



Cubierta e ilustraciones interiores:
Cosme Proenza

AUTORES

Justo Planas (La Habana, 1985), candidato a doctor en Culturas Latinoamericanas e Ibéricas y profesor de lengua y literatura en la Universidad de Nueva York, CUNY, publicó *El cine latinoamericano del desencanto*, por Ediciones ICAIC, y *Disney y la zapatilla mágica*, por Reina del Mar.

Entre los títulos de la narradora y crítica **Aida Bahr** (Holguín, 1958) se encuentran *Ofelias* (Premio "Alejo Carpentier" de Cuento 2006 y Premio de la Crítica Literaria 2007) y la novela *Felicidad* (Editorial Oriente, 2017).

Lázaro Zamora Jo (Punta Alegre, 1959) ha dado a conocer recientemente el relato *Malasombra* (Editorial "José Martí", La Habana, 2015), y la novela *Oficio impropio* (Editorial Guantanamera, Sevilla, España, 2016).

En el número 70 de la revista *Umbra* apareció la entrevista realizada por el narrador y ensayista **Lázaro Andrés** (Zulueta, 1974) "Alberto Anido, anclado en una nota musical".

Katia Viera (La Habana, 1989) cursa un doctorado en Letras en la Universidad de Córdoba, Argentina sobre la (re)configuración del espacio habanero en Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage.

La novela *El que va con la luz*, del narrador y ensayista **Francisco López Sacha** (Manzanillo, 1950) obtuvo el Premio de la Crítica Literaria en 2017.

Narrador y periodista, **Rubén Rodríguez** (Holguín, 1969) es autor, entre otros títulos, de la novela juvenil *Rebeca Remedio y los niños más insoportables del mundo* y los cuentos para niños de *Peligrosos prados verdes con vaquitas blanquinegras*.

El escritor, periodista y crítico de arte **Erián Peña Pupo** (Holguín, 1992) recibió, con el relato "Owncorner", el III Premio Cuentos Fríos, de 2018, convocado por la UNEAC en Matanzas.

Moisés Mayán (Holguín, 1983) tiene entre sus títulos más recientes los poemarios *Raíz de yerba mate* (Cuadernos Papiro, 2015), *Estética de la derrota* (Áncoras, 2017) y *El factor discriminante* (Casa Editora Abril, 2019).

De **Rubiel G. Labarta** (Holguín, 1988) son los libros *Los túneles* (Orto, 2018), *Las regiones devastadas* (Áncoras, 2018) y *Castillos en el aire* (El Fortín, 2019).

Luisa Marisi (La Habana, 1956), realizadora del documental *Sergio Corrieri, más allá de "Memorias..."*, actualmente trabaja en la investigación para el libro "De Hand Made a Fast Forward. Mirada de una curadora al videoarte cubano, 1989-2009".

Premio Nacional de Investigación por la obra de la vida 2018, **Rafael Acosta de Arriba** (La Habana, 1953) acaba de publicar la tercera edición ampliada del volumen *Los silencios quebrados de San Lorenzo* (Editora Abril, 2018).

Nicolás Hernández Guillén (La Habana, 1951), doctor en Ciencias Matemáticas, es autor, coautor y prologuista de diversas compilaciones sobre la obra de Nicolás Guillén.

Profesor titular de la Universidad de La Habana, **Ronald Antonio Ramírez** (Santiago de Cuba, 1978) tiene en edición la "Órbita de Miguel de Carrión", por Ediciones Unión, y "Textos recobrados de Tristán de Jesús Medina", por la Editorial UH.

Yunier Riquenes (Jiguaní, 1982) publicó el pasado año el libro *Eduardo Heras León: en el aula inmensa de la vida*, selección y compilación de entrevistas (Ediciones La Luz) y el de cuentos breves *Las coincidencias* (Ediciones Matanzas).

OCHO NARRADORES A EXAMEN

- 2 DURANTE LOS ÚLTIMOS MESES HEMOS RECIBIDO...
- 3 GOMBROWICZ Y PIÑERA EN DOS CUENTOS O CUANDO EL "CRIMEN PREMEDITADO" SE TROPIEZA CON "LA CARA". Justo Planas
- 8 LA PASIÓN CALLADA. Aida Bahr
- 13 EL LADO JOVIAL DEL CORAZÓN: LOS NUEVOS DESAFÍOS DE SERGIO CHAPLE. Lázaro Zamora Jo
- 17 NACIÓN E IDENTIDAD EN LA NARRATIVA DE ENA LUCÍA PORTELA. Lázaro Andrés
- 21 YO TAMBIÉN PUSE UNA CIUDAD EN EL MAPA. Katia Viera
- 25 PADURA O DE LA COHERENCIA. Arturo Arango
- 26 ESCRITO EN LA PIEL DE LA SERPIENTE. Francisco López Sacha
- 27 JABÓN. Rubén Rodríguez
- 32 COSME PROENZA: LO GRANDE QUE TIENE EL ARTE ES SU CAPACIDAD DE EXPANSIÓN. Erián Peña Pupo

XXIV PREMIO DE POESÍA LA GACETA DE CUBA

- 36 EN LA HABANA, A LOS 15 DÍAS DEL MES DE ABRIL...
- 37 CURA DE CABALLO. Moisés Mayán
- 39 MADERA. Rubiel G. Labarta

CONVERSAR SOBRE EL OTRO

- 42 SERGIO CORRIERI Y LA NECESIDAD DE SENTIRSE RETADO. Luisa Marisi
- 48 UNA REIVINDICACIÓN A DESTIEMPO. Rafael Acosta de Arriba
- 52 ELOGIO DE DENIA. Nicolás Hernández Guillén
- 54 HABANA UNDERGROUND: EL CUERPO-RESIDUO Y UNA MIRADA TRAPERA (II). Ronald Antonio Ramírez
- 57 OBITUARIO

CRÍTICA

- 58 ENCLAVES DEL DESENCANTO. Miryorly García Prieto / POESÍA DE INSÓLITA BELLEZA. Basilia Papastamatíu / LA DISTANCIA. Derbys H. Domínguez Fragela / ¿QUÉ HACER CON UNA RELACIÓN VIVA?. Julio Mitjans / "MI NOMBRE ES JOHN Y [...] ACABO DE PERDER MIL DÓLARES EN EL SHOW DE TERRY HACKMAN". Marvelis Díaz Betancourt

EL PUNTO

- 64 LA CULTURA CUBANA DE PANTALLA A PANTALLA. Yunier Riquenes

Cada autor es responsable de sus opiniones.

Director: NORBERTO CODINA · Subdirector editorial: ARTURO ARANGO · Editora: MABEL MACHADO · Sección de Crítica: NAHELA HECHAVARRÍA · Corrección: VIVIAN LECHUGA · 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

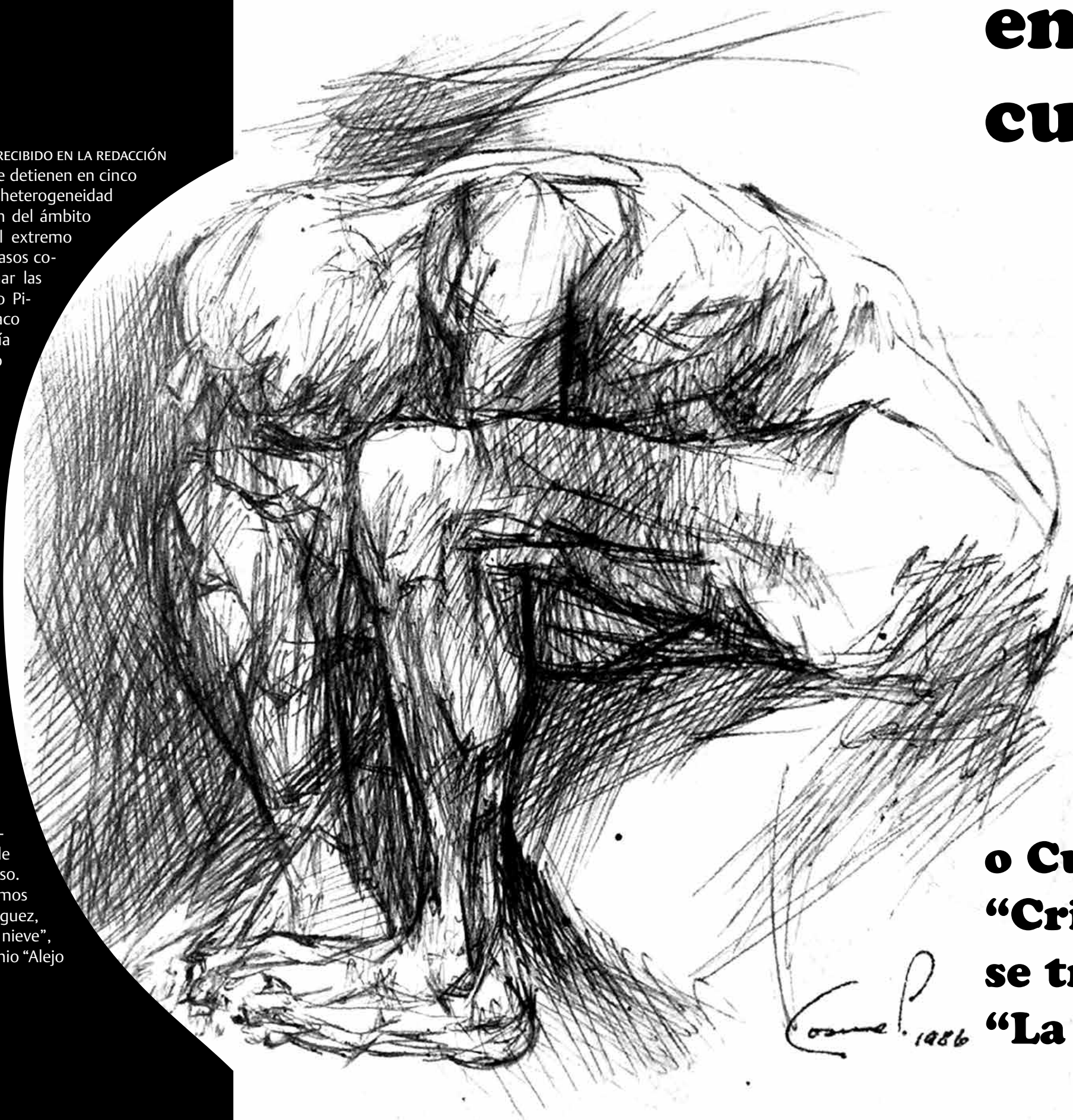
Redacción: Calle 17 n. 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 7832-4571 al 73, ext. 248, 7838-3112. E-mail: gaceta@uneac.co.cu / Impresión financiada por Ediciones Unión/ Impreso en UEB Gráfica Caribe / Precio: \$5.00 cup
ISSN 0864-1706

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



Ediciones UNIÓN

DURANTE LOS ÚLTIMOS MESES HEMOS RECIBIDO EN LA REDACCIÓN de *La Gaceta de Cuba* textos que se detienen en cinco narradores cubanos. Más allá de la heterogeneidad de los trabajos (algunos proceden del ámbito académico; otros se sitúan en el extremo opuesto), llaman la atención los vasos comunicantes que pueden relacionar las obras y las obsesiones de Virgilio Piñera (comparado aquí con el polaco Witold Gombrowicz), de Ena Lucía Portela, de Jorge Luis Hernández o de Sergio Chaple y Jorge Enrique Lage. A estos cinco ensayos, añadimos las reseñas de dos libros: sobre los cuentos reunidos por Leonardo Padura en *Algo estaba deseando ocurrir*, y las crónicas de Laidi Fernández de Juan recogidas en *La Habana nuestra de cada día*. Algunas de esas líneas de convergencias están en la complejidad de personajes que se miran en el espejo del Otro; o en la preferencia por acercarse a la cotidianidad desde seres comunes, aparentemente despojados de todo sentido de trascendencia; por la dislocación de los espacios; por el diálogo entre los personajes y los ámbitos en que se desarrolla su existencia o, finalmente, por la búsqueda de la identidad individual y nacional, aunque esta última, en ocasiones, se realice desde la negación de los paradigmas al uso. Como colofón de este dossier, incluimos el cuento “Jabón”, de Rubén Rodríguez, perteneciente al libro “El año que nieve”, con el que mereció este año el Premio “Alejo Carpentier”.



Gombrowicz y Piñera en dos cuentos,

Las vidas del polaco Witold Gombrowicz y el cubano Virgilio Piñera se cruzan en lo que ambos llamarían la “batalla ferdynandista”: un proyecto de colaboración de estos dos extranjeros en Argentina, dieciocho participantes regulares y otros varios que tradujeron *Ferdynand* (Gombrowicz, 1937) del polaco al español (Žilinskaitė, 72). Durante el año y medio que duró esta aventura literaria, Gombrowicz y Piñera profundizaron una relación tan compleja como la de algunos de sus personajes, oscilante entre la admiración y la rivalidad (Žilinskaitė, 69).

En el ordenamiento de lo sensible que determina el fato literario de un autor y su obra, *Ferdynand* devendría un eje alrededor del que la crítica organizaría el conocimiento sobre la producción de Gombrowicz y Piñera. Además, en las rutas insondables a la fama y la fortuna, Piñera quedaría rezagado mientras que Gombrowicz alcanzaría en los últimos momentos de su vida algo de las dos. Piñera resume el pulso de esta circunstancia en una carta a su compañero de batalla: “Lo veo literalmente galopando, es ese el precio de la gloria. En cambio, como a mí todavía no me ha llegado en la gigantesca medida en que a usted, simplemente, trato, mi querido Gombrowicz, y quién sabe si llegaré sencillamente a andar al paso” (Žilinskaitė, 71).

El prestigio y el reconocimiento de Gombrowicz y de *Ferdynand* han marcado la comprensión de la obra de Piñera fuera (y no así dentro) de Cuba. Como Milda Žilinskaitė afirma, “los estudios suelen enfatizar la importancia de la influencia del polaco en la carrera literaria de Piñera, además de comparar obras seleccionadas de este último con *Ferdynand* [...]”, tal comparación muestra una imagen incompleta [de Piñera]” (Žilinskaitė, 71).

El análisis comparativo entre los cuentos “Crimen premeditado” (Witold Gombrowicz, 1928) y “La cara” (Virgilio Piñera, 1956) intentará, por lo tanto, alejarse de la fuerza de tracción que ha ejercido la “batalla ferdynandista” sobre el conocimiento alrededor de ambos autores. Tampoco intentaré deducir de “la amistad intelectual entre Piñera y Gombrowicz” “una fuente de influencias mutuas que perduraron en sus respectivas carreras” como propone

**o Cuando el
“Crimen premeditado”
se tropieza con
“La cara”** Justo Planas

Žilinskaitė (83). Limitar las confluencias entre Gombrowicz y Piñera a una obra y a la circunstancia de un espacio y un tiempo en común obligaría a desconocer otras realidades históricas que afectaron sus biografías: dos Guerras Mundiales, la Revolución Cubana, la Guerra Fría... También exigiría un borrado de las diversas tradiciones literarias y culturales que hablan a través de sus letras. Esta lógica de causa y efecto traiciona en su misma médula las sensibilidades filosóficas de Piñera y Gombrowicz siempre propensas al vértigo y los naufragios.

A través del análisis de “Crimen premeditado” y “La cara”, quiero propiciar un diálogo entre Gombrowicz y Piñera en una zona imposible, fuera de las cronologías y los mapas, pero quizás relevante para explicar por qué a pesar de provenir de dos puntos del planeta distantes –y precisamente por eso– esta amistad literaria tuvo lugar. “Crimen premeditado” y “La cara” se cruzan allá donde las palabras no llegan, en una región abyecta: “arrojada al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (Kristeva, 7).

El entendimiento de lo abyecto de la búlgara Julia Kristeva y el contrapunto entre totalidad e infinito del lituano Emmanuel Lévinas servirán de puente para ese diálogo imposible. Tanto Gombrowicz y Piñera como Kristeva y Lévinas comparten una insondable condición de extranjería que trasluce en sus ideas y en estos conceptos y obras más que en otros. En *Poderes de la perversión*, escrito en Francia, en una lengua de adopción, Kristeva definirá lo abyecto como un “surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza [“une étrangeté”: una extranjería]”, mientras que Lévinas, también, en francés, definirá la epifanía del Otro como “[la] mirada del extranjero, de la viuda, del huérfano” (Lévinas, 100). Žilinskaitė, por su parte, no duda en definir a Witold Gombrowicz y Virgilio Piñera como “dos escritores extranjeros” (Žilinskaitė, 69). Para Adam Newton, “en un sentido fundamental, Gombrowicz está siempre saliendo de Polonia, siempre llegando a Argentina, siempre retornando finalmente a Europa, ahora y siempre” [traducción del autor] (Newton, 6). Mientras, Virgilio Piñera, que pasó casi toda su existencia en Cuba, escribirá sobre “la maldita circunstancia del agua por todas partes” (*La isla en peso: obra poética*, 16), enarbolando su extranjería dentro de la propia patria.

En “La cara”, uno de los personajes define con exactitud la experiencia de no pertenecer: “El género humano se ha ido apartando de mí; hasta mis propios padres hace tiempo me abandonaron” (Piñera, *Cuentos completos*, 88). En “Crimen premeditado”, el protagonista y narrador H. enumerará dos “asesinatos” en los que los “culpables” (la esposa, el hijo) expulsan a sus “víctimas” (respectivamente, el esposo y la madre) fuera de lo familiar, llevándolos al suicidio ante su propia diferencia, su extranjería y su abyección. En el primer caso, la mujer hace comer un gusano a su marido. “Su repugnancia hacia sí mismo aumentó hasta convertirse en una terrible enfermedad”. En el segundo, el hijo le repite “sistemáticamente la palabra ‘monstruosa’ a su madre aristócrata, provocando en ella un estado similar de repulsión hacia sí misma” (Gombrowicz, 207).

En su primera aproximación al término, Kristeva define lo abyecto como una amenaza, como “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser” (Kristeva, 7). Lo abyecto es “radicalmente un excluido” (Kristeva, 8). La mirada de esos excluidos por excelencia: el extranjero, la viuda y el huérfano de Lévinas se condensa, para él, en el concepto de rostro [*visage* en francés] que impele: “no matarás”. Esta frase, tal como Jojo Varakukalayil (293) la describe, es una invitación tanto a la violencia como a la no violencia. La fragilidad del excluido –tal es la precaria existencia de un extranjero–, una viuda y un huérfano, su abyecta condición ofrecen un margen de impunidad si el yo reacciona agresivamente ante la repugnancia que le provocan.

“Crimen premeditado” es casi literalmente la historia de un extraño, una viuda y sus huérfanos. El protagonista y narrador de la historia, el juez de instrucción H., viaja por razones de negocio a la casa del hidalgo Ignacy K. Pero desde el mismo trayecto comienza a sentir que no se requiere su presencia en aquella casa donde, en cambio, debían haberlo acogido con los honores de su “identidad oficial” (Gombrowicz, 187). Nadie responde cuando toca la puerta. Los perros del hogar lo atacan. Y el hijo de su “anfitrión”, Antonio, le dice en el umbral: “Adiós, adiós, señor, que Dios lo acompañe” (Gombrowicz, 182). H. es, por lo tanto, “abyectado [*ab-jecté*]” en el sentido que le otorga Kristeva, es decir, expulsado o mantenido fuera de cierta frontera que representa un adentro, en este caso, el hogar de Ignacy K. Así lo percibe H., que fuerza su entrada disculpándose “cortésmente por la intrusión” (Gombrowicz, 182).

El protagonista de Gombrowicz recorre en lo adelante una paleta de afectos (sentimientos, impresiones) que podría coincidir con la de cualquiera que se perciba en condición de extranjería. Cecilia, la hija de Ignacy, se muestra “indiferente”. Su conversación con los hermanos avanza con “una resistencia indefinible”. Rehúyen su mirada. Y durante la cena, manifiestan según H. “desprecio hacia los alimentos y hacia mí” (Gombrowicz, 183-184). Cuando la señora K., la esposa del hidalgo, hace su entrada en escena, H. cree que lo mira “como si tuviese yo alguna frase obscena escrita en la frente”. Es decir, H. ha experimentado un tratamiento similar al del esposo “repugnante” y la aristócrata “monstruosa” que él juzgó como víctimas de un crimen provocado por “ese misterioso lazo entre los hombres, ese intrincado corredor secreto entre ustedes y yo” que él llama: “corazón” (Gombrowicz, 207), pues “el crimen ‘por excelencia’ no era un hecho físico sino psicológico” (Gombrowicz, 202). En su condición de extranjero, H. confiesa: “a pesar de mis esfuerzos, me sentía vulgar, estúpido y lleno de una confusión que iba en aumento” (Gombrowicz, 185).

H. es un abyecto. Una de las causas que puede conducir al “yo [je]” hacia la abyección es una fuerte severidad del Otro confundido con el Uno y la Ley (Kristeva, 24). Ese Otro representado en los hijos del hidalgo y la esposa (“una reina”: Gombrowicz, 185, “inexorable en cuanto a normas se refiere”: Gombrowicz, 184) sacuden, afectan las bases sobre las que H. construye su yo, su identidad: “Debieron haber tenido en cuenta mi carácter especial, ya que no mi carácter privado, entonces... entonces... al menos mi carácter oficial” (Gombrowicz, 191). H. ha quedado flotando sin asideros, pues ya no puede hacer del Otro un *alter ego*: su interacción con la madre y sus hijos no devuelve la imagen que espera de su propio yo.

El narrador y protagonista de “La cara” conversa por teléfono con un sujeto que describe el “gran peligro” en que se encuentra de acuerdo con los siguientes términos: “El teléfono es mi único consuelo, pero la gente tiene tan poca imaginación, me toman por loco [...] Y así, uno por uno, los voy perdiendo a todos para siempre” (Piñera, *Cuentos completos*, 88).

Como Pablo Martín (116) explica, “el comienzo del cuento está planteado en términos puramente éticos”. El narrador dice identificar al otro extremo de la línea telefónica “una voz [...] tan adolorida que me negaba a soltar la carcajada” (Piñera, *Cuentos completos*, 88). Aunque las historias de Gombrowicz y Piñera hablan de sujetos que transitan por una crisis de identidad que se desprende de su relación con los otros, cada uno explora las dimensiones de esta crisis desde éticas y polos opuestos. H. narra su propia crisis ante la “*falencia del Otro*” (Kristeva, 24): la madre, los hijos, incapaces, por un motivo que se conocerá posteriormente, de sostener las exigencias de su “yo”; mientras que el narrador de “La cara” sale al auxilio de un Otro, por “piedad” (Piñera, *Cuentos completos*, 88). El protagonista de “La cara” le

promete a ese Otro: “No lo voy a dejar desamparado”, y este le confiesa: “Usted me detiene al borde del abismo” (Piñera, *Cuentos completos*, 89).

Al pensar en el Otro personaje de este cuento de Piñera, Cabrera Fonte (68) propone que “Su cara, que posee un probado poder de seducir y destruir al que la mira está (quizá) en complicidad con su alma”. Y se pregunta: “¿Tenemos aquí una división tripartita en la que la moral queda en suspenso entre una entidad corpórea y una espiritual, ambas fuera del control de la voluntad?”.

La conducta del narrador de “La cara” se encuentra expresada en términos solidarios. Él se ofrece al rescate de ese Otro en el “abismo”. A donde se dirige ese Otro, cuyo “yo” ya no se sostiene en el vacío de la existencia de toda relación, es a la total abyección. El “abismo” es su seña: “En lugar de interrogarse sobre su ‘ser’, se interroga sobre su lugar: ‘¿Dónde estoy?’, más bien que ‘¿Quién soy?’. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es *uno*, ni *homogéneo*, ni *totalizable*, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico” (Kristeva, 16).

H., sin embargo, no solo ha optado por la salvación de sí ante el abismo: “Mi sentido de realidad había disminuido. Mi consciencia se hallaba oscurecida a consecuencia del insulto” (Gombrowicz, 192). También reconoce a *posteriori* “no podía ser completamente responsable de mis actos” (Gombrowicz, 192), es decir, que juega su propia salvación a expensas del Otro.

Tomando un yo por eje, un yo que narra y protagoniza, Gombrowicz y Piñera siguen por direcciones opuestas. Gombrowicz relata la recuperación simbólica de un yo, Piñera el rescate de un Otro. A Gombrowicz le interesa, ante todo, el procedimiento simbólico por el cual un yo logra restablecer la ficción de sí mismo: “Eché mano de toda mi agudeza y comencé a establecer la cadena de hechos, a construir silogismos, a seguir hilos y a buscar pruebas” (Gombrowicz, 192). En Piñera, sobresale la dimensión ética del procedimiento. El protagonista se acerca al abismo para rescatar al Otro. Arriesga su propia existencia: “Me sentí un poco inmaterial”, confiesa (Piñera, *Cuentos completos*, 92). Y dice más adelante: “haciendo el resumen de la visita, comprobaba que se había significado por un gran vacío” (Piñera, *Cuentos completos*, 94). Sin embargo, persiste en sus esfuerzos.

La dimensión ética demarca también una diferencia en el ángulo desde el que Kristeva y Lévinas observan eso que ella llama “abyecto” y él, “rostro”. Kristeva, como Gombrowicz, se interesa por los efectos, los afectos que “el Otro” provoca en el “yo” cuando no puede ser transformado en “un *alter ego*”. Evidentemente, solo *soy como* cualquier otro” (Kristeva, 18). Por lo tanto, la única forma de ser yo es a partir del ordenamiento del mundo según mi lógica. Lévinas condensa en el concepto de “totalidad [*totalité*]” esta operación según la cual “los individuos” transforman “los seres en sí mismos [*eux-mêmes*: ellos mismos]”: “[Los individuos] toman prestado su sentido a esta totalidad (sentido invisible fuera de ella). La unicidad de cada presente es sacrificada incesantemente a un porvenir convocado a espejar su sentido objetivo” (Lévinas, 48).

Pero para él, como para el protagonista de “La cara”, el rescate del Otro en un “‘más allá’ de la totalidad y de la experiencia objetiva” (Lévinas, 49), es decir, la inmersión del “yo” en los abismos de lo abyecto deviene una condición ética: “Ser al infinito –la infinidad– significa existir sin límites y, en consecuencia, con la modalidad de un origen, de un comienzo, es decir, aun como ente. La indeterminación absoluta del *hay* –de un existir sin existentes– es una negación incesante, a un grado infinito y, en consecuencia, una limitación infinita” (Lévinas, 288).

Es decir, resulta imposible abrazar lo abyecto, “ser al infinito”, conocer al Otro, al “*hay [il y a]*” sin nombrarlo, porque nombrarlo

es totalizarlo, es asignarle “existentes”, significado a algo que *per se* es extraño a la lógica con la que yo organizo mi mundo. Acaso, como propone Kristeva (26), “escribirlos supone la capacidad de imaginar lo abyecto, es decir, de verse en su lugar descartándolo solamente con los desplazamientos de los juegos de lenguaje”. Acaso la literatura sea una de las formas expeditas para avizorar al Otro, ese abyecto.

No en balde el protagonista de “La cara” es un escritor. Cuando recibe la llamada de Otro que le confiesa “que su cara tenía un poder de seducción tan poderoso que las gentes, consternadas, se apartaban de su lado como temiendo males irreparables” (Piñera, *Cuentos completos*, 87), inmediatamente se cuestiona si “sería una broma de uno de mis amigos queriendo espolear mi imaginación (soy novelista)” (Piñera, *Cuentos completos*, 88). Su condición de escritor lo vuelve, al parecer, más susceptible a merodear los límites de lo abyecto con el sentido de su imaginación. El meollo mismo de la abyección adquiere en el cuento de Piñera un estado material: es la “cara, seductora y temible” de un Otro (Piñera, *Cuentos completos*, 89). El escritor sabe de antemano que si observa la cara de su interlocutor “lo abandona”, él “moriría”, pues observar es totalizar y la cara del Otro se encuentra “allí donde el sentido se desploma” (Kristeva, 8).

Lévinas utiliza el mismo espacio físico: “el rostro [*le visage*]” para corporeizar la otredad, la abyección: “El modo por el cual se presenta el Otro, que supera *la idea de lo Otro en mí*, lo llamamos, en efecto, rostro [*visage*]. Este *modo* no consiste en figurar como tema ante mi mirada, en exponerse como un conjunto de cualidades formando una imagen” (Lévinas, 74).

Kristeva y Gombrowicz también recurren a un motivo material para significar la experiencia postrera de abyección: el cadáver. Al conocer, de boca de la señora K., que el hidalgo ha fallecido, todo recobra y pierde el sentido para H. en un mismo gesto. “¿Así que eso era?”, exclama inmediatamente, pues la circunstancia explica el desinterés de los hijos y la viuda hacia su persona. Pero a continuación confiesa: “casi perdí el dominio de mí mismo” (Gombrowicz, 185-186). La muerte de Ignacy K. anula la existencia de H. en tanto juez de instrucción en aquella casa, y lo obliga a rendir tributo a los dolidos y al difunto: “Tal vez también debería besarles los pies, pues, después de todo, ¿quién soy yo frente a la majestad de la muerte y del sufrimiento familiar? Un agente del orden, vulgar e insensible, nada más” (Gombrowicz, 191). Lo que es peor, el cadáver expulsa por completo a H. de aquel hogar en el que entró casi a la fuerza, pues la razón misma de su viaje, el pretexto de su presencia allí era Ignacy K, único ser en la casa que requería sus servicios.

Julia Kristeva (11) enfatiza que “el cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección”. El cadáver demarca el mayor estado de vaciamiento simbólico a que puede llegar un individuo siempre que, como Kristeva precisa, ni la religión ni la ciencia lo recuperen para sí con las garras propias de su lenguaje.

Es de esperarse entonces que, en el caso de H., “es una forma específica de muerte la que lo incomoda” [trad. del a.] (Berressem, 238). La muerte natural está fuera de la comprensión y, más que todo, del poder de un juez de instrucción, mientras que el asesinato le es absolutamente familiar. H. comienza a valorar que si, hipotéticamente, en aquella casa hubo un asesinato, entonces, su presencia no solo resulta justificada sino incluso necesaria. A diferencia del escritor de “La cara”, H. se defiende violentamente contra ese espacio que se opone a su “yo” y amenaza con aniquilarlo: el cadáver de K. Le dice a la viuda: “Yo... yo... no me voy aún”, y emprende una batalla simbólica por recuperarse en tanto juez de instrucción convirtiendo la muerte natural de Ignacy K. en un crimen que, como el título anuncia, él ha pre-meditado.

Mientras el escritor de “La cara” emplea su imaginación para “ver” al Otro más allá de su cara, H. empeña toda su inventiva en reubicar a la viuda, los huérfanos y a sí mismo en las categorías que más familiares son a su yo: “Después de todo, soy un juez de instrucción y aquí hay un cadáver, y la idea de cadáver parece evocar algunas veces, no siempre inocentemente, la de juez de instrucción” (Gombrowicz, 191).

La imaginación, como reconoce Kristeva, puede llevar al artista a vislumbrar lo abyecto, pero puede también, como vemos en el cuento de Gombrowicz, servir para exorcizarlo. Aunque H. utiliza todas sus argucias para establecer un asesino, en varias ocasiones su lenguaje lo traiciona poniéndolo a él en la posición de víctima frente al cadáver que parece arrastrarlo hacia los confines de su propia existencia. Este es su verdadero enemigo, cuyo “rostro” “seguía siendo el mismo –sereno, aunque con cierta vacuidad”, “proclamando con el cuello su inmaculada inocencia” (Gombrowicz, 198).

Sus términos se confunden cuando imagina “la sogla tendida alrededor del cuello del asesino, es decir, la sogla en torno al cuello de la víctima” (Gombrowicz, 204). ¿Es él la víctima de los restos de K., o es acaso el victimario, el que organiza y coteja su asesinato? Gombrowicz se aparta de las implicaciones éticas de ubicar a H. en uno u otro rol, más bien parodia los esfuerzos del juez por componer de acuerdo a su lógica aquel espacio como “una casa de asesinos, una casa monstruosa, donde se ha perpetrado un asesinato a sangre fría, bien oculto y premeditado” (Gombrowicz, 209).

Gombrowicz apela a la complicidad de los lectores al ubicar “una cucaracha muerta” en la habitación de Ignacy K. ahora convertida para H. en un “conjunto” (Gombrowicz, 195), una escena de crimen organizada de acuerdo con un sistema con partes, relaciones y leyes. Como Sivia Dapia explica, H. selecciona cuidadosamente ciertos hechos o eventos en una “realidad aparentemente fluida” [trad. del a.] (Dapia, 114-115). Estos, transformados en evidencia, le sirven para constituir una “red de creencias” (114) donde la coherencia es el criterio de verdad definitivo (Dapia, 119).

La manera en que el cerebro de H. incorpora la cucaracha dentro del crimen en calidad de evidencia es un ejemplo elocuente. De manera arbitraria, H. decide que “lo único que destacaba en el conjunto era una enorme cucaracha muerta” (Gombrowicz, 195). Esta es la primera vez que se la menciona. Luego, sin siquiera explicar las bases de esta conclusión, H. vuelve sobre la idea de que “nada más que la cucaracha aplastada junto al tocador” parece fuera de lugar en aquella habitación (195). Llega incluso a afirmar más adelante que “la cucaracha aplastada parecía no tener ninguna relación directa con el crimen” (198), pero su deseo de totalizar (en el sentido de Lévinas) aquello que sus ojos han “visto” y su boca ha “nombrado” lo obligan a regresar obsesivamente a ella. Finalmente, cuando ya ha decidido que la muerte de K. se corresponde con un parricidio ejecutado por Antonio, indica sin preámbulos, satisfecho: “En cuanto a la cucaracha, el asesino debe de haberla aplastado en el momento del crimen” (201).

El procedimiento de recortar a una sola posibilidad (un crimen, para H.) la infinita existencia de lo real constituye para Lévinas (238) en la definición misma de guerra, lo que... “Solo puede producirse allí donde el discurso ha sido posible: el discurso sostiene la guerra. Por otra parte, la violencia no apunta simplemente a disponer del otro como se dispone de una cosa [...] La violencia solo puede apuntar a un rostro”.

Mientras H. entabla una batalla contra el cadáver que parece absorberlo todo a su alrededor, totalizando el espacio, el escritor de “La cara” abraza también violentamente las posibilidades infinitas de la existencia de su interlocutor contra “la

tenebrosidad de su cara” (Piñera, *Cuentos completos*, 93). A diferencia de Lévinas, que se ocupa de la violencia ejercida por el yo sobre el Otro, Kristeva identifica en lo abyecto, en ese Otro que no se puede recuperar como un *alter ego*, “la violencia del duelo de un ‘objeto’ desde siempre perdido” (24). Si la expulsión primigenia está a cargo del yo, el recuerdo posterior de esta que trae consigo la proximidad de lo abyecto proviene del último y reaviva el dolor de esa pérdida, ya irrecuperable. Es esta una violencia que ejerce el Otro sobre el yo. El escritor le confiesa al Otro: “yo también sufro. No es a usted solo a quien su cara juega malas pasadas, a mí también me las juega” (Piñera, *Cuentos completos*, 91). Y le pide a su interlocutor “conversar frente a frente en las tinieblas” (92).

La necesidad de un contacto “sin el recurso del teléfono” se vuelve imperativa para el protagonista. Y aunque el encuentro se concerta bajo la estricta condición de que sea en la total oscuridad, el escritor se queda insatisfecho. En las últimas páginas, su angustia traspira en la proliferación de frases que hacen consciente al lector del estrecho (y artificial) vínculo entre ver y conocer como “ardía en deseos de verlo” (92) (en lugar de “conocerlo”) o “yo tenía ojos de gato” (94) (para significar astucia).

El protagonista resuelve entonces su deseo por medio de una paradoja. “[La cara] ni me llevaría al suicidio ni me apartaría de él. Mi próxima visita sería quedarme definitivamente a su lado, sin tinieblas, con su salón lleno de luces, con las caras frente a frente” (Piñera, *Cuentos completos*, 96). La única vía que encuentra el escritor hacia la luz, el infinito levinasiano, es renunciar a la vista. Para Pablo Martín (115), “el sacrificio de los ojos del narrador, es desproporcionado ante el supuesto peligro que representa la cara del otro”. Y, en efecto, lo sería solo si entendiéramos la cara en un sentido estrictamente material.

Sin embargo, la cara del Otro, desde el momento en que se la personifica (“los ataques de mi cara”, “el golpe de su cara”, “cómo vencerla”: Piñera, “La cara” 95), adquiere también una dimensión distinta. La satisfacción del escritor al poder conocer al Otro cara a cara y con las luces encendidas confirma que su propósito no era ver con sus ojos al Otro. El propio protagonista tarda en comprender que la cara del Otro no es el único obstáculo, el único enemigo que se interpone entre su interlocutor y él. La obsesión por la cara le impide ver hasta poco antes del final que también sus propios ojos constituyen una barrera.

Los ojos devienen en el cuento el órgano por el que transita el deseo del escritor. Este deseo es por definición totalizante, pues el acto de desear (y más con la fuerza con que el protagonista lo hace) implica la construcción de un objeto. “Lo abyecto no es un ob-jeto [*ob-jet* rima con *abject* en francés] en frente de mí, que nombro o imagino. Tampoco es este ob-juego [*ob-jeu*], pequeño objeto ‘a’, punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo” (Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, 9). La supresión de los ojos del protagonista conlleva la apertura a un juego de entendimientos infinitos del Otro, ya liberado de la cara y de la apelación obsesiva de sus pupilas.

“Le hice saber que me había saltado los ojos para que su cara no separase nuestras almas” (96), escribe Virgilio Piñera al final de la historia y la palabra “saltado” corrige la lectura de una mera castración física e incluso arroja dudas sobre la ejecución o no de esta. “Saltar” en su acepción de “omitir” sitúa la historia en la gran paradoja que Kristeva presenta cuando se refiere a lo abyecto como “un ‘objeto’ desde siempre perdido”. Para Lévinas, la búsqueda de ese “siempre perdido [*déjà perdu*]” es infinita (tal es su irrecuperabilidad) y se resume en un deseo al que él pone mayúsculas porque no nombra el mismo deseo objetual que describe Kristeva: “El Deseo no coincide con una necesidad insatisfecha, se coloca más allá de la satisfacción o de la insatisfacción. La relación con el Otro, o la idea de lo Infinito, la realiza.

[...] A causa de ella, a causa de la presencia ante el rostro del Otro, el hombre no se deja engañar por su glorioso triunfo de viviente [...]” (Lévinas, 197).

Es este el “Deseo” que satisface el escritor al renunciar al deseo. He aquí el trayecto de un yo hacia las regiones imposibles, infinitas de lo abyecto. El deseo que mueve a H. en “Crimen premeditado” es el deseo con minúsculas, que nombra y acota, un deseo que solo puede evocar criminal y violentamente en su definición más íntima de la palabra “corazón”: “el frío del corazón asesino, el corazón del libertino reducido a cenizas, el corazón fiel de la mujer enamorada, un ardiente corazón, un corazón ingrato, un corazón celoso, un corazón vengativo, etcétera” (Gombrowicz, 198). Como puede verse, no se trata de una enumeración infinita sino de un mismo gesto de posesión trasfigurado en diferentes adjetivaciones.

En línea con esta concepción de deseo, para H. dar el frente tiene un significado opuesto al del escritor de Piñera. Proviene de la preocupación de tener “la espalda vuelta hacia los otros y [estar] expuesto a cualquier capricho” (Gombrowicz, 181). El deseo de H., entonces, como modo de constitución de sí mismo a partir de un objeto, de un Otro, llega marcado por esa que espera de recíproco daño de los demás. Como en Piñera, ciertos órganos adquieren en Gombrowicz una dimensión no material: Ignacy K. muere del corazón para H., pero no en el sentido clínico. Asimismo, el cuello del difunto persiste en no mostrar las huellas de un estrangulamiento que H. no solo ha probado para sí mismo sino también para Antonio, el presunto asesino.

A partir de un proceder que él mismo atribuye a otros supuestos criminales, por medio de la repetición y el despliegue de una red de eventos materiales y simbólicos que parecen no ofrecer fisura, H. convence a Antonio de su propio parricidio. Lo arrastra con toda la violencia que esto conlleva de su extrañeza de hijo dolido a la predictibilidad del parricida. Y una vez que este confiesa contra lo que su memoria le indica que, en efecto, él es el asesino, H. se ve obligado a revelarle “cierto obstáculo”: “el cuerpo no revela huella alguna de estrangulamiento” (Gombrowicz, 218).

La paradoja aquí resulta evidente: lo real no se corresponde con lo nombrado, pero es tal el poder totalizante de H. sobre el resto de los agentes, que logra movilizarlos. A diferencia del escritor de “La cara”, que logra salir finalmente a la luz, H. se esconde en el guardarropa, un “lugar oscuro, sofocante”, mientras Antonio convierte la habitación y el cuerpo de su padre en la escena de un crimen.

Como hemos intentado demostrar, eso o ese indefinible en los cuentos “Crimen premeditado” y “La cara”, que atenta contra la identidad de los protagonistas responde —como Kristeva precisa— a un espacio, un afuera, lo abyecto. El escritor de Piñera y el juez de Gombrowicz, ante lo abyecto, transitan rutas opuestas. El protagonista de “La cara” renuncia a sus ojos, es decir, a la perspectiva estructurada del mundo sobre la que se construye su identidad para abrazar el imposible de ver finalmente el rostro del Otro, a toda luz. El protagonista de Gombrowicz se aferra al orden de construcción de su mirada y obliga al Otro (la viuda y los huérfanos de Lévinas) a convertirse en lo que sus ojos dictan para bien de su yo.

Ambos caminos, sin embargo, están marcados por la violencia y el dolor. Para Lévinas, el acto en sí de recortar al Otro, la mirada de su rostro, según la imagen de un *alter ego*, de un otro yo, constituye una forma de violencia. Tal es el proceso por el cual H. hace del huérfano un parricida, de la viuda un cómplice. Para Kristeva, el yo se revuelve agresivamente ante la presencia de lo abyecto que amenaza con expulsarlo. Esta es una interpretación posible frente al trueque del escritor de sus ojos por la cara del Otro.

Al pensar en los cuentos de *Bakakai* como la génesis de una obra autoral de “inusitada coherencia”, Silvana Mandolessi (67) destaca que “en este libro se delinea ya una estética particular: una estética del cuerpo, la mezcla, el exceso y el desorden, lo impuro, y la identidad como *pose*, una estética que, situando al asco en el centro de la escena, promueve un efecto ambiguo de fascinación y rechazo”.

En “Crimen premeditado” pueden verificarse cada uno de estos rasgos de su “estética”. H. lucha contra ese universo “monstruoso” que Gombrowicz ha decidido construir para él en casa de Ignacy K: un espacio desordenado, impuro que lo repele con la misma fuerza con que lo atrae. El empeño de H. por dotar de coherencia ese espacio va a la par de sus esfuerzos por mantener íntegra la “pose” de su identidad, una ficción que le permite ofrecerse al mundo como juez de instrucción.

Términos como “fascinación y rechazo” aparecen replicados casi literalmente en “La cara” al describir el sino del Otro: “seductora y temible” (Piñera, *Cuentos completos*, 89). Como en Gombrowicz, “La obra de Piñera nos parece lidiar a menudo con el peso de algo que no puede encontrar expresión o definición [...] Se trata en todo caso de algo que huye a la sujeción de una identidad preestablecida” (Cabrera Fonte, 67).

La literatura de Piñera se encuentra con la de Gombrowicz en esa región inexistente, en tanto no puede ser nombrada, pero real, en cuanto manifiesta en el yo sus estragos de encantamiento y repulsión. Para describirlos allí debemos saltarnos los ojos como el escritor de “La cara”. El orden que dictan sus encuentros en un tiempo y un espacio históricos, su amistad y la batalla ferdudukista pueden conducirnos al mismo clóset de H., pues solo son evidencias de algo muy anterior a ellos. Hay un espacio donde sus autorías literarias parecen cegarse ante la mucha luz, y al que sin embargo recurren. Como puede avizorarse en el rostro de las dos historias analizadas, Piñera y Gombrowicz parecen dialogar en términos abyectos, con las palabras robadas de un Otro. <

Bibliografía

- Berressem, Hanjo: “‘Premeditated Crimes’: The DisSolution of Detective Fiction in Gombrowicz’s Works”, Sweetney, Susan Elizabeth y Patricia Marivale: *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. 231-247. Impreso.
- Cabrera Fonte, Pilar: “Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera”, *Pterodáctilo: Revista de arte, literatura y lingüística* (2005): 66-70. Impreso.
- Dapia, Sivia: “Two Ways of Thinking About Crime. Gombrowicz’s ‘A Premeditated Crime’ (1933) and Borges’s ‘Emma Zunz’ (1948)”, *The Polish Review* (2015): 111-119. Impreso.
- Gombrowicz, Witold: “Crimen premeditado”, *Bakakai*, Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 181-219. Digital.
- Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- _____: *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, París: Editions du Seuil, 1980. Impreso.
- Lévinas, Emmanuel: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002. Impreso.
- _____: *Totalité et infini. Essai sur l’exteriorité*. París: Kluwer Academic, 1971. Impreso.
- Mandolessi, Silvana: *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*. New York: Rodopi, 2012. Impreso.
- Martín Ruiz, Pablo: “Ética y absurdo en ‘La cara’ de Virgilio Piñera”, *Hispanoamérica: Revista de literatura* (2014): 113-117. Impreso.
- Newton, Adam Zachary: “Faces in the textual neighborhood: Two Poles and a Lithuanian”, *The Journal of Textual Reasoning* IV.1 (2005): 1-11. Digital. <http://jtr.shanti.virginia.edu/volume-4-number-1/faces-in-the-textual-neighborhood-two-poles-and-a-lithuanian/>.
- Piñera, Virgilio: *Cuentos completos*, La Habana: Ediciones Ateneo, 2002. Impreso.
- _____. *La isla en peso: obra poética*, Barcelona: Tusquets Editores, 2000. Impreso.
- Varakukalayil, Jojo Joseph: “Body as subjectivity to ethical signification of the body: Revisiting Levina’s early concpetion of the subject”, *Springer Science* (2015): 281-295. Impreso.
- Žilinskaite, Milda: “‘¿Qué tal? ¿Virgilio?’: apuntes sobre la relación intelectual entre Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz”, *Cuadernos Americanos* (2015): 67-85. Impreso.

A pesar de haber trabajado casi una década como investigadora literaria con la narrativa santiaguera como tema, me he abstenido durante muchos años de escribir un estudio crítico sobre la novelística de Jorge Luis Hernández, por temor a que se mirara con recelo mi evaluación, pero he terminado por preguntarme quién está más perjudicado: los posibles lectores o yo. Y como creo que nuestras letras acumulan ya demasiadas deudas, por tantas razones innecesarias de enumerar, decidí contribuir en lo que está a mi alcance apuntando coordenadas que, si no inducen a otros a un acercamiento más profundo a la obra de este escritor, al menos ofrezcan una visión más integradora de ella a los interesados en nuestra literatura.

Aunque había publicado *El jugador de Chicago* (cuentos) en 1985, fue *Un tema para el Griego* (1987)¹ el libro que llamó la atención sobre Jorge Luis Hernández. Fue acogido con entusiasmo y motivó varias reseñas de autores significativos. Recibió el Premio de la Crítica y, aunque en todos los textos se aludía a los méritos literarios, lo que despertaba mayor interés era su “valentía” al presentar la sociedad cubana de la década del 70 con una mirada analítica capaz de evidenciar problemas no imputables a factores externos. Al realizarse la única edición cubana de esta novela en 2002, la mayoría de esos problemas seguían presentes —y todavía hoy—, lo cual dice mucho de la capacidad de Hernández para penetrar en los mecanismos internos de la realidad, y sobre todo demuestra que Jesús David Curbelo acertó al señalar, en ocasión de esta segunda edición, que *Un tema para el Griego* “es, en principio, una lección de ontología y no de sociología”.² Es el rasgo fundamental que resaltar en la narrativa de J.L.H.: la obsesión por entender el comportamiento humano.

No voy a detenerme en esta primera novela por ser la más conocida; solo diré, para beneficio de quienes no la han leído, que se trata de la reflexión de un ingeniero eléctrico a quien han encargado investigar un accidente ocurrido con un remolcador en el puerto de Santiago de Cuba y que, la noche antes del día

en que debe entregar su informe, todavía no sabe qué poner en él. No porque no haya podido descubrir las causas, sino porque el entramado de responsabilidades ha terminado por implicarlo personalmente y le plantea más de un dilema ético. El abuso de poder, la doble moral, el esquematismo, la improvisación, la abulia y tantos otros males que aparecen en sus páginas no son explicitados por el narrador sino que se desprenden de la rememoración de escenas como el episodio del cementerio de acumuladores y de diálogos concretos. Este enfrentamiento analítico conduce al personaje a un cuestionamiento similar de su propia vida, signada en gran medida por el rechazo a asumir responsabilidades que implicarían sacrificar sus intereses. Todo esto genera un conflicto atractivo a nivel temático, pero es obvio que la vigencia estética de la novela se sustenta por la “ingeniería” de su discurso.

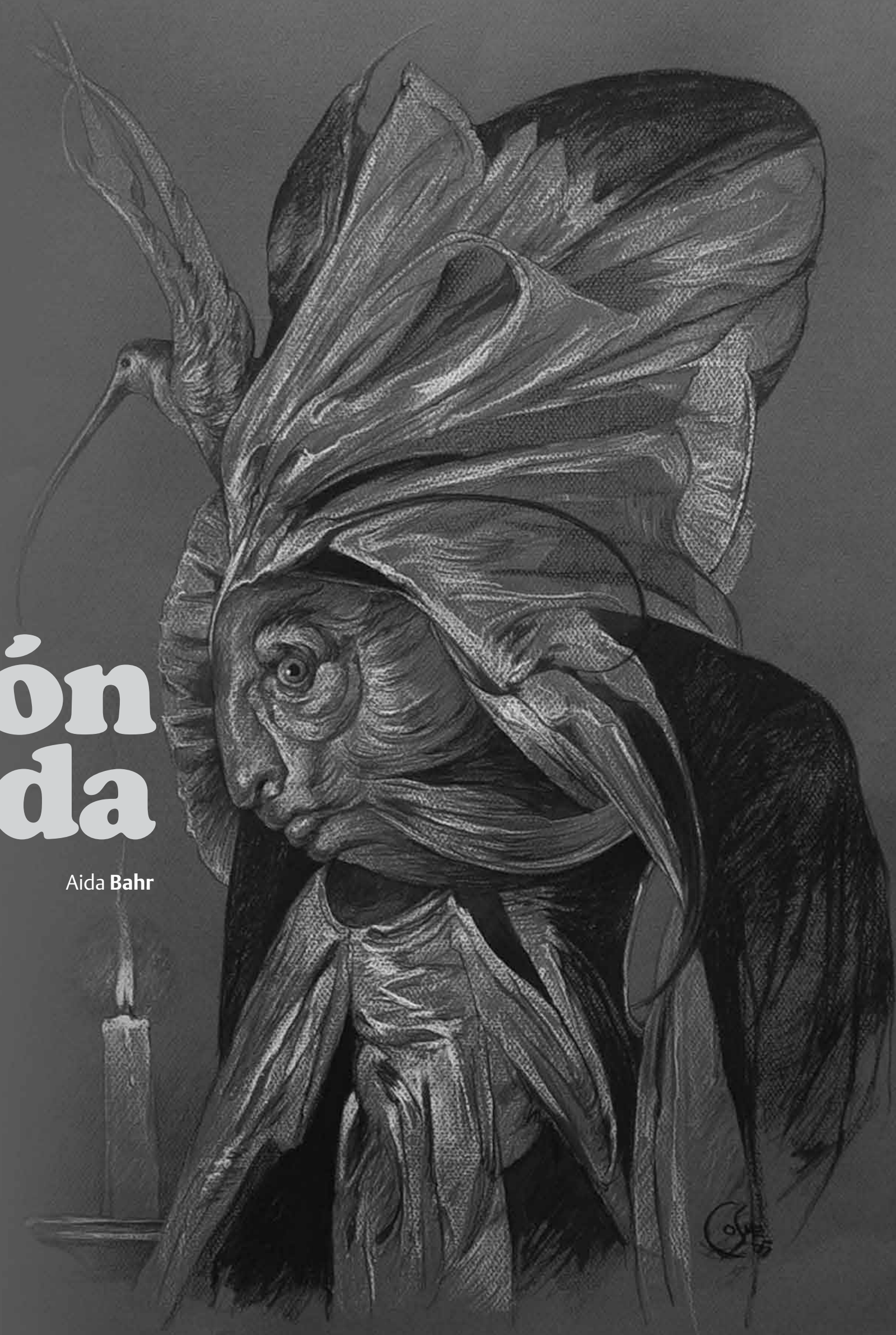
La selección del narrador protagonista era prácticamente obligada, por lo que no abundaré sobre ella, y tampoco voy a extenderme sobre los aciertos del lenguaje.³ Me parece más importante llamar la atención sobre el manejo del tiempo, en mi opinión, uno de los grandes atractivos del texto. Desde el presente real con que se inicia y se delimita el paso de las horas, el flujo de los recuerdos del ingeniero retrocederá y avanzará intermitentemente sobre un lapso relativamente breve, pues aunque hay sucesos que se remontan a varios años atrás, la mayor parte de los acontecimientos tiene lugar en cuestión de meses y, los más dramáticos, apenas en días. Se trata de un rompecabezas de sutil eficacia pues el personaje reconstruye algunos episodios en

La pasión callada

Aida Bahr

toda su extensión —facilitando así no solo la comprensión, sino el ritmo de la lectura— mientras otros se fragmentan o se van aproximando por capas, a través de constantes alusiones que alimentan una expectativa. Esto se justifica mediante la memoria afectiva, pero no es puro artificio gratuito; los interludios preparan al lector para entender mejor la trascendencia de los hechos más significativos.

A pesar de la aparente objetividad y precisión con que se presenta la pesquisa del accidente, la subjetividad tiene un lugar preminente en el texto, casi siempre de manera explícita: en ocasiones el ingeniero simplemente imagina algo que pudiera pasar y lo desarrolla como si formara parte de la realidad fabular; en otras se produce a partir de la distorsión propia de la memoria, y en casos muy particulares alcanza un mayor realce como en la escena en El Rancho, cuya evocación definitiva comienza por la admisión del narrador de no recordar fielmente lo ocurrido (“Así pudo ser. Sea pues”, p. 201), pero luego esa rememoración borrosa se diluye en imágenes puramente oníricas pues el ingeniero se ha quedado dormido en medio de su reflexión. Más llamativo resulta el largo monólogo de Carmen, presentado en una forma convincente a partir de la excelente caracterización



sicológica del personaje, pero sin dejar de dar indicios al lector de que se trata de la imaginación del ingeniero.

Eso nos lleva a lo que es, para mí, el logro principal de *Un tema...*: los personajes. Desde el protagonista hasta el más incidental, todos constituyen individualidades perfectamente trazadas y llegan a tener una apariencia tangible, incluso familiar. La dicotomía Carmen/Inés planteada en el pensamiento del ingeniero y sus evocaciones de las interminables polémicas con el Santo, el Griego y Rogelio, aportan un verdadero tratado sobre la mentalidad del cubano (al menos el de esa generación), que no pierde en hondura filosófica por los matices de humor con que se presenta, y llego así al último rasgo que quiero mencionar en esta obra. El humor permea todo el libro con una amplia gama de recursos: juegos de palabras, alusiones, empleo de la ironía, y desarrollo de situaciones de alta comicidad. Se trata siempre de un humor inteligente, que estimula la reflexión, más que aligerarla.

Entre 1982 y 1989 J.L.H. se dedicó al cine. Realizó varios documentales y dos cortos de ficción para los Estudios Fílmicos de la Televisión Cubana, en la filial de Santiago de Cuba. Durante esa etapa escribió guiones y viajó con frecuencia por todo el país, sobre todo por la región oriental. Uno de esos viajes de filmación lo llevó a Maisí y regresó fascinado con la idea de hacer una película allí. Diversos contratiempos provocaron su traslado hacia la Casa del Caribe, institución con la que ya venía trabajando en una serie de documentales etnológicos sobre los cultos sincréticos en Cuba, concretamente el palomonte, la santería y el espiritismo.

Esto representó su retorno a la narrativa; en la primera mitad de los años 90, escribió los cuentos de *El relumbro del oro* (2003). Ya en 1998 comenzó a trabajar en una segunda novela en la que figurarían cuentos elaborados por dos de sus personajes: uno “a lo Carpentier” y otro “a lo Lezama”, un homenaje a dos de sus autores favoritos. Cuando me dio a leer el texto “carpenteriano”, comprobé que se trataba de su idea para la película en Maisí y lamenté que tuviera que limitarse a un episodio cuando el conflicto tenía tanto potencial. Supongo que a él le parecía lo mismo, porque decidió desarrollar la historia como una novela, que estuvo terminada a principios de 2003 y apareció publicada en 2005, después de su muerte.

Dieciocho años separan *Un tema para el Griego* de *La evasión de Cristián Pied*.⁴ Si relacioné las circunstancias vividas en ese lapso fue para la mejor comprensión de los aspectos que distinguen esta segunda obra de su antecedente, aunque los rasgos comunes demuestran que el estilo de J.L.H. ya estaba cuajado en la primera. Lo más significativo entre los elementos nuevos son la diversidad de narradores, la incidencia del cine y el acercamiento a los sistemas mágico-religiosos.

La evasión... cuenta la historia de Cristián, hijo de un *houngan* haitiano que vive en las terrazas entre Guantánamo y la punta de Maisí. Un muchacho que crece dividido entre dos culturas, la que su padre mantiene con fervor y la del país en que nació. Una hermana lo lleva a estudiar en Santiago de Cuba y allí sufre el impacto del racismo (su aspiración a ser nadador es vetada, en cambio, le proponen ser corredor; se enamora de Ercilia, una muchacha blanca, dirigente estudiantil muy destacada, y recibe el rechazo de ella y de su entorno); convocado por el padre para ayudar en la realización de un bembé junto a la costa, participa en el rescate de una goleta cargada de inmigrantes que naufraga, y salva la vida a una adolescente que está siendo conducida a los Estados Unidos por un “tío” para ejercer la prostitución. La pareja huye y son capturados, pero él le promete ir por ella, y eso se convertirá en un grave impedimento para su vida futura. La visión crítica del contexto político-social recoge no solo la discriminación racial, la doble moral y el machismo; también tienen especial reflejo el dogmatismo y la intolerancia.

La novela está narrada en secciones o capítulos numerados: en tres de ellos habla directamente Pruna, teniente del ejército que ha visto crecer a Cristián y es quien lo captura cuando escapa con la haitiana; en el resto narra una voz autoral que focaliza en ocasiones desde Cristián y en otras desde Pruna, y, de manera intermitente, sirve de vehículo al delirio de Ercilia mientras agoniza después de haber sufrido un accidente. Hay, además, en el capítulo diez un largo relato a cargo de uno de los personajes más atractivos, el Mulo, patrón del *Jauco*, pesquero de ferrocemento en el que transcurre una parte de la trama. Esta narración, que constituye un cuento independiente aunque funciona como una caja de resonancia de la historia central, es el cuento “a lo Lezama” de la novela en proceso a la que se aludió; al perder sentido en aquella si no iba acompañado de su contraparte, fue incluido por J.L.H. en esta, complementando el homenaje con las afinidades del Mulo con el escritor de Trocadero (gordo, asmático, poseedor de una percepción muy aguda, un extraordinario conocimiento de la mitología y un gran sentido del humor). La diversidad de narradores permite presentar la historia desde diferentes perspectivas y convierte la novela en una indagación continuada: en la primera parte se trata de la búsqueda de Cristián (y también de Ercilia) de su propia identidad; en la segunda, de establecer qué sucedió con el joven después de huir nuevamente para cumplir su promesa a Blanche, la haitiana. El lector recibirá versiones de los hechos y será, por tanto, un participante en la pesquisa, con lo que se logra el mismo efecto que en *Un tema...*, con su informe sin redactar.

La presencia del cine en el texto es constante. Se expresa en el predominio de la visualidad, en la concatenación de secuencias de acciones físicas dramáticas, calzadas con descripciones dinámicas. La realización del bembé y el salvamento de la goleta constituyen una verdadera secuencia cinematográfica, que podría ser trasladada, casi sin cambios, a un guion. Por si esto fuera poco, hay alusiones frecuentes a la semejanza entre la vida y un filme (“De ese episodio de Cristián Pied y su amiga me acuerdo como de una película que uno ha visto repetirse un montón de veces; puedo recordarlo, paso a paso, plano a plano”, p. 7), e incluso termina por incorporarse al discurso del narrador dentro del delirio de Ercilia cuando esta “quiere explicar [...] que tampoco le suplicó, si pareció más tiempo del que en realidad estuvo con los brazos extendidos fue por causa de la cámara lenta” (p. 97).

El vodú resulta un ingrediente clave dentro de la novela. Cristián crece cuestionándolo debido a la influencia de su hermana Celestine, y de la educación social que recibe. En las secciones iniciales el tema religioso se plantea dentro del enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, tan característico de las primeras décadas del proceso revolucionario. Cristián siente el vodú como un lastre y apenas se refrena por el respeto al padre, pero al descubrir en la lectura de *El reino de este mundo* el ámbito recreado por las historias del viejo *houngan*, siente orgullo, pertenencia. Cuando se enamora de Ercilia, el vodú se convertirá en símbolo de todas las barreras que los separan. Enfrentado a las fisuras del mundo al cual quiere integrarse, Cristián encuentra en la ceremonia del bembé un mecanismo de reconocimiento, de reafirmación. La experiencia con Blanche representará para él la posibilidad de trascendencia. Salvarla devendrá su gran Tarea.

La dicotomía Blanche/Ercilia parece funcionar como la de Carmen/Inés en *Un tema...*, pero sus polos no serán tan fácilmente reductibles a los términos placer/deber. Para comenzar ambos nombres remiten al color blanco,⁵ ambas son manipuladas por sus mayores y acuden a Cristián en un intento de salvación. Las dos están a punto de morir y experimentan luego un cambio dramático en sus vidas. Más que en su relación con el protagonista, para quien representan las dos culturas entre

las cuales se debate, Blanche y Ercilia ejemplifican la condición subalterna de la mujer en cualquier sociedad patriarcal.

Así pues, el fenómeno religioso no aparece solo en la descripción exteriorista de sus fiestas y elementos ceremoniales, sino en su carácter de sistema de ideas para comprender el mundo, para regir la conducta, como recurso de apoyo para enfrentar la adversidad.

El manejo del tiempo resulta en esta segunda novela tan dislocado y complejo como en la primera. La primera sección presenta una serie de pasados sucesivos amalgamados en el relato del teniente Pruna. El segundo y el cuarto capítulos hacen la historia del muchacho desde su nacimiento hasta que termina el preuniversitario en Santiago de Cuba, interrumpidos por una sección que presenta el delirio de Ercilia. Los capítulos siguientes alternarán la narración de (desde) Pruna sobre lo ocurrido tras el naufragio de la goleta haitiana, la propia narración de este hecho mientras se celebraba el bembé, focalizada desde Cristián, y otras secciones dedicadas al confuso repaso que hace Ercilia de su vida mientras yace en su cama de hospital. Se trata de algo así como una cámara de espejos: las circunstancias que forman a Cristián son contrastadas con las de ella, mientras el relato de Pruna se encarga de presentar lo que pudiéramos llamar el curso posterior de los acontecimientos. Pero el teniente no es una figura secundaria. Su vida y sus conflictos personales tienen también un señalado lugar en la trama pues, a pesar del solitario protagonismo que el título parece conceder a Cristián Pied, la novela pretende reflexionar sobre el comportamiento humano y Pruna resulta la contrapartida ideal para el joven negro.

Aunque los hechos narrados de los capítulos uno al trece trascurren entre 1977 y 1980-1981, y el catorce tiene lugar más de veinte años después, el recuento de la infancia del personaje central y los relatos sobre el resto de su biografía hacen que la trama abarque toda la etapa revolucionaria. Nuevamente el fluir memorioso favorece las retrospectivas en el caso de la narración de Pruna; llama la atención, sin embargo, que el delirio de Ercilia discurra en una progresión relativa, algo que se agradece pero que no deja de ser una manipulación visible del autor. Como en su primera novela, J.L.H. maneja con habilidad los recursos para intrigar al lector presentando, o anunciando, sucesos cuya verdadera comprensión no llegará hasta después. La sección catorce funciona como una coda o epílogo, dedicada a dar información sobre lo ocurrido a Cristián en los años siguientes y pudiera pensarse que se trata de una concesión para no dejar en suspenso una historia tan dramática, pero en realidad es un juego destinado a dimensionar el verdadero conflicto de la obra. Veamos por qué.

Al igual que en *Un tema...*, la imaginación tiene aquí un papel preponderante. Como es obvio, el delirio de Ercilia creará escenas fantasiosas, el cuento del Mulo es a las claras una ficción (aunque parta de una historia personal de Pruna) y las percepciones de Cristián durante el bembé tienen igualmente un alto contenido subjetivo. Hay, además, un eco notable de la primera novela de J.L.H. en esta segunda, cuando en la sección doce se produce la escena erótica más impactante del libro que da paso, sin transición alguna, a la cacería de un pez rojo en una caverna. Nuevamente la desdibujada frontera entre vigilia y sueño con que el ingeniero rememoraba la escena en El Rancho.

Con tales premisas, el lector no dejará de advertir que hay más de una contradicción en el intercambio de informaciones sobre Cristián que hacen Pruna y el Mulo en el último capítulo y, mientras el teniente retirado obtuvo su versión del propio Cristián, el patrón del *Jauco* tiene apenas referencias dudosas, por lo que sus afirmaciones sobre el destino final del personaje no merecen mayor credibilidad. Más allá de lo que efectiva-

mente fue, o no fue, las páginas finales del libro revelan que la evasión a la que alude el título nada tiene que ver con la efímera fuga con la haitiana, y mucho menos con el deseo de escapar de responsabilidades. La historia de Cristián es la de un hombre que se prueba a sí mismo y alcanza sus metas, a pesar de su alto costo.

La interrupción que representó la escritura de esta segunda novela impidió a J.L.H. completar la que había iniciado anteriormente y que se hallaba a dos tercios de su realización cuando lo sorprendió la muerte el 8 de octubre de 2004. Resulta arriesgado aventurar un análisis de una obra inconclusa, pero las más de doscientas páginas ya escritas contaban con autonomía suficiente para ser publicadas y, por tanto, se pueden emitir criterios fundamentados. El plan era que *Últimos mensajes*⁶ constara de seis capítulos: tres narrados desde la perspectiva de Federico Baldomero Cascaret, viejo escritor de radio, y otros tres narrados desde Félix Espinosa, un joven estudiante de ingeniería. Los capítulos alternarían entre sí y J.L.H. tenía muy bien definidos los contenidos de cada uno. Al morir dejaba terminados los correspondientes a Félix, y uno de los de Cascaret. Una salida fácil habría sido conformar el libro solo con la saga de Félix, y hubiera quedado una novela rotunda. Pero la lectura del capítulo restante me hizo decidir su inclusión, no solo por su calidad formal y la significación de la época recreada, sino en un intento por ser fiel al propósito inicial del escritor. Fui yo quien eligió fragmentar ese capítulo para dar pie a los de Félix y cerrar, no con el impactante final del tercero de ellos, sino con el último párrafo del de Cascaret, que no se planteaba otra cosa que servir de transición en la parte inicial de la novela. Este párrafo debió aparecer con un doble espacio de separación que indicara la conclusión del relato del joven estudiante, pero no fue así y eso agrava la sensación de anticlímax, algo ciertamente reprochable, pero no al autor, sino a quienes lo suplantamos en el afán de dar a conocer esta obra.

Una vez más la historia parte de una pesquisa y se mueve en el terreno de la especulación, de la ambigüedad. Félix Espinosa quiere conocer a su padre; más aún, quiere ser reconocido por él y, aunque esa búsqueda parece solucionada en las primeras páginas, en realidad estará permeando toda la trama. El conjunto de acontecimientos se retrotrae a los años 60, cuando Cascaret conoce a una muchacha llamada Mercedes Espinosa, en la casa de una amiga del mismo nombre a quien él persigue infatigable sin alcanzar nunca sus favores. Circunstancias accidentales lo llevarán a reencontrarse poco después con esa misma muchacha y a sostener una relación con ella. Diecinueve años más tarde, un joven llamado Félix Espinosa se presenta en su casa y eso lo obliga a recordar a las dos Mercedes y lo que era su vida entonces. Todo esto está siendo evocado por Cascaret quince años más adelante cuando, ya en la vejez, siente agotada su capacidad creativa. En cambio, la saga de Félix se circunscribe a los dos años que van de sus dieciséis a los dieciocho, primero en casa de su madre, espiritista muy conocida, y luego en la Universidad de Oriente, donde matricula ingeniería y puede, al fin, acercarse al hombre que considera su padre. De modo que el grueso de la historia abarca las décadas de 1960 y 1970 hasta el inicio de la de 1980 y se recoge con gran efectividad el clima de extremismo e intolerancia que se generó y afianzó durante esa etapa: la separación del director de una emisora de radio municipal por haber transmitido música de Los Beatles; la curiosa variante de censura ejercida contra el libro de Cascaret; el enfrentamiento entre Strut, funcionario del gobierno provincial, y Mercedes, la madre de Félix, en torno al cierre del templo espiritista de Monte Oscuro, y el episodio en que el Nuevo (en la beca) acusa de homosexualidad al Duque (llamado Prigginhand a partir de entonces) tienen una gran incidencia en la vida de los personajes y, por tanto, un gran peso

en el desarrollo de la trama, pero no son los únicos. Sería demasiado largo extenderse en el reflejo de la época en esta novela en la que J.L.H. condensó su experiencia de vida y su madurez como escritor para entregarnos un retrato vívido, en toda su complejidad, de la sociedad cubana de esos años.

Es llamativo que Félix narre en primera persona mientras se haya elegido una voz autoral para narrar el capítulo referido a Cascaret. Tal vez se buscaba mayor variedad en el discurso, pero opino que también se acentuaba el contraste entre la pasión reprimida del personaje más joven, y la crítica reflexividad del más viejo. En cuanto al lenguaje, a la conocida precisión, fluidez y estilización de lo coloquial, se debe sumar que, dada la profesión de Cascaret, se favorece la reflexión sobre la naturaleza misma del discurso.

Subjetividad y onirismo tienen protagonismo en esta obra, en mayor grado que en las anteriores. La novela se inicia cuando Cascaret despierta de un sueño y casi de inmediato se aludirá a que padece una pesadilla recurrente en la que asesina a una niña y la entierra, para luego ser descubierto; Félix sueña con Marcelita en el principio de su saga⁷ y en el final de ella sueña con un juicio a los estudiantes becados de la Universidad por problemas ideológicos en el cual él es acusado de espiritista; pero si bien este recurso se hace más visible y frecuente en la obra, el carácter subjetivo de cuanto se narra es omnipresente.

Félix suele creer que lo que se dice o sucede en torno a él tiene un significado que le atañe y vive imaginando frases y maneras de actuar rara vez concretadas, aparte de reconocer que su relato no se atiene rigurosamente a la verdad. Por su parte, Cascaret cuestiona cada uno de sus recuerdos, consciente de la distorsión que impone la memoria y también del vicio profesional de conformar historias: “En las noches del New York Mercedes le contó todo [...] ¿O fue la imaginación de Cascaret, inventos posteriores para su relato? [...] ahora ya le era imposible distinguir lo real de lo inventado.” (p. 94). Por ello, si al lector le quedan pocas dudas de que Félix sea hijo de Cascaret, es muy difícil comprobar, dada la nebulosa que envuelve toda la trama, que lo relatado no es pura ficción emanada del pulseo creativo sostenido por ambos personajes en el presente desde el cual el más viejo está recordando.

Para no hacer demasiado extenso este, ya largo, artículo, no comentaré gran cosa sobre los personajes, aparte de decir que, como en sus obras anteriores, son seres de increíble verosimilitud y fuerza. Volvemos a encontrar una dicotomía femenina: Mercedes, la Deseada/ Mercedes, la espiritista, y aquí sí se retoma en buena medida la oposición placer/deber, en términos de hedonismo/fatalismo; esta dicotomía tiene una prolongación para Félix en la dualidad Marcelita/Susana, entendida en términos de deseo sexual/amor. Todos los personajes, hasta los indigentes de los párrafos finales, tienen una presencia tangible y resultan convincentes. Habría que destacar a los Doce Señores del Laberinto, Prigginhand incluido, que nos recuerdan a los amigos del ingeniero de *Un tema...*, aunque son aquí contemplados casi con pavor por el novato Félix.

El humor está disperso a lo largo de todo el libro, pero en particular domina el capítulo de “Marcelita, la enorme”, y ocupa una buena dosis de “El laberinto de los Doce Señores”. Como en las novelas precedentes, se apoya en las situaciones y en las acciones, tanto como en el diálogo. De hecho, “Marcelita...” podría convertirse en una excelente comedia, apenas sin esfuerzo. Porque también *Últimos mensajes* tiene una gran deuda con el cine. Además de aludirse a la semejanza de los recuerdos con una película fuera de foco (p. 12), hay una larga enumeración de filmes proyectados en la época,⁸ que sirve de fondo a los besos de Félix y Susana en los cines de la ciudad y que se integra natural y eficazmente a la caracterización del contexto cultural.

El espiritismo tiene una fuerte presencia en *Últimos mensajes*. Ni Félix ni Cascaret son creyentes, por tanto la visión que se recibe es externa; pero si el escritor de radio consideraba, como muchos en la época, que “el espiritismo y la droga eran equivalentes” (p.95), Félix está convencido de la sinceridad de la fe de su madre y cree en la autenticidad de sus estados de trance. La discusión de Mercedes con Strut pone en evidencia la discriminación sufrida por los practicantes de este culto y también su condición de personas humildes, deseosas de encontrar y dar apoyo mediante sus creencias. Esto aparece contrastado con el personaje de Rosaura, la cartomántica, de la que se sirve el autor, además, para hacer una generalización distanciada del propio curso de la novela sobre todos aquellos que hacen predicciones con fines de lucro:

Una cartomántica es, ante todo, una socióloga, y trabaja con probabilidades. Cuando se pongan de moda los espíritus, ella hablará de espíritus, cuando vengan las escaseces, hablará de necesidades; es la época de los viajes, y las cartas hablan de personas que se van del país, unos para el Norte, otros para Alemania, otros para África, ya llegará el tiempo de hablar de los que vienen, de un hombre mayor de dinero que no habla bien el español pero está muy interesado en ti (p. 140-141).

Y es que, como se dijo en el inicio, toda la obra de Jorge Luis Hernández tiene como objeto estudiar al ser humano, los mecanismos que conforman su pensamiento y su visión del mundo: el hombre en su relación con la sociedad. Félix y Cascaret, como antes Cristián Pied y el teniente Pruna, y el innominado ingeniero de *Un tema...* buscan incansablemente el sentido de sus vidas, la confirmación de sus valores, el lugar que ocupan en el mundo que les toca. No son héroes en trágicas circunstancias, sino personas comunes que encuentran en la propia cotidianidad los mayores retos. Para mostrarlos en toda su complejidad, J.L.H. estudió y trabajó con extraordinaria tenacidad, con verdadera pasión, esa que lo llevó a rehuir la vida pública, porque lo distraía y le consumía tiempo. No me caben dudas de que tenía mucho más por entregar, pero así, con esa pasión callada, alcanzó a darnos tres novelas excelentes. Ojalá este texto ayude a visibilizarlas. <

¹ *Un tema para el Griego*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002.

² “Un Griego siempre es un clásico”, en *La Gaceta de Cuba*, n. 3, mayo-junio de 2005, p. 21.

³ Curbelo lo califica de “genuinamente popular [...] plagado de intertextualidades que incluyen la Biblia, el refranero, el folclor de los chistes, las citas filosóficas, la música y los manuales de ciencia y técnica”.

⁴ *La evasión de Cristián Pied*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005.

⁵ El Mulo se encarga de aclararnos que en el vodú Erccilié es el Dios Blanco, que es mujer.

⁶ *Últimos mensajes*, La Habana, Ediciones Unión, 2006.

⁷ El propio autor bautizó ese primer capítulo como “Marcelita, la enorme” cuando se publicó como avance de la novela en la revista *Sic*, n. 1, y solía aludir al segundo capítulo como “El laberinto de los Doce Señores”, de modo que al publicar la novela decidí mantener esos títulos y di al último la frase con que recordaba que me lo había descrito: “Susana y la noche de los mendigos”.

⁸ J.L.H. comprobó incluso sus fechas de exhibición en los periódicos.

El lado jovial del corazón: los nuevos desafíos de Sergio Chaple

Lázaro Zamora Jo

Ya lo sabemos, el escritor escribe porque no puede hacer otra cosa, como nos dice Octavio Paz, porque su destino es ese, es parte de su naturaleza. No hay otra manera de explicar esa obsesión, a menudo ingrata, esa pulsión que, incluso en circunstancias nada propicias, lo empuja hacia la cuartilla en blanco. La mayor angustia de un escritor es no poder hacerlo, acatar el largo silencio que la vida a veces le impone.

Me imagino que durante años Sergio Chaple tuvo que sufrir tal angustia, aunque él asegure lo contrario. Después de haber mostrado credenciales con sus primeros libros de cuentos, las responsabilidades en el Ministerio de Cultura, la actividad docente y la investigación le impidieron dedicarle tiempo suficiente a la creación literaria. Probablemente, en cada una de esas prestigiosas labores encontraría Chaple realización profesional, sobre todo en el importante trabajo investigativo que desempeñó por más de tres décadas en el Instituto de Literatura y Lingüística y que aportó estudios de gran valor a las letras cubanas. Sin embargo, para un narrador auténtico, para el que lleva en su ADN el gen de la fabulación, no hay felicidad completa si no convierte en historias los demonios que lo asedian, los fantasmas que le hablan día y noche al oído. Y Chaple es uno de ellos, un narrador que lleva el oficio en la sangre. Si no, ¿cómo explicar la urgencia por seguir fabulando, el frenesí creativo que muestra hoy tras su regreso a la narrativa?

Uno de sus textos, “El tarado”, se aproxima a esa angustia: la del conflicto del creador con el tiempo. Un escritor devenido funcionario de Cultura sufre por tener que pasarse las horas escuchando quejas y redactando “informes para que otros escriban lo que sueñan” mientras su propia obra sigue detenida. Nos dice el protagonista: “Informes van, informes vienen. No solo los cuentos no van. Tampoco la novela hace ya tanto tiempo comenzada. Solo va la angustia. El terror a la página en blanco”.

El autor, con su habitual ironía, ha recreado aquí una experiencia común en la vida de los escritores, un trauma que si se prolonga demasiado puede llevar al silencio definitivo. Por suerte, no ha sido el caso de Chaple, que ha vuelto al cuento con tres nuevos libros: *El lado alegre del corazón* (Editorial José Martí, 2016) —cinco de sus textos habían sido publicados anteriormente

y pertenecen por tanto a la primera etapa de la obra narrativa del escritor–, “El negro y el rojo” y “Facebook, telenovelas y otros muchos fantasmas”, estos dos últimos aún inéditos. En realidad, no sé si algunos de los nuevos cuentos que reúnen estos libros fueron escritos antes. Quizá, entre reunión y reunión, en días sin clases en la universidad, pudo hallar él, por aquellos años de intensa labor académica, investigativa y burocrática, el tiempo y la inspiración para escribirlos. Pero, de cualquier modo, es evidente que la mayoría de ellos se han gestado en años recientes con el segundo aire que ha tomado el autor.

Yo había leído dos décadas atrás *Usted sí puede tener un Buick* (Instituto del Libro, 1969) y *Hacia otra luz más pura* (UNEAC, 1975), títulos que, si bien asumen en lo fundamental los rasgos que configuran la narrativa de su generación –visión global de los grandes acontecimientos, énfasis en lo épico, solemnidad del discurso, etcétera–, anuncian también varios de los elementos que definirán la tendencia fundamental en la producción literaria de la década del 80. Me refiero a la mirada parcial centrada en lo cotidiano, al afán de naturalidad del discurso, al humor, a la ironía. En su libro *Ensayo de un cambio: la narrativa cubana de los 80*, Premio Casa de las Américas 1993, la ensayista española Begoña Huertas ha resaltado el empleo de la ironía en la obra de Chaple como una señal que apuntaba ya en esa dirección.

Confieso que cuando me enteré de que Chaple, después de dedicarse tantos años a la investigación y a la docencia –entre otras cosas–, había retornado a la narrativa, experimenté gran curiosidad. Me preguntaba qué vendría a ofrecer al lector de hoy, si mantendría su fino olfato de narrador, si volvería a conmovernos y entusiasrnos como lo hizo en su momento. Con la lectura de los primeros textos de “El negro y el rojo”, que Chaple tuvo la gentileza de compartir conmigo, empecé a sumergirme en el universo que ha estado creando el autor últimamente. Luego ese universo se definió con mayor nitidez gracias a “Facebook, telenovelas y otros muchos fantasmas” y los cuentos hasta entonces inéditos de *El lado alegre del corazón*.

Chaple despliega en ellos una amplia gama temática –el amor, el racismo, la muerte, la vejez, la traición, la homofobia, el burocratismo, las desigualdades sociales, la separación de la familia, los conflictos de los estudiantes cubanos en Europa del Este–, recorriendo un extenso período que va desde la época republicana hasta nuestros días. Para él no hay barreras temáticas ni temporales: recicla con asombrosa libertad viejos asuntos y a la vez registra lúcidamente situaciones del presente, como si pretendiera presentarnos un gran fresco de la vida en toda su complejidad, todos los instantes de la vida de forma simultánea. Y algo muy curioso: muchos de esos viejos conflictos y situaciones que no son ya frecuentes en la cuentística cubana –lo cual pudiera parecernos *a priori* inconveniente– reviven ante nosotros con renovado interés igual que esas canciones de antaño que vuelven a fascinarnos. Hay que apuntar, además, con respecto al tema de los estudiantes en la Europa socialista, que casi no había sido tratado en nuestra narrativa. Aunque los escritores de los años 80 recrearon hasta la saciedad el universo

estudiantil en sus obras, apenas incursionaron en la experiencia de los cubanos en otros países.

Cuando uno se adentra en estos relatos, experimenta la sospecha de estar asistiendo a un intento de recuperación del pasado. Buena parte de las historias de Chaple parecen aproximarse a sus vivencias personales, suceden al menos en escenarios bastante cercanos a aquellos en que discurren no pocos pasajes de su biografía: el barrio habanero de La Víbora, el colegio de los Hermanos Maristas, Checoslovaquia, la Universidad de La Habana, el Ministerio de Cultura, el Instituto de Literatura y Lingüística. Chaple hurga de manera obsesiva en su memoria reciclando impresiones, sueños, temores, nostalgias, deseos, quizás alguna que otra anécdota escuchada en su juventud. Extrae de allí el material primario necesario para su obra, que será luego tamizado y trasfigurado por la imaginación. Pero el proceso mediante el cual las experiencias del pasado sirven para construir el mundo imaginario de sus cuentos es también el proceso inverso: una suerte de intento de recuperación del pasado desde la ficción literaria, una especie de lucha entre el tiempo y la memoria.

En el texto “Eridania”, incluido en “Facebook, telenovelas y otros muchos fantasmas”, Chaple recrea la vida de un personaje real vinculado a él: una criada que tuvo su familia en los años 50, quien en medio de su ajetreada rutina doméstica se las arregló para componer un bolero. El bolero llegaría a grabarse en la voz de una joven intérprete, gracias al aporte monetario de amigos y vecinos del barrio, y el nombre de la humilde criada quedaría estampado para la posteridad en un sencillo disco de setentaiocho revoluciones que, si bien no la sacaría de la pobreza, la haría muy feliz. Pero jamás imaginaría la mujer que muchos años después su nombre sería igualmente perpetuado en una obra literaria.

Chaple vuelve una y otra vez en sus narraciones a los años de la infancia y la adolescencia, revive el mundo de los 40 y los 50, que lo ha marcado para siempre: sus primeras lecturas –Julio Verne, Salgari, *Las mil y una noches*, Martí, Stevenson–, la primera misa, las matinés, las anécdotas del barrio, la pelea de Kid Gavilán y Ray Sugar Robinson, el juego perfecto lanzado por Don Larsen en el año 56, los anuncios de la radio, Olga Guillot, Celia Cruz, las funciones de Renata Tebaldi en la temporada de 1957, las casas de empeño y los garroteros, la violencia política, las dificultades económicas de la familia, la discriminación racial. Evocaciones que alimentan la ficción con cierta cuota de ironía, de sarcasmo, pero a veces con nostalgia.

En el texto “El álbum”, que inaugura el libro “El negro y el rojo”, la evocación del pasado adquiere precisamente un matiz nostálgico. El protagonista se ve a sí mismo en las fotos del álbum familiar en diferentes momentos de su vida. Ahí está él, de niño, con el uniforme de la policía montada, vestido de indio, de *cow-boy*, de galleguito, de cruzado, de *boy scout*, sosteniendo el misal y el rosario en la primera comunión. Está también de joven con su primera novia, y luego posando en Varadero con sus amigos. Instantes que resucitan para fundirse en el presente, que resurgen

para discurrir simultáneamente ante el personaje que, a punto de partir al extranjero, los observa con tristeza. El cuento deviene reflexión sobre el paso del tiempo, algo que puede apreciarse, aunque de una manera menos visible, en otras historias.

Y es que Chaple no puede librarse de semejante obsesión. Es uno de los fantasmas que lo asedian sin que él tenga plena conciencia de ello. Las historias están narradas por lo general desde un presente que atestigua la acción destructora del tiempo: la pérdida de los años felices de la infancia, la disgregación de la familia, el desenlace frustrante de matrimonios mixtos entre cubanos y eslavas, el triste final de amigos de Europa del Este tras el derrumbe del muro de Berlín, la vejez, la muerte.

La muerte se tematiza en varios de sus cuentos. En “Muerte y trasfiguración” se describe el primer encuentro de un niño con ella durante una ceremonia fúnebre. Ha dejado de ser en ese momento la muerte ajena, ficticia, divertida, de los *westerns* de las matinés, de los malos derribados a balazos, para convertirse en una experiencia iniciática, traumática, real, que lo acompañará a partir de entonces. Asistimos a la pérdida de la inocencia, al comienzo del fin del maravilloso mundo de la infancia. “Por tantas calles atascadas” toca también el tema. Aquí un personaje infartado describe su agonía y su muerte, descubriendo que no es como había creído, que no se vuelve a ver la vida en pocos segundos, que no hay conciencia del pasado ni escenas de arrepentimiento, que la muerte es un simple irse, un acto trivial e indiferente.

Ahora bien, lo más característico de la segunda etapa de su cuentística lo encontraremos en otro tipo de historias, en relatos en los que el tono reflexivo, casi filosófico en ocasiones, el tratamiento de temas trascendentales con su correspondiente dosis de solemnidad, ceden espacio al discurso desenfadado, al humor, al abordaje de asuntos más íntimos y cotidianos. Chaple, perteneciente a la generación que irrumpe en la literatura en los años 60 y 70 con una obra marcada entonces por la épica y los conflictos sociales de su tiempo, cultivó de forma paralela una línea en su narrativa en la que ya comenzaban a aparecer tales características, como se ha dicho. Recordemos los cuentos “De cómo fueron los quince de Eugenia de Pardo y Pardo” y “Vida, pasión y muerte de Ciso V.”

Los cuentos que Chaple viene a ofrecernos ahora en *El lado alegre del corazón*, “El negro y el rojo” y “Facebook...” le deben más a esa vertiente. En “La consagración de la prima Vera” –guiño a la conocida obra de Stravinski y también a la novela de Carpentier, como podrán darse cuenta–, se narran los ardidés de una muchacha cubana para atrapar a un marido europeo en época de intenso intercambio educacional en el campo socialista. Vera, prima del personaje-narrador y precursora de las modernas jineteras, lo intenta primero con Pável, becaario de un país del este europeo en La Habana y, al fracasar, tras una larga travesía a Europa en busca de su escurridizo novio, decide probar suerte con el capitán del buque soviético en que retorna a Cuba y lo consigue: se casa con él dos semanas después del arribo y le hace aceptar de paso la paternidad de los jimaguas que lleva en su vientre.

Percibimos en el relato, centrado en una anécdota íntima, un tono jovial, la búsqueda de espontaneidad y naturalidad de un discurso que pretende distanciarse así de la Alta Literatura. El humor aquí está más bien en la voz narradora, más en la manera de contar la historia que en la anécdota misma. Veamos un fragmento del cuento que ilustra lo expresado:

Vera, que sin lugar a dudas por toda la familia era considerada bastante puta, no pudo menos que desordenarse a lo Carilda cuando vio a Pável, pues el muchacho era indudablemente buen tipo, alto, atlético, rubio, ojiazul –típico eslavo– pero, además, culto, amante de la literatura, de la buena música, de todo aquello que tuviera que ver con el arte, si bien es verdad también que fue necesario donarle, en el intercambio de regalos del año transcurrido por él en la Escuela, su buen tubo de desodorante y que, ante la rotunda negativa –rayana en huelga– de cohabitar con él por parte de los estudiantes cubanos en la beca, hubo que neutralizarlo dejándolo por excepción sin compañero de cuarto. Así que no más le echó el ojo, ella se dijo: aestenohayquienmeloquite y se le tiró arriba de inmediato, con la inequívoca intención de metérsele por los ojos y por donde fuera, al costo de lo que fuera –y bien que un día sentiría creciendo en ella misma aquel altísimo costo– por tal de hacerlo exclusivamente suyo, pues no era muy agradecida que digamos y sabía que la competencia en la universidad y en el medio cultural en que nos desenvolvíamos estaba durísima para ella.

El marcado aire desenfadado y cotidiano, el tono de espontaneidad y el énfasis en el lenguaje coloquial van a estar presentes en una parte considerable de estos cuentos, incluso en algunos cuya anécdota no es alegre. “Jarmila”, “Hana”, “El negro y el rojo”, relatan historias tristes, sombrías, pero el tono risueño de la voz narradora que aflora a ratos en ellas neutraliza la tensión y el dramatismo de las situaciones, le insufla al relato naturalidad y frescura, y permite que pueda leerse en clave de humor. “Hana”, por ejemplo, si nos ajustamos a la anécdota, es una auténtica tragedia: la protagonista, igual que tantas muchachas de Europa oriental, lo deja todo en su país por seguir a su novio cubano a la Isla, pero pronto descubre que la vida que le espera no es precisamente color de rosa como se la ha pintado él. Se ve de pronto en una cuartería con el clásico baño común, rodeada de borrachos, atormentada por el ruido y las miradas lascivas de los hombres y sufriendo mil penalidades. Sus nervios no soportan aquello mucho tiempo y termina suicidándose. La historia gira en torno a un hecho trágico; sin embargo, el narrador nos la cuenta de manera tal que no la percibimos como tragedia.

Por semejantes razones a veces es difícil distinguir en la obra de Chaple la frontera entre los cuentos de humor y los que no lo son. Este tipo de tratamiento humorístico, uno de los rasgos que caracterizan la segunda etapa de su narrativa, es un gran acierto del autor.

En varias narraciones ese tono jovial se aprecia unido a otros recursos –ironía, sarcasmo, sátira, hipérbole– que aportan también su dosis de humor. En “La lista del viajero” el autor despliega su ironía para satirizar uno de los vicios de la sociedad cubana actual: el culto a la pacotilla. El cuento versa sobre el tormento de un funcionario al enumerar los regalos que deberá traer de su inminente viaje al extranjero. La lista crece y crece porque, amén de las necesidades de la propia familia, todo el mundo alrededor –parientes, amistades, compañeros de trabajo, vecinos, médicos, hasta la maestra del hijo y el mecánico del televisor– esperan los suyos. El relato ironiza además sobre otras problemáticas de la sociedad, como los privilegios de algunos altos funcionarios y las desigualdades sociales derivadas de ello.

Una de las historias que merece mencionarse también en esta línea es “Nacieron con las botas puestas”, que nos describe el festín orgiástico de cuatro becarios cubanos, asediados por hordas de muchachas bellísimas en una ciudad del oriente europeo habitada casi exclusivamente por mujeres. De nuevo el factor humorístico reside en la forma de contar la historia: en el juego de palabras, en el empleo de hipérboles, en el interés por reproducir el carácter más espontáneo de la lengua mediante la trascripción de ocurentes frases del habla coloquial. Me divertí muchísimo, me resultó interesante. Aquella ciudad sin hombres y las escenas de hermosas esclavas que asaltan el apartamento de los cubanos a través de las ventanas me parecieron una de las más exquisitas fantasías salidas de la mente del autor. Y así se lo dije en una conversación telefónica. Sin embargo, para sorpresa mía, Chaple me aseguró que también este cuento se basaba en hechos reales. No me quedó claro si las lindas Amazonas entrando frenéticas por las ventanas formaban parte de los hechos reales, pero no quise preguntárselo por miedo a que fuera a quitarme la ilusión. De cualquier modo, sus palabras me confirmaron una vez más esa característica a la que me he referido antes: la inserción del relato en la experiencia más próxima al autor.

Quizás el texto de más nítido matiz humorístico sea “Recuerdos de la Alhambra”. Incluido en “El lado alegre del corazón” y en “El negro y el rojo”, el cuento nos divierte con otro asedio: el acoso a que es sometido un becario cubano por una poco atractiva estudiante de guitarra de un país de Europa del Este. Contado con maestría, con un lenguaje que sabe combinar el registro culto con expresiones del lenguaje popular, es uno de los mejores exponentes de la vertiente humorística en la obra de Chaple y de los más logrados en general.

Es aquí, en mi modesta opinión, en estos textos juveniles –llamémoslos así para no ceñirnos estrictamente a los que pudiéramos clasificar sin ambigüedad como cuentos de humor–, en estas historias contadas con jocosidad por el narrador, donde Sergio Chaple se mueve con mayor soltura.

A propósito del lector, Chaple busca a menudo establecer una relación de complicidad con él, una comunicación íntima y directa, involucrarlo en la historia que cuenta, crearle la impresión de

que es su receptor exclusivo. Para ello utiliza con frecuencia a un narrador que se dirige al narratario con frases como estas: “Pero, bueno, como te dije”; “no vayas a creer que te lo estoy diciendo en broma”; “hasta ahí, como ves, todo iba tranquilo”, etcétera.

Chaple, eso sí, para evitar la monotonía ha tenido el cuidado de alternar el punto de vista del narrador, recurso que emplea en todas sus variantes con sólido conocimiento de las técnicas narrativas. Este empeño por la diversidad abarcará muchos otros aspectos en el plano técnico y en el temático.

Ahora bien, paradójicamente, amén de tal afán de diversidad, uno tiene la impresión de estar escuchando a un mismo narrador de un cuento a otro, un narrador que nos relata sus vivencias en diferentes períodos de su vida. Un narrador parecido al autor y unas experiencias muy cercanas a las que el propio escritor ha vivido, como se ha dicho. Tretas de la ficción, desde luego. Ese *alter ego* de Chaple busca con ello acercar la historia lo más posible a la realidad extraficcional, transmitirle cierto aire de testimonio y lograr así mayor verosimilitud. Chaple, sin embargo, huelga decirlo, no pretende limitarse a la reproducción de sus vivencias: toma de allí los datos primarios para sus relatos, pero lo que recibirá el lector es una historia diferente, enriquecida por la imaginación.

Chaple, en resumen, ha sabido imponerse al enorme obstáculo que es para cualquier escritor el prolongado paréntesis que las circunstancias a ratos imponen a su obra, y ha vuelto a la ficción literaria con una propuesta interesante que se destaca por su variedad temática y formal y un discurso que a menudo seduce con su jovialidad y humor. Precisamente esa vertiente de su obra, palpable ya en sus primeros libros y dotada ahora de mayor protagonismo, es quizá la que mejor ha resistido el paso del tiempo y la más atractiva. Quien lea por primera vez “De cómo fueron los quince de Eugenia de Pardo y Pardo”, por ejemplo, sentirá igual placer que al leer “Recuerdos de la Alhambra”, relatos separados por más de treinta años.

Y es todo lo que tengo que decir. Aguardemos ahora la palabra más importante, la del lector. <

Lectura de la tradición. Como trenes de olas en un mar agitado, estas palabras venían una y otra vez a mi mente mientras me devanaba los sesos pensando cómo vincular el discurso sarcástico e iconoclasta de Ena Lucía Portela con nuestra tradición literaria. Las claves para al menos intentar “desfacer este entuerto” me las dio la lectura en nuestra prensa de una entrevista al Premio Nacional de Literatura 2000, Antón Arrufat, a quien se dedicó (junto a la doctora Graziella Pogolotti) la Feria del Libro de 2008. Casi al finalizar la entrevista' Arrufat decía: “El autor que vale la pena es un negador de lo que le ha precedido, y a la vez, y extrañamente, un afirmador de ciertas partes de ese pasado”.

Estas palabras, muy a tono con aquellas clases de marxismo en que se intentaba hacernos comprender con largas parrafadas leyes y teorías que jamás me quedaron muy claras, como *la negación de la negación*, que, mira por dónde, no sé por qué ahora evoco, me recordaron lo dicho por Abilio Estévez en una larguísima conversación con Arturo Arango que apareció en *La Gaceta de Cuba*.² Estévez afirmaba: “Estoy por la negación, creo que un autor debe estar [...] para el no, para mostrar el lado terrible y, en resumidas cuentas todos los grandes cubanos lo han hecho de un modo u otro”.

Vamos, que sí para Arrufat el autor es un negador de la obra que le antecede, Estévez convierte al autor cubano en alguien que justamente se mueve en la cuerda de una tradición que en sus mejores exponentes ha apostado por el no. Y justo entonces, cuando se habla de tradición, de bucear en los orígenes, encuentro una tercera cita que, gracias a Dios, me acerca sin dar más vueltas a mi objetivo. Es ahora una cubano-americana, la narradora y poetisa Lourdes Casal, quien viene en mi auxilio. En su único acercamiento a la narrativa: *Los Fundadores: Alfonso y otros cuentos* (1973), Casal, a modo de “Justificación” apunta: “Elegguá que le guiña un ojo a Marx y la vela del lunes posada sobre el último libro de Althusser [...]. Ya en nuestro primer poema, *Espejo de paciencia*, se entremezclaban faunos y caimitos, centauros y biacajas. Solo en Cuba pondríamos a Afrodita a comer pitahayas y ofreceríamos orilé a san Pascual Bailón. Yo soy cubana. Vale”.³

Aunque en entrevista concedida a la publicación digital *La Habana Elegante* aseverara “Nunca me he sentido ‘cubana’”, lo cierto es que Portela nació y vive en La Habana; que, en sus propias palabras, desarrolla su obra literaria “en un contexto donde casi todos los narradores, tanto en la Isla como en el exilio, parecen obsesionados con la cubanidad, cada cual a su manera, y

hasta polemizan acerca de quién es más cubano. Como si pudiera medirse. Como si importara tanto”.⁴ Curioso contrasentido, abundante tela por donde cortar y hacer un buen traje, pero antes conviene retomar nuestro *Espejo de paciencia* y, armándonos de ídem, revolver en su ecléctico amasijo de criaturas mitológicas, frutas de la tierra, indígenas que ofrecen regocijado tributo a un obispo, criollos con pluma de gallo en el sombrero, e incluso un valiente negro merecedor de la libertad.

Descubierto en los archivos de la Sociedad Patriótica de La Habana en 1838 por José Antonio Echeverría y cuestionada no pocas veces su autenticidad, *Espejo de paciencia*, tal como anota Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*,⁵ tiene escaso valor poético absoluto, pero apunta desde ya aspectos que serán recurrentes en la poesía cubana. Así, Vitier señala que: “Los rípios de Balboa [...] suelen salvarse por la risueña simplicidad que los anima”.⁶

Alegre mosaico de una isla que comienza a perfilarse diferente a la España metropolitana, *Espejo de paciencia* es el poema insular de una Cuba que encuentra sus primeros héroes, sus primeras tragedias y triunfos. Por más de un siglo será prácticamente la única referencia para los estudiosos de nuestra literatura, hasta que, a finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX, volvamos a encontrar la metáfora del paisaje, el canto a la piña de Zequeira, la silva de Rubalcava cantando la superioridad de nuestras frutas, o las románticas palmas de Heredia, que dibujan con mayor nitidez lo que ya comienza a ser una nación, un país al que la suma de las peculiaridades diferencian, hacen único e irrepetible.

Y en el afán por legitimar lo singular, lo cubano, nuestra poesía (recuérdese que hablamos de un país de poetas en el que hasta bien entrado el siglo

XX el aporte de los narradores es limitado) busca la afirmación, acude una y otra vez a la metáfora de la luz, a la exaltación gozosa de un ideal nacional que enfrenta los complejos y los traumas, la falta de fe del cubano. Otra vez aparece la suave risa cubana que, a pesar del sufrimiento, atraviesa toda nuestra poesía en el siglo XIX y llega al siglo XX convertida en parte de esas diez esencias de lo cubano de las que hablara Vitier.⁷

Ya en 1940, José Lezama Lima publica en *Espuela de Plata* su poema “Noche insular: jardines invisibles”, en el que quiere dar vida a una teleología insular y cuyos versos cantan la voluptuosa y paradisíaca maravilla del trópico:

*La mar violeta añora el nacimiento de los dioses
ya que nacer aquí es una fiesta innombrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.
[...]*

* Fragmento del libro inédito “Ena Lucía Portela, un diablillo de cola torcida”.

La luz grata,
penetradora de los cuerpos bruñidos,
cristal que el fuego fortalece,
envía sus agradables sumas de rocío.⁸

Seguidor de Lezama y de esa tradición poética afirmadora es Abel Prieto. En su novela-ensayo *El vuelo del gato*, dice sobre la Risa Cubana: “es una risa que explota, brusca, y luego se abre más suavemente, mórbida, excesiva [...] y nos abarca a todos”.⁹ Más adelante, reforzará la idea de la Risa Cubana como crisol identitario al añadir que:

En ella no solo se mezclan las razas y los colores de su gente y sus creencias y el Atraso y el Adelanto; también se diluyen en su masa gelatinosa los estoicos y los pícaros, los esclavos de lo Ficticio y los que siguen la Doctrina del Desasimientto, los hedonistas empedernidos y los que toman el ron muy aguado, los chupadores tan hábiles en la succión de frutas y de Cuerpos, y los que no saben chupar; los que han leído los Karamazov y comparten la fe de Aliosha y la duda de Iván y los que viven por igual ajenos a la duda y a la fe y no se acercan al Dimitri repleto de amor, vodka y pasión, sino al viejo Karamazov.¹⁰

Convertida en elemento aglutinador, en icono nacional, nuestra risa deviene símbolo afirmador, diríamos que legítimante. Pero a esta visión, a la cubanidad lezamiana del “airecillo, la ternura, del estar y no estar”,¹¹ va a oponerse la praxis absolutamente negadora de Virgilio Piñera que recrea un país otro. En uno de sus más desoladores y autobiográficos poemas, *La gran puta*, dice:

Solo en mi accesoria haciendo mis versitos
veía pasar La Habana como un río de sangre:
y como una puta más del barrio de Colón
los contaba de madrugada como si fueran pesos.¹²

Pero es en ese gigantesco fresco, auténtico poema nacional que es *La isla en peso* (1943), donde Piñera, en franca oposición a Lezama, muestra con mayor nitidez la imagen del cubano como ser agobiado por “la maldita circunstancia del agua por todas partes”:

¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?
Las faenas del día se enroscan al cuello de los hombres
mientras la noche cae desesperadamente
[...]
Con un lujo mortal los macheteros abren grandes claros
en el monte
[...]
la tristísima iguana salta barrocamente en un caño
de sangre
[...]
los macheteros, introduciendo cargas de claridad
se van ensombreciendo
[...]
Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad,
un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios.
[...]
¿Quién puede esperar clemencia en esta hora?¹³

Cercano a esta actitud piñeriana, en franca dicotomía con la complacencia de un Lezama que afirma que “Entre nosotros la lluvia no cuenta para nada, su gota no es fina, no llega al chorro requerido, la humedad, dígase lo que se quiera, no existe debajo

de las piedras”,¹⁴ Abilio Estévez busca en el caos, en el lado oscuro, la identidad nacional, y en su novela *Tuyo es el reino*,¹⁵ una de las vecinas de La Isla definirá el lado trágico de la cubanidad:

En este país siempre hemos estado al borde de la hecatombe [...] ¿Quién dice que esta isla no ha vivido siempre en la tragedia como usted dice? [...] no le llame pesimismo, yo sé lo que son los sueños que no se cumplen, las puertas que se cierran, los caminos que se pierden, los precipicios que se abren, los ciclones que arrasan, el mar que se desborda, el cielo que se abre en dos, el fatalismo del destino, lo inevitable del fatalismo, yo soy la República [...] la isla soy yo.

Alejada en el tiempo de Piñera y Lezama, a quienes se niega a reconocer como modelos narratológicos, e incluso a considerar buenos narradores (véase la ya citada entrevista en *La Habana Elegante*), Portela afirma: “no han tenido más influencia sobre mí que, por ejemplo... otros escritores no cubanos” y añade: “En definitiva, ¿quién dijo que un escritor necesita maestros? No creo que nadie le pueda enseñar a nadie a ser él mismo lo mejor posible”. Ajena al peso de la Isla, a su destino final, se alinea en la antípoda de un Sigfredo Ariel¹⁶ (“ahora que el país se tiende/ sobre gajos de vainilla”) que confiesa sentirse orgulloso de “pertenecer a una generación de artistas que tiene a la Isla como centro de su escritura”, como “una tradición de las letras cubanas que se fortalece”.

En la presentación en España de la primera novela de Portela (*El pájaro: pincel y tinta china*, publicada por la Editorial Casiopea en 1999), el crítico Pío E. Serrano apuntaba:

Si las promociones anteriores necesitaron del reclamo historicista, de la épica dotada de un color u otro, del bisturí sociológico y el inventario costumbrista, la nueva narrativa cubana se instala con profesionalidad y profunda vocación en el hecho literario mismo. Pareciera como si el acontecer histórico inmediato hubiese sido voluntariosamente superado por una conciencia crítica que se negara a ser la contrapartida del horror. Pareciera como si con su actitud declarase el fin de la historia, entendida esta como la primacía de un sistema, de una ideología, de un poder omnímodo. El escritor asume así el fúnebre papel del enterrador: no existes porque no te veo.

Iconoclastas llaman a estos narradores cubanos que, a diferencia de los que en los 60 y 70 hacían suyo el exergo de Neruda que sirve de presentación al libro canónico por excelencia de esta generación: *Los años duros*, de Jesús Díaz, no pretenden contar la Historia, sino historias concretas, en las que los personajes que llenaron la literatura del llamado Quinquenio de Oro simplemente han desaparecido y se refleja un momento de crisis aguda (década de los 90), que afecta también a los elementos identitarios en que el cubano busca reconocerse.

“Me tienes un poco harto con eso de la cultura cubana y todos sus Reginos y sus recetas de cocina y sus historias de las tendencias anexionistas y sus... ¡Vives parado debajo de una palma y un día de estos te va a partir un rayo!”, dice Fabián a su amante, el escritor Emilio U, en la novela *El pájaro: pincel y tinta china*.¹⁷ Esta visión de hastío, desconcierto y rechazo de signos identitarios que parecen haber caducado, se repite en la propia novela, ahora en el peregrinar de Camila, la sacerdotisa, el personaje que se convierte en “la mirada como espejo, la que no tiene fondo ni expresión porque reúne en sí todos los fondos y todas las expresiones, todos los lenguajes”.¹⁸ En su recorrido en busca de Emilio U, que la lleva a cierta azotea devenida centro cultural alternativo, la muchacha escucha con asombro la enumeración

de platos de la cocina cubana tradicional (incluido el famoso almuerzo lezamiano de *Paradiso*), referidos por los intelectuales allí reunidos.¹⁹ “Camila, quien ni siquiera había oído hablar de semejantes artefactos, se sorprende mucho y se avergüenza en secreto de las porquerías que Fabián y ella suelen comer”.²⁰ Y es que el desfase entre estos elementos de una tradición que se antoja demasiado lejana y el pragmatismo de un contexto de sobrevivencia se hace notorio en el discurso de Portela. Pero la autora va más allá en su cuestionamiento y en su novela *La sombra del caminante*, en una reflexión que, desde la intertextualidad, dialoga a la vez con Lezama y Abel Prieto dice: “Se reían [...] los encargados de ahuyentar la *skepsis* para construir teorías en torno al Ser Nacional, porque no contaban con nada aparte de su risa. *Porque ellos, es decir, nosotros, solo somos nuestra risa y además el gravamen de persistir en la fiesta innombrable.*”.²¹

La Risa Cubana, crisol de la nacionalidad, icono identitario aparentemente inmovible, según hemos visto, es puesta en entredicho, sin por ello desconocer el carácter jovial del cubano (recuérdese que la jovialidad, tan cara a la narrativa de Portela, ocupa espacios singulares en *El pájaro...*, *La sombra...* y en textos como “La urna y el nombre (un cuento jovial)”).

Más claramente encontramos este cuestionamiento en el siguiente fragmento de *El pájaro...*:

Porque mucha gente, incluso gente conocedora y estudiosa, piensa que si tú, cubano, no haces al menos un chiste al día, aunque sea un mal chiste [...] capaz que tus compatriotas te acusen de plomo y de extranjero, porque uno de los principales dogmas de la cubanía es la payasada. Luego uno se entera de que los turistas de la derecha vienen a fumar Cohíba, a tomar ron, a empatarse con una mulata –o con cualquier otra cosa– y a bailar rumba hasta las cinco de la mañana muertos de la risa, mientras que los turistas izquierdosos vienen a conocer y a brindar su apoyo al “país de los cronopios”, también muertos de la risa. Uno no puede ponerse bravo y protestar y exigir menos simplificación y más respeto diciendo que en Cuba también vivimos personas trágicas y pesadas y densas y operáticas y medio suicidas, porque uno y nadie más que uno es el responsable de toda esa confusión.²²

Cierto programa humorístico acuñó como *slogan* publicitario una cuarteta muy cercana a la definición de la Risa Cubana que da Abel Prieto y en las antípoda del rechazo de Portela a la simplificación y la superficialidad en la imagen que del cubano se impone como único discurso válido:

Cubano que va sin risa
por esta vida prestada,
no es cubano, es un fantasma
y, más que fantasma, es nada.

Estos versos reducen, desaparecen, excluyen, omiten a un cubano como Gabriela-Lorenzo que no en balde resulta virtualmente invisible a lo largo de la historia que cuenta *La sombra del caminante*. Tal como me comentara una amiga, personajes así no existen (al menos no en el ideario que nos empeñamos en construir). El héroe de esta historia no será tomado en serio ni siquiera por su amante, que preferirá hacer de Roger Rabbit. Gabriela-Lorenzo jamás encontrará referencias al crimen que ha cometido, porque si el personaje (alguien vagamente familiar para los que se tropiezan con este caminante) no existe, tampoco existirá el doble homicidio y por ende el propio relato de Portela.

Quizá por provocar, acaso porque su narrativa no podría asumirlo de otro modo, Portela valida la existencia de cubanos

que se resisten a que cada aspecto de la vida pase por ese prisma de chacota, de hilaridad, que parece ser imprescindible para el habitante de este archipiélago, que nos imponen como carta de identidad. Y surgen así los personajes diferentes, esos que no son capaces de hacer o entender un chiste,²³ que se revuelcan una y otra vez en las circunstancias, que pecan de cierta ingenuidad, que necesitan una ternura que la sociedad les niega. Y no es que Portela ignore la importancia del humor en la vida cotidiana del cubano. Reitero, el propio apego de la autora a la jovialidad, el desenfado apreciable en sus textos, confirma que Portela apenas aboga por una visión menos limitada, por un análisis menos superficial y más abarcador.²⁴

¿Cómo definir entonces al cubano? ¿Existe acaso algún icono nacional que escape a la mirada devastadora de Portela? Justo en la década en que Lezama publica “Noche insular...” y Piñera *La isla en peso*, un *slogan* preside la campaña presidencial de Ramón Grau San Martín, el hombre otrora vinculado a las gestas revolucionarias de los años 30 y que apelará a la devoción popular, a la imagen aglutinadora de la patrona de la Isla, la virgen de la Caridad (recuérdese la “mágica” aparición en nuestras costas de esta “virgen del amor”): “La cubanidad es amor”, dice entre sonrisas Grau al tiempo que promete un nuevo destino a la República que estrena Constitución y renueva siempre frustradas esperanzas. Caída en el olvido la frase, aunque no la esencia que propugna, Portela la rescata en una reflexión demoledora que aparece en *La sombra del caminante*: “que así de pegajosos y serviciales somos los habaneros, los cubanos, amigos todos, ¿por qué no decirlo?, ¿verdaderamente, por qué no decirlo?, la cubanidad es amor. Por ello nuestro desamparo es enmascarado, perverso, hipócrita, menos obvio que el de otros en otras capitales. Infamias, abusos, crueldades, abandonos, heridas, quemaduras, sufrimientos y soledades se ocultan entre los pliegues del gran amor nacional”.²⁵

Los personajes sufridos, vagabundos, golpeados, marginales, rechazados. Los seres que no encuentran ese amor fraternal en su desandar las calles son el mentís de Portela a la gran utopía nacional. Desmantelados los signos más notorios de la identidad, del reconocerse como cubano, la gran utopía de la Isla que obsesionara por igual a Lezama y Piñera carece de sentido. El contexto espacial, la convivencia en un lugar y un tiempo determinados son apenas una parte de ese hombre y su circunstancia. Y es que “los escombros [...] se parecen en todas partes”²⁶ y “[d]e capital a capital, no importa el clima o el hemisferio o la mitología de los atributos específicos –podría mencionar varios, pues La Habana es prolífica en ellos, pero no lo haré, porque se trata de señales falsas en el camino, de marcas idénticas a las de Roma, San Petersburgo o New York, rasgos siempre inherentes a la cultura de ciudad”.²⁷

Cultura de ciudad. Los personajes de Portela, más allá de lo nacional, responden a una identidad citadina. Ciertamente que la ciudad ha sido hostil, indiferente, que se limita a estar allí, sin juzgar ni condenar, que “se desborda para uno, para hacerlo santo y devorarlo [...] que orina y vomita encima de uno sus esperpentos, sus secretos y sus llaves, aunque se carezca de amigos, de sentimiento de pertenencia a un grupo cualquiera”,²⁸ pero, ¿acaso existe otro espacio? Para los protagonistas de estos relatos no hay alternativas. Urbanos, “*downtown* hasta la médula”,²⁹ aun cuando procedan de otro entorno, ellos se niegan a regresar, a renunciar a una condición citadina que suele llevarlos a la marginalidad y la violencia.

Invalidados todos los posibles acercamientos a un ideal nacional; ajena a la preocupación por el destino de la Nación que consume a escritores dentro y fuera de la Isla; desacralizadora de tal vez el último de nuestros grandes iconos: el ideal de Hombre Nuevo,³⁰ Portela, en la ya citada entrevista en *La Habana Elegante*,

afirma que: “Uno puede sentirse extraño porque, en definitiva, uno es extraño, esté donde esté”. Y para remachar, añade: “Te confieso que esto de las tradiciones literarias particulares de los distintos países de Latinoamérica me parece una pura ridiculez”.

¿Hasta qué punto llega la extrañeza, el desapego a una tradición de la que no se reconoce especialmente deudora? Portela afirma que su tradición es la occidental y su patria, la lengua hispana, y en la propia entrevista y tal vez por oposición a ese notable grupo de narradores que se empeña en convertir el acontecer de la Isla en centro de su discurso, afirma: “Desde hace algún tiempo tengo la sospecha de que Cuba no es el ombligo del universo. No estoy segura, claro. Ya te digo, se trata solo de una sospecha. Y en cuanto a la tropicalización del trópico, me suena a la receta de una especie de refresco instantáneo con roncito u otro mejunje afín. Podría ser muy sabroso, aunque me pregunto qué tiene que ver eso con la literatura”.

Linda Roth, la escritora que aparece en la novela *Cien botellas en una pared*, se reconoce habitante de un país periférico, al margen de los grandes circuitos literarios y por ello obligada a dar por buenos contratos leoninos. Esta asunción sin traumas, sin sobresaltos, natural e indolora, parece decirnos que el nacer, vivir y morir en la Isla o fuera poco significan (solo otro hábitat para nuestras extrañezas), pero, ojo, en entrevista a la prensa colombiana y en el marco del evento Bogotá 39, Portela confesaba que el asumir otros códigos lingüísticos, abandonar los giros propios de nuestro cubanísimo coloquialismo, resultó lo más difícil a la hora de enfrentar la redacción de su novela *Djuna* y *Daniel*. ¿Significará ello que a fin de cuentas lo cubano, ese gracejo criollo que tantos aplaudimos en las casi folcloristas descripciones de *Cien botellas...*, tiene realmente un peso en la narrativa de Portela? ¿Acaso no está de algún modo ese solar de *Paradiso* en la “Esquina del Martillo Alegre”? ¿No hay similitudes con Lezama y Reinaldo Arenas en lo formal, en la estructuración del discurso, en el juego intertextual? ¿No nos hacen evocar lo grotesco, lo absurdo en la narrativa de Portela, aquellos subversivos textos piñerianos? ¿No es el clima tórrido de la Isla motivo recurrente en *El mundo alucinante*, *Aire frío* y *Cien botellas...*?

Sin dudas, Portela cumple con creces lo postulado por Arrufat y Estévez, aunque ¿quién sabe? Tal vez si pudiera asomarse sobre mi hombro y echar un vistazo a estas cuartillas, sonreiría con indulgencia y, dándome unas palmaditas, me recordaría algo que el propio Arrufat afirmó en el espacio televisivo *Entre libros*: “Lo cubano en mi obra soy yo”. Si así ocurriese, probablemente devolvería la sonrisa a Portela, regresaría a la entrevista concedida por Arrufat a *Juventud Rebelde* que viniera a convertirse en mi tabla de salvación a la hora de redactar estas cuartillas y, reconociendo que a fin de cuentas la crítica literaria no está reñida en modo alguno con la ficción, me quedaría con su última frase, justo la que le da título: “Escribir es hacerse muchas ilusiones”. <

¹ Annet Martínez Hernández, Paula Companioni Reyes y José Luis Estrada Betancourt: “Escribir es hacerse muchas ilusiones”, *Juventud Rebelde*, martes 19 de febrero de 2008.

² Arturo Arango: “No hay modo de ignorar la vida”, *La Gaceta de Cuba*, n. 6, noviembre-diciembre de 2006.

³ Citado por Rogelio Riverón en su antología *Isla tan dulce y otras historias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002, p. 73.

⁴ Ena Lucía Portela al responder a la encuesta “¿Cuál es su deuda con la novelística de Carpentier?”, *La Gaceta de Cuba*, n. 6, noviembre-diciembre, 2004.

⁵ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 34.

⁶ *Ibidem*, p. 41.

⁷ *Ibidem*, p. 399.

⁸ José Lezama Lima: “Noche insular, jardines invisibles”, *Espuela de Plata*, diciembre, enero, febrero y marzo de 1940.

⁹ Abel Prieto: *El vuelo del gato*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, p. 137.

¹⁰ *Ibidem*, p. 145-146.

¹¹ José Lezama Lima: *Cartas (1936-1970)*, Madrid. Orígenes S.A, 1979, p. 181.

¹² Virgilio Piñera: *La Gaceta de Cuba*, n. 5, septiembre-octubre de 1999.

¹³ Citado por Alberto Abreu en *Virgilio Piñera: un hombre una isla*, La Habana, Ediciones Unión, 2002, p. 93-94.

¹⁴ José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Editorial Verbum, 1998, p. 273.

¹⁵ Abilio Estévez: *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, p. 344.

¹⁶ Sigfredo Ariel: “La poesía te pone de cabeza cuando quiere”, entrevista concedida a *El Tintero*, n. 38, 30 de marzo de 2008.

¹⁷ Ena Lucía Portela: *El pájaro: pincel y tinta china*, Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 62-63.

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹ Las referencias a la comida cubana que aparecen en el almuerzo lezamiano de *Paradiso* son de alguna manera replicadas en la ya citada novela *El vuelo del gato* (ed. cit., p 243), al contar el personaje de Marco Aurelio el último almuerzo del tío Manolo en Miami, narración que incluye una prolija enumeración de los platos que componen el copioso menú, entre los que cabe citar: masas de puerco fritas, tachinos, frijoles negros bien espesos, aguacate, pepinos, rabanitos, tomates pintones, lechuga, yuca, quimbombó, tamal en hoja, fufú salpicado de chicharrones y flan de calabaza.

²⁰ Ena Lucía Portela: *El pájaro: pincel y tinta china*, ed. cit., p. 159.

²¹ Ena Lucía Portela: *La sombra del caminante*, La Habana, Ediciones Unión, 2001, p. 94-95.

²² Ena Lucía Portela: *El pájaro: pincel y tinta china*, ed. cit., p. 134.

²³ No debieras hacer chistes –añadió la niña– pues entristecen demasiado. Este es el exergo de *Alicia en el País de las Maravillas*, la famosa novela de Lewis Carroll que Ena Lucía Portela escoge para su libro de cuentos *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

²⁴ Al respecto me viene a la mente ese interesantísimo y a veces olvidado trabajo que es *Indagación al choteo* de Jorge Mañach, publicado en 1928.

²⁵ Ena Lucía Portela: *La sombra del caminante*, ed. cit., p. 77.

²⁶ Ena Lucía Portela: *Una extraña entre las piedras*, ed. cit., p. 96.

²⁷ Ena Lucía Portela: *El pájaro: pincel y tinta china*, ed. cit., p. 148-149.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁹ Ena Lucía Portela: *Una extraña entre las piedras*, ed. cit., p. 104.

³⁰ Ena Lucía Portela: *La sombra del caminante*, ed. cit., p. 11.

Yo también puse una ciudad en el mapa *

Katia Viera

*La época actual sería más bien la época del espacio. Nos hallamos en la época de lo simultáneo, nos hallamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo cercano y lo lejano, del lado a lado, de lo disperso. Nos hallamos en un momento en el que el mundo se experimenta, creo, no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través del tiempo sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza su madeja.*¹
MICHEL FOUCAULT

En la cita que inicia este texto, el intelectual francés Michel Foucault reconoce, ya en los años 60 del siglo pasado, la obsolescencia que tenía lo temporal como instrumento para exponer los procesos históricos, y llama la atención sobre el *espacio* como nuevo valor de exploración. Esta noción se encuentra en el centro de los debates que, a lo largo de los años 70 y 80 –y hasta la actualidad–, alimentan lo que se conoce como el “giro espacial” dentro de las ciencias sociales y humanas. En términos generales, más allá de la diversidad de proyectos que se aúnan en el denominado giro espacial, pueden rastrearse, entre sus principales premisas: interpretar el espacio y la espacialidad interdisciplinariamente; considerar que los espacios son constructos sociales, culturales y discursivos, y priorizar categorías como lugar o territorio-territorialidad frente a

la de espacio, en tanto las dos primeras se refieren a los espacios que se vuelven significativos por la acción humana y se trasforman en sitios de expresión de la historia y de la identidad.

“Giro espacial” es una expresión paraguas típicamente académica que fue propuesta en el ámbito de la geografía, gracias a la penetración de las ideas posestructuralistas en las ciencias sociales. La nueva conciencia espacial se materializó en el ámbito arquitectónico, como respuesta a la necesidad de reconstruir el espacio social y urbano que se habían perdido a raíz de la Segunda Guerra Mundial, de los flujos migratorios y el proceso de descolonización. En el ámbito teórico, esta nueva percepción de la realidad se fue concretando en las crónicas urbanas estadounidenses de la Escuela de Chicago, la sociología urbana de Georg Simmel, la utilización de la figura decimonónica del *flanêur* por parte de Walter Benjamin, la innovadora historia de las ciudades y el urbanismo de Lewis Mumford y los análisis sobre la ciudad realizados por el filósofo Henri Lefebvre. A partir de entonces, el pensamiento espacial se fue propagando con interés e intensidad por el conjunto de las ciencias sociales y las humanidades. El contacto y la simbiosis que se produjo entre la arquitectura, las ciencias sociales y la filosofía generaron debates muy prósperos para la normalización de la noción espacial.

El tránsito de los años 80 a los 90 está dominado por la actividad académica de geógrafos como Edward Soja, David Harvey y Doreen Massey, quienes aportaron miradas críticas que han sido tomadas en cuenta dentro y fuera de sus respectivas disciplinas. El estadounidense Edward Soja, por ejemplo, en su primer estudio relevante “The socio-spatial dialectic”, publicado en 1980, comienza a reclamar la necesidad de situar espacialmente

* La frase que da título a este texto dialoga con una provocadora idea que aparece en la novela que le ha inspirado. En *La autopista: the movie*, el lector encontrará la siguiente línea: “Yo también puse una isla en el mapa”. Cfr. Jorge Enrique Lage, *La autopista: the movie*, La Habana, Editorial Caja China, 2014, p. 136.

las ciencias sociales en sus prácticas concretas. Más tarde, en los primeros capítulos de su libro *Postmetrópolis* (2000), retoma algunas ideas relacionadas con las bases de su trabajo anterior. Allí defiende que la transformación experimentada por las ciudades en el transcurso de los siglos xx al xxi define un nuevo marco conceptual que exige no solo nuevos instrumentos de análisis y de descripción, sino la introducción de agentes más diversos en los estudios y una terminología tentativa innovadora, lo cual justifica el propio título del libro.

La incorporación de los estudios feministas, poscoloniales, los *cultural studies* y las revisiones del marxismo son algunos de los instrumentos que Soja menciona como plenamente vigentes en su propia disciplina. Así, es posible determinar que existe una voluntad claramente inclusiva y convergente, un deseo por producir puntos de contacto entre las diversas disciplinas que afectan el espacio. Por ello sus trabajos más recientes han atendido a los problemas de “justicia espacial” y de “democracia regional”, reuniendo en un mismo par de conceptos términos propios de disciplinas inicialmente alejadas entre sí, en este caso geografía y política.

Uno de los principales aportes de Soja, en el caso particular de la discusión sobre los modos de concebir el espacio, es que a partir de la dialéctica espacial que propone intenta deconstruir la lógica binaria del pensamiento espacial tradicional, que históricamente ha regido en los estudios literarios y en las ciencias sociales. De esta manera, Soja distingue entre un primer espacio perteneciente al mundo físico, material y mensurable; un segundo espacio referido al ámbito de las ideas y de las representaciones: mental y subjetivo; y un tercer espacio, relacionado con una nueva forma de pensar sobre el espacio y la espacialidad social. Para Soja, este último espacio es modelado y dominado por la política y la cultura, pero a la vez es inseparable e interdependiente de los otros dos. El tercer espacio implica, entonces, una estrategia crítica que Soja denomina “terciarización crítica en tanto alteridad” o “lo tercero como otro”, en tanto el tercero introduce un “otro” crítico, una elección que habla y critica a través de su otredad.² Este tercer espacio que enuncia Soja en su propuesta de pensar una “dialéctica espacial”, no se trata de un espacio percibido en sus dimensiones objetivas (primer espacio) ni del espacio concebido de acuerdo con pautas histórico-culturales, incluso disciplinares (segundo espacio), sino de un (tercer) espacio vivido, que subsume a los dos anteriores y que incorpora la dimensión temporal;³ con lo cual, en términos de los geógrafos humanistas, se estaría frente a “lugares” y no frente a espacios.

Las ideas de Soja están marcadas por las que propusiera el pensador francés Henri Lefebvre, en su texto de los años 70, *La producción del espacio*, en el que distingue tres dimensiones espaciales fundamentales: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. Por prácticas espaciales entiende la práctica social que tiene que ver con la producción y la reproducción de espacios y con la promoción de otros nuevos. Para ejemplificar esta instancia, Lefebvre se detiene en el análisis de la arquitectura, pues esta muestra cómo se asumen determinados modelos espaciales y se proponen otros. Por otro lado, lo que Lefebvre llama representaciones del espacio serían aquellas concepciones razonadas que tratan de plantear modelos espaciales. Estos modelos prevalecen sobre la dimensión práctica que domina el ejemplo de la arquitectura y actúan como mapas, al tratarse del resultado de un esfuerzo deliberado y consciente por crear una imagen de lo espacial. Para comprender esta dimensión podríamos remitirnos a los debates sobre centros y periferias. Por último, la idea de espacios de la representación se refiere a los espacios producto de la imaginación humana que pueden encontrarse en las obras culturales,

y que se basan en oposiciones semióticas, a partir de las cuales se establecen lenguajes y códigos significativos, sustentados en criterios espaciales.

Un elemento relevante en esta propuesta de Lefebvre, que está igualmente en las ideas de Soja, es que a cada una de las tres dimensiones espaciales que propone (prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios de representación) le corresponde un tipo de espacio. Para el primer caso, existe el espacio percibido, que no es más que la experiencia material que vincula la realidad cotidiana y la realidad urbana, y que engloba tanto la producción como la reproducción social. A las representaciones del espacio les corresponde un espacio concebido, que es el de los expertos, científicos, planificadores; espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. Por último, a los espacios de representación les corresponden los espacios vividos: aquellos que se instauran en la imaginación y lo simbólico a través de una existencia material.

David Harvey, importante geógrafo británico, introduce el concepto de “compresión espacio-temporal” para dar cuenta de la aceleración en el ritmo de la vida que ha impuesto la historia del capitalismo.⁴ Esta noción lleva consigo un marcado sentido abrumador que pone en jaque nuestros mundos espaciales y temporales.⁵ Él mismo comenta, refiriéndose a los años 70 y 80: “En estas últimas décadas hemos experimentado una intensa fase de compresión espacio-temporal, que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico-políticas, en el equilibrio del poder de clase, así como en la vida cultural y social”.⁶

Por su parte, la científica social y geógrafa británica Doreen Massey, en tres textos fundamentales⁷ para entender sus modos de concebir el espacio en el discurso de la posmodernidad, define el espacio como “esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, producto de relaciones sociales dinámicas”. Como ella misma reconoce, su concepto de espacio parte de una visión “que intenta enfatizar tanto en la construcción social del espacio como en su naturaleza, ambas necesariamente dinámicas”.⁸

Unos años antes de que propusiera este concepto de espacio en *Un sentido global del lugar*, Massey discutía los modos de retener algún sentido local del lugar, en medio de lo que Harvey había llamado, “la compresión espacio-temporal” de la posmodernidad. Allí comentaba que los lugares (nótese que ya no el espacio, sino el lugar, como concepto antropológico, y que se sale de los límites de lo eminentemente topográfico) son procesos, no tienen fronteras (en el sentido de divisiones que enmarcan espacios cerrados, áreas contenidas dentro de unos límites), tampoco tienen identidades únicas y específicas, están llenos de conflictos internos, y su especificidad continuamente se reproduce y no depende de ninguna larga historia internalizada, sino de una diversidad de fuentes que la constituyen.⁹ Por todo ello, esta investigadora incita a imaginar los espacios (ahora lugares) como relaciones, experiencias e interpretaciones que se construyen a escalas inimaginables, integrando de forma positiva lo global y lo local.¹⁰

Otros intelectuales provenientes ya no de la geografía, sino de la antropología o la sociología, como Saskia Sassen y Marc Augé, se hacen preguntas relacionadas con estas maneras de concebir el espacio en el entramado de la posmodernidad, pero particularmente ancladas en el caso de la ciudad. Sassen, por ejemplo, desarrolla en 1991 el concepto de ciudades globales: aquellos espacios urbanos marcados por el avance de las tecnologías de la información, el incremento de la movilidad y de la liquidez del capital, la privatización, la desregulación, la apertura del mercado nacional a empresas extranjeras y la participación creciente de actores de las economías nacionales en el mercado

global. Con todo ello, lo que pretende Sassen es, sin dudas, caracterizar una nueva era urbana surgida de las transformaciones sociales, económicas y del espacio urbano en tres ciudades específicas objeto de sus postulaciones (Nueva York, Londres y Tokio) que serán para ella las cabezas de la red urbana mundial, el ejemplo líder de nuevas condiciones del despliegue de la relación entre economía mundial y vida urbana.

Como certeramente apunta Renato Ortiz, en su texto “Espacio y territorialidad”¹¹ Sassen, al comparar Nueva York, Londres y Tokio, tiene como objetivo demostrar que en el contexto de la globalización esos tres centros urbanos desempeñan un papel fundamental. En ellos se concentran las oficinas de las grandes empresas industriales, comerciales y financieras; en ellos se encuentran los productores de servicios (publicidad, agencias de seguro, *mass media*, etcétera). Frente a la globalización del mercado, la fragmentación de la producción, la deslocalización del trabajo y la flexibilidad de las tecnologías, las instituciones económicas transnacionales se rearticulan, determinando lugares de comando de sus actividades planetarias. La ciudad global es, por lo tanto, un núcleo articulador del capitalismo mundial.

Por su parte, Marc Augé, en el contexto de lo que él llama “la sobremodernidad”, piensa en los espacios desde una dimensión asociada a los efectos que deja la contemporaneidad en ellos; de ahí que formule su noción de no-lugares en oposición al término de lugar antropológico utilizado por otro pensador francés: Michel de Certeau. En esta oportunidad, Augé hablará de no-lugares para referirse a aquellos espacios característicos del mundo sobremoderno, que, si bien para De Certeau estaban marcados por un acento negativo, espacios donde hay una ausencia de lugar antropológico, para Augé son instancias caracterizadoras de los fenómenos impulsados por la globalización en la contemporaneidad. Los no-lugares son espacios donde no se pueden leer la identidad, las relaciones ni la historia, y en los que el ser humano pierde reconocimiento; aunque, como bien destaca el propio Augé, “el lugar y el no-lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado, y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación”.¹²

Para Augé, los no-lugares en contextos urbanos son las autopistas, las gasolineras, los aeropuertos, las vías aéreas, los supermercados, las cadenas hoteleras, las pantallas, los cables, las ondas con apariencia a veces inmateriales. Según Augé, en ellos no se inscriben relaciones sociales duraderas, sino que se yuxtaponen, se encajan, por ello mismo, tienden a parecerse: “los aeropuertos se parecen a los supermercados, miramos la televisión en los aviones, escuchamos las noticias llenando el depósito del auto en las gasolineras que se parecen cada vez más a los supermercados. En todos estos no-lugares, el ser humano llega a sentirse liberado del peso de las relaciones”.¹⁴

En medio de esta intensa reflexión en torno al espacio y al lugar, resulta inquietante pensar, por ejemplo, en el posible diálogo que puede establecerse entre La Habana (como ciudad física y como ciudad ficcional) y el conjunto de estas nociones que surgen al calor de la reflexión en torno a la posmodernidad, la compresión espacio-temporal, los vínculos entre lo global y lo local, los espacios otros, la economía global, la desterritorialidad, la reterritorialidad, la trasterritorialidad y los no-lugares. Cómo entender La Habana, por ejemplo, como ciudad global, como ciudad de los no-lugares, si ella, histórica, económica y socialmente, no ha experimentado el avance globalizador del mismo modo que otras ciudades de América Latina como Ciudad de México, São Paulo o Buenos Aires.

Puede decirse que las nociones propuestas tanto por David Harvey (compresión espacio-temporal), como por Doreen

Massey (interrelación global-local), Saskia Sassen (ciudad global) y Marc Augé (no-lugares) encuentran en La Habana un desfase con la realidad económica, política y social de la ciudad. Sin embargo, es posible leerla bajo estos presupuestos desde un posicionamiento estético y textual (como una novela o una obra artística); toda vez que entendamos con Renato Ortiz que tanto lo nacional como lo mundial (lo local y lo global) solo existen en la medida en que son vivencias; de ahí que la oposición entre mundial/nacional/local sea un falso problema.¹⁴ Para Ortiz, por ejemplo, es difícil hablar de espacio global de la misma manera en que lo entendemos en los niveles económico y tecnológico. Y, a propósito de lo anterior, comenta que la idea de Sassen de hablar de ciudad global es restrictiva, puesto que, para ella, una ciudad solo es global cuando se encuentra articulada, de forma dinámica, al sistema capitalista mundial.¹⁵ Bajo estos presupuestos de ningún modo podría leerse una ciudad como La Habana, por ejemplo.

Una novela reciente titulada *La autopista, the movie* (2014) del escritor cubano Jorge Enrique Lage, parece estar ensayando aquellas nociones a niveles estéticos y, de algún modo, toma nota de un posible futuro de la ciudad, de una “corazonada” de lo que vendrá, que es, como todo gesto simbólico, incierto, errático, impreciso. Este texto entra en discusión con teorías sociales y humanas que se han producido fundamentalmente desde Europa o los Estados Unidos y que ahora pueden ser movilizadas hacia La Habana. El libro de Lage es pretexto, es un motivo que se toma aquí para discutir y abrir campos de lectura desde el giro espacial hacia la literatura que ha sido, por cierto, una especie de hija bastarda del giro espacial, pues las más recientes teorías literarias siguen aludiendo bastante poco a él, y desde mi perspectiva despliega un amplio potencial teórico para explicar la inserción de las preocupaciones sociales, políticas y culturales en este entorno de nuevas estéticas y subjetividades.

Es esta una novela que constituye una exploración perturbadora del tópico citadino. Aquí el territorio está minado por la irrupción en La Habana de una autopista que conectará México con el Caribe, y Nueva Orleans y Miami con las islas antillanas; lo cual haría de este lugar una ciudad de paso, reducida a un trozo de autopista. En esta metáfora de no-lugar que es la autopista, pueden percibirse los submundos que Lage logra presentar en el texto y que hablan de la intensidad de las conexiones transnacionales. De tal manera, resultará natural encontrarse con Fidel Castro conversando con el presidente de la Coca Cola, con empresarios mexicanos con nombre de jefes comunistas chinos, con pederastas americanos con nombres de mascotas y de robots, o con mafias de Miami y de La Habana. El propio narrador escribe: “Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa”.¹⁶

En la novela se está en presencia de una ciudad donde nadie sabe “dónde está parado”, y en la que se ha perdido el sentido antropológico de lugar, una ciudad marcada por la compresión espacio-temporal, y en la que todo está íntimamente conectado, en la que los colores de la Pepsi son los mismos que los de la bandera cubana, en la que Fidel (como símbolo insigne de lo local) establece conexión con la Coca Cola (como símbolo de lo global) y se unen por extraños diálogos que los traspasan. La ciudad que aquí se presenta es una urbe desterritorializada, en la se han borrado las restricciones (realistas) que impone el medio físico, en la que se han difuminado los límites, las fronteras que ahora la propia autopista conecta.

Lo mismo sucede con los personajes y la propia escritura del texto y la ciudad. Los primeros carecen de hondura psicológica, continuamente cambian sus caracteres y parecen como comprimidos (suspendidos) en un tiempo que los hace cada vez más grotescos, menos humanos, más deformes y producidos por la

imaginación; esa especie de *homo cubensis* que el Autista cree ver en todos ellos, y que hace que el Therapist, en un acto marcadamente simbólico para leer esta desterritorialización del ser humano, le pregunte: “¿Has considerado la posibilidad de que esa especie tuya no exista en la realidad? ¿Que sea un subproducto de tu imaginación?”.¹⁷

La escritura, por su parte, también se desterritorializa, sale de sus márgenes (aquello que Josefina Ludmer advertía en 2010 con su postulación de las “literaturas posautónomas”)¹⁸ para, en esta oportunidad, ser filmación, cine, imagen. Se produce por tanto una doble desterritorialización de la escritura toda vez que lo que se lee es el *making of* del documental que está filmándose y no un texto escrito, resuelto en sí mismo; por otro lado, hay una salida de la propia realidad del filme, porque lo que se ve son los modos descentrados de tratar de construir este filme, a partir de distintas perspectivas narrativas que desvirtúan el propio ejercicio documental que tratan de presentar tanto el narrador como su acompañante. Lo que se cuenta y lo que se ve es lo que acontece fuera de cámara, fuera de la construcción de la autopista, fuera del lugar, aspecto que remite no solo a esta desterritorialización de la ciudad, de los personajes y del acto estético en sí mismo del que se ha venido hablando, sino que también remite a la búsqueda, por parte del autor, de un dispositivo quizás heterotopológico (para pensarlo con Foucault) que presente una Habana que no existe como realidad física, pero sí como acto estético, como posibilidad, en la que los mensajes, los símbolos y la cultura circulan libremente en redes desconectadas de este o aquel lugar.

La Habana que se construye (se filma) en *La autopista...* es una ciudad que remite a lo grotesco, lo demoniaco, lo absurdo, lo escatológico, a la difuminación de los límites, de las fronteras, de los legados, en pos de volverse una ciudad transnacional. Irónicamente, en un viaje memorístico hacia el pasado, cuando en realidad se está hablando de un proyecto futuro, con este texto, Lage realiza una especie de “memorabilia de cuando la isla [la ciudad] parecía un *tour* lunático. De cuando la isla [la ciudad] era, en lo profundo, un *tour* traumático”.¹⁹ En esta novela está trazada la anticipación de un estado físico, económico, social y cultural en el que la ciudad “real” aún no está, pero que se resuelve estéticamente como posibilidad. Esta ciudad es imaginada desde la heterotopía, esa instancia que para Foucault es la posibilidad estética, donde el estilo, esa nueva forma de vida, permite al sujeto cierta práctica de su libertad, y una posible trasgresión a los sistemas de nominación, exclusión, identificación y procesos de subjetivación. Lage en su texto está practicando una heterotopología, esa ciencia que describe los espacios *otros* para materializar una ciudad otra en la escritura. Todo ello permite leer a La Habana como la expresión posible de otro territorio (ahora global, transnacional, comprimido temporal y espacialmente, perdido de toda identidad fija posible), al tiempo que permite también, con uno de los personajes de la novela, escuchar “el silencio debajo del ruido de las máquinas, que es el sonido de La Habana resistiendo” la posibilidad de un acto estético perturbador.²⁰ <

^[1] Michel Foucault: “De los espacios otros”, p. 25.

^[2] Edward Soja: Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places, p. 75.

^[3] Ibidem, p. 74-75.

^[4] David Harvey: La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, p. 267.

^[5] Ibidem.

^[6] Ibidem, p. 314.

^[7] Cfr. Doreen Massey: Un sentido global del lugar.

^[8] Doreen Massey: “Imaginar la globalización: las geometrías del tiempo-espacio”, 2012, p. 152.

^[9] Doreen Massey: “Un sentido global del lugar”, p. 127.

^[10] Ídem, p. 126.

^[11] Renato Ortiz: “Espacio y Territorialidad”, Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo, p. 21-42.

^[12] Marc Augé: Los “no-lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, p. 84.

^[13] Marc Augé: “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”, s.a., p. 2, <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>, [15 de agosto de 2017].

^[14] Renato Ortiz: “Espacio y Territorialidad”, Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo, p. 36.

^[15] Ibidem, p. 28-29. Resulta pertinente aclarar en este punto, aunque no es objetivo del presente texto, que con el paso de los años, la crítica a lo planteado por Sassen no se ha limitado solo a las dinámicas del sistema capitalista, pues otros aspectos de la globalización han ido acentuándose y analizándose: tal es el caso de los flujos trasnacionales de información y comunicación.

^[16] Jorge Enrique Lage: La autopista: The Movie, p. 107.

^[17] Ibidem, ob. cit., p. 65.

^[18] Literaturas características de la contemporaneidad (alrededor de los años 90 hasta la actualidad), en las que Ludmer detecta otro modo de escribir y de leer, otra tecnología de la escritura, otro régimen de realidad o de ficción, y otro régimen de sentido que rompe con la autonomía del campo literario de todo el siglo xx. Cfr. Josefina Ludmer en Aquí América Latina: una especulación.

^[19] Jorge Enrique Lage: ob. cit., p. 31.

^[20] Ibidem, p. 60.

Bibliografía

- Marc Augé: Los “no-lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.
- Michel de Certeau: La invención de lo cotidiano, México DF, Universidad Iberoamericana, 1996.
- David Harvey: La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.
- Doreen Massey: “Un sentido global del lugar”, en Doreen Massey. Un sentido global del lugar, Abel Albet y Nuria Benach (comp.), Barcelona, Icaria Editorial, 2012, p. 112-129.
- Doreen Massey: “Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio” en Doreen Massey. Un sentido global del lugar, Abel Albet y Nuria Benach (comp.), Barcelona, Icaria Editorial, 2012, p. 130-156.
- Doreen Massey: “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Doreen Massey. Un sentido global del lugar, Abel Albet y Nuria Benach (comp.), Barcelona, Icaria Editorial, 2012, Ibidem, p. 156-182.
- Edward Soja: Thirdspace: Journeys to Loa Angeles and Other Real-and-Imagined Places, Oxford, Basil Blackwell, 1996.
- Jorge Enrique Lage: La autopista: The Movie, La Habana, Editorial Caja China, 2014.
- Josefina Ludmer: Aquí América Latina. Una especulación, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Marc Augé: “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”, (s.a.). Recuperado de http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm, 15 de agosto de 2017.
- Michel Foucault: “De los espacios otros”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967, Architecture, Mouvement, Continuité, n.º 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima, Disponible en: recuperada dehttp://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf, 15 de agosto de 2017.
- Michel Foucault: “Topologías (dos conferencias radiofónicas)”, Fractal, n.º 48, enero-marzo, 2008, a. XII, vol. XIII, p. 39-62. Disponible en:, recuperado dehttp://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf, 15 de agosto de 2017.
- Renato Ortiz: “Territorio Espacio y Territorialidad”, Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998, p. 21-42.
- Saskia Sassen: La ciudad global, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999.

Padura o de la coherencia

Arturo Arango

José Lezama Lima escribió sobre el “azar concurrente”, esa unión inesperada de piezas del universo que parecerían estar desligadas entre sí y cuya súbita coincidencia habría que atender, interpretar por las vías de la razón y, mejor aún, de la intuición. El protagonista de uno de estos cuentos resuelve una duda entregándose a las veleidades del azar: “Si es el destino, el destino sabe”, lo justifica el narrador:¹

El “aquello” que el título nos avisa es lo que está siempre agazapado, a la espera, y salta sobre los personajes de estos cuentos, se les posa encima o se les atraviesa en el camino cuando ellos menos lo esperan, cuando creen que más lo necesitan, o cuando esa presencia insólita, imprevista, les puede resultar insoportable. Llamémosle “azar” o “destino”, lo que estos cuentos recogen es ese instante en la vida en el que descubrimos que no hay plan posible, que el futuro, el segundo o el minuto o las horas que vienen pueden ser muy diferentes a como los hemos concebido. Siempre estamos dominados por los caprichos de eso otro que desconocemos, o que hemos visto pasar, permanecer a nuestro lado como asunto ajeno, con lo que jamás tendremos relación alguna, y basta un parpadeo, una demora, una contrariedad cualquiera para que nuestra vida, como la luz que atraviesa un prisma transparente, se vuelva distinta.

En algunos casos, como en “La puerta de Alcalá”, el azar se realiza como prueba; en otros, como en “El destino: Milano-Venezia (Vía Verona)” o “Según pasan los años”, es un accidente que recoloca a los personajes en el futuro o en el pasado, da igual; aun en otros más, lo azaroso se presenta con una evanescencia fantasmagórica: es evidente cuando san Rafael Arcángel se le aparece a Alborada Almanza para prometerle un paraíso con pastelitos de guayaba, pero, ¿será de carne y hueso esa Zoilita que rescata a José Ramón, su excuñado, de un bar de mala muerte para exprimirle hasta la última gota de semen en una noche desenfrenada e irrepetible? ¿O llegará, como anuncia el narrador en la primera línea, “bajada del cielo” como parte de los delirios alcohólicos de este pobre diablo que no tiene con quién celebrar la Navidad?

De una u otra forma, la mayoría de estos personajes está en crisis. Que “aquello” ocurra es, entonces, un poco menos casual:

hay un estado de hiperestesia que predispone para su realización, que convoca el azar. En tales ocasiones, la piedra en el camino puede ser pequeñísima, advertible solo por los ojos de quien está dispuesto a encontrarla, como en “La pared”. Desde la ventana de su oficina, en la que gasta una vida mediocre, Élmer ve que un niño, zurdo por demás, tira contra la pared una pelota, en una suerte de entrenamiento personal, solitario, común en los patios o las calles de Cuba. El encuentro de la mirada de Élmer con la rutina del niño es suficiente para que avance hacia el reconocimiento de sus frustraciones: él renunció a todo cuanto alguna vez soñó realizar, y esas ilusiones traicionadas son las mismas que este niño alimenta ahora. A mitad del cuento, Élmer ha identificado que se está mirando en un extraño espejo; el lector lo sabrá al final: el niño también se llama Élmer, y le ha devuelto su propia imagen, ¿invertida?

El novelista por antonomasia que es Leonardo Padura conoce muy bien las diferencias entre cuento y novela. Si esta, víctima de su propia naturaleza, se ve obligada a crecer, a expandirse, y por ello tiende a comprender (y a explicar), el relato corto tiene vasos comunicantes más firmes con la poesía. Su don mayor no está en sorprender al lector, en noquearlo (como dicen quienes ejercen teoría de manuales), sino en desconcertarlo, prolongar en él ese estado de suspenso, de angustia en que viven o quedan los personajes.

En casi todos estos cuentos, sus protagonistas terminan, como dice una expresión popular, con “el alma en vilo”. Lo que acaban de vivir los lleva a una nueva crisis que modifica la que ya vivían. ¿Qué va a pasar ahora con ellos? El lector quedará con esa perplejidad, con esas preguntas que ya no están respondidas sobre el papel. Por eso un buen libro de cuentos, como es este, debe leerse como Eliseo Diego recomendaba que se leyera la poesía: tomando distancia entre un texto y otro, dejando que lo que hemos leído se asiente en nuestra cabeza antes de some-ternos a la siguiente experiencia.

Hay dos piezas en el conjunto que se apartan levemente, por razones distintas, de lo que vengo describiendo. La primera es “Adelaida y el poeta”: una extraña historia de amor imposible pero satisfecho por otras vías que tienen que ver con la comunicación, con el respeto, y también con la realización personal.

El otro cuento diferente es “El cazador”, la pieza final del volumen. Su protagonista, del que ni siquiera tendremos un nombre con el que llamarlo, no espera ser sorprendido por el azar, sino que sale a buscarlo, a provocarlo, con tanta timidez como constancia. Pero “aquello” que podía salvarle la noche (y casi la vida) rehúye de él. No hay una pieza al alcance de este cazador patético, desarmado.

El azar llega por sus propios medios y es inútil ir a la conquista de algo que no estamos preparados para acoger. Si Adelaida, a fuerza de voluntad, alcanza a escribir un texto por el que es vista, apreciada de otra forma por ese joven poeta que antes la ha menospreciado, el Cazador va por la vida espantando las oportunidades que podría tener. Él mismo es su principal problema, y el destino le da la espalda.

“El cazador” coloca una ironía que cierra el ciclo y dota al conjunto todo de una admirable coherencia.

Si atendemos al dato de que estos cuentos fueron escritos de 1985 a 2009, esa coherencia es mucho más radical: caracteriza a un autor que supo, desde muy temprano en su carrera, identificar sus obsesiones, explorarlas hasta las últimas consecuencias, y serles fiel por cualquier medio de expresión. <

^[1] Leonardo Padura: Aquello estaba deseando ocurrir, Panamá, Aurelia Ediciones, 2019.

Escrito en la piel de la serpiente

Francisco López Sacha

Siempre me quise robar este título, que es de una de mis alumnas de Teatrología, Ana Margarita Meireles, para un libro que nunca publicó. Ahora lo hago. Y lo hago porque creo firmemente que es el título que mejor acompaña y define a este libro, *La Habana nuestra de cada día*, de Laidi Fernández de Juan. De nuevo me acompaña la locura, y la alegría, al pulsar esa cuerda infinita que es el retrato de una ciudad, de sus costumbres, de sus hábitos, y quizá también de sus misterios. Laidi se mueve con una lupa enorme que amplifica los hechos, que desnuda a gran escala a sus protagonistas, y luego los estudia, los describe con el rigor y la precisión de una miniaturista, de modo que ahí están los sucesos, su explicación y sus furtivas consecuencias. Laidi se mueve siempre como una escritora, con el arma de la ficción, y al mismo tiempo como una investigadora social, con espíritu de espía, infiltrada en las redes sociales —las verdaderas redes sociales: las calles, los barrios, las arterias, las venas— para darle corporeidad y sentido a la vida diaria, a esas cosas que ocurren de un modo imperceptible y que pasan en otra dimensión, como si el tiempo no las tocara, como si fueran ecos y chispazos de la inmediatez, como esquirlas de un quehacer casi inapresable en el que sin embargo está la vida.

Ese es el valor de la crónica, ese es el mundo de Cronos, el incesante gotear del tiempo apresado muchas veces de un modo simultáneo y corpóreo entre lo que ocurre ahora mismo en Marianao, en Alamar, en la Calzada de Jesús del Monte o bajo el puente de La Lisa, lo que está ocurriendo en una urbe incesante que lleva dentro de sí a más de dos millones de habitantes, que acumula casi quinientos años de historia, donde han muerto miles y miles de habaneros (y habaneras) que le dieron ese sabor, esa manera de ser, ese encanto. Laidi escribe en la piel de la serpiente lo que ocurre y puede ser olvidado, lo que pasa una vez, lo que se mueve para vencer el tiempo, lo que queda, lo que se va, lo que al final cambia y se trasmuta aunque ha dejado su huella en la memoria.

Laidi Fernández de Juan recoge esos fragmentos, esos detalles que dejamos pasar y nos definen y entonces les da vida, les da brillo, les da valor, los hace resonar en la norma cubana del idioma casi siempre con un rescoldo de malicia, arrobo y bondad, con esa gracia que se trasunta en su estilo, con esa manera de escribir entre irónica, mordaz y risueña y, por supuesto, con un propósito, con esa vocación de dar fe, de atrapar el tiempo, de agotar toda la trama, de acotar en la fugacidad de las cosas, de vencerlas al fin con las únicas armas posibles, es decir, con las palabras.

¿Qué queda de nuestros amores?, se pregunta Charles Trenet en una de las canciones más bellas que se han escrito nunca. ¿Qué queda de nuestra ciudad, de la ansiedad de aquellos que la viven, que mueren y se reproducen en este espacio abigarrado y múltiple, en esta ciudad de las columnas, frente a la bahía, esa ciudad naciente definida por Alejo Carpentier en *El Siglo de las Luces*, en *El camino de Santiago* y en *El acoso*, esa ciudad cartografiada después por Lezama, Cabrera Infante, Benítez Rojo, por los poemas de Dulce María Loynaz, esa ciudad ciudad de Francisco de Oraá? ¿Qué queda de esos repartos alejados del bullicio, de esas sombras, en esas calles que resplandecen en la oscuridad, en esta ciudad cruz, opulenta y radiante a lo largo de la costa, y pobre, impalpable, a veces no agraciada, hacia adentro, hacia el sur, y sin embargo, una ciudad llena de tantas cosas amables y amargas al mismo tiempo que se recorre infatigablemente y muda de piel y nos da siempre su imagen cambiante?

Laidi Fernández de Juan se atreve en este libro a emular con todos los escritores que han dejado alguna vez un cuadro de La Habana, se atreve a emular, aunque ese no haya sido su propósito, con Buenaventura Pascual Ferrer y la Condesa de Merlin, con Hemingway y el Barón de Humboldt, con Eladio Secades y Jorge Mañach, con el Leonardo Padura de los barrios y la periferia, y de nuevo con el Lezama Lima de ese dragón oculto, misterioso, que abre su boca de fuego en Reina y Campanario, en el inicio del Paseo del Prado, o en el límite de Infanta y 23, cuando termina la ciudad colonial y empieza la fragancia de El Vedado. Laidi se atreve siempre.

Ahora quiero reiterar, por último, que Laidi se traza una meta casi imposible, y la cumple, al registrar en un género difícil, fugaz y escurridizo como la crónica —que es, dicho sea de paso, la serpiente de la literatura—, los recodos ocultos de la vida en la ciudad, su tramado preciso y espejeante, y al mostrar después ese envés que solo la agudeza de una mirada, y el amor, pueden mostrar.

Oh, La Habana de hoy, metida en este libro, esa ciudad encantada en los meses de sol, que son todos, esa ciudad sin dueños bajo la llovizna, que se abre y se cierra a voluntad, esa ciudad que nos acoge con el ceño fruncido y luego tiembla de dolor cuando nos vamos, esa rara belleza a la vez ensombrecida y señorial como una diva que más que una ciudad parece un sueño, o más bien un anhelo que trascurre entre el tiempo y la memoria y se deja querer para salir airosa en esta Habana nuestra de cada día. <

Infanta y Manglar, 16 de febrero de 2019

CUENTO >

p. 27-31

La mujer los vio pasar, levantando el polvo del terraplén. Con su inequívoca apariencia de extranjeros. Sus grandes mochilas a la espalda. La saludaron con un *hola* entusiasta, levantando sus brazos largos con ademán desmayado. Los vio descender la pendiente que conducía a la playa.

Era una pareja joven, aunque la hembra parecía mayor. Había que mirarlos bien para descubrir al macho por la pelusa blanca sobre el labio y en las mejillas, porque ambos tenían los pelos largos. Él traía una cola de caballo y la muchacha llevaba sueltos sus crespos dorados. Ambos vestían ropas ligeras: pantalones amplios de color ceniza, camisetas verduzcas, sandalias de suela gruesa y apariencia tosca.

Tenían la piel tostada, pero no con el tono de churrasco que lucían las personas por aquellos contornos, pescadores a los que el salitre les había curtido el pellejo. No. La piel de los jóvenes tenía textura aterciopelada y la ligera tonalidad canela que provoca la exposición a un sol más benévolo y el uso habitual de cosméticos protectores.

Antes venía mucha gente a esa playa; familias completas, parejas en auto, pocas personas solas. Llegaban hasta la casa para comprarles cerdos, que ellos sacrificaban y les entregaban listos para asar. A veces aparecían extranjeros que les tomaban fotografías y les dejaban cosas: ropa usada, espejuelos para el sol, juguetes de playa... Pero ella se había quedado sola y ya casi no venía nadie.

Los vio de lejos un par de veces en que salió. Jugaban en el agua baja, gritaban

Jabón

Rubén Rodríguez

como niños, se besaban. Se notaba la diferencia de colores en sus pieles, sobre todo en los muslos, que se veían de un blanco cremoso, como leche condensada. El muchacho traía una malla que se le antojaron calzoncillos. La chica llevaba biquinis estampados en flores azules, pero se había quitado la pieza de arriba, para broncearse las tetas. No se percataron de que la mujer los miraba. Parecían felices, con un gozo animal que a ella no le resultó común. Se preguntó cómo podían permanecer expuestos tanto tiempo al sol intenso, a una hora en que ni siquiera se veía volar a los pájaros.

Puso a salchar un plátano verde que tomó del racimo colgante de una viga. Para cocinar no usaba el agua salobre del pozo, sino la que almacenaba en tanques oxidados. Cada dos semanas venía un camión cisterna a dejarle agua potable; ella pagaba con pescados o cangrejos y se acostaba con el camionero, si este se lo proponía. En ocasiones, recogía el agua de lluvia que permanecía empozada en los canalones. La utilizaba para lavar su ropa. Pero ya casi no llovía. A veces, divisaba alguna gallina y la atraía lanzando puñados de arroz; la mataba de una pedrada o la golpeaba con un palo; cocinaba una parte y salaba el resto de las piezas. Las plumas las arrojaba a la letrina. Cuando pasaban preguntando

por el ave, ella respondía que no la había visto, que se la habría comido una iguana, o un perro.

El día era cálido y la brisa tibia aventaba remolinos de arena. Cuando el sol recalentaba las planchas del techo, la mujer se sentaba entre las uvas caletas, donde seguía sudando pero sin la sensación opresiva de ahogo. Ella pensaba que la casa era un horno y recordaba la que se llevó el huracán, con sus frescas paredes de tabloncillo y la techumbre de guano. En esta también se calentaban las paredes gruesas, construidas con bloques de cemento, las persianas de metal y las puertas contra las cuales la arena crepitaba como lluvia seca. Les habían dicho que la carpintería metálica sería eterna. Sin embargo, ya los cierres estaban trabados, los remaches saltaban como perdigones y el óxido corroía las piezas de metal. Tampoco los marcos encajaban en los huecos ciegos de los umbrales, y sobresalían como piezas de rompecabezas.

Cuando el muchacho vino, ella comprobó que su piel no era tan perfecta como lucía de lejos y que tenía una cicatriz en la frente y arañazos en las piernas y los brazos, quizás provocados por la vegetación áspera de la costa. En patojo español le preguntó si conocía de alguien que les rentara un cuarto donde pasar la noche, porque les había gustado el lugar y deseaban pernoctar allí. Ella le respondió que la suya era la única casa en aquella parte y que no alquilaba, sin explicarle mucho, desconfiada. El muchacho la miraba con expresión atónita, intentando captar el sentido de las palabras; para componer frases se auxiliaba de un librito pequeño y grueso. La muchacha esperaba a cierta distancia, sentada sobre un tronco. El joven ensayaba nuevas frases defectuosas y arrugaba mucho la frente al explicar. La mujer negaba con la cabeza, de pie en el umbral.

Desalentado, el joven se volvió hacia la muchacha e hizo un ademán perezoso con la mano, indicándole que viniera. Ella se colgó su mochila a la espalda y trajo la otra. Miró a la mujer con expresión cándida y esta pensó que la muchacha miraba como los animales. El joven echó a andar por el terraplén y la muchacha lo siguió. No se apuró por alcanzarlo. El agua del mar, o quizás la brisa, les había apelmazado el cabello, que ahora lucía correoso. Tenían los brazos y las piernas enrojecidos. Debían de estar locos para asolearse de aquella manera, y también para aventurarse por el terraplén a mediodía. Les gritó y los jóvenes se detuvieron y miraron en dirección a la casa. Agitó una mano, indicándoles que volvieran. Ellos se detuvieron frente a la casa, le sonrieron haciendo visajes interrogativos; sudaban. La mujer percibió, mezclado con el dulzón olor a coco, tufos que le recordaron el vaho del comino y la cebolla. Le asombró que la muchacha llevara las axilas y las piernas sin rasurar. Les dijo que se podían quedar, hablándoles despacio. Adoptaba el acento afectado que las personas poco instruidas utilizan para conversar con los extranjeros.

Ni siquiera estaba segura de su decisión. Estaba habituada a la soledad. A hablar con monosílabos y frases cortas, incluso con el hombre que le traía el agua. A él le asombraba su silencio, que no gimiera ni gritara cochinadas, sino que pujara sus larguísimo orgasmos, con aquella expresión extática en el rostro.

A los jóvenes les dijo que podían quedarse esa noche. El muchacho preguntó cuánto les costaría, ella se encogió de hombros, se rascó el pelambre preguntándose cuánto les podría pedir por pernoctar allí. En otro tiempo les habría tumbado unos cocos, pero el ciclón había abatido los cocoteros. Abrió la mano con los dedos extendidos, el joven sonrió con expresión de duda y abrió, a su vez, la mano derecha. Ella asintió y abrió y cerró sus dedos, como imitando una luz titilante. El joven miró a la muchacha y esta movió la cabeza afirmativamente, haciendo un piquito con su boca.

La mujer les indicó con la mano que podían dejar sus bultos junto al camastro. Los jóvenes conferenciaron en una jerigonza que ella atendió con expresión estúpida, como si comprendiera. A veces la miraban y sonreían, meneando la cabeza. Sacaron una bolsa de galletas y una botella plástica con refresco y se pusieron a comer sin ofrecerle; ella salió de la casa, para que no les pareciera que tenía hambre. Les escuchaba roer como ratones, mientras hablaban. Se preguntó qué sabor tendrían esas galletas que no se parecían a las que había comido. Se sentía molesta por haberles aceptado. No le gustaban los extraños. Sin embargo, no siempre había sido así; antes de que todo sucediera le gustaban las visitas, cuando los bañistas invadían la playa. Su hombre les vendía pescados y cangrejos, les asaba cerdos y el niño trepaba los cocoteros para tumbar cocos que también vendían, luego de que el marido les agujereara de un machetazo. Algunos solo bebían el agua y dejaban los cocos tirados, entonces el niño los recogía y el padre los partía para que ella y el niño se comieran la masa.

Sacudió la cabeza para espantar los recuerdos, entró en la casa y le dijo al joven que le pagara por adelantado; él sacó un billete y se lo tendió. La muchacha le pasó la bolsa de galletas con expresión ingenua y ella la rechazó, diciendo que no le gustaban. La muchacha no insistió, hizo un nudo en la bolsa y la echó en su mochila. La mujer se sentía espiada. La muchacha tenía los ojos verdes con el iris dorado, como dos pequeñas flores. El joven los tenía grisáceos. Como un bicho malo, pensó ella. No hay comida, les gruñó, e hizo los ademanes correspondientes a comer y negar, señalándoles. Se encogieron de hombros y el joven buscó en el librito grueso. Ella resumió: No-Comida. Él la miró con atención, leyéndole los labios. Conferenció con la muchacha, que asintió elevando las cejas. Esto le hizo gracia a la mujer, que soltó una carcajada. Corearon la risa, mirándose.

Se sintió aliviada. Bajó de la hornilla de petróleo una cazuela humeante, de la que sacó el plátano negruzco y lo aplastó con un tenedor sobre un plato de aluminio manchado. Lo espolvoreó con sal y salió a comerlo al exterior, sentada sobre el tronco del cocotero caído. Le supo bien, aunque se había puesto un poco amargo de tanto hervir. Mascaba con fruición, degustando la papilla resinosa antes de tragarla, una crema salada de plátano y saliva que le calentó el estómago. Se preguntó si debía cocerles un par de plátanos a los visitantes, y se respondió que seguro traían sus bolsas repletas de comida sabrosa. Una iguana procedente de la manigua reptó hacia ella y le arrojó un poco de arena con el pie, para espantarla.

Regresó a la casa, los jóvenes le sonrieron moviendo las cabezas, sudaban. Ella les dijo que esas casas eran calientes pero no se las llevaban los ciclones, que salieran a disfrutar del ventilador de los pobres. Los jóvenes no comprendieron. El marido solía usar esas frases que a ella le hacían tanta gracia: el ventilador de los pobres, para referirse al viento; el cine de dios, para la naturaleza; el refrigerador natural, el mar que mantenía frescos los alimentos durante los días de playa.

La mujer movió las manos hacia afuera como quien azuza gallinas, indicándoles que salieran por la puerta trasera. Los jóvenes, sofocados, percibieron un soplo fresco que les hizo reír otra vez. Se acomodaron sobre un cajón, uno contra el otro, con sus pelos sudorosos adheridos a los cuellos. El muchacho se había quitado la camisa y la mujer vio de reojo, mientras fregaba los cacharros, su costillar dorado. Tenía los pies grandes, con pulgares desproporcionados, y las pantorrillas musculosas. Le preguntaron por señas qué había más allá del patiecito; ella les dijo que el monte. Agregaron, entusiasmados, si podían ir por esa parte. Entendió la palabra explorar y se ofuscó. Les gritó, exasperada, que no se podía ir al monte. Que el monte era malo. La miraron con ojos dilatados por el asombro. Le dieron lástima. Si se marchaban, tendría que devolverles el dinero. Se esforzó

por lucir serena, intentó explicarles que no era seguro, que había perros, algún majá. Ellos preguntaron: ¿Maja? Les explicó que no se decía maja sino majá, imitando con la mano derecha y el antebrazo una oscilación deslizante. Conferenciaron en su jerga. No, no debían ir por la manigua. Curiosos, no obstante, preguntaron cómo era el monte. Ella les dijo, despacito, que normal, que había muchas matas altas, pájaros, bichos.

Detrás de la casa se extendía un montecito tupido, donde crecían yerbajos espinosos, arbustos de hojas resacas y árboles de tronco raquíutico, aunque se encontraban algunos ocujes y la guásima donde el marido se había ahorcado. No les dijo eso a los huéspedes. Se lo calló confusa, fatigada por haber hablado tanto. Los jóvenes sacaron un envase plástico con agua, bebieron a pico; le ofrecieron. Ella negó y señaló los tanques. Les dijo que ella también tenía agua dulce. Les sugirió que fueran a bañarse al mar, ahora que el sol no era tan fuerte. Señaló la playa cercana, moviendo los brazos como quien nada. Quería quedarse sola, porque la compañía le abrumaba. El interés de los jóvenes por aventurarse en la manigua había despertado en ella un manojo de emociones que creía olvidadas. Allí estaba todo: el niño cayendo del cocotero, el hombre corriendo descalzo por el terraplén con el cuerpo desmotado en brazos, tan rápido que ella no podía darle alcance; la carretera desierta porque no era verano; el bultico azul sobre la camilla, tan pálido, tan pequeño... Volvió a sentir la apretazón en el pecho, la sequedad ardiente en la garganta. Bebió agua del tanque. La tragó acezante como una bestia. Se mojó la blusa.

Cruzó en dos zancadas la pieza única, con su mesa, camastro y escaparate, y se asomó a la puerta. Los divisó metidos en el agua baja. Los espió sin curiosidad. Como quien mira una película en el cine de dios. Los jóvenes se bañaban desnudos. El varón corría balanceando su sexo de muñeco. La muchacha se dejaba atrapar, zambullir, se escabullía y le arrojaba arena. Un pájaro planeó sobre el agua. Otro se posó alto en la uva caleta de tronco torcido. Miró las pequeñas figuras en la ensenada; la joven había logrado derribarlo y, a horcajadas sobre el varón, le hacía cosquillas y le agarraba los huevos; ambos gritaban alborozados en su jerga. La mujer suspiró y se metió en la casa.

Bajo la cama estaban las latas oxidadas donde guardaba sus provisiones. Se acucilló para sacar pescado seco y tres medidas de arroz, como antes. Les echó en una fuente de aluminio para escoger el arroz, que le traía a principio de mes el hombre del agua. También le traía azúcar, café, grasa. A veces se quedaba con el resto y solo traía arroz.

Barrió un poco y sacó la arena y la basura por la puerta trasera, lanzándola a la manigua. Usó todo el aceite que tenía para freír los plátanos y el pescado. Cocinó el arroz blanquísimo. Los jóvenes comieron sentados sobre el camastro, al que había puesto una sábana vieja pero limpia, estampada en flores desteñidas. Ellos no se percataron. Dijeron que el arroz estaba bueno. Repitieron: *bueno*. Ella asintió con expresión estúpida. Mascaban con fruición los tostones dorados, le sonreían y repetían bueno. Ella les dijo que las crujientes ruedas de plátano se llamaban tostones y los jóvenes cuchichearon alborozados. El muchacho silabeó qué era y ella le contestó que plátano, llamándolo con el nombre con que se le conocía en la zona. Fungo. A ellos les hizo gracia la palabra y rieron, repitiéndola. La mujer buscó un plátano verde, y les enseñó: fungo, tostones. Ellos le sonrieron, moviendo la cabeza. El pescado tenía algunas espinas, y el joven separó las masas blancas del espinazo para que la muchacha no se pinchara. Ella comía despacio, como examinando cada bocado; él, por el contrario, lo hacía a grandes cucharadas. La mujer se acordó de que su marido también comía de ese modo, a pesar de sus advertencias. Él siempre respondía que la gente criada con hambre comía así, atragantándose. Y se reía al decirlo,

porque él se reía siempre, como si nunca hubiera sufrido. Ella pensaba que por eso era tan frágil y no había podido soportar la desgracia.

Cuando terminaron de comer, les echó un poco de agua en la palangana desportillada y les invitó, con gestos, a lavarse las manos. Entonces la muchacha fue hasta uno de los bolsos, lo abrió y sacó el jabón. Desde que lo vio, la mujer solo tuvo ojos para el jabón. Era una pastilla ovalada, de tenue color rosa. Olía a jazmín. Se lavaron las manos haciendo abundante espuma. Le ofrecieron el jabón para que hiciese lo mismo y ella se negó. Cuando insistieron, lo tomó con delicadeza. Entrecerró los ojos mientras frotaba sus manos con la barra perfumada. La espuma brotaba blanquísima. Como el oleaje cuando el mar estaba calmo. La palma de las manos le quedó suave, tersa, perfumada. Se las olió sorbiendo el aroma delicado. Les devolvió el jabón para que lo guardaran, con una gratitud que les pareció extraña a los jóvenes. Ellos insistieron en dejarlo a un lado de la palangana.

Durante un rato permanecieron en silencio. La mujer les miraba como aletargada. Sin que la vieran, se olía las manos y entrecerraba los ojos. La sacó de su ensoñación un roce suave en el brazo, le indicaron que irían de nuevo al mar. Ella se quedó sola. Durante un rato se mantuvo mirando hacia afuera, sin fijar la vista en ningún punto definido. El jabón se había secado y lucía otra vez su rosada perfección. Se preguntó si debía de cocinar algo para la noche, pero desistió pensando en que habían almorzado tarde.

Después de enviudar, había mantenido durante varios meses sus rutinas domésticas, como si ellos siguieran viviendo allí. Luego fue dejándose llevar por aquella angustia sorda que le impedía limpiar o lavar por semanas; a veces, incluso, alimentarse. Ella vivía un tiempo sin relojes ni almanaques. Al viejo desesperador, el salitre le había convertido los mecanismos en una pasta roja. Adivinaba que era fin de semana porque acudía más gente a la costa. Al principio venían mujeres del caserío a consolarla, pero fueron desistiendo, ahuyentadas por su mutismo huraño.

A la tarde siguió un crepúsculo sosegado. La calma chicha de la noche trajo jejenes. La mujer pensó en cómo recibirían sus huéspedes las nubes de insectos. Había decidido dejarles el camastro; ella se acomodaría en el piso, sobre trapos y cartones. Estaba acostumbrada, había pasado mucho tiempo haciéndolo de ese modo; porque a la hora de dormir la colchoneta se le llenaba de recuerdos. Cuando oscureció, se encendió la bombilla ubicada en el centro del techo, señal de que habían prendido la planta eléctrica en el caserío. La luz poco potente de la bombilla rodeaba la casa de figuras geométricas amarillentas, que colgaban de las puertas y ventanas.

Alumbrados por el tenue resplandor les vio llegar, felices a pesar de las abundantes ronchas y la piel enrojecida por los manotazos. Pidieron permiso para pasar, dieron las buenas noches con sílabas patojas. Le dijeron que lo habían pasado *bueno*. Que *playa bueno*. Hurgaron en sus bolsos y sacaron galletas y un frasco con una pasta rojiza. Le preguntaron si deseaba e, involuntariamente, sintió vergüenza por no haberles preparado nada de comer. Negó con la cabeza, mientras ellos untaban las galletas y roían, esforzándose por no esparcir las virutas. Terminó aceptando un par de ellas; la pasta era dulzona, aunque algo desabrida. Ella pensó que al niño le hubieran gustado las galletas. Le ofrecieron una vez más, pero dijo que no, que estaba bien; les indicó que estaba llena sobándose el vientre.

Entre uno y otro diálogo entrecortado, se hacía entre ellos un silencio denso, que se empeñaban en eludir con gestos. La mujer sacó una botella y les ofreció, descorchándola con los dientes. La muchacha bebió un sorbo y rechazó la botella, haciendo muecas; el alcohol barato le había quemado la garganta. La mujer soltó una carcajada estentórea y le dijo floja. Él bebió

a pico y se esforzó por disimular sus ojos llenos de lágrimas. La mujer bebió un trago largo y áspero, en un intento infantil de emularles. Sacó de una cajita de cartón un collar de minúsculos caracoles y se lo tendió a la muchacha, que susurró *gracias*, se lo amarró al cuello, y sonrió: *Bueno*. Entonces él le rectificó y le pidió que repitiera la palabra *bonito*; la muchacha, muerta de la risa, dijo *bonita*, y los tres se rieron. Siguieron bebiendo quemantes tragos cortos e intercambiando monosílabos hasta que la bombilla se apagó. La mujer intentó decirles que el servicio eléctrico solo duraba de ocho a diez de la noche, pero desistió, porque le faltaban palabras y había demasiadas cosas que los visitantes no comprendían. De la mano de él brotó el rectángulo luminoso del teléfono, que les otorgó apariencia fantasmal. La mujer les indicó que debían dormir en la cama y no le hicieron preguntas. Ella había estirado la colcha floreada para que se mantuviera tirante, fijando las puntas a la colchoneta con alfileres. La muchacha sacó de la bolsa una colcha azul, que la convirtió en un cómico fardo con forma humana; él permaneció descubierto, con un brazo bajo la cabeza y el otro posado sobre el fardo azul. Cuando el rectángulo plateado se esfumó, la mujer trajo cartones y extendió sobre ellos una sábana raída; luego de acostarse, se cubrió las piernas con la toalla.

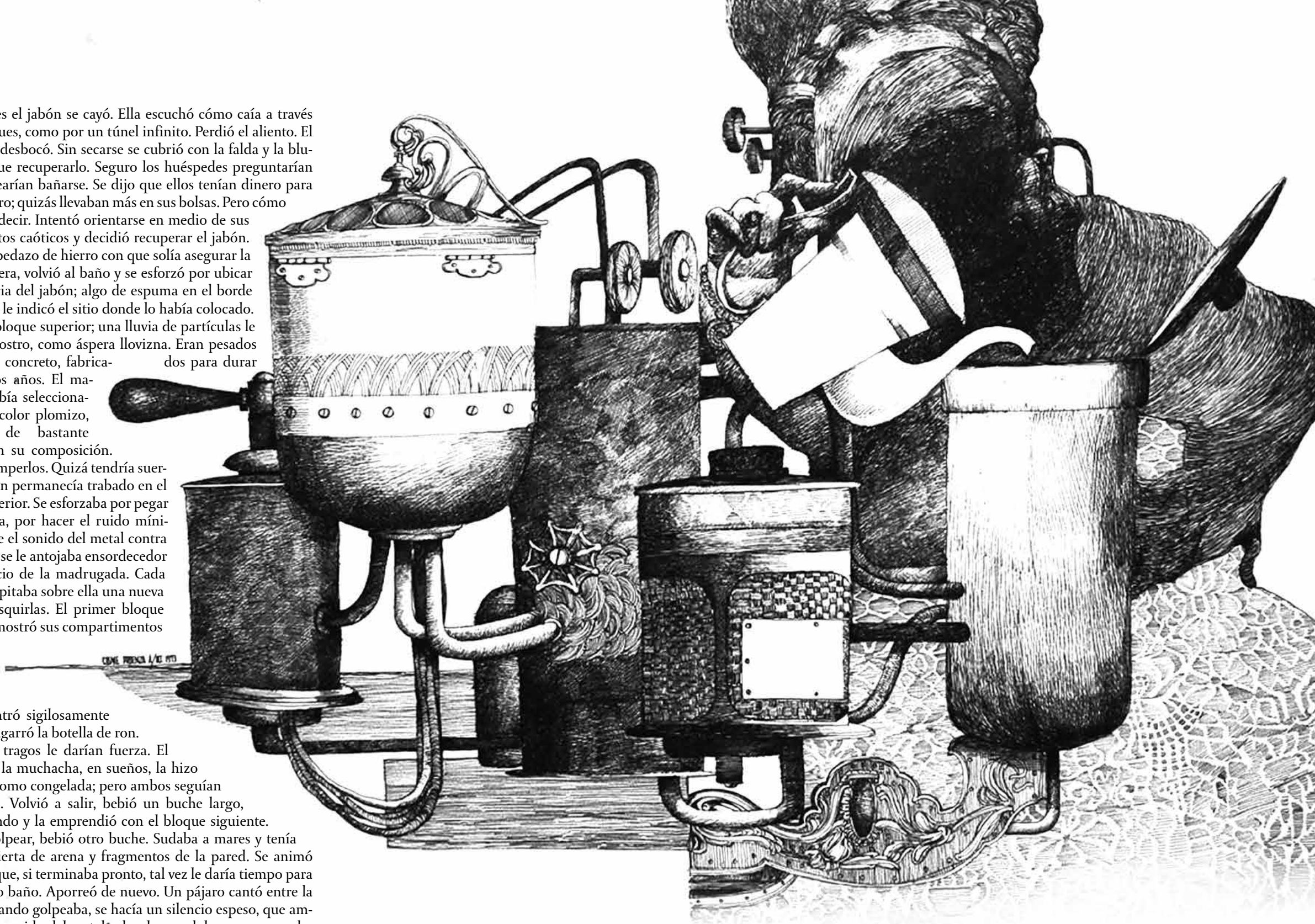
No supo cuánto había dormido; el canto de gallos lejanos podía significar que era medianoche o que el amanecer estaba próximo. Despertó despejada, presa de inesperada ansiedad. La casa cerrada le provocaba aquel ahogo; estar tendida en el piso de cemento sin pulir aumentaba la sensación de encierro. Percibió su propio sudor, un vaho acre y antiguo. Pensó en el jabón. Esforzándose por no hacer ruido, se deslizó por la puerta trasera que, no obstante, chasqueó. Adosado a la casa había un cubículo de tres paredes de bloques, desprovisto de techo y con una abertura para entrar, que cubría un pedazo de nailon. Dentro había un agujero en el piso, del que brotaba un apagado hedor; el resto era un rectángulo pulido, donde había un cubo con un jarro dentro.

La mujer fue hasta un tanque y vertió agua en el cubo. No cogió de la salobre, sino de la que usaba para beber y cocinar. Luego fue por el jabón. Lo apretó como si fuera a escaparse. Lo puso con cuidado en el borde de la pared. Se despojó de la blusa y la falda encartonadas por el sudor; también del blúmer viejo. La claridad nocturna se reflejaba en el cubo, convirtiéndolo en un espejo. Tomó agua con el jarro y se la derramó encima. Estaba fría y la piel se le puso de gallina. Se empapó bien antes de enjabonarse. Quería someterse a la caricia perfumada con la piel menos sucia. Hizo abundante espuma con las manos para lavarse la cara una y otra vez, como queriendo despojarse de la máscara agria que se había vuelto su rostro. Enjabonó el pelo apelmazado por el sudor y el polvo, y como quedara áspero como cordaje, precisó una segunda frotada. Después de cada restregada, comprobaba el tamaño del jabón, pues pretendía mantener en secreto su baño furtivo. Enjabonó los brazos y la manigua amoniacal de las axilas, los pechos ajados, el vientre partido por una larga cicatriz quirúrgica, los pies ásperezos y las navajas de las uñas sin cortar. Aquel huevo rosa iba borrando de su piel todo rastro de amargura y soledad, devolviéndole la tersura de cuando era una mujer amada. Dejó para último los vapores ácidos del sexo y al deslizarse por sus muslos el jabón, al rodarlo por las caderas y las ingles y las nalgas, descubrió maravillada que tenía los pezones duros como piedras. Siguió frotando, suave primero y luego frenética, hasta terminar jadeante y sorprendida, como si no fuera su cuerpo aquel que le había devuelto un mar de sensaciones. Dejó el jabón sobre el borde de la pared, para tomar resuello antes de enjuagarse, vestirse, deslizarse otra vez al interior de la casa, vestida con los mismos trapos pero rejuvenecida.

Entonces el jabón se cayó. Ella escuchó cómo caía a través de los bloques, como por un túnel infinito. Perdió el aliento. El corazón se desbocó. Sin secarse se cubrió con la falda y la blusa. Tenía que recuperarlo. Seguro los huéspedes preguntarían por él, desearían bañarse. Se dijo que ellos tenían dinero para comprar otro; quizás llevaban más en sus bolsas. Pero cómo se lo iba a decir. Intentó orientarse en medio de sus pensamientos caóticos y decidió recuperar el jabón. Fue por el pedazo de hierro con que solía asegurar la puerta trasera, volvió al baño y se esforzó por ubicar la trayectoria del jabón; algo de espuma en el borde de la pared le indicó el sitio donde lo había colocado. Golpeó el bloque superior; una lluvia de partículas le salpicó el rostro, como áspera llovizna. Eran pesados bloques de concreto, fabricados para durar por muchos años. El marido los había seleccionado por su color plumizo, evidencia de bastante cemento en su composición. Costaba romperlos. Quizá tendría suerte, y el jabón permanecía trabado en el bloque superior. Se esforzaba por pegar con firmeza, por hacer el ruido mínimo, aunque el sonido del metal contra el concreto se le antojaba ensordecedor en el silencio de la madrugada. Cada golpe precipitaba sobre ella una nueva lluvia de esquirlas. El primer bloque partido le mostró sus compartimentos vacíos y los agujeros de la pieza inferior. Entró sigilosamente a la casa y agarró la botella de ron.

Un par de tragos le darían fuerza. El gemido de la muchacha, en sueños, la hizo detenerse como congelada; pero ambos seguían durmiendo. Volvió a salir, bebió un buche largo, respiró hondo y la emprendió con el bloque siguiente. Volvió a golpear, bebió otro buche. Sudaba a mares y tenía la piel cubierta de arena y fragmentos de la pared. Se animó pensando que, si terminaba pronto, tal vez le daría tiempo para un segundo baño. Aporreó de nuevo. Un pájaro cantó entre la maleza. Cuando golpeaba, se hacía un silencio espeso, que amplificaba el sonido del metal sobre la pared; luego se reanudaban los susurros de los bichos en las ramas o arrastrándose por la hojarasca. Volvió a golpear. Bebió. El ron la iba sumiendo en una inconsciencia aletargada, donde solo despuntaba una idea: pegar una vez más, romper la pared, despedazar el bloque siguiente... Golpear. Golpear. Golpear. Al reventar cada bloque, descubría que el jabón no estaba allí, que había seguido descendiendo rumbo al suelo. Entonces volvía a beber, se enjugaba el sudor, se sacudía los brazos y el rostro impregnados de arena y partículas, que la transpiración convertía en una pasta áspera. Golpeaba...

La luz malva del amanecer despertó a los jóvenes. Él sentía leves puntadas en las sienes. Entre sueños le había parecido escuchar un golpeteo lejano, al que no dio importancia. Le susurró algo gentil al bulto azul, del que brotó el rostro de la chica, que musitó también algo amable. La mujer no estaba, lo descubrieron al mirar hacia el piso, donde había un amasijo de trapos sobre unos pedazos de cartón. Al parecer, había salido por la puerta trasera, por la que entraba claridad. Habían hablado



sobre dejarle algo más de dinero. También debían decidir si se quedaban otro día. La chica remoloneaba, mientras él le besaba el cuello y las orejas, la abrazaba tan fuerte...

La mujer apareció por la puerta trasera, tambaleándose. Reía, mostrando los pocos dientes. Estaba blanca del polvo y los cascotes y escupía invisibles granos de arena. En la mano traía el jabón. Quería decirles que lo había recuperado, aunque el muy cabrón se hubiera deslizado casi hasta el piso. Hedía a alcohol, a sudor y a la costra verdosa de la pared rota. La joven se asustó y empezó a llorar. Rechazó el jabón cubierto de arena y residuos. La mujer trataba de agarrarla por la muñeca. Toma, mira, coge. Haciéndoles ver que ella no quería robárselo. Porque era pobre pero honrada. Vieja pero honrada. Fea pero honrada. Brusca, hosca, sin estudios, pero honrada. Él se interpuso entre ambas. La apartó de la joven que, sin dejar de llorar, guardaba en los bolsos las pertenencias que había puesto sobre la cama. El mapa. El librito de buscar palabras. El pomo con agua. La bi-

lletera. Las toallas. La manta azul. El collar de caracoles no, ese lo dejó sobre la sábana descolorida. Toma el jabón. Guarda el jabón. Tu jabón, gemía la mujer, con aquella expresión estúpida que destacaba las arrugas en la piel curtida por el salitre y el sol. El joven repitió con claridad. No. No quiere. Ella no quiere. La empujó con delicadeza, esforzándose por no hacerle daño, pero la mujer trastabilló y tuvo que apoyarse en el camastro, aunque no soltó el jabón abollado.

Se apresuró tras los jóvenes, que salieron de la casa sin mirar atrás, apurados por llegar al terraplén. Les gritó que volvieran; sin dejar de correr, jadeando. El joven había agarrado de la mano a la chica, para que no se quedara atrás. Pronto se convirtieron en manchas difusas, que la polvareda borró.

La mujer regresó a la casa. Sentía una calma extraña. A pesar del ron, experimentaba una lucidez inusitada. El sol comenzaba a calentar el terraplén. Ella dejó de mirar a lo lejos y, apoyada en la pared, comenzó a limpiar el jabón. Lenta. Amorosa. <

Cosme Proenza Almaguer (Holguín, 1948) ha creado un discurso propio que lo hace distinguible en el ámbito artístico cubano. En series como Manipulaciones, Boscomanías y Los dioses escuchan, Cosme ha forjado reconocibles “mitologías individuales”, donde diferentes signos e intertextualidades acompañan al ser humano en un vía crucis artístico constante a través del estudio de los códigos del arte europeo.

Esta entrevista tuvo dos momentos: el primero a fines de 2016, cuando la Asociación Hermanos Saíz (AHS) le entregó el Premio Maestro de Juventudes, y el segundo casi dos años después. La primera vez Cosme había terminado su serie Variaciones sobre temas de Matisse, y varios de los cuadros colgaban de las paredes de su casa, mientras trabajaba en una de las Estaciones que toma como referencia la obra de Pieter Brueghel, el Viejo. Ya en 2018, Variaciones... se había expuesto en el Centro Provincial de Arte de Holguín, dejando sorprendidos a muchos admiradores; mientras que uno de los cuadros de aquellas estaciones, después de ser exhibido en alguna muestra colectiva en la ciudad, terminaba en manos de Kiril, Patriarca de Moscú y todas las Rusias.

Por tanto, se nos hacía necesario el reencuentro, el diálogo ameno casi al atardecer, al amparo de una de sus vírgenes de la Caridad del Cobre.

Cosme Proenza:



Lo grande que tiene el arte es su capacidad de expansión

Foto: Adrián Aguilera

Cosme nació en un barrio llamado Santa Rita, a ocho kilómetros de Tacajó, en la antigua región Banes-Antilla. ¿Cuándo supo que las imágenes le impactaban de una manera diferente?

El Tacajó de mi infancia era el de la compañía estadounidense, con un parque muy lindo que atendían japoneses, y un administrador que allí era el gurú. Vivía en una finca preciosa, hoy un marabuzal fabuloso. No fui un niño prodigio como Mozart. Me gustaba mucho la pintura y en mis caminatas a Santa Rita me daba tiempo de pensar. Me estaba leyendo cosas muy gordas en esa época, los tratados de Ortega y Gasset, por ejemplo. Eso me creó una base que hoy día agradezco, porque me hizo saltar en el pensamiento. Aún viviendo allí era profesor en Holguín. Trabajaba los fines de semana como un trastornado, en uno de los cuartos de la casa que daba para la calle, frente a una ventanona grande y con un bombillo encendido. Allí, y también en Santa Rita, pinté una buena parte de mi obra, incluso cuadros que he utilizado en exposiciones recientes.

La habanera Escuela Nacional de Arte viene a ser un parteaguas —incluso lo fue a nivel nacional generacional— en la carrera del Cosme artista. ¿Qué le aportaron estos años en Cubanacán?

Llegué a Cubanacán en 1969 con una visión y una experiencia diferentes. Había pasado tres años en el servicio militar, pero cuando me encontré allí resulta que el régimen de beca de Cubanacán era mucho más militar que la unidad donde estuve. Había que marchar a toda hora. No sé cómo no acabamos con el Country Club dando patadas en el piso. Era un régimen muy duro, muy de caerle atrás a la gente; pasaban lista a toda hora. Esa época parió buenas cosas, porque tuvimos buenos maestros. Antonia Eiriz fue la excelencia de las excelencias. Ella marcó a toda una generación, desde Tomás Sánchez hasta Zaida del Río, y quizá un poco más. Marcó duro, porque Antonia era una mujer muy potente, bellísima y, además, con un carácter agudísimo. Era como un látigo, pero de seda. Allí conocí en esa época a pintores importantísimos, como Antonio Saura, que iban a verla.

Ella se ofendió muchísimo en el Salón 70, y no pintó más. Luego murió de un infarto. Me contaba que había gente que le decía: “Maestra, está usted pintando ahora”. “Pensaban que yo estaba con un trapo negro enrollado, dando brochazos en una tela”, decía. “Sí, mi amor, yo lo que estoy es ablandando una olla de frijoles negros que no la brinca un chivo, a ver si por lo menos tengo comida para tres días con eso”. Parece que esas cosas aceleran el espíritu, nos hicieron crecer como generación.

Nunca se me olvida que un día Portocarrero le dijo a Nelson Domínguez: “Aprovechen ahora, aprendan bastante, porque hasta que nosotros no nos muramos ustedes no se van a sentar en el trono”. Fíjate la mentalidad que se tenía. Fue una época que generó muchísima espiritualidad, parece que la carencia... En la beca nos daban las seis de la mañana en el piso, creando. El dibujo que está expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes lo hice en el piso de la beca.

De profesor en la holguinera Academia Profesional de Artes Plásticas El Alba, viaja al Instituto de Bellas Artes de Kiev, Ucrania. ¿Cuál fue el resultado de “enfrentarse” con una cultura milenaria y diferente como la ucraniana?

Recuerdo que antes de irme a estudiar estábamos en una exposición de profesores y un pintor me dijo: “Ja, te perdimos”. “¿Por qué?”, le pregunto. “Porque ahora vas a venir para acá hecho un realista socialista”. Entonces Yáñez, profesor mío también, le respondió: “No, Cosme es un pintor formadísimo, él lo que va es a absorber de allí lo que necesite y lo otro lo va a dejar

allá mismo”. Es decir, no traje de allí nada que no fuera el conocimiento.

¿Y esos estudios europeos influyeron en la concepción de sus “mitologías individuales”?

El discurso de análisis de mi obra tiene mucho que ver con el aprendizaje tecnológico, independientemente de las exigencias del realismo socialista, un arte estatal y subordinado. Allí había dos opciones: seguías con la pintura de caballete o continuabas la especialidad en pintura monumental. A mí esta me pareció fabulosa, porque en La Habana había dado clases con un ayudante de David Alfaro Siqueiros y tenía una previa muy buena. Además, el profesor era un hombre muy librepensador. Poníamos las poses como queríamos, la cuestión era que trabajáramos con gusto. Nos enseñó tecnología de la pintura, desde el principio del óleo hasta hoy. Viví seis años en esa ciudad, que no es poco tiempo. Aprendí mucho y disfruté la gran cultura ucraniana y rusa.

Manipulaciones (1990-1993), Boscomanías (1994-c.1997) y Los dioses escuchan (a partir de 2000)...

Antes de Manipulaciones, que es una postura de análisis posmoderno, hice otras cosas. Cuando regresé de Ucrania realicé mi exposición del regreso en la biblioteca provincial de Holguín. También hice una primera exposición cuando me gradué en Cubanacán, en 1973; además, dos exposiciones de copias de grandes pintores, en 1975 y 1978. Fue el primer paso hacia una estructura de análisis de lo que iba a trabajar en el futuro, pues estaba democratizando las cosas, exhibiéndolas, dando conferencias. De ahí seguí con el estudio del Renacimiento, sobre todo. Lo fui mezclando con visiones más más contemporáneas; hice cosas mejores, hice de todo, porque para aprender tienes que machacar. En Boscomanías estudié la obra de El Bosco, y su trascendencia. Todas las relaciones que existen en la historia, esas idas y vueltas, son para mí muy importantes.

Muchos opinan que pintar es una manera de ir dejando partes de uno mismo en cada obra. Lo que me lleva a preguntarle: ¿hasta qué punto un pintor “va dejando su vida” en cada lienzo?

Esa idea tiene que ver con lo que nos dejó el romanticismo como pensamiento del arte: es el artista, como decía Antonia, enredado en un trapo negro imaginándose las cosas. Musa, no, la mía es secretaria. Sí, entra a trabajar por la mañana cuando desayuno y se va por la tarde. Trabajo como cualquier persona, no dependo de una inspiración, eso sí, cuando inicio un sector de estudio, lo hago hasta reventarme y lo disfruto.

Uno tiene que saber qué quiere y para qué lo quiere. El que mire mis cuadros pensando que va a encontrar el estilo personal, los sufrimientos y las pasiones de los pintores modernos, está muy fastidiado, por ahí no me va a encontrar. Si me busca a través del conocimiento, sí, como una persona estudiosa de una cultura, una tradición. Mi vida ha sido un poco la interacción, no el reflejo. Reflejar es otra cosa. He interactuado con todo este mundo y esa interacción marca mi forma de ser y de pensar. Cuando trabajo con el código de Occidente estoy trabajando con un código que no nos es ajeno, porque Cuba fue colonizada, hablamos el idioma de una cultura milenaria, con los sedimentos árabes y demás que ya esa cultura traía. Logramos tener la riqueza de vocablos aborígenes, africanos... porque somos un *maremagnum* de mezclas.

Soy un resultado más de eso. Creo que reflejo algo que tiene que ver mucho con lo cubano, pero no con lo cubano signico, desde el punto de vista de lo que la gente reconoce o cree reconocer como cubano. Cuba es más que eso: no puedo permitirme

concebirnos como una palma real o un cocotero con cuatro mulatas bailando debajo y tomando ron. Debo sentir que me gusta el cuadro, que lo que estoy haciendo es bueno, o al menos digno. Lo grande que tiene el arte es su capacidad de expansión. La belleza es imperdonablemente adhesiva, no hay manera de escapar de ella.

Eso me lleva a otra idea suya: “Creo, como Warhol, en ella y comparto con él que si algo quedará del arte será su belleza”.

La belleza de las ideas, de las obras de arte, sean cuales fueren, con el soporte que sea o la locura más aparente: permanece. El hombre es un productor de arte por los siglos de los siglos. No importa cuál sea el medio, el soporte. Todos los soportes son válidos; creo que Da Vinci hubiera hecho hoy día videoarte. Creo saber cómo ir al público, y cómo llevar determinada idea o lenguaje hasta un grado de comprensión. Si la gente disfruta, me basta y me sobra.

Aunque hay narración en su obra, ha dicho que no le gusta ser anecdótico: “Soy de los que rehúyen la anécdota...” ¿Por qué?

No puedo hacer una pintura anecdótica porque no trabajo con relatos. El mío es un relato epocal, de una época muy larga que abarca siglos. Por tanto, un cuadro te puede contar una pequeña faceta de una historia, pero esa historia se imbrica en otra y en otras... y son como la evolución de la humanidad. Una detrás de la otra y si no, no tiene sentido.

Usted ha realizado dos amplias exposiciones personales, a manera de antologías de su obra: Voces del silencio (MNBA, 2002) y Paralelos. Cosme Proenza: historia y tradición del Arte occidental (Centro Provincial de Artes Plásticas de Holguín, 2011).

Paralelos... es la columna vertebral de mi obra. Comparé diferentes etapas del arte en relación con mi trabajo. Dentro se hallaba *medio Occidental, o donde el fin justifica el Medio*, que era la capilla que había abajo e hice para esa exposición. Medio es lo que utilizas, el óleo; y occidental, de Occidente, y alude, a su vez, a la hibridez insoslayable de nuestra cultura. Lo que se reflejaba allí, en esa capilla, era el principio y el final de la pintura: seis siglos de existencia resumidos. El fin de de una manera de entender la cultura, la modernidad o las grandes narraciones.

Por dentro estaba el siglo xv, la primera gran obra importante al óleo, el *Políptico de Gante*, y por fuera estaba toda la escuela abstracta estadounidense, el fin de eso; es decir, ya la pintura se acabó ahí, llegó a la belleza total con la abstracción. Cuando la expresión es igual a la belleza máxima y la belleza máxima es un cuadrado de un solo color, no hay nada más. Tope. ¿Y después de eso qué hay, si ya está a tope? Con la invención viene el juego, hasta hoy día con las cosas que se hacen, que son arte, artes plásticas, pero que no tienen pinceles ni pintura, o en las que ya no necesitas pinceles para hacer pintura. Si tuviera edad haría eso.

No olvido que en la entrada de la Bienal de Venecia observé la pieza de unos estadounidenses: un tanque de guerra bocabajo. Ellos llevaron cinco deportistas que, corriendo, movían las esteras del tanque. ¿Cuánta inteligencia, contenido y maravilla? Mis respetos. Era la belleza de la sensibilidad humana, que no tiene parangón. Ya no tengo oportunidades, lo mío es otra cosa. Lo que pasa es que estas exposiciones se insertan dentro de la contemporaneidad. Tengo más de setenta años, pero mi obra no deja de ser contemporánea, porque es una obra de análisis, que no trabaja con algo muerto.

Y respecto a la muestra en Bellas Artes, en 2002...

Esa fue una curaduría no hecha por mí, se presentó entonces, por otros, todo lo que se creía que era mi trabajo. Entre ello este cuadro [Cosme señala la primera obra de su conocida serie *Los dioses escuchan*, fechado en 2000, que custodia, imponentemente, detrás de nosotros, una de las paredes de su casa], con el que no estoy en contra, pues todo es mi obra. Este lo bautizó, ¿tú sabes quién?, Abilio Estévez. Él es mi gran amigo, estaba un día en mi

casa y yo había empezado este cuadro. Se hospedaba en el hotel Pernik y me llamó por la noche: “Coño, cabrón, ese cuadro tuyo no me dejó dormir anoche”. Le digo:

“Ni que fuera un bicho tan feo”. “No, precisamente, la belleza es la que no me dejó”, y me metió un teque de esos. “Cómo se va a llamar esa obra”. Le dije:

“Yo primero hago los muchachos y después los bautizo, y a veces no soy muy bueno poniendo nombres, por qué no se lo pones tú que eres escritor”. “Tú me das ese honor”. “Pues sé padrino”. “Me da pena, yo después te llamo desde La Habana. Te voy a dar una lista, tú escoges el que te dé la gana”.

Luego me llamé: “Cosme, aquí tengo la lista. Dime cuál te gusta. El primero es —casi siempre el primero es el que sirve, lo demás se repiensa— *Los dioses escuchan*”. “Ya no me digas más nada”, le dije. “¿De verdad no te digo?” “Ya no me digas más nada, el esfuerzo posterior no me interesa. Me interesa esa eyaculación poética tuya”, le respondí.

Cosme, ¿alguna vez ha sentido que esas imágenes que una vez pintó de forma apasionada han “muerto” para dar paso a otras imágenes nuevas?

Sucedió, precisamente, con *Los dioses escuchan*.

Era un cuadro, pero se convirtió en una serie muy larga. Una poética que tiene un sentido hasta un momento determinado, no puedes amarrarte con ella porque te mueres. Recuerdo que en Madrid estábamos exponiendo en el Pabellón de Cuba, y entonces un representante de Christie’s me dice: “Maestro, ¿cuándo vamos a subastar? ¿Quiere hacerlo este año o el que viene?” Le digo: “No, no, no...” “¿No, no tiene cuadros?” Y le respondo: “Cantidad”. “¿Pero, por qué?”, dice. “No, mire, sería un poco amarrarme al mercado, mi pintura nada tiene que ver con eso; yo vivo de ella, se venden mis cuadros, pero mis cuadros no se hacen para eso. Los conservo, los colecciono, pero si me subasto con ustedes y da la casualidad que sale bien subastado, me hacen una oferta de cinco años de esclavitud y no puedo pintar otra cosa que no sea lo que a ustedes les dé la gana”. Él me miraba y me dijo: “Joder, primer cubano que me dice eso”.

¿Por qué ha dicho que ha realizado su obra en condiciones adversas?

Vivimos en un país tropical, somos la llave del Golfo, pero con una historia convulsa, de carestías, sueños y realidades. Si quiero pintar algo y no lo tengo, me las tengo que ingeniar. Eso te hace buscar soluciones, pero es difícil. Yo empecé a conocer museos casi a los cuarenta años. Lo angustioso de la carestía es también la falta de información visual que necesita un artista. Mi obra ha sido construida a partir de libros, con unas impresiones malísimas. Las primeras reproducciones que tuve eran en las páginas centrales de la revista *Vanidades*, pero gracias a que se me ocurrió estudiarlas, empecé a pintar a partir de estos maestros. Tienes que arriesgarte y aquí vivir en Holguín es un riesgo.

A propósito, ha dicho que “Holguín son dos: el Holguín que es mi casa y el que está de la puerta para afuera”. ¿Qué significa Holguín en la obra y la vida de Cosme Proenza?

Tu casa es un lugar donde habitas, tu predio, tu patria; donde mandas o eres mandado. Aquí experimento la admiración, pero no la admiración esa de sentirme un icono, sino el orgullo que siente la gente al saber que aquí hay una persona que es reconocida, nombrada... Incluso aunque no entiendan el arte que haces. Y trabajar en estos sitios con la alta cultura trae precios, si no lo manejas a lo largo del tiempo. Tengo una vida artística realizada y no me ha hecho falta estar en La Habana; sin embargo, disfruto mucho el que a alguien que no es intelectual, que es una gente común, le guste mi obra. Me siento muy seguro de lo que he hecho, aunque la gente no siempre conozca el interior. Ser, desde Holguín, reconocido, visto, vale más que cualquier otra cosa; eso no se compra bajo ningún precio ni circunstancia. Así seguí trabajando y después de una serie, haré otra más.

Cosme trabaja ahora en las pechinas de cua-

tro metros de alto de la Catedral San Isidoro de Holguín. “Esto es un acto de agradecimiento por el don que Dios me dio cuando nací”, asegura. Además, tiene proyectado un monumento al arribo de la imagen de la virgen de la Caridad del Cobre por la playa Morales, en la bahía de Nipe.

Es casi un torreón medieval. Es una especie de cono truncado que recuerda el manto de la virgen de lejos, y en su interior hay una especie de pequeña capilla y una cruz calada en la pared que deja ver la bahía de Nipe. Muy lacónico, por fuera está cubierto de piedras de cobre, brillantes, que por el día debe ser precioso, y por dentro, de conchas marinas.

Usted ha dicho también: “Yo trabajo con la superficie, con la cáscara de toda la pintura histórica. Ya no es manipular, porque ya manipulé bastante con otros elementos, donde eran evidentes las manipulaciones de la historia del arte”. No le molestaría que le llamaran alegórico o paródico, en el buen sentido de recrear y reinventar su obra, o de volver a una tradición y trabajar sobre ella, como si fuera de la copia al homenaje, y de este a la inversión...

La alegoría es una palabra que no cabe en toda mi obra.

Entonces, no se considera alegórico... ¿Por qué?

No, son signos e intertextualidades. Mira [señala uno de los cuadros de la serie *Variaciones sobre temas de Matisse*], cuando la gente lo ve, está acostumbrada a aquello. Esto es un estudio de la obra de Matisse, lo fui mezclando con obras importantes, iconos de la historia del arte. Estoy mezclando algo que es imposible de fusionar, pero lo logré, está mezclado. El símbolo es otra cosa. Matisse estuvo en mi gaveta muchos años. Lo copié en esas dos exposiciones iniciales. Fueron hechas precisamente como puntos de partida para investigar. Primero estaba saciando la sed de mezclar, de estudiar... Eso no es nada fácil, es una tarea descomunal que gracias a la tecnología del libro he podido desarrollar desde un rincón tan apartado de todas las esferas.

Después, fue pasando el tiempo y creé una especie de columna central que era la que soportaba este discurso, y ya estaba establecida, organizada, recuperada. Aquel no era el momento con Matisse, sino ahora, divertirme con él después de viejo. Con una carga de trabajo y experiencia. No es que Matisse no sea serio, pero para cantar tienes que aprenderte las notas y Matisse es canción. Había trabajado incluso lo abstracto y dije no, para atrás, me falta una puerta. Trabajé Matisse y luego continué con lo abstracto de una manera más consciente de esa mística. Son piezas imprescindibles en mi obra como parte del discurso.

Algún que otro crítico lo ha catalogado de pintor “posmedieval” y a finales del siglo pasado usted mismo calificó su pintura como new age, “porque plantea una serie de revalorizaciones de contextos historicistas en una búsqueda constante de lo nuevo”.

La descalifico. La ventaja de ser viejo es que eres como san Juan en el *Apocalipsis*, que ves un poco desde más alto cada vez. Asumí lo *new age* en parte quizá por desconocimiento. Trascendí muchísimo ese tema, pues la evolución de la vida, de las cosas, del pensamiento humano, cada día nos demuestra mucho más profundamente que lo *new age* no existe. Siempre ha habido momentos cumbres y eso es lo que defiendo. Por ejemplo, en la pintura, quién me puede convencer de que los dibujos de Lascaux son inferiores a la Capilla Sixtina. Ese fue el momento más alto que tuvo el hombre de esa época. El hombre nunca fue primitivo, siempre fue hombre y fue sensible. Cada etapa ha sido una piedra más de esa gran pared que constituye la historia de la humanidad. Si le sacas una piedra a esa pared, abriste un agujero irremediable; ya no es una pared sólida, estable. Yo soy un estudioso. Más bien, soy un investigador que trabaja con los códigos del arte europeo.

Cosme, puedo decir entonces que su pintura es investigación...

Es eso, es pura investigación. <

XXIV Premio de Poesía *La Gaceta de Cuba* y Beca de Creación Prometeo

EN LA HABANA, A LOS 15 DÍAS DEL MES DE ABRIL DE 2019, NOS REUNIMOS para definir el XXIV Premio de Poesía *La Gaceta de Cuba*, que se convoca con el auspicio de la Corporación de Arte y Poesía Prometeo, de Medellín, Colombia.

Susana Haug, Luis Lorente y Juan Nicolás Padrón, luego de analizar la totalidad de los cuadernos concursantes, acordamos por unanimidad otorgar menciones al Premio de Poesía, en virtud de su alta calidad literaria, a:

- “El abismo escogido”, de María Iluminada González
- “Milenrama”, de Mercedes Melo Pereira

Otorgar la Beca de Creación Prometeo a *Madera*, de Rubiel G. Labarta, por la coherencia estilística de una propuesta audaz y tierna a la vez, que trata mediante un fino hilo conductor diferentes historias en un tono reflexivo y personal, con una bien resuelta complejidad y un valioso diálogo de humanismo, sin alardes de erudición.

Otorgar el Premio de Poesía *La Gaceta de Cuba* a “Cura de caballo”, de Moisés Mayán, por lograr cohesión imaginativa en un discurso intrépido conceptualmente, pero sin agresividad expresiva; defender diversas variaciones sobre un tema bajo las sutilezas polisémicas del buen arte poético, sin acudir a retóricas manidas ni rebajar el lenguaje; argumentar y sostener el lugar de la palabra, y apelar a la ironía, sin abusar de ella, para proponer redefiniciones de la poesía y el poeta. <

Cura de caballo

Moisés Mayán

La cura es un dolor desnudo y es un rayo
que alza en dos patas la bestia y le hace morder
y cargar contra el viento.
LUIS SUARDÍAZ

CURA DE CABALLO

El resultado natural de la postración de la poesía son los poemas/ escaras. El cuerpo lírico lleva demasiado tiempo bocarriba. Decúbito supino sobre el lomo maltrecho del país. La fijeza corrompe la carne del lenguaje. Supura. Apesta. Agoniza. Está en juego la sobrevida poética y no es momento de andar con paliativos. Para que salga de su melancolía, el dedo en la llaga. Esparcir sal en la sangrante úlcera. Remover con violencia la costra de la pústula. Dejar en carne viva la mortecina piel. Al mal arrancarlo de raíz. Alcohol. Alcanfor. Antibiótico. Analgésicos no. Que arda. Que aülle. Que alucine. A la poesía, haríamos bien en practicarle repetidas curas de caballo.

APERTURA DE CABALLO

Si no eres José Raúl Capablanca ni Bobby Fisher lo recomendable es una apertura de caballo. No el caballo hermoso, con la cola que reluce y el pelo como seda. “Caballo de paseo no gana batallas”, señalaba Martí. El caballo de la vida es otro. Caballo f3. No estamos hablando de una raza. Árabe. Bereber. Holstein. Estamos hablando —eso sí— de la ubicación en el tablero. Caballo f3. Caballo de guerra. Caballo de fuerza. Caballo del rey blanco. Plantar cara desde el primer movimiento. La letra del caballo es ele. Letra repetida en el nombre del caballo. El paso del caballo es ele. Ele de laberinto, labrapuntas, lanzallamas, láser, latigazo. Ele que cruza sobre la infantería. Ele que hostiga. Ele que obliga. Caballo f3.

RAPSODIA

El animal de mi madre es el caballo de parto. Mi madre trata de salvar la madrugada en el caballo de parto. Como Bolívar en el cruce de Los Andes. Con hambre y frío. Mi madre inhala y exhala. Mi madre puja. Mi madre primeriza. Yo primogénito. El caballo de parto, mi madre y yo. (Una rareza biomecánica. Versión contemporánea del centauro.) Larguísima es la madrugada insular. Lento, muy lento, el caballo de parto. Las sucesivas coronas del desfiladero, van creciendo corona tras corona. Paso es el paso del caballo de parto en el abismo. (Ya lo iba a decir.) En lo alto del caballo de parto la independencia de América es un asunto trivial. La independencia de la poesía es absolutamente prescindible. Mi madre lo hace por mí. Espolea el caballo de parto. Inhala y exhala. Puja. Cuando escucha el llanto, sabe que ha cruzado su propia cordillera.

PRAGA 68

Como los tanques soviéticos en Praga entra mi poesía en el lector. El poeta debe ser totalitario. Plantarle cara al lector. Imponer respeto. Aplastar sus consignas. “A mí no me gusta la poesía”. Un tanque. “Yo que me considero un buen lector, no soporto la poesía”. Otro tanque. “La poesía actual es inconsumible”. Un tercer tanque. Tanque soviético. Hipotético tanque. Tanque poético. El Pacto de Varsovia. Una interminable columna de tanques contra el lector. Contra esa absurda figurilla. No se puede ser condescendiente. O acabaremos escribiendo para otros poetas. Que de paso, tampoco nos leerán. Ya basta de espléndidos pavorreales. De crisantemos trenzados. De silenciosas barcas de papiro. La poesía no es un caracol nocturno en un rectángulo de agua. Vaya dislate. La poesía es un tanque de guerra. Un tanque soviético. Y su función es incomodar al lector. Presionarlo. Hacer que el lector se prenda fuego. A lo bonzo. En su plaza de Wenceslao. Pero jamás renunciar al imperio de la palabra. Entrar a los cotos que se resisten al poder (absoluto) del lenguaje. Entrar a la fuerza. Entrar a por todas. Como los tanques soviéticos en Praga.

ANTÍPODAS

Los vecinos de cierto barrio de Pensilvania despiertan con el perfil de un camello sobre la nieve. Nada exclusivo distingue al animal. La nieve es solo la reunión de minúsculos cristales de hielo. Pero el camello y la nieve son dos pánicos enfrentados. La aparición desata el caos. Colapsan los núcleos de sentido. Pierden el magnetismo las palabras desierto, arena, beduino, duna, sol. Palabras imantadas por la palabra camello. Se detienen y congelan ante las palabras invierno, blanco, frío, nieve. Los vecinos llegarán tarde al trabajo. El animal estará en la portada del diario vespertino. ¿Qué hace un camello a miles de kilómetros de la península arábiga? ¿Qué hace un camello en el gélido amanecer de Pensilvania? Nadie piensa en el zoológico, en la jaula entreabierta, en el descuido del vigilante. La poesía es un camello sobre la nieve. Pero nadie piensa tampoco en esa posibilidad. En este poema yo también dejo la jaula abierta.

DESHIELO

Cuando baja la temperatura nacional, empieza a congelarse la poesía. Una leve película de escarcha interfiere ante los ojos del lector. Signos iniciales de hipotermia, versos temblorosos, confusos, torpes movimientos literarios. Poemas fríos en un país refrigerado. Si lo adviertes es porque aún estás a tiempo. Si lo adviertes pídele consejo a Ilyá Ehrenburg. Pídele consejo a Aleksandr Solzhenitsyn. Los escritores rusos son expertos en lidiar con el invierno. Sus obras, latas de carne congelada. “Carne rusa para lector latinoamericano”. A modo de etiqueta. La Editorial Progreso le quedará muy reconocida si le comunica su opinión sobre el libro que le ofrecemos. (Zubósvki bulvar, 17. Moscú. URSS). Lo apropiado es relajarse un poco, coexistir pacíficamente, liberar millones de versos prisioneros. Ya que trajimos a colación el tema ruso, ¿oíste hablar del deshielo de Jrushchov?

TRABAJO DE INTELIGENCIA

No confundo el placer con la poesía. A casi nadie le sienta bien mezclar trabajo y placer. No soy un actor de cine para adultos, así que conservo las cosas en su sitio. Delimito espacios. Trazo cuadrículas. Escaques blancos. Negros escaques. Pudiera deslizarme a mi antojo con paso de caballo. Con el clásico paso en ele. Pero he aprendido a estar quieto. Anticipando posibles jugadas. Construyo minuciosamente a mi enemigo. La poesía es una enfermedad crónica. Gottfried Benn. La poesía es carroña. Charles Baudelaire. La poesía está en rebelión permanente contra sí misma. Mahmud Darwish. No hay ningún placer en ello, créanme. Es solo trabajo de inteligencia.

TEORÍA DEL ORDEN

Para ciertos usuarios de la lengua, es fila, para nosotros, cola. Cola como de caballo. La terca costumbre de ordenarnos. Cola hirsuta de caballo salvaje. ¿Es usted el último, compañero? No conozco al hombre que me antecede. No conozco al hombre que marca después de mí. Pero soy su punto de referencia. Entre dos desconocidos transcurre mi tiempo. Uno que me ignora. Otro que me vigila. Recortados por la misma tijera de la necesidad. Cuando estoy por comprar llega un viejo hermoso. Con esa barba llena de mariposas. Pase usted, maestro Whitman, le digo. Y viene Eliot y hace el cuento de su esposa perturbada. De Vivien y sus depresiones. De Vivien y sus cambios de humor. Y Eliot termina comprando. Y viene Borges. ¿Quién no dejaría pasar delante a un pobre ciego? La cola se vuelve un hervidero de murmuraciones. Un señor que no es Whitman, ni Eliot, ni Borges, que no ha escrito nunca un buen verso, declara: “Este país es el caballo de las mil colas”.

CABALLO DE FUERZA

Ya la vida viene de regreso en su caballo de fuerza. En su caballo de pensamiento. En su inmaterial caballo de herraduras magnéticas. Palimpsesto de todos los caballos de la historia. Caballos de los carros de Ramsés II. Caballo de Carlomagno. De Aníbal. De César. Carne de caballo aderezada con pólvora. Rancho del día para las malcomidas tropas de Napoleón. Caballo mental. Caballo en tinta empapado. La vida, como un gimnasta en el caballo con arzones. Ejercicio de olímpica complejidad. La vida sin opción de descabargar. La gloria de un caballo depende del jinete. Premisa, como es de suponer, injusta. ¿Por qué insistimos en soslayar lo irrefutable? Caballo y jinete piensan cosas diametralmente opuestas.



Rubiel G. Labarta

CARTOGRAFÍAS

Todas las tardes hacemos conteo de las figuras que la carcoma deja en los horcones, en las traviesas, en la áspera madera de los ventanales por los que vimos cómo partían los amigos. Ventanas para contener la tristeza, dice mi madre, en su afán de poner nombre a las cosas que no deberían ser nombradas. Una línea parece un árbol o un rostro de mujer dormida. Mi madre sabe que el tiempo de la caída ha llegado. Lo anuncia con palabras que retumban en el duro umbral de la familia. Debo sospechar que hay algo de serena alegría en estas tardes en que mi madre se arroja y reza con los ojos clavados en el techo de zinc donde el humo de la leña y de las velas se confunde. Tiempo de la caída que nos coloca bajo el maderamen tibio de la casa a mirar las postales que nos mandaron los amigos e inventar historias donde un hombre corre hacia una mujer, alguien regresa a las comidas del domingo, a los cuartos de mal dormir, al hacha y al martillo, cosas que durante años fueron la vida. Uno se va como dicen los boleros de antaño, se va con la visión de un muelle en el atardecer, pero siempre regresa a esta casa, a las conversaciones en la noche bajo el techo de zinc, por la línea incesante que va dejando la carcoma.

MATRIOSHKAS

En casa siempre tuvimos una matrioshka de madera bruñida y un bonsái. Al mediodía sacábamos la planta al sol y a veces desmontábamos las piezas del juguete con algún secreto propósito que jamás me fue revelado. El bonsái era el símbolo del triunfo y la matrioshka era el símbolo de la tristeza. Cada uno cumplía bien su función. Nos mudamos tres o cuatro veces. La casa cada vez más pequeña. La planta siguió creciendo con las lluvias. Nuevos árboles tendríamos, un jagüey, un tilo, otro bonsái prácticamente idéntico. Matrioshkas no. Cuando dejamos de encontrar muñecas en el interior, no supimos qué hacer. De vez en cuando nos quedábamos mirando algún tronco de árbol. Buena madera pensábamos. Pero no movíamos un dedo.

LA RAÍZ

*que es piedra angular
y sostén,
la del jardín que se secó por culpa nuestra,
la que creció debajo de los guijarros,
la raíz terrosa de los álamos
que a veces eran trasplantados
como quien sabe
que en la mudanza está la fuerza,
la dulce raíz de las tisanas,
la que alguna vez atravesó el suelo de la casa
y lo hizo añicos,
la que flotaba en la olla de la sopa,
la perfecta raíz que un día será nuestra nostalgia,
la raíz de las cosas inalcanzables,
la impredecible raíz
que se hizo árbol
y creció torcida.*

PAÍS AL MEDIO DÍA

De pie frente a los toldos nos asombramos como dos que conocen la serena belleza de las artesanías. Esa belleza detenida de las figuras de madera, que hábilmente proponen los vendedores, siempre nos pareció falsa. Sin embargo, miramos bajo los portales en ruinas y dejamos que golpee con fuerza el hierro de la asfixia. En el mostrador, las curiosas figuras parecen contemplarnos desde otra edad, desde otro tiempo en el que hemos empezado a desplomarnos como el cemento de estos techos. M habla del álamo del patio y su tronco acorchado que nunca será útil. Luego, regresaremos a casa, felices de haber sucumbido a las sutiles trampas de la razón.

AUSENCIA QUIERE DECIR OLVIDO

¿Te he contado alguna vez de que ese era el sillón de mamá? Un sillón de ébano, estilo Luis XVI, que había heredado de la abuela. Allí se sentaba, en el rincón, después de colar café, para ver pasar a los viajeros con sus pequeños bultos de ropa al hombro. Dos o tres días después de que mamá muriera el sillón perdió una pata en circunstancias que no valdría la pena recordar. Entonces quisimos repararlo, pero nunca era un buen momento. Y con el tiempo lo olvidamos. Hasta que hoy nos hizo falta algo de leña para el fogón y pensamos casi con tristeza en el rinconcito en que mamá bebía el café viendo pasar a los viajeros. Casi con tristeza vemos arder el ébano con el consuelo de creer que hicimos lo correcto.

OJOS DE PERRO

Esta tarde miré al ojo de los carpinteros. Grandes ojos de perro, mansos y vacíos, como los de algunos muertos que conozco. Son duros estos días de agosto. Ellos iban a descansar bajo la sombra de los pinos sin más ambición que recostar la espalda contra el suelo y ser felices. Acaso fue en la fugacidad de un instante o en la fugacidad de una vida. Pude mirar los ojos apacibles y vacíos de los carpinteros, sin más ambición que ser felices. Esta tarde, miré sus ojos y sentí envidia, las hondas raíces de la envidia afincarse fuerte. Si buscas en mis ojos, tal vez acabes por encontrar algo que no esperas.

ANILLOS EN LA MADERA

Recuerdo que tenía una caja de cartón. Un arca diminuta, forrada con papel de regalo. Una pequeña caja fuerte donde guardar las cosas queridas. Como jamás ostenté mayor fortuna, es decir, un bote, una casa, una ciudad para descansar el alma, de vez en cuando quisiera construir una caja parecida. Sentarme en la molicie de las tardes y hacer inventario. Poner allí la marca de los malos y los buenos tiempos, anillos que la vida esculpe en la madera para que nada caiga en saco roto.

LEÑA VERDE

Los amigos, inclinados sobre una taza de café humeante, son parecidos a la leña verde que arde en el fogón. Este va a ser un día normal y aquí jugamos a podrirnos en la tarde de los municipios. Una vez vi los cedros incendiándose en la manigua, cuento. Ellos beben a sorbos y me miran con el ojo de la eternidad. Un ojo humeante y nervioso por el que no se puede ver hacia el futuro. Mientras yo soplo la leña, ellos soplan el café y relatan historias donde estoy ausente. Hurgan en la nostalgia con el bastón de remover las brasas. Tal vez hubo una carta hablando de la sequía y el calor y las claudicaciones. Dos o tres llamadas telefónicas para marcar los territorios del recuerdo. En torno a la mesa quedan los amigos, una visión borrosa entre el humo del café y el humo de la leña, así, detenidos, comenzando a podrirse en la tarde de los municipios.

COMO LAS HOJAS DEL OTOÑO

La talla es un oficio para el que se requiere mucha paciencia. Hay que hundir la trinch a y esperar a que la madera tome forma. De la paciencia siempre fuimos grandes conocedores. Dirán que aprendiste de tu padre, que estuvo doce años de su vida siendo ayudante de carpintero para mantener a cuatro hijos, mientras tu madre barría el aserrín y la tristeza bajo una claridad sospechosa. Con el tiempo entendimos que, en la vida, como quien talla en la madera, hay que esperar a que cada cosa ocupe el sitio que le corresponde. Vuelves a trabajar después del café. Sabes que la belleza a veces puede sorprenderte. Y que en la obstinación está tu fuerza. Después el pan sobre la mesa, la cama donde reposarás junto a M y le hablarás de la paciencia, de este oficio en el que caen tus días como las hojas del otoño. Hablarás como quien pide una disculpa, bajo el magro techo de la casa que anuncia, como cada noche, el impostergable comienzo del derrumbe.

LLEGAS CUANDO YA SE HAN IDO

Tocas el corazón de la madera. Golpeas de nuevo sobre la madera remota de una ventana. Algo de hermoso hay en las ventanas que se cierran / en las preguntas que se cierran. Y nadie dentro de la casa. Los últimos habitantes partieron al amanecer. Uno nunca llega a tiempo a las pequeñas rupturas del espíritu. Ahora querrás llamar tres veces. Querrás buscar las siete diferencias / mirar en las fotografías una pared o una cornisa que tal vez acabó ardiendo en el fogón. Colocas el martillo encima del clavo / el clavo sobre la bisagra. Debajo, la madera sabe que llegará un momento en el que todo es golpe. Un crujir de huesos al fondo del pasillo para justificar en la memoria este desorden de instrumentos que nunca volverán a ser completamente inútiles. Otra ventana abierta hay en la casa, una ventana por la que pasan los amigos y los muertos y preguntan por el café recién colado o por el número que salió en la lotería de la tarde. Los muertos y los amigos tienen su lugar, cuando llega el fin de mes y es desierto y cruzan peces con rostros conocidos, peces que viajan sin descanso hacia las grietas, hendidjas para advertir la brevedad de toda fuga. Los muertos y los amigos no pierden de vista las tablas arqueadas por la humedad, los agujeros tapizados con viejos retratos de familia en los que siempre aparece alguien incompleto. Pero tú insistes en evitar toda abertura sospechosa. Sabes que, si cruzan (los muertos / los amigos), ya no tendrás fuerzas para cerrar a cal y canto las ventanas de esta casa que desconoces. Clavas sobre la madera remota de una ventana, con la esperanza de que un día acabe en ti esa obsesión por hacer uso del martillo, por golpear, como buen carpintero, el duro corazón de la madera.

LOS TALADORES

Los taladores no saben a qué árbol arrimar el hacha / no saben dónde acomodar la leña bien cortada / ni qué uso darle al aserrín que empieza a confundirse con islotes o pequeñas traiciones tan peligrosas como una hoja de sierra. Los taladores solo tienen la certeza del corte: en un tajo limpio a ras de suelo radica toda su estrategia. Les fue dado el gusto por arrasar con las cosechas: para ellos, cualquier tierra fértil es un terreno peligroso.

CABALLO DE MADERA VOL. 2

Tallé un caballo de madera para mi hijo menor. Era agradable el olor del aserrín y el olor acre del trabajo. Cada vez que recuerdo mi infancia, cuando éramos pobres y nos aburríamos sin un juguete, pienso en los robustos árboles del patio, en el cuchillo amolado, en la madera que se transfiguraba para cobrar maravillosas formas. Tallé un caballo para mi hijo menor. A veces, un caballo puede ser toda la felicidad.

Sergio Corrieri y la necesidad de sentirse retado

Luisa Marisi

Diálogo con Helmo Hernández

Fotos: Archivo familiar



El 2 de marzo de 1938 nació en la playa de Jaimanitas Sergio Lucio Corrieri Hernández, fruto del matrimonio entre Gilda Hernández y Fabio Corrieri. No puedo precisar si el segundo nombre rendía homenaje a algún lejano pariente de la estirpe italiana de su padre, o si se lo pusieron influidos por la cercanía del mar y ese mundo de pescadores que les rodeaba; el caso es que a mi padre no le gustaba mucho y solo lo utilizaba cuando resultaba estrictamente necesario, en algún documento oficial. Muchos años después, el azar concurrente, o tal vez el descuido de un funcionario público que no entendió los números manuscritos en su acta de nacimiento y confundió las fechas, hizo que desde entonces en su carné de identidad figurara 1939 como el año en que había venido al mundo. Ya en su madurez y pasados los cuarenta, este desliz era aprovechado pícaramente por mi padre para descontarse un año, de manera que en algunas biografías publicadas en internet se le adjudica como fecha de nacimiento 1939.

Rica y diversa fue la vida de este piscis, para el que el mar se convirtió de manera natural en una de sus más grandes pasiones junto con la actuación, la literatura, el dominó, y una marcada vocación de servicio público. Algunas de las claves desconocidas y anécdotas inéditas de su vida salen a la luz cuando conversamos con el profesor Helmo Hernández Trejo, quien habla de Sergio Corrieri desde la perspectiva de una entrañable relación familiar. Lo que el lector de La Gaceta de Cuba encontrará en “Conversar sobre el otro” en esta ocasión es la selección de fragmentos de una larga entrevista que realicé, a finales del año 2015, para mi documental Sergio Corrieri, más allá de Memorias, que tenía la intención de redimensionar la figura de Corrieri poniendo énfasis en su labor intelectual. Finalmente, el documental se estrenó en Cuba en octubre de 2018 y participó en la Sección Oficial del 40 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en diciembre del mismo año.

He decidido respetar el lenguaje coloquial de mi entrevistado, sin más retoques que los que requiere la palabra escrita, con la intención de mantener el mismo tono informal y la frescura de nuestra conversación.

Se trata de un testimonio que trasciende el análisis sobre la personalidad y la obra de Sergio Corrieri, porque se enfoca también en las condiciones y el contexto histórico y social que fue definiendo o generando cada una de las decisiones que tomó Sergio en la vida. Todo ello, visto desde la perspectiva de una persona cercana, que domina muy bien las herramientas de las ciencias sociales y la antropología, y que podía, por tanto, ofrecer también una valoración compleja del hombre que fue —que es— Sergio Corrieri y de la huella imborrable que dejó en el corazón de la cultura cubana.

Helmo, yo sé que para ti hablar de Sergio resulta difícil y doloroso, no solo por el hecho de que ya él no está entre nosotros, sino porque implica hablar también de tus más cercanos afectos en el ámbito familiar, como son tu padre Helmo Hernández, Gilda y otros más. No obstante, te voy a pedir precisamente que hagas un ejercicio de memoria y me hables sobre qué tipo de relación tenías con Sergio.

Para mí hablar de Sergio es como hablar de un hermano mayor, de ese hermano mayor que tú tienes y con quien por períodos tu relación no es tan intensa. Sin embargo, en otros períodos, cuando te va haciendo más falta, se vuelve más intensa; pero en todo caso, se trata de una relación que nunca dejó de ser —aunque estuviéramos hablando de trabajo o de las cuestiones políticas más serias—, una relación familiar. Y digo esto porque considero que es muy importante tenerlo en cuenta a la hora de validar la legitimidad de lo que yo puedo opinar sobre Sergio.

No puedo hablar de Sergio, aun partiendo desde mi infancia, sin estar en el teatro, sin verme dentro de un teatro. Y no puedo hablar de Sergio sin hablar también de la casa de huéspedes de la madre de Roberto Blanco, donde vivían él y Gilda inicialmente y donde yo lo conocí. Donde también estaba Lilian Llerena y estaba toda la gente que caracterizó y protagonizó el teatro cubano. No puedo hablar de Sergio sin pensar en Teatro Estudio, cuando estaba en Neptuno, arriba de la dulcería Lucerna. Pero por supuesto, sobre todo, no puedo hablar de Sergio sin pensar en Gilda.

Y Sergio no solamente fue ese hermano, si no que viene en el paquete entero de su familia, y su familia era esta que acabo de mencionar en mi infancia, cuando mi contacto con él era más de lejos, como suele suceder con los hermanos que tienen una diferencia de edad como la que teníamos Sergio y yo.

Pero cuando esta relación se vuelve familiar, insisto, y entrañable en un sentido directo con Sergio, ya Sergio está con Norma, ya están Luisa y Normita viviendo juntos todos en una misma casa, y ya está naciendo Claudio.

Entonces, puede parecer que lo que estoy diciendo son anécdotas y boberías, pero tienen que marcar un ámbito en el cual se desarrolla una muy intensa relación intelectual y una muy intensa relación de trabajo. Yo estaba siendo educado a través de un oído y de un ojo muy atentos a todo lo que ellos decían arriba del escenario, pero también de lo que hablábamos después, fuera del escenario. Lo que se hablaba a mi alrededor. En esos días de la infancia, yo estaba aprendiendo todo lo que pueda saber de teatro.

Hay una manera de ver la vida, desde la perspectiva del teatro, muy particular, en la cual uno siempre tiene que entender los motivos de los demás, las razones de los demás. No digo que sea buena ni mala, pero ayuda mucho a entender a la gente alrededor de uno y a vivir.

Por lo tanto, junto con mi educación formal en la escuela primaria y secundaria, en el bachillerato, etcétera, corre paralela una formación intelectual que nace del teatro, y que da, por supuesto, una sólida cultura teatral. Uno no puede tener una cultura teatral si esa cultura no se mueve en otros terrenos del saber humano, no solo artístico. Uno se tiene que interesar en saberes de orden sicológico, de orden filosófico, en saberes que tienen mucho que ver con las ciencias sociales, con otras manifestaciones artísticas.

No sabría decirte si Salinger, que es un escritor muy querido por mi generación, llegó primero a mí, o si primero leí *Franny and Zooey*, que estaba en casa de Sergio y Norma... y así, los libros viajaban de un cuarto a otro y de una casa a la otra; y se iba formando un gusto literario, un sentido de la poesía, un sentido de la belleza, de una manera bastante informal; de una manera bastante imperceptible.

Mientras tanto, yo seguía mi educación formal, e iba llegando a la universidad y todo eso. Y aquí viene... voy a situarlo aquí por un problema cronológico, mi primer encuentro intelectual con el hermano mayor.

¿Cómo se establece esa relación intelectual con el “hermano mayor”, ya a nivel individual, privado, donde no entra el resto de la familia?

Cuando yo tenía más crisis e inquietudes sobre a qué iba a dedicar mi vida, qué cosa iba a ser profesionalmente —por supuesto, en el fondo de mi alma quería ser director teatral; estaba seguro de que no quería ser actor, pero quería ser director de teatro— me acuerdo que un día Sergio percibió que me estaba pasando eso. Yo era muy jovencito, estaba empezando en la universidad, y me acuerdo que me dijo: “Mira, te voy a decir una cosa, Helmito, si tú quieres dedicarte a lo que tú quieras, por ejemplo, al teatro, dedícate ya sin pensarlo. Tienes que tirarte como desde un trampolín y caer al agua, porque tú no te das cuenta, pero está creciendo mucho dentro de ti el espíritu crítico, la capacidad de ser crítico con respecto a esa actividad, y si llega un momento en que tus capacidades críticas crecen más que tus capacidades expresivas, profesionales, ya se creó un abismo que nunca vas a poder sobrepasar, porque siempre vas a sentir que estás haciendo el ridículo”.

Y esto, que vale para el teatro, vale para muchas más cosas en la vida. Todo tiene que ver con esa capacidad de lanzarse primero a la aventura y luego desarrollar la capacidad de pensar y de reflexionar.

Me gusta situar ahí un comienzo de un diálogo de otro orden, privado, con Sergio. Donde ya no está presente Gilda, donde ya no está mi padre presente, donde ya no está ni siquiera Norma, ni tú, ni Normita, ni nadie... una conversación privada entre Sergio y yo.

Esto era un mundo de intelectuales, matizado por una vida cotidiana muy precisa, muy estable. Lo curioso es que toda esa gente de la que estamos hablando era gente muy joven y ya tenían un espacio en la cultura cubana muy bien ganado. Estaban absolutamente situados en espacios que nadie más llenaría, si no ellos.

Y eran como un grupo de entretenimiento, que tenía lugar más en la parte de la casa donde vivía la familia de Sergio, que donde yo vivía. Pero me gusta hablar de esos dos apartamentos como si fueran una sola casa, porque durante mucho tiempo estuvieron demasiado interconectados.

Era una vida en que orgánicamente se imbricaba la vida cotidiana con la formación y el ejercicio del intelecto, permanentemente. Pero al mismo tiempo, quién sabe si esto sea más importante, se desarrollaba —y esto sí viene desde la infancia— el sentido de la responsabilidad con la sociedad. El sentido de entender la política desde perspectivas siempre muy profundas y la capacidad. Yo no recuerdo nunca haber hablado de política con Sergio sin que fuera desde la perspectiva más profunda posible.

Sergio ha declarado en algunas entrevistas que su entrada en Teatro Estudio fue crucial para su preparación como actor, pero que además lo preparó ideológicamente para lo que estaba por venir, que era el triunfo de la Revolución, así que te voy a pedir que me hables de Sergio como actor y director teatral, y de su participación en el núcleo fundador de Teatro Estudio y como profesor de la academia creada por el grupo en Neptuno 510.

Sergio, a esas alturas, no solo era un actor muy conocido, habiendo hecho teatro desde el principio en el Teatro Universitario. Sergio sale a la palestra en el teatro cubano con la puesta más importante de los años 50: *Largo viaje de un día hacia la noche*, estrenada en Cuba a finales de 1958, solamente seis meses después de su estreno en Broadway.



Esta fue una experiencia que cambió el teatro cubano. Lo cambió porque fue la primera vez que las ideas de Stanislavski, e incluso el pensamiento teatral de Brecht, se integraron al quehacer escénico cubano.

Fue la primera vez que se estuvo ensayando por tanto tiempo una obra de teatro, en la cual intervinieron Vicente [Revuelta] como director, Sergio haciendo el personaje que es O'Neal, el más joven; mi papá [Helmo Hernández] haciendo el hermano mayor de Sergio, Ernestina [Linares] haciendo la madre, que es un personaje muy importante, y Pedro Álvarez haciendo el padre. Ellos cuatro llevaban el peso de la obra.

De manera que cuando hablemos de cómo entró el método Stanislavski en Cuba, aquí había actrices como Adela Escartín que llegaron después de la guerra, que conocían el método; actores como Adolfo de Luis y directores que habían aprendido algo del método en los Estados Unidos... pero los que lo pusieron en práctica por primera vez en una puesta en escena que seguía esos principios—y por ello esa es la puesta en escena fundadora de Teatro Estudio—, fueron los miembros de este grupo en el cual estaba Sergio.

Ahí surgía Teatro Estudio, con el manifiesto tal como se conoce. Es un documento que todo el mundo puede consultar y leer; con una vocación esencialmente artística y, por lo tanto, también una vocación social, política, muy bien definida. No hay nada más estruendosamente político que la belleza. Ser capaces de producir poesía, ser capaces de producir arte, como lo hacía la gente que creó Teatro Estudio, dirigido a transformar el mundo, a transformar la realidad, era la manera más profunda de hacer revolución, de hacer política, para un artista.

Muy rápidamente Teatro Estudio se convirtió en una academia. Lo que ellos ya sabían empezaron a trasmitírselo a los demás, y Sergio fue uno de los primeros profesores de esta academia donde casi todas estas grandes figuras del teatro cubano dieron clases.

Ya Gilda había sido arrastrada hacia el teatro a través de Prometeo por otra gente, más que por Sergio, para ser honesto; pero luego Gilda entró también en Teatro Estudio, donde dirigió sus primeras obras de teatro y donde Sergio también dirigió.

No solo fue protagonista de obras inolvidables, trascendentales en la historia del teatro cubano contemporáneo. Estoy pensando, por hablar de una sola, en *Fuenteovejuna*, o en *El perro del hortelano*. Podría hablar de muchas más. Estoy hablando de clásicos.

Desde Teatro Estudio Sergio dirigió *Contigo, pan y cebolla* por primera vez. A los cubanos les encanta ver la dramaturgia cubana. Eso es un hecho notorio en el teatro cubano contemporáneo.

En esa época no había una dramaturgia cubana rica. Estaban comenzando muchos de los dramaturgos que después se volvieron importantes. *Contigo, pan y cebolla* fue el primer estreno importante de Héctor Quintero. Sergio lo hizo con un equipo que configuraron Berta Martínez y [Manuel] Pereiro, un actor que venía de Prometeo que era muy amigo de ellos, y con otros actores más jóvenes.

Sería muy injusto no reconocer, para la historia, que ese equipo inventó *Contigo pan y cebolla*, y estoy seguro de que no muchas personas recuerdan que el primer director de esa obra fue Sergio Corrieri. Donde nació Lala Fundora, *Lalita*... todos los personajes que son de la mitología del teatro cubano. Donde

Silvia Planas inventó a la vieja que se convirtió en un mito después en el teatro cubano: la Fefa. Todo eso salió del ojo del director, de la mano de director de Sergio.

Estamos hablando de un artista con mayúsculas en el plano teatral. De un actor en el cine ya con mayúsculas, que podía dialogar con el mejor creador de cine que había en Cuba, que era Titón [Tomás Gutiérrez Alea]. Que había comenzado a viajar ya, sobre todo con el cine. Había empezado a conocer el mundo, a conocer otras experiencias, y tenía además de todas estas cosas, una participación en la vida intelectual, en la vida de la dirección de la cultura cubana, trascendente.

De modo que, de brindo en brinco, ya Sergio es el Sergio de *Memorias*.

Quería llegar a este punto en la vida de Sergio como actor de cine que ya había realizado siete películas cuando se enfrenta al personaje de Sergio Carmona en Memorias del subdesarrollo, uno de los filmes antológicos del cine cubano, que ha sido incluido entre las cien películas más importantes del siglo xx por la crítica internacional. Me gustaría conocer tu opinión acerca del filme, de la labor actoral de Sergio y de lo que significó para su carrera y para el contexto cultural cubano de esos años.

Sin lugar a dudas, ahora que enseñó cine cubano a cada rato —y que confronto toda la producción cinematográfica cubana con públicos de otros países—, Sergio sigue siendo el personaje más sólidamente estructurado del mundo ficcional que se ha producido en la Cuba posrevolucionaria. Este sigue siendo un personaje a través del cual se puede entender muy bien la naturaleza más profunda de esta Revolución. Fíjate que no estoy hablando del soporte social, estoy hablando de la naturaleza más profunda de la Revolución; desde dónde se dirigió la Revolución, hacia dónde se guió la Revolución.

Y creo que Sergio contribuyó en una medida notable a construir el personaje que [Edmundo] Desnoes había perfilado en la novela y que Titón también contribuyó mucho a perfilar. En esa época yo creo que Titón y Sergio trabajaron muy, muy cerca. No se puede hablar de *Memorias*... sin mencionar esa relación de trabajo.

Uno en *Memorias*... se da cuenta de la clase de actor que era Sergio, perfectamente. Y eso ha quedado, por suerte, como documento que todo el mundo puede ver hoy en día. Era un excelente actor de teatro también y eso no queda, porque no está filmado. El teatro es efímero, tiene esa cualidad fundamental.

¿Cómo tú valoras la posición de Sergio en el medio intelectual cubano?

Sergio siempre fue una personalidad como creador, insólitamente equilibrada para el medio intelectual cubano. Fue una personalidad que podía dialogar con los políticos, con los funcionarios, que podía dialogar con los artistas. Que podía ser portador de posturas que muy raramente se colocaban en los extremos; nada más cuando se trataba de posiciones de principios. Lo normal en Sergio era que tratara de encontrar un equilibrio entre posiciones de un tipo y posiciones de otro.

Sergio tenía particulares cualidades como negociador y eso debe caracterizar a alguien que tenga condiciones de líder en una circunstancia dada, mucho más en el mundo del arte. Su temprana incursión en la dirección teatral demuestra que tenía condiciones organizativas excepcionales. Porque eso es un director teatral. Un director, aparte de tener sentido del teatro y todo lo demás, tiene que ser capaz de organizar a los demás, de transmitir un criterio que permita crear una colectividad. Por eso quise hablar de *Contigo, pan y cebolla* y de las obras que Sergio dirigió en ese período.

Dada tu estrecha relación con Sergio Corrieri tanto en el plano personal como intelectual, creo que tuviste el privilegio de conocer de primera mano cuáles fueron sus motivaciones para dar el salto,

abandonando comodidades y una posición bien establecida en el teatro habanero, para lanzarse a fundar el Grupo de Teatro Escambray, en esas montañas del centro del país con una reciente historia de guerra civil.

Me acuerdo perfectamente de que en un momento dado Sergio me dijo, también en una de estas conversaciones privadas: “Resulta que el teatro se está quedando sin secretos para mí. Se está volviendo una actividad predecible. Sé perfectamente lo que va a pasar después. Sé cómo hacerlo. Cómo hacerlo para que quede bien”. Después creo que entendí lo que Sergio me quiso decir en ese momento.

Sergio —y creo que esto es muy importante para entender su historia y su vida— era básicamente una personalidad que necesitaba sentirse constantemente retada. Retada por algo que aparentemente no sabía hacer, o algo que no podría hacer.

Yo creo que esto tiene que ver con su amor por la pesca submarina, con su manera de conducir un carro, con su incursión en el teatro. Tiene que ver con su incursión en el cine y tiene que ver con todo el desarrollo posterior de su vida. Tengamos siempre como norte que se quería sentir retado, que quería encontrar una aventura que lo retara. ¿Por qué no lo retaba el teatro suficientemente ya, a finales de la década del 60?

Bueno, la Revolución había dado la posibilidad de hacer “el gran teatro del mundo”, que era como el sueño que ellos tuvieron originalmente en la década del 50, cuando hacer teatro en serio en Cuba parecía imposible. Se podía conquistar un público para el teatro, pero... ¿Qué pasó? Que muy rápidamente ese público se convirtió en una minoría estable en la ciudad de La Habana. Y claro, en esa época no lo sabíamos con tanta claridad, lo descubrimos con mucha claridad en el Escambray: el teatro es una experiencia única, efímera, por lo tanto, irrepetible; es diferente cada noche, en la cual, lo primero que varía y debe variar, es el público, que es la mitad del hecho teatral. ¡Cuando eso se pierde, se pierde la esencia del teatro!

Lo más grave es que mientras tanto estaba ocurriendo un fenómeno insólito, y es que las bases sociales del teatro, lo que había sido una preocupación de la fundación de Teatro Estudio, no se ampliaron lo suficiente en la década del 60. O sea, el público teatral cubano en primer lugar fue un público básicamente habanero y de otras grandes ciudades como pueden ser Santiago o Cienfuegos, pero siempre limitado. Y era un público con determinadas características sociales, socioculturales, que constituía sin lugar a dudas una minoría dentro de la población de La Habana.

Al mismo tiempo, Sergio estuvo adscrito a una formación marxista cada vez más sólida, a esa tendencia predominante en la Revolución cubana esencialmente como un fenómeno del Tercer Mundo.

Veamos *Memorias del subdesarrollo* y nos daremos cuenta de cómo era el debate intelectual y político en esa época. Me acuerdo de que uno tenía que entender que Cuba era, en primer lugar, un país subdesarrollado, empeñado en el Tercer Mundo en mostrar que era posible transformar la sociedad a noventa millas de Estados Unidos, y esa condición tercermundista, subdesarrollada, que estaba tan presente en la más alta dirección de la Revolución, era una médula esencial en la formación intelectual de Sergio, y de ese grupito al que he hecho referencia.

Y de pronto, en ese momento, y desde antes, las posiciones defensoras del carácter anticolonial, descolonizador de la Revolución cubana, y de los procesos culturales que estábamos promoviendo, comenzaban a convertirse imperceptiblemente en procesos de resistencia a la tendencia sovietizante que se volvía dominante dentro de la sociedad.

Tratábamos de entender la realidad cubana, y ya yo había percibido perfectamente el desconocimiento profundo que aún

los mejores estudiantes universitarios podíamos tener de la cultura cubana, y de la realidad cubana misma. Es decir, nosotros nos estábamos formando como se formaba un estudiante muy bueno, en una muy buena escuela, como en la Sorbona de París, por ejemplo, pero no nos estábamos formando para funcionar y ser eficientes dentro de la sociedad cubana.

Pues lo mismo les ocurría a los artistas. Tenían una formación que habían ido generando ellos mismos, que tenía que ver con gustos, con criterios de calidad, con paradigmas que aceptaba esa minoría que era el público teatral cubano, pero que no tenía nada que ver con los paradigmas que hubieran resultado válidos para la mayor parte de la población cubana. Ya percibíamos que había zonas enteras de la sociedad cubana, fenómenos, procesos culturales, que no comprendíamos, con los cuales nos era imposible interactuar.

Recuerdo, como si estuviera ocurriendo delante de mí, el momento en que, en casa de Gilda, sentados, comiendo, en otra de esas conversaciones privadas, Sergio me dijo: “Yo lo único que haría ahora, en este momento, sería coger un grupo de gente e irme a trabajar a un lugar muy lejano, donde nunca hubieran visto teatro y donde yo pudiera comenzar desde cero”. Es decir, en otras palabras, me estaba diciendo: donde yo pudiera sentir el reto que la realidad nos está planteando, nos ha venido planteando todos estos años sin que nos hayamos dado cuenta. Ahora lo siento de una manera muy fuerte, muy poderosa.

Ese fue el inicio de muchas conversaciones, de muchos encuentros con especialistas de distinto tipo, y de muchas conversaciones en que Sergio, por su parte, y Gilda, con un papel muy protagónico—no solamente como la mamá de Sergio, sino como el soporte intelectual de ese proyecto—, tuvieron con un grupo de los mejores actores y actrices de este país.

Se comenzó el proyecto del Escambray dando un salto al vacío. O sea, cuando se pregunta: ¿Por qué se fueron al Escambray?, se fueron en primer lugar porque la parametración que ocurrió en los 70 no fue la causa de la crisis del teatro cubano—algún día seremos capaces de entenderlo y de analizarlo—sino la consecuencia de una situación que el quehacer teatral mismo estaba generando a partir de no haber podido desarrollar la base social que constituiría el público del teatro cubano. Ese ha sido históricamente el papel del teatro, la esencia del teatro.

Estar de parte de los que necesitan hacer visible lo que para las mayorías permanece invisible en la sociedad es el papel de la poesía, es el papel de la creación artística y muy en particular del teatro, porque el contacto con el espectador es mucho más directo, más esencial que en cualquiera de las otras manifestaciones artísticas.

¡Ese era el reto! Es el reto que tiene que sentir un teatrista todos los días de su vida. Cuando eso se pierde, se pierde la esencia del teatro, del proceso creativo en el teatro. Bueno, eso lo encontraron en el Escambray. Ese salto al vacío era la constante.

Háblame de tus experiencias como colaborador del Grupo Teatro Escambray desde sus inicios y de cómo valoras la experiencia del Grupo y su resonancia en el contexto del Escambray y en el medio cultural y político cubano.

Me acuerdo de que en el primer seminario, después de un año en el Escambray, yo tomé parte de una manera muy activa, no solo en las discusiones del seminario teórico, si no junto con Sergio en el procesamiento de las discusiones del día anterior, en la teorización sobre el Grupo, sobre el teatro, etcétera. En la elaboración de ese maridaje que se volvía imprescindible entre lo antropológico y lo poético, entre las ciencias sociales y la creación artística. Súper riesgoso siempre, porque puede conducir a dogmatismos y a esquematismos impredecibles, o a una simbiosis que resulta verdaderamente espectacular y que está en la esencia misma del teatro.

Sergio era alguien que tenía constantemente—en cualquier circunstancia de su vida, incluso frente al peligro del cáncer y de la muerte—la capacidad de vencer el miedo al ridículo. Si yo pierdo eso de perspectiva, se me va la pista de Sergio. No lo entiendo tampoco.

Yo nunca he visto mejor teatro en toda mi vida, si entendemos el teatro de la manera que he intentado definirlo con anterioridad, que el día que vi el estreno de *La Vitrina* en El Bedero. En esa función de *La Vitrina*, donde los campesinos estuvieron hasta las dos de la mañana discutiendo, donde efectivamente, más a los espectadores que a los actores les iba la vida en lo que estaba ocurriendo allí, y obligaron a los actores a que les empezara a ir la vida en lo que estaban haciendo... ¡Esa noche yo vi nacer el teatro en Cuba, muchas veces!

Y después eso se repitió en varios momentos de mi estancia en el Escambray, donde no fui al Grupo a vivir permanentemente, pero mi cordón umbilical estaba ahí desde mi primer pensamiento sobre el Grupo hasta que Sergio y Gilda se fueron.

Sergio formó el Grupo usando sus condiciones de líder, de organizador. Sus capacidades para relacionarse con dirigentes políticos. Ese fue el caso de Nicolás Chaos en el Escambray, pero no solo de Nicolás Chaos, también, después, de Fidel y de toda la gente con la que Sergio tuvo que relacionarse, porque si no, la experiencia del Escambray en los 70 no hubiera sobrevivido. Porque la experiencia del Escambray acompañaba la experiencia de los planes especiales, que son típicos de ese período, como típicas de ese período son también las escuelas en el campo.

Estos tres ejemplos que estoy poniendo: el Grupo Escambray, las escuelas en el campo y los pueblos nuevos, que son los planes especiales, aunque aún nos parezca que fracasaron, para mí los tres, ¡ójganlo bien!—y quiero que esto quede reflejado contra la figura de Sergio, así como de fondo de un retrato de Sergio—vienen siendo como la Sala de las banderas del Museo de la Ciudad, donde uno ve todas las banderas destrozadas en el combate, ensangrentadas, cargadas de las esperanzas, de las ilusiones... ¡Todas están destrozadas, pero ninguna está derrotada!

Yo pienso que nada de ese espíritu de insurgencia, nada de ese espíritu de resistencia ante las fuerzas que estaban destruyendo la capacidad de transformar el mundo—que eso es lo que estaba haciéndose desde los antiguos países socialistas—está derrotado. Está latente como esas banderas. Con ese mismo orgullo debemos mirar La Macagua, debemos mirar ese espacio especial de El Bedero, que algún día será un espacio sagrado para la poesía y el teatro cubano... o las escuelas en el campo, donde tú fuiste maestra.

Entonces, ya en el Escambray, hay que destacar de Sergio un detallito muy significativo. Me acuerdo cuando Fidel, a instancias de Chaos, fue a visitar el Escambray, y lo contento que estaba todo el mundo. Fidel le propuso a Sergio—y esto es muy importante para entender la personalidad de Sergio—lo que era lógico que pensara como político, como dirigente de un país, también experimentador, también soñador y aventurero. Dijo: “Sergio, ¿cómo podemos extender esta experiencia a todo el país?, ¿cómo la podemos hacer masiva?” Así piensan los políticos.

¿Qué hubiera hecho un oportunista al que le están ofreciendo eso? Se enganchaba en ese tren. Un soñador incluso, sin ser oportunista, pero una persona que no tuviera la seriedad intelectual o la seriedad como creador que Sergio tenía, podría haber cogido el toro por los cuernos y haberle dicho: “Arriba, mañana mismo me están dando una fila de camiones y vamos a hacer teatro en todas partes”. Incluso hubiera sido (¿quién sabe?) una manera de frenar los procesos que estaban ocurriendo en La Habana. Así podría haber sido visto por alguna gente, pero hubiera sido imposible usarlo de esa manera.

La respuesta de Sergio fue: “No se puede, Comandante. Esta experiencia hay que dejarla crecer aquí. Es una experiencia para esta región. Nosotros no sabemos nada de lo que pasa en otras regiones. Tendríamos que repetir este mismo proceso desde el principio; pero, además, tendríamos que contar con gente de la experiencia del grupo que vino aquí y ya no hay más. Eran estos y se acabó. Ya la cantera de la que hay que sacar la experiencia no pare más en Cuba”.

De hecho, los desprendimientos del Grupo Teatro Escambray, que dieron lugar a grupos similares en otras partes del país, todos demostraron que es imposible.

Si a los campesinos del Escambray, después de estrenada *La Vitrina*, llegan y les dicen: “Se va a acabar el Teatro Escambray”, no lo hubieran permitido. Hubiera sido imposible cerrar el Grupo Escambray, porque tenía una base social creada en su comunidad que era una muralla; lo cual se puso en evidencia muchos años después.

Si uno quiere hablar de la experiencia del Escambray, tiene que acudir al libro de Laurette Séjourné, que es lo mejor que se ha escrito sobre el Escambray. Créanme que yo no he dicho nada hoy que no se pueda sacar en claro leyendo ese libro.

¿Y qué me puedes decir de Sergio como escritor y poeta?

Conocí poco a Sergio como escritor. Leí su obra poética. Él me había leído sus libros, y me dio, antes de morir, el original de su novela sobre la experiencia del Escambray, contada desde la perspectiva de Cabaiguán, nuestro chofer. No porque pensara que era un personaje simpático y epatante, aunque era un personaje que a él le parecía muy especial. Eso tiene que ver con todo lo que expliqué de la perspectiva del público, el destinatario de la obra de arte, el compañero de viaje. Cómo eso tiene que ser una búsqueda permanente para el actor y permanente para el creador.

Sergio escritor no deja de ser actor. Sergio cineasta, no deja de ser actor. Sergio presidente del ICAP,¹ no deja de ser actor. Ese es el error que se cometió entre nosotros. Siempre actúa desde la perspectiva de cómo actuaría un actor en esas circunstancias.

Creo que cuando escribió la memoria del Escambray escogió a Cabaiguán porque eso es lo que un actor hubiera hecho. A él no le quedaba más remedio que representar un personaje, y buscarse un vocero que no fuera él mismo. Para un actor es muy difícil monologar a partir de sí mismo. Entonces a él le parecía estéticamente más válido mirar desde Cabaiguán, y hablar desde Cabaiguán.

Helmo, si te pidiera una valoración final del hombre que fue—que es—Sergio Corrieri, ¿qué consideras importante destacar?

Sergio sabía oír muy bien, como buen actor entrenado. Otra cosa que tienen los buenos actores es que son de esos pocos seres humanos que saben oír. Porque saben oír al público y saben oír a la gente que está con ellos en escena. Eso es parte de su trabajo. Me cuesta mucho trabajo hablar de Sergio en pasado. Me gusta más decir: “Sergio sabe oír muy bien”.

Para suerte infinita mía, me lo volví a encontrar en los trabajos preparatorios del Séptimo Congreso de la UNEAC, donde Sergio, ya con cáncer, había sido designado presidente de la Comisión Organizadora, porque la UNEAC estaba en una situación terrible... Fue una conducción ejemplar.

Me acuerdo de que tuve miles de preocupaciones a lo largo de ese proceso, y en varias ocasiones conversamos. Tuvimos esas conversaciones privadas que teníamos desde que yo era muy jovencito. Sobre todo, de mis inquietudes con respecto al trabajo del Congreso, y al ver que su salud se resquebrajaba cada vez más y no podíamos ni llegar al final del proceso, nos volvimos a acercar de manera familiar... Traté de conseguir todas las opiniones médicas posibles para convencerlo... En fin... la vida después me ha hecho entender que lo mejor es lo que pasó, por lo que, según yo creo, hubiera sufrido después.

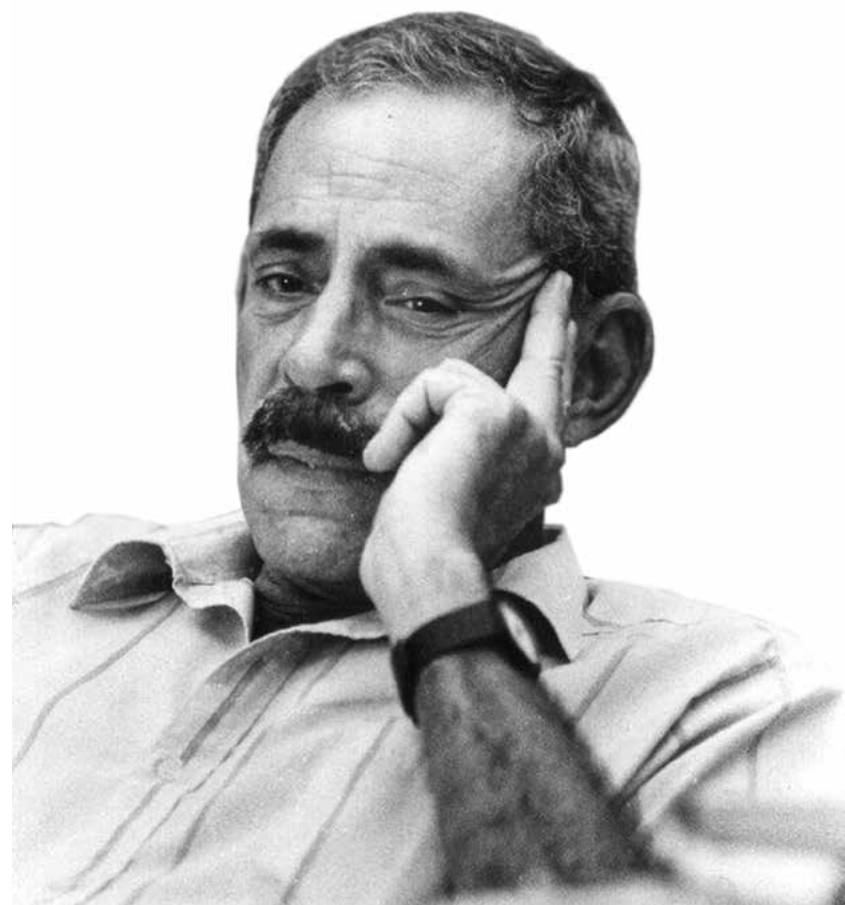
Sergio murió bastante antes de la celebración del Congreso. Casi no le dan el Premio Nacional de Teatro. Así funciona la memoria cubana, lamentablemente, lo cual es un problema ideológico severo. Nunca le dieron el Premio Nacional de Cine, pero todo el mundo sigue reconociendo que *Memorias...* es una película insuperable para el cine cubano.

Entonces no me gustaría que la historia de la cultura cubana y la cultura cubana recordaran la personalidad de Sergio sin sentir que hay un corazón de la historia que todavía está en el Escambray. Hay un parteaguas, no para la vida de Sergio, para la historia de la cultura cubana, que representa la creación del Grupo Teatro Escambray y la experiencia del Escambray antes y después. Todo converge de alguna manera ahí.

Por muy importantes que sean las cosas puntuales que se hacen después y que se habían hecho antes, no importa. Hay un hecho de trascendencia en la decisión de irse al Escambray y en cuidar el Escambray, mientras se pudo, de todos los peligros que lo asecharon.

El Escambray es como un corazón de la biografía desconocida que se quiere revelar: las razones por las cuales Sergio ocupa un lugar en la historia del pensamiento de la cultura cubana, sin importar los reconocimientos. La obra es lo que cuenta, incluso la obra efímera: ¡eso cuenta!; porque dejó una huella en los demás que es imborrable. <

¹ Sergio Corrieri dirigió el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos desde 1990 hasta 2008.



No obstante todo, llegue o no llegue ese día [se refiere al reconocimiento de la beligerancia de los cubanos por el gobierno de los Estados Unidos], la Revolución Cubana ya vigorosa es inmortal; la República vencerá a la Monarquía; el pueblo de Cuba, lleno de fe en sus destinos de libertad, y animado de inquebrantable perseverancia en la senda del heroísmo y de los sacrificios, se hará digno de figurar, dueño de su suerte, entre los pueblos libres de América.

Carlos Manuel de Céspedes, carta del 10 de agosto de 1871 a Charles Sumner, senador estadounidense

los cespeditas más apasionados de nuestro paisaje cultural, Eusebio Leal, quien ha publicado varias ediciones del denominado *Diario perdido* (con su excelente prólogo) y dio a conocer recientemente la novela biográfica sobre Céspedes, *El camino de la desobediencia* (2017), de Evelio Traba, un libro cuya lectura recomiendo a los interesados. Ediciones Boloña, por tanto, ha sido la editorial cespadiana por excelencia. Por otra parte, Leal no ha perdido ni pierde oportunidad, ni espacio, para hablar de Céspedes y rendirle tributo. Su frase “Carlos Manuel de Céspedes es la piedra angular de nuestra historia” es una expresión sustanciosa y abarcadora como pocas. Por otra parte, cada 10 de octubre Leal realiza un solemne acto ante la estatua del Iniciador, en la Plaza de Armas, que se convirtió gradualmente en el espacio habitual en el que el país le rinde tributo.

La consideración de Céspedes como el Padre de la Patria cubana fue un proceso irregular en el que tuvieron que ver, en las distintas etapas desde 1902 hasta la fecha, tanto las instituciones del Estado y su voluntad política (con humores variables), la acogida popular (nunca en desacuerdo, siempre a favor), como la recepción académica (por lo general a favor). Hubo momentos en que, a pesar de las notables contribuciones y el sacrificio

Céspedes en el panorama de la historiografía cubana. Este grupo surgió, a mi juicio, como una reacción consciente ante la pobre preocupación que ha existido sobre dicha figura histórica. Despreocupación, por cierto, que se ha visto reafirmada, desde el plano institucional, por la escasa difusión del bicentenario de su natalicio (a una semana del 18 de abril no había aparecido una sola mención en los medios). En sentido contrario, es decir, en el del reconocimiento estatal, está, como hecho sobresaliente, el traslado de los restos mortales de Céspedes para aproximarlos a los de José Martí y a las cenizas de Fidel Castro (también se desplazó en esta operación la tumba de Mariana Grajales), en el cementerio de Santa Ifigenia, ocurrido en octubre pasado, lo que envió el mensaje de la reconsideración estatal definitiva de su sitio en el panteón de los principales forjadores de la nación (mensaje que probablemente los medios no han captado aún).

Muy importante también en el orden del reconocimiento de Céspedes fue la conmemoración del centenario del 10 de octubre de 1868, durante la cual se publicaron un grupo de libros que enaltecieron su papel histórico. El colofón de aquella celebración fue el inspirado y muy bien documentado discurso de Fidel

Peralta, Wilfredo Naranjo, Hortensia Pichardo y Fernando Portuondo se sumaron las nuevas indagaciones de Jorge Ibarra Cuesta, Oscar Loyola, Eusebio Leal, Rolando Rodríguez, entre otros. Comenzó a ser definitivamente, de manera oficial y reconocido por todos, el Padre de la Patria, aunque en realidad el apelativo surgió en tiempos anteriores a la república burguesa; brotó espontáneamente durante la guerra de 1868, incluso antes de su muerte, cuando los campesinos y ciudadanos de la República en Armas iban a verlo a su bohío presidencial, en el entendido de que visitaban a su *padre* (como él mismo observó en su diario). El conocido incidente con Caballero de Rodas, quien propuso a Céspedes abandonar la lucha a cambio de la vida de su hijo Amado Oscar, capturado por los españoles, debió contribuir, de manera importante, a que se le considerase el padre de todos los patriotas que luchaban en la manigua, digamos que una fase previa a ser reconocido como Padre de la Patria.

Si se aceptase que José Martí ha sido el cespadiano y cespedita más consecuente de nuestra historia (cuestión que para el que esto escribe es una convicción), se podrían entender, con mayor claridad, sus numerosos acercamientos y reflexiones sobre el hombre de La Demajagua, así como sus agudas penetraciones en la personalidad y en los propósitos de Céspedes, textos todos muy bien elaborados y con un fin preciso: reconocer la obra del Iniciador de nuestras luchas independentistas. Martí quiso salvaguardar esa figura enorme por lo que de valor tenía para el empeño que ya fraguaba en su mente: continuar la obra del 10 de octubre. Sabemos, al leer sus trabajos sobre la guerra de 1868-1878 y sus principales dirigentes, que calificó al bayamés como “hombre de mármol”, entre otros calificativos siempre admirativos y sumamente respetuosos; pero hay una frase suya que es la que mejor abarca su tratamiento de la figura histórica

Rafael Acosta de Arriba

En 1990, la doctora Hortensia Pichardo, la principal estudiosa y conocedora de la vida y la obra de Carlos Manuel de Céspedes (junto a su compañero de vida y también eminente historiador, Fernando Portuondo), escribió en el prólogo al libro *El diario perdido*, que recogía las anotaciones finales del diario de campaña del bayamés: “El pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes es poco o más bien desconocido. Los cubanos no saben casi nada de sus ideas acerca de los grandes problemas del país en aquel entonces. Y mientras en Cuba se repiten con frecuencia algunas frases de otros héroes de nuestra patria, rara vez se oye o ve publicado algún pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes”. Nada más cierto y nadie mejor autorizado a proferir semejante sentencia. Casi treinta años después de ese escrito la situación no ha cambiado mucho, a pesar de algunos libros publicados en ese lapso de tiempo que han ponderado objetivamente al prócer.

Aún no existe una voluntad editorial para que se conozca en mayor profundidad la vida y la obra del gran bayamés. La excepción a esta situación es la actividad incansable de uno de

inmenso que entregó el prócer a la causa de la nación cubana, un anticespedismo feroz, una indiferencia aún más dañina o la negligencia corporativa obnubilaron por mucho tiempo su real posición en la historia. Pero siempre hubo quienes sostuvieran sus méritos por encima de cualquiera otra consideración. Como expresó en espléndido texto el colega José Abreu Cardet: “Simplemente Céspedes: lo demás es secundario”, en *La Gaceta de Cuba* (n. 5, de sept.-oct. de 2018). Al iniciarse la República en 1902, Céspedes apareció como un héroe más bien regional (de Bayamo y Manzanillo o en el mejor de los casos oriental) y ya en el período revolucionario posterior a 1959, su reconocimiento se fue moviendo ascendentemente, pero en una posición todavía modesta, en un segundo plano, dentro del panteón de los héroes de la patria.

Ya en el gremio historiográfico nacional existe un grupo de historiadores que, por sus libros y ensayos, pudieran considerarse cespeditas. Tanto desde miradas externas, como internas, se identifica la existencia de dicho grupo, el que pudiera reconocerse como vindicador de la figura de Carlos Manuel de

Castro en el acto central por la magna fecha. Ese discurso (una de las más importantes y armónicas piezas oratorias de Fidel, a mi juicio) resituó a Céspedes entre los próceres principales de la historia patria, a despecho de sus detractores de turno. Las ideas expresadas por Fidel aquella tarde noche de 1968 pasaron por encima del entonces inevitable acento en la procedencia clasista de las personas, exigencia que se hizo extensiva incluso hasta para los próceres (también un historiador había cometido el desatino de calificar a Céspedes solo como un terrateniente dueño de esclavos) y habló profusamente del gran revolucionario que fue el bayamés en su momento histórico. Fidel colocó a Céspedes en el sitio que le correspondía por derecho propio. Fue un punto de inflexión en la percepción oficial de su figura (y de paso, en la historiográfica, que ya comenzaba a merodear, dócilmente, la idea de elaborar una suerte de historia oficial del país).

A partir de ese momento, la historiografía atendió con mayor cuidado al Iniciador. A los estudios de Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, Herminio Portel Vilá, René Lufriú, Rafael Esténger, José Maceo Verdecia, Raúl Aparicio, Leonardo Griñán

de Carlos Manuel de Céspedes: “el que nos echó a vivir”, cosa que, por cierto, es lo que hacen los padres. Ahí está dicho todo lo que Martí quiso dejar firmado para la posteridad sobre Céspedes.

II

Los estudios sobre Carlos Manuel de Céspedes han tenido, como se ha dicho, altas y bajas en la historiografía nacional. A pesar de existir un puñado de biografías publicadas y de recibir la mirada de diversos estudiosos, siempre se adoleció en los análisis de la profundización en las ideas cespadianas. Fue el hombre de acción indiscutido, al que se le debió la hombradía de la declaración de independencia (cuando la mayor parte de los conspiradores flaqueaba o al menos dudaba) y la iniciación de la guerra contra la poderosa Metrópoli, liberando a sus esclavos en aquella mañana histórica, pero fue mucho más que esos hitos. Céspedes fue el hombre proa en el desarrollo del independentismo del 68; fue él, sin dudas, quien propició que las ideas sobre nuestra independencia cobraran la solidez de un ideario bien plantado.

El independentismo del 68 constituyó un nuevo tipo con respecto a las ideas iniciales de Heredia y Varela por el hecho esencial de que fue gestado desde la posición de ruptura que significó la lucha armada contra España. Dentro de esta corriente de pensamiento, sobresalió el ideario de Carlos Manuel de Céspedes por su radicalismo, la amplitud de miras, la concepción soberana del país y por el diseño primigenio que realizó de la futura República de Cuba. Se hace imposible, por tanto, estudiar el independentismo cubano desde las ideas primarias de Varela y Heredia hasta las más elaboradas de José Martí desconociendo todo el pensamiento creado por Céspedes y sus seguidores. En ellos encarnó la idea.

Su formación cultural fue muy vasta y sólida. Imbuido en los clásicos latinos, leyó a los pensadores liberales y republicanos más importantes de su tiempo, dominó varios idiomas y fue, además, lector voraz de periódicos y revistas que lo mantuvieron actualizado siempre sobre la política internacional, aún en los complejos años de la manigua. Se convirtió en un activo promotor cultural al dinamizar las sociedades Filarmónicas de Bayamo y Manzanillo, organizar puestas en escenas teatrales y traducir textos para la escenificación. Céspedes fue –y ahora utilizo una frase de Fernando Figueredo, quien lo conoció de joven– “el director nato de todo cuanto significaba cultura, progreso e ilustración en el Valle del Cauto”. Trató de completar su instrucción (sabemos que estudió Derecho en La Habana y complementó su formación en España) con el estudio autodidacta de las matemáticas y no detuvo esa voluntad de saber en los azarosos años de la guerra independentista, pues en su diario y en los de algunos de los hombres que lo acompañaron en la trashumante comitiva presidencial se aprecia la dedicación de tiempo robado al descanso para realizar tertulias literarias y leer la prensa.

Hombre culto, pensó su país, y lo pensó libre e independiente. No cayó en tentaciones anexionistas (superados los devaneos sobre solicitar la anexión a los Estados Unidos en los momentos iniciales de la contienda) por más atractivo que le pudiera resultar, como a todo hombre liberal, el poderoso vecino del Norte con sus modernas instituciones democráticas y el culto a los derechos individuales, conceptos que le eran muy caros. Cuando se enfrentó al dilema de evolución o revolución, eligió conscientemente la segunda opción, pues había concluido que la solución reformista estaba agotada. Al iniciar su praxis como presidente de una república itinerante, vislumbrada más que cierta, diseñó la verdadera república que concibió con todos los aditamentos de una nación moderna y puso un énfasis mayor en el carácter civilista de esta (a pesar de que consideró siempre la vía de un mando centralizado como la más eficaz para vencer en la guerra liberadora). Hubo mucho de artista en su concepción de la república cubana, quizá tanto de la inspiración del poeta como de la precisión del jurisconsulto. Trabajó casi desde cero para elaborar ese entramado republicano primigenio que hoy podemos apreciar al leer su diario, sus cartas y documentos de campaña. Probablemente fue el único de los hombres del 68 con madera de estadista y lo demostró en la práctica los cinco años que duró su presidencia (Agramonte enseñó excepcionales cualidades de liderazgo político-militar, pero murió muy joven).

El aporte fundamental del pensamiento político de Carlos Manuel de Céspedes fue la nueva calidad que le confirió a la categoría independencia nacional. El férreo abolicionismo que abrazó y practicó y sus diversas observaciones sobre la cuestión racial en Cuba, además de su labor como Síndico del Ayuntamiento de Bayamo (a mediados del siglo), donde fue calificado como “abogado de los negros”, obviamente un mote despreciativo para la época, por la atención que dispensó a estos dentro del sistema esclavista imperante en la Isla, nos hablan de un hombre adelantado a su tiempo. En su diario hay diversos apuntes en los

que hace explícitos sus criterios sobre la cuestión étnica y racial en el país que se estaba construyendo con la guerra.

La posición cespedita ante la política del gobierno de los Estados Unidos, sus reflexiones sobre la actuación del gabinete yanqui ante el desconocimiento de la beligerancia mambisa y su digna decisión de anular la representación diplomática en ese país porque: “No era posible que por más tiempo soportásemos el desprecio con que nos trata el gobierno de los E.U., desprecio que iba en aumento mientras más sufridos nos mostrásemos nosotros. Bastante tiempo hemos hecho el papel del pordiosero a quien se niega repetidamente la limosna y en cuyos hocicos por último se cierra con insolencia la puerta [...] No por débiles y desgraciados debemos dejar de tener dignidad”, nos permite aproximarnos a la conclusión de que en Carlos Manuel de Céspedes el anhelo de independencia fue una convicción mucho más completa que el simple sentimiento separatista; consistió, realmente, en un cuerpo de ideas políticas coherente y, es bueno añadir, con una clara proyección republicana y democrática delineada para el momento del triunfo sobre las fuerzas colonialistas. Este sistema de ideas incluía el sufragio universal o gobierno decidido por el pueblo, la libertad económica, de cultos, de reunión y de expresión, la repartición de poderes, la participación de los españoles que se quedaran a vivir en la Isla, etcétera, todo a tono con el liberalismo radical que profesó y lo cual ha sido prácticamente escamoteado de su pensamiento político.

No solo Carlos Manuel de Céspedes –que, como expresara el historiador Jorge Ibarra Cuesta, “trascendió su clase”– es un ejemplo de lo que afirmo. De igual forma, el independentismo del 68 se nutrió del constitucionalismo de Ignacio Agramonte, del enérgico antianexionismo de Eduardo Machado en Guáimaro, del desinterés absoluto hacia sus bienes personales de hombres muy ricos como Francisco Vicente Aguilera, del abolicionismo de una parte de los líderes de la guerra, del democratismo a ultranza de la pléyade de jóvenes habaneros, identificables en Antonio Zambrana y Rafael Morales (certeramente calificados por Enrique José Varona como “idealistas doctrinarios”), y del deseo de proseguir la lucha sin otra condición que la independencia absoluta y la abolición de la esclavitud, expresado por Bartolomé Masó, Vicente García, Manuel Calvar y los Figueredo, acompañantes todos de Antonio Maceo en los míticos mangales de Baraguá, en 1878, cuando una buena parte de los pioneros se había agotado tras una década de rigores, hambre, heridas y sufrimientos de diversa índole. Al término de la guerra, este ideario salió fortalecido, hecho carne y hueso, en una hornada de hombres que mantendrían vivas las ansias de libertad nacional hasta la llegada decisiva de José Martí.

En el orden personal, fue Céspedes quien más sacrificó: propiedades, familia, en particular dos hijos y un hermano, en toda la contienda (se habla de unos veinte muertos en el clan familiar al término de la guerra); en fin, su sacrificio no tuvo parangón en la década y, llegado el momento, entregó también su vida. Según Martí, sacrificó lo que nadie sacrifica: su carácter, y bien lo dijo, pues fue también quien más cedió políticamente entre los compatriotas que detonaron la revolución de 1868. Es un hecho histórico cierto que sin sus grandes concesiones ante Agramonte, a inicios de 1869, la Asamblea de Guáimaro se hubiese demorado o no hubiese sido.

Además, fue el gran fundador: a su iniciativa se debieron el Ejército Libertador, la bandera cubana (luego relegada en Guáimaro a patrimonio de la República en Armas), el gesto decisivo de la abolición y los documentos que la consagraron en campo mambí, la idea militar de las concentraciones de tropas y la cardinal estrategia de la invasión a Occidente, la política exterior de los patriotas, el Ayuntamiento Mambí en el Bayamo liberado de octubre de 1868 (en el que configuró lo que podía ser la República

futura al incluir a mestizos y negros así como a españoles), el periódico *El Cubano Libre* y su mayor creación, la República; en fin, fue el fundador de la nación cubana en su momento de eclosión.

Fue Céspedes el primero en comprender que la independencia de Cuba formaba parte del esfuerzo independentista suramericano y reconoció a Bolívar como el astro que iluminaba el horizonte de la libertad americana. “Guiados por su benéfico influjo, estamos seguros de que alcanzaremos felizmente el término”, fueron sus palabras.

Víctima de la conspiración de la Cámara de Representantes en combinación con algunos jefes militares, fue depuesto, humillado y colocado en una situación de absoluta indefensión, lo que condujo a su muerte en San Lorenzo, no sin antes presentar combate a la tropa española y caer en acción de guerra. Fue la última señal: el primero de los mambises supo caer como los miles de hombres de pueblo que habían ofrendado sus vidas. En todo momento mantuvo una ecuanimidad y un control personal que justificaron la metáfora martiana del hombre de mármol. Céspedes no se dejó tentar para cometer un acto de rebeldía ante la medida cameral de deponerlo, lo que hubiese significado una suerte de herida o cáncer moral para la causa independentista. Esta fue otra de sus actuaciones irreprochables. Sus palabras integran el incommensurable legado que nos dejó: “Por mí no se derramará sangre en Cuba”.

Las dificultades que afrontó en aquel lustro fueron innumerales: la falta de coincidencia previa al levantamiento, lo que lo movió a agrias disputas con los demás involucrados, vencer la pesada losa de que todos los intentos libertarios anteriores al del 10 de octubre habían finalizado en el fracaso, la falta de consenso sobre el método mejor para desarrollar la guerra (sobre todo con los camagüeyanos y con Ignacio Agramonte en particular), la enconada pugna con la Cámara de Representantes, el regionalismo y los clanes territoriales que respondían a tradiciones y costumbres acendradas en el Oriente cubano, la soberbia de algunos jefes militares que reaccionaron desfavorablemente ante las críticas del Presidente por los actos de vandalismo ocurridos en el territorio ocupado por sus tropas, el temor a lo racial (que impedía o dificultaba, no a Céspedes, entre otras cosas, ascender a los grados de oficiales del ejército a negros y mestizos con capacidades militares y dones de mando), las intencionas autonomistas, el anexionismo que nimbaba a muchos de aquellos patriotas, en fin, todo lo que una nación en formación podía brindar como escollos al que intentara marchar sobre ellos.

III

Cabe preguntarse, ahora en plan especulativo, ¿qué hubiera sido de los comienzos de la revolución del 68 sin el aporte personal de Carlos Manuel de Céspedes? Sin dudas, su personalidad, su cultura, su claridad de miras y la abnegación puesta en práctica en la entrega a la causa independentista resultaron determinantes para el arranque del proceso y su buena marcha hasta 1873. En el instante en que fue depuesto de la presidencia, las armas cubanas estaban en su mejor momento desde los inicios de la contienda. Los hombres que le sucedieron en la presidencia no lograron dotar al cargo con la dignidad ni autoridad requeridas.

La lectura de sus escritos durante la guerra, es decir, las cartas a su esposa y a otros destinatarios, el diario de campaña y las proclamas, los manifiestos y otros documentos oficiales permiten una comprensión profunda de lo compleja y terrible que resultó aquella guerra fundacional para Céspedes (y para todos los cubanos). No existe forma mejor para conocer de primera mano lo que aquel hombre afrontó con tal de cumplir lo que para él fue su misión histórica. Esa lectura ofrece también la oportunidad insuperable de asistir al nacimiento de nuestra

nación a través de las vicisitudes de un hombre representativo como pocos.

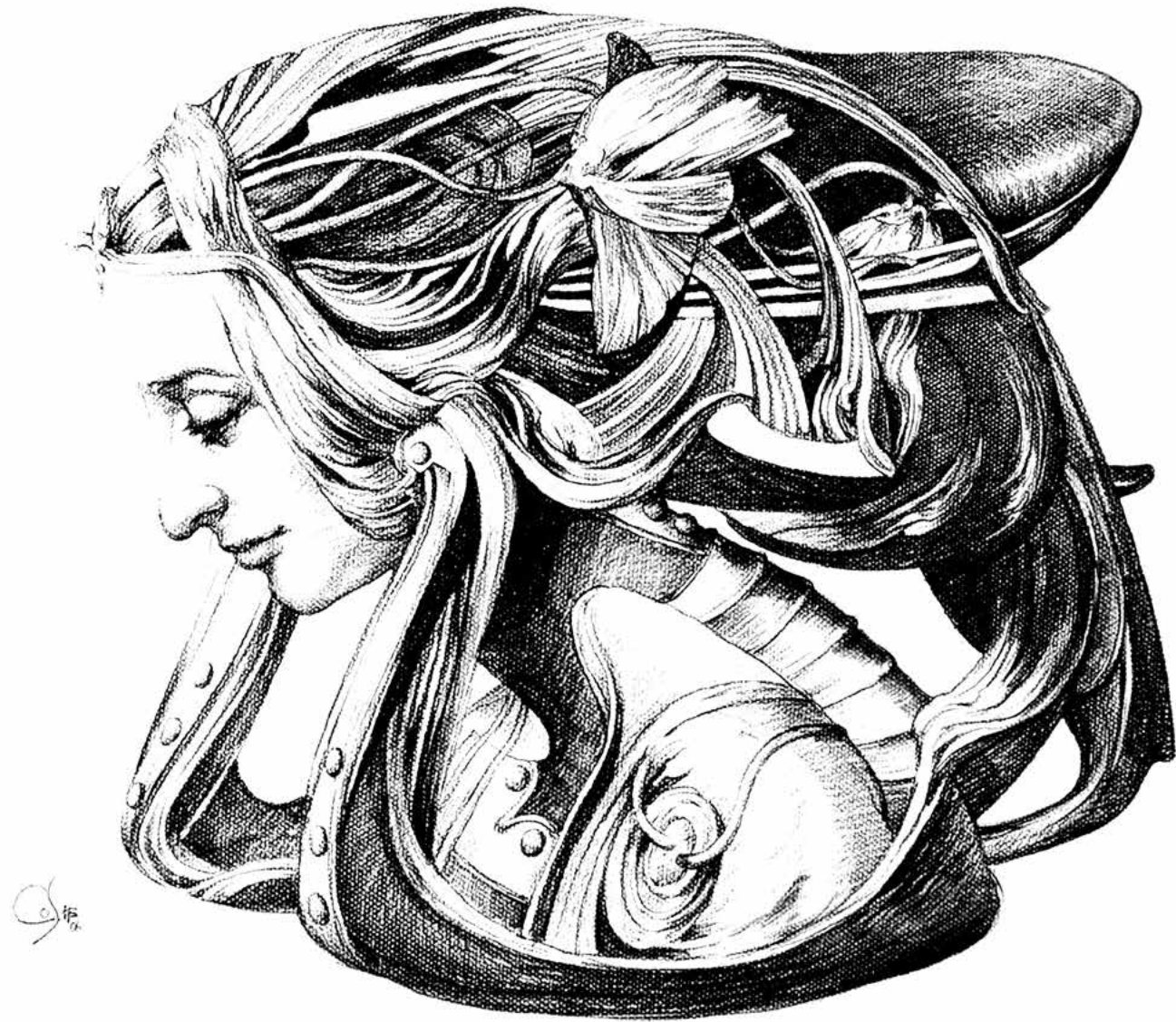
Masón, pendiente de sus ancestros aristocráticos mediante un escudo nobiliario, con una medalla de la virgen de la Caridad colgada a su cuello, liberal radical y revolucionario, Carlos Manuel de Céspedes fue un verdadero surtidor de signos culturales.

La historia, más que memoria, es la crítica de esa memoria y a Céspedes, como a cualquier otra gran figura, se le pueden señalar errores y desaciertos en su conducción como gobernante de la República en Armas, los mismos que la historiografía ha tenido a bien recoger en libros y publicaciones periódicas, pero sobre su conducta general hay que reconocer que fue intachable como hombre y como revolucionario. Lo definió bien Cintio Vitier cuando lo colocó en un lugar prominente dentro de lo que él denominó, con acierto, la eticidad cubana, fuerza moral que, según su análisis, tuvo mucho que ver en el desarrollo de las luchas independentistas y en la construcción de la nación.

Cuando comenzó la guerra de 1895, organizada e inspirada por José Martí, muchos de aquellos hombres llevaban a Céspedes y su legado en sus mentes. Martí y Bartolomé Masó, los primeros. En el presente, y de cara al futuro, el legado cespeditano está y estará asociado fundamentalmente al fortalecimiento de la República y a la comprensión cabal de que su columna vertebral descansa en el respeto irrestricto a la ley por parte de todos los ciudadanos, sean estos quienes sean y sea cual sea la posición que ocupen en la sociedad; también, está asociada a refrendar aquella expresión suya contenida en una de sus últimas cartas a Ana de Quesada y que debe considerarse un mensaje para todos los tiempos: “cada día está más probado que debemos valernos de nuestras propias fuerzas”.

Pasados ciento cincuenta años del 10 de octubre y doscientos de su nacimiento, un pueblo entero se inclina ante su legado. Es, probablemente, lo mejor que podemos hacer en este instante: evocar lo con respeto, con devoción y conocer su pensamiento. <

La Habana, a abril de 2019



Elogio de Denia

En los ochenta de Denia García Ronda

Nicolás Hernández Guillén

Fue a Roberto Viña, un entrañable amigo desde los tiempos en que cursábamos la Secundaria Básica en la escuela “Rubén Martínez Villena”, a quien primero escuché mencionar el nombre de Denia García. Así se llamaba la profesora de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana con quien se había casado Alejandro Expósito, también discípulo en la Villena y en el Pre del Vedado, pero, sobre todo, punto ocasional en las partidas de dominó que con excesiva frecuencia organizábamos en la casa de mis padres.

Poco más me dijo Viña entonces y seguramente tampoco fue mucho mi interés. Había estudiado Matemáticas, lo que me interesaba realmente eran las Probabilidades y sus aplicaciones a la Teoría del Muestreo. Disfrutaba de la literatura como esparcimiento, eso era todo.

Tal vez algunos lectores sepan que la Fundación nació en 1991, en las celebraciones por el aniversario 89 del natalicio de

Nicolás Guillén. Ángel Augier, con el beneplácito de la familia, fue el gran inspirador del hecho. Eran tiempos difíciles y no digo más para no invocar. Como consecuencia de diversos factores que hoy no viene al caso analizar, era muy poco el interés por la obra de Nicolás Guillén. La Facultad de Artes y Letras fue acaso una excepción. Nunca renunció al deber de velar por todo lo que es trascendente en la literatura cubana, aunque no estuviesen de moda autores como Mirta Aguirre, Guillén u Onelio Jorge Cardoso. Denia estaba allí.

A la doctora Denia García Ronda vine a conocerla realmente muchos años después, cuando en 1998, como parte de las celebraciones del centenario de aquel otro 98, que de manera indeleble marcó a Cuba y a España, se fundó en la Universidad de Castilla La Mancha la Cátedra de Cultura Cubana “Nicolás Guillén”, gracias a los buenos oficios y las oportunas gestiones de la querida y múltiple Ana María González Mafud.

La Cátedra se inauguró con un ciclo de conferencias sobre Nicolás Guillén y entre los conferencistas estuvo Denia, que disertó sobre el tema “Nicolás Guillén y la identidad cubana”.

Yo, en una de esas piroetas como de enano equilibrista, a las que a veces la vida nos conmina, era desde hacía dos años presidente de la Fundación “Nicolás Guillén” y me tocó acompañarlos en aquella expedición, para tratar de contar mi visión personal, familiar más bien, debí decir, de Nicolás Guillén.

Me quedó claro entonces que debía procurar hacer permanentes los nexos de Denia con la Fundación.

La conmemoración del centenario del natalicio de Nicolás Guillén fue la ocasión. Denia integró la numerosa delegación cubana que participó durante el otoño de 2001 en el evento inaugural de las celebraciones en la Universidad de Castilla La Mancha y felizmente participó también en el diseño, la organización y la realización del evento central que celebramos en La Habana en julio de 2002.

Su presencia en la Fundación, junto a la de Guillermo Rodríguez Rivera, que nos acompañaba desde algún tiempo antes, fue un factor decisivo en la legitimación de la entidad dentro de la vida cultural del país, en la ampliación de las temáticas de interés para la institución y sin dudas fueron decisivos para las ganancias en densidad y rigor que lograron nuestras propuestas.

Esa ampliación de las temáticas a que hacía referencia significó que nuestros eventos principales, dígame nuestro Coloquio Festival bienal, o el Coloquio sobre la Amistad en la Cultura Cubana, contribuyesen a incorporar o a consolidar en la agenda cultural de la nación la presencia de asuntos necesarios.

Fue una extraordinaria fortuna contar con ambos; los dos con un bagaje cultural impresionante, con una visión muy ecuménica de la cultura, con un talento fuera de lo común, capaces de escribir un prólogo magistral, impartir una brillante conferencia, hacer una presentación perfecta, y a la vez tan diferentes entre ellos. El Guille nunca renunció a matricularme en sus cursos de irresponsabilidad o a que al menos desarrollara algunos de los ejercicios prácticos del curso. Denia es la responsabilidad en persona. Y, como además es perseverante y tenaz, nos hizo a todos un poquito más responsables.

La presencia de ambos en nuestras reuniones de los viernes, propició que, del modo más natural, más alejado de pose o presunción alguna, su magisterio nos cubriera, y hasta los más lentos comenzáramos a entender, sin riesgo de infarto, de qué se trataba la cultura y qué debía hacer una organización como la nuestra.

Pero el compromiso de Denia con el trabajo de la Fundación ha sido holístico. Cuando ha resultado necesario, se ha convertido en la auxiliar eficaz de Martina, nuestro Kaiser, para quitar la pintura de las paredes, de los marcos de las ventanas y los rodapiés en alguna obra que debíamos inaugurar o en la organización y la contabilización de los volúmenes de nuestra editorial. Lo que no ha impedido que hiciese las ensaladas frías para alguna de nuestras frecuentes celebraciones o que, devenida secretaria, contribuyese a convocar a los potenciales asistentes a alguno de los eventos de cuyo diseño y concepción había sido responsable. Es que Denia siente que todo le concierne.

Ni mi deteriorada memoria ni la consideración que les debo permitirían que relacione todos los ejemplos de lo que su presencia entre nosotros ha significado para la Fundación “Nicolás Guillén”, pero hay algunas cosas que sí recuerdo y es imprescindible mencionar.

Ninguna de las acciones realizadas por la Fundación ha tenido en la sociedad el impacto que alcanzó el curso televisivo *Presencia negra en la cultura cubana*. Desde la aparición de la idea, las discusiones iniciales sobre el posible programa y los profesores participantes, hasta la conclusión de la última filmación, Denia fue la gran protagonista del hecho.

No sé si todos tienen una idea cabal de lo que entraña la realización de un programa de esa envergadura y esas características: en el que participaron los más relevantes especialistas en cada uno de los temas abordados, convocados y convencidos de participar por Denia; filmado en su totalidad en locaciones externas a los estudios de la Televisión, en cuya elección y en la obtención del consentimiento de las autoridades correspondientes para su uso, intervino, en la inmensa mayoría de los casos, Denia; en los diálogos, no siempre fáciles, con el director del programa, y en varios casos con los mismos ponentes para que se atuvieran en mayor o menor grado al tema, nuevamente, Denia. Y Denia otra vez pendiente de todos los asuntos de la logística que la empresa requería, incluso en alguna ocasión hasta el vestuario de algún conferencista. Por suerte, los fines de semana podía dedicarse mañana y tarde a editar, junto al director, los programas. Fue una tarea titánica.

Luego, tendría que asumir el sencillo arte de matar, o de lograr que todos los participantes hicieran llegar los manuscritos de sus conferencias para conformar el libro que muchos de ustedes conocen, con el que vio la luz la Editorial Sensemayá y que mereció en el año 2016 el Premio Nacional de la Crítica. Texto cuya edición, como seguramente se imaginarán, estuvo a cargo de... Denia.

Acabo de mencionar otro de los proyectos más relevantes de la Fundación, que tiene y tendrá la impronta de la doctora García Ronda: la Editorial Sensemayá.

Desde hace varios años sabíamos que nos resultaría muy conveniente disponer de una editorial propia, que nos permitiera cumplir mejor nuestro propósito de divulgar la obra literaria de Nicolás Guillén mediante la publicación de sus libros y de nuevas antologías poéticas, pero también de compilaciones temáticas de su excelente prosa y poesía, que nos ayudara a revelar la riqueza, profundidad y vigencia del pensamiento guilleneano sobre diversos asuntos. Era un tema sobre el que solíamos conversar.

Fue necesario que ella, por supuesto, tomara el asunto en sus manos para que su asombrosa energía, su perseverancia, su imposibilidad de renunciar a un propósito que considere útil, bueno, legítimo hicieran realidad nuestras divagaciones. Pero lo mejor estaba por venir: de pronto fue como si hubiésemos multiplicado las Denias: una hacía la compilación, otra Denia editaba, una más se encargaba de supervisar el diseño y, finalmente, cuando fue necesario, aun tuvimos otra presentando los libros y hasta vendiéndolos, aunque no estamos seguros de si era la misma transmutada o una nueva. Definitivamente, la editorial es también su hija, con perdón de Claudia y Vani y los libros, sus nietos.

A esta abrumadora relación de las cosas que ha hecho, que hace Denia para darle sentido y enaltecer la existencia misma de la Fundación, hay que agregar su extraordinaria contribución al conocimiento de la obra literaria, la vida y el pensamiento de Nicolás Guillén. Denia es hoy, quién no lo sabe, una referencia imprescindible entre los estudiosos de la obra guilleniana, y esa comprensión inteligente, rigurosa, culta, firmemente afincada en la historia y absolutamente comprometida con la cultura y la nación cubanas, la ha compartido en auditorios de afamadas instituciones académicas en los Estados Unidos, España, Argentina, Colombia, República Dominicana, pero también a lo largo y ancho de toda nuestra isla.

Cómo expresar entonces la inmensidad de la deuda que reconocemos, cuando en circunstancia semejante vacilarían voces mucho más elocuentes que mi mínima voz. Si no, que lo diga Guillén: “Consuélame saber sin embargo que por mucha pompa y retórica que me fuera dado acumular en mi escritura, nada hallaría que pudiera superar la elocuencia de una sola, única, vieja, inagotable palabra: gracias”, Denia. <

Habana underground:

el cuerpo-residuo y una mirada traperera (II)

Ronald Antonio Ramírez

CALLEJEROS VIAJEROS

En el testimonio de emigrantes españoles que decidieron echar su suerte y fortuna en la Isla durante el lapso colonial es comprensible la cautela que arropa el espíritu de la aventura. La conquista de un nuevo mundo implicó un proceso de adaptación en el cual era preciso tomar medidas de supervivencia ante condiciones adversas, sobre todo porque mediaba el enfrentamiento del sujeto migrante con un territorio desconocido. Un reciente trabajo de la académica Rosario Márquez Macías, de la Universidad de Huelva, analiza las cartas de españoles que acompañaron sus solicitudes de permiso de viaje a la Casa de Contratación de Sevilla, con el propósito de asentarse en la Isla por un período indeterminado.¹ Según Márquez, al menos uno de cada dos españoles que abandonó la Península tenía como destino final La Habana y, en gran parte, el comercio minorista en la ciudad logró su sustento con la labor de esa población itinerante. El epistolario estudiado confirma las dificultades que atravesaron los recién llegados gallegos, catalanes, andaluces, castellanos, etcétera, para adaptarse a las condiciones ambientales existentes y los brotes epidémicos generados por la insalubridad pública. La fiebre amarilla o el vómito negro aparecen entre los peligros principales en varias de estas cartas, cuyos autores alertaban a los parientes suyos que deseaban instalarse en La Habana sobre los riesgos de contraer enfermedades tropicales desconocidas. En 1815, Martín Carricarte recomendaba a su hermano Pedro el mejor momento para efectuar su traslado a la capital de la Isla para evadir el contagio:

debe salir de esa el mes de agosto o septiembre para que lleguen en la estación más fría y se vayan aclimatando para poder sufrir los días calurosos de los meses de abril hasta septiembre, como que la causa inmediata del tifus acalórico o vómito prieto, es solo el excesivo calor que hace en toda la zona tórrida y hace un terrible estrago, ataca de 4 a 3 y escapan pocos, particularmente los que vienen de los temperamentos fríos, yo te avisaré sobre esto el año entrante [...]²

En otra epístola un hijo tranquilizaba a su padre residente en Santander al informarle de la llegada de su hermano a La Habana, pero a quien había enviado pronto fuera de intramuros por “recelo [de] que le diera el vómito u otra enfermedad de las que hay ahora aquí. Pues es una barbaridad el calor que hace, solamente los que estamos aclimatados podemos existir”.³ El espíritu aventurero de conquista requería tomar precauciones ante la incertidumbre que albergaba la prometedora vida en una Habana de opulencias, pero de insalubridad y vicios. Con buena dosis de suerte, contrarrestar las posibilidades de fracasar ante los asedios de una muerte prematura era señal de buen juicio.

No puede olvidarse que la primera mitad del siglo XIX fue también el momento de eclosión de la literatura de viajes. Astolphe Louis Léonor, el marqués de Custine, había publicado con éxito las memorias de sus incursiones a Suiza, Calabria, Inglaterra y Escocia en 1830, a España en 1838 y cinco años después *La Russie en 1839* (1843) se convertiría en una de sus crónicas más notables. Prosper Mérimée hará otro tanto al visitar Francia (*Notes*

de voyages 1835-1840) y España (*Lettres d’Espagne*, 1832); Dumas edita sus *Impressions de voyage: en Suisse* (1834), y la célebre George Sand, ya conocida por sus *Voyage en Auvergne* y *Voyage en Espagne*, ambos de 1829, aporta un nuevo texto, *Un hiver a Majorque*, en 1842. Coincido con Torres-Pous cuando refiere que tal efervescencia se debió, en parte, a la demanda que este tipo de literatura tuvo en determinados lectores, sobre todo europeos y americanos, ávidos de conocer las costumbres y la vida cultural de tierras exóticas y distantes. De ahí el carácter comercial que adquirieron las crónicas de viajes.

Las disparidades del paisaje social habanero fueron reseñadas por esa mirada peregrina, sobremanera curiosa. La zona de intramuros, con su esplendor arquitectónico y el bullicio comercial ya descrito por Zequeira en el *Papel Periódico de La Habana*, tuvo su contracara más oscura con el surgimiento de los barrios marginales en nuevas áreas periféricas donde la civilidad sobrevivía a los peligros de una vida al borde. El testimonio del párroco estadounidense Abiel Abbot, quien visitó la ciudad en 1828, contrastaba la belleza del paisaje habanero y el crecimiento económico de la alta sociedad con la vida precaria y la insalubridad de ciertos lugares cercanos a la bahía,⁴ mientras que el viajero Jacinto Salas y Quiroga, más incisivo, adensaba un cuadro apocalíptico respecto a la inseguridad reinante en la etapa: “la virtud femenina parecía estar reñida por la fuerza del temperamento y el ardor del clima, y donde los grandes vicios de la época como el juego, la prostitución, la vagancia y la venalidad –sin omitir el homicidio– tienen sus más seguros imperios, junto a la corrupción de los blancos y en especial de sectores dominantes de la sociedad cubana”.⁵

Anotaciones, recopilaciones de informes consultados en archivos oficiales de la ciudad, el testimonio de personalidades académicas, científicas, criollos y peninsulares hacendados, negociantes, etcétera, y cuantos datos pudo acopiar en su extraordinario trabajo de campo, conformaron una de las obras más extraordinarias de la extensa y meritoria carrera científica del barón Alejandro de Humboldt, el *Ensayo político sobre la Isla de Cuba* (1826), tal vez el documento más importante de cuantos escribiera extranjero alguno sobre la Cuba colonial. Su prosa enhebra el registro policromo de una mirada *lumpensammiler* que, desde una postura crítica, describe cada detalle físico-geográfico, económico, cultural y político de la Isla.

Los estudiosos de esta obra han reiterado la declarada posición abolicionista de su autor respecto al fenómeno de la esclavitud. A diferencia de otros textos de Humboldt sobre las sociedades americanas, el *Ensayo...* articula una convicción que se deriva no solo de una posición humanista sino también pragmática. Las alternativas para lograr una progresiva emancipación gradual del negro, sustituido por la mano de obra emigrante y del liberto asalariados, o bien para introducir mejoras en el sistema de plantación con el propósito de mitigar las labores infrahumanas a las que se sometía la población esclava, visibilizan el debate en torno a un conflicto ético-moral que responde, de cierto modo, a una escalonada estrategia discursiva de persuasión, sostenida sobre la base de un sólido pensamiento científico. Humboldt denuncia la mortalidad de esclavos tanto en la ciudad como en el campo, el desamparo de los negros enfermos por parte de las instituciones de salubridad, las utilidades del tráfico ilegal que beneficia a contrabandistas y hacendados, pero su visión de esta problemática, sobre todo en lo relativo a las perspectivas de integración del esclavo liberto a la vida social, apoyada en su análisis de las normativas jurídicas existentes en el sistema judicial colonial –incluido el acápite dedicado a comentar el tema de la mortalidad de los negros en la Isla–,⁶ adolece de una percepción “romántica” a la cual el lector contemporáneo debe asomarse con mucha cautela:

En ninguna parte del mundo donde hay esclavos, es tan frecuente la manumisión como en la isla de Cuba, porque la legislación española, contraria enteramente a las legislaciones francesa e inglesa, favorece extraordinariamente la libertad, no permitiéndole trabas ni haciéndola onerosa. El derecho que tiene todo esclavo de buscar amo, o comprar su libertad si puede pagar el importe de lo que costó, el sentimiento religioso que inspira a muchos amos bien acomodados la idea de conceder, en su testamento, la libertad a un número determinado de negros, el hábito de tener una porción de ellos de ambos sexos para el servicio doméstico, los afectos que nacen de esta especie de familiaridad con los blancos, la facilidad que tienen los obreros esclavos de trabajar por su cuenta pagando cierta cantidad diaria a sus amos; estas son las principales causas de por qué, en las ciudades, adquieren tantos negros su libertad, pasando de la servidumbre al estado de libres de color. También habría podido añadir la suerte de la lotería y de los juegos de azar si la demasiada confianza en estos medios arriesgados no tuvieran frecuentemente las consecuencias más funestas. La posición de los libres de color en La Habana es más feliz que en ninguna otra nación de las que se lisonjean, hace muchos siglos, de estar muy adelantadas en la carrera de la civilización. Allí no se conocen las leyes bárbaras, que todavía se han invocado en nuestros días [...]⁷

En cierto sentido, las memorias de Mercedes de Santa Cruz, a propósito de su visita a La Habana en 1840, echaban un paletazo de tierra sobre este punto de vista del científico alemán. Como ya es conocido, esa mirada disidente desató la ira de algunos integrantes del grupo delmontino y una encarnizada polémica con Félix Tanco Bosmeniel. Tanto la edición francesa de las célebres memorias de la Condesa de Merlín (La Habana, 1844) como la española de ese mismo año impresa en Madrid y prologada por Avellaneda –mucho menos voluminosa y más conocida en el campo intelectual cubano–, permiten establecer un contrapunteo con la percepción humboldtiana relativa a la esclavitud, al sistema político colonial en la Isla y a otros aspectos en torno a las costumbres insulares con tintes más o menos abigarrados sobre las desigualdades sociales, la criminalidad, la vagancia, el estupro, el juego clandestino, la fetidez en las calles y otras entretelas del bajo mundo habanero que hizo a más de un criollo intelectual ruborizarse ante una imagen “distorsionada” de la vida habanera, poco conveniente a la clase letrada.

Basado en los estudios que sobre este célebre texto ha realizado la historiografía literaria cubana e hispanoamericana, Joan Torres-Pou⁸ insiste en el carácter palimpséstico de estas crónicas mientras cuestiona la autoría de la Condesa de Merlín. La polémica sigue los rastreos de las fuentes informativas que motivaron su escritura –testimonios de “cubanos residentes en París, copias o adaptaciones de textos inéditos de otros autores”– y hasta un interés comercial que le proporcionó a la condesa cierta notoriedad en la comunidad letrada de la época; no obstante, no puede negarse que varios de los asuntos abordados por ella habían sido omitidos por Humboldt o bien pasados por alto.

En lo sucesivo, el testimonio de otros viajeros como el asturiano Antonio de las Barras Prado⁹ harán mayor énfasis en la vida comercial de la ciudad que mantenía en constante ajetreo económico a sus habitantes. Hippolyte Piron, por ejemplo, en su “sencillo y fiel diseño de La Habana moderna”,¹⁰ advertía una supuesta superioridad en materia de inteligencia de los comerciantes capitalinos respecto a sus pariguales de otras regiones de la Isla, como los de Santiago, destacando en particular una menor propensión de los habaneros a la hospitalidad y la acción caritativa:

En cuanto a los habaneros, ellos piensan menos en el placer, son más serios que los cubanos, aunque estos últimos han cambiado bastante a partir de la insurrección [...] Si los habitantes de la capital son tal vez superiores a los de Santiago desde el punto de vista de la inteligencia, son inferiores a aquellos en cuanto a bondad. No saben hacer el bien con tanta generosidad ni con esa sencillez tan extraordinaria.¹¹

La pluma afilada de José Agustín Caballero ya había hecho notar algo similar en un texto anterior publicado en el *Papel Periódico de La Havana* sobre el carácter del sujeto habanero –comentaba: “¿Dónde están los sentimientos de humanidad y de Religión que les inspiran? ¿Dónde sus efectos? Yo no los veo. Por el contrario orgullo, vanidad y soberbia, son las señales características que distinguen a un Havanero”–,¹² responsabilizando de tal gelidez a las deficiencias de los valores educacionales y religiosos. El propio Humboldt había observado cuánto influía de manera negativa el incremento de la riqueza y el comercio en las costumbres sociales de los habaneros: “Siendo el espíritu del comercio el que engendra el culto a las riquezas”, decía, “esto hace sin dudas que el pueblo desprecie todo lo que no puede conseguir con dinero [...]”¹³ Sin embargo, al evitar un juicio apriorístico respecto a la naturaleza sicológica del criollo insular, y del habanero en particular, confiaba en el determinismo histórico que, como parte de todo proceso de evolución natural, nos permitiría alcanzar un estadio superior en el destino reservado a toda nación civilizada. El alemán confiaba en que el progreso económico de la Isla generaría las riquezas necesarias con las cuales “acomodar el carácter nacional”y, logrado el equilibrio, en hacer menos abismales las diferencias de clases. Solo que distábamos mucho todavía de constituirnos como nación y el desarrollo industrial de La Habana continuó ejerciendo, años después de lo escrito por Humboldt, el extraño efecto de hacerla parecer más “europea” en espíritu y menos atractiva a la mirada del viajero foráneo que deseara encontrar en ella, según Walter Goodman, “cosas de Cuba”.¹⁴ Un capítulo dedicado a su estancia en la capital, y en especial al desarrollo de la industria tabacalera en la ciudad, es sintomático respecto a la explotación de las clases desfavorecidas, no solo de la población esclava que sustentaba el auge económico del sistema colonial en la Isla.

A la manera de un largo plano secuencia, Goodman describe el proceso de consumo y elaboración de habanos y cigarrillos mientras nos hace transitar por el bullicio de las calles habaneras, del café El Louvre, de almacenes y estancos donde por doquier se aprecia y se degusta del mejor tabaco como un arte, hasta finalmente adentrarnos en los salones de la moderna fábrica de cigarrillos La Honradez, una de las más reputadas de la ciudad durante la época. El elegante lujo de la instalación, la cronometrada labor de criollos, peninsulares y asiáticos asalariados que empaquetan, catan, etiquetan, clasifican, prensan las picaduras y realizan un sinfín de actividades relacionadas con la industria, inclusive, la exquisitez del trabajo litográfico que acompañará los diseños escogidos para las marcas, verdaderas obras de arte. Todo esto será apenas la fachada de una actividad comercial que debe su florecimiento al ajetreo de supernumerarios en las mazmorras de la ciudad. De La Honradez a la cárcel de La Habana y viceversa, el arte de fumar encontraba su soporte vital en la interminable labor de presidiarios que, diariamente, con la habilidad de un prestigitor, garantizaban el esplendor de una industria:

En una de las bóvedas de piedra de este regulado edificio veo grupos de convictos vestidos con blusas blancas y anchos pantalones de lienzo grueso. Entre ellos hay africanos, congos, mulatos de todas tonalidades, chinos o chau-chau, y blancos tostados por el sol entre los que se encuentran principalmente soldados y marineros españoles condenados por insubordinación. Todos llevan cadenas y grilletes [...] y fuman sin cesar. Ante ellos ha dispuestas cajas de madera llenas de picadura y pequeños cuadrados de papel [...] El presidiario no parece poner objeciones a esta dura labor que probablemente prefiere a cualquier otro tipo de trabajo forzado.¹⁵

Y en el *hall* de la moderna fábrica La Honradez la estampa de la Justicia recibía a Goodman y a los visitantes curiosos con un irónico letrero: “Los hechos me justificarán”. <

Obituario

El 26 de febrero conocimos de la pérdida del periodista y escritor Ángel Tomás González. Ejerció como crítico de arte de *El Caimán Barbudo*. Publicó los volúmenes *Crónicas para un caminante* y *Los ángeles tocan maracas*. Colaboró en diversos diarios (*Juventud Rebelde*, de Cuba, y *El Mundo*, de España).

El 1^{ro} de marzo murió, a los ochentaisiete años, el cantante, músico y compositor Pedro Gómez. Célebre por sus canciones *Calle Enramada* o *Calor a Santiago*, su producción autoral alcanza los doscientos títulos popularizados por él y varios soneros cubanos. En 2011 recibió el Premio de Honor de Cubadisco.

El 11 de marzo la escena cubana sufrió la pérdida, a los ochenta años, del maestro de diseño escénico Carlos Repilado Beltrán, Premio Nacional de Danza 2016. Vinculado desde los años 60 a Teatro Estudio, colaboró, entre otras compañías, con el Ballet Nacional de Cuba, Danza Nacional de Cuba, la Ópera Nacional y el Conjunto Folklórico Nacional.

El 19 de marzo, a los ochentaiocho años, falleció el productor Miguel Mendoza, a pocos días de ser reconocido con el Premio Nacional de Cine 2019. Fundador del ICAIC, fue el productor de clásicos del cine como *Soy Cuba*, *Memorias del subdesarrollo*, *La primera carga al machete*, *Mujer transparente* y *Fresa y Chocolate*.

El 24 de marzo murió, a los setenta años, el director y guionista Tomás Piard. Pionero del cine independiente en Cuba, y formador de jóvenes cineastas, dentro de su obra como director y guionista sobresalen los títulos *El viajero inmóvil* (2008), *Si vas a comer espera por Virgilio* (2013) y *La ciudad* (2015).

El 25 de marzo falleció en Miami, a los setentainueve años, el diseñador y profesor René Azcuy. Ejerció como ilustrador en publicidad y diseñador de anuncios de prensa, sin embargo, será en el ICAIC, entre 1964 y 1983, donde desarrollará su obra más conocida como cartelista (para filmes como, *Besos Robados* y *La última cena*). En el 2000 recibió la Medalla a la Excelencia “José Guadalupe Posada” por sus aportaciones al diseño mexicano, país donde ejerció como profesor por largos años.

El 27 de marzo, también en Miami, murió el actor y director Miguel Gutiérrez. Recordado por sus interpretaciones en los filmes *Adorables mentiras*, *El Siglo de las Luces*, *Clandestinos* y *La Bella del Alhambra*, también realizó diversas series televisivas y teleteatros. A partir de 1959 integró el Conjunto Dramático Nacional y el Grupo “Rita Montaner”.

El 28 de marzo la música tradicional cubana sufrió la pérdida, a los ochentaicinco años, de la trovadora

santiaguera Aracelis *Cheli* Romero, quien comenzó su carrera en 1962 como parte del Coro Madrigalista y fue fundadora del coro de la CTC, agrupación que hizo historia en Santiago de Cuba. En la última edición del Festival de la Trova “Pepe Sánchez”, de esa ciudad, Cheli fue homenajeada por su amplia trayectoria.

El 3 de abril murió en La Habana, a los sesentainueve años, la destacada profesora, ensayista e investigadora Ana Cairo Ballester. Premio Nacional de Ciencias Sociales, miembro de la Academia de Historia, nos lega una extensa obra investigativa sobre la historia de Cuba, en particular sobre el período de la República, con títulos como *El movimiento de veteranos y patriotas*; *Historia de La Universidad de la Habana*; *Mella: 100 años*; *José Martí y la novela de la cultura cubana*, y *Bembé para cimarrones*.

El 8 de abril, a los setentaídós años el actor, falleció el animador y humorista Octavio Armando Rodríguez Fernández, *Churrisco*. Escritor humorístico para programas de radio y televisión, recibió en 2018 el Premio Nacional del Humor y fungía como vicepresidente primero de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC.

El 15 de abril falleció, a los noventa años, el profesor e investigador santiaguero Julio Vitelio Ruiz Hernández, Premio Nacional de Pedagogía. Académico de Mérito y fundador y director del Centro de Lingüística Aplicada de esa ciudad. Fue integrante del grupo de investigación del proyecto mundial Variación Léxica del Español.

El 22 de abril se conoció de la muerte en Miami del poeta, ensayista y crítico de arte Armando Álvarez Bravo. Su selección anotada de la obra lezamiana fue publicada en Cuba en 1966 (*Órbita de Lezama Lima*). Entre los más de cuarenta títulos que publicó se encuentran *Para domar un animal* (Primer Premio Internacional de Poesía “José Luis Gallego”, Madrid, 1981) y *Singladuras*, que incluye poemas y cuentos de varias etapas de su vida.

El 28 de abril, también en Miami, murió a los setentatíún años el actor cubano Orlando Casín. Trabajó en varias series televisivas en Cuba desde 1967 a 1991, siendo muy recordado por su papel en *En silencio ha tenido que ser* (1978-1979). Igualmente, fue parte del elenco de filmes como *Sueño tropical* (1993) y *Bajo presión* (1989).

El 1^{ro} de mayo falleció, a los noventaiséis años, el bailarín, coreógrafo e investigador Ramiro Guerra. Fundador del Conjunto de Danza Moderna, su legado creativo alcanzó otras compañías como el Conjunto Folklórico Nacional, el Ballet Nacional y el Ballet de Camagüey. Fue merecedor de los premios nacionales de Danza (2000), de Enseñanza Artística (2006) y de Investigación Cultural (2009). <

¹ Rosario Cárdenas Macías: “La Habana en el siglo XIX. Una visión a través de la emigración”, *Ubi Sunt?: Revista de historia*, n. 23, 2008, p. 13-21, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2964920>, [octubre de 2018].

² Ídem. Se respeta la ortografía del original.

³ Ídem.

⁴ Abiel Abbot: *Cartas*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.

⁵ Jacinto Salas y Quiroga: *Viajes*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1964, p. 112.

⁶ Véase este pasaje en Humboldt: *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho. Colección Claves de América 29, 2005, p. 136-137.

⁷ Ibídem, p. 117-118.

⁸ Joan Torres-Pou: “Nuevas consideraciones sobre *La Havane* de la Condesa de Merlín: el viaje a los Estados Unidos”, *Neophilologus*, n. 100, 2016, p.63–79, <10.1007/s11061-015-9439-3>, [octubre de 2018].

⁹ Véase *La Habana a mediados del siglo XIX*. Memorias de Antonio de las Barras Prado, Madrid, 1926.

¹⁰ Hippolyte Piron en *L’ille de Cuba. Santiago, Puerto Príncipe, Matanzas et La Havane*, Santiago de Cuba, Ediciones Santiago, 2015, p. 183-186.

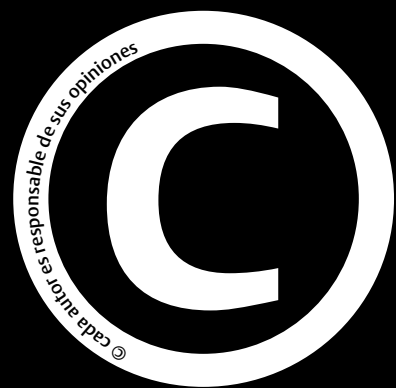
¹¹ Ibídem, p. 186.

¹² *El amante del Periódico* (seudónimo atribuido a Caballero por R. Agramonte): “[Carta sobre la educación de los hijos], *La literatura en el Papel Periódico de La Havana...*, ob. cit., p. 64. La ortografía, del original.

¹³ Humboldt, ob. cit., p. 207.

¹⁴ Decía al respecto: “El hecho de que las características cubanas y las costumbres de sus habitantes se observan mejor en Santiago que en La Habana es algo que salta a la vista desde que se llega a la capital. Esta me recuerda en muchos aspectos a cualquier elegante ciudad europea, y tal vez a causa de sus modernas innovaciones la capital cubana es conocida como ‘el París de los Trópicos’”. Si se le compara con Santiago, La Habana ofrece pocas atracciones al viajero que busque ‘cosas de Cuba’ además de tabaco [...]”, en Walter Goodman: *La Perla de las Antillas. Un artista en Cuba*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2015, p. 277.

¹⁵ Ibidem, p. 285.



Crítica

libros

58

El cine latinoamericano del desencanto, de Justo Planas.

60

Las pulsaciones de la derrota, de Damaris Calderón.

60

En despegue, de Víctor Rodríguez Núñez.

62

El cuaderno de los disparates, de Julio Travieso.

62

El show de Terry Hackman, de Norge Céspedes.

Enclaves del desencanto

libros

Cuando recibí el original del libro *El cine latinoamericano del desencanto* lo leí de un tirón. No era muy fácil concentrarme en la idea de ser su editora, en la misión de analizar cada constituyente sintáctico centrada en una, confieso que no muy ardua, corrección de estilo. El texto que tenía en mis manos me atrapaba no solo por su amenidad, nada reñida con su rigor investigativo, sino por la capacidad de construir una bien fundamentada tesis interpretativa a propósito de uno de los autores más enigmáticos y polémicos del cine latinoamericano contemporáneo: el mexicano Carlos Reygadas. Por un lado, era como sumergirse en una de esas películas que anulan en un primer visionaje cualquier formación académica que te haya conducido a la crítica de cine y que te impulsa a vivenciar emociones o a coescribir racionalmente ideas de la mano de su autor, más si entre emisor y receptor existe plena sintonía. Por otro, y partiendo de que hace algunos años había coincidido con el autor en el equipo editorial de la revista *Cine Cubano*, la lectura parecía acaso una nueva conversación, mucho más larga y convincente que todas las anteriores, donde mi interlocutor me mostraba el mapa personal con el que había intervenido su objeto de estudio y me llevaba consigo al interior de una película, tan rica semióticamente, que desde ella visitamos casi todo el cine latinoamericano de los últimos años. También era la feliz constatación de cuánto este colega y amigo, ilusionado con la publicación de su primer libro, había crecido y madurado intelectualmente luego de su paso por las aulas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Juan Antonio García Borrero, en el prólogo de este título recientemente publicado por Ediciones

ICAIC, define a Justo Planas y a la generación de críticos a la que pertenece como “hijos de prácticas culturales disruptivas” y ofrece su propia clave interpretativa sobre el desencanto y la utopía, al decir:

Cierto que en *Japón*, filme de Carlos Reygadas erigido aquí como columna vertebral del volumen, uno percibe más desencanto óptico que fervor utópico. Pero, en realidad, lo que ha desaparecido es la antigua noción de la utopía colectiva, no la necesidad de la utopía en sí.

Una presentación del libro podría apuntar que el autor se propuso, y cito a Justo Planas en su introducción, “indagar hasta qué punto el séptimo arte latinoamericano más reciente conserva preocupaciones de orden social similares a las de sus predecesores del Nuevo Cine Latinoamericano”. Y luego añade: “Buscamos trascender la habitual compartimentación del cine del continente según sus orígenes y movimientos nacionales, desdibujar fronteras para buscar una geografía mayor”.

Si bien el ensayo se estructura tomando al filme *Japón* como eje central, no solo constituye un estudio profundo de toda la filmografía de Reygadas, sino de la mayoría de los filmes latinoamericanos más significativos de las últimas décadas. Mas no transita por los lugares comunes de la historiografía y la crítica contemporáneas: no se limita a la deconstrucción formal y semiótica del filme de marras, ni se extravía en un inventario comparativo de otros filmes latinoamericanos y de las claves que compartirían con *Japón*. Justo Planas, armado de un cúmulo de herramientas teóricas imprescindibles y muy bien orquestadas, donde sobresale el modelo epistemológico del filósofo portugués Boaventura de Sousa Santos, acomete una indagación que da respuestas válidas a preguntas recurrentes sobre el cine latinoamericano y que le permiten refutar la extendida interpretación de la obra de Reygadas en el estrecho marco de un cine que muchos han considerado colmado de hedonismos y experimentaciones formales y estéticas, marcado por lo poético, pero distante

de preocupaciones sociopolíticas latentes en México y en el continente americano.

Puede parecer arriesgado llegar a conclusiones generalizadoras dedicando la mayor parte del ensayo a un solo filme. Pero, sin dudas, el objetivo se logra, y resulta *Japón* un modelo paradigmático, más que para comprender una película, una tendencia, un cine nacional o la cinematografía de una región y un tiempo determinados, para aprehender la sensibilidad de una época, de un área geopolítica y de una generación de cineastas. No desconoce el autor de este texto la polifonía de “nuestro tiempo”, la multiplicidad de miradas, la coexistencia de posicionamientos muchas veces incluso divergentes o encontrados; pero insiste en diseccionar, en el arte cinematográfico de nuestra región, a los exponentes de las dos tendencias más significativas enunciadas por De Sousa: el *posmodernismo celebratorio* y el *posmodernismo de oposición*.

En la introducción, Planas aporta sus hipótesis sobre interrogantes esenciales que motivaron su búsqueda, nacidas durante un debate teórico suscitado en la edición 35 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, cuyo título encerraba entre signos de interrogación las tres palabras clave que dan nombre a este evento, para problematizar su vigencia como movimiento: “¿Nuevo? ¿Cine? ¿Latinoamericano?” En los cines de la capital cubana, en más de un diciembre festivalero, debe haber visto el autor por primera vez varias de las películas aquí analizadas. Y la palabra *desencanto* pudo haberse alojado en algún lugar profundo de su mente, después de terminar muchas de estas proyecciones, luego de asistir a historias de quiebres y desencuentros, de búsquedas y también de pérdidas de ciertas utopías.

El cine latinoamericano del desencanto comparte la convicción de mirar la “Nuestra América” martiana como una necesidad epistemológica; el imperativo de ahondar en la intencionalidad del cine latinoamericano y de pensar en sus exponentes desde las tres cuestiones filosóficas esenciales: los cineastas latinoamericanos de hoy, ¿quiénes son, de dónde vienen y hacia dónde van? Relaciona la producción cinematográfica con su realidad continental y demuestra que es explícita la preocupación de los cineastas por proyectar nuevos contenidos y métodos que superen la crisis de la Modernidad. “¿Cómo yo, en tanto individuo y artista, debo enfrentarme a determinada temática?”, es una pregunta que Justo percibe en el cine de Reygadas y en el de otros coterráneos y contemporáneos suyos, mientras un sector de la crítica se desconcierta ante sus propuestas ideológicas y solo parece tomar nota de un cambio de narrativa y de un evidente regodeo estético que apenas definen como poético. Planas desmiente, con argumentos sólidos, la sobreabundante tesis de un cinismo en la posición del intelectual contemporáneo, de un mirar para otro lado, argumentando la emergencia de nuevas formas de representación y nuevos discursos, tan intencionadamente políticos y cuestionadores como sus precedentes.

En la pasada edición del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana, donde se presentó por

primera vez este libro, fue premiado Carlos Reygadas en la categoría de Mejor Dirección por su obra más reciente, *Nuestro tiempo*, que fue galardonada también en el apartado de Fotografía. La cinta, que no ha resultado menos polémica que sus propuestas anteriores, no solo cuenta con guion y dirección de Reygadas, sino que en esta ocasión el controvertido cineasta mexicano se coloca delante de la cámara para protagonizar (de forma encomiable, dicho sea de paso), junto a su esposa e hijos, esta historia de casi tres horas sobre la crisis de una pareja. Las críticas que acompañaron su recorrido por San Sebastián y por Venecia son elocuentes en cuanto a la pertinencia de los análisis que este libro enfrenta al diseccionar el cine de Reygadas. Por ejemplo, el periodista Diego Battle, desde San Sebastián, cierra una crítica un tanto descarnada, llamando al filme “el indiscreto desencanto de la burguesía”.¹ Reygadas, en Venecia, al responder a una entrevista de *Cineuropa*, volvió a su actitud irreverente de siempre al decir:

Mis películas no vienen con manual de instrucciones, principalmente porque ya existe demasiada repetición. Vosotros veis un montón de películas, ¿no os aburrís? Hay gente como Greenaway que dice que el cine está muriendo, pero yo creo que todavía no ha nacido. De todas formas es probable que muera pronto, que se produzca una especie de aborto. Algunos dicen que el cine debe centrarse en contar una buena historia, pero a mí eso me parece muy triste. Los libros ya cuentan historias. Las películas son mejores transmitiendo emociones. Si no hay misterio en una película entonces estamos simplemente ante una imitación de la vida, así de simple.²

Lejos está este libro de pretender ser ese “manual”, pero sí logran sus páginas construir un mapa útil para comprender ciertos enclaves conceptuales insertos en la obra de este autor mexicano, multipremiado, polémico, disruptor y (no lo crean un dato gratuito si hablamos de posición del intelectual ante la sociedad) abogado de formación. Desde sus postulados, Planas esclarece dónde y cómo se expresan el desencanto y la utopía en el cine latinoamericano de hoy, cómo han variado los paradigmas para las nuevas generaciones de cineastas y críticos de la región. Es este, en resumen, un título que se suma al valioso catálogo de Ediciones ICAIC, enriquece el saber teórico sobre ese cine que, por pertenencia geográfica y cultural a un área común, es consecuente que sea atendido de manera particular por críticos e investigadores cubanos, y resulta una acertada y oportuna propuesta bibliográfica, mientras obras como *Nuestro tiempo* o *Roma* (del también mexicano Alfonso Cuarón) se imponen, con mucho ruido y muchas nueces, en los debates contemporáneos sobre el séptimo arte.

Miryorly García Prieto
(La Habana, 1978).
Editora y crítica de cine.

¹ Diego Battle: “Sebastián 2018. Crítica de *Nuestro tiempo* de Carlos Reygadas”, <<http://www.otroscines.com/nota?idnota=13834>>, [29 de septiembre de 2018].

² Marta Balaga: “Mis películas no vienen con manual de instrucciones”. Entrevista a Carlos Reygadas. En *Cineuropa*: <<https://cineuropa.org/es/interview/360053>>., [8 de septiembre de 2018].

Recientemente, el pianista y compositor cubano Chucho Valdés fue nombrado Maestro del Jazz por la Universidad de Harvard. Merecedor de seis premios Grammy y tres Latin Grammy, fue reconocido dada “su significativa contribución a la música estadounidense”. Precisamente, hace unos meses, en noviembre, Valdés recibió en La Vegas el Premio a la Excelencia Musical de los Grammy Latinos.

Junto a este nombramiento como Maestro del Jazz, ortorgado por la Oficina de Artes y la Banda de Jazz de Harvard, en asociación con el Programa de Estudio de Cuba y el Centro “David Rockefeller”, se previó un programa de intercambio entre Valdés, otros profesores y alumnos, a propósito de una iniciativa que busca acercar a los jóvenes a la música clásica. Además se concibió un concierto ofrecido por Valdés que llevó el nombre de “Puente musical” e incluyó diversos instrumentistas como el bajista Yuniór Terry.

Entre otros músicos que han recibido tal reconocimiento destacan Benny Carter, Roy Haynes, Joce Lovano y Cassandra Wilson, quienes por cerca de cinco décadas han dedicado sus vidas a las bandas de jazz de dicha universidad.

Poesía de insólita belleza

libros

Damaris Calderón es, y lo digo segura de no exagerar, una de las autoras más renovadoras y creativas dentro de la poesía cubana actual, como lo fueron en décadas anteriores los tan justamente admirados Guillén y Lezama.

En su primer libro, que publicó muy joven, *Con el terror del equilibrista*, y en los que le siguieron, como *Duras aguas del trópico*, *Guijarros*, *Duro de roer*, *Sílabas*. *Ecce Homo*, *Parloteo de sombra*, *El arte de aprender a despedirse*, *El infierno otra vez* y *El remoto país imposible*, su escritura se sumerge persistentemente y de lleno dentro de lo que denominaríamos el drama de la existencia, expresa la incertidumbre y la inestabilidad que producen la pérdida de la armonía entre el hombre y su espacio, la fragmentación de la identidad y por ende del cuerpo y de la palabra, en un mundo que parece indefectiblemente marchar hacia su propia destrucción. De ahí ese desgarramiento humano y lingüístico que siempre, de un modo u otro, ha estado presente en su poesía. Y su lenguaje ha sido cada vez más descarnado, se ha ido despojando de ropajes y adornos. No hay ciertamente decorativismo como tampoco retórica ni pretensión de riqueza barroca en su poesía –tentación a la que autores de las más nuevas generaciones no han podido resistirse. Sus palabras son las necesarias, las únicas posibles en cada momento, porque su discurso aspira a ser esencial, no sobreabundante ni injustificable conceptual o estéticamente. De ahí la fuerza de convicción de su escritura.

Por otra parte, su fértil creatividad la salva de la monotonía de la repetición: de libro en libro aparecen nuevos cambios, innovaciones; lo ensaya todo, se aventura hasta con lo que podría considerarse antipoético. Sí permanece invariable en sus textos,

nunca la abandona lo que Unamuno había definido como: “el sentimiento trágico de la vida”. Siempre ha mantenido su visión dramática de la vida, a la que asume a veces con pasión e incluso hasta con goce, pero que resulta ensombrecida por una honda certidumbre de lo que esta tiene de temiblemente oscuro y, por momentos, de extrema crueldad y sin salvación. Por eso señalé, en libros suyos que comenté anteriormente, que “horada lúcidamente zonas tenebrosas de la realidad y nos mantiene oscilando entre el gran drama o la gran broma”, así como que la autora “nos introduce en los laberintos de la fatalidad del cuerpo” y que “ha descendido y regresado de los infiernos, sobreviviente de situaciones límites, que vuelve al más acá desde un más allá horrendo sobre el cual da su visión como un testigo al que ya nada puede asombrar ni espantar”.

Sus textos nos enfrentan entonces con un submundo generalmente oculto bajo la tranquilizadora epidermis de la humana cotidianidad, que trascurre como ajena u olvidada de su fatal condición. Y quiero citar, al respecto, una lúcida reflexión que la misma Damaris escribió hace tiempo, pero que para mí sigue siempre vigente en ella, y por eso la reitero:

Frente a las interrogaciones diversas y transitorias, la gran interrogación es la poesía. Frente a los escepticismos posibles, al gran escepticismo esperanzador: la poesía como una resistencia, como la mejor aleación verbal. Poesía que, en los tiempos que corren (desesperadamente ¿hacia dónde?) sigue cumpliendo la función de la Esfinge ante un Edipo demasiado seguro: plantear al hombre las preguntas indispensables para su autorreconocimiento, aun a riesgo de tener que volarse los ojos.

Su reciente libro, *Las pulsaciones de la derrota*, felizmente publicado por Ediciones Matanzas, no solo confirma su extraordinario talento sino que hace gala de nuevos recursos formales que, como he dicho, su imaginación no cesa de idear, y además, con extremada audacia y maestría, amalgama tema y contenidos que nunca ante hemos visto relacionados, produciendo efectos de insólita belleza.

Al mismo tiempo es de encomiar la mayor claridad de sus versos, ahora más dotados de la frescura del habla coloquial. Y continúa afortunadamente evitando toda retórica vacua o barroquismo gratuito. En este libro volvemos a advertir la visión de la existencia que no encuentra ni razones ni explicaciones alentadoras y no puede dejar de ser consciente de ese duelo, sin alternativas ni final feliz, que es la lucha inútil de la vida contra la muerte. Y para no ser demasiado dramática, no le gusta serlo, recurre al único recurso que la mantiene a salvo del patetismo de sentir la derrota continua: el humor desacralizador, desarmante, terapéutico, y acude a asociaciones de palabras capaces de tirar a bonche, a jarana, la solemne gravedad de lo real. Damaris prefiere pues ironizar, caricaturizar, apelar al sarcasmo, a la sonrisa desafiante ante un destino fatal inevitable, para no dejarse vencer, abrumar; y recuerda frecuentemente a la muerte como una forma de exorcizarla, con el desdén de quien está más acá o más allá de lo efímero y perecedero, armada y acorazada con sus versos, que son ya, estoy segura, definitivamente eternos e indestructibles por el tiempo.

Basilía Papastamatíu
(Buenos Aires, 1940).
Poeta y crítica literaria.

que el poeta les exige a las palabras y lo que estas pueden hacer o nombrar es también el poema, mientras que el forcejeo entre el autor y lo que dice o quiere decir, en el que está implicado todo su organismo, incluyendo el alma que lo sostiene y su cuerpo (en este caso es un cuerpo en tránsito, que se mueve de un sitio para otro, cambiando el cielo de su nacimiento por otros cielos elegidos), es también la poesía, que en este libro funciona como prótesis al silencio o fachada contra el vacío.

La belleza que producen estas conquistas literarias pueden ser el centro del libro, sin embargo, no quiero continuar mis palabras sin antes decir que Víctor Rodríguez Núñez, con *despegue*, no solo entrega un cúmulo de poemas que le estaban faltando a la

poesía cubana que se publica dentro de la Isla, sino que entrega setentaicinco poemas que quieren sumarse al conjunto de voces que forman la poesía contemporánea escrita en Cuba y completarla. Son poemas que, escritos por un cubano fuera de la Isla, o mejor dicho, que reside fuera de la Isla (o sea, más allá de la insularidad geográfica), escapan a la dictadura de lo absoluto, lo único, lo irrepetible y lo puramente literario, es decir, encuentran en lo diverso, lo múltiple, lo doble, lo que se repite, y en los demás referentes artísticos pero también estéticos que existen más allá de la literatura, su condición de contemporaneidad. Esto, sin dudas, es una paradoja, pero no es la más importante. El libro, desde la primera página hasta la última, está hecho de amables contradicciones, su construcción misma es *sui generis*: son poemas muy bien escritos que quieren aparentar ser intentos de poemas en medio de la imposibilidad de escribir que anuncia e impone la velocidad de los tiempos modernos, pero también son poemas que sin dejar de serlo alcanzan un grado muy particular de perfección en cuanto a su necesidad de ser reflexiones o meditaciones sobre el lenguaje.

despegue quiere ser un canto a las ambigüedades, una paradoja concreta, pero se convierte en una reflexión sobre el proceso de aceleración (desmedida) que sufrimos a finales del siglo pasado, sometiendo lo que entendíamos como identidad a una ardua e intensa reflexión que continúa siendo incesante y que es posible que nunca cese. Considero, sin embargo, que la paradoja más importante, incluso la más fuerte que Víctor desarrolla a lo largo de todo el libro, es la incapacidad que la pérdida de la realidad, o más específicamente de lo real (convertido en un montón de imágenes fugaces que muchas veces son inconexas y no tienen relación alguna entre sí), ha creado en los poetas contemporáneos respecto a las palabras que deben usar para nombrar esa confusión que, sumada a la mudez de estas como elementos anteriores al cambio, muestra una ineficacia total frente al cúmulo de imágenes y a la confusión que aún se llama realidad.

El autor (más allá de lo que históricamente se ha considerado Insularidad), se arriesga a decirnos que la vida contemporánea, en cualquier ciudad, latitud o sitio, ha perdido la nitidez y la continuidad de significados de las que gozaba, en un tiempo anterior, al que podemos llamar *moderno*, incluso que la relación que se establecía entre el contenido y la forma de las cosas (incluyendo a las personas, los objetos y por supuesto las palabras) se quebró para dar paso a algo completamente indefinible que acontece dentro y fuera de nosotros (como un zumbido que nos posee sin permiso alguno, para que todo lo que nos rodea se convierta en humo, neblina o duda, o sea, en una fuga permanente que no podemos atrapar ni siquiera a través de la velocidad de la poesía). La idea y las conquistas centrales de este libro no son la contemporanización de la poesía cubana ni mucho menos el hecho de que el autor nos convenza de que la vida está atravesada por una intensa cadena de contradicciones o infinitas paradojas inclasificables, sino que

la carrera incesante de imágenes a las que estamos sometidos (como habitantes del fin de la Historia o de lo que se supone es el fin de la Historia) ha obligado a las personas, pero sobre todo a los poetas, a los que usamos las palabras para escribir (borrar, o sencillamente describir lo que nos pasa), a nombrar de manera fragmentaria todo lo que citamos, en un gesto que muchas veces está desprovisto de lógica, o la mayoría de las veces condenado a un movimiento esquizoide que lo desfasa de cualquier significado. (También nos dice que el mundo es una isla, porque las islas son mundos que, al ser abandonados, por la razón que sea, nos anulan de su horizonte como si fuéramos desconocidos).

El libro está dividido en cinco partes: *salida, vuelo, escala, puerto y entrada*. Sin que sea necesario que reflexionemos sobre ello, se refiere a los estadios de un viaje. Es un viaje inmóvil. La metáfora de un viaje del que nunca se sale, y por lo mismo no se llega a ninguna parte. El poeta convierte la acción de viajar y la inmovilidad en la misma experiencia: un punto muerto. Sobre todo porque al vivir y escribir, aunque cambie de países o ciudades, siempre está en el mismo sitio: su cuerpo, su memoria, su biografía, las marcas que su historia personal (unidas a la Historia con mayúscula) ha dejado en su epidermis y se convierten en cicatrices que lo circunscriben a un espacio muy reducido de la Tierra.

En el aspecto lingüístico es significativa la manera en que Víctor construye los poemas. No solo porque se entregue a la aventura de escribir un libro completo de sonetos blancos (o de versos blancos o, para ser más específico, experimentales, resquebrajados, desmontados, en fin, desarticulados, sin otra forma que no sea la que le dicta el impulso de escribir eso que capta o llega a su percepción del mundo, de la misma manera en que llega o lo capta), sino porque, arriesgándose, somete endecasílabos y alejandrinos a un eficaz y hermoso ejercicio de liberación poética, en el que la métrica, la rima y todo lo que significa soneto sufren una intensa transformación dictada por la necesidad moderna dentro de la que escribe y se expresa el autor, impulsado, en este caso, por la urgencia irrecusable de quebrar el recipiente formal que fue concebido, desde el siglo xiii, para atrapar y detener la música que debe cantar en aquellos sonetos perfectamente escritos. Sin desaprovechar lo que estructural y conceptualmente estos le ofrecen, el autor deja de reproducir sonetos a la antigua usanza y se interna –gracias al enlace de las palabras que con mucho cuidado elige para nombrar los brotes de irrealidad que lo rodean o circundan– en un juego de signos, contraseñas y significantes que a la vez se emparentan y contradicen, sin pausa alguna, en un intenso deleite metafórico que de manera continua acaba fundiéndose en un serio divertimento y, sin dejar de respetar la tradición –o las tradiciones–, se convierte en una auténtica acción de crítica al soneto “como forma estable o instituida desde el pasado”, a la poesía “como estadio superior o divino”, y al arte de escribir, “como poder que legitima o distingue al que lo ejerce más allá de su orfandad, endeblesz sentimental y fra-

gilidad humana”. En cada uno de estos sonetos encontramos un ejercicio de madurez lingüística que excede el simple hecho de escribir correctamente. En los poemas hay algo más, una sabiduría del escribir, un saber ser posmoderno sin ensuciar el lenguaje, un deseo de cuidar las palabras y una necesidad de proteger el mundo a través del lenguaje. Quizás este sea el tema central del libro, la necesidad de cuidar lo único realmente vivo que aún nos queda, el lenguaje. No importa que sea a través de los poemas, o del silencio que estos anuncian. Cuidar el español en medio de tanto ruido emitido en inglés.

Aunque la emigración es un fenómeno que forma parte de la contemporaneidad y la completa, tenemos que reconocer que en *despegue* el autor narra el itinerario (o los itinerarios) de una persona, en este caso él mismo, en su condición de poeta, cuando emigra del lugar en el que nació y determina su residencia en otros sitios distintos al de su origen, a veces opuestos, que sin embargo se van convirtiendo en su casa, su voz, su cuerpo, su origen, su destino. Estos extraños espacios en lugar de negar su identidad la afirman. Este texto también habla de la emigración como afirmación y multiplicación de lo que somos en el espacio (cada vez más reducido) del mundo.

Al leer *despegue* en su totalidad, no como libro de poemas sino como cúmulo o resumen de la obra literaria de Víctor Rodríguez Núñez, imagino a Cuba, en su condición histórica, como una Isla que ha sido encerrada dentro de una cápsula de cristal que el poeta mira en la distancia (más allá de fábulas, relatos y ficciones historiográficas o conjeturales), desde su esencia individual, esa que el paso del tiempo y las experiencias humanas fueron dejando inscrita en el alma y en el cuerpo del poeta, y que forma –en relación con el destino que eligió– su patria personal, única e indivisible, aunque sujeta a poderosas metamorfosis, o a significativos cambios y trasformaciones como el devenir de la existencia misma. La distancia que separa los ojos del poeta de la urna de cristal fue elegida por él mismo. Es sobre esta distancia que habla el libro. Es a esa distancia a lo que se acerca *despegue*, queriendo convertirla en poema, narrándola mientras pueda, como si fueran ráfagas de silencios que hablan, o pequeñas sinfonías mudas.

Se puede entender *despegue* como el modo en que un poeta contemporáneo (en este caso, un poeta cubano que, además, vive fuera de la Isla) narra la pérdida de la realidad, o el modo en que la realidad se ha ido convirtiendo en algo indefinible, lleno no solo de significados, sino de ausencia de significados, en un objeto resbaladizo que no se puede agarrar con las manos, mirar o tocar como antes, cuando éramos modernos. Y también es el intento por describir o narrar el dolor que se ha interpuesto entre la Patria y el poeta a través de las ciudades que él mismo ha elegido para mirarla (y mirarse) en la distancia.

Derbys H. Domínguez Fragela
(Matanzas, 1974).
Poeta.

La distancia

libros

En *despegue* (Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, España, 2015; Visor, 2016; Ediciones Matanzas, 2017), libro de poemas editado por Leymen Pérez, con diseño de Johan E. Trujillo, su autor, Víctor Rodríguez Núñez (La Habana, 1955), poeta, periodista, crítico, traductor y catedrático, reúne setentaicinco poemas que, además de cantar a la

¿Qué hacer con una relación viva?

Caridad Atencio nos vuelve a convocar a la lectura de la vida a través de la poesía, pudiera decirse una vez más, y no es el caso. En esta ocasión su mirada, su sensibilidad problematizadora, nos entrega un sujeto poético escindido, en el que la emoción es fractura, pérdida, evocación, y reivindicación: *En la primera imagen/ las manos descansaban sobre el pecho firmes./ En la segunda, apretaban los brazos, volviéndose su propia protección.*

Los textos poéticos en *Desplazamiento al margen* (Ediciones Extramuros, 2018) carecen de títulos, nada novedoso, si se los lee al vuelo, pero este es uno de los resortes que sostienen la concisión poética del libro. Cada poema va escamoteando lo anecdótico, en función de un acontecimiento mayor, de una significación profunda y compleja como lo puede ser la vivencia de una mujer, la emancipación de una mujer cercada por los atavismos de clase, de género, de raza, de maternidad. Una colisión que da lugar a un torrente poético misterioso e inesperado: *Labro mi cárcel con la celestidad de un colibrí: pasando el cielo.*

Emana en este discurso la construcción de un sentido de la vida, singular y conmovedor: *se me está acabando la verdad./ Queda luz.* Cuánto nos sustrae la poeta, acaso la luz es un camino más allá de la verdad, nos asomamos a un conflicto esencial de la escritura, con más certeza, diría yo, una esencia del pensamiento poético, un espacio definitivamente abierto, en el que los matices son el ritmo, lo que cuenta.

Alguien pudiera decir: no es teatro, pero sí es el teatro de la poesía, esa cualidad que tiene el sujeto lírico de adueñarse de cuanto recurso expresivo le resulte provechoso para hilvanar un discurso, una significación que permita al lector sentir el peso de una huella.

Lo ajeno y lo propio aquí van en una misma palabra abierta al silencio y a la comunión, un camino de resistencias que reconoce a la vida como lago devastador, siendo la única oportunidad la mirada que nos devuelve nuevos una y otra vez, hasta el descanso del acompasado corazón.

Siento, sé que entreveo un universo en el que la contemplación no tiene cabida; pero sé que he mirado más allá de la verdad. En el ser de la poesía, sin límites ya, se suceden las escenas de *una mano destrozada, inconforme*, y no es víctima, sino propia germinación, porque la imagen dramática es un milagro de la luz, en ella se confirma y se restaura la voz poética, los cursos desplazados al margen.

Julio Mitjans
(Santa Clara, 1965).
Poeta y ensayista.

libros

Bajo el sello editorial Fondo de Cultura Económica, de México, recién ha aparecido *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, que recoge en cuatro momentos –“Ciencias, ficciones, creencias”, “De una estética trasmedial”, “Formas de escritura / Imágenes de escritor” y “Tiempos, espacios y contextos”– veinte ensayos de autores cubanos y extranjeros que abordan diferentes instancias de la obra del autor de *De donde son los cantantes*, desvirtuando así la premonición del escritor camagüeyano que anunció, en vida, que sus creaciones serían, acaso, en el futuro, mero objeto de curiosidad o se perderían irremediablemente en el olvido. Se recogen trabajos, entre otros, de François Wahl, Rubén Gallo, Anke Birkenmaier, Gonzalo Celorio, Gustavo Guerrero y Catalina Quesada, editores estos dos del volumen, y de los cubanos Pedro de Jesús, Rolando Pérez, Rafael Rojas y Cira Romero.

“Mi nombre es John y [...] acabo de perder mil dólares en el show de Terry Hackman”

libros

Tras revivir con desconsuelo la posibilidad de ganar esa suma de dinero, John Wastch, el protagonista de la novela *El show de Terry Hackman* (Ediciones Matanzas, 2018), se presenta como simple “oficinista de la Metrol Gas, considerado genio de las exportaciones e importaciones”, cuya máxima aspiración se basa en la quebrada fórmula del “tener-tener” o “ganar-ganar”, y desecha lo que supone el *ser* y el *hacer* como desafiantes palpitaciones que dan sentido a la vida, o como hecho ineluctable, misterioso, e indescifrable de vivir. El personaje, como sujeto de los tiempos que corren, sufre las mismas pérdidas o extinciones debido ¿al cambio climático?, o bien, en su caso, “al desplazamiento corrimiento” del verdadero sentido de vivir, donde el reflejo de una pantalla sustituye el brillo de nuestras mentes y hace abortar globalmente nuestras carencias espirituales. Por ello, no se halla mejor forma de presentación para John, pues casi un esquema enunciado desde el fracaso se esboza desde

estas primeras páginas que van a caracterizar y a determinar cada una de sus acciones.

La novela, Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas 2017, tuvo un trabajo de edición encomiable por el escritor Norge Céspedes, y el diseño elegante de Johann E. Trujillo dialoga rotundamente con su contenido. El autor, Yonier Torres, sociólogo de profesión –aunque narrador y poeta por elección– hace uso de un depurado y personal estilo narrativo, logra trascender la cotidianidad en la que están inmersos los personajes que construye –como peces incrustados en el agua– y desampara, en medio de la sociedad que habitan, debido a la intensidad con que dinamiza los efectos de la diégesis que utiliza para conformar, simultáneamente, el cúmulo de sucesos expuestos en una misma unidad espacio temporal o, lo que es igual: en el mismo Tiempo y Espacio, entidades dentro de las cuales se desarrolla la acción, o las más importantes acciones de los personajes de esta la novela que, conciliada en vilo, sorprende por más

de una razón. La obra y lo que cuenta: su historia, al ser elegida y elogiada por un jurado de prestigio, ejerce de manera doble una especie de seducción en los lectores y se suma a la cadena de obras, en este caso literarias, que en este tiempo se dedican a realizar críticas a la sociedad contemporánea, sin saber, en ocasiones, en qué consiste o cuáles son sus presupuestos éticos, morales y humanos, apostando por la absolución de códigos culturales, en los que la literatura de entretenimiento, la música chatarra, la televisión de peor categoría, la publicidad, los *mass media*, etc., son utilizados por el autor para conformar un análisis permeado de inteligencia humana, que roza, con un sarcasmo desmedido, la realidad, intentando desacralizarla, pues al estar tiranizada por el consumo, se empobrece cada vez más, como reflejo patético y absurdo, bien proporcionado, que el narrador sabe sintetizar en el lenguaje.

El paisaje de la novela, dentro del cual se desarrolla la vida de los personajes, permanece invariablemente en otoño. El autor lo ha preferido así, y dentro de esas cargadas atmósferas, despliega un grupo de personajes necesarios, caracterizados exclusivamente para que refuercen el fracaso de John Wastch, quien en un abrir y cerrar de ojos, o de la noche a la mañana –como se dice– ha pasado a ser una “leyenda nacional” tras haber hecho el ridículo en el programa de televisión más esperado del país... “El reparto” o el coro de voces –como quieran llamarle– se reúne en el bar Saturno; el horario siempre es el mismo: aquel en que exhibe su Happy Hour, ubicado en la calle Libertad, mientras se desata el espantoso embotellamiento que genera el cruce de las calles Independencia y Vapor. Esto sucede un poco antes de que los niños comiencen “su berrinche ensordecedor”, incluso antes de que salga al aire la transmisión del Show de Terry Hackman.

Entre tragos y fatuos discursos, cobran vida las noches en que el hombrecito de la chaqueta, el barman, el sujeto colérico, el vecino de la planta baja, el hijo de puta de siempre, el escritor publicado, el director de fotografía o la atractiva estrella de películas *snuff*, entre otros, hacen su entrada en el ambiente pseudo-bohemio en el que se escucha buena música –de calidad– pero a nadie le interesa, ni le presta la más mínima atención, ni la entiende, precisamente por ser buena o gozar de calidad artística, en un mundo en el que el arte –lo artístico, o cualquier aspiración estética que sea legítima– ha caído en desuso.

El fracaso de John Wastch no es más que el eco de las múltiples frustraciones que todos estos personajes, vaciados de espiritualidad y de cualquier profundidad e inteligencia, incluso desprovistos de humanidad, padecen debido al embotellamiento nacional o de ideas, mientras se enajenan con la saturación de información y el consumo desmedido de cualquier cosa, como son, o pueden ser: los seudomodélicos y mediáticos emisores sin sentido –perdonen la redundancia– sueltos por la abulia y la ignorancia, que internamente habita como un calco del ambiente novelado: “el azul plumizo del cielo que vale la

pena ignorar”. Sus propósitos existenciales son esbozados de manera ambigua: “planteos estéticos (estéticos) sin competencia”. La aspiración de participar en un programa de televisión que oferta la irrisoria suma de mil dólares, hacen que el (propio) viento, único elemento que refleja su carácter omnipotente, no sepa qué rumbo tomar y a ratos se quede a ras del suelo, perdiendo el tiempo con pequeños remolinos que arrastran hojas secas, trozos de cartón, vasos desechables y plantillas con errores ortográficos.

Ante el peligro de una sociedad que goza, y se consolida mientras convierte el poder en una entidad abstracta que domina el ámbito de todo lo posible e imposible, representada por un presidente que se dedica a posponer el show anhelado por cada vez que emite –o realiza, semejante a un performance– su discurso, que ya nadie escucha, reduce a cenizas las aspiraciones de su pueblo, esta novela tiene mucho que decir.

La lectura de *El Show de Terry Hackman* supondrá un entrenamiento para el lector avezado, y su

capacidad crítica, mientras que será una alerta para el común de los lectores sobre las consecuencias y los grandes males que impone el discurso mediático en la cultura de los valores dominantes, reflejo de un relativismo de todo orden y, por desgracia, de una expresión, un comportamiento y un modo de ser que implica la vida en su totalidad, donde la “relación entre conocimiento y plenitud” queda al margen, desasida de todo centro, idea o saber, empobreciendo la crítica que todo arte legítimo comporta y, lo que es peor, haciendo anémica la necesidad de amar y ridiculizando el amor, como si este fuera un depósito de basura más, o la basura en persona, lo que sobra, *el residuo de una sociedad que, de algún modo, y por muchas razones, ha dejado de sentir*, (o mejor dicho, ha desaprehendido las coordenadas que rigen el sentido y la lógica de los sentimientos humanos).

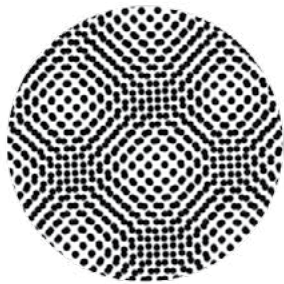
Marvelis Díaz Betancourt
(Matanzas, 1983).
Crítica y editora.

En la 58 edición de la Bienal de Venecia (11 de mayo-24 de noviembre, 2019), la obra de varios artistas cubanos está inserta en diversos proyectos. Bajo el título de *Entorno aleccionador* y con curaduría de Margarita Sánchez, los creadores cubanos Alejandro Campins, Alex Hernández y Ariamna Contino, así como el artista italiano Eugenio Tibaldi, presentarán sus obras en una voluntad de diálogo sistemático del arte cubano con el contexto internacional, de la que este evento deviene plataforma.

Paralelamente, otra muestra de arte cubano (en dos tiempos) curada por David Mateo y Suzzete Rodríguez, aprovecha el contexto de la famosa Bienal: *Cuba: identidad y diferencia* (11 de mayo) y *Horizontes de utopía* (6 de junio).

“La muestra incluye treinta artistas de distintas generaciones y tendencias, que han trabajado básicamente la instalación, la pintura y la fotografía de mediano y gran formato.” Entre los participantes se encuentran: René Francisco, Arturo Montoto, Rocío García, Ibrahim Miranda, Esterio Segura, José Ángel Vincench, Lidzie Alvisa, José Emilio (*Jeff*), Rafael Villares, Alejandro Lescay, Harold López.

La 58 Bienal de Venecia, que en esta ocasión contó con la curaduría general de Ralph Rugoff, lleva el sugerente título *May you live in interesting times* (Que vivas en tiempos interesantes), en referencia a los “momentos de incertidumbre, crisis y agitación” que vive el mundo actual, de ahí que las obras de los setentainueve artistas incluidos en la muestra central aboguen por análisis diversos del estado del arte y de su capacidad de movilización. Según Rugoff, la bienal se enfocará en “una aproximación general a lo que es hacer arte, y ofrecerá una mirada a la función social del arte que abarca tanto el placer como el pensamiento crítico”.



el .Pto >

Yunier Riquenes

La cultura cubana de pantalla a pantalla

Hace algún tiempo las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones (TICS) comenzaron a producir grandes cambios sociales. Ahora la criatura que inició su recorrido en las cavernas volvía a sacudirse, encontraba otra manera de relacionarse, de proyectar la vida. De la caverna caímos en las pantallas digitales. Lo que no esté dentro de una pantalla no existe.

Hasta hace muy poco hubo en Cuba mucha resistencia a los cambios, a insertarnos en las pantallas digitales, y todavía queda, pero cada vez es más inminente la aceptación. O aceptas, te transformas; o mueres. Incluso el presidente del país entró en 2018 a la red social Twitter, y en la Asamblea Nacional del Poder Popular es uno de los temas en los que más se insiste.

Siete años atrás era yo un muchacho que gustaba de las tecnologías, pero conocí a otro muchacho, informático, matemático, amante del diseño, el *marketing* y la mercadotecnia. Él se llama Naskicet Domínguez y echó abajo mi manera analógica de ver el mundo, de sentirlo y escribirlo. “Si quieres conectar con la gente tienes que cambiar la forma de escritura”, me dijo. Al principio no entendí, pero juntos, en la construcción de algo que se llama *Plataforma Claustrofobias Promociones Literarias*, lo he ido asimilando y aprendiendo. Con las TICS nunca se termina. Lo que comento no forma parte solamente de un cúmulo de teorías leídas, forma parte de las prácticas cotidianas. Ya sabemos que entre teoría y práctica puede existir un abismo.

Comenzamos en 2012 por un portal web: www.claustrofobias.com, y desde el primer día fue el asombro por tantas visitas y tantas personas que se conectaban a exigir contenidos de libros y autores cubanos. Es cierto que en Cuba existían, existen otros portales dedicados a la promoción de la literatura, pero este se sumaba, pujante, al coro.

Entonces solo existían las salas de navegación en las instituciones culturales.

Después vinieron los boletines impresos y digitales, los libros y periódicos culturales, los programas de radio (ahora también vía internet), los *spots* y videos que promueven a los autores cubanos, los cursos de escritura creativa de verano para niños. Se puso en la palestra del trabajo comunitario en Cuba el tema comunidad virtual cubana, nada nuevo en el mundo, pero sí en nuestro contexto. Por supuesto que no se entendía bien, aún no se comprende en su totalidad. Hemos resistido siete años colocando libros y autores cubanos, mostrando aristas conmovedoras de nuestra cultura. Tenemos conciencia de cuánto aportan la comunicación y las nuevas tecnologías en la gestión y la formación del conocimiento, en la democratización de la información.

Algunas interrogantes se mantienen abiertas en nuestra cotidianidad: ¿cómo usar la informatización en el trabajo cultural en Cuba hoy? ¿Cómo nos apoyamos en las nuevas tecnologías para el trabajo sociocultural con los más jóvenes y los públicos diversos? ¿Qué y cómo proponemos, convocamos y movilizamos? ¿Cómo son nuestras narrativas? ¿Cómo participamos o ignoramos al otro? ¿La brecha digital puede estar dada en el acceso nulo a las tecnologías, o también puede estar dada en el desconocimiento de las herramientas para su utilización? ¿Le damos la suficiente importancia a la comunidad virtual cubana? ¿O es que nos hemos concentrado más en la red externa y en los prejuicios contra ella? Vivimos un momento en que lo oficial no es lo único que existe y cualquier individuo, con su celular o canal en una red social, puede remover y arrastrar multitudes.

En un trabajo anterior Naskicet comentaba: “¿Cómo circulan las carteleras culturales cubanas?”. Allí se refería a cómo usamos las redes sociales, los portales oficiales de las instituciones y los

canales de radio y televisión nacionales para promover la programación cultural que se desarrolla semana tras semana en Cuba.

No puede entenderse la cultura y la comunidad de este país sin trabajar con las TICS; no hay que negar lo que existía antes, todo es válido. Se trata de incorporar. Hoy en día las mayores movilizaciones y construcciones de públicos e identidades comienzan a gestarse con el uso de las TICS. Se construyen realidades hegemónicas, y ante ese fenómeno hay que trabajar con las herramientas para mantener la soberanía. No puede entenderse solo en una dirección. Habrá que comenzar nuevamente una campaña de alfabetización, ahora dirigida a la informática, o lo que se le llama *infoalfabetización*. Dotarnos de herramientas nos hará libres.

Todo eso y mucho más lo hemos aprendido. En este momento *Claustrofobias Promociones Literarias* mantiene el monitoreo y el diagnóstico. Nos encontramos desarrollando una red social especializada en libros y autores cubanos, creamos bibliotecas digitales de autores cubanos contemporáneos y nos empeñamos en una promoción más directa con los lectores desde las redes sociales; así como en acercar a las nuevas generaciones, nativos digitales, a la literatura cubana contemporánea y en crear comunidades para el libro digital cubano.

Algunos amigos y seguidores se acercan y nos dicen “ahora es que entiendo”. Mientras estaban desconectados no podían entender. Los escritores cubanos, también lo apuntamos en otro texto, van entrando a las redes sociales y van entrando al libro digital. Irán comprendiendo los procesos.

El camino tiene desafíos, pero queda abierto. Nosotros seguimos trabajando por las cinco C:

Cuba, Comunidad, Cultura, Comunicación y Claustrofobias. Y ponemos el punto dentro de una pantalla digital. ●