestre Cubana*, v. XLV, n. 3, mayo-junio, 1940, p. 273-278, y “América es un ajíaco”, *La Nueva Democracia*, v. XXI, n. 11, noviembre, 1940, p. 20-24.

³⁸ V. I, n. 3, septiembre-octubre, 1940, p. 7. Los directores fueron Ángel Augier y Jenaro Artiles.

³⁹ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Ver: capítulo 3.

⁴⁰ Fernando Ortiz (1940): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, La Habana, Jesús Montero, p. 1-2.

⁴¹ Liliana Weimberg (2002): “Ensayo y transculturación”, *Cuadernos Americanos*, n. 9, p. 31-47.

⁴² Fernando Coronil (1995): “Transculturation and the politics of Theory: Countering the Center, Cuban Counterpoints”, en: *Fernando Ortiz. Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, traducido del español por Harriet de Onís, Duke University Press, p. ix-xlvii. La traducción de los fragmentos se debe a Liliana Weinberg, ob. cit., p. 44.

⁴³ Mariano Rodríguez Solveira: prólogo a la segunda edición de *Una pelea cubana contra los demonios*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 11-12.

Después de haber recibido el Premio Nacional de Literatura, luego de haberse cumplido este año el aniversario 50 de su primera colección de relatos, La guerra tuvo seis nombres, y mucho después de que los avatares de la vida lo convirtieran en campeón de ajedrez, miliciano, combatiente de Playa Girón, artillero, profesor de artillería, narrador, crítico de ballet, periodista, dirigente cultural y forjador —de acero y de escritores—, Heras León accede a esta entrevista. Su trayectoria profesional es tan extensa (y tan impredecible) que, luego de haber recibido el Premio Nacional de Edición por su labor en Alma Mater y en las editoriales Arte y Literatura, Letras Cubanas y Casa de las Américas, ha terminado siendo fundador y director del único centro literario de América Latina donde sus alumnos se forman como escritores, es decir, aprenden las bases del oficio y al menos a redactar y a articular sentido en la escritura. Su impronta allí por más de veinte años parece probar que el escritor también se hace, se ejercita, se prueba ante la piel del idioma, luego de conocer a fondo sus límites, sus necesidades y su capacidad para crear ficción. El dominio del arte de narrar, y su enseñanza, es una deuda que tenemos con él los narradores cubanos de tres generaciones y de cualquier lugar del país.

Todo eso le ha dado un aire circunspecto, a veces meditativo, y a la vez una irónica jovialidad, un encanto especial cuando conversa, cuando lee o cuando diserta sobre alguna de sus materias favoritas. Heras León puede hablar de física cuántica, de música, de pintura, de astronomía, de política y en particular de esa santísima trinidad que forman el autor, el narrador y el personaje. Incluso, puede pasar tardes enteras en las ramas, como Marguerite Duras, hablando de un texto, de un libro, de un autor, de lo que puede resultar novedoso, o audaz en un escritor que comienza. Soy testigo de sus extensas valoraciones de casi todos los escritores que conoce y aprecia, lo mismo en un banco de la calle G que rodeado de libros en su estudio, donde almacena centenares de primeras ediciones, y recuerdos personales muy queridos de Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Abelardo Castillo, Mempo Giardinelli, Julio Cortázar, Juan Bosch, Gabriel García

Márquez, Luisa Valenzuela, Günter Grass, José Saramago, Ana Lidia Vega, Arthur Miller, y sus contemporáneos cubanos Jesús Díaz, Luis Rogelio Nogueras, Antón Arrufat o Miguel Barnet. Aunque ha encanecido —y no se nota—, todavía mantiene el porte intelectual de un profesor distinguido, la ingenuidad y la sonrisa de un muchacho, la constancia y la firmeza en el trato, la gravedad ante las situaciones difíciles y la profunda lealtad a sus amigos, a sus ideas, a sus principios.

Heras León es, ante todo, un luchador. Es difícil no reconocer en él un elevado sentido de la justicia y una preocupación constante por el destino del arte y la literatura entre nosotros. Heras ha sido un defensor incesante de nuestra identidad como pueblo, y ha podido expresar en su obra, junto a la crítica a los errores de la Revolución y al orgullo de haber combatido con las armas en la mano para defenderla, la fortaleza espiritual de un país que resiste, pese a todos los pronósticos en contra, y también la grandeza de una nación creada por el compositor musical, traductor, ajedrecista, poeta y actor Carlos Manuel de Céspedes, y llevada a su cumbre más alta por el poeta José Martí. Por eso, como parte de su magisterio, Heras León invierte mucho tiempo en la pelea contra los dogmas y los prejuicios que han dañado históricamente el trabajo intelectual en Cuba. No es una tarea cómoda, y no siempre tiene éxito, pero cuando lo logra se transparente en él al padre, al maestro, al soñador, al más profundo amigo. Todo aquel que lo conoce o colabora con él, se ha enriquecido de muchas maneras. Quizás esta sea la fuerza que se desprende de la sabiduría o el resultado del largo y doloroso camino que ha debido recorrer para llegar hasta aquí. Sin dudas, esa experiencia le ha dado un conocimiento singular de la literatura, del país, de sus procesos culturales y políticos, aunque, como afirmara nuestro común amigo Rafael Alcides, que ya no está entre nosotros, “de Heras León espero cualquier sentencia, cualquier juicio atinado, pues, como se sabe, los chinos nacen sabios”.



Fotos: Cortesía del entrevistado

Veinticinco preguntas a Eduardo Heras León

Tengo una pequeña duda histórica: ¿por qué el arte de narrar si en los comienzos fue la poesía?

Es cierto. Comencé por conocer la poesía de la mano de mi padre, un poeta guanajayense que, por los avatares y miserias de la época, jamás pudo publicar un libro. La poesía fue, entonces, mi primer amor, que nació escuchando al Indio Naborí, a Chinito Isidró, a Angelito Valiente, a los grandes trovadores que se enarzaban en agudas controversias en estaciones de radio. Escuchaba deslumbrado aquellas décimas, y era alimentado por los poemas que mi padre, que poseía una gran cultura poética, a diario me recitaba. El resultado no se hizo esperar: escribí mi primer poema a los nueve años, y a partir de entonces leer poesía sigue siendo un inmenso placer. Pero cuando ingresé en la carrera de Periodismo, me relacioné con tres compañeros de aula: Germán Piniella, Rogerio Moya y Renato Recio, con vocación de cuentistas, que me hicieron acercarme a la narrativa. De ellos, solo Germán había publicado un cuento, elogiado por Onelio Jorge Cardoso, y era nuestro paradigma. En ese ámbito escribí dos cuentecitos de principiante, de cuyo nombre no quiero acordarme. El tercer cuento resultó ser el primero de la temática de Girón, el episodio que marcó para siempre mi vida, y la dividió en un antes y un después de la histórica batalla. Allí por primera vez le vi la cara a la muerte: bajo la metralla de un avión enemigo, debajo de un jeep, asomé la cabeza y me pregunté: “¿Me irán a matar aquí?” Pero viví para contarlo.

¿Ya pensabas ser escritor en las milicias, en las arenas de Girón o cuando renovabas un tiro artillero en la entonces Unión Soviética?

Pensaba ser escritor desde niño. Mi padre falleció cuando yo tenía doce años, y en uno de los días de la agonía de su enfermedad, le hice una promesa a manera de despedida: que yo escribiría los libros que él no pudo publicar. Y creo que he cumplido con creces. Seguí escribiendo poemas. Escribía y recitaba poemas en la Secundaria Básica, en la Escuela Normal e incluso en la milicia y el ejército. Sí, siempre pensé que sería escritor.

¿Por qué La guerra tuvo seis nombres es de relatos poemáticos?

Sinceramente, no sé. Tal vez por la influencia que tuvo la poesía en esos años de niñez y adolescencia. Yo nunca me propuse hacer “relatos poemáticos”. Salían así, sin proponérmelo; no buscaba el efecto poético, sino que surgían de modo natural: parece que había un narrador lírico dentro de mí que se expresaba de esa forma. Pero no hubo una planificación consciente en ese libro. Solo que, al escribir un cuento, este me llevaba al siguiente y así sucesivamente. Los cuentos de ese libro salieron uno detrás del otro, pues sentí que el tema se apoderaba de mí y no pude soltarlo hasta que me pareció que el libro estaba terminado. Fue como un rapto.

Cuál fue la causa de tu sorpresiva vocación periodística después de haber escrito un libro memorable, con pleno dominio estilístico de la literatura, en 1968.

Siempre he pensado que periodismo y literatura son dos caras de una misma moneda. Para mí prácticamente no hay

diferencia entre ambos. Por eso no creo —por lo menos en mi caso— que haya una “vocación periodística” que se diferencie de una supuesta “vocación literaria”. Los ejemplos sobran: Alejo Carpentier, por ejemplo, escribió un periodismo de altura y a la vez desarrollaba una obra literaria de altos quilates; García Márquez fue un excelente periodista y la otra cara de la moneda viene acompañada de un Premio Nobel. ¿Qué eran ellos: periodistas o escritores de literatura? Y si vamos al XIX, ¿qué fue Martí, un excelso periodista que hacía literatura, o un escritor que hacía periodismo? Ambas cosas por supuesto, o sencillamente una sola: grandes escritores.

Los pasos en la hierba resultó un campo de batalla entre la precisión y el orden técnico y la audacia en la composición y la escritura de los cuentos. ¿Cómo lograste armonizar esa contradicción?

Me han dicho que mis cuentos, en general, respetan las formas clásicas del género, tal vez porque en mi formación como cuentista estuve influido por escritores que trabajaban el cuento desde esa perspectiva. Me refiero a Quiroga, a Hemingway, Onelio, Abelardo Castillo, Novás Calvo, pero a la vez, me alimentaba una especie de vocación trasgresora, creo que propia de mi edad. La pasión por la técnica vino después, cuando descubrí que el conocimiento y el manejo de las técnicas ponían orden en la masa de acontecimientos y peripecias de donde tenía que salir un cuento.

La fabulosa estructura de Los pasos en la hierba, que considero el libro mejor organizado de nuestra cuentística, ¿fue un proceso estudiado o se dio solo a causa del impulso creador?

No puedo decir que fue un proceso estudiado con “premeditación y alevosía”, ni planificado como “El cuervo” de Poe. Después de mi primer libro, me parecía necesario, en cierto sentido, abordar la génesis de la conducta de los individuos que combatieron en Girón, y eso solo era posible escribiendo cuentos que abordaran esa problemática en un período inmediatamente anterior a la batalla. Yo guardaba dentro de mí una imagen que me estuvo torturando durante un tiempo hasta que la convertí en literatura: la de un miliciano reventándose las ampollas de los pies a puñetazos, luego de la caminata de los sesentaídos kilómetros, que era el bautismo para convertirte en miliciano. Aquella imagen se resolvió con el cuento “La caminata” del libro *Los pasos en la hierba*. Era un demonio que tenía que exorcizar. Ahora, cuando fui avanzando en la escritura de aquel libro, se me hizo claro que los cuentos adquirirían categoría de experiencias significativas para aquellos jóvenes que jamás habían tocado un arma y que en algún momento tendrían que utilizarlas, experiencias que eran a la vez lecciones acerca de la sangre, sudor y lágrimas que por lo menos una zona de nuestro pueblo había tenido que derramar para darnos el derecho a subsistir. Y es en ese sentido que, junto al impulso creador, casi imposible de describir, está presente una dirección temática, cuasi dirigida, que desborda los propósitos estéticos del libro.

Los pasos en la hierba, considerado hoy como un clásico de la cuentística hispanoamericana, te trajo graves conflictos políticos. ¿Cómo puedes juzgar esa condena al libro, y a sus ejecutores, quienes te separaron por muchos años de la docencia, el trabajo intelectual y la práctica de la literatura?

A casi cincuenta años de aquellos acontecimientos, ¿qué decirte? Tal vez que fue una enorme injusticia, motivada por varias causas, a las que no son ajenas el período convulso que estábamos viviendo, las estrechas concepciones estéticas que desde el poder muchos funcionarios quisieron aplicar o aplicaron, esa intención de convertir la literatura en un proceso puramente ideológico, y *last but not least*, envidias, rencores, miserias humanas, que están ahora donde debieron estar siempre: olvidadas en el basurero de la historia. Creo haber dicho en una ocasión que ese proceso fue modificándose en la medida en que creadores y dirigentes (me refiero a los de buena fe) maduraron y adquirieron una visión más clara y profunda de las relaciones entre creadores y políticos en un proceso socialista (tan bien estudiada por Gramsci). Creo que, por otro lado, la unidad del movimiento intelectual es esencial para que ese período que Ambrosio Fornet bautizó felizmente como el quinquenio gris no vuelva a repetirse.

¿Consideraste que debías purgar un error durante ese largo período en la fábrica de acero Vanguardia Socialista?

Jamás consideré que había cometido un error que tuviera que purgar por escribir aquel libro. Resistí porque quise probar en la práctica que los que injustamente me habían castigado, que se habían convertido en poderosos enemigos, eran moralmente culpables, y siempre tuve la esperanza (y la confianza) de que la Revolución, como afirmara Fidel, “era más grande que nosotros mismos” y les ajustaría las cuentas. Por eso no terminé violentamente con mi vida, lo que —te confieso— fue una posibilidad analizada más de una vez. Y cuando la descarté, decidí resistir. Creo que la historia, pese a esos grandes retrocesos, me dio la razón.

Quizá tu libro más controvertido sea *Acero* (1977), por razones inversas a *Los pasos en la hierba*. Al cabo de los años, aparece como un libro pionero, tal vez único. ¿Por qué prefieres la tersura de su prosa y el dibujo tan preciso de los personajes a las audacias estilísticas de sus dos libros anteriores?

Después de mis primeros dos libros, mantuve una línea que llamaría de experimentación formal. Bajo la influencia de esos libros anteriores, escribí dos cuentos que estuvieron extraviados largo tiempo, y que luego aparecerían en *Cuestión de principio*: “Zamora” y “Leandro”. Quise hacer estos dos relatos con diálogos sin acotación, a manera de experimento. Yo no había leído las novelas de Manuel Puig donde emplea esa experimentación formal. No me he detenido a buscar la fecha de publicación de varias novelas del escritor argentino, así que no sé si mis cuentos fueron escritos antes que las obras de Puig. Mis relatos los escribí en 1969. Pero más tarde vino el período de mi estancia en la fábrica Vanguardia Socialista, y otros temas me llamaron la atención. Varios amigos me habían dicho que, al parecer, yo no sabía describir, y que parte del éxito de mis dos libros se debía al tema de la violencia. Y que para demostrar lo contrario, tenía que emplear la descripción de ambientes y personajes. Durante los primeros años en la fábrica, no podía escribir por la depresión emocional por la que atravesaba. Pero poco a poco, mi capacidad de creación volvió a tomar su cauce, y casi como un ejercicio escribí mi primera viñeta de ambiente fabril, que titulé “Fundir”, un puro ejercicio descriptivo (para acallar a mis críticos), y sorpresivamente sentí que todo el deslumbramiento que el ambiente fabril había provocado en mí podía resolverse en un nuevo libro. Nunca me pregunté si aquel libro estaba dentro de los presupuestos del llamado “realismo socialista”. Lo

cierto es que cada cuento reflejaba, tal vez con ese hálito poético que nunca me abandonó, aquel ambiente, aquellos hombres rudos, toscos y solidarios que cada día me daban lecciones de honestidad revolucionaria. Paradójicamente, de ese libro, en algunos casos muy criticado, recibí tal vez los elogios para mí más valiosos: uno de Peter Wynn, crítico del *New York Times Literary Supplement*, quien afirmó (cito de memoria) que lo que salvaba al libro de caer en el realismo socialista era el hálito poético que lo recorría, y lo comparaba con algunos textos de Máximo Gorki. Y el otro vino de alguien profundamente admirado por mí: Julio Cortázar. En 1978, se organizó en la Casa de las Américas un taller literario con el gran cuentista argentino. Recuerdo que participamos Omar González, Wichy Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera, Alberto Batista, José Rivero, entre otros. Asistía también Imeldo Álvarez, y luego de un par de lecturas lamentables, Omar me hizo una seña para que leyera algún texto mío. Leí la viñeta “Fundir”. Cortázar se inclinó hacia delante para escuchar mejor y, al terminar mi lectura, me dijo con su manera peculiar de hablar el español con acento francés: “Qué bella prrosa”. Después, cuando leí el último cuento de *Acero*, “Urbano en la muerte”, me dijo: “Mira, seguramente sabes que yo soy un escritor de temas fantásticos y siempre le he tenido miedo a un tema como el de tu cuento, del que se han escrito toneladas de relatos. Pero tu cuento me gustó mucho por la economía de recursos que empleas, y por la cualidad cinematográfica de tu prosa; yo estaba viendo el accidente que narras en el cuento como un filme que me mantuvo el interés hasta el final”. Fueron estas más o menos las palabras de Cortázar. Finalizada la primera parte del taller —era un sábado—, los allí presentes le obsequiamos nuestros libros. Y al otro día, en que continuaba el taller, cuando el autor de *Rayuela* llegó dijo: “Anoche me leí un libro: *Acero*”. Y repitió entonces algo muy parecido; “economía de recursos, lenguaje cinematográfico, poético, el libro me gustó mucho”, y otros elogios que Imeldo Álvarez me transmitió al otro día, pues ese domingo era evidente que los dioses no estaban de mi parte; en la madrugada fui citado por mi unidad militar de la Reserva para una maniobra de combate. No tengo que decirte que el lunes le monté una guardia permanente a Cortázar en el Hotel Habana Libre a ver si podía conversar unos minutos con él, pero no lo vi. Nunca más lo vi.

Creo que lo que dices es cierto: cambió la prosa, hay un dibujo preciso de los personajes, hay riqueza de descripciones, me preocupó menos por las audacias estilísticas y narrativas, deslumbrado como estaba por aquel ambiente que era —así lo sentí inicialmente— como un lobo que me iba a tragar cuando entré en el Taller de Forja en la fábrica. Y el ejercicio de descripción de ambientes abarcó también la descripción de personajes. Fue en ese sentido una respuesta a mis críticos.

La búsqueda de una nueva temática generó *A fuego limpio* (1981) y *Cuestión de principio* (1986). Siento que en ellos existe una mirada crítica a los problemas internos del país.

Después de ese primer período de deslumbramiento ante una realidad totalmente nueva para mí, cuando con el paso del tiempo fui penetrando los recovecos de esa realidad, me sumergí, por así decirlo, en el mundo de la fábrica, en sus problemas cotidianos y me fui convirtiendo en un obrero más, sin abandonar esa visión crítica que es como mi marca de fábrica y que me ayudó a penetrar las interioridades de ese pequeño país. El resultado era de prever: si se extrapolaba la situación de la fábrica a nivel del país, iban a surgir las mismas dificultades, solo que a escala mayor. Y de esta problemática surgirían cuentos como “Consejo de dirección” o “Cuestión de principio”, sobre todo este último, que produjo tal impacto a nivel social, que por primera vez en la televisión, los televidentes pidieron que se repitiera, cosa que se hizo una semana después; un cuento que leí

y discutí en varias fábricas del país y que incluso fue exhibido en la Feria del Libro de Montevideo en 1987, presentado por Mario Benedetti.

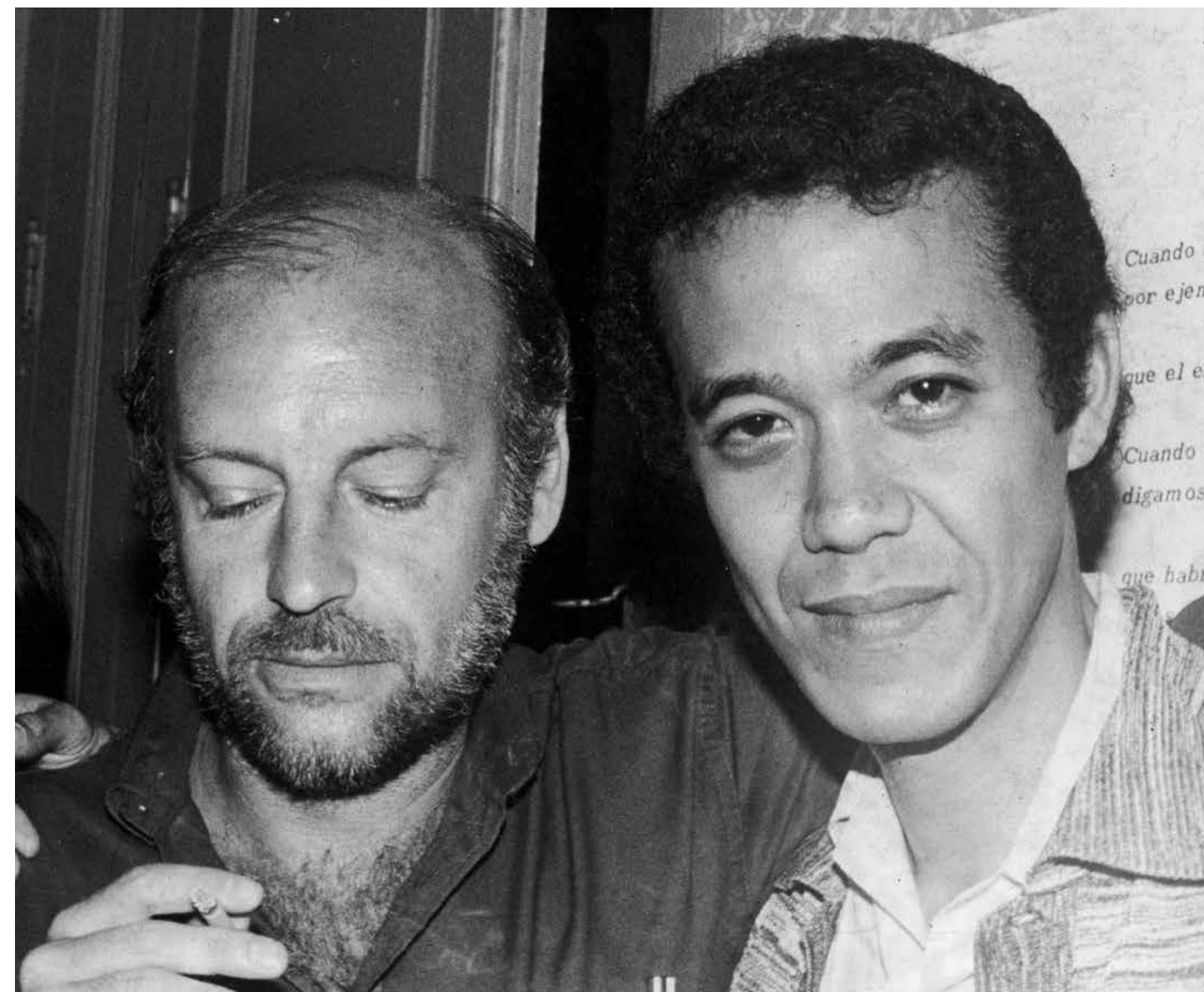
¿El abandono de la estructura monotemática en *Cuestión de principio* obedece a otra noción del relato o a la necesidad de mezclar, integrar, diluir diversos tipos de problemas sociales con asuntos tan íntimos como las relaciones de amor?

Creo que fui uno de los primeros escritores que utilizó la estructura monotemática en la narrativa de aquellos tiempos, y que luego fue empleada por muchos escritores jóvenes. No lo hacía por facilismo, sino porque sentía la necesidad de abordar los asuntos desde distintos ángulos y me parecía que era así como debía organizar esa especie de caos al que uno se enfrenta ante la página en blanco. Ahora bien, ¿tendrían razón los amigos que me decían que el mundo de mis primeros libros era demasiado ceñido, bien a la problemática militar o a la fabril, y que debía abrir el diapasón de temas, incluyendo el amor, ausente de mis libros? No se trataba de emplear otra noción del relato, sino más bien de penetrar el mundo interior, la intimidad más profunda de los personajes. Me lancé por ese camino, y surgió el tema amoroso desde distintos ángulos, desde la dualidad amor-desamor hasta la integración de los problemas sociales con las relaciones amorosas. Creo que ejemplos de esto son los cuentos “Sonata nocturna” y “Aniversario”. El efecto poético que

ves en esos cuentos en lo absoluto es premeditado, creo que ya es una cuestión de estilo. ¿No te parece?

Sí, lo creo, y afirmo que esta nueva temática inicia un cambio en tu obra. Sin embargo, lo más asombroso para mí es que en tu último volumen, *Dolce vita* (2012), resaltan dos grandes relatos, “La última cena” y el que da título al libro. Ambos son cuentos fantásticos. Frente a esta evidencia, ¿qué hay de esa afirmación tuya: “Soy un escritor vivencial”?

Y lo sigo siendo. En el primero de esos cuentos fui testigo presencial: alguien a quien acompañaba un 31 de diciembre se dirigió a un campesino creo que de Güira de Melena para intentar cambiar una grabadora por un cerdo. Era una especie de guajiro sabio, irónico, que nos dejó absolutamente desconcertados por las respuestas que nos daba. Nunca supimos si era verdad todo lo que decía o si se burlaba de nosotros. Fue una experiencia singular, de donde salió, con los lógicos elementos de ficción, un cuento como “La última cena”. El otro fue una experiencia personal que puede adscribirse a la temática fantástica. Creo que en algún lugar Julio Cortázar dijo que, en determinadas circunstancias, en medio del proceso creador, y de manera tal vez totalmente fortuita, una puerta se abre y el escritor (el creador), al asomarse, descubre un mundo otro, donde funcionan otras leyes, donde lo fantástico pierde su condición de tal y se vuelve real, una verdadera muda del nivel de realidad. Eso



Eduardo Galeano y Heras León

me sucedió personalmente, y tantas veces lo conté a amigos y conocidos, que me resultó inevitable escribir aquella experiencia, que muchos no creen, pero que me consta se ha repetido en otras personas. De esa experiencia “vivencial” surgió el cuento “Dolce vita” que, por supuesto, dediqué a Julio Cortázar.

¿Por qué “Zamora” o “Leandro” aparecen en un libro tan diferente como Cuestión de principio? ¿Esto es consecuencia de un tema recurrente —la guerra— o pertenece al azar?

Mira, la cronología de esos cuentos es así: “Contreras” lo escribí después de *La guerra tuvo seis nombres* y pudo aparecer en ese libro, en cuyo caso la guerra hubiera tenido siete nombres; “Zamora” y “Leandro” se escribieron en fecha inmediatamente posterior a *Los pasos en la hierba*, pero se me extraviaron y aparecieron (los tenía Senel Paz) como borradores en los primeros años de los 80. Los terminé e incorporé al libro *Cuestión de principio*. Me parece que había una costumbre en los narradores de aquella época de publicar cuentos sueltos en revistas, y luego, pasado un tiempo, los reunían y publicaban un libro. Nosotros, los jóvenes de la década del 60, comenzamos a publicar libros monotemáticos. En mi caso, dejé esa forma de armar los libros y el diapason de temas se amplió. Eso tal vez explique el hecho de que existan cuentos que parecen pertenecer a otros libros. En esos casos, el azar creo que jugó un papel importante.

Dolce vita parece agotar el círculo de tus preocupaciones como cuentista. El volumen de cuentos tiene de todo. ¿Se trata de una manera de narrar no explorada antes o de otro tipo de mirada crítica a la sociedad?

Creo que los cuentos que he escrito en los últimos años exploran zonas que yo no había abordado. Me sentía un poco saturado por los temas de la violencia, la experiencia militar, eso sí, siempre con una concepción crítica en los textos, y con un carácter épico-histórico; recuerda aquel epígrafe (un verso de Neruda) que cita Jesús Díaz, en *Los años duros*: “Yo estoy aquí para contar la historia”. Y entonces otros temas ocuparon mi atención: la soledad, el amor y el desamor, el sexo, incluso manejando el humor, y lo propiamente fantástico. Era un recorrido por nuestra sociedad tratando de penetrar, desde mi ángulo de visión, en lo profundo de los seres humanos, sobre todo pensando que la suma de los cuentos daba como resultado la sociedad entera.

En tu propia generación, Jesús Díaz trató en *Los años duros* y Norberto Fuentes, en *Condenados de Condado*, la temática de la lucha contra bandidos en el Escambray. A partir de *Los pasos en la hierba* incorporas este asunto con singular fortuna. ¿Por qué tus relatos sobre el Escambray desdeñan la violencia y el horror?

Porque más que los hechos, lo que siempre me interesó era la causa de esos hechos o, lo que es lo mismo, rechacé la violencia por la violencia; nunca intenté “golpear”, que fue el propósito de algunos escritores de aquella época. A veces golpeaban, es cierto, con alguna fortuna, pero pronto esos golpes perdían su potencia, y lo que perduraba (y en muchos casos perdura) es el acercamiento y el abordaje en profundidad de sentimientos, reacciones emotivas, en una palabra, el aspecto sencillamente humano de aquellos hombres que en cualquiera de los dos bandos se jugaban la vida a diario.

He notado una preminencia del diálogo directo en el cuentista Heras León. ¿Se trata de un modo de contar o de la búsqueda de cierto efecto teatral que siempre noto en tus historias?

El diálogo me lo pide el texto, y tal vez utilicé con mayor frecuencia el método escénico en mis cuentos. Eso sí, no le temo al empleo del diálogo. Me han dicho que Carpentier era un poco alérgico al diálogo, porque lo consideraba un tanto artificial. Realmente no creo en esa afirmación: el que recuerde el extraordinario diálogo entre Sofía y Víctor Hughes en el acápite XLVI del capítulo 6 de *El Siglo de las Luces*, se dará perfecta cuenta de la

maestría del gran novelista en cualquier aspecto técnico del arte narrativo. En mi caso, cuando el texto me pide hacer dialogar a mis personajes, trato, eso sí, de que se acerquen (OJO: acercarse, no copiar) al diálogo extraído de la propia realidad.

En los últimos años como narrador has abandonado el afán experimentador para concentrarte en la figuración, la transparencia, la linealidad temporal en tus historias. ¿Concuerda esto con la célebre observación de Chaplin de que la sencillez es siempre lo mejor?

Tal vez en el cine la frase de Chaplin sea cierta, pero no creo que en literatura sea siempre así. Tal vez se cumpla en escritores como Chéjov o Carver, o Bukowsky. Pero ¿qué decir entonces de Proust o Thomas Mann; de Joyce y Lezama, de Carpentier y Gombrowicz; de Musil y Herman Broch? Creo que la clave está en el estilo de cada escritor. Faulkner, por ejemplo, es mucho más complejo que Hemingway, que es la sencillez misma. Lo cual no quiere decir que uno sea más eficaz que el otro: ambos son eficaces.

Ante la eterna pregunta que siempre se hace a un escritor consagrado: “¿Qué consejo le daría usted a un joven que comienza?”, Cortázar respondió: “Le rompería una silla en la cabeza, como hizo el maestro Zen”. ¿Estás de acuerdo? En caso contrario: ¿qué consejo le darías tú?

Creo que eso fue una *boutade* de Cortázar. Y no voy a discutir aquí semejante criterio. Solamente decir que un joven que comienza está obligado a escribir, escribir y escribir y a revisar, revisar y revisar. Y seleccionar a un amigo escritor de experiencia, y que esté dispuesto a sacrificar un poco de su tiempo para ayudar al que comienza. En mi generación ese papel lo desempeñó Ambrosio Fornet.

La fundación y dirección del Centro “Onelio Jorge Cardoso” le consumió veinte años creativos a tu labor profesional y artística. Entregarte al magisterio fue una de tus tareas definitivas, junto al acto de fundar una editorial, Caja China, una revista, El Cuentero, organizar el encuentro de más de cincuenta estudiantes de todo el país



Con Ivonnie Galeano

cada año, y establecer estímulos para ellos. ¿Se compara ese trabajo con el placer de escribir?

Entre las vocaciones que, en distintos momentos de mi vida, han alimentado mi espíritu (escritor, editor, maestro), si me obligas a escoger una, me quedo con la de maestro. He sido maestro desde que tenía cinco años: en el patio de la casa de vecindad donde crecí colocaba unas sillitas donde se sentaban mis amiguitos, y con ayuda de una minúscula pizarrita, imitaba a mis maestras de kínder enseñando a dibujar casitas, árboles, y alguna que otra letra aprendida. Esa vocación creció con los años, estudié magisterio en la Escuela Normal; fui maestro primario (de 5^{to} y 6^{to} grados a la vez); en las Fuerzas Armadas fui profesor de teoría de tiro de artillería; en la universidad, de Historia de América, Gramática y Redacción, y Técnica Periodística, e incluso de Literatura Hispanoamericana de mis propios compañeros de año. En la fábrica Vanguardia Socialista, enseñé Matemáticas en la Facultad Obrera del Centro y finalmente en el “Onelio” he sido profesor de técnicas narrativas, que también enseñé por televisión cuando inauguramos los cursos de *Universidad para Todos*. ¿Tendría que confesarte que enseñar para mí constituye un placer similar, incluso a veces superior, al de escribir?

Considero, hasta hoy, el mayor regalo que he recibido —junto a la colección en CD de toda la música de Los Beatles— el libro *Los desafíos de la ficción, la compilación más completa que conozca de las técnicas narrativas en español*. ¿Cómo nació esta idea? ¿Cómo lograste obtener materiales para el libro? ¿Qué función tuvo tu compañera Ivonnie Galeano en esta empresa?

Como el objetivo esencial del curso en el Onelio era coadyuvar a la formación teórico-técnica de los alumnos, y como los materiales teóricos estaban muy dispersos en publicaciones de todo tipo, concebimos la idea de organizar estos materiales teórico-técnicos en un solo libro a manera de texto, que siguiera aproximadamente la línea de desarrollo del curso. Entonces nos dedicamos a obtener los materiales. Nos sirvieron, entre muchas otras, las compilaciones que preparó el profesor mexicano Lauro Zavala; el libro *Del cuento breve y sus alrededores*, publicado por Monte Ávila, y varios ensayos y libros de Mario Vargas Llosa, Mempo Giardinelli, Juan Bosch, Julio Cortázar, Milan Kundera, Italo Calvino, Umberto Eco; los clásicos Horacio Quiroga, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, entre muchísimos más, además los notables libros *Techniques of Fiction Writing*, de Leon Surmelian, y *Writing Fiction: a Guide to Narrative*, de Janet Burroway. Sobre todo, para la selección de estos dos últimos textos hubo que traducirlos prácticamente en su totalidad. En esas traducciones y revisiones participaron Michel Encinosa, Amir Valle, Yomar González, pero sobre todo Ivonnie Galeano, quien tradujo prácticamente todo el libro de Surmelian, organizó el material y realizó la impresión del original: una labor decisiva. Fue un trabajo titánico. Su resultado: *Los desafíos de la ficción*, una compilación que, hasta donde sé, no ha sido superada en nuestro idioma.

El programa televisivo *Universidad para todos* (2000) fue una audacia que compartí en vivo, a tu lado, día a día, en el inicio de un proyecto cultural y científico ideado por Fidel. La edición de un tabloide con los temas del curso, que alcanzó la extraordinaria cifra de un millón de ejemplares, lo completó. ¿Fue original, profundo, único? ¿Crecimos?

Los tres adjetivos y el verbo caracterizan con justicia lo que fue aquel proyecto ideado por Fidel. Fue original porque no se trataba de dar una clase docente por televisión (ya se daban en las secundarias y el preuniversitario), sino de acercar la cultura al pueblo mediante cursos, seminarios, conferencias, en fin, una manera concebida para salvar la cultura, “que es lo primero que hay que salvar”, como señalara Fidel; fue profundo porque

los mejores profesores del país (sin cobrar un solo centavo) pusieron todos sus conocimientos en manos del pueblo; fue único porque fue una verdadera aventura en la que nos lanzamos de lleno desde un medio televisivo del cual poco o nada sabíamos. Añádele que todo se realizó en un lugar que aún no era un estudio de televisión, que carecía hasta de un reloj, y sobre todo, que fueron sesiones de clases enteramente *jen vivo*! Y sí, querido Sacha, por supuesto que crecimos, porque aquellos momentos compartidos resultarían inolvidables, imborrables para ti, para Amir, y para mí, profesores que fuimos de aquel primer Seminario de Técnicas Narrativas que inauguró *Universidad para Todos*. Estoy seguro de que pudiéramos contar innumerables anécdotas de aquellos días: en mi caso, una tarde en que caminaba cerca de mi casa, una señora muy mayor se me acercó y me dio un sonoro beso en una mejilla. Cuando le pregunté la razón de aquel beso, me dijo: “Porque usted me ha hecho el más grande regalo de mi vida. Soy profesora jubilada, y mi librero desde hacía tiempo estaba plagado de polvo y telarañas. Y usted me ha regalado toda una biblioteca de literatura como si la acabara de comprar. Se merece otro beso”. Y, por supuesto, me lo dio.

Desde hace mucho tiempo el ejercicio de la crítica de danza, específicamente, de ballet, ha sido sorprendente para tus lectores y para mí. ¿Por qué el ballet? ¿De dónde surge esa afición?

Asistí con mi madre, deslumbrado, a aquella memorable función del Ballet de Cuba, en 1956, cuando el Instituto Nacional de Cultura le había cortado la subvención estatal y la FEU patrocinó un homenaje subrayado por la última presencia pública de Fructuoso Rodríguez, posteriormente mártir de la lucha clandestina. No sé qué sucedió dentro de mí aquella noche. Nunca había asistido a una función de ballet y de repente Alicia Alonso interpretó “La muerte del cisne” (nunca más se lo vi bailar), y la música de Saint Saëns y aquella mujer, cisne, poesía en movimiento, se instaló en mi sensibilidad y quedó para siempre en mi memoria afectiva. A partir de ese momento el ballet me ganó para siempre. Nunca pensé intentar convertirme en bailarín, pues físicamente hubiera sido un desastre, pero comencé a asistir a cuanta función pude, incluso en la Unión Soviética, donde cursé estudios militares. Luego, un día de 1968, siendo alumno de la Escuela de Periodismo, me atreví a escribir una crítica para el periódico *El Mundo*, comparando las versiones del ballet *Carmen* bailado por Maya Plisetskaya y por Alicia Alonso. Aquella nota crítica tuvo bastante repercusión, y poco después Fernando Alonso me llamó para indagar dónde había estudiado ballet. Cuando le dije que jamás había ensayado un paso de ballet, junto con sus elogios, me ofreció la posibilidad de asistir al palco del Ballet Nacional, cosa que hice y aprendí muchísimo con sus comentarios en esas funciones. Si no recuerdo mal, en esos mismos días escribieron sus primeros textos de ballet Miguel Cabrera y Pedro Simón.

Esos fueron los comienzos y desde entonces escribí mucho sobre ballet y establecí relaciones de amistad con bailarines y dirigentes del Ballet Nacional, y muchas veces comenté y presenté sus publicaciones. Mi amor por el ballet se mantiene inalterable, desde aquella primera experiencia en el Stadium Universitario y gracias a Alicia Alonso. Hoy sigo pensando que es el arte más completo porque los contiene a todos: música, danza (coreografía), artes visuales (escenografía), artes dramáticas. En fin, no lo voy a negar: soy un balletómano.

Un tema que ha estado sobre todo últimamente en el centro de agudas controversias, en general, polémicas, es el relacionado con las instituciones culturales y los artistas. Me gustaría saber qué opinas de ese asunto a veces espinoso.

La cultura, como se ha demostrado, es un proceso espontáneo, su crecimiento y desarrollo a veces depende de circunstancias muy especiales y creo que el deber de una institución

cultural es saberlas descubrir a tiempo, puesto que si se deja pasar la oportunidad de un auge cultural es muy probable que este no vuelva a repetirse. De modo que toda política cultural tiene que aprender a ser flexible.

Mira, no soy eso que llaman un pensador o ensayista o investigador que se haya dedicado al estudio de semejante tema acerca del cual se han escrito numerosos textos, profundos y polémicos. Nada nuevo podría aportar. Solo te puedo decir que creo que la cultura la hacen los artistas de las distintas esferas de la creación, y que las instituciones culturales deben facilitarles las condiciones para crear, estimularlos y orientarlos, pero no dirigirlos: creo que esa es la esencia de una política cultural racional e inteligente.

Durante estos veinte años al frente del Centro "Onelio" sé que tu esposa Ivonne Galeano ha colaborado contigo en esta verdadera aventura literaria. ¿En qué consistió esa colaboración? ¿Qué ha sido Ivonne Galeano para ti?

Parto del hecho de que Ivonne renunció a ejercer su profesión de arquitecta para colaborar conmigo en la fundación, organización y desarrollo del Centro "Onelio". Su labor en estos veinte años, podría resumírtela, en una palabra: *decisiva*. Ella ha sido el alma del "Onelio", y así la ven los alumnos que en estos veinte años han cursado estudios con nosotros. Saben de su preocupación constante, de su sentido de organización, de su original combinación de exigencia y ternura que la hacen sencillamente inolvidable. Y no exagero si te digo que gran parte de lo que hemos podido lograr desde que fundamos el Centro es el fruto de su trabajo. Ella apostó desde el principio por los jóvenes, y me ha confesado que trabajar con ellos fue la mejor decisión de su vida. Y en cuanto a nosotros, veintiocho años después de comenzar nuestro largo camino juntos, estoy convencido de que ella seguirá siendo apoyo y sostén: amante, compañera, amiga, mujer extraordinaria.

"Mientras más lejos va uno cuando escribe más solo se queda", le respondió Ernest Hemingway a George Plimpton ante una pregunta que aludía a su soledad. Ahora, después de haber publicado seis libros de cuentos, dos antologías personales, un volumen de cuentos completos, una compilación teórica, un libro sobre ballet, y miles de páginas dispersas, ¿te sientes solo, muy lejos, o más bien de regreso a la zona más ingenua y feliz del oficio?

Ya es casi un lugar común la frase de García Márquez de que escribir es el oficio más solitario del mundo. Pero creo que es solo parcialmente cierto. Te diría que en mi caso ese oficio lo ejerzo en dos etapas: la primera conduce a la frase de García Márquez, es el momento de la escritura creativa propiamente dicha, del combate que se entabla con la página en blanco: el tiempo de la soledad. Después, cuando pides una valoración de lo que escribes a un amigo literariamente confiable, parafraseando a Carpentier, comienza el tiempo de la solidaridad. Claro que cada escritor es un mundo, y los hay que son verdaderos lobos solitarios, y no necesitan nada de nadie; ningún criterio, y hacen de la soledad el ámbito ideal de la creación. Entonces, Sacha, aunque —lo he dicho ya en algún momento—, pertenezco a una generación que se frustró (o la frustraron) en sus comienzos, y al pasar revista a lo que pude lograr, contra viento y marea, te diría que no me siento solo, y en lo más profundo de mí, aun en los días más aciagos, nunca abandoné, gracias a la magia inefable de la literatura, eso que llamas la zona más ingenua y feliz del oficio. <

29 de diciembre de 2018

De izquierda a derecha: Luis Rogelio Noguerras, Heras León, Germán Piniella, Raúl Rivero, Víctor Casaus y Silvio Rodríguez



Fructuoso Rodríguez

Rosario Alfonso Parodi

Apuntes para la biografía de un revolucionario

Cuando me preguntan en qué trabajo ahora, respondo que escribo la biografía de un muchacho que vivió solo veintitrés años y que se llamaba Fructuoso Rodríguez. El que lo identifica de alguna forma, me responde: "Ahhh, estás escribiendo la biografía de un mártir". Es que Fructuoso es "uno-de-los-mártires-de-Humboldt-7", que es la dirección exacta de la muerte, o sea, una injusta remisión directa, de una vida completa, compleja, vivida con brío, al momento específico, limitado y por suerte efímero de su final trágico. Pero esa representación genérica, restringida, es el resultado de la designificación que han padecido en la posteridad vidas muy valiosas y ejemplares.

Si bien es verdad que la Revolución enseguida que tuvo el poder hizo posible que se asumiera la historia de luchas del país como identidad, como orgullo y como fuente nutricia de actitudes y cualidades, si es verdad que tres meses después del triunfo ya la fachada de la casa natal de Fructuoso en el pueblo de Santo Domingo tenía una tarja, y el parque, al costado de la iglesia, un busto suyo con las letras en bronce que decían: "Libertad / Igualdad / Justicia" (que por cierto ya no están), si la Universidad Agraria de La Habana lleva su nombre y el hospital Ortopédico de La Habana, el contenido también detrás se fue opacando y consumiendo.

Es que enseguida que la historia se hizo consustancial a las actividades de la nueva política y de la propaganda, y se les otorgó a las instituciones reproductoras de la historia (la escuela, los medios masivos) el papel de constreñir todo lo que existió a la unidad, identificada esa unidad como la piedra angular de la supervivencia de la Revolución frente a un enemigo muy real y muy poderoso, y entonces el recuento de esas vidas fue más difícil de hacer, cumpliéndole a esa necesidad.

Porque poco a poco se le fue achacando también a la búsqueda de la unidad (bajo el entendido de que la falta de ella condujo a todos los descabros históricos nacionales) la ideación de procesos de reproducción de la memoria equivalentes a rituales religiosos y se empoderó un tipo de difusión y un tipo de educación unidimensional, que homogeneizó y dogmatizó una parte del pasado, especialmente del pasado reciente, lo cual tenía como agravante el hecho de que algunos de sus protagonistas no solo vivían y viven sino que han mantenido posiciones importantes, decisivas, dentro de la Revolución.

Para homogeneizar fue necesario sustraer una parte grande de la información, porque ella decía que en los años de lucha, y después del triunfo, y siempre, hubo un sinnúmero de tensiones, diferencias y polémicas entre los involucrados en hacer una revolución, y todo eso fue poco a poco convirtiéndose en materia sensible, primero; luego en parcelas de olvido. Entonces vinieron las consecuencias drásticas: entre otras muchas, la banalización de grandes y complejos procesos, la naturalización y la desestimación, por parte de amplias mayorías, de derechos conquistados a partir del derramamiento de la sangre de unos y la brega incansable de otros; también la conversión en objetos inanimados, encartonados, descoloridos, de aquellos que nombran las fábricas, cuando eran personas.

Por eso lo primero que hay que hacer es tratar de desmontar, con un trabajo serio de investigación y con honradez intelectual, la idea profundamente errónea de que la mirada al pasado y la observación de sus conflictos debilita al país. Por el contrario, es imprescindible para investigar y para vivir la Revolución creadoramente contar con armas como la crítica, la reflexión, la inquietud.

Partiendo de ese escenario, pretender escribir la vida revolucionaria de un joven, dirigente insurreccional cubano en la lucha contra Batista, como fue Fructuoso Rodríguez, organizador y líder del Directorio Revolucionario, un movimiento radical,

fuerte y muy prestigioso en su momento, pero que ha vivido su propia posteridad difícil, es muy complejo.

Para hacerlo hay que partir de una aproximación a la Revolución como un proceso protagonizado por seres humanos, insertos y retando la tremenda complejidad de lo social. Hay que dar importancia a todo e indagar en la subjetividad, no hablando de la simple oposición entre sujeto y objeto, para resaltar al sujeto, sino indagando en la unidad de esa subjetividad, de ese hombre que no es fragmentado.

Es fundamental, en primer lugar, hallar las fuentes en las que el sujeto configura su fundamentación ética. Por ejemplo, en Fructuoso, entender que si es verdad que libertad, antimperialismo y justicia social fueron guías generales, expresas y permanentes en la proyección de sus ideales; libertad, antimperialismo y justicia social tienen una relación compleja y proceden de una gran diversidad de fuentes. Entender que le fue necesario llenarlas, conectando con una tradición cubana de izquierda, insurreccional, antimperialista, y para ello tuvo, quiso, fue, partícipe activo de ese Comité Pro Monumento a Julio Antonio Mella, de la preparación de tantos actos a contracorriente, de discursos, de textos de y sobre Guiteras. Por eso participó en las reuniones muy célebres con Gustavo Aldereguía, quien no solo tenía reliquias mellistas sino que era un revolucionario muy cáustico con el presente, o con Aureliano Sánchez Arango, que está borrado pero era paradigmático y discípulo de Mella y autor de ese libro importantísimo que se llamó *Legislación obrera*, o con Willy Barrientos, héroe del 30, protagonista de tremendas charlas sobre Ramiro Valdés Dausá, porque Dausá, hoy un olvidado, era famosísimo y era esencial para Fructuoso y sus compañeros, reivindicado por la labor de superación universitaria que le costó la vida a Ramiro, pero también porque era símbolo de esa generación estudiantil que había desbordado los límites del recinto universitario y se había colocado, SIN MANCHARSE, en lugares dirigentes *de la cosa pública cubana*.

Otra cosa muy esencial para escribir la vida de un joven revolucionario como Fructuoso es tratar de distinguir sus motivaciones, las racionalizadas y las que son debidas a impulsos anímicos, algo sumamente difícil. Para eso es importante tener intuición como investigador, no solo para acceder al complejo entramado de hechos físicos y de conciencia, sino para entender cómo estos se trenzan.

Un ejemplo de cómo los impulsos anímicos son esenciales es, en Fructuoso, por ejemplo, la vivencia histórica, generacional casi, del famoso 15 de enero de 1953, cuando amaneció el busto de Mella profanado, y los estudiantes se desbordaron. Fue la primera vez también que la policía se dispuso a matar. Y el 15 de enero es un día de quiebre para todos, pero para Fructuoso fue una especie de trauma personal porque tuvo que vivir (lo que para otros fue referido) el instante en que le dieron el balazo a Rubén Batista, “cuando se cayó arriba del amigo con la cabeza para atrás, cuando el vientre parecía sin sangre, pero en cuanto lo pusieron a salvo del agua y lo dejaron sentado en un quicio, una sangre negra le empezó a salir de un solo hueco y el compañero de Ingeniería, que lo cargaba, empezó a dar unos gritos espantosos, pero entre el ruido de los motores cisterna y las sirenas se desgañitó ahí, hasta que como veintipico de minutos después vino el pisicorre, donde metieron como unos sacos a los catorce estudiantes baleados”.¹

La vivencia específica de Fructuoso es la que lo hace acudir, sin fallar uno solo, todos los veintinueve días que duró en el “Calixto García” la agonía de Rubén y, cuando murió, Fructuoso hizo la guardia de honor al lado del féretro, con ese estado de culpa absurda de quien cree que va a ver y a tener todo y Rubén nada. Por eso Fructuoso participa de los primeros en la concreción de la idea de colocar un busto de Rubén Batista junto al

de Julio Antonio Mella, instantáneamente destrozado por la policía. Por eso Fructuoso estará en todos (y fueron muchos) los intentos y los reintentos por honrar a Rubén, buscando más, acusando siempre al peligro de ser injustamente liviano con él.

Otro elemento esencial para reconstruir una vida es trazar el desarrollo de la trama asociativa del individuo, que es donde se afirma el sentido del civismo, de la ética, de la ciudadanía. Por ejemplo, entre las muchas marcas que deja en Fructuoso el Moncada (cuando en los días posteriores tuvo que hacer ese seguimiento muy duro de lo que había pasado, de todas esas cosas inexactas que fueron conociendo de los hechos) fue la conformación de esa impresión cerrada de que lo que sucedió concierne y afecta a todo el entramado de sus relaciones revolucionarias dentro de la Universidad.

Cuando primero dieron a conocer falsamente la muerte de Pedrito Miret y de Gustavo Arcos, sus íntimos amigos, cuando luego conocieron la de Renato Guitart, un hermano para José Antonio, o la muerte de Boris Luis Santa Coloma, que estuvo con Fructuoso entre los últimos en bajar la Colina en los días del golpe de Estado, o de Fernando Chenard, con quien Fructuoso rompió el parabrisas de un carro oficial batistiano el día del entierro de Rubén Batista.

Otra cosa muy necesaria en estos casos es desaprender un grupo de cosas aprendidas; es sumamente difícil, pero hay que hacerlo. Desaprender, por ejemplo, que Fructuoso y sus compañeros son populares por ser revolucionarios. Para José Antonio y Fructuoso conquistar la FEU será un proceso terrible, duro, porque todas las elecciones de Escuela y de la Universidad a las que se expusieron son remedos de la política electoral cubana, juegos de intereses, combates entre tendencias, donde sobresalen siempre las favorables al quietismo, y en estas tendencias se encuentran inclusive personalidades pretendidamente combatientes y antibatistianas, que retroceden cuando las circunstancias o el peligro los decantan. O sea, que si fue verdad que el agravamiento de las condiciones represivas, el crecimiento de José Antonio como líder, también la infatigable actividad de Fructuoso, los hará ganar el liderazgo de la FEU, este liderazgo no será indiscutido. Además, como los verdaderamente comprometidos con un proyecto que conduce a grandes sacrificios personales representaron siempre minoría, y como una parte enorme del estudiantado desea primero una vida académica estable, un curso regular y la terminación de sus carreras, es más exacto decir que José Antonio y Fructuoso ganaron, cada vez que ganaron sus Escuelas y la FEU, a pesar de ser revolucionarios y no por serlo.

Otra cosa que hay que desaprender es esa percepción de conciencia del destino trágico que se le atribuye al héroe desde la antigüedad, ese sentido de trascendencia y de sentirse histórico, que no estuvo entre sus motores de impulso (eso no es lo mismo que vivir con experiencia histórica, algo que sí hicieron). El hecho es que a pesar de que Fructuoso vive una maduración física y mental veloz, una juventud muy breve, a pesar de que sufre pérdidas (Fructuoso inclusive vio morir a José Antonio frente a él), es (además de su temperamento) la búsqueda de la felicidad y el avizorarla lo que le permitió vivir al límite sin pensar como otros que esa no era forma de vivir. Fue también lo que lo proveyó de esa capacidad de mantenerse con gran optimismo hasta el día final.

Otro elemento básico para reconstruir es, lógicamente, dar importancia a la documentación, aprovechar todo, la carta política, la esquila personal con un verso, el listado de prendas en un museo. Ahí el problema mayor está en el ocultamiento consciente, consistente, sistemático por parte de algunos seudoalbaceas de la memoria que se erigen en decisores de lo que es lesivo a la Revolución, a un proceso, a una organización, a una

figura. Esos arbitrarios decisores y sus prerrogativas deben ser denunciados y amonestados, para tratar de detener el secuestro y, a veces, la desaparición definitiva de documentación que es propiedad del pueblo todo y no de unos cuantos.

De todas formas, el hallazgo efectivo del documento implica tomarlo sabiendo que su producción no es garantía de objetividad, que los documentos son tan subjetivos e interesados como la palabra oral, y también con la claridad de que la conservación de uno en detrimento de otro marca otro tipo de arbitrariedad: la del azar. O sea, una carta se puede no querer guardar y conservarse por causas fortuitas, otra muy preciada es quemada por miedo, por pudor. Otra cosa importante es que a veces la acumulación de aprendizajes de la posteridad da a un documento significados que no tiene. Un ejemplo es esa carta que Fructuoso escribió cuando fue liberado después de la manifestación contra el primer aniversario del golpe. Liberado el 13 de marzo de 1953, Fructuoso escribe “el 13 de marzo es un día histórico, hoy es el cumpleaños de Rubén Batista”.

Es crucial hacer amplio uso también de las fuentes hemerográficas como un caudal magnífico, que permite trazar un mapa importante y panorámico, no de lo que sucedió, sino de lo que se legitima, lo que se muestra, cómo se muestra y por quiénes. Para ello, hay que saber bien a quién sirve cada periódico, y por qué, por ejemplo: *El Crisol* reporta distinto que *Prensa Libre*.

Otra fuente que tiene un valor grande es la testimonial, que para la historia reciente es una tentación enorme; también es lo que más abunda de la historia de la Revolución. El testimonio es importante, pero sabiendo que el recuerdo está sometido al olvido y a la selección. La memoria es acomodaticia y su reproducción se somete a valoraciones interesadas (a veces muy estereotipadas y estrechas) sobre qué es daño para la posteridad de tu jefe, de tu amigo: que sí mató, no se dice; si se opuso a alguien que después fue importante o histórico, no se dice. También se adaptan los análisis de las actuaciones del pasado (inclusive las propias) a las reglas de lo que es correcto, aceptable y permisible en el presente. Y entonces es difícil acceder solo por esa vía a una reconstrucción que no sea muy exterior.

Un ejemplo sometido a ese gravamen pudiera ser, en el caso de José Antonio Echeverría, la personalidad de Rolando Cubela, una de las personas más queridas por José Antonio, un integrante de su círculo más íntimo, que está con él de primero en todo lo que José Antonio hizo y convocó. Es incluso la primera persona a la que Fructuoso escribe después del 13 de marzo; le dice “Rolando, sé que has llorado mucho”. O sea, para José Antonio y Fructuoso nunca existirá el comandante Cubela o el dirigente de la Revolución captado por la CIA. Pero de todas formas el testimonio lo borra todo lo que puede, o lo marca con un asterisco. Y es necesario preguntarse si la vida de José Antonio debe prescindir o vivir un ajuste de cuentas que pertenece a un futuro que le es ajeno.

Es importante decir, aunque sea básico, que para toda reconstrucción de hechos, de percepciones, de condicionamientos, hay que insistir en los contextos mundial, nacional y personal. Hay que tener en cuenta como fundamental la dimensión económica, el tejido de las relaciones sociales, la actividad de la red personal, de los grupos, de las organizaciones políticas, de las instituciones y cómo estas relaciones definen, regulan, organizan.

El pasado de la vida de Fructuoso es un pasado muy joven: solo veinte años antes del comienzo de su vida política activa cayó Machado; los veteranos que habían luchado con Maceo están vivos y se sientan en los portales de las casas de veteranos; la II Guerra Mundial es materia reciente, que puso flaquísimos a todos los primos de Fructuoso en Santo Domingo; antes, la Guerra Civil de España tuvo importancia entre muchos cuba-

nos que manejan nombres fluidamente y slogans como “El fascismo quiere conquistar Madrid” y “Madrid será la tumba del fascismo”.

El tema muy ocultado y que limitadamente se conoce hoy como “la guerra de grupos” es medular dominarlo, conocer quiénes los fundan, los objetivos originales y las declinaciones de tantas organizaciones pretendidamente revolucionarias. Es esencial entender cómo funciona arterialmente el fenómeno del clientelismo político en Cuba. Se debe conocer bien a un grupo de gente que fue clave para entender por qué en el presente de Fructuoso participan aún sus nombres de una guerra de sentidos.

Es crucial dominar bien las conexiones, pero también las diferencias entre gansterismo y bonchismo. Algo que nos remite a la importancia de hacer un manejo adecuado del lenguaje, igual que a la importancia de entender que el lenguaje, como los conceptos, tiene historia.

Hay que dominar todo sobre el tema de la Autonomía Universitaria, por ejemplo, eso tan grande y tan sagrado y tan invocado, que era un logro cubano, inédito en el mundo, del gobierno Grau-Guiteras, para poder hacer un correcto análisis de por qué sobreviviría casi intacta desde el 10 de marzo hasta el 23 de septiembre de 1953, a pesar de que la dictadura ha violentado todas las otras normas.

Es necesario dominar el diseño del sistema político cubano, las personalidades, las alianzas, las bases de programa de los partidos para comprender por qué en menos de cinco años ya habrán envejecido de forma definitiva e irreversible.

Es muy necesario entender lo que se resuelve invocando las palabras “guerra fría”, pero que es más complejo y medular, porque en todo el mundo occidental no hay valoración que escape a la excluyente dicotomía comunismo-anticomunismo. Porque en Cuba, por su dependencia real, indudable, la orden de Churchill en Fulton ha sido tomada como regla de oro y es reforzada con un bombardeo total y permanente en la prensa escrita, el cine, la radio, donde se recuerda sin tregua *el termidor rojo* de Stalin, las hambrunas, los gulags, las invasiones, las ejecuciones, la *pobrecita Polonia* y hasta *pobrecito el zar*. Y en ese sentido se produce una tremenda agonía por parte de ese grupo de revolucionarios que integra Fructuoso que son jovencísimos, pero se sienten radicales y reivindican todo lo de Mella y de Guiteras. Es una agonía doble porque mientras Batista los califica de “comunistas” para reprimirlos impunemente, con el visto bueno de Foster Dulles, a la vez el Partido Socialista Popular, preso en las cárceles del dogmatismo y del reformismo, se les opone, los niega, los fustiga, los combate.

En fin, hay muchos elementos más y es imprescindible manejarlos todos.

Finalmente, en lo formal, lo arquitectónico, es necesario construir una relación adecuada entre investigación y narración, ser ágil en el relato y además detenerse en los detalles, ser inventivo y sin embargo no inventar.

Aunque es cierto que una biografía es un mosaico, y quizás hasta sea cierto también lo que dice Paul Valéry de que hay personas de las que nada se puede decir que no sea enseguida inexacto, es necesario romper, fracturar el sentido utilitario que se les ha asignado a algunas historias de vida; contar para ello, insisto, con las armas de la crítica, la reflexión, la inquietud y la honestidad intelectual. Porque solo desasidos de todos los miedos se puede preguntar al héroe como preguntaba Unamuno: “¿por qué, por qué no quieres escudo?” Y entender cuando el héroe responda: “Escudo me estorba, quiero espada, no quiero más que espada”. <

¹ De mi biografía de Fructuoso Rodríguez, en proceso.

(MADRID/ MIRASIERRA/ TERMINAL DE ATOCHA-
TERMINAL DE AUTOBUSES.../ GRANADA/ ALHAMBRA

Olvido la data, las señales, el nombre del sultán de estos dominios, ahora de mis ojos. Me abruma el oficio con el que alzarón las piedras (alicatando misterio y luz) para hacerla un hogar infinito. Me ensordecen las almas (casi ilegibles pero vivas) de los mosaicos. No puedo adivinar la paleta, donde bebieron los colores de la eternidad estas paredes mágicas ni la prosapia de los jardines, en los que la germinación (véase la gesta frutal de los naranjos) parece prueba irrefutable de Dios, de su frondosa generosidad. Imposible contar los cipreses nazaríes que escoltan esta ofrenda como la herencia real de la sangre... Pero el agua, el rumor que no estanca sino en algún punto inexplorado del Paraíso, a mí regresa. Y voy a morir, ya lo sé, si no lo escucho en mi corazón cada mañana.

(BARAJAS/ MAD 06:25/ ALITALIA AIRLINES 3732/
NAP/ ITA 08:45)
NÁPOLES-VESUBIO-POMPEYA

Desde Nápoles, un tren lechero me arrastra hacia las ruinas. Los grafitis cuelgan de cada muro, sin pudor, como otra peste, como un guiño grosero de la modernidad. El calor, más imponente que el Vesubio. Los sudores, sin patria hasta mi estómago; plebeyos. En Pompeya, la lava escribió la historia. Leo la muerte en el rostro oculto de un hombre, fosilizado a destiempo; un pastor (me cuentan) que conserva el horror, pero resiste la soledad cubriéndose los ojos. (¿Acaso sueña despertar en otra ciudad, en otro agosto?) Entre tantas señales, la felicidad deshecha, interrumpida; las trampas de la erupción pendiente. En una columna de edades fragmentadas, mi hija y su rosa adolescencia. Yo, vigilo el corazón que arde callado; como una brasa pesada, incómoda.

BRUSELAS, GARE DU NORD-11:45/ BRUJAS, BRUGES
BARGEPLEIN 13:35/ GROTE MARKT, PLAZA
MAYOR DE BRUJAS

Asomarse a los siglos como a una taza de café. En la piedra antigua, la huella que florece; en la mañana, puentes que irrumpen junto a la lluvia lacia. Como en abrazo, los edículos; apretados sus hombros contra el invierno próximo (no este simulacro para atrapar a los infieles). Todo lo que nos salva de los filos del viento en las callejuelas, de sus mojadas puntas; todo lo que adivinemos de esas arrugas dulces de las brujas, retenidas en las ventanas, obligadas al terror aquel que construía los cuentos, es mi leyenda. Uno sospecha que otra vida aguarda tras las puertas de colores, que va a reiniciar todo cuando pasemos, que las torres alzadas van a desmoronarse una vez cosechadas en los móviles. Pero en la Plaza, a la sombra del rubio chillón de los castillos, los caballos restrenan su circular servicio alrededor del prócer (ya de piedra y callado), y sobrevuela el silbo pecaminoso de los mejillones y las papas fritas, que casi arrastra al desvarío sin temerlo. Hasta entonces, los muros, invisibles. Y luego: Cuba. Una bandera en medio del rumor, de la cascada del mundo. Con qué tejido vive (a pesar de las trampas y las mutilaciones) que me dicta y reprueba. Que me llama. Puentes, adoquines; la risa, el glamour: todo bajo el paraguas. El resto, en el dolor.

(BARAJAS/ MAD 11:30/ IBERIA 512/ LA CORUÑA/
LCG 12:45) PLAZA DE MARÍA PITA

Todos alertas: Rosario Flores canta en la Plaza de María Pita. La ciudad detenida para que el coro no confunda las armas, para que no alcemos héroes equivocados. Para que el incendio de la música no se extienda más allá de la muerte. Resistimos la consigna gitana que desnuda la sangre: somos uno y multitud, hermanos y extraños en los rieles de la noche. Una ola de melodías viene y va, nos sumerge. Es tan cierta la voz como el humo homicida del tabaco. Arriba la canción, viva la libertad, claman en los pulpeiros, entre el vino y la ilusión, sin detenerse en las palabras. Aun sin enemigos, nos negamos a cualquier derrota. Rosario Flores libera un pueblo de su garganta. María Pita se estremece con el estribillo. Ella también vive en los hombros; ella, como nosotros, aplaude. Comulgamos: El tiempo no es verdad si Rosario canta y María sigue despierta.

(MADRID/ MIRASIERRA/ TEATRO COLISEUM/CALLE
PRECIADOS

La moneda que viaja. El perro que vigila su gracia seductora. (¿En qué lengua responde el entusiasmo?) En el Coliseum: Mamma mía. Cantamos: un coro de adultos jugando a la memoria. A la altura del Metro: Vivaldi; entre cuatro violines. Con las notas se cruzan los dineros. Saltan al estuche, como a la cesta del perro fotogénico. Pocos, por tanta melodía que ahora vive en el aire. Los gladiadores no miran las partituras. Todo lo desconocido ensaya a sus pies (grave, la nota del metal contra la felpa). Las Estaciones se suceden, sin sobresaltos. Las canciones suecas (naturalizadas) corren a cortejar Madrid. Cursa la parábola. Desde Cibeles o Brujas, la vida. En el gris de la esquina, como un ladrón anónimo, ahorro mi regreso.

Magaly Espinosa

La historia por pedazos: José Toirac



José Toirac, de la serie *La crisis a los 50*. Ninguna historia es inocente

proponer la historia que tenemos ante nosotros
y que nunca la vimos de esa manera
JOSÉ TOIRAC

Mientras preparaba la exposición *Hoy desde los 80* para La Casa de México¹ recibí un mensaje de correo de José Toirac, que era uno de los artistas participantes, donde me comentaba:

De alguna manera las cosas parecen no definirse por sí mismas sino con respecto a otras: solemos aprehender la realidad, al menos inicialmente, a partir de conceptos contrapuestos como bueno y malo, alto y bajo, corto y largo... ¿Es la diferencia la piedra angular de la identidad? ¿Qué diferencia un siglo de otro, una década de otra, una generación de otra, una situación de otra, una obra de arte de otra? Alguna diferencia hay seguramente, pero estoy en un punto del camino en que me interesan más los puentes que los muros, sobre todo porque, como te comenté ayer por teléfono, la conexión que he experimentado personalmente entre los 80 y el presente ha sido precisamente sus límites de permisividad: el sexo y la política.²

La obra propuesta para la muestra fue *La crisis a los 50. Ninguna historia es inocente*.³ La integraban un conjunto de nueve pinturas con igual número de fotografías. Lo más llamativo de la instalación consistía en que las pinturas reproducían objetos que aparecían en las fotos y que estaban relacionados con nuestra realidad cotidiana. En el *statement* escrito por el artista y a disposición del público, él argumentaba:

Las acuarelas de esta serie, en apariencia, representan objetos de uso cotidiano. En su conjunto, incluso, se presentan como un mosaico que alimenta el cliché que sobre Cuba existe: tabaco, ron, religión, souvenirs, etc. Pero si se les da la vuelta a los cuadros (acción poco probable en una exposición de arte donde se asume que las obras no se pueden tocar), descubriríamos pegadas en el reverso las fotos que tomé de referencia para hacer las acuarelas: fotos eróticas sacadas de internet en las que aparecen objetos que sin duda alguna ubican la escena en Cuba.

Como la vida misma, cada una de estas obras tiene dos caras y varias capas de significados. Una cara es expresión de lo local, de “lo cubano” y de lo público. Por la otra cara, accedemos a lo privado y global, porque no hay nada más universal que el erotismo. La historia que estas obras cuentan no es neutral. Ninguna historia es inocente y es esa la razón del título de la serie.⁴

En el tiempo en que la exposición transcurrió, hubo espectadores que les dieron la vuelta a los cuadros para ver completa la obra y esto no implicó ninguna alteración, ninguna ofensa ante fotos que tenían una carga erótica.

Traigo estas citas a colación porque ellas nos acercan a una forma muy peculiar de aplicar el procedimiento apropiativo, para a partir de él crear nuevos textos. En este caso, él mismo funciona a partir de la mirada del espectador, pues los textos, el fotográfico y la pintura, mantienen su independencia y es esa mirada la que los interconecta, la que descubre los significados de uno en el otro.

A su vez, dicho procedimiento le ha permitido al autor experimentar en diferentes direcciones aplicando mezclas intertextuales que potencian, en sucesos y acontecimientos ocurridos en la historia, cualidades y valores no evidentes. En varias de sus

series, como ha explicado el artista, la metodología aplicada ha consistido en retomar fotos de la prensa periódica que al haber sido publicadas ya han pasado por la censura y esto le ha posibilitado recontextualizarlas de muy diversas maneras.

En el texto del catálogo de una exposición personal de Toirac en Galería Habana, Meira Marrero escribió: “La conceptualización es lo que ha caracterizado su obra por más de doce años, pero en su producción reciente se puede apreciar un desplazamiento hacia zonas más metafóricas. Toirac se muestra ahora interesado más en las analogías que en las diferencias”.⁵

Que las cosas no se definan por sí mismas, sino con respecto a otras, que se conecten a través de componentes tan ricos y complejos como el sexo y la política, cómo ellas tienen dos caras y varias capas de significado y cómo ninguna historia es neutral son concepciones que arman uno de los discursos artísticos más arriesgados del escenario actual del arte cubano.

Tales concepciones fundamentan una metodología de trabajo singular relacionada con la presentación de héroes y políticos, de hechos que ocurren tanto al nivel de las micro, como de las macrohistorias. Una metodología que une o intercambia datos, documentos o imágenes, desplegando conexiones intertextuales que toman los textos, sean estos tomados de la historia, del arte o de la propia vida, para resituarlos en igualdad de condiciones, o supeditando uno al otro o a ambos en función de formar un nuevo texto.

Toirac mira la historia unida a la política, a la religión y a la cultura popular de una manera singular, porque cuando se refiere a un suceso histórico lo narra buscando esas partes sensibles, aquello que tiene ver con las opciones y las decisiones tomadas, con aciertos y desaciertos humanos. La historia no se hace sola, son los seres humanos los que nos dicen qué elegimos y qué dejamos de elegir.

La instalación *Da capo* es, en este sentido, una muestra de fina sensibilidad. El autor explica que tomó el título de la dirección musical, donde se usa esta expresión para re-comenzar el ensayo desde el principio. La exhibición tuvo lugar en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y se organizó en dos salas; en una de ellas, bajo el título *El placer de la vida*, el tema giraba alrededor del vino Mariani, y en la otra su contrario: *El placer de la muerte*, que se detenía en el hecho histórico referido al regreso de los restos de los combatientes cubanos caídos en África. “Como las dos caras de una moneda, la vida-eros y la muerte-thanatos”.⁶

En la primera serie, el artista se apropia de una microhistoria casi hogareña, que nos dirá sobre la forma de divulgación desarrollada por el creador de la marca del vino Mariani.⁷ Esta consistía en una instalación formada por botellas del propio vino en las que se grabaron las firmas de algunos de los personajes célebres que lo consumían, se mostraban en una vitrina de madera y cristal junto a una foto grabada del personaje elegido y una escueta biografía suya.

La segunda es también una microhistoria local, pero su peculiaridad radica en acercarse a un tema propio de las macrohistorias: el heroísmo. “Esta obra tuvo como referencia lo publicado en el periódico *Granma* sobre el retorno de los restos de los internacionalistas fallecidos en África. En el sepelio estuvieron presentes Fidel Castro y Eduardo Dos Santos, entonces presidente de Angola. En la sala se instalaron varias piezas y material de documentación que sirvió de referencia a las obras”.

Los artistas tomaron de la prensa las fotos de algunos de los internacionalistas y las pusieron acompañadas de cantimploras, rodeados ambos objetos de un marco con cristal recostado a la pared y colocados sobre una tabla.

La pieza más impactante era una ropa de campaña militar cargada de medallas y situada dentro de una caja transparente, sobre la que estaban escritos, entre otros, datos de los caídos en la guerra.

Las macrohistorias por algún camino se conectan con las historias locales pequeñas e íntimas, de estos encuentros está llena la vida, cuántos cruces se pueden topar en los sujetos biculturales que habitan una cultura ajena, sin abandonar la propia. Es difícil separar lo que hay de personal y de social en todo lo que acontece. Cuentan los creadores de la obra que en sus investigaciones hallaron un dato curioso relacionado con Martí, pues con ese vino lo intentaron envenenar en Tampa. Toca pues a la mirada del arte penetrar estos espacios para encontrar conexiones que escapan a las ciencias.

Toirac deposita la gloria en la vida y en la muerte, en anécdotas distantes entre sí, pero que al ser mostradas nos permiten darnos cuenta de que ambas coexisten, y puede la gloria filtrarse en los disfrutes o en la heroicidad con el mismo derecho.

La crítica y curadora Marilyn Zeitlin destaca que él es un creador que “trabaja con dobles sentidos [...] es también un maestro de los mensajes múltiples”.⁸ Pero esos sentidos y mensajes nunca son derechos, porque aunque se acercan a los temas propios de los grandes relatos: la heroicidad, el patriotismo, la devoción religiosa, escapa de ellos dándoles la vuelta, o en muchas ocasiones reorientando la mirada y la inteligencia hacia los que son realmente despojados de los discursos que los engalanan.

También la historia como tema artístico tiene el poder de convertir el documento en arte cuando, en algunos casos, él nos lleva al propio mundo de las artes. En la XII Bienal de La Habana, con la participación de Meira y José Ramón Alonso, se instalaron en Las Terrazas de Prado catorce carteles referidos a la historia de un centro destinado a la promoción del arte de vanguardia de la época, que funcionó allí entre 1942 y 1944, nombrado La Galería de Prado,⁹ y que estuvo bajo el auspicio de la mecenas María Luisa Gómez Mena y del crítico de arte José Gómez Sicre.

Fue “un espacio que sirvió de plataforma para acuñar internacionalmente la etiqueta de ‘arte cubano’ para la producción plástica de artistas residentes en la Isla, así como el inicio de la conquista de un espacio para ese arte en las galerías de vanguardia y los museos que atesoran arte latinoamericano y universal, específicamente, el Museo de Arte Moderno de New York”. El título de la obra era: *Prado 72. (De La Habana al MOMA de New York)*.¹⁰

Los carteles estaban compuestos por fotografías de la época y por textos que las comentaban, informando al público de lo ocurrido en ese espacio alrededor del arte. Fue una apropiación que convertía el documento en arte, no porque su contenido natural fuera un hecho artístico, sino porque desde ese contenido nos informamos de un pasado de la vida del arte que dialoga con el presente. Téngase en cuenta que el momento elegido para manipular la información y convertirla en arte fue el de un macroevento como es la Bienal de La Habana, un espacio que da a conocer y promueve al arte cubano, y el documento que Toirac compone nos permite conocer de aquel primer intento por divulgar nuestro arte, poniéndolo en sintonía con el arte internacional.

Como sucede en la obra anteriormente comentada, la distancia temporal de los documentos referenciados se supera ante el encuentro que el artista promueve: el de una galería y un macroevento. Ambos nos acercan a lo mejor del arte de cada época,

buscando que sea conocido por los mecenas que los visitaron. Un acercamiento escabroso en el presente.

Es esa carga adicional de información lo que impulsa al documento a que cumpla una función artística, y es este uso de la historia el que importa a Toirac y al equipo que lo acompañó.

Otra forma de apropiación se encuentra en la pieza audiovisual *Via crucis*,¹¹ cuya base la aporta una obra de arte. Meira y Toirac, junto a la realización de Adrián Monzón, eligieron un conjunto de las viñetas que realizó para la prensa periódica el humorista Eduardo Abela, entre los años 1926 y 1934. Estas fueron presentadas bajo catorce temas, que iban desde referencias a la política, a objetos del hogar, como el reverbero, a una comida, como el casabe, o de lugares públicos, como una fonda, usando de banda sonora una interpretación de Lecuona al piano.

En la primera viñeta, nombrada “El Futuro. Cuba dejará de ser una isla (del informe presentado a la universidad de Princeton)”, aparece El Bobo junto a su Padrino, frente a una mesa sobre la que descansa el mapa de la isla de Cuba, acompañados del siguiente texto: “—¿Y en qué quedará convertida Cuba, Padrino? —Hijo mío: eso solo Dios y tres o cuatro lo saben”.

La segunda, nombrada Martí y el Bobo, presenta a ambos en el cielo, Martí rodeado de una túnica y el Bobo con alas, preguntándole: “—Aquí entre nosotros, Apóstol, ¿qué fue lo que usted soñó?”

La número cuatro nos muestra de nuevo al Bobo y su Padrino, quien le dice: “—Mira que tienes el periódico al revés”. El Bobo le contesta: “Pues si supieras lo distintas que se ven las cosas”.

A la obra se suma una segunda parte bajo el título *Opciones especiales*, en la que se ofrecen los siguientes datos: “La actuación del Bobo de Abela tuvo lugar durante el machadato (1925-1933) y su peregrinaje por la prensa cubana constituyó una crónica de los anhelos del pueblo cubano en uno de los períodos más complejos de nuestra república... *Via crucis* es un sincero homenaje al espíritu crítico que animó a los artistas e intelectuales de la generación de Abela.”¹²

Los referentes religiosos son insertados, combinando hábitos y creencias desde los que hablan sucesos políticos o acontecimientos históricos, por eso los desplazamientos de este personaje por la República constituyen un calvario que refleja anhelos y frustraciones, al tiempo que se comenta el destino de la nación con ingenio, inseguridad y dudas.

Estas piezas nos confirman que el valor de la información artística sobre la historia está cargada de la presencia y de los significados de lo personal, de las emociones y la sensibilidad, porque el arte tiene el poder de entrar en lo que no dice la historia.

Toirac forma parte de un grupo de artistas que colocan la historia de Cuba como centro de su creación. Como diría Reynier Leyva Novo: “Yo creo que más que la historia misma, es que somos unos obsesionados, una especie de obsesos, o algo así... una necesidad de comprender la nación, de comprender el presente, de comprender lo que somos...”¹³

Fernando Reyna, José Manuel Mesías, Ranfis Suárez, Henry Erick, integran, entre otros, esa oleada de artistas que se apegan a una nueva forma de comprender el trato con la historia. Reyna, desde el estudio de la intelectualidad que ha emigrado; Mesías, buscando llenar vacíos a través del arte; Novo, retomando objetos que son, como él señala, testigos de cada momento; Henry desplegando microhistorias que la descomponen; Ranfis, con humor agudo, mezcla personajes y sucesos del pasado con actores y filmes del presente, y entre todos con sus obras generan metáforas de contenidos históricos.

En medio de este conjunto, Toirac se mantiene aún como un creador joven, que sale y entra de las generaciones dialogando con lo que ocurre, investigando, reseñando, manoseando documentos, logrando de esta manera ser un intelectual, esa legendaria figura que tanto necesita la nación. <

¹ Curaduría de Magaly Espinosa, muestra auspiciada por Nina Menocal, 2016.

² Mensaje de correo enviado el 15 de mayo de 2016.

³ Acuarela sobre cartulina, 23 x 32 cm, enmarcada con madera y cristal. Fotografía a color sobre papel, 18 x 12 cm, 2016.

⁴ *Statement* de la obra *La crisis de los 50. Ninguna historia es inocente*.

⁵ “Ars longa, vita brevis”, palabras al catálogo de la exposición *Mediaciones II*, 2002, p. 9.

⁶ *Statement* de la obra *Da capo*, Meira Marrero, José Toirac y Octavio C. Marín, 2017.

⁷ Ídem. “Coca Mariani fue un vino francés que comenzó a elaborarse en 1863 hasta 1914.

Su peculiaridad consistió en que estaba mezclado con extracto de hojas de coca y gozó de gran popularidad entre muchas personalidades de la época. Su productor, Angelo Mariani, puso en práctica una estrategia publicitaria muy efectiva: solía enviar gratis cajas de su vino a las celebridades de la época, pidiéndoles a cambio una foto autografiada y su opinión sobre el vino. Una vez al año, Mariani publicaba un álbum con estas opiniones acompañadas del retrato y la firma de cada personaje célebre. Entre estos, el papa León XIII resultó ser uno de sus principales legitimadores, ya que, en agradecimiento al tónico, accedió al uso de su efigie para publicitarlo y concedió una medalla de oro al inventor, en reconocimiento a la capacidad de esa bebida para ‘apoyar el ascético retiro de Su Santidad’”.

⁸ Marilyn Zeitlin: “Toirac: Re-inscripciones”, palabras al catálogo de la exposición *Absolut Toirac*, Arizona State University, 1998, p. 1.

⁹ En el dossier de la obra se explica: “Estos carteles estarán confeccionados con los mismos materiales con que habitualmente suelen hacerse las exposiciones didácticas que se instalan en las rejas de otras edificaciones en el casco histórico de la ciudad, como el Castillo de la Fuerza, donde un tiempo atrás se exhibieron reproducciones de importantes obras de arte atesoradas por el museo del Louvre”.

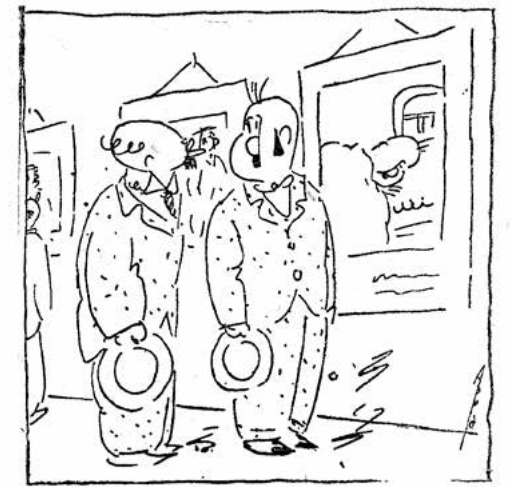
¹⁰ XI Bienal de La Habana, 2015.

¹¹ Meira Marrero y José Toirac, realización de Adrián Monzón, 2005, 4’.

¹² Ídem. *Opciones especiales*. Escenas no seleccionadas.

¹³ “Lo neohistórico: su presencia en el arte cubano actual”, en: *Pensamiento Tosco. Revista arcrónica.com*, n. 5, 2014, p. 64 y 71.

RECORDANDO OTROS TIEMPOS



—Siempre estabas durmiendo... ¿te acuerdas?
—Es que, ¡soñaba tantas cosas!

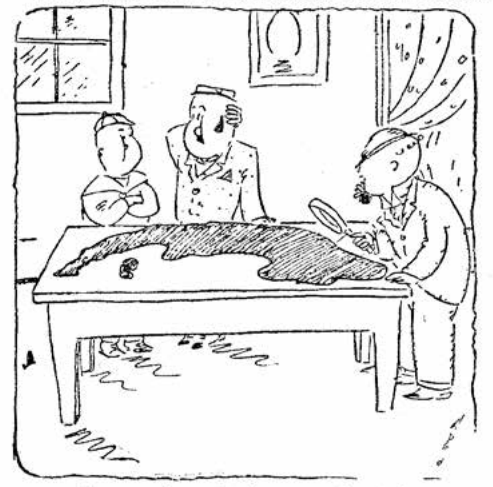
EL LECTOR



—¡Mira que tienes el periódico al revés!
—Pues, si supieras lo distintas que se leen las cosas...

EL FUTURO

“Cuba dejará de ser una isla”. (Del informe presentado a la Universidad de Princeton).



—¿Y en qué quedará convertida Cuba, padrino?
—Hijo mío: eso, sólo Dios y tres o cuatro lo saben...

Desde su adolescencia Rosario Farrás escribía en un diario, con exactitud un tanto enfermiza, todo cuanto le acontecía: nombres de gente cool, fueran o no de la familia, la cantidad de cigarros fumados a escondidas en la beca, las caries, los granos provocados por el acné, los novios cuyos nombres rayaba con pintalabios en el baño de la escuela, los chicos que le gustaban, las pocas o ningunas ganas de estudiar. En esas mismas páginas juraba amor eterno a parientes y amigos de una manera insistente que demostraba, contrario a cómo lucía, su necesidad de compañía y admiración. A partir de los diecisiete años, en esos mismos diarios donde escribía *qué mal me caes, mamá*, porque sabía de sobra que la madre lo leería, comenzaron a aparecer nombres de mujeres. Hora, fecha, lugar en que las

conoció. Hora, fecha, lugar en que se despidió de ellas, aunque no para siempre. A partir de los diecinueve, luego de iniciada la carrera de medicina, de cada una tenía anotado, además de los gustos, manías, estado civil, y hasta los más escabrosos detalles personales, una hoja clínica con placas, análisis, padecimientos, enfermedades venéreas y respectivos tratamientos. Se le fue haciendo costumbre mirarlas por fuera, pero también por dentro. Las amaba desde los huesos y hasta las cicatrices, admirando con conocimiento de causa esos defectos físicos que marcan tantas veces la diferencia. La misma belleza de lo imperfecto descubierta por Diego Rivera en el accidentado cuerpo de Frida Kahlo. Salir a la calle con Rosario Farrás era como asistir a una pasarela: —¿Ves cómo camina aquella?, tiene una cadera más alta que la otra. ¡Uf, no, demasiado separados esos senos, demasiado vo-

parecía confabulado. Salimos disparadas, como si fuéramos adolescentes en una estampida mayúscula, escaleras abajo. En el segundo piso una de nosotras resbaló perdiendo un tacón en la maniobra. Al traspasar la puerta abierta del edificio ya ella había ganado el mismísimo centro de la calle, el centro de la calle en una calle de Centro Habana, que ya es mucho decir. El tráfico se había detenido, la gente se descolgaba de los balcones, ya el viejo del parqueo se agarraba los huevos y Rosario Farrás abría los brazos al cielo. Las tetas le colgaban, enormes, desparramadas sobre sus costillas, y dos aréolas quemadas, dos dianas en un pezón increíble, centrado, bien clavado en medio. Recuerdo que las viejas habían sido las primeras en aplaudir, como si aquello fuera un extraño acto de liberación. Nadie sabía cómo reaccionar. No todos los días se

ve a la doctora del médico de la familia exhibiéndose en plena vía pública. Precisamente ella, que ha visto medio barrio en cueros alguna que otra vez, ofreciéndose de esta manera a la vista general. Siempre hubo algún niño despierto a esa hora, viendo aquello que habrá de recordar para el resto de su vida. Y el policía aquel que hacía la ronda agarrado inútilmente a su bastón. Nadie se atrevía a tocar a la doctora, por respeto, pensé yo. Hasta nosotras nos quedamos de pronto tranquilas, sin bromas, sin risas, atrapadas en una suerte de respeto fabricado en años. Dos minutos, fueron dos minutos de silencio. Y habría sido un lindo espectáculo de no ser por los hombres, que siempre la cagan. Yo creo que ella no habría llorado si aquel tipo no dice: —Doctora, con todo respeto... usted necesita un hombre.

Dazra Novak Rosario Farrás *

lumen, a mí no me engaña con ese ajustador! ¿Ay, chica, ya, por qué me miras así? No todas pueden darse el lujo de que la asimetría del rostro les haya salido tan bonita como la tuya.

Rosario Farrás era, por decirlo de alguna manera, la versión femenina del hombre mujeriego. Una larga lista de nombres, algunos bastante famosos como para mantenerla a buen recaudo, era motivo suficiente para que se tejieran a su alrededor auténticas leyendas urbanas. Sagas dignas de un par de guiones que sacudirían no poco la modorra de la *soap opera* cubana y otro par con los que podrían filmarse unos cuántos policíacos, al incluir piernas arañadas por escapar saltando muros y conquistando recovecos de solares. Hasta que, un buen día, el menos pensado, conoció a una mujer, directora de una biblioteca, a quien sus encantos no daban ni frío ni calor. La directora no trasnochaba, no bebía, no fumaba, entre sus prendas íntimas no comparecían los hilos dentales, no seguía ni le interesaban las marcas, ni la farándula, ni los perfumes, ni los ángeles, ni los flirteos. Más sana que un roble, su vida transcurría entre libros, silencios, muy pocas palabras bien pronunciadas. Toda una tentación para Rosario Farrás, quien a partir del momento en que la conoció se lanzó a una lectura desenfrenada de Quijotes, Infernos, Decamerones e Ilíadas. Con auténtico horror presencié cómo la otra hería su orgullo depredador riendo a carcajadas al escucharla recitar, de memoria, un poema de José Ángel Buesa. Aquella mujer había logrado en tiempo

récord, con un simple no, pero rotundo, el estatus añorado por tantas mujeres casadas, solteras, enfermas, sanas, embarazadas —estas últimas la gran pasión de Rosario Farrás. Y más, cómo era posible que le corrigiera, en frente de las demás, pronunciación y vocabulario, aplastando la gracia natural de Rosario Farrás con preguntas como: ¿Por qué no haces alguna especialidad? ¿Por qué no te consigues un trabajo en un hospital decente? ¿Por qué no te agencias —no dijo por qué no te luchas, dijo por qué no te agencias— una misión en el extranjero para que ganes un poco de dinero y algo de prestigio? —así dijo “algo” de prestigio. Más y más preguntas sumándole peso a lo que realmente sucedía: cada vez más libros que debía leerse y menos aventuras, cada vez más vocabulario nuevo a incorporar y menos flirteos, cada vez más cultura y menos descubrimientos de cuerpos femeninos. Más páginas y páginas vacías en el codiciado diario de Rosario Farrás, que hasta poco antes había sido mujer de responder a desafíos como el de aquella noche en que la conocí:

—¿A que no sales con las tetas afuera? —dijo alguien, y sonaba como esas cosas dichas sin pensar, en medio de la suculenta borrachera que al otro día nadie recordará. Pero a Rosario Farrás, eso lo supimos tiempo después, le bastaba con dos tragos para perder la paciencia, entre otras cosas y, sin dar tiempo a más, se quitó la blusa y el ajustador y salió por la puerta del balcón, entre los gritos y risotadas del grupo. Se asomó a la calle y escuchó a sus espaldas:

—Ah, pero al balcón sale cualquiera, eso también lo hago yo. Nadie pudo darle alcance antes de la puerta de la calle. Nadie pudo evitar el desastre a tiempo. Incluso el elevador

Pero en realidad lloraba, eso lo entendí después, al reconocer el tiempo que llevaba tratando de ser alguien que ella no era. La bibliotecaria, hueso duro de roer, había sido el primer nombre ausente al pase de lista de sus encantos. Esa misma noche, un poco más calmada, me confesó:

—Es que siento que ya lo tengo todo. Ya lo he visto y vivido todo... ¿ahora qué?
Por eso le dije, sin dar tiempo a más:
—Ven a vivir con nosotras hasta que vuelvas a ser tú.

El día en que Rosario Farrás se mudó a nuestra casa nadie podía dar crédito a la cantidad de diarios que había sido capaz de escribir entre los doce años y el comienzo de sus intentos de relación con la bibliotecaria. Perseverancia admirable, sin dudas, de la cual se vanagloriaba:

—Si J.K. Rowling lee esto, hace el pan conmigo.
Rosario Farrás siempre agradeció mi gesto. Con el que quedaba firmado, sin yo pretenderlo, un pacto de no agresión que garantizaba cláusulas vitalicias de no galanteo entre las partes. En virtud del cual yo podía pedirle lo que fuere, lo que necesitara y a la hora que lo necesitara. Hasta uno de sus riñones, de hacerme falta. Pero de todas formas, qué pena, debía ser honesta conmigo, El Vedado no le gustaba. Para ella Centro Habana, ese amasijo de vecinos habitando la ciudad pared con pared, siempre sería el lugar perfecto: —No te aburres nunca. No hay manera de estar sola porque la vida de los otros te entra por todos los huecos posibles. Pones un pie afuera y ya es fiesta. El Vedado es demasiado estirado para mi gusto. Además, hay cucarachas.

De todas formas, la vida en esta casa cumpliría su objetivo, le ayudaría a salirse del abismo —pazguato según Lina Linet— al que se había lanzado de cabeza y con los ojos cerrados. Pero no le sería tan fácil recuperarse del rechazo de la bibliotecaria —el chistecito de las tetas afuera le había cerrado las puertas definitivamente—; Rosario Farrás padecía constantes accesos de inseguridad, como si a la aventurera que llevaba dentro se le hubiera roto alguna pieza importante de su engranaje. La recordaba especialmente esos días puntuales del mes, común a todas, y en esos encuentros míos con Ana Manso, tertulias criticadas por Lina Linet y Rosita Aparicio que aseguraban que yo estaba perdiendo el tiempo, porque en la cabeza de Ana Manso solo quedaba lugar para otra mascota. En cierta ocasión Rosario Farrás se asomó a la puerta, mientras yo le explicaba a Ana Manso la diferencia entre el realismo mágico y lo real maravilloso, y nos dijo:

—Ah... el realismo mágico es, les explico, esa amante que encuentran en el lugar menos pensado. Por ejemplo, cuando ibas a comprar leche en polvo al solar de la esquina y te encuentras a una rubia trancando su puerta porque se va para la calle a luchar lo suyo. Una rubia lindísima, que luciría muy fina de no ser por la licra que lleva puesta, de no ser por el sol tropical que le ha quemado hasta las pestañas y su manera melódica y vulgar de decirle a la vecina que solo va a salir un momentico, solo un momentico y regresa enseguida. La misma rubia que baila guaguancó con los maridos de las vecinas y por nada del mundo se pierde un toque de santo. Ese *realismo mágico* le despierta a una el nerviosismo, el salto en el estómago porque cómo es

* Fragmento de la novela “Niñas en la casa vieja”, en proceso de publicación por la Editorial Letras Cubanas.

posible que esa rubia... Dios mío, ahí, no se supone que... ¿tú me entiendes? Por racismo, para qué negarlo si eso aquí se ve todos los días, una piensa que es imposible el binomio rubia-solar. Rubia exótica que vive de esa supuesta contradicción y necesita el quorum que la vacile, le tire piropos, la haga sentir que *su* realidad es mágica. Pero bueno, apartando el asombro de encontrarla ahí, una sabe lo que puede esperar de ella. ¿No? Lo real maravilloso, por el contrario, está delante de los ojos todo el tiempo, pero hace falta que los ojos sepan ver. Es esa mujer de su casa, con hijo y marido, que ha repetido hasta soltar la gandinga el discurso machista y cuando nadie la creía capaz de torcerle el pescuezo a un pollo porque se acostumbró a comprarlo congelado, aquella mujer te dice con unos ojos del carajo, *ven... pasa, mi vida...* Una entra en sus predios y descubre, por la forma en que regaña al niño (regaño de caricia), y acaricia al marido (caricia de regaño), que es ella quien manda y no el marido, como pensaban los machos del barrio. Lo *real* es que esa mujer siempre estuvo ahí, siempre fue lo que vemos ahora, un mujerón desnudo sobre la cama regalándonos esa *revelación privilegiada de la realidad*, es decir, lo *maravilloso* de que hablaba Carpentier en su prólogo de *El reino de este mundo*. La mismísima Deméter encarnada, una Calipso ofreciéndonos todo, ay, de todo para que nos quedemos para siempre en su isla. Lo mejor de lo real maravilloso es cómo se siente, porque contarlo, lo que se dice contarlo, es prácticamente imposible. O quizá sí, pero saldrían unos quince tomos más o menos y nadie está para leer tanto. ¿Verdad que no? La rubia y el realismo mágico viven de su campaña publicitaria, nunca fue más cierto el dicho de cría fama y acuéstate a dormir. La mujer casada, es decir, lo real maravilloso, *es*, siempre ha sido, no necesita testigos y, como decimos aquí en Cuba, *las mata callá*. [...]

Rosario Farrás hablaba entrecortado, enredaba las palabras. No había terminado una frase y ya empezaba otra. A veces era difícil seguir el hilo de la conversación. Incluso, una se veía obligada a volver atrás e insistirle en que repitiera, hacerle preguntas de comprobación a fin de saber si lo que se había creído entender era lo correcto. Debo confesar que, en un principio, me arrepentí de haberla traído, por lo difícil que se volvió la convivencia. La personalidad de Rosario Farrás, aparentemente moldeable, entraba en conflicto con todas las demás cuando se pasaba de tragos. En plena borrachera se frotó uno de los muñecos de Lina Linet por todo el cuerpo demostrando con ello lo que haría con Angelina Jolie cuando se le pusiera a tiro, desplazó a Ana Manso de la cocina argumentando que comerse lo mismo todos los días –se refería a los ajíes rellenos y a algo más– le alejaba las mujeres, y acosó a Rosita Aparicio susurrándole tras la puerta del cuarto:

—Oye, yo sé que me estás escuchando aunque no me quieras abrir. A ti, que te gustan tanto los olores, te doy la razón. Ay, chica, sí, el olor de una casa es importante, agradable, de verdad necesario. Pero óyeme lo que te voy a decir, nada mejor que el olor natural de las axilas, la zona contraría al codo, cuello, ingle, detrás de las rodillas, cuando acabas de bañarte con un jabón no muy perfumado y sobresale ese olor propio que ha procesado alimentos, clima, estados de ánimo. A veces un olor que absorbe todos los perfumes que se le echan encima. A veces, por más esfuerzo que se haga, es un olor corrompido. Si hueles ahí y te gusta es señal de que todo funciona. Déjame olerte, chica, anda. Vamos a ver si la cosa funciona entre tú y yo.

—¡Enferma! –gritaba Rosita Aparicio mientras Lina Linet le daba la última patada a su cigarro y luego escribía al lado del muñequito que había pintado: loca.

Y nadie reparó, quizá porque siempre fue de poco hablar, en el silencio, la atención con que Ana Manso miraba a Rosario Farrás cuando estaba presente y cómo se le perdía la mirada si no estaba, pero hablábamos de ella. Al principio, hablábamos mal. Rosita Aparicio fue la primera en echármelo en cara porque yo no debía, con quién había contado para eso, abrir la puerta de *su* casa de esa manera a semejante desconocida. Después, comenzó a sospechar de mí. ¿No sería yo una asesina en serie que planeaba filmar un *reality show* a lo Stephen King y por eso seguiría metiendo presuntas víctimas en mi casa hasta rellenar todos esos cuartos que aún quedaban vacíos? “Una masacre en La Habana”, ese sería muy buen material audiovisual para venderles a esos medios extranjeros y alternativos tan ávidos de develar la “verdad” cubana. Lina Linet boceteó un banquete, parodió de la última cena, donde La Gitana presidía la mesa y se traían en una bandeja las cabezas de todas como si se sirvieran ajíes rellenos con atún. Hasta yo comencé a dudar si no tendrían razón. Después de todo, era real que Rosario Farrás exhalaba ese aliento salvaje de los depredadores, movía su cuerpo de largas extremidades con la misma gracia de un felino que previamente ha marcado el terreno orinando las esquinas. Sus ojos intensos nos seguían a todas partes aprendiendo de memoria nuestras rutinas al punto de ponernos el termómetro para llevar el récord de nuestras respectivas temperaturas, marcar el día exacto de nuestros menstros –ahora usaba fichas técnicas, como le había enseñado la bibliotecaria–, tomarnos el pulso para comprobar el poder perturbador de su titánica presencia. La profundidad de su mirada reafirmaba esas intenciones suyas prometiendo no tener límites y todas, en mayor o menor medida, nos sentíamos acosadas por ella. Recuerdo que en los primeros tiempos valoré la posibilidad de entrar a requisar su cuarto, revisar los cajones, leer sus diarios. Si había una verdad por descubrirse estaría allí, sin dudas. Pero nunca lo hice. Aunque supiera que Rosario Farrás ya se había marchado a cumplir alguna guardia o ese recorrido obligatorio de los médicos de familia, yo sentía como si algo le estuviera cubriendo la retaguardia. Un vigilante sembrado frente a nuestras narices que no dudaría dos veces en delatar mi incursión y haría trizas ese privilegiado pacto que me colocaba varios pasos por delante de las demás. Creo que me frenaba el miedo a poner en blanco y negro un motivo para echarla a la calle. Todavía me demoraría en descubrir que algo dentro de mí se había rendido cobardemente a sus encantos. El vigilante, tardé en reconocerlo, era yo.

—En el fondo es una mujer con miedo –sentenciaba La Gitana.

Y puede que tuviera razón. Qué otro motivo tendría la resistencia que Rosario Farrás ofrecía ante el compromiso cuando argumentaba que dormir en cucharita era el punto final tanto de la aventura como de la gran novela. Para ella tener una pareja mujer era más que todo gozar, mientras fuera posible, de la presencia de alguien que sabe con exactitud dónde está el clítoris, hasta que se convierte en una amiga y termina cambiándolo –al clítoris– por un pijama, una jarra de café con leche calientico para mojar las galletas y una telenovela de Univisión para mirar juntas desde la cama. Aunque, es verdad, una mujer siempre comprenderá mejor que los hombres ese humor contradictorio de los períodos de ovulación, la necesidad de la caricia, el no de las mujeres cuando significa sí, y viceversa, ese llanto imprevisto y aparentemente sin sentido tras el orgasmo femenino. Por eso ella, Rosario Farrás, en lugar de llorar, reía, a carcajadas, por largo rato y sin pausas.

—Me río –confesó– para vengar a todas las mujeres mal cogidas de este planeta. ¿No ves que estoy actuando para ti? Ay, chica, y si tú supieras la de cosas que puedo ser. Tú solo dime, pide por esa boca... ¿qué quieres que sea? Desfachatada.

Femenina. Complicada. Parlanchina. Tímida. Eficaz. Creativa. Muda. Ágil. Egoísta. Comedida. *Streaper*... eso... adiviné, ¿quieres que sea una *streaper* para ti?

Era una mujer usando varias máscaras para ocultar a la Rosario Farrás romántica y frágil, disimulada en el más escandaloso anonimato. A la que nadie se molestaba en complacer y muy por el contrario todas le exigíamos implícitamente, acomodadas en su disposición natural a resolvernos la vida, que diera el primer paso, pagara todo, se hiciera cargo, dijera el remedio y lo hiciera efectivo, que no llorara y aguantara, como un hombre, los palos que nos tiene reservados la vida. También, porque salía literalmente corriendo cuando la susodicha de turno le proponía algo serio. Pobre infeliz que, una vez abandonada, llamaba con el corazón en un hilo a los hospitales y las estaciones de policía, atormentada por un posible accidente o brote repentino de dengue o zika, sin sospechar que estaba en presencia de una ruptura *ad hoc*. Y sí, habría hecho falta la policía para rescatar a Rosario Farrás del autosequestro y una ambulancia para los primeros auxilios, porque lejos de la maldad que podría inferirse ante semejante comportamiento, en realidad, Rosario Farrás sufría enormemente. Hasta fiebre le daban su incapacidad para el compromiso y los perjuicios ocasionados a la víctima de turno tras intentar ser a toda costa, y lograrlo, la persona ideal.

Hasta que comenzó a demostrar que, sobria, era otra Rosario Farrás. La que limpiaba y ponía orden en el cuarto de Lina Linet, llevaba el desayuno hasta la cama de Rosita Aparicio los fines de semana a las once en punto de la mañana –ni un segundo más, ni un segundo menos–, cuidaba de los animales, de las plantas, de cada una de nosotras con una sopa para la resaca o cuando enfermábamos y combinaba sus conocimientos médicos con extrañas prácticas. Enseñó a Ana Manso a cocinar otros platos igual de deliciosos y la eximió de rescatar a Rosita Aparicio un par de veces, representando aparatosamente el personaje de “novia celosa”. En otras palabras, se fue acomodando entre nosotras, más bien haciéndonos querible, presente, necesaria. Tanto, que cuando anunció que por fin se había agenciado –no dijo luchado, dijo agenciado– una misión en el extranjero, pusimos el grito en el cielo, porque ya no nos imaginábamos la vida sin ella.

—No te alquiles, por favor, si es cuestión de dinero, yo asumo –fue capaz de decir Rosita Aparicio.

—¿Hasta cuándo seguiremos perdiendo médicos? –argumentó Lina Linet en medio de otro de sus sobreactuados vultuos patrióticos–, ¿hasta cuándo se va a ir la gente de este país para poder tener cuatro pesos de mierda?

Pero si algo habíamos aprendido en todo ese tiempo, era que demostrarle cariño resultaba ser la mejor forma de alejarla. Rosario Farrás era capaz de dar mucho amor, pero le costaba recibirlo. De modo que le organizamos una fiesta de despedida, donde todas estábamos tan tristes que nos emborrachamos más rápido de lo normal. En una de esas, dijo al advertir la profunda tristeza en los ojos de Ana Manso:

—Pues sí, la homosexualidad es como el exilio. Trágico, lleno de despedidas, a la larga, voluntario, pero con la enorme diferencia de que una, físicamente hablando, no se fue a ningún lado. Al final deberíamos tener otro carnet de identidad que diga...

*este muerto ya no tiene dolientes,
todos sus órganos están disponibles,
menos el corazón,
que está hecho mierda.*

Lina Linet aprovechó el momento para regalarle una Marilyn Monroe de *papier maché*, desnudita y con alas, para los momentos en que necesitara inspiración. Rosita Aparicio le colgó al

cuello su angelito de oro y le metió en el bolsillo un paquetito muy bien doblado. Yo cerré los ojos y le canté, y cuando los volví a abrir, Lina Linet estaba llorando a chorros, Rosita Aparicio se secó disimuladamente una lagrimita, Tino se fue con el rabo entre las piernas como si alguien lo hubiera regañado y Ana Manso le plantó un beso en la boca a Rosario Farrás, que ni forcejeando pudo quitársela de arriba, puesto que ella nunca levantó pesas ni fue a gimnasio alguno y, a pesar de su estatura y peso, terminó siendo un paquete arrastrado firmemente por la otra. La otra cerró la puerta de su habitación y el resto nos fuimos a dormir, que era la única manera de tapar por un rato aquella tristeza. Lo último que escuché antes de quedarme dormida fueron las carcajadas de Rosario Farrás que retumbaron por toda la casa. Vengativas, se colaron en todas las habitaciones del piso superior y hasta en el cuarto cerrado. Bajaron las escaleras con esa intención desenfadada de regarse por el resto de los salones, irrumpieron en la terraza y el portal y al salir rompieron el cristal flojo de la entrada, llegaron a las cuatro esquinas y contagiaron a todo el que encontraron despierto a esas horas. Esa noche rieron el custodio del parqueo, el viejo que duerme todas las noches en el parque, el borracho que todavía no llegaba a casa y los adolescentes que practicaban en grupo alguna diablura. Se carcajearon la viuda, el huérfano, la virgen, el obrero, el chivatón, el negociante, el policía, la puta, el profesor, el ciego y el vidente, el delegado de la circunscripción, la enfermera de guardia, la tendera, la abuela, el combatiente, el panadero, el chofer de guagua y el chofer de almendrón, y hubo quien rio dormido mientras soñaba que, al fin, Dios mío, ¡reía despierto! La Habana entera soltó una amplia carcajada como vengándose de sus malos amantes, como recuperando en un solo revolcón tanto tiempo perdido, tantos años invertidos en tratar de ser algo... que ella no es. <

Identidad diluida del inmigrante en la literatura contemporánea

Vitalina Alfonso

Apuntes iniciales

El 21 de enero de 2013, el escritor de origen cubano Richard Blanco leyó su poema “One Day” en la ceremonia de la segunda investidura presidencial de Barack Obama. Su condición de inmigrante, latino y gay desató todo un aluvión de entrevistas, así como reseñas sobre su vida y su obra, cuando ya para entonces muchos de sus textos habían sido incluidos en prestigiosas antologías y había publicado cuatro poemarios. Unos meses después, en una de los tantos diálogos sostenidos con la prensa, expresó:

Soy un poeta americano que escribe sobre sus vivencias —aquellas cosas que lo han estremecido y obsesionado— como cualquier otro poeta. Lo que ocurre en mi caso es que las preguntas sobre el lugar, el hogar y la identidad cultural surgen a partir de mi condición de miembro de la comunidad cubana en el exilio. Soy un escritor cubano pero me reservo el derecho de escribir acerca de lo que yo quiera, no necesariamente sobre mi identidad cultural. Política y estéticamente no me afilio a un grupo en particular —latinos, cubanos, gays o blancos—, pues los abrazo a todos. La buena escritura es la buena escritura.¹

Dos años después, el 14 de agosto de 2015, Blanco leyó en La Habana un poema escrito especialmente para el acto de reapertura de la Embajada de los Estados Unidos en Cuba. Este poema, titulado “Matters of the Sea” y traducido al español por la antropóloga y escritora cubano-americana Ruth Bejar, atrapa figurativamente la función de línea divisoria, y al mismo tiempo unitiva, que han tenido las aguas del estrecho de la Florida para muchos cubanos, con o sin nacionalidad estadounidense. La escritura del poema, lo simbólico de leerlo en una tribuna, justo con una porción de mar al fondo como paisaje central, y la reanudación de las relaciones diplomáticas entre los dos países, según Richard Blanco, lo ayudaron a comenzar a sanar su fracturación, a unir sus dos mitades y a tratar de encajar, finalmente, en el mundo.

Ante las proliferantes migraciones, los orígenes y los destinos son hoy cada vez más diversos, así como las interacciones entre fronteras, de ahí que la conexión espiritual del emigrante con un sitio en particular, preferencial digamos, resulte bastante movедiza. El espacio nacional de origen, o el del transcurso de la infancia, o el de llegada de la adolescencia, o el de la adultez varían como referencia identitaria principal. En el terreno de la literatura, las distintas generaciones de escritores migrantes realizan disímiles negociaciones, llamémosles espirituales, con su país de origen y en consonancia con las características de estas son la magnitud y el tipo de conflictos reflejados en las obras.

Dentro de la diversidad literaria latinoamericana del presente siglo, sobresale una proliferación de textos en torno no tan solo ya de ese Yo fragmentado del que nos hablaba Richard Blanco, sino de un Yo relaborado ficcionalmente para ocultar, mediante recursos (alegorías, performance de la propia biogra-

fía, etcétera), la pérdida de ciertos asideros inamovibles y la percepción de una identidad diluida. La investigadora y profesora belga Erica Durante, partiendo de lo imprescindible que ya resulta “pensar la cultura dentro de la globalización y de pensar la cultura de la globalización”, a un mismo tiempo se ha referido en un lúcido artículo² al papel desempeñado por el objeto maleta en la trasportación “de la identidad singular de cada viajero” (Durante: 362). Entre las tantas interrelaciones que ella establece, veamos esta:

En cuanto prolongación, durante el viaje, de la identidad física y material del individuo (Löfgren 443), la maleta tiene la función de mantener la conexión con lo local, punto de partida del viaje. Al desplazarse, el sujeto lleva una parte de su esfera interna consigo. El contenido de su equipaje, a pesar de ser relativamente estándar, está en realidad profundamente marcado por la identidad de cada individuo.

Aunque el simbolismo establecido por la ensayista entre maleta e identidad del individuo que la porta se atiene más, según sus ejemplos literarios y cinematográficos, a viajes con un explícito carácter temporal y no de establecimiento prolongado en otras latitudes, la lectura de su texto me motivó a pensar en un futuro estudio antropológico acerca de qué han estado llevando las maletas de los cubanos que han emigrado desde la Isla a los Estados Unidos, después de 1959, según las oleadas migratorias de las que han formado parte, así como las maletas de aquellos que han elegido para establecerse países latinoamericanos o de Europa, sobre todo a partir de la década de los 90. ¿Qué han portado y portan los cubanos como “identidades” al elegir otras tierras de residencia y según los tipos de éxodos?, ¿cómo estos últimos se “vuelcan” en las narrativas, no ya solo de escritores cubanos que han emigrado sino también en las de aquellos que se han mantenido residiendo en la Isla y han recreado literariamente el fenómeno en sus diferentes dimensiones?

El primer inconveniente que entraña cualquier análisis que se pretenda hacer es la clasificación en categorías migratorias sufridas por los integrantes de un mismo pueblo, el cubano, según las circunstancias políticas, lo cual ha provocado la tergiversación del verdadero sentido de las aplicables a cualquier ciudadano que sale de su nación para establecerse en otra. Este proceder ha incidido negativamente aún más si tenemos en cuenta ese llamado “no-lugar” en el que inevitablemente caen todos los escritores trasplantados: debido a patrones impuestos por la tradición literaria, no son unánimemente reconocidos ni en su literatura de origen ni en la que pretenden insertarse. De tal suerte, clasificaciones como la de escritor exiliado, expatriado o emigrado se han manejado arbitrariamente y han puesto en solfa criterios identitarios reales. Sin dudas, si el lugar elegido para asentarse fue o ha sido los Estados Unidos, los enfoques en las clasificaciones se contaminan ideológicamente, al punto de violentar los valores semánticos de estas.

RECUERDOS, MEMORIAS, CONSTRUCCIONES DE IDENTIDADES

Cuando se recuerda desde la distancia, la memoria puede jugarnos malas pasadas por la dispersión de los elementos. A su vez, el acto de recordar lo ya sucedido forma parte de los intentos por construir una nueva identidad individual o, al menos, por reconstruirla en aras de las nuevas circunstancias que rodean al emigrado. Por otra parte, el pasado perdido no se evoca ni recuerda en lo absoluto con añoranza o nostalgia por igual, aun en aquellos casos de contemporaneidad en lo relativo a la fecha del éxodo. Resultan determinantes, también, los movimientos que se realicen entre el país emisor y el receptor, así como los nexos que se quieran conservar con el lugar de origen, ya sea mediante las redes sociales o mediante viajes circulares.

Voy a centrarme especialmente en una novela de un autor cubano residente fuera de la Isla y a comentar cómo allí se ha referenciado una apertura de la identidad que ya no es siquiera doble, sino deslocalizada o múltiple en sus numerosos desplazamientos y vivencias. Esta novela tiene el sugerente título de *El bailarín ruso de Montecarlo*.³ Su autor, Abilio Estévez (La Habana, 1954), reside hace más de diez años en España y entró por la puerta ancha en el catálogo de Tusquets,⁴ al punto de que desde 1997 hasta el año 2016 ha publicado por ese sello editorial una decena de títulos (distribuidos entre los géneros de novela, cuento, poesía y teatro). De las siete novelas publicadas por Estévez, *El bailarín ruso de Montecarlo* es hasta el presente la única que no elige como escenario principal⁵ a Cuba, en sus diferentes contextos y períodos históricos, pues si algo ha caracterizado toda su producción novelística y también la teatral es una fusión entre la ciudad de La Habana como espacio regente, sus memorias de esta y las ficciones de esas memorias. También las distinguen el explícito sentimiento de no pertenencia de sus personajes, y el deseo de escapar de un entorno en el que no se sienten bien, que los ahoga y los mutila. Acerca de ello ha comentado el autor: “Mis personajes siempre están buscando otra realidad que, si no es la geográfica, es cultural”. Aunque en la mayor parte de sus obras casi ninguno logra realizar su sueño de partir –y si es que lo logran, será básicamente mediante la imaginación–, el protagonista de *El bailarín...*, Constantino Augusto de Moreas (nombre falso que asume tanto para huir como para narrar), sí hace efectivo su afán de escapar. No se presenta a un congreso sobre José Martí que se celebra en Zaragoza y huye a Barcelona para cambiar su vida. Escuchémoslo al llegar:

Preocupado por parecer hombre de mundo, habituado a largos caminos y multitudes, oculto la alegría que continúa inundándose, este contento que desde hace mucho no experimentaba. Puede que la alegría esté asociada con un sentimiento que jamás había sentido: el sobresalto de no saber a dónde dirigirme, y es que carezco de lugar preciso a donde encaminar mis pasos, lo que añade otro sobresalto: nadie me espera. Desde luego, el regocijo proviene de un hecho notable y aún más desconcertante, asociado a lo anterior: nadie me conoce. Nadie sabe quién soy, no digamos a dónde voy, puesto que yo mismo ignoro semejante circunstancia, sino mucho más trascendental: nadie sabe de dónde vengo (31-32).

En *El bailarín ruso de Montecarlo*, con similar predominio de intertextualidades y polifonías, como en el resto de toda la obra narrativa de Estévez, el protagonista es un trasterrado que experimenta un *extrañamiento feliz*. La mayor parte de sus personajes, de obras anteriores o posteriores, aunque sufren de insilio y miran al Norte, siempre queriendo escapar, no experimentan la transformación del extrañamiento en tierra ajena, pues permanecen en la Isla (o en una ciudad vuelta a nombrar), descrita

por un narrador que la atiborra de detalles culturales y la vuelve performática, como si quisiera con ello no perderla de su memoria. Pero este Constantino Augusto, un poco de todo –peregrino, vagabundo y paseante–, al llegar a Barcelona y caminar por sus calles y plazas va reafirmando su bagaje cultural, sus conocimientos históricos, las imágenes casi pictóricas escuchadas a viejos amigos. Observa y reflexiona, con una mezcla de sorna y buen humor, acerca de su condición de itinerante, de sujeto situado en los bordes. Un suceso, a la llegada a un hostel sórdido –como él mismo lo califica– en busca de alojamiento, trasmite ese ya clásico proceso de sentirse extranjero por la incomunicación verbal, al desconocer el catalán. La evocación de Cuba por la dueña del hostel, nieta de cubana que se vino a España con un emigrado español que retornó (fíjense que es como si la historia volviera a rehacer sus ciclos) es alegre, cargada de resonancias nostálgicas y afectos, lo cual le reportará al protagonista no solo protección y solidaridad sino la reafirmación de que quedarse en tierras extrañas no ha sido una decisión errada. Solo transcribo el final del diálogo:

—Son treinta y cuatro euros cada noche. Usted es cubano...

—Me mira y dice “cubano” como si se dirigiera al último espécimen de una raza extinguida—. Como mi abuela.

Se golpea el pecho. Respira como si estuviera a punto de entonar el aria de la locura de *Lucía de Lammermoor*.

—No le cobraré nada. [...]

—De ninguna manera... *madame*.

Ella detiene cualquier comentario. Alza un brazo de valquiria y señala la escalera.

—Allá, a la derecha, habitación 203, segundo piso, sin ascensor... —Ríe de su propia broma—. El váter, de uso comunitario, lo encontrará en el 208.

Tomo de sus manos una llave excesiva, digna de un castillo. Absorta, olvidada de mí, la gorda parecida a Adelina Patti y a doña Emilia Pardo Bazán se ha puesto a cantar: “¡Era una cleptómana de bellas fruslerías, y sin embargo quiso robarme el corazón!”

Durante sus paseos siguientes, con andares sin rumbo fijo, Constantino va perdiendo, en diferentes momentos, los pocos objetos que mantenían el hilo de comunicación con todo su pasado en Cuba: el reloj del tío adorado; la bufanda tejida por su madre; un tomo ajado de *Las memorias de ultratumba*, de Chateaubriand, y un álbum de viejas fotos familiares. Las pérdidas no le causan dolor, remiten simbólicamente a su feliz y aceptada condición de nómada, a la pérdida de todo el contenido de su escuálida maleta. Casi al final de la novela, cuando interviene por primera vez un narrador supuestamente ajeno, pero que en pocas páginas sabremos que es el mismo protagonista, este expresa de Constantino: “Comprobó algo que siempre supo, puede que desde la adolescencia: que el tiempo no avanza, que el tiempo no existe si no hay ruta, viaje, desvío, cuadrante, bitácora, barcos y trenes. Y sueños, claro; sueños de barcos y de trenes, sueños como el de huir, llegar, extraviarse, sucumbir, y hasta naufragar”.

No hay pues en este autor la menor intención de dolerse explícitamente por la lejanía del país natal, ni de reflejar con sus anécdotas exclusión o marginalidad, todo lo contrario. Sin embargo, no podemos olvidar ciertas lúcidas reflexiones de Claudio Guillén acerca de ese otro exilio que puede cargar eternamente el hombre de hoy, aunque no llegue a moverse nunca fuera de su país de origen: cuando su relación con el mundo es de extrañeza, ruptura y soledad.

En reiterados congresos, paneles y simposios, mucho se ha debatido sobre el desborde de las fronteras nacionales cubanas y la

necesidad de incluir a los numerosos individuos y a las comunidades que se hallan fuera del territorio nacional, que se identifican como cubanos y contribuyen a la elaboración del discurso cultural. Las continuadas salidas del país natal ya hace un buen tiempo dejaron de traducirse como rupturas y alejamientos prolongados y son, en su mayoría, desplazamientos temporales que implican un reiterado retorno, en períodos breves. Todos estos cambios migratorios sin dudas han influido notoriamente en un cambio de perspectiva escritural y de temáticas, y baste solo mencionar novelas y cuentos de autores como Karla Suárez, Antonio Álvarez Gil, Alexis Díaz Pimienta, Alejandro Hernández, cuyas obras más recientes están lejos de ser encasilladas dentro una literatura de tema nostálgico o de contexto estrictamente nacional.⁶

Es en los años 90, cuando con más asiduidad comienzan a abordarse como tema recurrente la migración y las fronteras físicas, tanto en la narrativa como en la poesía que se escribe en Cuba. Por esa etapa, las historias o los textos poéticos respondieron a la autoría, en muchos casos, de escritores que no habían salido nunca del país, o solo en pocas ocasiones, lo cual incide en cierta pérdida de autenticidad o veracidad en los temas tratados. Algunos de los cuentos incluidos en *Anhedonia* (1999), volumen de Mylene Fernández Pintado, y luego su novela *Otras plegarias atendidas*, publicada en 2003 y galardonada el año anterior con el premio internacional Ítalo Calvino, son los primeros textos que, desde una perspectiva sarcástica y distanciada, marcan una mayor objetividad en las peculiares características de la emigración cubana hacia distintas latitudes y, especialmente, en los contextos sociales miamenses, así como en el flujo migratorio de esa etapa, nutrido básicamente por jóvenes, norma que se ha mantenido hasta hoy. La mayor parte de los hilos narrativos que la autora ha tejido persiguen mostrar las secuelas síquicas que ha dejado la emigración en los cubanos en general, pero en la que, según la narración, le ha tocado la peor parte a los que se han ido, lo cual refleja mediante una voz literaria acusadora, inquisitiva y burlesca. Quizás en sus últimos cuentos publicados, y con una buena cantidad de tiempo curiosamente por medio –años durante los cuales la autora ha residido siempre varios meses fuera de Cuba–, puede apreciarse cierta imparcialidad en las anécdotas y los destinos de sus personajes, como sucede en “Harry la mujer rosada”, que integra su última colección publicada en la Isla, en 2017, bajo el título de *Agua dura*. Allí Fernández Pintado vuelve al escenario miamense, y mediante el humor y la sagacidad logra transmitir la estratificación de ciertas capas de emigrantes, con sus variables destinos, en los que se vislumbra de un modo u otro, según la relaboración de su escritura, esa identidad múltiple de la cual ya la crítica antropológica se ha venido ocupando.

El tema de la emigración ha sido persistentemente referido en la obra de Leonardo Padura. Aunque no sea el argumento central de sus historias, muchos de sus personajes y hasta los protagonistas son o han sido trasterrados (desde nuestro Heredia hasta Troski); los más contemporáneos se debaten entre lo perdido y lo ganado, con dolor, nostalgias y rencores por haber tenido que dejar la patria o haberse quedado en ella, no importan las diferentes razones y épocas. Quizá resulte emblemático un relato suyo escrito en 1991, publicado por primera vez en 1998, y que luego ha sido incluido en varias ediciones. Me refiero a “La puerta de Alcalá”, texto que recrea un drama aún bastante recurrente, a pesar de los años en que fue concebido. En él, dos amigos, sin haberse vuelto a ver por más de veinte años, se encuentran por azar en Madrid; uno ha triunfado económicamente en los Estados Unidos pero se ha impuesto olvidar todo lo dejado para evitar los desgarramientos (nos recuerda al Constantino de Estévez), mientras que el otro, de regreso de Angola, no sabe a cabalidad si su vida hubiese sido mejor de no haberse

quedado en Cuba. Curiosamente este último, llamado Mauricio, experimenta similar sensación de libertad al caminar por el paseo del Prado (“con deseos de correr y eufórico como hacía mucho tiempo no llegaba a sentirse”), como también experimenta por las Ramblas de Barcelona el protagonista de *El bailarín ruso de Montecarlo*. Pero, ante la insinuación de su amigo de que el haberse quedado en Cuba pudo ser una decisión equivocada, responde: “Uno no puede pasarse la vida ni demoliendo edificios ni pensando que todo es una mierda”.

CODA

Por la lejana fecha de 1994, la escritora cubana Lourdes Gil residente en los Estados Unidos, expresó en un artículo:

En esta época de fusión y confusión de nacionalidades, exilios y migraciones, no podemos ya, irreversiblemente, hablar de un discurso hegemónico cubano; que no hay ya verdad absoluta que radique en una sola vertiente. Nuestra existencia pluralizada sobrepasa el debate entre la autoridad y la subordinación, remplazando los conceptos de ese mal cortado traje que no se ajusta a ninguna fisonomía.⁷

Han transcurrido muchos años, y se han sucedido hechos y situaciones político-sociales, mayoritariamente para bien de la sociedad y la cultura cubanas. Ya la realización de un viaje a la Isla no es un viaje a las Indias, por lo que implicaba de utópico. La mayor o menor frecuencia está básicamente regida por la distancia o el dinero. Ir a la “Madre Patria” cubana ya es vacacionar, volver a ver a familiares y amigos, y hasta una forma de descansar con más tranquilidad y menos costo.

Volviendo a las metáforas elaboradas por Erica Durante en el ensayo que cité al inicio de estos apuntes, la “maleta” del escritor global contemporáneo responde a la disciplina de eliminación o añadidura impuesta por el nomadismo actual, y su escritura trascurre, invariablemente, entre dos pasaportes. Sin dudas, los escritores cubanos dispersos por el mundo ratifican cada vez más en sus obras esa condición, y lo imprescindible que resulta abordarlas desde una perspectiva trasatlántica, tanto por el común denominador del español como por el drama social que significan las perennes y constantes migraciones a los Estados Unidos como a Europa. <

¹ Daniel Olivas: “Interview with Richard Blanco”, <https://labloga.blogspot.com/2012/05/interview-with-richard-blanco.html>. [La traducción es mía.]

² Erica Durante: “Entre inseguridad y nomadismo: la maleta como símbolo y objeto de globalización”, *Cuadernos de Literatura*, v. 20, n. 40, 2016, 352-368, <http://dx.doi.org/10.1144/javeriana.cl20-40.einm>.

³ Abilio Estévez: *El bailarín ruso de Montecarlo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.

⁴ Editoriales como Tusquets y Anagrama abrieron su catálogo en los años 90 a autores cubanos cuyas obras ya estaban avaladas por premios en certámenes internacionales y, al mismo tiempo, erigieron un canon de temáticas que garantizaran la promoción y la venta.

⁵ En *Inventario secreto de La Habana*, publicada en 2004 y que los críticos han encasillado lo mismo en el género de novela que de crónica de viajes, el personaje-narrador inicia su diáspora en Barcelona.

⁶ Quizás uno de los ejemplos más recientes y sobresalientes sea la novela de Antonio Álvarez, *A las puertas de Europa*, publicada en 2018, que centra su argumento en los refugiados que huyen de la guerra de Siria y pretenden establecerse en territorio europeo.

⁷ Publicado en un número monográfico de la revista *Brújula*, dedicado a la literatura cubana (Nueva York, primavera de 1994, p. 34).

Mi Carilda

Mi

Carilda



Foto: Cortesía del autor

Arturo Arango

Vestía como una jovencita y al subir al escenario las cientos de personas que se habían reunido para escucharla leer sus poemas la aplaudieron. Debíó ser a fines de octubre o inicios de noviembre de 1977.

En octubre, recién graduado de lo que entonces se llamaba Facultad de Filología de la Universidad de La Habana, comencé a trabajar como “jefe de la Sección de Literatura de la Dirección Sectorial de Cultura del Poder Popular” de la provincia de Matanzas. Y una de las primeras tareas que me dieron fue reincorporar a la vida literaria a Carilda Oliver Labra.

Mi especialización universitaria fue en Estudios Cubanos, pero su nombre no me era familiar. Estoy seguro de que en el aula mis profesoras nunca la mencionaron y si había leído algo

suyo fueron los poemas recogidos por Cintio Vitier en su clásica antología *Cincuenta años de poesía cubana*.

Aquel recital en la sala “José White”, convertida en Casa de Cultura Provincial, marcó el punto cero de su retorno. Sentadas o de pie en pasillos o al fondo, estaban todas las fuerzas vivas de la ciudad. Y cuando escribo todas, quiero decir todas. Si la representación de los tirios era numerosa, la de los troyanos también se hacía notar. Al verla de lejos, y aún más cuando me acerqué a saludarla, me pareció ridículo como se había vestido. Se lo dije tiempo después, cuando ya la confianza que habíamos establecido me permitía comentarios de esa naturaleza. Estaba consciente del riesgo que había corrido pero se había puesto exactamente lo mismo que llevaba la última vez en que había recitado en público, quince años atrás. Era un gesto, un símbolo

colocado sobre el escenario por quien conocía muy bien el valor de las imágenes.

Nunca supe con certeza las razones por las que fue marginada. En Matanzas, nadie de los campos cultural o de la política era indiferente a su presencia. En aquel ambiente, muy cargado de conflictos y de contradicciones estaban vivas rencillas que procedían de los años 50. Esas desavenencias, en su caso, se confundían con la admiración sin límites que muchos le profesaban, y con los celos de quienes veían como una concesión que se le hubiera permitido regresar al espacio público. En última instancia, durante ese período de exclusiones fue víctima de la envidia que generan los mediocres.

Una vez que conocí el contexto provincial (y, en buena medida, provinciano) estuve convencido de que la censura que se ejerció contra ella y contra su obra tuvo su origen en Matanzas. Sin embargo, viví una anécdota reveladora del alcance de los prejuicios contra Carilda. Fue en la primavera de 1978. Yo había logrado dotar al concurso literario provincial “Néstor Ulloa” de una remuneración económica interesante para la época, y llevar por varios días a la ciudad a jurados compuestos por escritores de otras partes de Cuba, fundamentalmente de La Habana (“escritores nacionales”, se les llamaba). Ese año, Carilda envió un cuaderno de décimas. Cuando recibí a los invitados, uno de ellos, que trabajaba en la Dirección Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura, me dijo que traía orientaciones precisas de que solo podía ser premiada si el director provincial de Cultura se hacía responsable de la decisión. Le expliqué que el director, Antonio Pérez Ávila, conocía que Carilda concursaba, y que todos estábamos contentos de que lo hubiera hecho. Fue inflexible: o lo escuchaba de boca de Antonio o no le darían el premio. Se realizaba en Matanzas el Festival Nacional de Artistas Aficionados de la FEU, y esa noche, en los pasillos del teatro Sauto, Pérez Ávila confirmó a ese decimista cuanto yo le había dicho antes. “La ceiba me dijo tú” fue celebrado de manera incuestionable.

Bajo el impulso del ensayista y poeta Ricardo Vázquez Pérez, contemporáneo de Carilda y su ferviente admirador crítico (valga el oxímoron), creamos los Miércoles de Poesía. Para cada ocasión hacíamos imprimir invitaciones distintas, cuya ilustración elegía el poeta invitado. Carilda nos dio un precioso grabado de Diago, quien fue su amigo. Representaba, en líneas que rozaban la abstracción, a una mujer desnuda que se miraba en un espejo oval, sostenido por lanzaderas. Esa vez se unieron el dogmatismo y la ignorancia: una funcionaria de la Dirección Municipal de Cultura prohibió que se usara el grabado porque, según ella, era de contenido religioso. Traté de explicarle que, aunque jamás hubiese visto uno, existían espejos como ese. Que las lanzaderas no eran candelabros, que esas puntas no eran velas. Tuve que acudir a mi jefe inmediato, Orestes Lorenzo, hombre dotado de un excepcional sentido común, para que resolviera el conflicto. Fue una de las invitaciones más hermosas que hicimos para los Miércoles.

Nunca la vi amargada ni resentida. Supo ser paciente y, sobre todo, confiar en sí misma, en su talento y en el valor de su obra. En la medida en que fuimos acercándonos, descubrí a una persona muy culta, con un dominio extraordinario de su oficio. Reconocía haber tenido dos grandes maestros: Agustín Acosta y

su primer esposo, Hugo Ania Mercier. Junto a Luis Lorente, Lina García-Oña (que eran los asesores municipales de Literatura) y Zulima Naranjo (asesora provincial), y con la colaboración de Ricardo Vázquez y Aramis Quintero, fundé la *Revista de Matanzas* y la editorial que el pasado año celebró sus cuatro décadas de existencia. Uno de los primeros títulos que publicamos fue la antología *Poetas en Matanzas*, actualización de una serie de la que antes habían aparecido uno o dos volúmenes. Carilda fue, por supuesto, la compiladora principal. Nos dio poemas para *Revista*, y en el número 2 o 3 publiqué un ensayito sobre *Al sur de mi garganta*, el libro que la dio a conocer.

Lorente y yo, que la visitábamos con alguna frecuencia, le hicimos una extensa entrevista para *El Caimán Barbudo*. En aquella conversación, se divirtió contándonos anécdotas que caracterizaban su amistad con Nicolás Guillén, con los Loynaz, su encuentro providencial con Gabriela Mistral, y de cómo acompañó a Pablo Neruda durante su recorrido por Matanzas, en 1960, que incluyó un paseo en barco por la bahía. Tenía también el don de la palabra contada y una excelente memoria. Su sonrisa solía ser pícara, y sus ojos complementaban lo que su boca callaba.

Su universo doméstico era disparatado y disfrutable. Recordando a su segundo esposo, Félix Pons (Felipón, lo llamábamos), disfrazado de rey visigodo y blandiendo cimitarras y sables que coleccionaba o mandaba a hacer. Padecía de una extraña enfermedad que lo hacía beber litros y litros de agua, que, obviamente, tenía que evacuar con idéntica regularidad.

Georgina, la madre de Félix, era el otro personaje que completaba ese ámbito. En una ocasión fuimos Lorente y yo a visitar a Carilda, o a llevarle una invitación. No había nadie en la casa de la calzada de Tirri y Georgina estaba fuera, sola, tratando de protegerse bajo la sombra mínima del dintel. “¿Qué tú haces aquí?”, le preguntamos. “Estoy esperando al lechero”, nos respondió. Ya de regreso, Luisito se dio cuenta del disparate: “Arturo, en este país hace veinte años que no hay lecheros”.

Félix Pons debe de haber muerto en abril o mayo de 1982. Fijé la fecha porque al abrazar a Carilda, en el velorio, me dijo: “Supe que tuviste una hija; yo perdí al mío”. Se habían hecho novios en los años 60, poco antes de que él fuera a cumplir el servicio militar.

Dejé de trabajar en Matanzas en 1982, me mudé a Cojimar dos años después, y ya nos vimos menos.

Conservo entre mi correspondencia una postal que me envió. Por el contexto, supongo que el emisario fue Norberto Codina, y que coincidieron en el Premio de Amor de Varadero, porque allí está fechada, el 14 de febrero de 1984. Ahorro al lector los piropos que me dedica y reproduzco solo las líneas finales: “Quiero que sepas que cada día te queremos más. Vuelve alguna vez, tu Carilda”. En julio de ese mismo año, me envió unos poemas que le pedí para publicar en *Casa de las Américas*, y una nota en que se refiere a “aquel pasado tuyo en Matanzas que nunca debes lamentar porque nos sirvió a muchos para conocerte, admirarte, quererte, extrañarte”.

Conocerla, admirarla, quererla, hacer lo posible porque recuperara su sitio en la república de las letras cubanas, fueron de las experiencias que dieron sentido a esos años de mi vida profesional. <

Cuando la conocí no había cumplido cincuenta años. Todavía era la dueña de unos ojos verde-claros que llevaban inevitablemente a recordar el poema de Gutiérrez de Cetina. Rubia suave, matiz delicado, especie sui géneris de duende crepuscular que salía a relucir en las tardes de lujo de Matanzas, un don que la naturaleza había fundado allí. Quizá las mismas tardes espléndidas y misteriosas que sobrecogieron a Heredia, a Plácido, a Federico y a José Jacinto Milanés, a Carlos Pío y a su hermano. Carilda era de esa estirpe.

Pero en aquellos tiempos, ella sufría los rigores de la prohibición y no la estaba pasando muy bien que digamos. No podía publicar, no podía hacer compareencias públicas. Férreamente prohibida. Pareciendo acatar la orden imperante, salía muy poco de su casa. Saludarla en la calle se volvía un dilema, un riesgo, quien lo hacía podía pasar a la categoría de sospechoso enemigo ideológico. Decían por lo bajo que era negocio hacerse el bobo, el ciego, el distraído. Hubo quienes, para evitar su encuentro, disimulaban entrando de repente en una tienda, en la panadería, en la floristería a comprar girasoles, y luego doblaban en la primera esquina hasta alejarse.

Evitaban ser molestados con las preguntas de rigor: “¿Qué te dijo?, ¿qué habló?, ¿está escribiendo un nuevo libro?, ¿envía poemas al extranjero?, ¿te dio alguna opinión?”. Y podían ser advertidos claramente: “Ella tiene problemas, su familia se fue toda de Cuba y se escribe con ellos, recibe muchas cartas”.

No muchos se atrevieron a tocar la contraseña advertida para entrar a la casa de Tirry 81. Y la leyenda iba creciendo cada día más.

Nos hicimos amigos en 1976 en el lanzamiento de mi primer libro. Recuerdo que después, acompañados de un viejo amigo suyo, nos sentamos en el parque a conversar un rato donde siempre hubo miradas que nos asediaban de lejos, miradas emboscadas que querían saber de qué se hablaba allí. Carilda estaba contándonos detalles de algunos revolucionarios que lucharon contra Batista, de los muchos disparos y del terror que creó la policía en el entierro de René Fraga Moreno.

Una noche, ocasión que se venía esperando, volvió a usar el vestido que estrenó en su última comparecencia pública. Comenzamos a vernos más, a coincidir en varios lugares, a intimar como amigos y me invitó a su casa que luego visité bastante. Su conversación era sabia, viva y locuaz, con un anecdótico rico e interminable.

Tirry 81 tenía su encantamiento, su disloque, su misterio, por ella misma y también por la presencia de Félix, su esposo; de Georgina, la madre de Félix, y también por los gatos: *Mini, Copito, Shirley Temple*, más de veinticinco... Félix era un buen tipo, bastante delirante como su mamá. Tenía manía de estar fuerte, de levantar pesas y fabricar armas blancas con cierta destreza, además vivía orgulloso de ser un barítono a quien “los envidiosos” no dejaban sobresalir. Le gustaba andar por la casa envuelto en una sábana y tomar agua que él mismo envasaba en una lata grande de aceite, acción que generalmente terminaba en una ducha olímpica, a la vista de todos los espectadores.

Georgina, entre otras locuras, acusaba a Carilda de robarle los poemas; por ejemplo, con lujo de detalles explicaba el origen de “Me desordeno, amor, me desordeno”, que (según repetía en un susurro) compuso durante su luna miel con el padre de Félix en el Hotel Torres de Varadero.

Después de muerto Félix, mientras estábamos reunidos en la sala, se veía venir a Georgina desde la cocina con una bandeja en las manos. Traía dos vasos de agua y dos tazas de café. Para Félix que, según ella, estaba probando una de sus espadas y componiéndole canciones a Nino Bravo, quien estaba sentado en un sillón, en el primer cuarto.

En 1989, cuando murió mi padre, Carilda me escribió la carta que acompaña esta nota y es legible aquí. Se trata de un documento familiar, sencillo y humano como ella misma. Lamento no poder graficar la dedicatoria de un libro que le hizo a Pedro Lorente, quien ya entonces vivía en New Jersey: “Para Pedro mi hermano, de Carilda”. Un guiño de complicidad al modo de referirnos a los hermanos nuestros, del mismo nombre.

Por los años 80 le escribí este poema que a ella le gustaba y recuerdo que el día que lo leyó me dijo: “Yo siempre creí en ti”.

Carilda

Luis Lorente

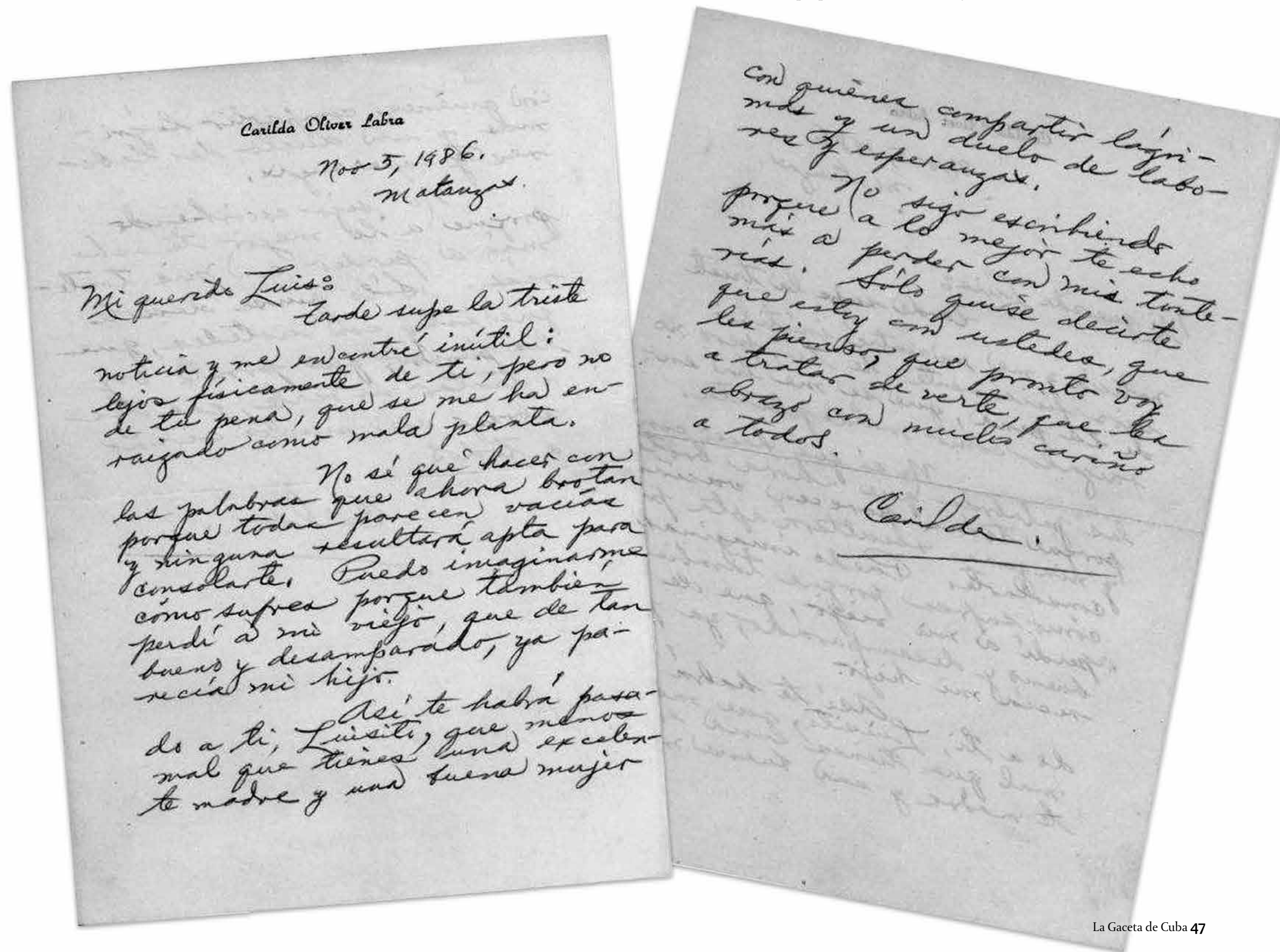
PARA MIRAR LA TARDE DESDE SIMPSON

Sola, pero sencillamente conmovida
de lo que imprime la muerte en estas tardes,
hechas más bien a mano con el malva
que tiene algo que ver con la tristeza,
ella mira allá en Simpson, de niebla impresionista,
los barcos cuando llegan.

Habrán de llegar días como barcos, presurosos,
con ganas de quedarse a explorar,
lo que nunca ha podido, por falta de palabras,
decir el corazón.

Ella admite, sedada, arriesgar su fortuna,
se expone a descifrar lo acontecido,
y comenta y escribe en alta voz.

A veces ha creído estar fuera del mundo
y se dejó arrastrar por la corriente,
recoge entonces llaves, confidencias,
el tiempo abarrotado y su temor
porque a ella le asusta también la noche bella
(la que cuando la guerra se abrió sobre Martí)
y quiere detener el viaje de los días,
porque la noche bella no la deja dormir. <



Correspondencia, de Antón Chéjov y Máximo Gorki

Diametralmente opuestos como escritores, Chéjov y Gorki inician una maravillosa correspondencia hace justo ciento veinte años, en los últimos meses de 1898.

Gorki da el primer paso y le escribe; firma como A. Pechkov, apócope de su nombre propio Alexéi Máximovich Pechkov, aunque para esos años ya da a conocer sus relatos en Rusia con el seudónimo Maxim Gorki —más conocido en el ámbito hispánico como Máximo—.

En toda la primera parte de dicha relación epistolar se van presentando a sí mismos y conociendo, si bien cualquiera de estas confesiones resulta portadora de profundos conceptos en torno a la vida o la literatura, como esta de Gorki que puede leerse como una sintética y magnífica definición de la obra de Chéjov:

hay momentos en los que he sentido lástima de mí —aquí me tiene ahora mismo en uno de ellos— y hablo de mí mismo a alguien al que aprecio. Yo llamo a esta clase de conversación “lavar el alma con las lágrimas del silencio”, porque, como puede ver, por mucho que hablemos, hablamos para no decir nada y no diremos nunca aquello por lo que el alma llora. No le hablo solamente porque le aprecie, sino también porque sé que es usted un hombre a quien le basta una palabra para formar una imagen (p. 33).

De extraordinaria coherencia, las obsesiones que intercambian en esta primera etapa dominarán la correspondencia toda. A pesar de las marcas de estilo de la época, puede leerse hoy con absoluta cercanía porque son escritores transparentes, nada rebuscados.

Gorki le pide continuamente opiniones sobre sus textos y Chéjov se las da con una visión crítica, pero siempre reconociendo el talento del joven escritor. Gorki tiene treinta años exactos (Nijni-Nóvgorod, 1868-Moscú, 1936), y aunque Antón Chéjov (Taganrog, 1860-Badenweiler, Alemania, 1904), le lleva solo ocho, ya era una figura literaria de enorme prestigio. Le dice a quien reclama su criterio:

Un talento indiscutible y también auténtico, un gran talento. Por ejemplo, en el cuento “En la estepa” ese talento se manifiesta con una fuerza extraordinaria, hasta tal punto que he sentido envidia, que habría querido escribirlo yo mismo. Es usted un artista, inteligente, de una notable sensibilidad; posee aptitudes plásticas, de modo que cuando describe algo, lo concibe, lo palpa con las manos. Es un arte auténtico (p. 17-18).

Todavía no se han encontrado personalmente, de tal modo que toda posible conversación en vivo queda plasmada sobre el papel. Gorki le señala, por ejemplo, que su hijo pequeño es “lo más divertido que me ha pasado en la vida”. O cuánto desprecio siente por los cenáculos petersburgueses, comportamientos de clase con los que no puede comulgar y que explicarán, desde el principio, las posiciones políticas que asumirá a lo largo de su vida.

Sobre estas y sus repercusiones para la vida de Gorki, ora condenado, ora represaliado, ora recluso en su lugar de origen y siempre vigilado por la policía zarista, Chéjov no pronuncia una palabra directa. Se limita a sostener al colega, al tiempo que van ganándose en amistad, en su condición de escritor.

Como no podía ser de otra forma, es un intercambio atravesado por opiniones literarias, estéticas y culturales. En buena medida, dichas opiniones explican por qué Chéjov es un escritor tan grande:

¿Es usted un autodidacta? En sus cuentos es enteramente un artista y en ellos se aprecia una cultura auténtica. Si algo le es ajeno, es precisamente la vulgaridad; es inteligente y su sensibilidad es aguda y delicada. Sus mejores trabajos “En la estepa” y “En las balsas” —¿le he hablado ya de ellos?—, son excelentes, modelos del género donde sentimos a un artista de la mejor escuela. No creo que me equivoque. El único defecto es la intemperancia, la falta de la gracia. Cuando, para un efecto determinado, ponemos en juego el mínimo de gestos, a eso llamamos la gracia. Ahora bien, en sus cuentos notamos los excesos (p. 27).

O:

No hay nada más fácil que mostrar a las autoridades como antipáticas; al lector le gusta eso, pero el lector es el más desagradable, el más obtuso. Para los personajes de tipo reciente, como el presidente del *zemstvo*, tengo la misma antipatía que por “flirteo” —en lo cual, quizá, no esté en lo cierto. Pero yo vivo en la campiña, conozco a todos los presidentes de los *zemstvos* de mi cantón, y a los vecinos, los conozco desde hace mucho tiempo y me parece que su personaje y su actividad no son típicos ni interesantes —y en esto creo que sí tengo razón (p. 28).

También es una enorme galería de la cultura rusa de esa efervescente etapa finisecular, con nombres y definiciones de decenas de escritores y artistas. Hace visible el movimiento literario, en particular centrado en el destacado papel de las revistas y la

impronta que marcan en derredor, así como la apreciable labor editorial en la enorme Rusia, atrasada por un lado, pero claramente al tanto del universo en sus altas cumbres, lo que explica, a ese nivel concreto, el trascendental aporte ruso a las vanguardias literarias y artísticas antes e inmediatamente después de la revolución bolchevique.

Con mucha laxitud, en tono siempre amistoso, con algunos silencios, sin rupturas a través de estos seis años, que serán los últimos de la vida de un Chéjov aquejado de una tuberculosis que también padece Gorki en modo más leve, ambos narradores comparten, acuerdan y disienten. Chéjov dice a Gorki: “Hace tres meses estaba en casa de L.N. Tolstoi; hizo un gran elogio de usted; dijo que usted era un ‘escritor destacado’. Le gusta su ‘Feria’ y ‘En la estepa’, pero no su ‘Malva’” (p. 42).

Y Gorki señala a Chéjov una magnífica definición del realismo simbólico del gran dramaturgo: “*Tío Vanía* y *La gaviota* representan un drama de género nuevo donde el realismo se eleva hasta uno de esos símbolos que unifican la inspiración y la profundidad de pensamiento [...] Al oír su obra, pensaba en la vida ofrecida en sacrificio a un ídolo, en la irrupción de la belleza en la vida miserable de los hombres, y en tantas otras verdades esenciales y graves” (p. 22).

Mientras, Chéjov insiste en que salga de Nijni-Nóvgorod, el lugar de nacimiento de Gorki y donde permanecerá de alguna manera toda la vida, hasta el punto de que la ciudad se llamará Gorki en su homenaje por decreto estalinista y hasta 1990:

¿Qué edad tiene usted? No le conozco, no sé de dónde viene ni quién es, pero me parece que mientras aún sea joven, debería abandonar Nijni y pasar dos o tres años relacionándose, por así decirlo, con la literatura y los hombres de letras. No es que se trate de aprender a cantar con nuestros ruiseñores y de afilar la voz, sino de sumergirse de cabeza en la literatura y aprender a amarla (p. 19).

Gorki autocritica sus “expresiones ampulosas” (p. 21), mientras dedica excelentes reflexiones al teatro de Chéjov tanto en el valor que porta en la escritura misma como en la exigencia que provoca a los modos de ser actuado y representado, algo que puede constatar en el Teatro de Arte de Moscú (p. 98).

Atravesar las poco más de doscientas páginas de este intercambio epistolar alumbra, como pocos documentos, vida y obra de estos dos grandes escritores, la fragilidad de la existencia humana, sus íntimos ruegos y dolores, sus lícitas aspiraciones, sus recias actitudes éticas y el nacimiento y la consolidación de una bella amistad, a la vez que el contexto cultural y político ruso de su momento, tan decisivo para esa gran porción del planeta

y para el mundo todo, así como permite una zambullida colosal en la penetración del ejercicio literario.

En la cubierta de la *Correspondencia* entre Chéjov y Gorki, con traducción y posfacio de Rubén Pujante Corbalán, de la Editorial Funambulista, de España, cuya primera edición en 2011 llega a mis manos en una reciente reimpresión, ambos escritores, sentados tras una mesa, nos miran desde Yalta, exactamente en 1900, viendo ante sí el siglo que decisivamente sus obras y vidas contribuirán a abrir en la literatura, el teatro, el compromiso social y político, la participación... Lo que esa vez, y otras, conversaron puede inferirse de este diálogo de eterna vitalidad que, atrapado en el papel, perdura para siempre. <



Un pequeño poema de amor que escribí a los trece años fue lo primero que hice con intención de comunicar, mediante la literatura, con otra persona. Era para una noviecita que se quedaba en su pueblo. Yo regresaba a mi casa en Matanzas. Se lo regalé con una flor. Y dio resultado. Han pasado más de cincuenta años y todavía recuerdo con agrado aquel momento. Quizás ella también lo recuerda como un momento feliz de su vida. No todos los días aparecen poetas enamorados.

Después escribí más poemas. Y boleros, que me gustaban desde que era muy niño. Los escuchaba todo el día en la victrola del bar de mi padre: Bar El Camagüey, en la calle Martí 55, en Pinar del Río. Nosotros vivíamos en la parte trasera. Pero lo importante de mi infancia y juventud no era lo que escribía, sino lo que leía. Empecé con los *comics* (“muñequitos” se llamaban en Cuba). Y a partir de 1960 se acabaron los *comics* (y todo lo que viniera de los Estados Unidos) y empecé a leer libros. Muchos. No menos de tres o cuatro al mes. En Matanzas, adonde fuimos a vivir cuando yo tenía cuatro años, hay dos bibliotecas públicas excelentes.

Hasta que a los dieciocho años leí *Desayuno en Tiffany’s*, de Truman Capote. Y fue una epifanía. Encontré mi vocación definitiva. Me dije: “Quiero escribir como Truman Capote y vivir como Hemingway. Viajar, conocer a mucha gente de todo tipo, tener una vida intensa y no estudiar letras”. Ya desde entonces sabía que mi escritura funcionaría libremente, con espontaneidad, más por el corazón y la intuición que por investigaciones y conocimientos académicos. No quería aplastar mi luminosidad bajo una espesa y pesada carga de información universitaria, que a la larga se convertiría en un lastre. Después, con los años y las lecturas, comprobé que no estaba errado. Ninguno de los grandes escritores del mundo dedicó su juventud a estudiar literatura en las aulas. Por lo general entregaron sus energías a vivir con intensidad. Y a leer. Antes que escritor hay que ser un lector. Pero lector, lector de verdad.

Ese deseo se grabó en mi corazón y se cumplió con creces. Leía intensa y extensamente y tuve muchos trabajos porque el salario mensual de mi padre apenas alcanzaba para una semana: vendedor de helados desde los doce años, mecanógrafo en el bufete de un abogado, soldado (zapador) durante cuatro años y medio, mache-tero en tres zafras azucareras, cons-

tructor, profesor de dibujo técnico y periodista. En 1973, por puro azar, entré en la redacción del noticiero en Radio 26, en Matanzas.

Y mi vida empezó a encaminarse. Al fin me pagaban por escribir. Noticias y boletines breves. Después, poco a poco, empecé a hacer cosas más complejas. En aquella emisora trabajaba Manolo García, a quien mucho agradezco. Un periodista experimentado y generoso, que confiaba en mí y me enseñó cómo preparar en diez minutos un programa de media hora. También me enseñó a editar y montar rápido un reportaje o a preparar una entrevista. Además, estaba allí Magaly Bernal, actriz y locutora, una estrella que brillaba con luz propia. Hacíamos un buen dúo. En aquella vorágine olvidé mis intenciones de estudiar arquitectura. En un curso para trabajadores saqué mi título de licenciado en Periodismo, en la Universidad de La Habana.

A fin de cuentas ejercí el periodismo durante veintiséis años. Hasta 1998. Trabajé en radio, televisión, agencia de noticias, periódicos y revistas.

Fue esencial laborar ocho años en la Agencia de Información Nacional (AIN), que hoy se denomina Agencia Cubana de Noticias. La AIN funcionaba con estrictas normas de redacción cablegráfica (como todas las agencias de noticias) que siempre me han sido muy útiles, en el sentido de escribir de un modo directo, conciso y con máxima precisión. Además, en la AIN trabajé bajo la dirección de Fausto Suárez Torres, un ejemplo de persona honrada, decente y cabal, de quien mucho aprendí.

Después estuve en la plantilla de *Bohemia* desde 1987 hasta 1998. Fue una gran experiencia y un privilegio trabajar en esa revista, dirigida entonces por Caridad Miranda Martínez, una mujer inteligente, decidida y de un extraordinario sentido humano de la vida.

Siempre fui reportero. Me gusta estar en la calle, hablar con la gente, trabajar temas difíciles o al menos poco tratados en la prensa. En esos años graves del Período especial muchos temas eran tabú. En el futuro los historiadores encontrarán poca información confiable en la prensa de esa época. Había que buscar temas que alentaran a la población y ninguno que desalentara aún más.

Así y todo escribí y publiqué en *Bohemia* reportajes profundos y analíticos sobre alcoholismo, racismo, prostitución, solares y pobreza, y otros temas

peligudos, como el suicidio, que era un tema estrictamente tabú aunque ocupaba el lugar seis y siete en la lista de las diez primeras causas de muerte en Cuba y aunque exista un programa nacional de prevención. Un periodista tiene que enfrentar la realidad, investigar y arriesgarse. Nunca debe virar la cara y mirar hacia otra parte. Eso es oportunismo y acomodamiento cínico, para no buscarse problemas. Hay que arriesgar, discutir con el jefe de redacción y con el director y seguir adelante aunque a uno lo tilden de “conflictivo y problemático”. Esa debe ser la ética de un periodista honrado: correr cada día un centímetro más allá la cortina del silencio.

Además del reportaje me gusta mucho escribir crónicas, porque es un género a mitad de camino entre el periodismo y la literatura. Y también la entrevista de personalidad. Es una experiencia intensa y un reto prepararse (cuando no existía internet ni *Wikipedia*) para entrevistar a fondo hoy a un cosmonauta, unos días después a una bailarina famosa, después a un pianista, a un cirujano, a un músico. Y así sucesivamente.

En la primera parte de este libro he reunido algunas entrevistas a escritores. Algunos se me resistieron, como Eliseo Diego, que, ya muy mayor, siempre iba o regresaba del médico. O Gabriel García Márquez. Me respondía al teléfono Mercedes Barcha, su esposa. El hombre siempre estaba en la ducha. Hasta que un día le dije: “Coño, se va a desteñir”. Hasta ahí. Ahora lo entiendo. El pobre hombre tenía razón: Estaba hartó. No quería más entrevistas después de que lo habían entrevistado miles de veces en todo el mundo.

En mi formación como periodista me ayudó mucho leer dos libros de Daniel Defoe: *Diario del año de la peste* y *Moll Flanders*, basados en hechos reales, como todo lo que escribió este autor. También *Viaje a las islas Hébridas* y *Orcadas*, del inefable Samuel Johnson. Entre otros muchos libros, por supuesto. Pero creo que fue esencial *El Nuevo Periodismo*, de Tom Wolfe. Lo encontré (en la edición de Anagrama, 1977), en una librería de uso, en Tijuana, en agosto de 1990. Creo que vendían tres libros por un dólar pero no resistí la tentación y me lo robé. Fue decisivo porque cambió mi punto de vista sobre el reportaje y la entrevista. Y me dio una visión mucho más moderna, flexible y atractiva sobre esos dos géneros.

Más recientemente fue importante leer *El fin del Homo sovieticus*, de la Premio Nobel Svetlana Aleksievich. Es un libro que me enseñó definitivamente a ver la historia desde abajo. No desde el punto de vista de los políticos, diplomáticos, jefes de Estado y gente en el poder, que son los que monopolizan el protagonismo histórico. Todo lo contrario: desde la gente de abajo, los que no tienen voz.

Esta pequeña colección de entrevistas a escritores reconocidos se refiere, obvio, a personas que sí tienen voz. Escritores famosos traducidos a muchas lenguas y leídos –algunos– por millones de personas. Pero son artistas. Creadores. Tienen puntos de vista propios y nos enseñan a tener criterios propios. Que es de lo que se trata en la vida. Tener criterios propios y no repetir como una cotorra las ideas y los estereotipos que nos inculcan desde los medios.

De algún modo entrevistar a personalidades es un excelente entrenamiento para un aspirante a escritor de ficción. A lo largo del siglo xx muchos grandes escritores trabajaron antes como periodistas. Lo cual no es una garantía de éxito. Quiero decir que es un buen entrenamiento. Solo eso. Una personalidad sobresaliente, ya sea escritor, científico, deportista, artista, etcétera, no es alguien común y corriente, o débil, flojo, indeciso o

negativo. Todo lo contrario. Se da por sentado que cuando vas a entrevistar a alguien sobresaliente debes esperar encontrarte con una persona fuerte, inteligente, de carácter, acostumbrado a ser líder de opinión, decidido, habituado a tener razón siempre y que la gente a su alrededor le sonría y lo acepte. Es una persona que ha tenido que pagar un precio alto para ocupar el lugar descollante que tiene, y por tanto no es blandengue, flojo ni manejable. A veces puede ser un poco agresivo y engreído, se puede enfadar si le llevas la contraria y hay que saber cómo manejar la situación para que el entrevistado sienta que es él quien manda y que nunca ha perdido el control.

Por tanto el entrevistador sabe que para hacerlo hablar solo hay que provocarlo un poco, pero no mucho. Hay que dosificar muy bien las preguntas y los comentarios para evitar que el personaje corte por lo sano si se siente incómodo y dé por terminada la entrevista. Así me pasó, en Moscú, 1984, con el subdirector del Instituto de Investigaciones Cósmicas de la URSS. Le hice demasiadas preguntas complicadas, inusuales y provocativas. El hombre se fue dos veces a consultar con el director. Regresaba y me respondía lo que le habían orientado decirme. Al fin se cansó de aquel juego. Y visiblemente irritado y ofendido dio por terminada la entrevista cuando aún me quedaban muchas preguntas. Dijo: “Lo siento, no dispongo de más tiempo. Estoy muy ocupado. Disculpe y gracias”. Y me despidió con cara de amargura. Le hice pasar un mal rato. Evidentemente era un hombre asustado, miedoso y sin criterios propios. Por consiguiente yo debí ser más cauteloso y no tan agresivo. Además, olvidé algo fundamental: el área de investigaciones espaciales es zona militar y, por tanto, casi todo es secreto o por lo menos confidencial. Con astucia diplomática y cautela hubiera sacado más. En fin, fue algo excepcional y, sobre todo, una experiencia muy valiosa. La pobre entrevista que logré aparece en mi libro *Vivir en el espacio* (Editorial Científico Técnica, La Habana, 1989).

Pero mi consejo en general es que el entrevistador debe ser humilde, flexible, prepararse lo mejor posible y no enfrentar al entrevistado con ánimo guerrero, sino al contrario: debe ser un seductor, con una sonrisa plácida que transmita calma y relax. Y hasta un poquito de inocencia. A fin de cuentas, un periodista es, ante todo, un investigador social. Y esto se aprende y perfecciona con el tiempo y la experiencia. No es un arte. La entrevista de personalidad es solo una habilidad, un oficio, tal como hace el torero cuando enfrenta al toro.

Tengo un libro con una selección de entrevistas que le hicieron a Charles Bukowski (*Ellos quieren algo crudo, 30 años de entrevistas*. David Stephen Calonne, compilador, Nitro Press, México, 2013). Son treintiuna entrevistas, desde la primera en 1963 hasta la última en agosto de 1993. Ya Bukowski tenía leucemia y falleció unos meses después. Pues bien, las preguntas son más o menos las mismas. Lo que cambia son las respuestas. Y cambian mucho. Es maravilloso comprobar cómo Bukowski profundizaba y era más atinado y brillante a medida que envejecía, sin perder su humor corrosivo y su causticidad genética.

Con esto quiero decir que un entrevistador no puede ser original ante una persona a la que han entrevistado miles de veces y que está marcado por clichés y etiquetas que le han endilgado pero que él, casi siempre inconscientemente, se empeña en defender, ya que vive precisamente de esas etiquetas, de mantener esa imagen. Lo que sí debe hacer el entrevistador es crear un clima distendido y favorable para que el ego del entrevistado crezca, se expanda, y se esfuerce en darnos respuestas brillantes, “diferentes”, y dar lo mejor de sí.

*Prólogo a su libro “Escritores peligrosos”, en proceso editorial.

Si el ambiente no es favorable o el entrevistado está estresado, tiene prisa o se siente incómodo, no hay nada que hacer. Hemos fracasado. Por esto es tan difícil conseguir buenas entrevistas y en cambio abundan las entrevistas trilladas, previsibles y olvidables.

De todos modos, creo que las mejores entrevistas que se han hecho a escritores son las publicadas en la revista *The Paris Review*, fundada en París en 1953 y trasladada a Nueva York en 1973, siempre bajo la dirección de George Plimpton, todo un mito como editor. La librería y editorial El Ateneo, de Buenos Aires, publicó en los años 90 del siglo pasado una amplia selección en español de esas entrevistas, en diez tomos. Son un documento histórico valioso y un ejemplo perfecto de cómo entrevistar a fondo a un escritor.

En la segunda parte del libro encontrarán una selección de entrevistas a otros artistas, y en la tercera parte algunas cróni-

cas que originalmente aparecieron en la década de 1990, en la revista *Habanera*, editada por el Instituto Cubano de Amistad con los pueblos (ICAP) y dirigida por mi amigo y excelente periodista Julio García Luis. Se publicaron en una sección titulada “La Cuba de Pedro Juan Gutiérrez”.

Quiero agradecer a mi eficaz y minucioso editor en Ediciones Loynaz, Alfredo Galiano. También al director, Luis Enrique Rodríguez Ortega, *Kike*, y a todo el equipo de esa editorial y del Centro de Investigaciones Literarias Hermanos Loynaz, de Pinar del Río. Sin la valiosa y decidida ayuda de ellos este libro no sería posible. Después de todo, ha sido divertido preparar esta selección a partir de papeles viejos y amarillentos de mi archivo. Ojalá les guste y les aporte algo útil. <

Centro Habana, 2019

Obituario

El 28 de enero, murió el poeta Eloy Machado, *Ambia*. Publicó en Cuba una decena de poemarios, entre los que destacan *Camán lloró* (1984), *Jacinta ceiba frondosa* (1992), *Vagón de mezcla* (1998) y *Por mi pura* (2003). Su lírica y su sentido de lo popular, indisolubles de su identidad espiritual, llamaron la atención tanto de trovadores como de rumberos. Juan Formell, incluyó su poema “Soy todo” en una de las piezas *vanvaneras* más recordadas, “Ay, Dios, ampárame”. En 1985 fundó en la UNEAC la Peña del Ambia en la que dos veces al mes se han presentado desde entonces las agrupaciones rumberas más relevantes del país.

El 1º de febrero, las artes escénicas sufrieron la pérdida del actor titiritero Armando Morales Riverón. Fundador del Teatro Nacional de Guiñol y Premio Nacional de Teatro 2018, Morales participó como actor en *La lechuza ambiciosa* (1976), *El globito anual* (1984), *Pinocho* (1985), *Redoblante y Meñique* (1988), *La república del caballo muerto* (1992), *Érase una vez un mundo al revés* (1993), *En el infierno* (1994), *Abdala* (1995), *Ubú Rey* (1998), *La Caperucita Roja* (2003), *Mi amigo Mozart* (2004), *El Quijote anda* (2005) y *Fuenteovejuna* (2007), entre otros. Publicó también varios títulos: *El títere: el superactor*; *Títeres: el arte en movimiento*; *Mara-villas del retablo*; *Teatro mambí para niños* y *Titeriterías*. Diversos reconocimientos le fueron otorgados: Premio Assitej, Premio diseño integral, Premio Villanueva (puesta en escena) y el Premio Caricato (mejor dirección artística).

El 24 de febrero falleció, a los noventa años, el Premio Nacional de la Música Marcos Antonio Urbay. Trompetista y director musical, comenzó tocando en la jazz band Hermanos Farach, de su ciudad natal, Caibarién, y desde 1949, integró varias agrupaciones habaneras como la orquesta Riverside, la del cabaret Tropicana, la Filarmónica de La Habana, la del Canal 4 de la televisión y en 1960 fue uno de los tres trompetistas seleccionados para fundar la Orquesta Sinfónica Nacional, en la que se mantuvo por treinta años. Escribió, además, libros de texto y fue profesor fundador de la ENA y asesor de la enseñanza de su instrumento en el Instituto Superior de Arte. Entre otros reconocimientos recibió los premios nacionales de Cultura Comunitaria y de Enseñanza Artística 2007, y el de Honor del Cubadisco. A su muerte dirigía desde hace casi tres décadas la Banda de conciertos de Caibarién. <

El Ambia: un homenaje perenne

Emilio Comas Paret

Creo que muchas cosas tendríamos que reconocerle a Eloy Machado Pérez, *el Ambia*, o también *El Poeta de la Rumba*, y una de ellas es su original forma poética, que entraña una creación sin referencias letradas, usando, sin complejo alguno, el lenguaje marginal de Centro Habana y de la Habana Vieja, y manejando unas metáforas a veces explosivas y otras llenas de sensibilidad y apasionamiento. Recuerdo que un día le oí decir a Samuel Feijoó que se hacía imprescindible que al Ambia no le dieran a leer ningún poemario, precisamente por el gusto de no dejar que su obra se contaminara de estilos y formas más académicos e intelectuales.

Recuerdo también haberle oído decir a Nicolás Guillén que *Camán lloró*, el primer poemario publicado por Eloy, y con prólogo de Cintio Vitier, “era el *Sóngoro cosongo* de esta época”.

Y con estas dos sólidas “recomendaciones” entró Eloy en el complejo mundo de la creación poética.

Nuestro primer encuentro, que luego se convirtió en una profunda amistad, llegó después que leí este, su primer libro.

Entonces yo trabajaba en la UNEAC como vicepresidente del Fondo Económico Literario y Artístico (institución esta de la que algunos no quieren acordarse), como responsable de las publicaciones. Y *Camán lloró* había sido publicado por Ediciones Unión, editado por Miguel Barnet.

Luego de leerme el libro, todavía impresionado por aquella nueva e inusitada experiencia, me propuse conocer personalmente a su creador.

Ya sabía que Nicolás Guillén había tomado la decisión de que el poeta dejara de trabajar en la construcción, y de que se le buscara empleo en la sede de la UNEAC, con la intención de que conociera y fuera conocido por las más importantes figuras de la literatura cubana de entonces.

Un día lo vi por uno de los pasillos de la UNEAC y, sin pensarlo dos veces, me le acerqué y le dije: “¿Tú eres el Ambia? Me leí tu libro, y quiero conocerte”. A partir de ahí empezó todo.

Por aquellos años, el Fondo Económico Literario y Artístico de la UNEAC hizo el bar Hurón Azul, que contaba con un magnífico restaurante para deleite de los miembros de la institución. Como en la UNEAC no había un oficio adecuado para el Ambia, pues era soldador en la construcción, se le nombró Mánager social, como mismo se había hecho antes con Martínez,

el dueño de la Bodeguita del Medio, que se quedó trabajando allí bajo esa categoría luego de que la fonda pasara a manos del Estado.

Con el Ambia, comenzaron las tertulias en el Hurón. Casi siempre eran literarias, aunque también a veces musicales, y en ocasiones se presentaron obras de connotados artistas plásticos. Todo ello dio lugar a que, por primera vez y gracias a la intención marcada del Ambia, se presentara en la UNEAC un grupo de rumba, el Yoruba Andabo, que cuando aquello eran músicos aficionados del Puerto de La Habana. De ese acontecimiento nació la afamada Peña del Ambia, espacio que siempre se le debe reconocer fehacientemente.

Eloy Machado Pérez nació en La Habana en 1940. Luego de vivir una tormentosa existencia infantil, se afilió en el gremio de los poetas cuando trabajaba en las obras del Hospital “Hermanos Ameijeiras”, al integrarse a un Taller Literario que el propio Efigenio había organizado allí.

Sus labores como promotor cultural nunca lo alejaron de la poesía. Después de *Camán lloró*, publicó los poemarios *Poesía IV* (1989), *Jacinta ceiba frondosa* (1992), *Callejón del suspiro* (1993), *Vagón de mezcla* (1998), *Del 1 al 6 la vida* (1999), *Soy todo* (Buenos Aires, 1999), *Por mi pura* (2003).

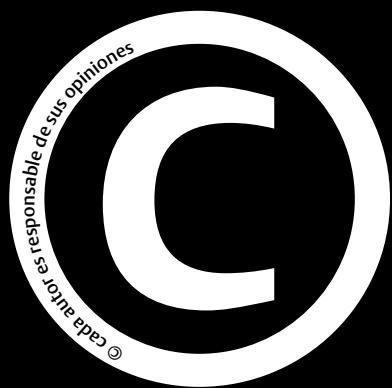
Su poema “El Oriaté” fue incluido en la antología *14 poetas contemporáneos cubanos*, publicada en Argentina por Bianchi Editores.

En el año 2006 el Festival de Poesía del Club Anthares, de Trieste, Italia, lo condecoró con la orden Poeta por la Paz.

En todos esos libros se descubre una voz auténtica, sostenida desde el habla popular y los ritmos y modos de ciertos ambientes habaneros, y quien lo conoció a fondo descubrió que esencialmente él fue así, como su poesía, lleno de crudeza y de franqueza, sin paños tibios. Cuando te decía: “No sirvió, ambia”, estaba haciendo uso de un poder de crítica demoledor, casi apocalíptico.

Por eso no se parece a nadie.

Hemos perdido físicamente al Ambia, pero ahí nos queda su obra. A los poemarios que he mencionado habrá que agregar sus últimas creaciones, a las que llamaba en tono de broma “los poemas blancos”. En ellos se hace evidente un amplio manejo del idioma, y la aparición de nuevas formas poéticas. Sin romper con su personalísimo estilo, es ya la poesía de un autor maduro. <



Crítica

artes plásticas

54

Visiones y presagios,
Jorge Hidalgo Pimentel.

56

Marmor, de Michel
Pérez Pollo.

libros

57

Nevada, de Abel
González Melo.

58

*El cuadernos de los
disparates*, de Julio Travieso.

60

Diapositivas, de
Laura Ruiz.

62

Re-señas de libros...,
de Jorge Domingo Cuadriello.

63

Lo que fuere sonará, de
Carlos Padrón.

Cuba, la nganga de Jorge Hidalgo

artes plásticas

En una entrevista con la crítica de arte canadiense Noella Neslody, el pintor, grabador, dibujante y escritor Jorge Hidalgo Pimentel (*Obbá Oguniré*) aseguró que él pinta “recuerdos y presagios”, y que su trabajo lo hacía sentirse como “un esclavo representante de Dios”.¹ Casi dieciocho años después de aquella afirmación, Hidalgo (Santiago de Cuba, 1941) expuso una amplia antología por sus sesenta años de vida artística con el nombre de *Visiones y presagios*, en el Centro Provincial de Arte (CPA) de Holguín.²

Más que mostrar un amplio itinerario creativo –el principal y más ostensible logro en la curaduría, realizada por Bertha Beltrán Ordoñez y Lisset del Carmen Creagh Frómeta–, la exposición resulta un signo de vida, de cambios y principalmente de permanencias, en la obra de un creador. Aquellos “presagios” visionados por Hidalgo Pimentel lo acompañan desde que nació en Santiago –él insiste en recordárnoslo en sus últimas muestras, como si sus orígenes fueran su mejor blasón, su santo y seña– “a las 5 y 20 de la mañana, boca arriba y con los ojos abiertos. Fue recibido en la luz por la comadrona Pancha La Negra (*Iyá Leri*). En el signo de Virgo, bajo la protección de Obatalá como santo de cabecera y Oggún como santo acompañante. Hijo de Federico, descendiente de asturiano y Altagracia (Cucusa) dominicana”. Todo en su obra de más de seis décadas parte de ese momento inicial en que Hidalgo aprehende la luz y se entrega a ella como un aprendiz, y también como un deudor.

Las primeras obras en el tiempo, firmadas a fines de la década de 1950, dejan entrever las potencialidades artísticas de aquel joven que unos años después, en 1962, entraría deslumbrado al estudio habanero del pintor Esteban Valderrama. Allí conoció el olor del aguarrás, la linaza, las variaciones de los óleos –¿bautismales?–, y aunque la visión académica de Valderrama no se adecuaba a su temperamento independiente, inquieto, la posibilidad de insuflar vida a sus criaturas lo atrapó para siempre. ¿Acaso no lo había atrapado ya desde aquellas primeras obras en tinta sobre cartulina o papel?³

Fueron los años de la efímera revista *Jigüe* –en duración, no en resonancias, como asegura Ale-

jandro Querejeta Barceló, uno de sus creadores–, donde publicaron autores como Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Nancy Morejón, y donde Hidalgo ilustró muchas páginas, junto a Armando Gómez y Roger Salas. Aquellos fueron los años de la exposición *Hacer ver*, título tomado de un poema del surrealista Paul Éluard y que reunió en una pequeña sala del Colegio de Arquitectos de Holguín la obra de Hidalgo, Salas, Julio Méndez, Jorge González y Nelson García. Como palabras al catálogo, el poema “Felices los normales”, de Roberto Fernández Retamar. Aquellos fueron también los años en que Hidalgo se encontró frente a los grabados de Francisco de Goya –*Los caprichos*, las *Tauromaquias* y los *Desastres de la guerra*– y mientras buscaba encontrarse a sí mismo y desentrañar su lenguaje, sus potencialidades creativas, iba poblando su obra de esos personajes “perplejos”, como él mismo los llamara, palpitantes, desvalidos, tercios en su plena orfandad.

La paleta de Hidalgo se volvió cada vez más austera, y desde esa época mantiene su recurrencia en los ocres, las tierras tutelares, las fulguraciones del magenta, los negros, los chispazos de colores puros y en sus sorprendentes iluminaciones visuales. Y el dibujo se hizo gestual, espontáneo, sometido al sentimiento y a la intuición.⁴ Una gestualidad que permite una actitud desprejuiciada. El pincel ancho, casi seco, la espátula, los dedos y ocasionalmente la plumilla le sirven de instrumentos. Y si Goya fue un deslumbramiento para Hidalgo, casi enseguida encontró la obra de Antonia Eiriz, Tàpies, Saura, Schiele, Cuevas... De la mano también de Blake, Velázquez, Rembrandt...

Cuando se funda el casi mítico Taller de Grabados de Holguín, encabezado por Nelson García y Julio Méndez, Hidalgo empieza a trabajar la xilografía,⁵ mostrándose como un grabador preciso, imaginativo: la expresión –¿acaso americana?– dura visualmente, dramática en su esencia, goyesca, incluso grotesca y desatinada en el sentido de lo esperpéntico, el aparente desaliño que nos muestran sus xilografías, es capaz de transmitir la intensa poesía del ser, que también nos entrega el Hidalgo escritor en sus poemarios. No es el suyo un traslado mecánico de su obra en tintas y dibujos a la madera, sino un ajuste de su estilo a la riqueza de

texturas que la madera ofrece, con influencias del grabado japonés, de Durero, y del expresionismo y el neoexpresionismo alemán.

Posteriormente, el acrílico se incorpora a su quehacer, así como el gran formato, el lienzo y el collage.⁶ Sus códigos visuales se tornan complejos, y aparecen figuras que aluden a elementos de la cultura nacional –lo afrocubano, específicamente– y a su alcance mítico-religioso. Esta zona creativa quizá sea la más conocida del trabajo de Hidalgo Pimentel, lo que lo ha llevado a ser, varias veces, encasillado en la pintura de tema afrocubano. Pero en él no es pose, mucho menos moda; es asunción, después de una evolución que podemos palpar en toda la muestra; es gracia, luz.

En sus cuadros viven los orishas del monte: Elegguá, Oggún, Ochosi, Oko, Ayé, Changó, Allágguna... Y los Eggun: Eléko, Ikús, Ibbayés... Pero también habitan Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Cristo, Artemisia Gentileschi en cofradía con Teresa Centella Oyá, seduciendo a Olofin Changó, y la virgen de Barajagua, Mackandal, José Martí, san Lázaro, Ícaro, santa Bárbara... Hay cubanía en cada obra, pero sin perder su proyección universal.⁷

En las páginas iniciales de *El monte*, Lydia Cabrera subraya: “Persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos”.⁸ Hidalgo ha ido al monte, ha buscado sabiamente, y encontrado.⁹ Estas “divinidades ancestrales” han acompañado a Jorge Hidalgo en un vía crucis creativo y espiritual a lo largo de seis décadas. Cuba es su nganga,¹⁰ nos dice y, como si no bastara, titula así uno de los cuadros de *Visiones y presagios*.¹¹ “Nganga quiere decir muerto, espíritu”. Y además, “misterio”. Ese misterio lo acompaña, lo protege y nos lo devuelve como uno de nuestros creadores más originales.

Erian Peña Pupo
(Holguín, 1992).
Poeta y ensayista.

¹ “Un esclavo representante de Dios”, *Diéresis. Revista de Arte y Literatura*, Holguín, n. 3 y 4, julio 2001-julio 2002, p. 7.

² Inaugurada el 15 de diciembre de 2018 en la sala principal y en la sala pequeña del Centro Provincial de Arte (CPA) holguinero, con música de la Compañía Folclórica La Campana y del proyecto Electrozona, se mantuvo abierta hasta el 15 de enero de 2019.

³ Firmados a fines de los años 50 y a lo largo de toda la década siguiente, se exponen en *Visiones y presagios* los sugerentes dibujos: “Retrato”, “Timidez”, “Quijote”, “Cazadores”, “Desnudo I”, “Desnudo II” y “Me quemo”.

⁴ Entre estas, las piezas: “Aparición”, “Justicia”, “Igualdad”, “Milagro”, “Olodumare”, “Mutilado de paz”, “Nzambi”, “Pa’l caldero”, “Por qué...”, “Quiere volar”, “Trapecista”, “Meditación”, “Odum de iyá”, “Epifanía curandera”, “Baile extraño” y “Diálogo”.

⁵ Se exhiben obras de la serie *Males del corazón*, *Vida del Rey* y la pieza “El culpable”.

⁶ Su trabajo en el collage, aparecido luego de su incursión en el diseño de las páginas de la revista *Santiago*, las aulas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Oriente, el Taller Cultural (Lescay, Lobaina, Ferrer y otros)... se aprecia en la serie *Visión Caribe*, expuesta como parte de la muestra en la sala pequeña del CPA.

⁷ Entre ellas: “Seducción de Changó”, “Cristo entrando al Igbo dú”, “Virgen de Barajagua”, “Mackandal”, “Nacimiento de Oshún”, “Ecce Homo”, “San Lázaro”, “La Iyalocha hace ebbó”, “Ibeyi-Taebo”, “Nasakó”, “Visión de Juan esclavo” y “Llega Obatalá”.

⁸ Lydia Cabrera: *El monte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2014, p. 19.

⁹ Por algo expuso las piezas “Vive en el monte”, “El monte trae semillas”, “Árbol sagrado” y “Monte soy”.

¹⁰ Para que un hombre pueda ser un brujo de verdad tiene que ir al monte y al cementerio y tiene que ser dueño de una nganga, de un muerto. Y debe ante todo “saber[lo] llamar”, invocarlo, añade Lydia Cabrera en *El monte*, ob. cit., p. 137.

¹¹ “Cuba nganga mía” bien puede ser el cuadro catalizador –la piedra de toque, el fermento creador, el epicentro germinal– de la exposición/la obra/el pensamiento de Jorge Hidalgo Pimentel. En esta ¿reinterpretación? del escudo nacional cubano, un elegguá ocupa el lugar del gorro frigio y la estrella solitaria; la mítica ceiba, el de la palma real en el campo cubano; los rayos del sol, el de las franjas de la bandera...

Notas marginales de Michel Pérez Pollo al inventario del Conde de Lagunillas

artes plásticas

En el golpe de vista, cuando miramos hacia abajo desde el quinto nivel del edificio, o desde el propio *mezzanine* que acoge también un par de obras, está todo. No deja de generarse un extrañamiento que puede llegar incluso a lo estremecedor, a lo que a partir de lo extraño puede devenir espeluznante, y en ello radica mucho del *chip* interno de la exposición.

Lo que pudo nacer de unas fotos para sus bocetos terminó convirtiéndose en una de las intervenciones más interesantes que hayan tenido lugar en el edificio de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). El emplazamiento: la Colección de Arte Antiguo; manifestación: pintura; el autor: Michel Pérez Pollo.

Del griego, o del latín *marmor*: ‘mármol’, ‘estatua de mármol’, ‘edificio de mármol’, ‘placa de mármol (en un mueble)’, el vocablo nunca estuvo mejor escogido –seguro ante las réplicas de los puristas a ultranza referidas a la obligatoriedad de los títulos de las exposiciones en español– para nominar esta exposición (MNBA con el apoyo de Mai 36 Galerie, 29 de noviembre de 2018-11 de marzo de 2019). Con *Marmor* por título se iba a la esencia, se subrayaba su concienzuda evocación de lo antiguo, de lo clásico por demás, y de la propia institución-museo.

Pudiera hasta percibirse cierta sacudida a *lo museal* apreciado en tanto formato fosilizado.

Pero Michel Pérez Pollo demuestra que el sentido de la intervención en un contexto no tiene que aparecérsenos desde la supuesta otra orilla. Si bien el espectador que recorre las salas puede extrañarse con retratos que a todas luces no pertenecen a la exposición permanente del Museo, no figuran estos cual impugnaciones del referente clásico, por el contrario, esta vez son parte de él y lo recrean desde una muy personal manera de interpretarlo. Es claro también que esta intervención no incendiaría se ve facilitada por el hecho de que Michel Pérez Pollo ha demostrado poseer su reino en el vasto territorio de la pintura, en el que se mueve con ductilidad sin excluir ni los hallazgos de lo histórico ni los de su presente; y, por demás, porque no se trató aquí de ajustar obras, sino de un proyecto concebido *ex profeso* para el espacio expositivo, ya estudiado en toda su magnitud física y simbólica.

Asimismo, el riesgo curatorial –según se plasma en el plegable de la exposición– se atrevió a proponer hasta lograrlo una acción interventiva que, felizmente, ni reitera su continente ni se queda en otro innecesario despliegue que haga del continente un recinto anodino. Sabemos que ya antes Francis Alÿs (2016) y Michelangelo Pistoletto (2016-2017), intervinieron el MNBA en su sede de Arte Universal, presentando, mayormente, la obra histórica por la que se les conoce, más otras piezas repensadas para dichas ocasiones en el edificio de Bellas Artes. Ahora Michel Pérez Pollo concibe un proyecto *site specific* de pintura, que parte de un estudio de la escultura grecorromana de la Colección de Arte Antiguo, pensado para estas salas en el cuarto nivel del Museo.

Traducir al lenguaje de la pintura su propia versión del retrato escultórico no parece complejizarse tanto para quien en su obra anterior ha utilizado los códigos del retrato. En este caso, a ese camino recorrido se suma la pretensión de interpretarlo desde el dorso, en lo que puede residir la personal aportación –y acaso la potencial broma– de este recio pintor a un género histórico del arte. Toda una filosofía de la gramática artística de la pintura y la escultura, de las relaciones entre estas y de las complejidades de la traducción de un lenguaje a otro, y pudiésemos subrayar –en acuerdo con la curadora– que, de la atinada preferencia del gran formato, encierra la escogida del dorso de la estatuaría para ser amplificado en estos diez lienzos que conforman *Marmor*, una de las exposiciones más sugestivas y enjundiosas –aún con tela por donde seguir cortando– que en el orden de la curaduría he alcanzado a ver en los últimos tiempos.

Amén de esta suerte de autoconciencia de las muchas posibilidades de la intervención de la institución-museo, se suma otro gran acierto: la idea de la curadora, Niurka Fanego Alfonso, de habilitar la sala transitoria como muestrario técnico. Mas, resulta acertado por partida doble: la disección del proceso creativo tan del interés para el arte visual, en este caso en una mesa con maquetas y modelos, y, con ello, la irrefutable prueba de que, además de ejercicio intelectual, el arte no deja de ser un ejercicio formal. Y esto último puede devenir una contestación a tantas lecturas de la crítica cu-

baña sobre la llamada “nueva ola expresionista” en la pintura de los 2000.

Hace unos diez años bastó con Alejandro Campins, Niels Reyes, Orestes Hernández y Michel Pérez Pollo, con cinco pinturas, para asentar tesis sobre un neoexpresionismo pictórico complacido en el acto mismo de pintar y complacido a su vez en su espaldarazo al contexto social. Luego fueron más y más los cultores de esa “pintura pepilla”, figurativa pero con actitudes más conocidas en los abstractos, a la que se atribuía, para bien o para mal, una voluntad de vaciamiento de la referencia. No poco de verdad había en tales aseveraciones. Basta con ver ahora, como en obras anteriores, que Michel Pérez Pollo en cualquiera de sus procedimientos construye su referente en lo artístico (porque en realidad un referente siempre es artístico), lo quiere así como si lo prefiriera en su valor trashistórico a mansalva de los tiempos y las modas y a resguardo de la contingencia social. Pero un filón se descuidaba al ser la crítica tan categórica, quizás el que más tiene que ver con la creación en sí, con la intimidad inviolable de esta, con el sistema de ideas que genera en su interior. Michel Pérez Pollo consta entre los que han refutado aquellos sambenitos de un sospechoso vaciamiento, sobre la base ni más ni menos que de un conceptualismo de taller que pudo ser la afiliación primera de otros muchos contemporáneos suyos y que no podemos olvidar al ser inherente al acto creativo, al fluir de él en todo momento desde el pensamiento visual, y gracias al que existe hoy ese relato fastuoso llamado historia del arte.

Con esta sala-taller Michel Pérez Pollo ha contestado finalmente, casi sin pretenderlo, a aquellas preguntas que circuló vía correo unos años atrás a propósito de su inconformidad con los susodichos enfoques críticos de la (nueva) producción pictórica: “¿Cómo es posible que un buen cuadro no se piense? ¿Cómo podemos separar la noción de una ‘buena pintura’ de la profundidad conceptual o de pensamiento? ¿Quién ha visto una ‘buena pintura’ exenta de contenido?”. Se trataba, quizá, de una asunción de lo conceptual con un acercamiento al arte que ablandaba, ripostaba y aun vaciaba definitivamente y a su manera aquella otra densidad conceptual del legado pedagógico, en especial del

libros

Hielo seco: recorriendo Nevada

“Nevada” constituye una de las piezas incluidas en *Fugas de invierno*, trilogía del reconocido dramaturgo Abel González Melo, publicada por la Editorial Letras Cubanas en 2017 como parte de su colección Repertorio Teatral Cubano.

Algunos han destacado la sencillez o simplicidad de la historia narrada en esta obra, la cual, vista dentro del cuerpo dramático que la contiene, constituye una suerte de *impasse* contenido, de gélido oasis entre *Chamaco* y *Talco*, dos grandes focos de tensión dramática. Ya el profesor y dramaturgo Sergio Blanco lo aclaraba en el magnífico relato prologal que abre la edición de *Fugas...*, y no puedo hacer menos que remitir al texto por miedo a empañar con redundancias lo que otro escritor ya expresó con tanta claridad.¹

En mi opinión, sencillez y simplicidad constituyen dos sustantivos difícilmente relacionables con *Nevada*, cuyas escenas alcanzan un grado de condensación teatral que inmovilizan, incluso, el accionar de sus personajes, los cuales están movidos por una gama de sentimientos y emociones encontrados, en incansable combate, capaces de devorarse los unos a las otras con tanta furia que terminan por embotar los sentidos de los protagonistas y anular su voluntad.

Una vez que vislumbramos la trilogía como un retablo de paneles interconectados por temas y contextos (carencias económicas, migración, familias disfuncionales, prostitución, homoerismos agazapados, espacios ciudadanos en decadencia), *Nevada* equivaldría a esa escena silenciosa y sombría, pletórica de frases incompletas y miradas de soslayo, que no por ello carece de interés. Antes bien, lo contrario, pues se fundamenta en una violencia contenida, masculada entre dientes, hervida en el denso jugo que destilan la inopia y el vacío, la apatía y el dolor. *Chamaco* y *Talco* explotan al tiempo que ella implosiona, se pliega sobre el abdomen y busca refugio para rumiar sus angustias allí donde nadie pueda molestarla. Es un alto para ensanchar la garganta y respirar un poco de aire frío tras la aorta apuñaleada, el aparente descanso en una escalada de sufrimientos que desemboca en la muerte, la blanca celisca (espiritual y meteorológica) entre el sacrificio expiatorio del primer relato y la brutal hecatombe del segundo.

González Melo es un maestro del símbolo. Los motivos iconográficos presentes en su dramaturgia saltan a la vista. La jaula y el pájaro en *Sistema*, el tablero y las piezas de ajedrez en *Chamaco*, la maleta de madera en *Talco*... Esta plasticidad visual alcanza su punto álgido en *Nevada* mediante tres objetos: en primer lugar, el vestido rojo de Lucía, erótico y premonitorio, que nos quema las retinas con la potencia de un grito sordo y fue imaginado para destacar sobre un fondo de copos que caen. En segundo, el anillo de compromiso, síntesis de un matrimonio fracasado, de las frustraciones y los anhelos de una mujer en combate con la madurez, que luego habrá de sellar una alianza migratoria condenada al fracaso. Así, la joya es despojada de su sentido original para disolverse en la trama, como mismo la escarcha se deshace con los primeros rayos del sol. Aquí, el brillante, sólido y resplandeciente puñado de nieve petrificada se licúa en las aguas del turbulento océano que palpita en las intenciones de los jóvenes protagonistas. Círculo en sí mismo, el anillo sirve para redondear la historia y alcanzar un clima en las tensiones de Lucía que desencadenará el doloroso final.

En tercer lugar encontramos la pistola que Osmel roba del colegio militar donde estudia. Arquetipo varonil por excelencia, símbolo de la violencia que genera el orden patriarcal, y del poder patriarcal en sí mismo, el arma de fuego es puesta sobre la mesa gracias a un personaje que se debate entre cumplir con los patrones de comportamiento impuestos por la heterosexualidad normativa (se me antoja que terminó estudiando en una escuela militar u obligado a hacerlo para “corregir” el camino o el “defecto”) y explorar-asumir su homosexualidad. Osmel no sabe cómo emplear el objeto (no sabe lidiar con el paradigma, con el arquetipo heteronormativo) y termina trasformándolo, sin él saberlo, en el trágico catalizador de las pulsiones inherentes a la pieza. Así, *Nevada* se distingue por un trasfondo simbólico de altos quilates, único dentro de *Fugas...*, producto, quizá, de esa condensación dramática que la caracteriza.

También tienen un papel relevante el juego de palabras entre el título de la obra, la acepción meteorológica del término y la forma en que, al mismo tiempo, el vocablo denota una zona geográfica asociada a lo heterotópico, al viaje (ilegal), al posible disfrute del espacio Otro. Una nevada interna, espiritual, abre y cierra el libreto, aportando un tono onírico, surrealizante, que enmarca y resalta significativamente la obra dentro de la trilogía, por cuanto la extrae de un contexto demasiado real, descarnado en extremo, para, en franca paradoja, resaltar dichos espacios, hacerlos más vivos y palpitantes.

Reitero la idea de una nevada interna, subjetiva, experimentada por los protagonistas, quienes enfrentan fuertes disyuntivas que marcan sus comportamientos. Así, Lucía, por amor, y en contra de su voluntad, asume la posibilidad de un viaje ilegal a los Estados Unidos; Rosnay reniega constantemente de su país y busca el sueño americano tras el espejismo de una madre que lo abandonó; Magda sacrifica los restos de su dignidad y, dinero

mediante, busca su juventud perdida en la cama de Rosnay; y Osmel, según ya vimos, experimenta/niega un proceso de construcción identitaria. El cambio, el trauma, la toma de decisiones están a la vuelta de la esquina; los personajes los intuyen, los perciben en la piel, casi los saborean, pero les temen con la misma intensidad, no están realmente preparados para asumirlos (o quizá lo estén, pero son incapaces de reconocerlo) y terminan deambulando en un círculo vicioso donde las responsabilidades y la capacidad de decidir son traspasadas y terminan arrojadas a los brazos ajenos, esperando que sean los otros quienes las asuman.

Y justo cuando las tensiones alcanzan el cenit, cuando el punto de giro se anuncia en el horizonte y casi vemos a Lucía y a Rosnay atravesando en una balsa el Estrecho de la Florida, y nos compadecemos ante la rutinaria soledad de Magda, y nos preguntamos qué sucederá con Osmel en esa búsqueda indentitaria que intuimos difícil y traumática, el *fatum* que hasta el momento ha movido a los personajes, cual ruedas dentadas, toma el control absoluto, decide manifestarse sin ambages y Lucía es trasformada en el brazo ejecutor para alcanzar los más altos grados de temperatura posibles en esa escala térmica que el autor advierte desde el título de la obra. Antes, el sacrificio expiatorio, impulsivo e inesperado; después, el despliegue escatológico sepultado bajo la ruina y la desidia. En medio, los sueños sin cumplir, los deseos abortados y los sufrimientos cotidianos ocultos bajo el raído tapete: sentimientos que solo alcanzan cuerpo y voz en la pólvora y el plomo.

Otro elemento a tener en cuenta dentro de *Nevada*, y en la trilogía en general, es el empleo de diálogos fugaces, disparados a quemarropa, que surcan la escena envueltos en nubes de pólvora. Abel no teme al empleo de un registro lingüístico

popular, a veces vulgar, incluso escatológico, en estrecha relación con esos antihéroes que construye y hace interactuar en todo su esplendor. Precisamente ese registro coloquial, extraído de la existencia misma de una ciudad nocturna, clandestina, delictiva, constituye el trasfondo idóneo para dimensionar el conjunto de símbolos que el dramaturgo esparce a lo largo de sus obras, los cuales, más allá de sus cargas semánticas o posibles interpretaciones, contribuyen a dibujar un paisaje más claro e impactante de esas existencias que muchas veces nos negamos a ver, o recluimos a los márgenes, o relegamos tras la fachada mohosa, o intuimos de soslayo entre las sombras del callejón mal iluminado mientras corremos a refugiarnos en casa.

Hay poca esperanza en *Fugas...* La ternura que alguna vez tuvieron sus personajes ardió hasta la empuñadura; solo quedan pieles ásperas, casi vacías, que se regodean en el placer pasajero o buscan el olvido en una dosis de cocaína. La vida es mostrada aquí sin medias tintas, sin ambages ni moralejas. Todos luchan por algo, se aferran a algo con manos y dientes e intentan sobrevivir a cualquier precio, sin medir las consecuencias ni las múltiples e inesperadas maneras en que sus actos puedan repercutir en su entorno y perjudicar a los demás. Todos se mueven en (des)virtud de los móviles por excelencia: dinero, comida, sexo y un “extra” que les haga perder contacto con la cruda realidad.

Y es que tanto los personajes como la escritura de González Melo respetan una notable máxima del dramaturgo, poeta y crítico inglés John Dryden, quien aseguró que toda obra de teatro debe ser una imagen justa y vivaz de la naturaleza humana. Así, las piezas de Abel condensan la existencia misma; retratan esas supervivencias fugaces, vertiginosas, absurdas, incomprensibles, atroces, que hallamos

a nuestro alrededor, que transcurren frente a nuestros propios ojos y, en muchos casos, terminan por involucrarnos o nos tienen como protagonistas.

En las obras de Abel somos espectadores de nuestra propia ruina, de la desolación y el espanto, de la desgarradora realidad que hemos construido con paciencia y dedicación, o de la que alguien/muchos forjó/han forjado para nosotros sin que nos percatemos o intentemos trasformarla. Y allí, en sus páginas, las encontramos, desnudas y expuestas, a pesar de nuestros intentos por negarla, a pesar de los esfuerzos por aparentar una cotidianeidad perfecta, ideal, sinfictiva, libre de botes clandestinos, de inocencias perdidas, de hielos secos que abrasan de tanto frío y terminan sublimándose en la nada. No es extraño, entonces, que la nieve caiga donde ya no quedan abrazos.

Maikel J. Rodríguez Calviño

(Sancti Spíritus, 1981).

Escritor y crítico de arte cubano.

¹ Véase “Dramaturgia del Capitolio o Los balcones de Katyusha”, en *Fugas de invierno*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2017, p. 5-21.

La disparatada lucidez de Julio Travieso

libros

Hay consenso entre los críticos de literatura, sobre lo arduo que resulta penetrar en el universo de la sátira, cultivado desde la antigüedad por autores como Horacio y Juvenal, y en la modernidad por John Dryden, Jonathan Swift, Alexander Pope, François Rabelais, Voltaire, George Orwell y Mijaíl Bulgákov, por citar algunos ejemplos. Su complejidad viene dada porque el discurso satírico no es igual a sí mismo, y puede estar presente en obras

de los más diversos géneros, con el valor añadido de que su finalidad implica muchas veces una diatriba, explícita o velada, a la sociedad, las instituciones o los individuos.

Quizá la sátira de Swift sea uno de los mejores ejemplos de reproche al mundo político y social de su tiempo, pues en sus obras aparece una parodia de los libros de viajes a lugares fantásticos, tierras de criaturas diminutas y de gigantes, islas donde sus habitantes tienen la cabeza ladeada a la izquierda,

un ojo vuelto hacia dentro y otro mirando hacia arriba, por lo que normalmente no prestan atención a lo que ocurre a su alrededor y se encierran en sí mismos; y sea el reproche a un país donde los caballos son las criaturas racionales, mientras que los seres humanos se comportan como bestias salvajes. En el caso de Swift, la distorsión de la realidad es tal que la risa se transforma en una mueca exagerada. Junto a ello, alcanza una dimensión notable la alegoría, pues en el fondo podemos leer

todas estas tierras extrañas y sus no menos insólitos habitantes como una caracterización irónica de la Inglaterra de Swift, de sus deformaciones y monstruosidades.

En el argumento de la obra de Julio Travieso, *El cuaderno de los disparates* (Ediciones Unión, 2018) funcionan muchos de los dispositivos simbólicos que acabo de mencionar, que nos invitan a una lectura alegórica, satírica –por momento sarcástica y desencantada–, pero al mismo tiempo penetrante, sobre los múltiples avatares cotidianos que nos agobian. También, por supuesto, están expresadas aquí las obsesiones del autor sobre cuestiones tan sensibles como el valor social de la literatura o la confianza en los discursos de la historia, como veremos enseguida.

Desde el primer texto, donde nos encontramos con el literato realista Javier de Santa Emilia y el inefable siquiatra doctor Fuente Fontana, hallamos una visión incisiva sobre el propio acto de escribir –que sugiere puede ser una actividad esquizoide– y sobre la proliferación creciente de una literatura hecha de banalidades y ridiculeces. Lo que vamos a seguir leyendo es pues el manuscrito que Fontana ha rescatado de las manos de un perturbado mental, escritor por más señas, llamado Antonio Trase (nótese el juego con las iniciales de los apellidos del autor), quien sufre de una demencia paranoide. El título, sin embargo, implica una cierta lucidez, pues el loco ha escrito un volumen homónimo, *El Cuaderno de los Disparates*. Es decir, el orate sabe que sus páginas nos proponen proyectos desatinados, situaciones absurdas, candorosos despropósitos y potenciales locuras, y aquí Travieso introduce un nuevo nivel en la parodia, pues insinúa que dichos textos se asemejan al *Gog* del escritor italiano Giovanni Papini, quien junto a Rabelais, Cervantes, Voltaire y Bulgákov son algunos de los referentes inmediatos del texto.

Veamos brevemente algunas de las anécdotas que componen esta singular trama de disparates lúcidos. La primera historia trata sobre esos insectos prodigiosos que son las hormigas, cuya vida social fue descrita nada menos que por un Premio Nobel de Literatura, el belga Maurice Maeterlinck, quien nos enseñó que dichos himenópteros tenían ejércitos, cultivaban sus alimentos y poseían un sistema de comunicación. En el caso de Trase, afirma que las hormigas viven en una sociedad ordenada (mucho más que la nuestra), se relacionan en paz y trabajan armoniosamente, e infiere que deben ser criaturas felices y que incluso deben tener su propio dios, a imagen y semejanza de las propias hormigas. Otras cosas benévolas que hacen las hormigas son no sentir envidia ni hablar mal unas de las otras, algo bastante frecuente entre los humanos y en particular dentro del gremio de los escritores. Sin embargo, en la fábula sobre las hormigas subyace una áspera crítica al igualitarismo, pues si esa era la condición de la felicidad entre los insectos, de ningún modo podría serlo entre los hombres. Es decir, jamás podrán compararse Mozart con un recogedor de excrementos. En este texto hay además un homenaje a Kafka, cuando el loco se imagina que se convierte en hormiga, y también



El poeta Waldo Leyva ha recibido la feliz noticia de que varios textos suyos serán publicados en este 2019. Así cuatro antologías poéticas del autor verán la luz en diferentes países. La primera, iniciando el año, en Rumanía; la segunda, en los Estados Unidos, formará parte del catálogo de la editorial Valparaíso, al cuidado del poeta estadounidense Gordon E. McNeer; una tercera selección se dará a conocer en Colombia por el poeta Federico Díaz Granado en la Colección del Gimnasio Moderno y el cuarto título formará parte de la colección que edita en El Salvador el poeta Otoniel Guevara.

Estos libros fueron precedidos por la edición en México, durante los años 2017 y 2018, de los volúmenes *Tiempo somos* (ensayo y prosa diversa), *El dorso de las cosas* y *El espacio que habito* (ambos de poesía). En Cuba, la editorial Pablo de la Torriente Brau publicó *El otro lado del catalejo* (volumen de entrevistas) y en la Feria del Libro de La Habana (febrero, 2019) pudo encontrarse el libro de poesía para niños *Las escaleras son de tomate*.



a Cortázar, cuando el ser mirado, en este caso los insectos, penetran en la cualidad de quien los mira.

Otra sátira poderosa toma como blanco las relaciones de pareja, y en específico los matrimonios. En un país con un alto índice de divorcios como Cuba, no deben parecer extraños los consejos del loco, en el sentido de reformar el casamiento y decretar su extinción automática al quinto año de convivencia, para evitar todos los padecimientos que esta unión tolera. Solo aquellos que quieran perseverar en el funesto error de permanecer unidos, serán autorizados a una segunda oportunidad quinquenal, y así sucesivamente mientras existan recalcitrantes que quieran llevar tan penosa carga, pero cada vez tendrán que sortear mayores obstáculos e impedimentos burocráticos, los que intentarán escarmentarlos, definitivamente, de permanecer infelices en la cárcel matrimonial.

El de los duelos es un texto que nos promete mejorar la salud si en lugar de reprimir nuestras emociones les damos rienda suelta, y retamos a duelo a quienes tratan de humillarnos o escarnecernos. La ventaja que tiene este método es que, en caso de morir, sería con la felicidad de no haber padecido depresiones ni represiones mentales. Incluso, conjetura la hipótesis de que serían las féminas las más entusiastas duelistas, toda vez que son quienes sufren mayor número de vejámenes.

Un asunto no menor es el que concierne a la naturaleza verdadera o embaucadora de los discursos historiográficos, pues aquí el investigador Marañón Castaño descubre el “trascendental” acontecimiento de que Napoleón no tenía cordales, algo que a su juicio pudo determinar rasgos de su personalidad, entre ellos lo que lo hizo más agresivo y violento. Julio Travieso –hijo de una historiadora y amigo de muchos otros profesionales del gremio de Clío, como yo– juega aquí con las veleidades e inconsecuencias en la interpretación de los hechos históricos, que como sabemos responde a intencionalidades muy diversas, y concluye con una afirmación de sabor nihilista: “Eso es precisamente la Historia, un gran y falso mito”. Registra también

el desprecio, común entre los historiadores, por las vidas cotidianas de la gente menuda, la gente sin historia, y además descreo de que exista alguna capacidad aleccionadora en el saber histórico, pues el hombre demuestra cometer una y otra vez los mismos errores. Advierte sobre la supuesta objetividad de la ciencia histórica, señala lo falible de la memoria y apunta sus dardos contra el nacionalismo exacerbado, disfrazado de patriotismo, de las sociedades totalitarias. En una palabra, para el loco el estudio de la historia no tiene ninguna utilidad práctica y conlleva un alto precio, por tal motivo recomienda prohibir los estudios históricos y clausurar el pasado, castigando a quienes incurran en tamaño desliz con investigaciones improductivas y falaces. El único objetivo válido, nos dice el loco, no es conocer el pasado, sino predecir el futuro, para lo cual el hombre no está preparado y dejará esa improba tarea en manos de las computadoras.

Si la historia, continúa diciéndonos, es un pasatiempo inútil, no lo es menos la literatura, y en el capítulo dedicado a los escritores afirma que los literatos son agentes superfluos e incluso perjudiciales. El escritor, desde esta visión escéptica, es una criatura solitaria y afligida, cuyo desconsuelo se incrementa –bien lo sabemos todos los que escribimos– cuando debe encontrar una editorial que publique su obra. Asimismo, el escritor hace sufrir a los lectores, quienes son perjudicados por la lectura de libros ampulosos o banales. En una palabra, al igual que con los matrimonios, hay que limitar al máximo la escritura y prohibirla como ejercicio literario. A los empecinados o a quienes infrinjan esta severa ley, se les torturará con sutiles procedimientos, como por ejemplo leerles una novela de un escritor odiado, recluir en una misma celda a dos escritores enemistados, u obligarlos a oír día y noche, grabados en discos, a los peores escritores del país. Las penas mayores consistirán en la lectura indefinida de mala poesía o en escuchar un libro leído por un gago.

Muchas otras soluciones y remedios, cada uno más insólito que el anterior, tiene el orate escritor

de este libro para múltiples dificultades, inconvenientes y contrariedades humanas, que van desde el consumo y el hambre, hasta la burocracia, la violencia social y los problemas de la paz mundial. Todo ello enfocado muy sutilmente desde una indagación en la sensibilidad humana, que tiene en esa búsqueda de Cristo –que según el loco está vivo en alguna parte– y en las alusiones al jainismo –una religión india que no venera a ningún dios, y que propugna la no violencia y al desapego de lo material– una iluminadora metáfora.

Leí el manuscrito de este libro, gracias a la gentileza de su autor, durante un viaje que hicimos juntos hace algún tiempo a una Feria del Libro en Santa Clara. Debo decir que su lectura no solamente me hizo mucho más ameno el viaje y me hizo sonreír, sino además me deparó una pequeña felicidad. Hace mucho tiempo que Julio Travieso no tiene que probar las razones de por qué es un excelente escritor. Ahí están sus cuentos, ensayos y novelas históricas para demostrarlo. Ahora, con *El cuaderno de los disparates*, el novelista se permite un salvable retozo de la inteligencia y nos entrega una fábula moral para regocijo y reflexión del espíritu humano, agobiado por tantas iniquidades y necesitado de tanto consuelo. De tal suerte, Julio Travieso nos ofrece aquí una pequeña obra maestra, un género que, al decir de Jorge Luis Borges: “requiere de cierta inocencia de parte del autor”.

Félix Julio Alfonso

(Santa Clara, 1972).

Ensayista e historiador.

Monteando a Laura Ruiz

libros

Desde que conocí de Laura Ruiz, leyendo con un salto en el estómago *A qué país volver* (2007), he ido monteando sus libros. Aquel poemario verdeazul me sedujo por su sustancia mítica, por la “abundancia” de unas prosas poéticas que desgranaban sensorialmente ciudades e islas enroscadas como coliseos. Después, creo que en este orden, fui haciéndome de: *Los frutos ácidos* (2008), *Otro retorno al país natal* (2012a), *El camino sobre las aguas* (2004), e incluso de *A la entrada y a la salida* (2012b), ese botón de muestra de una ensayística en la que admiro –tanto como su entrega irremediable a la edición– su porfía al cruzar membranas

idiomáticas y marítimas para ver y visibilizar, del ectoplasma a la médula, la literatura de las Antillas no hispanas.

Hoy, repasando mis tesoros hasta llegar a *Diapositivas* (2017) y constatando en su antología personal, *Fe de erratas*, todo lo que me falta para tener su corpus-en-pleno, sumados teatro y literatura infantil, sé que he cantado victoria como la cigarra, pues me queda todavía otra mitad por acarrear hasta mi cueva de hormiga. Aunque tampoco es TAN poco –me digo–, yo que sé que en mi librero la poesía femenina tiene un peso específico contundente, y más conociendo la columnata donde he hecho descansar tercamente los suyos durante estos años, de cara a viento y polvo, a la mano, aun entre mudanzas y reconstrucciones, junto a Soleida Ríos, Legna y Reina María Rodríguez, Nara Mansur, Alessandra Molina, Leyla Leyva, Basilia Pastamatíu, Damaris –Violeta– Calderón Campos y el holograma de Albis Torres, Lizabel Mónica, Gelsys María García Lorenzo...

Digo que la he mantenido con tozudez en esa primera línea de favoritas, porque con los amores una se vuelve muy exigente y pretende prolongar el susto sempiterno de la primera cita. Y es que lo que me atrajo de la voz y del imaginario de Laura Ruiz, como del poder del huracán, no fue la visión de la ruina de “algas deshilachadas” que ambos van estampando a su paso, sino el misterio de una fuerza telúrica, el porqué de la movilizatoria danza en tiiovio, y el empuje abre-puertas por el cual –como señaló ella en *A la entrada...*– “Los espacios cerrados se transforman en abiertos” (2012b: 55; 39). Claro que es iluso, irresponsable, elegir del espéculo solo el enervado y penetrante hechizo que lo tensa a la exploración (su *potens* por desplegar), su fuerza dramática, y pretender obviar lo que deja al descubierto su escarba-dura, su lente: su vómito. No obstante mi deslumbramiento inicial (a-pegado como una película silente al ojo), algo superior a los caprichos del amor a primera vista me reconcilia con el estilo descarnado que la autora (podría decirse aquí, más propiamente, *la arqueóloga*) ha venido in-cuba-ndo hasta desembocar en estas veintinueve *diapositivas*. Porque con suerte, a través suyo, no importa si bajo la resolana de “otro gran mediodía” que nos expone más que los espejos, sigo entreviendo a esa Laura que ayer caminó pícara y con fe *sobre las aguas*; que aun embestida (escindida, deshojada) por las “astas” de *Los frutos*

ácidos y aun actuando como “caja de resonancia del país”, ancló sus manos (que son su bandera) en tierra, para saludar a la lombriz y a otros huéspedes, y seguir oteando entre los pétalos de la niebla y más allá (2008: 12). En esta escritura (como baba de caracol) se deja presentir el rastro de aquella jardinera que buscó refugio entre los pliegues y repliegues (¿algodonales, pajonal, hojaldre?) de la materia rala de la flora del más acá, sin aceptar (re)confortarse/ contentarse (irreforestable ella misma) con bebedizos de tiliáceas ni caña bailando al viento, con aromas de jazmín ni artes de menta japonesa... (cfr. 2012a), y soñando todavía con las frondas del *laurel*, con otros árboles...

Lo que me sigue llevando a sus libros no es precisamente su franca llaneza al retratarse y retratar-nos (vapuleados, ojerosos, ¿desorejados?), “dentro del tambor” de la Isla; sino más bien otros dones que Laura misma ha revelado en (el) tífón, *eso* que –como Seth– es capaz de engendrar tormentas y oasis, y que trae –con la destrucción– el renuevo y el crecimiento; y, “sobre todo, más que todo [con]lleva la certeza de [la] resistencia y [de la] posibilidad” (2012b: 39).

¿Qué, sino poética de la resistencia, es la de una mujer que sigue durmiendo y despertando para hacer, contra viento y marea, en su *soñada* Ciudad de los Puentes, allí, “a medio camino entre la cabeza y el estómago” de la isla-serpiente, donde su casa, “pequeño punto en el coliseo”, es apenas una “[m]inúscula escama” (2007: 62)? Bailar no baila cualquiera después de oír el “vals de las hojas muertas” de la ropa usada, “[r]odando por el suelo/ [...] como serpentina de carnaval” (2017: 27); pero ¿qué “agravio” viene a ser este ventorrillo para un cuerpo que antes contempló noche a noche –sin dejarse aplastar– su propio “Reciclaje” (cfr. 2008: 50)? Mirar no mira de frente un improvisado, y mucho menos “sin metáforas”; ni entrar lo hace quien quiera por la llaga sin más, con entusiasmo de explorador... (cfr.: 2012a: 27-8). Esta voz no cree en remilgos, mas, ¿tampoco ya en juegos?

Quien vio con digresiones su estancia en el infierno u hospital: hospedada, o sea, invadida por la convalecencia paterna; quien se permitió entonces –mientras atravesaba el horror del acompañamiento por ese umbral entre vida y muerte– ora entradas y salidas de *luna lunera* que va a ¿(a)coger (el) sol?, ora rondas y palpitos infantiles, ora revuelos de la mente, latinazgos y sexo sin (im)posiciones políticas; quien traspasada –nunca sobrepasada– por la enfermedad, escribió y se preguntó qué iría a encontrar paciente-adentro..., hace de tripas corazón también en su último volumen, para plasmar, como fotorreportera, el anverso y el reverso de la existencia: del corrosivo “Cotidiano” a los “Pliegues [esos como plisados] del tiempo”, ese antaño donde recalán ciertas alcomonías, especies sí, que despejan y punzan la memoria del hoy...

Entre homónimas secciones y con la acostumbrada brevedad de sus entregas, la poeta se echa sobre lo real, textualizándolo con tenues toques lúdicos, y a través de una profusión de procedimientos poéticos que hilvana con naturalidad (comparación, gradación y contraste; enumera-

ción y anáfora; evocación, mitificación y arqueología; intertextualidades artísticas, históricas, lingüísticas...). Los ejes que la movilizan pueden delimitarse en cinco dúos, tríos a veces: micro y macrohistoria; familia, amigos y sociedad; utopía, ética y desencanto; patria y exilio; ruina, archivo y (des)memoria. De una sección a la otra, los poemas se contestan, se completan; van desde la nebulosa cíclica de la rutina del sujeto lírico (mitos infantiles y postales familiares, desayunos, domingos, navidades, papelería y objetos “enfermos”, trámites, transporte, basureros, compras, vecindad, *guerra de todo el pueblo*, fotografías) hasta los apuntes sobre historias “ajenas”, apropiaciones donde la reminiscencia nace del roce con las cosas (al contacto con los sentidos), sean fotos (por la vista), un radio (por el oído), un agua de colonia (por el olfato); sea al palpar o tratar de distinguir el entramado de un librero, donde se injertan “bibliotecas desesperadas” de los que ya no están; o sea por la de-gustación azarosa de un galicismo que condu- ce a un héroe demasiado querido, y por el sabor de un almuerzo que remite a aquellos días frugales en que los amigos no se habían repartido en hilachas de patria por el (huevo del) mundo.

Si bien la sinceridad golpea, los textos dejan ent(reve)rar otros confines. Se revela alguna alegría alcanforada (así sea el instante en que ella se es-tira sobre las sábanas limpias, aspirando el perfume de su “país de noche”) y destella alguna ensoñación zoológica, pesadillesca (constelaciones de animales que asoman por la humedad del techo; ciudades y ciudadanos hundidos de pie y de cabeza, haciendo aguas ellos mismos, en su ansia de emigrar: náufragos en un vientre de ballena). Se desliza igualmente entre las páginas la ilusión de los días en que ella ascendía por el puente de las piernas de su abuelo a encontrarle las mejillas afeitadas, aquellos en que tenía al “hombre del saco” al par que soñaba con ese “cielo azul” por el que hoy como ayer espera ver asomarse al sol (22; 24). ¿Idealización y nostalgia ante lo pasado? ¿Mitificación? Quizá. Más que eso, protesta enconada contra todo el que haga oídos sordos; inconformidad y no indolencia; anhelo e implicación, y amargura más que ironía.

Es que el sarcasmo hiere, rebaja; y en su *dolor-país* la voz (pre)siente inmerecida más distancia. Aflora aquel apenas al debatirse en reflexiones sobre el destino (o sobre las muecas del destino) frente a las ambiciones humanas (que en su momento trastocaron los tanques en almendrones; la sal, en –virgen de la Caridad del– Cobre; la ruta de la seda, en azúcar). O cuando cala el coloniaje que pervive en el sexo transaccional entre el Viejo y el Nuevo Mundo, cinco siglos después de su primera cita. O cuando la indigna un canto (¿sonsonete de lemas, grito defensivo o de protesta?) que ni en sol mayor borrará la oscura cicatriz de tantas castro-ciones sociales, familiares, interiores. Y cuando, entre sarcástica y novelera, rescribe la tragedia de Romeo y Julieta hasta verlos seniles, sin memoria para reconocer el bien ni el mal, sin razón para entender quién era amigo, enemigo o amante –como se llega a las treguas de las guerras muy largas.

Las valvas de la concha seccionada se juntan para acunar en sí, ¿ovillo o crispación? (interrogativa), no la perla sino el cuerpo de lagarto de quien se dice Laura Ruiz. Miro dentro del ojo del ciclón y *veo-veo* ¿qué?: otra vez “el verde-azul caguayo” –como dirían en mi “patria chica” y escribió un día Albis Torres (*La habitación más tibia*, Ediciones Unión, La Habana, 2007). En *Diapositivas*, antes que caigan las cortinas y se apague el retroproyector, quien alguna vez quiso pagar por la nostalgia de cambiarse el nombre, se despide en un diálogo espiñoamoroso, según el cual aceptaría cualquier apelativo excepto, justamente, el (b/peso) de ser (confundida con la) *patria*. ¿Rebeldía final, orgullosa rencilla, resabio de sacralización de lo nacional? Realce de la porción de misterio (o espesor, ese lujo que aparece en la letra al *morder a través*), que vibra en *Diapositivas* (con textos como “Lláname patria”, “*Animal planet*”, “*Flash*”, “Cifras”, “Blindado”, “Restauración”, “Doméstico”). La sobreabundancia ha migrado en este poemario del signifiante al significado, y se muestra más bien en sus ausencias y menguantes, se encabrita doliéndose –inflores(c)iendo– hacia dentro. Así, efervesce en las sombras prisioneras de rollos no revelados (serpientes de nudo firme) o en el bullicio de rostros que desean y rehúyen que los pesque el tritón del *flash* (seseo, zigzagüeo, cruce de espadas bifidas)... Enjambre (tambor) que resuena aun/aún cuando el poemario se cierra, como la papelería que en los cajones cabecea (y el contrapeso de las glosas en los márgenes del librero), como la desazón que dejan los viajes y las visitas (las idas y las ven-idas), como el enervante garabateo (coleteo) de los grafitis bajo muros repintados de cal en cada aniversario. Capas no dichas, coplas, seguidillas, presumibles susurros, campanillas de Munch... Por recorrer (hurgar en) esos intersticios (o espirales del coliseo) decido seguir leyendo a Laura Ruiz; pero más por quedarme al borde de “la muralla”, adivinando, sin agotar los mundos tras los muros, sin soltarle del todo a sus dobladillos, como quien ve las conchas incrustadas en las aceras e intuye lo que diría(n) si las pudiera levantar (otra vez caracolas, al oído).

Pasados treinta años de su primer libro, la poeta parece no haberse liberado todavía de “todo lo que se evapora”; y prosigue, como el ciclón, trazando *el camino del agua*, sombreando/iluminando de los mares a lo firme, y de las islas a los ríos que vuelven a dar al mar... ¿Inesperado en ella?, aluci-nación rosa fucsia como la cubierta del libro que se (me) cierra, es el pañuelo que veo abrirse en su garganta. En un golpe de páginas (o palpito de anémoma), lo saca y no sé si me bien-viene o me despide: bogivagante, mareada, tropelosa... Por mí, me quedo a ver; así deba montearla entre barandas de puentes y portales. *Queda* [también] *escrito*.

Jamila M. Ríos

Reseñar un libro es una doble experiencia. Primero la de leer, que es la consideración inicial. Luego viene la de escribir. Gústenos o no el texto ajeno, escribir sobre él requiere tiempo para que las palabras pacten y así acomoden un contenido. Todo ello sería lo básico de reseñar porque, en apariencia, solo entrega y generosidad involucren al autor de reseñas. En verdad, hay mucho de acato, que pronto se deja detrás con la aparición y el avance de quien no se conforma con notificar la aparición de un libro. La exigencia puede convertirse en máxima cuando uno dice y sugiere porque interpreta y valora. Pero la exigencia se complica cuando intentamos hacer de la reseña un arte. En efecto, la reseña puede ser un arte según cómo se haga. El volumen de Jorge Domingo Cuadriello *Re-señas de libros (2008-2015)*, que sale bajo el sello de Espacio Laical Publicaciones, lo confirma.

Es muy oportuna la aparición de un libro que nació de las páginas de una revista osadísima como *Espacio Laical*. Muchos la compran por sus temas de actualidad, tanto los específicos de religión como los culturales en general. Otros, acuden a ella por los nuevos acercamientos al rico pasado republicano, que implica el rescate de algunos textos ya olvidados. Y no son pocos, entre de los que me incluyo, que empiezan la lectura por las reseñas de libros, casi siempre escritas por Domingo Cuadriello. Tradición y modernidad o memoria y actualidad identifican a *Espacio Laical*, que tiene a Cuadriello como jefe de redacción y editor. Amén de sus otros artículos y ensayos, sus reseñas sobre libros publicados en, fuera y siempre sobre Cuba, dan fe de ello.

El autor de títulos notables como *Espanoles en Cuba en el siglo xx* (2004), *El exilio republicano español en Cuba* (2009) y *Diccionario biobibliográfico de escritores españoles en Cuba* (2011) es un maestro de la reseña. Pero no de la mera reseña promocional, esa que parte y se queda en la información, sino de la crítica argumentativa, la que toma una posición y la defiende hasta el final. Riguroso y temido, polémico y seguido es, para quien esto escribe, uno de los más audaces críticos de libros y autores de toda Cuba.

Ávido lector e investigador preciso, al analizar un material impreso, Domingo Cuadriello repara tanto en la sintaxis del texto y en los datos empleados como en su tema y género. No busque el lector apología y menos adulación en quien no se conforma con la publicación de un libro. Ningún generador de cultura respetable, sea periodista o crítico literario, debería satisfacerse con reproducir lo que ya está en determinado libro. Citar es otro asunto. Promoción y análisis no son prácticas opuestas. No se somete a la supremacía del texto por mucho tiempo quien posee criterio personalísimo. Léase pues cada una de estas reseñas y apréndase del rigor crítico de Cuadriello. Detengámonos en algunas de las indicaciones suyas que ilustran el respeto y la seriedad para con libros y autores. Por ejemplo, en “Los rostros de Padura. Obra y vida de un escritor” escribe:

En el caso de “Confesiones de un lector (a propósito de la novela *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura)”, de García Marrero, este, en vez de acometer al menos una aproximación analítica a esta obra, como era de esperar, se dedicó a ofrecernos un innecesario resumen histórico de Trotski, Stalin y la Revolución Rusa. Mucho mejor hubiese sido que se ciñera a comentarla y, por otro lado, que indicara la fuente de donde tomó cada uno de los trabajos del libro, pues al no hacerlo deja al lector con la interrogante.¹

Para no desdecirse de su tono y empresa, invito a que se (re)lea la reseña sobre el libro *Martí en Jorge Mañach*, de Salvador Arias. Después de argumentar por qué está en desacuerdo con algunos criterios de Arias en relación con Mañach, el también narrador concluye ratificando el punto de vista ya adoptado:

Durante muchos años Salvador Arias ha desarrollado una muy seria y valiosa labor investigativa acerca de obras y autores cubanos. En particular sobresalen sus estudios acerca de *La Edad de Oro* y sobre la producción poética de José María Heredia y José Jacinto Milanés. También ha realizado compilaciones de textos de Alejo Carpentier. Esta que nos ofrece ahora de los escritos martianos de Mañach cuenta con un prólogo, o una introducción, que, a nuestro entender, por los señalamientos antes expuestos, no le hace justicia ni está a la altura de sus rigurosos estudios anteriores. De cualquier forma tenemos que agradecerle esta entrega que ha demorado, inexcusablemente, quince años en salir a la luz. Al final lo que valen son los textos de Mañach y la recuperación de una parcela de su poderosa, y aún vigente, obra literaria.²

La importancia de Cuadriello como reseñador de libros no puede soslayarse. Más que por simpatía, ha sido la responsabilidad intelectual de Ricardo Luis Hernández Otero, investigador por excelencia, quien tuvo a bien considerar esta compilación y ocuparse asimismo de los índices y la estructura de una obra impresa de presencia interna y externa harto admirable. En este sentido, felicitamos tanto la edición de Higinio González Rivero como el diseño de José A. González Baragaño.

De la lista enorme de evaluadores cubanos de libros, la firma de Jorge Domingo Cuadriello se inscribe como una de las más prominentes. Desde hace tiempo se lo ha ganado por vocación, competencia y sinceridad.

Daniel Céspedes
(Isla de la Juventud, 1983).
Escritor e investigador.

¹ Jorge Domingo Cuadriello: *Re-señas de libros (2008-2015)*, La Habana, Espacio Laical Publicaciones, 2018, p. 266.

² Ibídem, p. 244.

Una investigación intensa y extensa

libros

El libro *Lo que fuere sonará*, publicado por la Editorial Tablas-Alarcos y dividido en dos tomos, es fruto del trabajo del actor, autor teatral e investigador Carlos Padrón, quien luego de una investigación que se extendió a más de cuarenta años logra abarcar los primeros tres siglos de la expresión escénica en Cuba, entre 1511 y 1812.

La presentación de esta obra en la Sala Martínez Villena de la UNEAC estuvo a cargo de Francisco López Sacha, quien impartió una verdadera clase magistral sobre la historia de nuestro teatro, y recalcó que el libro profundiza en aspectos que otros investigadores habían pasado por alto.

Lo que fuere sonará es en la práctica una cronología comentada, cuyo título reproduce el de una obra teatral que un dramaturgo español escribió especialmente para Francisco Covarrubias, considerado el fundador del teatro cubano.

Cuando se inició la investigación, Padrón tenía solo veinticuatro años. Su traslado de Santiago a La Habana sucedió en 1989, lo que indudablemente le proporcionó mayor cantidad de información.

En el texto aparecen hallazgos importantes y también desconocidos, como el de los areítos y las leyes de Burgos, que según algunos investigadores habían prohibido dichas manifestaciones. Pero en una publicación descubierta por el autor aparecen copias de esos documentos originales, y en ellas se dice lo contrario, que los areítos debían ser permitidos por los encomenderos. Dicha instrucción estaba firmada por el propio rey de España.

Se investigó todo el proceso de consolidación de un teatro profesional propio, teniendo en cuenta las primeras expresiones pre-dramáticas, donde se integran los restos de la tradición indígena con manifestaciones de las culturas africanas, así como las de influencia española, sobre todo las de carácter religioso, y sus sucedáneas en lo profano.

El propio Sacha en su intervención destacó que Padrón otorga notable importancia a las procesiones del Corpus Christi desde el siglo xvi hasta principios del xix, las cuales estaban constituidas por distintas secciones expresivas, donde participaban indios, negros, mulatos, blancos pobres y blancos de alta posición, junto a los religiosos que también estaban divididos en castas, como el cura de parroquia, el jefe de congregación y hasta el propio arzobispo. Ello armaba una parafernalia que

luego derivaría en la aparición de las comparsas y las congas del carnaval o carnestolendas, también conocidas como *mamarrachos*, como se les llamaba entonces, que se desarrollaban tanto en La Habana como en Santiago de Cuba, apoyadas por expresiones artísticas como la poesía, la música, la danza e incluso las artes plásticas en la confección de pendones, banderolas y telones.

En el libro aparecen noticias de estrenos habaneros de obras teatrales de autores peninsulares, que se reconocen mucho más tarde en Madrid o Barcelona en los tratados de reputados especialistas españoles contemporáneos.

El autor insta a destacar el peso que tenían en la creación escénica profesional actores, músicos, bailarines, tramoyistas, pirotécnicos, escenógrafos y críticos. Generalmente las historias del teatro solo mencionan obras y autores, y esta investigación defiende la presencia de tales personajes, sin los cuales es imposible producir el he-

cho cultural que significa la comunicación directa con el público.

Se habla también de las “relaciones de producción”, que incluyen las buenas o malas relaciones entre estos “trabajadores” y los empresarios, con los cuales se manifestaban desavenencias que a veces provocaban hasta huelgas.

En general esta obra pretende ser útil no solo a los teatristas de hoy y de mañana, sino a historiadores, sociólogos, sicólogos y economistas, porque abundan informaciones sobre comentarios del público, salarios, derechos de autor, etc.

En resumen este texto nos abre a nuevas ideas e inusuales meandros de la historia del teatro cubano y que aún tiene un amplio terreno por desbrozar con el objetivo de extender el trabajo investigativo y llegar hasta nuestros días.

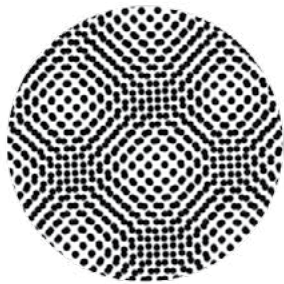
Emilio Comas Paret
(Caibarién, 1942).
Poeta y narrador.

En diciembre pasado, durante la última edición de la Feria Art Basel, fue presentado el volumen *Isla en la luz*, editado por Tra Publishing y que reúne el trabajo de una treintena de escritores cubanos y otros tantos artistas visuales de dentro y fuera de la Isla.

La edición bilingüe (español e inglés), que surgió a partir de una idea de la escritora Wendy Guerra y del artista Carlos Garaicoa, y que contó con la coordinación de Leonardo Padura, es una iniciativa de la Fundación de la Familia Pérez, con obras de su propia colección o donadas por esta entidad al Pérez Art Museum de Miami.

Entre los escritores incluidos destacan, además de Guerra y Padura, Ramón Fernández Larrea, José Kozier, Achy Obejas, Arturo Arango, Jorge Enrique Lage, Legna Rodríguez y Reina María Rodríguez. Mientras entre los artistas visuales, además de Garaicoa, sobresalen: José Bedia, Zilia Sánchez, Ana Mendieta, Roberto Fabelo, Los Carpinteros, Sandra Ramos, René Francisco.

De este modo convergen creaciones literarias y visuales, pero también la música “si se tiene en cuenta la ‘banda sonora’ compuesta por Pavel Urquiza [...] que puede escucharse con el uso de los códigos digitales incluidos en el libro.” El volumen espera comercializarse en el segundo trimestre de 2019.



el .Pto >

La pasión incommovible de Herminia Sánchez *

Fernando Pérez

Nunca olvidaré cuando, todavía siendo un joven que soñaba con hacer cine, vi por primera vez *Lucía*. Fueron muchas las emociones que esta obra maestra de Humberto Solás dejó grabadas en mi memoria y en mi espíritu. Y entre ellas, una: el personaje de Rafaela, la amiga solterona de Raquel Revuelta –quizás el personaje secundario mejor construido de la historia de nuestro cine. En apenas minutos y a través de miradas, gestos mínimos y expresiones fugaces, Herminia Sánchez nos entregaba en la pantalla la desdicha, el entusiasmo, la maledicencia, la envidia, el desasosiego, la frustración, en fin: la frágil y conmovedora soledad de su (hermoso gracias a ella) personaje.

No pude seguir la carrera de Herminia en los años siguientes como fundadora del Grupo Escambray, pero ya a partir de la década del 70 ocurrió el nuevo milagro: la volví a ver en *Amante y Penol*. Aquí ella era la dueña del escenario, la protagonista absoluta, el centro de la creación. Animadora principal del Teatro de Participación Popular, su proyecto comunitario no renunciaba a una construcción dramática ni a un juego escénico pleno de complejidades, sin ninguna indulgencia ante una extendida concepción paternalista y condescendiente de lo popular.

Pero mi principal convicción ante *Amante y Penol* fue corroborar esa cualidad que solo las grandes actrices atesoran: la autenticidad. O quizá, la organicidad, no sé, porque por más que me empeñé, no encuentro la palabra adecuada que exprese en todos sus matices ese misterioso instante en el que el juego del actor se hace invisible, se esfuma, desaparece y el personaje comienza a vibrar, a ser y existir verdaderamente en el escenario o la pantalla. Ese misterio pertenece también a Herminia Sánchez.

Fue en la alborada de los años 90, preámbulo del Período especial, que decidí, ya convertido en cineasta, proponerle a Herminia un personaje en mi segunda película. Recuerdo que esa tarde (o esa mañana) caminé por el Prado, me senté en un banco, volví a caminar y me volví a sentar reflexionando cómo vencer mi timidez ante el en-

cuentro con esa figura tan admirada. No salí de mi asombro cuando, después de introducir la conversación mencionando mi fervor por su interpretación en *Lucía*, Herminia me dijo: “Después de esa experiencia, juré nunca más trabajar en cine”. Y concluyó categórica: “Hasta hoy lo sigo cumpliendo”.

No insistí en conocer las causas que habían provocado ese juramento y caminé de vuelta, casi corrí feliz por el Prado porque, al final de ese encuentro, Herminia había aceptado trabajar en *Hello, Hemingway* y volver al medio cinematográfico.

Luego vinieron sesiones de lectura del guion (minuciosamente analizado por ella) y ensayos, muchos ensayos. Aunque ya yo comenzaba a vislumbrar el personaje en algunos de sus gestos, acciones y miradas, Herminia nunca estaba satisfecha. Los ensayos recesaron y ella me insistía: “Falta algo, todavía no lo sé, pero falta algo”. Hasta que un día me llamó –después de tomarse un tiempo de trabajo solitario en la casa– y me dijo: “Ya lo tengo. No hay que ensayar más”.

Fue así como pude, durante el rodaje, filmar y presenciar ese misterioso proceso en el que Herminia desaparecía ante la cámara y comenzaba a existir Josefa. Misterio que indudablemente surge del rigor de un método dominado por ella a la perfección, pero que se acrisola en algo sin lo que ese método sería simple estructura. Y ese algo es la pasión, el ansia perpetua que forma parte de todo ejercicio creativo.

Múltiples méritos aparte, estoy convencido de que este Premio Nacional de Teatro que hoy recibe Herminia Sánchez es también un reconocimiento a esa pasión incommovible con la que ha alimentado su trayectoria profesional y de vida. Una trayectoria que destaca y representa de manera insigne a toda una generación de nuestro teatro que enfrentó en años republicanos la precariedad del medio y que, después de 1959, ha navegado por mares serenos, pero también turbulentos, siempre en defensa de una expresión teatral compleja, diversa y contestataria frente a todo esquematismo.

Gracias, Herminia, por su huella indeleble en el teatro, en la cultura, en la vida espiritual de nuestro país. ●

* Palabras de elogio a la actriz en la entrega del Premio Nacional de Teatro 2018.