

AUTORES

Pedro Pablo Rodríguez (La Habana, 1946), historiador, ensayista y periodista, fue merecedor del Premio Nacional de Investigación Cultural 2017 por la obra de la vida.

El historiador **José Abreu Cardet** (Holguín, 1951) tiene entre sus títulos más recientes *Los resueltos a morir: relatos de la guerra grande (Cuba 1868-1878)* (Ed. Oriente, 2016) y *Gómez, Maceo, Martí: sus discordancias* (Frente de afirmación Hispanista, A.C., México 2018).

Rafael Acosta de Arriba (La Habana, 1953), investigador y ensayista, tiene en vías de publicación por Artecubano Ediciones el volumen de entrevistas "Conversaciones sobre arte".

Narrador y ensayista, **Pedro de Jesús** (Fomento, 1970) acaba de publicar el libro de relatos *La vida apenas* (Bokeh, 2017) y tiene en proceso, por la Casa Editorial Abril, la investigación "Lengua, verso e historia en el Himno Nacional cubano".

Recientemente, Ediciones Unión publicó el segundo tomo del *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica*, investigación dirigida por la ensayista **Zaida Capote Cruz** (La Habana, 1967).

Ronald Antonio Ramírez (Santiago de Cuba, 1978), doctor en ciencias literarias, es profesor titular de la Universidad de La Habana y tiene en edición la "Órbita de Miguel de Carrión" por Ediciones Unión y "Textos recuperados de Tristán de Jesús Medina", por la Editorial UH.

El crítico de arte **Daniel Céspedes** (Isla de la Juventud, 1982) acaba de publicar por la Editorial Arte y Literatura *El crítico como artista y otros ensayos*, compilación de textos de Oscar Wilde, y tiene en preparación "Al desnudo. Ensayos sobre visualidades corporales".

De **Luciano Castillo** (Camagüey, 1955), crítico e investigador cinematográfico y director de la Cinemateca de Cuba, Ediciones Unión está editando "El misterio Buñuel".

El director de cine, guionista y escritor **Arturo Sotro** (La Habana, 1967), cuyo más reciente filme, *Nido de mantis*, debe ser estrenado en el próximo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, tiene en proceso editorial la redición ampliada de *Conversaciones al lado de Cinecitta*.

De **Pedro de la Hoz** (Cienfuegos, 1953), periodista y crítico de arte, próximamente el Museo Nacional de la Música publicará el primer volumen de "El compositor y su obra", entrevistas a destacados creadores cubanos contemporáneos.

Ensayista y editora, **Vitalina Alfonso** (La Habana, 1960) trabaja en la Edición Crítica de los Cuadernos de apuntes de José Martí.

Jorge Alberto Piñero, *Jape* (La Habana, 1964), periodista y humorista, tiene una columna en la página del DDT de la edición dominical de *Juventud Rebelde*, y es parte del equipo del programa televisivo *Beisbol de siempre*.

Fundador de la Sociedad Espeleológica de Cuba en 1940 y presidente-fundador de la Academia de Ciencias de Cuba (1962-1972), **Antonio Núñez Jiménez** (Alquízar, 1923-La Habana, 1998) fue un político y científico autor de una obra que incluye decenas de libros y folletos y centenares de artículos, así como documentales para el cine y la televisión. En sus últimos años creó y dirigió la "Fundación de la Naturaleza y el Hombre", que hoy lleva su nombre.

En cubierta y contracubierta
Eduardo Morales, "Caballería mambisa"



HUELLAS Y METÁFORAS DE FUNDACIONES

- 2 PARA CONMEMORAR EL ANIVERSARIO CIENTO CINCUENTA DEL ALZAMIENTO...
- 3 EL 10 DE OCTUBRE: LA CULTURA DE LAS GUERRAS. **Pedro Pablo Rodríguez**
- 6 SIMPLEMENTE CÉSPEDES: LO DEMÁS ES SECUNDARIO. **José Abreu Cardet**
- 10 LA SANGRE MEMORIOSA COMO LENTE. **Rafael Acosta de Arriba**
- 14 USOS GRÁFICOS EN LA REPRESENTACIÓN VERBAL DEL HIMNO NACIONAL CUBANO. **Pedro de Jesús**
- 17 TESTIMONIOS, FICCIONES; LA DENUNCIA DE UN CRIMEN. LA RECONCENTRACIÓN DE WEYLER EN LA LITERATURA CUBANA. **Zaida Capote Cruz**
- 23 UN CAMELLO POR EL OJO DE UNA AGUJA... (LA EMIGRACIÓN AL CANEY, TESTIMONIO OLVIDADO DE LA GUERRA HCN). **Ronald Antonio Ramírez**
- 28 LA EMIGRACIÓN AL CANEY. **Fernando E. Miranda**
- 33 CLAVES PARA 1968. **Arturo Arango**
- 36 ALEJANDRO SADERMAN: UN REALIZADOR DE MUCHOS TIEMPOS. **Daniel Céspedes**
- 39 Cien años de Ingmar Bergman: Sonata en cuatro movimientos. **Luciano Castillo**

CONVERSACIONES AL LADO DEL CINECITTÁ II

- 44 MANUEL PÉREZ: LAS TENSIONES DE LA PELOTA II. **Arturo Sotto**
- 50 DIEZ NIETO, ORIGEN Y DESTINO. **Pedro de la Hoz**

INVITACIÓN A LA LECTURA

- 52 READING CUBA. **Vitalina Alfonso**
- 53 OBITUARIO
- 54 AQUELARRE Y OTRAS "BRUJERÍAS" DEL HUMOR CUBANO. **Jorge Alberto Piñero, Jape**

CRÍTICA

- 57 MÚLTIPLES VOCES/DIÁLOGOS COMUNES EN BABEL. **Erian Peña Pupo** / OTRA VEZ SOBRE DOMINGO. **Caridad Atencio** / EROSIONES: EL ESTADO POÉTICO DE MILHO MONTENEGRO. **Racso Morejón** / AÑOS DE HORMIGAS (LA FOTO DONDE TUS ABUELOS PARECEN UN DÚO. COMO CELINA Y REUTILIO. TUS ABUELOS COMO CLARA Y MARIO. VEO A TUS ABUELOS Y NO ME ABANDONA UNA IDEA: ME PARECE QUE TUS ABUELOS ME CANTAN). **Larry J. González**

55 AÑOS

- 63 SURGIMIENTO DE LA REPÚBLICA DE CUBA EN 1901 (FRAGMENTOS). **Antonio Núñez Jiménez**

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

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

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

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



Ediciones UNIÓN

“Asamblea mambisa”, Armando García Menocal

PARA CONMEMORAR EL ANIVERSARIO CIENTO CINCUENTA DEL ALZAMIENTO DE CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES Y SUS SEGUIDORES EN LA DEMAJAGUA, *La Gaceta de Cuba* ha estado, a lo largo del año, revisando narrativas de la nación: hitos notables de la historia de la Isla y de sus enlaces con el arte y la literatura. En este número hacemos un recorrido que pasa por sucesos cruciales de los treinta años que a Cuba le costó la conquista de la independencia. Pedro Pablo Rodríguez analiza las huellas culturales de ese período en la conciencia colectiva de la nación; José Abreu Cardet nos devuelve a Céspedes y las contradicciones principales que marcaron su existencia; Rafael Acosta de Arriba escoge la novela *El camino de la desobediencia*, de Evelio Traba, para acercarnos a las relaciones siempre provocadoras entre la historia y la ficción; Pedro de Jesús estudia las variantes en que se suele reproducir la letra del Himno Nacional, cuyo sesquicentenario también conmemoramos; Zaida Capote Cruz se detiene en las escasas obras literarias y artísticas que han recreado la traumática reconcentración ordenada por Valeriano Weyler; Ronald Antonio Ramírez investiga los testimonios sobre la guerra escritos en la región oriental del país, y como botón de muestra nos entrega un fragmento de *La emigración al Caney*, de Fernando E. Miranda, y por último, Arturo Arango y Daniel Céspedes recuerdan algunas de las obras con que el cine cubano evocó las gestas independentistas en 1968. Como colofón, en la sección “55 Aniversario” reproducimos un fragmento del artículo de Antonio Núñez Jiménez “Surgimiento de la República de Cuba en 1901”, aparecido en el número tres de *La Gaceta*, correspondiente al 15 de mayo de 1962.

Proponemos con este conjunto relecturas de la historia que pretendemos sean a un tiempo iluminadoras y fecundantes: que contribuyan a continuar comprendiendo el pasado del que procedemos, y nos aporten algo de luz para las encrucijadas que se abren en el presente y hacia los días por venir. <

El 10 de octubre: la cultura de las guerras

Pedro Pablo Rodríguez

Las guerras por la independencia de la Isla han sido hasta hoy los acontecimientos más interiorizados por la conciencia cubana. La historiografía, desde luego, ha tenido y tiene una alta responsabilidad en ello; pero son infinitos los recursos empleados por la sociedad para preservar la memoria de aquellos procesos bélicos que consolidaron la nacionalidad y la nación y que culminaron con un Estado nacional.

Testimonios y relatos escritos y orales, fiestas y conmemoraciones, canciones y bailes, pinturas y grabados, poemas y narraciones literarias, el cine, chistes, palabras y frases, refranes y consejos, comidas y bebidas, tradiciones locales, historias de familia, por mencionar solo algunos ejemplos, muestran la diversidad de aspectos por los que han discurrido a lo largo de ciento cincuenta años el quehacer y el recuerdo cubanos acerca de aquellas etapas bélicas. De hecho, pues, la cultura cubana en su más ancho sentido, la vida y la espiritualidad del cubano trascurren desde y por el hondo cauce abierto por las guerras independentistas, aunque a veces no tengamos plena conciencia de ello.

Las guerras suelen ser recordadas con el horror que provocan. Los efectos de las de nuestra independencia se hicieron sentir sobre todas las clases, capas y estamentos del país; gravaron con la muerte en los combates, por enfermedades y por hambre, a cientos de miles de personas; destruyeron bienes y recursos de todo tipo y desorganizaron el país; dividieron y exterminaron a familias completas; obligaron a muchos a asentarse fuera de la Isla, ya sea por decisión propia en tierras de América y de Europa o por la deportación y la prisión hacia la Metrópoli y sus colonias africanas. Por dos momentos, entre 1868 y 1898, una población que apenas rondaba el millón de personas se redujo drásticamente y la mayoría de las familias tuvieron que rehacer su existencia cotidiana, su modo de vida y de reproducirse.

Sin embargo, la imagen que ha llegado a nosotros, a siglo y medio de aquellos conflictos armados, es sobre todo la de la epopeya gloriosa, fijada por sus propios participantes desde los tiempos en que se peleaba con las armas en la mano. Curioso caso, aunque no único, el del pueblo cubano, que no solo aprendió a vivir en la guerra sino que se quejó relativamente poco de ella y que en medio del conflicto levantó aún más su orgullo patriótico y su deseo por la patria libre, inmerso en aquellos extenuantes sufrimientos que a veces parecían inacabables.

Obviamente, no ha de entenderse en términos absolutos lo que afirmo. La entrada de las avanzadas mambisas en Matanzas hacia 1874 y 1875 fue una especie de Armagedón para quienes seguían y –siguieron– produciendo azúcar con esclavos. El inicio de 1896, con el arribo de la Invasión a La Habana, y las sucesivas campañas de Gómez en esta provincia y de Maceo en Pinar del Río, provocaron el terror en varios sectores de grandes propietarios ante la tea incendiaria, que devoraba plantaciones e ingenios, y no es casual que cerca de ciento cincuenta de ellos solicitaran por escrito al cónsul de los Estados Unidos la intervención de su gobierno para poner fin a la lid.

Claro que hubo acobardados, traidores y renegados; que en el ejército español sirvieron muchos cubanos; que buena parte de la plana mayor de los autonomistas se mantuvo con la Metrópoli hasta el fin de su dominación en 1899 y que en las filas patrióticas hubo disensos más allá de la coincidencia en separar a la patria de España.

La marcha de los cubanos hacia la independencia no fue un lecho de rosas sino que costó enormes cuotas de sangre, sudor

y lágrimas. Fue, sin dudas, como ya he dicho, una epopeya en toda la extensión de la palabra: porque arrastró en su favor a las grandes mayorías del país; porque impuso el deseo de la nación libre; porque formó sentimientos y conciencia de esa libertad, creó una cultura de pelea por la nación, le dio sentido histórico; porque ha dejado una impronta que no se ha agotado y que ha presidido los afanes por la soberanía plena durante la primera mitad del siglo xx y el empuje formidable de la Revolución del 1^{ro} de enero de 1959, de liberación nacional y socialista, que se sustenta en ese pasado.

Mas no hemos de olvidar la enorme cuota de sacrificio entregada por nuestros abuelos mambises (jefes, oficiales, soldados, personal de los campamentos); por las familias que los acompañaron; por quienes en sus sitios de labor produjeron alimentos, atendieron heridos, fueron guías y prácticos; por las emigraciones que sirvieron de retaguardia a las tropas libertadoras y promovieron el apoyo a la causa cubana por el mundo.

Las guerras fueron también un proceso de aprendizaje de vida fuera de los marcos coloniales, claramente, en primer término para aquellos que residieron en la manigua, en los campamentos y que anduvieron las marchas mambisas. Para aquellos que continuaron habitando en las zonas bajo la bandera española, la cotidianidad incorporó el tema bélico, tanto desde el punto de vista de las noticias como desde el afectivo y el participativo para quienes estuvieron involucrados clandestinamente en el movimiento patriótico. Hasta los enemigos de la independencia, aunque fuera para condenar o combatir con armas la insurrección, de un modo u otro, sintieron en carne propia los efectos de la pelea.

Algo similar ocurrió en las emigraciones. Estamos hablando de muchos miles de cubanos, procedentes de todas las clases sociales y de todas las regiones del país. Acompasados a las condiciones de los diferentes lugares en que se asentaron, incluso en los casos de quienes no estuvieron insertados en las actividades patrióticas y hasta las rechazaron, los emigrados no estuvieron sometidos a los dictados de la monarquía hispana, y la gran mayoría de ellos asimilaron modernas experiencias de organización social diferentes a las permitidas por la Metrópoli en la Isla. Piénsese, sobre todo, en las emigraciones en los Estados Unidos, las más estudiadas, en las que ese aprendizaje desarrolló hábitos asociativos democráticos y republicanos, e ideologías críticas del capitalismo industrial como el anarquismo y el socialismo.

A pesar de las derrotas de la Guerra Grande –convertida por Martí en “tregua fecunda”– y de la Guerra Chiquita, y del fin de la Guerra de Independencia con una república secuestrada por el vecino del norte, la figura de esas peleas ha quedado con los mejores tintes en el imaginario nacional. Ha sido una forma de tributo a la entrega de aquellas generaciones y también una manera, posteriormente, de aprobar y defender la nación.

La Guerra de los Diez Años, la iniciada el 10 de octubre de 1868, continúa atrayendo el interés, quizá por su larga duración y porque marca la ruptura, mediante la lucha armada, con una larga tradición de la política insular en cuanto a mantener el juego con Madrid por parte de los grupos de presión y de los sectores hegemónicos internos.

Hechos, personalidades, asuntos diversos provocan intercambios y debates, no limitados solamente a los conocedores. Pero su alcance para la cultura y la conciencia nacional del cubano no puede reducirse a sucesos y a personas. En un rápido bosquejo se han de reconocer sus aportes decisivos a la formación nacional, a la cultura política del país y a la identidad cultural y nacional.

LA LUCHA ARMADA

La práctica de la lucha armada se salía de los marcos reconocidos por el sistema colonial. Las experiencias anteriores en este sentido estuvieron generalmente vinculadas a naciones extranjeras: la Colombia de Bolívar, México, los Estados Unidos. Esta última fue la más llamativa y la más peligrosa para la nación en ciernes, pues logró dos desembarcos efectivos y hasta tomar la ciudad de Cárdenas, y, en especial, porque su orientación anexionista no solo expresaba intereses de sectores esclavistas de Cuba sino también del sur del país vecino, además de ser la incorporación de la Isla a los Estados Unidos un objetivo estratégico fijado allí desde los Padres Fundadores y no abandonado tras la derrota de los Estados Confederados.

Conspiraciones francamente independentistas fueron desactivadas por la represión colonial en esa fase. Aún nos faltan conocimientos más profundos acerca de las conspiraciones de Nicolás Morales, en Bayamo, a finales del siglo xviii, y las de Román de la Luz y José Antonio Aponte en los primeros años del siglo xix, muy peligrosas para la sociedad esclavista las de Morales y Aponte por su carácter abolicionista y por reunir a blancos, negros y mulatos. Pero solo Joaquín de Agüero llegó a la insurrección, develada prontamente y entendida por muchos de sus contemporáneos como anexionista.

Otras rebeliones no fueron asociadas con el patriotismo, como las de los vegueros a comienzos del siglo xviii y las de los esclavos. Todas ellas fueron aplastadas violentamente con la aquiescencia mayoritaria del resto de la sociedad insular. Los vegueros fueron reconocidos por algunos ya en el siglo xix como un antecedente de enfrentamiento a la Corona, mientras que el cimarronaje y los alzamientos de esclavos tuvieron cerradas las puertas del patriotismo hasta que estallaron las guerras. Es claro que tales rebeliones no tenían propósitos independentistas, pero fijaron una actitud armada de defensa de las libertades e intereses de sus protagonistas, importantes las de los esclavos para crear conciencia antiesclavista y antirracista.

LA UNIÓN DEL OBJETIVO INDEPENDENTISTA CON LA ABOLICIÓN DE LA ESCLAVITUD

Los años 60 del siglo xix señalaron la acelerada crisis de la plantación esclavista en Cuba, el ascenso de la burguesía comercial negrera y prestamista con capital en forma de dinero y el crecimiento de la expoliación colonial sobre las riquezas de la Isla, lo que aumentaba exponencialmente la difícil situación de las clases medias y bajas.

Todo ello aceleró la toma de conciencia acerca de la necesidad de dar fin a la esclavitud, ya no solo por razones morales y respeto a la condición humana de los siervos, y favoreció por tanto que en la conspiración para el 68 predominasen los criterios abolicionistas. Por eso, a pesar de los zigzagues de los primeros tiempos de la Guerra de los Diez Años, la contienda estableció la igualdad entre todos los cubanos y dio la libertad a los esclavos.

Así, los insurrectos abrían paso a una verdadera revolución social que no solo procuraba resolver los problemas de los sectores propietarios y del paso a un gobierno propio, sino que conmovía hasta sus raíces las estructuras sociales del país. Al mismo tiempo, la guerra permitió la convivencia y el batallar común en condiciones extremas a los sectores sociales incluidos en ella, particularmente a los prejuicios llamados raciales.

La Guerra de los Diez Años fue, pues, una verdadera revolución social. Llevan razón los que hablan de la Revolución del 68, como también la llevan quienes se refieren a la Revolución del 95, la que contó con el explícito programa martiano de radicales transformaciones.

LA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD ENTRE LOS SECTORES SOCIALES DEL PAÍS

Es obvio que unir la independencia y la abolición de la esclavitud era importante para atraer a los esclavos al campo patriótico, al igual que sucedió con las entonces llamadas personas “de color”. Tal acción planteada desde el 10 de octubre al liberar Céspedes a sus esclavos, y refrendada por su decreto de abolición total ya ejerciendo la presidencia de la República en Armas, cumplió su objetivo movilizador. Como ha constatado más de un testimoniante que estuvo en los campamentos mambises, buena parte de la tropa insurrecta era de negros y mulatos, muchos de ellos antiguos esclavos. Nunca sabremos los nombres de los cientos, quizás hasta algo más de un millar, de negros de las fuerzas santiagueras de Donato Mármol que murieron tratando de impedir el paso de las tropas españolas por el Cauto en dirección a Bayamo en 1869, pero siempre tendremos que agradecer a Máximo Gómez su inolvidable relato acerca de su asistente, el negro Eduá.

Por otra parte, Cuba libre tenía que ganarse el interés del campesinado, de los artesanos y los trabajadores, de los pequeños comerciantes, de los propietarios del centro y del oriente, y, hasta donde fuere posible, del sector plantador del occidente. Céspedes fue un político de unión, por más que sus críticos lo vieran en sentido contrario. No solo aceptó la Constitución de Guáimaro, que de hecho limitaba la autoridad del presidente ante la Cámara de Representantes, sino que respetó a esa instancia hasta admitir su propia deposición, restringió a veces la imposición de sus criterios, buscó denodadamente la unidad de acción de las emigraciones, apoyó a los mandos militares que imponían disciplina, se movió para alcanzar el mayor apoyo internacional para la patria naciente y escribió cientos de cartas personales a cubanos y extranjeros como parte de esa política de atracción. No tuvo éxito en más de una ocasión, pero dejó Céspedes la enseñanza de convocar a todos a la lucha liberadora.

Por otro lado, no hubo negativa a aceptar a los españoles del lado mambí a pesar de que durante los primeros años la inhumana represión española cobró numerosas víctimas civiles, de “pacíficos”, como se decía entonces, hubo asesinatos de todo tipo contra familias y heridos, y se mantuvo la pena de muerte contra cada insurrecto prisionero. Se respondió con un decreto de “guerra a muerte”, aplicado poco tiempo y que no impidió el acceso de peninsulares, incluido el de soldados prisioneros o desertores.

LA ORGANIZACIÓN DE UN ESTADO REPUBLICANO

En el siglo xix se hace difícil encontrar que los procesos independentistas se hayan acomodado a normas tan estrictas como una Constitución. Puede considerarse que la República en Armas fue un sueño hermoso más que una realidad práctica. Quizás el error mayor no fue adoptar su articulado a la situación de un país ocupado por el ejército y el aparato de gobierno de la Metrópoli. No importa que aquella república fuera trashumante, sino que hubiera república, es decir, una forma de gobierno contraria a la monarquía, a la autoridad hereditaria de una persona. Ese constituir más que una dirección política o militar indica un sentido fundacional del Estado nacional tal como era entendido por el mundo moderno de entonces. Y, por cierto, son numerosas las pruebas del celo con que muchos trabajaron para darle real existencia a aquella república tan especial.

LA COMPRENSIÓN DE QUE LA INDEPENDENCIA TENDRÍA QUE BASARSE EN EL ESFUERZO PROPIO MÁS QUE EN AYUDAS EXTRANJERAS

Lo que Félix Varela dijo al expresar que quería una Cuba libre de toda influencia extranjera para adquirir su libertad fue realidad concreta comprendida en la práctica histórica de la Guerra del 68. Los devaneos anexionistas en los primeros momentos de la contienda, cuando se entendía por algunos que no había poder suficiente para llevar la lucha armada hasta la victoria final, quedaron pronto al margen para el liderazgo patriótico. Se siguió solicitando colaboración de otros países, pero sin admitir injerencia alguna en el presente o en el futuro de la Isla.

LA IMPORTANCIA DE CUBA EN LA GEOPOLÍTICA DE LA ÉPOCA

Comprender eso no era nuevo para los cubanos. La Isla entró a las relaciones mundiales modernas desde que fue establecida la posesión española sobre ella y así trascurrió su historia, al vaivén de las relaciones entre los estados de Europa y luego de América. No por gusto desde un principio se le consideró la llave del Golfo de México. Desde mediados del siglo xix se hacía patente el renacer de la rivalidad entre las potencias europeas por el control del Mar Caribe y sus islas, y por el avance de las sociedades capitalistas industrializadas, incluidos los Estados Unidos, sobre las fuentes de materias primas en América Latina.

En un mundo en que aún las comunicaciones se regían por el tránsito marítimo, desde Cuba se podía ejercer un control importante sobre la navegación desde y hacia Europa y la costa este de los Estados Unidos. De Céspedes a Martí, la comprensión de esa significación geográfica de Cuba para las relaciones internacionales y los intereses de las grandes potencias industriales fue punto decisivo en las acciones hacia el exterior realizadas por los patriotas durante las guerras, no para internacionalizarlas y provocar la injerencia de tales potencias, sino para asegurar el equilibrio en América y en el mundo y hallar el mejor camino para el futuro de Cuba.

LA ENTREGA PLENA A LA CAUSA

Propiedades, dineros, joyas, viviendas; casas, tierras, negocios; familias enteras muertas; poblados fantasmas, sin habitantes; esclavos que pasaron de la libertad a la muerte, sin disfrutar plenamente de esa abolición; epidemias, muertes por inanición, y hasta la madre que mató a su hijo de brazos sin dejar de apretarlo para que no se escuchara el ruido del niño durante una marcha mambisa. La familia Maceo murió casi toda peleando, con el arma en la mano.

Las guerras cubanas fueron un sacrificio personal, familiar, de toda una sociedad. Fueron guerras por la patria, no conquista o dominación de otros pueblos. El autor del Himno Nacional, Pedro Figueredo, dio el ejemplo en sí mismo: “morir por la patria es vivir”. <

Simplemente Céspedes: lo demás es secundario

José Abreu Cardet

Pocos héroes de nuestras guerras de independencia estuvieron sometidos a tal número de ascensiones, destituciones y a la reducción de poder, cuando lo poseyó, como Carlos Manuel de Céspedes. Los preámbulos de la primera ascensión comienzan el 6 de octubre de 1868: reunidos en la finca de Jaime Santiestéban, dieciséis complotados lo proclaman General en Jefe del ejército con que pensaban iniciar la revolución contra España.¹ “Hemos elegido un jefe a quien conferimos plenas facultades para dirigir la guerra”.² El día 10 este criterio se hizo público en el ingenio La Demajagua en el “Manifiesto de la Junta Revolucionaria de la Isla de Cuba”. Fue aquel documento como el acta de nacimiento de la independencia de Cuba, ese manuscrito que acompaña a cada persona mientras viva y del que queda copia en el libro de bautizos de una iglesia, en el Registro Civil o en ambos. Es como la constancia, en esta época de letra y papel, de que hemos existido:

En consecuencia hemos acordado unánimemente nombrar un Jefe único que dirija todas las operaciones con plenitud de facultades y bajo su responsabilidad, autorizado especialmente para designar un segundo y demás subalternos que necesiten en todos los ramos de la administración mientras dure el estado de guerra [...] También hemos nombrado una comisión gubernativa de cinco miembros para auxiliar al General en Jefe en la parte política, civil y demás ramos de que se ocupa un país bien reglamentado.³

Era el gobierno ideal para llevar a cabo una guerra. El día 11 de octubre se produce la primera destitución, cuando una compañía española derrota a Céspedes y a su tropa, que intentaban tomar el poblado de Yara. De general se ha convertido en un fugitivo: bajo la lluvia, acompañado de una docena de hombres intenta encontrar un refugio seguro a la persecución que se desatará contra él. Una casualidad lo salva; toma por el mismo camino que marchaba Luis Marcano Álvarez al frente de un grupo de patriotas hacia La Demajagua. Marcano estaba en aquel lugar también por eventualidad; era dominicano y había luchado en su patria contra los independentistas que se enfrentaron al retorno del poder colonial español. Abandonó

su tierra con el derrotado ejército hispano en 1865. Un decreto de las autoridades imperiales impedía que los vecinos de Santo Domingo se establecieran en Cuba. Muchos eran negros y mulatos con grados de generales y coroneles, lo que sería un ejemplo desastroso para los esclavos expoliados en la mayor de las Antillas. Pese a la prohibición, quizá por magia o buena suerte, unos quince dominicanos se establecieron en Manzanillo en 1865. Algunos como Marcano quedaron en esta comarca; otros, como Máximo Gómez y Modesto Díaz, se trasladaron a Bayamo. Todos serían decisivos para Carlos Manuel en los días subsiguientes.

Entre el fango y la lluvia, Luis Marcano fue designado jefe de un ejército que tan solo existía en la imaginación de Céspedes. A partir de aquel momento el dominicano organizó a los dispersos, a los asustados y los llevó al combate. Era la segunda ascensión en menos de tres días. Fue aquel también el segundo cálculo afortunado de Céspedes: comprender la importancia de los jefes de conocimiento militar. Él fue el primero que entendió que era necesario levantarse en armas lo más rápido posible.

El 20 de octubre habían capturado Bayamo y se proclamó Capitán General. Pero tuvo cuidado de ascender a altos cargos y grados militares a los líderes regionales que lo habían apoyado, gente entusiasta y sin disciplina alguna. En pocos días estos dirigieron aquel ejército de campesinos, peones y esclavos que conquistaron para el gobierno de Céspedes gran parte del oriente cubano.

El 30 de octubre de 1868 trató de explicar por qué tomó esa decisión de autoproclamarse Capitán General: “solo la necesidad de regularizar nuestro ejército y de atender a todos los ramos de la administración pública que hemos instalado, nos hubieran obligado a aparecer ante los ojos de nuestros compatriotas con distintivos y empleos que no cuadran a nuestro carácter ni se ajustan a nuestras aspiraciones”.⁴

La justificación es bastante pueril, casi ridícula. Las intenciones reales eran formar un gobierno centralizado, fuerte y eficiente con el que enfrentar el imperio español. Por esto, sin consultar a terceros, designó a los hermanos Marcano: Francisco, Luis y Félix, y a Máximo Gómez y Modesto Díaz con altos grados y cargos militares. Gente gruñona, de malos tratos y peor

educación, condición a los que los llevaron los caminos de las guerras en su país. Realmente a cualquier persona de cierta sensibilidad le era desagradable encontrarse con tales individuos. Pero sabían pelear, que era lo necesario. Fueron las bases de sus victorias, junto a la incorporación masiva de la población en la mayoría de las jurisdicciones del oriente cubano.

Muy pronto llegaría la primera pérdida de poder. Era considerado como el líder de los independentistas cubanos y Bayamo la capital de Cuba Libre. Existía una compacta geografía; La Habana, centro del integrismo, la ciudad del Cauto, la del independentismo. El 4 de noviembre se sublevaron los camagüeyanos, desconocieron el gobierno de Céspedes y constituyeron uno propio. El separatismo desde aquel momento tendría dos capitales, una en Bayamo y otra en los campos del Camagüey. Céspedes había sufrido la primera pérdida de espacio espiritual, más que real, pues Camagüey hasta el 4 de noviembre estaba bajo el control español, si descontamos un puñado de partidas que ya se habían sublevado.

En enero de 1869 la ciudad del Cauto fue tomada luego de que sus vecinos la quemaron para no rendirla. Comenzaban las derrotas militares y con ellas la disminución del poder del Capitán General del Ejército Libertador. El 23 de enero de 1869, Donato Mármol se declara dictador en la jurisdicción de Santiago de Cuba, desconociendo el gobierno de Céspedes. El movimiento es frustrado por acuerdos y conversaciones entre los caudillos. El 8 de febrero de ese año, en Tacajó, Donato renuncia a sus intenciones.⁵

Los holguineros crean un Comité Revolucionario, muy similar al de Camagüey, desconocen la autoridad de Céspedes y se muestran dispuestos, en un extraño enroque de gobierno colegiado, a unirse a los camagüeyanos. Llega a Céspedes un alivio momentáneo cuando recibe noticias de que los villareños se han alzado en febrero y reconocen su autoridad; pero la derrota militar de estos pone fin a este sueño.

En Guáimaro, el 10 de abril lo hacen Presidente, al crear la República de Cuba por acuerdo de todos los sublevados pero, como un jardinero que poda arbustos y flores, le quitan el mando unipersonal que había creado en Oriente: la Cámara lo podía destituir.

Fue su peor enemigo, el conde de Valmaseda, quien le restituye su poder real con una ofensiva gigantesca que obliga a la Cámara, por la persecución implacable, a recesar en sus funciones, y Céspedes vuelve a ser una especie de Capitán General-Presidente. No tiene al incómodo Congreso poniendo en duda sus decisiones, tramando su destitución.

Los cubanos han aprendido a combatir y a partir de 1872 comienza un momento de auge militar. En buena medida son su responsabilidad aquellas victorias, entre otras causas, al dejar libertad de acción a los militares que han comenzado a destacarse. La suma de éxitos trae la comida y la seguridad. Enrique Collazo afirmó: “los continuos ataques a los poblados enemigos trajeron la abundancia de ropas y efectos útiles; las grandes rancherías formadas facilitaban víveres y viandas en gran cantidad; la vida se hizo fácil y cómoda donde antes era áspera y dura”.⁶

Esta vida “fácil y cómoda” permitió que la Cámara retornara a sus funciones. Se inicia un proceso de pérdida real de poder del Presidente, pérdida que se irá agigantando en la medida en que la Cámara se gana a generales y oficiales para que la apoyen en el proceso de destitución. No le fue muy difícil este trabajo de zapa. Céspedes, devoto de la honra y del orgullo, había tenido varias contradicciones con algunos de sus generales como Máximo Gómez, Carlos Roloff, Calixto García...

Además, los generales aspiraban a crear una estructura que les permitiera realizar grandes concentraciones de tropas y llevar a cabo la invasión a Las Villas. El Presidente nunca concretó esas ideas. Las disputas entre la Cámara y el Presidente se incrementaban de día en día, y el origen era fundamentalmente la forma de organizar la República. Céspedes quería un mando centralizado donde lo militar fuera lo fundamental. Ese tipo de poder espantaba a muchos, pues se tenía la experiencia de América Latina donde los héroes, en muchos casos, se habían convertido en dictadores. El miedo a los tiranos salidos de las filas de los ilusionados con la libertad tenía vieja data entre los pensadores de la Isla.

Diego Tanco, abogado habanero que participó en la conspiración independentista Soles y Rayos de Bolívar, desarrollada en Cuba en la década de los años 20 del siglo XIX, desengañado ante la situación de las repúblicas latinoamericanas, escribió:

“Es preciso convencernos de que a esta isla no le conviene mudar de gobierno, aventurando un presente feliz y seguro por teorías seductoras que, a sus espaldas, encubren los abismos más espantosos”.⁷

Años después el poeta cubano José María Heredia, que militó en el independentismo, en carta al capitán general Miguel Tacón, en momentos de desespero y desilusión le expresaba: “pero las calamidades y miserias que estoy presenciando hace ocho años, han modificado mucho mis opiniones, y verían como un crimen cualquier tentativa para trasplantar á la feliz y opulenta Cuba los males que afligen al continente americano”.⁸

Un documento firmado el 6 de abril por Salvador Cisneros y Antonio Zambrana afirmaba:

el Camagüey ha deseado desde el principio unirse al Departamento Oriental y reconocer por gefe de su gobierno al C. Carlos M. de Céspedes; pero semejante unión no podría tener lugar mientras este ciudadano no adoptase un réjimen democrático, de acuerdo con la época en que vivimos y con la bandera que defendemos.⁹

La Cámara comenzó a ver y a sentir al hombre de La Demajagua como un futuro déspota y muy pronto sumó adeptos a tal criterio. Inteligentemente atrajo a los militares con promesas de cambios necesarios en el ejército que el Presidente no había realizado. Céspedes en su diario personal anotaba un asunto que parece que fue decisivo para agregar simpatizadores a la destitución. El 8 de noviembre de 1873: “Han halagado á Gómez y á C. García con dividir la isla en dos Departamentos solos y ellos a su cabeza; á Calvar con el mando de Cuba y Bayamo a Maceo con otra cosa que ignoro. A V. García le atraen con la secretaria de la Guerra”.¹⁰

Este parece que fue un factor decisivo para sumar a Calixto García al complot. Manuel Calvar, Antonio Maceo y otros altos oficiales acaban de hecho apoyando a la Cámara. Viendo el asunto objetivamente, las contradicciones comenzaron a afectar el desarrollo de la contienda. De los argumentos de cómo organizar la República se había pasado a un enfrentamiento personal. Si nos fijamos en el llamado *Diario perdido* de Céspedes¹¹ nos encontramos con anotaciones sobre defectos y acciones poco edificantes de los miembros de la Cámara y otros enemigos del presidente que nunca sabremos si fueron ciertas, pero nos dicen del grado que habían alcanzado las discrepancias que desembocaron en odios entre patriotas. Generalmente cuando se llega a ese estado en las relaciones es imposible un acuerdo.

Pocos acontecimientos de la historia de Cuba han llamado tanto la atención de los estudiosos como la destitución de Céspedes, realizada el 27 de octubre de 1873 en el campamento de Calixto García en el Bijagual. En ocasiones, parece que estamos en presencia de un antes y un después en la Guerra de los Diez Años. Se considera que la destitución fue el principio del fin de la contienda, sin embargo, esta duró cuatro años y medio más. Se valora como el declive de la beligerancia, pero a pesar de esas opiniones, con el nuevo gobierno se abrió un período de éxitos insurrectos, la mayoría de los combates de mayor relevancia librados por el Ejército Libertador se desarrollaron luego de su destitución, como La Sacra,¹² Palo Seco,¹³ Las Guásimas y otros. Incluso se realizó la ansiada invasión a Las Villas.

La destitución de Céspedes, aunque fue uno de los acontecimientos más relevantes en la guerra, no podemos valorarla como la única ni la de más envergadura de los movimientos políticos. Desde antes del inicio de la guerra las contradicciones, los motines y las sediciones habían sido una constante; recordemos las discusiones para determinar la fecha del estallido. El mismo alzamiento de La Demajagua en cierta forma era la pri-

mera sedición, pues Céspedes, sin oír las razones de los demás comprometidos ni avisarles, se alzó. Los otros complotados se enteran, en ocasiones, por las mismas autoridades, como fue el caso de Vicente García, informado del alzamiento por el propio gobernador de Tunas, o de Manuel Hernández Perdomo, uno de los principales conspiradores holguineros, que fue despertado por la policía con órdenes de detenerlo en la noche del 12 de octubre. Incluso la destitución del Presidente fue, en cierta forma, la más “legal” de las sediciones, si es que se le puede dar ese nombre. Contó con el apoyo pleno de la Cámara y se aprobó durante una reunión de esta.

Aunque faltó un voto: solo lo hicieron siete, pues el octavo era el de Salvador Cisneros Betancourt, quien por pura hipocresía se negó, con el pretexto de que la presidencia caería en sus manos. Había hecho un esfuerzo considerable para destituir a Céspedes. De seguro sabía que todos votarían contra el presidente y el de él poco influiría.

Depuesto Carlos Manuel, el trillo de las bajas pasiones se convirtió en avenida. En cinco años de poder de Céspedes se habían acumulado muchos resquemores y resentimientos entre líderes militares y políticos, como siempre ocurre en toda estructura de gobierno, y seguramente que la venganza ruin ocupó un espacio al ser destituido. El Presidente depuesto fue humillado.

El asunto que se presentaba al nuevo gobierno era qué hacer con el expresidente. El gobierno debió de sentirse como si el Pico Turquino se hubiera desprendido de la Sierra Maestra, no había espacio para aquella mole gigantesca en la Cuba insurrecta. Mantenerlo en la Isla era en extremo peligroso, el exmandatario tenía no pocos seguidores. La deposición no había apagado la lucha política, su presencia en los campos insurrectos podía exacerbar los ánimos de no pocos para intentar restituirlo.

Se esboza hasta un complot que es abortado. Calixto García, partidario del presidente Cisneros, nos dice al respecto: “Trátese de una conspiración, de que se me ha dado parte esta mañana con objeto de deponer el actual Presidente de la república y volver a Céspedes, siendo yo destituido también para nombrar General en Jefe al General V. García”.¹⁴

A diferencia de Céspedes, que se atenía a estrictas normas civiles y no estaba dispuesto a que se derramara sangre cubana por luchas fratricidas, los partidarios del nuevo gobierno actúan enérgicamente para mantener el poder y el orden. Calixto García le dice a Félix Figueredo en marzo de 1874: “Mucho ojo y caña si es necesario para salvar á Cuba de discordias civiles”.¹⁵ Debido a esta “caña” sucede la muerte del comandante Castellano, uno de los líderes del motín de los partidarios de Céspedes.

Céspedes solicitó su traslado al exterior. El gobierno se negó a autorizar la partida. Los motivos debieron de ser variados, incluida la pasión miserable por humillarlo. Aunque también estaba la gran importancia que tenía la emigración revolucionaria en el imaginario insurrecto. Desde allí llegaban las expediciones. Céspedes en el exterior podría llevar a cabo una campaña contra sus enemigos. Basta leer el *Diario perdido* en los meses siguientes a su deposición para entender que estamos ante un hombre de un gran resentimiento, humillado y desplazado del poder. El resentimiento es una enfermedad incurable.

Podía convertirse en el exterior en un acusador de la Cámara y el nuevo gobierno y, lo peor, incrementar las divisiones internas de la ya debilitada emigración. En general había un criterio en contra de que miembros de la insurrección se trasladaran al exterior; el propio Céspedes lo expresaba en su correspondencia anterior al 27 de octubre de 1873. Debía ser contraproducente que el iniciador de la guerra se fuera al extranjero. Es de pensar el efecto que hubiera tenido en los soldados de filas que la figura cimera de la guerra se trasladara al exterior. Para esta masa sostén del ejército todas estas disquisiciones no tenían sentido.

Esos campesinos, peones, exesclavos, pequeños terratenientes eran los únicos que tenían la razón: lo principal era continuar la guerra, que más daba que fuera Céspedes o Salvador Cisneros el presidente (a quien, por demás, casi nunca veían en esta guerra de partidas y regiones). Es posible que para esta multitud sufrida aquellas discrepancias por el poder fuera asunto de una élite de terratenientes blancos a la que no entendían del todo.

Finalmente lo situaron en San Lorenzo, en plena Sierra Maestra. En el tipo de guerra que se realizaba en Cuba, su protección era muy difícil. Muchos líderes militares o civiles que por enfermedad u otros motivos se establecieron en alguna ranchería mambisa acabaron cayendo en poder del enemigo, como Pedro Figueredo. El nuevo presidente, Salvador Cisneros Betancourt, solicitó el 28 de noviembre de 1873 a la Cámara “proveerlo de una custodia que haga difícil cayera en poder del enemigo”.¹⁶

La historiadora Elda Cento afirma, con el sentido común que la caracteriza, que: “No obstante las atinadas reflexiones, nadie –incluido Cisneros– tuvo la energía y la honradez necesaria para tomar una decisión que hubiera salvado la vida de quien era símbolo de la independencia”.¹⁷

La muerte el 27 de febrero de 1874, en lucha contra una unidad hispana que atacó San Lorenzo, “solucionó” un problema al gobierno y creó una duda gigantesca e infame. ¿Qué responsabilidad tuvieron el gobierno y el ejército en su muerte? Se ha afirmado que fue una denuncia fraguada en el gobierno o algún líder lo que llevó a los españoles a su escondite. No existen pruebas de tal ignominia, pero la duda se mantiene de generación en generación pues en la condición humana todo es posible. La muerte no detuvo el proceso de deposiciones y ascensiones.

Con la creación de la República, en 1902, comenzó la conformación del panteón de los héroes. Fue creado siguiendo el criterio de los hombres del 95 que se convirtieron en presidentes, senadores, congresistas, historiadores y maestros. Eso influyó para que las figuras de mayor relieve en esa reconstrucción histórica fueran los que habían llegado a la última guerra y desempeñado en ella un papel relevante. Habían sido los compañeros, los jefes o inspiradores de la élite política que dirigió la desdichada República. Se formó la tríada de los grandes héroes: Maceo, Martí y Máximo Gómez. Los que habían fallecido en el 68 pasaron a un papel menos relevante. Alcanzaron cierto grado de héroes regionales o provinciales. A Ignacio Agramonte lo convirtieron en camagüeyano antes que cubano. Céspedes fue esencialmente oriental, sobre todo bayamés y manzanillero.

La instauración de la revolución socialista, poco después de 1959, traería para Céspedes una situación delicada. Terratenientes y grandes propietarios se opusieron abiertamente al nuevo sistema. Las amenazas y las agresiones llovían sobre la Isla con la misma fuerza que aquel vendaval que en octubre de 1868 se desplomó sobre la derrotada tropa de Carlos Manuel. Hubo una reacción enérgica contra el enemigo de clase. Con un criterio simplista, alguien recordó que Céspedes había sido propietario y esclavista. En los mitos de la Revolución fue pasando a un segundo plano. Se olvidó por entero que si bien Martí fue el autor intelectual del asalto al Moncada, el impulso de aquella acción tiene mucho del arranque de Carlos Manuel. Viéndolo en su momento, La Demajagua y el Moncada están unidos por el tenue hilo de lo ilógico, parecía tan descabellado alzarse con machetes y escopetas en octubre del 68 retando a un imperio como asaltar la segunda fortaleza de la Isla con escopetas en julio de 1953. Pero de la autoría cespedista del Moncada nadie se ha acordado.

Fidel Castro, al doblar de los días de Revolución, se encontró en un recodo del pasado al relegado y lo retornó al poder espiritual en su discurso por el centenario de la guerra de 1868. Catarsis y justicia. Un cúmulo de acontecimientos heroicos, de

figuras relevantes y sufridas del largo proceso revolucionario llegó buscando un espacio en el imaginario cubano. Luego de los días esplendorosos de la conmemoración del centenario del 68, donde fue figura central el *presidente viejo*, como le decían los campesinos luego de la destitución, ha ocupado sitio no secundario sino más bien modesto en el panteón nacional. Un grupo reducido de historiadores y escritores se han declarado sus admiradores incondicionales, formando una singular cofradía. Es como un título nobiliario, del espíritu más que de la sangre.

Uno de esos cespedistas, Norberto Codina, en un email presuroso, pero preciso, nos brindó una nota útil para comprender la singular relación de ambos líderes, el del 68 y el 59: “hay un episodio de justicia histórica que recuerdo de memoria, y fue la iniciativa del líder revolucionario de que las aguas de la represa ‘Carlos Manuel de Céspedes’ cubrieran el sitio de la ignominia en que se convirtió el campamento del Bijagual”. Gesto simbólico el de Fidel, el 5 de julio de 1968, de aplastar bajo las aguas vivificadoras el lugar donde “Céspedes vivió días duros y azarosos”.¹⁸

Quizá los cubanos hemos construido una sociedad esencialmente cespedista. Es cierto, con tantos errores y defectos como los que pudo tener el *presidente viejo*, pero orgullosa, aferrada a la honra y sobre todo independiente como él aspiró.

Apartémonos, busquemos un rincón cualquiera, que no nos vean, allá va la comitiva con rumbo a Yara, el silencio envuelve el ingenio La Demajagua que queda atrás en la bruma de la lluvia. Carlos Manuel da órdenes para que se adelante un grupo que, atenazado por el fango, se retrasa. Se pierden de nuestra vista, una arboleda los oculta, las voces se van alejando, disminuyendo la algarabía opacada por la distancia. Desde hoy todo será diferente, tantas interpretaciones, tantos criterios vertidos como si no quisieran dejarle un momento de reposo a quien más que general en jefe, capitán general, presidente o padre de la patria fue simplemente Céspedes. Lo demás es secundario. <

^[1] Se ha respetado la ortografía original de los documentos reproducidos textualmente.

^[2] Fernando Portuondo del Prado y Hortensia Pichardo Viñals: Carlos Manuel de Céspedes Escritos, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1982, t. I, p. 104.

^[3] Ibídem, p. 108.

^[4] Fernando Portuondo y Hortensia Pichardo: ob. cit., t I, p. 118.

^[5] Museo Casa Natal de Calixto García. Centro de documentación: Documentos Históricos 1868-1878, t. I, p. 168.

^[6] Enrique Collazo: Desde Yara hasta el Zanjón (Apuntaciones Históricas), La Habana, Instituto del Libro, 1967, p. 30.

^[7] Diego Tanco: Reflexiones breves e imparciales de un habanero sobre la isla de Cuba, La Habana, Imprenta Fraternal de los Díaz Castro, 1825, p. 5, 6 y 16.

^[8] Antonio Pírala Criado: Anales de la Guerra de Cuba, Imprenta y Casa Editorial de Felipe Rodríguez Rojas, 1895, t. I, p. 144.

^[9] Elda Cento Gómez y Ricardo Muñoz Gutiérrez: Salvador Cisneros Betancourt: Entre la controversia y la fe, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 2009, p. 26.

^[10] Eusebio Leal Spengler: Carlos Manuel de Céspedes. El diario perdido, La Habana, Publicimex S.A., 1992, p. 166 y 167.

^[11] Se han realizado dos ediciones del llamado Diario perdido: además de la citada en la nota anterior, está la de Ed. Boloña, La Habana, 2018.

^[12] Combate victorioso dirigido por Máximo Gómez el 9 de noviembre de 1873 en Camagüey.

^[13] Combate dirigido por Máximo Gómez el 2 de diciembre de 1873. Las fuerzas hispanas estaban dirigidas por el teniente coronel Vilches, que murió en la acción. La columna española fue exterminada. Los que no murieron en la acción cayeron prisioneros.

^[14] Archivo Nacional de Cuba. Donativos y Remisiones, leg. 472, n. 48.

^[15] Biblioteca Nacional de Cuba. Colección Morales, t. 75, n. 79 (hoja suelta). Publicada con cambios y como posdata a la carta remitida a Félix Figueredo del 27 de mayo de 1872 en la Revista Cubana, t. VII, p. 538, 1887.

^[16] Elda Cento Gómez y Ricardo Muñoz Gutiérrez: ob. cit., p. 187.

^[17] Ibídem, p. 38.

^[18] Discurso de Fidel Castro Ruz del 5 de julio de 1968: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/fo5o768e.html>.

La sangre memoriosa como lente

Rafael Acosta de Arriba

*A Monseñor Carlos Manuel de Céspedes
García-Menocal, in memoriam*

Creo conveniente, antes de repasar críticamente la novela de Evelio Traba, *El camino de la desobediencia* (Ed. Verbum, 2016 y Ed. Boloña, 2017), detenerme, aunque sea muy brevemente, para examinar las relaciones siempre sustanciales y complejas entre literatura e historia. Al tratarse *El camino...* de una novela biográfica, la mención de este debate previo posee una pertinencia considerable, digamos que es su preámbulo necesario.

Los estudios sobre dicha relación datan de la antigüedad clásica y muchos análisis y excelentes ensayos se han publicado desde entonces sobre el particular. Herodoto, Polibio, Cicerón, Gibbon, Michelet, Paul Veyne, Michel de Certeau y Jacques Rancière, por solo mencionar algunos nombres muy reconocidos, se acercaron con provecho al tema de “una escritura de la historia”, destapando un debate que alcanza nuestros días. En el examen de los textos de los últimos tres autores citados se puede hablar incluso hasta de la existencia de “una poética de la historia”, en la que lo lírico está indisolublemente asociado al uso del lenguaje. Recientemente han aparecido publicadas nuevas preocupaciones sobre el tema.

En nuestro paisaje letrado Oscar Zanetti con *La escritura del tiempo. Historia e historiadores en Cuba contemporánea* (Ed. Unión, 2014) y Félix Julio Alfonso, en su discurso de aceptación como académico de número de la Academia Cubana de la Historia, del cual se publicó un fragmento en *La Gaceta de Cuba*, titulado “Historias ¿literarias?”, en el número correspondiente a marzo-abril, 2018, son los estudiosos que más han trabajado estas

cuestiones en los últimos tiempos y han ofrecido interesantes valoraciones sobre el diálogo y la interacción entre historia y literatura. En el plano internacional, el historiador francés Ivan Jablonka, en su espléndido libro de sugerente título, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales* (Fondo de Cultura Económica, México. DF, 2014), ha realizado una profunda inmersión en las honduras de un debate que se agudiza, lejos de simplificarse.

Utilizaré a Jablonka, quizás el que ha realizado el trabajo más hondo y abarcador, para exponer sintéticamente los presupuestos básicos de la cuestión, a saber: literatura e historia son conceptos diferentes dentro de una misma identidad; ambos poseen una inequívoca vocación narrativa; la literatura está dotada de una aptitud histórica (también sociológica y antropológica) y las ciencias sociales (historia incluida) pueden ser literarias. Resumiendo las tesis del autor francés se puede afirmar con él que “la historia es más literaria de lo que pretende, la literatura, más historiadora de lo que cree. Una y otra son plásticas y abundantes en extraordinarias potencialidades”. Y para dejar abiertas las expectativas del tema, pendiente de nuevas exploraciones y debates, Jablonka anexa: “Esto no equivale a decir que todo está en todo. Están las ciencias sociales, está la literatura: hay una línea de demarcación. Si, como nos dice Philip Roth, el escritor *no tiene responsabilidad con nadie*, el investigador es al menos responsable de lo que afirma”. Sentencia que necesita de una apostilla: el que escribe tiene, al menos, la responsabilidad para consigo mismo de lo que expresa. La dicotomía se manifiesta con claridad: por una parte, la necesidad del rigor académico, la condición del dato verificable o no, y por la otra, la capacidad de imaginación que produce ideas y razonamientos de valor historicista, pero no clasificables como esencialmente científicas.

O, también, en otra forma de ver el asunto: las mismas palabras que sirven para identificar un tema abordado desde la acuciosidad científica son las que permiten imaginar una situación dada desde la creatividad literaria o artística. En la verosimilitud puede estar el fiel de los contrapesos.

Alfonso llama la atención sobre el papel del lector (el receptor) como ente ávido por conocer de historia y cada vez más abierto a otras formas de circulación del conocimiento, léase periodismo especializado, series de televisión y películas. Zanetti, en cambio, avisa que, al poseer historia y literatura (también la filosofía) un origen común, el mito, la riqueza de estos debates seguirá inspirando en el futuro nuevas prolongaciones. Por ahí andan los caminos de la antigua discusión sobre conceptos tan porosos.

Leon Edel (*Vidas ajenas. Principia Biographica*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1990), un reconocido estudioso del género y biógrafo él mismo de Henry James, anotó hace un buen tiempo que la biografía, al ser intelección del pasado, es tema de la historia, y se basaba para iniciar su demostración en los clásicos griegos, Plutarco fundamentalmente, y más adelante, en el Medioevo, con Maquiavelo y Vasari, como autores que siguieron indagando en la percepción individualista del paradigma histórico. En la época moderna, con Lytton Strachey y la denominada “Nueva biografía”, el biógrafo de los victorianos eminentes perfeccionó los métodos de análisis y situó el género biográfico en un nivel artístico no conocido anteriormente. El intenso diálogo entre arte literario y rigor histórico continuó su camino andando el tiempo. Sin duda la influencia de narradores como Marcel Proust, James Joyce y otros grandes novelistas produjo un punto de inflexión de la biografía hacia lo ficcional y novelado, y aparecieron así nombres como Emil Ludwig, Stefan Zweig y André Maurois, que lograron acaparar la atención de millones de lectores; aunque se pudiera objetar que fueron autores de algunos textos endebles en lo relativo a su rigurosidad histórica. A ellos en general y a Maurois de manera particular se debió, en buena medida, el éxito creciente durante el pasado siglo de la biografía novelada.

La producción de un conocimiento histórico tanto por la literatura como por la historia, plasmado en lenguaje esencialmente narrativo, está en el epicentro de la cuestión que nos ocupa. De igual forma, como ha apuntado Jablonka, la literariedad de un texto no equivale a su discursividad, lo que constituye otra idea cardinal en un debate abierto a nueva exploraciones y en el que la novela biográfica se inserta adecuadamente y con sus propias especificidades como texto de valores historiográficos.

En todo este itinerario las ciencias sociales aportaron gradualmente el suficiente sustrato teórico para que el estudio de las historias de vida en los tiempos más recientes fuese superior al de etapas anteriores y más rigurosa la búsqueda del gran ausente en que consiste toda biografía. Creo, sin embargo, que por muy difusos que sean los límites, no abolirán las especializaciones entre lo literario y los cotos más bien cerrados y excluyentes de lo científico. El análisis de *El camino de la desobediencia*, al ser una novela biográfica en toda la extensión del concepto, nos ayudará a aportar ideas acerca de la cuestión.

II

La arquitectura de la novela está organizada sobre un texto central, las supuestas memorias que Carlos Manuel de Céspedes redactó, a inicios de 1868, cuando apreció que la gravedad de su primera esposa, Carmen, enferma de tuberculosis, tendría un pronto y fatal desenlace. Según Traba, en nota al pie, Céspedes, una vez concluido el texto, lo depositó en una notaría

pública de Manzanillo, acompañado de un poder legal que autorizaba a sus hijos a reclamarlo en caso de fallecimiento. Una requisita ordenada por las autoridades españolas encontró las memorias y fueron confiscadas. Consideradas como botín de guerra, se enviaron a Madrid, donde un grupo de expertos –sigue diciendo Traba– decidió no publicarlas con vistas a no sobredimensionar la figura del patriota. Fueron olvidadas en el Archivo Militar de Madrid y según termina la nota al pie, “La transcripción que hoy se presenta es copia fiel del original”. Con este recurso narrativo el autor le concede al texto cespediano el aura de auténtico y el lector no avisado puede creer ciegamente en lo que se afirma, un buen gancho para entraparlo en la lectura de la novela.

Cuatro capítulos y un breve epílogo organizan el texto, con una obertura integrada, además, por: el testimonio del soldado español que disparó y dio muerte a Céspedes en el ataque de febrero de 1874 al elevado picacho de San Lorenzo donde se encontraba el patriota; los recuerdos del excelador del cementerio de Santa Ifigenia, un negro respetuoso del prestigio del Hombre del 10 de octubre; otro testimonio, este de un excondiscípulo de Céspedes, quien lo odió profundamente desde las primeras escuelas que compartieron y quien supuestamente se tomó una fotografía junto al cadáver del prócer al lado de oficiales españoles, en Santiago de Cuba, cuando el cuerpo sin vida se ofreció como pieza de trofeo a la expectación pública; recuerdos de un testigo ocasional del momento en que arribó a la bahía de Santiago de Cuba en la cañonera con el batallón de Cazadores de San Quintín (comando que asaltó el predio de San Lorenzo) y su presa, el cadáver de Céspedes; por último, el certificado de defunción del patriota expedido por un médico español (también debido a la imaginación del novelista).

De esta forma, la historia de vida comienza por su final. En el centro, dominarán la lectura las memorias escritas por Céspedes ya referidas. Las viñetas y otros textos intercalados van configurando el fresco histórico contextual y darán forma a la personalidad del protagonista, en particular visto desde amigos, mujeres amantes, adversarios y otros personajes que en vida tuvieron contacto con Céspedes. Tenemos pues, desde el mismo inicio, varios planos y ángulos narrativos que configuran la armazón y el tono de la novela y sitúan al lector, rápidamente, en el contexto de la historia personal de Céspedes y en la de Cuba en el siglo XIX. La voz del iniciador de nuestras batallas independentistas se alterna con las miradas exteriores a su persona en un puzzle complejo, cuya composición se sigue con interés. De igual forma, en este auténtico rompecabezas que se arma página a página aparecen escenas domésticas, actos íntimos, relatos de tradiciones, costumbres y hechos del contexto menor que rodearon la vida de Céspedes y que dibujan el Bayamo natal, el Manzanillo de su actuación madura, así como el escenario insular general de la primera mitad del siglo XIX.

La capacidad narrativa de Traba queda fuera de toda duda, su prosa es frondosa y rica en recursos de todo orden, está dotada de abundancia de vocablos, términos e ideas, con una adjetivación eficaz y plural. Es una prosa dúctil y elegante, que trata de alguna manera de remedar, sin copiarla, las formas de hablar y escribir del siglo XIX. El uso del tiempo en la novela está determinado por los ritmos desiguales entre las memorias cespedianas y los textos intercalados, se trata de un tiempo que se ralentiza a ratos y en ocasiones salta por aceleración.

Llama la atención el profundo conocimiento que exhibe el autor acerca de la historia y la cultura de lo que se pudiera llamar el *Bayamo mítico*, un territorio, villa o ciudad, *la patria chica*, como se prefiera nombrar, en el que crecieron varios de los

grandes hombres del 68, quienes desarrollaron la conspiración independentista. Ese escenario, como se sabe por libros y cartas de los propios bayameses, poseyó un cierto embrujo mágico en el que lo bucólico, mezclado con las leyendas locales transmitidas por la oralidad, hizo que los niños crecieran atraídos e ilustrados por los cuentos y las narraciones de seres sobrenaturales (güijes, siguapas, madres de aguas, ruinas misteriosas, la cruz verde fosforescente, cadáveres incorruptibles, etc.). Un esplendor de leyendas e imaginaciones sin fin que desbordó la riqueza de cuna y que incluyó a los hijos de las clases acomodadas al contribuir con la adecuada educación que recibían en las escuelas locales. Otro tanto hizo el contacto físico frecuente con la naturaleza que preparó a muchos con la reciedumbre de carácter que exhibieron siendo ya maduros. El río Bayamo, con toda justicia, cobra en la narración una importancia cardinal en la juventud de Céspedes y sus coetáneos. De igual forma, fueron una ayuda considerable para aquellos adolescentes de origen pudiente las frecuentes excursiones a las haciendas campestres en las que descubrían muchos secretos de la vida, no solo en el contacto con la Natura, sino en la relación directa con seres sencillos, pero muy influyentes, como la servidumbre que, en muchos casos, jugó un papel principal en su educación.

La descripción de la vida del niño y el adolescente Céspedes tiene en la novela un peso fundamental. El autor concede a las etapas formativas la trascendencia que, en la vida real, posee en todo hombre y le es de utilidad para poder explicar, cuando llegue el momento oportuno, la ruptura del desobediente mayor que fue el joven Carlos Manuel. Es obvio que Traba considera a Céspedes dueño de una precocidad que lo hace distinguirse desde temprana edad, lo convierte en un ser muy competitivo desde su niñez y adolescencia y que, de manera inequívoca, lo lleva a ocupar posiciones de liderazgo en su juventud y en la madurez. Es el Carlos Manuel de Céspedes del novelista un personaje literario resultante de una investigación muy acuciosa de la vida de su biografiado. Mis tres libros sobre la figura histórica del bayamés y mis años de investigación acerca de su vida y su pensamiento me permiten asegurar que la indagación de Evelio Traba que está detrás de la historia de vida (y que sustenta su fecunda imaginación) construye y legitima la verosimilitud de que hace gala en la novela.

III

La personalidad de Carlos Manuel de Céspedes recibe en la novela un enfoque complejo que sintoniza con retratos que hicieron coetáneos y compañeros suyos en distintos momentos de su vida, así como con las biografías existentes (una de las cuales, la escrita por José Joaquín Palma, fue revisada por el propio Céspedes). El hombre se nos presenta como recio de carácter (con capacidad para una rápida transición de la ecuanimidad hacia la violencia en caso de ser requerido), versallesco y seductor con las damas, con talento para el liderazgo, ambicioso de gloria, tolerante por cálculo, en fin, ese tipo de personas que inspiran lo mismo el respeto y la admiración instantáneas que el desagrado inmediato; valiente, sensible, sediento de conocimientos y cultura, políglota; un cuadro de características que no dista de lo ya conocido, pero que el narrador nos va deslizando de a poco con gran eficacia escritural.

Ese hombre probó su fortaleza en el sin igual fragor de la lucha independentista, abierta para él (y por él) en varios frentes (el español enemigo, el patriota rival, la enigmática emigración y el más difícil de todos y que advirtió muy bien José Martí, el de la ingratitud de los hombres). Esa desazón ante tanta adversidad creciente abrumó al patriota bayamés y el desconcierto y la amargura resultantes están muy bien descritos en el libro, quizá sea uno de sus mayores aciertos.

Traba parece seguir la perogrullesca idea de Alfred Adler (el discípulo disidente de Freud) de que para juzgar con objetividad a un hombre hay que verlo en su relación con los otros. De ahí que hay muchos textos incorporados a la narración en que diversos rivales y enemigos se refieren al protagonista críticamente. Manuel Yero, su sempiterno adversario desde los años escolares, Francisco Maceo Osorio, Salvador Cisneros Betancourt, Calixto García, Tomás Estrada Palma, entre otros, emiten severos juicios sobre Céspedes. También sus amores toman la palabra y sus dos esposas, Carmen y Ana, Candelaria Acosta, *Cambula*, más otros afectos, aportan lo suyo al retrato o cuadro integral del biografiado. La imagen que emerge de todas estas opiniones y de los propios juicios del protagonista en las mencionadas memorias permite configurar una idea plural y rica, plena de matices, la que también brota de la tensión entre lo histórico y lo literario puesta en juego por el autor. Este es un Céspedes que entraña un haz de signos para la historia: liberal por cultura adquirida, republicano y masón por convicción, clásico por formación y caudillo por carácter e instinto, es el hombre original y genésico que necesitó nuestra historia para cortar el nudo gordiano del 68 y avanzar un buen trecho en su devenir emancipatorio.

No creo, como me observó una reconocida estudiosa, que el Céspedes del libro sea una suerte de hombre de éxito al que todo le sale bien y alcanza victorias de manera indetenible. Pienso que es más bien lo contrario, la novela nos muestra a un hombre audaz, intrépido, capaz de poner sus mayores ímpetus en la consecución de cualquier meta, de sacrificarlo todo en ese afán (en realidad lo sacrificó todo), pero que al final de su existencia no pudo ver ni recoger sus más anhelados triunfos. Por el camino se fue cargando de pequeñas y grandes derrotas, pérdidas de todo tipo y amarguras sin fin. En San Lorenzo fue una especie de fiera que se lame sus heridas. En los días finales de su existencia escribió páginas fundamentales para entender aquel proceso histórico y el nacimiento de la nación. La guerra desatada en buena medida por su decisión personal no fue de rápida solución como supuso en un primer momento y los diversos factores históricos, sociales, militares, personales y de todo orden hicieron que la situación que en un inicio trató de domar escapara a su control (al de todos, realmente) y que el caos se impusiera como agenda cotidiana.

IV

El terrible peso de la Historia (con mayúscula), el gran acontecimiento, la guerra independentista de 1868, va aplastando a todos los personajes y esa trituración, cruel y gradual, es reflejada con acierto desde un lenguaje depurado. Fueron aquellos años muy duros para los habitantes de la colonia, tanto cubanos como españoles, en particular los de las zonas del conflicto bélico, y el sentimiento de angustia que produjo la guerra se aprecia con nitidez en el decurso de la trama. El ogro bélico devoró a cuantos se involucraron en la pelea, en la peligrosa y dura vida de la manigua y los territorios aledaños; realmente no hubo manera alguna, salvo la desertión o la emigración, o la propia muerte, de escapar de la crueldad desatada. La carnicería humana del enfrentamiento fue de una crueldad inaudita.

Sin embargo, el autor nos presenta un ángulo curioso de la magnitud del conflicto del 68, ajeno a consideraciones maniqueas o propagandísticas. Lo épico de aquella década (en su primer lustro más bien, que es el que aborda) es otro puzzle que se compone lentamente a través de fragmentos de un espejo astillado cuyos pedazos se pueden armar siguiendo la vida del protagonista, sobre todo en los momentos posteriores al levantamiento armado del 10 de octubre de 1868. La magnitud épica

queda a la percepción del lector. La novela es explícita en develar lo terrible y sanguinaria que fue aquella guerra fundacional para las partes contendientes, en particular para los mambises que tuvieron que hallar refugio y vivir como nómadas constantes en los bosques y las serranías, permanentemente, sobre todo en los primeros años, siempre bajo la persecución implacable del ejército colonial, los voluntarios españoles y los guerrilleros de origen cubano.

V

Los intentos previos de llevar la vida de Céspedes a la literatura de carácter biográfico pueden concentrarse en dos volúmenes, la biografía escrita por Rafael Esténger, *Céspedes, el precursor* (Isidro Hernández, Impresor, 1949), la única con ambiciones y matices literarios de todas (seis biografías se conocen sobre el patriota, las cuales, salvo la de Esténger, pertenecen al esquema y estructura académicos) y la novela *Contramaestre*, de Raúl Eduardo Chao (Ed. Universal, 2007), que comparativamente con *El camino*... parece una novela de iniciación.

Esto merece una breve explicación. *Contramaestre* es un noble intento de novelar la parte de la vida de Céspedes durante su viaje de estudios a Europa fundamentalmente. Esa zona es cubierta con mucha imaginación por el autor, pero los errores historiográficos en que incurre al abordar otros aspectos de la historia de vida del patriota son denotadores de una investigación fallida en lo general. Por otra parte, la prosa es muy irregular y pone en relación estrecha a Céspedes con todo el *jet set* parisino (Víctor Hugo, Chopin, Alejandro Dumas, etc.), lo que puede ser de dudosa verosimilitud y, por momentos, risible. Téngase presente que Céspedes era en ese momento, 1840-1842, solo un joven de veintitrés años de edad, recién graduado de Derecho, y proveniente de una isleta perdida en los mapas, lo que hace muy difícil creer en el hecho de que se codeara con lo más sobresaliente de la cultura francesa (incluso, el autor lo describe como apoderado de Chopin, otra desmesura). Sin embargo, resultan muy interesantes en la novela de Chao los parlamentos que este pone en boca de Céspedes; creo que es un libro que merece un análisis en profundidad.

Traba, a su vez, le dedica a esta etapa vital del joven Céspedes un tercio de las páginas de su libro, una buena porción, cosa que puede tener su explicación en que es la parte menos documentada de su vida. Sin embargo, las referencias históricas en *El camino*... son más verosímiles, aunque la imaginación del autor también peca de lo mismo y pone al protagonista en contacto con personajes notables como Flora Tristán, Gérard de Nerval, Eugène Delacroix y Théophile Gautier, entre otros. En fin, la imaginación tiene alas poderosas.

Para Traba esta etapa tiene el valor cardinal de iluminar al bayamés al ponerlo en contacto, más que con personas influyentes, con las ideas del liberalismo (o los liberalismos) que atravesaban el Viejo Continente. Para el autor, el viaje fue determinante, más bien decisivo, en fomentar un pensamiento de avanzada en Céspedes, ideario que contribuyó, a su regreso a Cuba, al desarrollo de una conciencia independentista madura. Una interpretación adecuada desde mi punto de vista.

Una relación personal que estableció Céspedes durante su estancia en Cataluña y que requiere unas palabras dada su importancia (pues los dos personajes adquirieron con el tiempo rangos históricos en sus respectivos terruños) es la que supuestamente sostuvo con Juan Prim. Según la leyenda que comenzó a tejerse a partir de Antonio Pirala y José Güell y Renté, esta relación personal, incluso de amistad, fue cierta de toda certidumbre, mas hoy podemos mantener algunas reservas hasta que algún documento nos esclarezca definitivamente la cuestión. En el libro, Traba se deja llevar por lo aceptado hasta el momento

y sitúa incluso hasta una entrevista (ficticia) a Céspedes por un periodista norteamericano, en la que el patriota responde varias preguntas acerca de su relación con Prim. Una interesante especulación.

Lo cierto es que el desconocimiento y los vacíos existentes sobre la estancia cespedita de dos años en varios países europeos (llegó hasta Constantinopla) es terreno fértil para la imaginación de los escritores y en estos dos casos, ni Traba ni Chao dejaron escapar la oportunidad de rellenar agujeros y espacios en blanco. Lo dicho al inicio del presente texto sobre las relaciones entre literatura e historia adquiere, en este punto, una pertinencia considerable.

Es curioso y llama poderosamente la atención que un personaje con una vida tan azarosa y atormentada como la de Carlos Manuel de Céspedes no haya sido aún llevado al cine. En la película sobre Ignacio Agramonte que acaba de rodar por estos días Rigoberto López, el personaje de Céspedes aparecerá inexorablemente en pantalla, en clave de antagonista político del patriota camagüeyano; esperemos por los resultados.

VI

Una pregunta que no sería rara ni ociosa sobre esta novela es si su recepción entre los lectores será diferente entre el conocedor de la historia y el que previamente desconoce sobre el protagonista. Obviamente, el conocedor estará en ventaja, pero lo realmente interesante es saber si el que se enfrentará al libro con pocas lecturas previas sobre el padre de la patria será atrapado por la propuesta del autor. No quiero adivinar, pero apuesto por que ocurrirá ese entrampamiento, definitivamente. Mi argumento decisivo para pensar así radica en el placer de leer que estimula y proporciona *El camino*..., su verosimilitud, la eficaz prosa y la estructura amena e inteligente de la novela. Con igual fuerza está, entre las razones a favor de su lectura entre todo tipo de lectores, la poderosa configuración del protagonista. Hasta la fecha, y ya hace varios meses de estar circulando el libro (la edición de Boloña) entre los lectores cubanos, son muy pocas las objeciones o críticas que he escuchado y eso me alegra sobremanera, pues como cespedita espero que las cifras de lectores crezcan y lleguen a ser legión. Siempre me llamó la atención la rapidez con que los libros sobre (y de) Céspedes, me refiero a las compilaciones de Hortensia Pichardo-Fernando Portuondo, desaparecían de los estanterillos, sugiriendo una gran avidez de los lectores cubanos por conocer sobre el patriota del 10 de octubre. La bellísima edición de Boloña es de dos mil ejemplares y ya está agotada al momento de redactar estas líneas, confirmando lo que acabo de expresar.

Estoy seguro, por haberlo conocido bien y disfrutado de su amistad y delicada cultura personal, que monseñor Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal hubiese leído la novela con aprobatorio deleite. Recuerdo sus entusiastas comentarios sobre *Contramaestre* y sus rebates a mis objeciones sobre el libro.

El próximo año se cumplirá el bicentenario del natalicio de Céspedes, por lo que es de esperar que se publiquen y rediten algunos volúmenes sobre su vida y obra y ojalá *El camino*... tenga entonces una nueva oportunidad. Estoy seguro de que habrá lectores esperando por ese momento. Mientras tanto, enhorabuena para el joven Evelio Traba y su libro, que considero, sin ánimos de sobredimensionar, uno de los más grandes esfuerzos intelectuales de los últimos años en materia de literatura de carácter histórico, al lado de excelentes novelas de Leonardo Padura (*La novela de mi vida* y *El hombre que amaba los perros*), Julio Travieso (*Del polvo y el oro*) y Daniel Chavarría (*El ojo de Cibeles*), entre lo mejor publicado por otros autores de reconocimiento. <

La Habana, a agosto de 2018

Usos gráficos en la representación verbal del Himno Nacional cubano*

Pedro de Jesús

En franca paradoja con la política cultural de nuestro país y con el peso que en el sistema educativo cubano tiene la formación cívica y de los valores relacionados con el patriotismo y la identidad nacional, se divulgan –tanto en los medios de difusión masiva como en textos básicos para la enseñanza y en la literatura especializada– letras del himno con usos gráficos sin ningún amparo legal.

La *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, en su Edición Especial del 27 de diciembre de 1983, hizo pública la Ley 42 de ese año, De los Símbolos Patrios, a la cual anexó una representación del himno que constituye, en consecuencia, la única con verdadero crédito jurídico. A más de treinta años de impresa es imposible encontrar en bibliotecas públicas o sitios digitales esta edición especial de la *Gaceta*. . . Según referencias, tanto el Centro de Información para la Defensa del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias como la Editora Política publicaron en 1999 un folleto que la reproduce. Probablemente se hayan puesto en circulación otros semejantes en años anteriores. En la biblioteca pública de mi pueblo se encuentra el que, con el título *Ley de los Símbolos Nacionales y su Reglamento. Ley n. 42. Decreto n. 143*, la Editorial Pueblo y Educación imprimió en 2002. . .

Acaso la difusión de letras con particularidades gráficas ajenas a las avaladas por ley y, asimismo, las grandes disparidades que se verifican en la representación verbal del himno en muchos textos contemporáneos, fundamentalmente en cuanto se refiere a la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas,¹ obedezcan a las dificultades prácticas para el acceso al documento oficial.

Sin embargo, el hecho de hallarlo y consultarlo no garantizará que despejemos todas las dudas, en primer lugar porque lo que aparece en el anexo legal es una representación músico-verbal del himno, es decir, una partitura para voz y piano, donde, como es obvio, no se distingue ni la división versal ni la estructura estrófica de la composición.

Lo primero no acarrea muchas dificultades: se sabe dónde empieza y termina cada uno de los versos que cantamos. Pero lo segundo es harina de otro costal. La mayoría de las reproducciones de la letra del himno –incluso del siglo XIX– lo asientan

en cuartetos o estrofas de cuatro líneas versales. Contrario a lo que se observa en el autógrafo de Perucho Figueredo. Aunque este documento es, también, una partitura para voz y piano, y, en consecuencia, tampoco refleja la agrupación estrófica de los versos de marras, el patricio bayamés copió fuera, al pie del pentagrama, en estrofas de ocho versos, los dieciséis restantes con que la pieza fue concebida originalmente.

En octavas –entendidas como estrofas unitarias de ocho versos– fueron escritos, asimismo, varios himnos de José María Heredia (“La estrella de Cuba”, “Himno al sol”, “Himno en honor del general Victoria”, “Himno del desterrado”, etc.); la marcha patriótica cuya música, a mediados del siglo XIX, ideó Narciso López Frías para las incursiones bélicas dirigidas por su padre a suelo cubano; composiciones poéticas de la guerra del 68, como “Marcha de Manzanillo”, de Carlos Manuel de Céspedes, y el “Himno del expedicionario”, de Ramón Roa, además de los himnos nacionales de varios países latinoamericanos –México, Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Ecuador, Perú, Bolivia–, anteriores al cubano.

Quiere esto decir que la distribución de los versos de nuestro himno nacional en un molde estrófico de ocho versos no es fortuita o caprichosa. Expresa la inserción intencionada en una tradición discursiva donde convergen prácticas y convenciones artísticas, específicamente poéticas y musicales, asociadas a las luchas cubanas y latinoamericanas por la independencia. Ignorar esa tradición, disgregando la letra en cuartetos, nos hace víctimas de incultura, es decir, desmemoria.²

Otras cuestiones, específicamente de índole ortográfica, suscitan ciertas reticencias respecto de la letra que se inscribe en la partitura del anexo legal, que copiamos a seguida:

**Al combate corred, Bayameses,
que la patria os contempla orgullosa.
No temáis una muerte gloriosa
que morir por la Patria es vivir.**

¿?³

**En cadenas vivir, es vivir
en afrenta y oprobio sumido.
Del clarín escuchad el sonido.
¡A las armas, valientes, corred!**

Ante todo, vale dejar sentado que la letra del himno nacional cubano y las peculiaridades gráficas de su representación verbal refrendadas por el anexo a la Ley 42 de 1983 se inscriben en una historia que, a grandes rasgos, es posible –y necesario– reconstruir.

Constituyen hitos fundamentales de ese devenir, junto con otras publicaciones decimonónicas y de la primera mitad del XX: el autógrafo de Perucho Figueredo –regalado a la camagüeyana Ada Morel en 1869 y que se reprodujo en un medio de verdadero alcance masivo, la revista *El Figaro*, solo cuarentaitrés años después– los apócrifos presuntamente impresos en Nassau en las décadas del 60 y el 70 del siglo XIX, así como las versiones que difundió el periódico *Patria* en 1892 y 1893, en sus números 16, 50, 81 y 82.

Cuando se elabora y aprueba la Ley 42 de 1983, De los Símbolos Patrios, hacía mucho tiempo que los textos de Nassau no gozaban de prestigio, por el consenso sobre su carácter apócrifo, sus enormes diferencias léxicas y morfosintácticas con el autógrafo, así como por carecer de respaldo jurídico en el texto constitucional de 1940. Las representaciones gráficas de la letra del himno que podían rivalizar como canónicas (en el sentido de “modélicas”) eran, lógicamente, la autografía y las varias de *Patria*, unas inscritas en partituras, otras escritas en verso o exentas.

Un minucioso cotejo permite concluir que la mayoría de los usos gráficos de la letra del anexo legal coinciden, indistintamente, tanto con los de la letra escrita de puño y letra por Figueredo como con los de las representaciones aparecidas en el periódico martiano.

El orden *afrenta y oprobio* en el sexto verso,⁴ las grafías minúsculas al comienzo de las líneas 2 y 4, la mayúscula inicial de *bayameses* y la ausencia de signo de puntuación al cierre del tercer verso son usos gráficos exclusivos del autógrafo.

El aislamiento entre comas de los vocativos *bayameses* y *valientes*, la supresión de toda puntuación interior en el verso cuarto y su cierre con punto, así como la mayúscula al inicio de la última línea constituyen usos exclusivos de *Patria*, en una u otra versiones.

Asimismo, la inserción de la coma interior en el verso quinto y el abandono de la mayúscula versal en la sexta línea eran comunes al autógrafo y a las letras del periódico (las exentas en el primer caso, la correspondiente a las partituras en el segundo).

Por otra parte, la puntuación al final del segundo, sexto y séptimo versos, utilizando el punto, es una variante que no formaba parte de las opciones gráficas legadas por las representaciones que aquí llamo *canónicas* y, por tanto, constituye una innovación,⁵ junto con el empleo de minúscula en el grafema inicial de *patria* en el segundo verso, en combinación con la mayúscula para la realización del mismo sustantivo en el cuarto verso, a diferencia de los textos canónicos, que elegían –bien una, bien la otra– igual variante para ambas apariciones.

Revisemos ahora, pormenorizadamente, algunas opciones gráficas elegidas por ley para la representación verbal del himno.

Según vemos, se opta por la mayúscula de relevancia para el gentilicio *bayameses*. Así lo escribió Perucho, y, si se revisa la segunda estrofa, externa al pentagrama del autógrafo, se encontrarán otros dos gentilicios con grafía inicial mayúscula: *iberos* y *cubano*. Acaso sea este un uso característico de la escritura de Figueredo, que diverge del fijado para la lengua española de la época, comprendida la cubana. En declive casi absoluto a fines del XIX y desautorizado por las normas ortográficas contemporáneas, no tiene razón de ser en la representación oficial del himno. Si no bastaran los anteriores elementos de juicio, añádase que en tanto símbolo de la nación, *La bayamesa* o *Himno de Bayamo* interpela a todos los cubanos y resulta ilógico que se

jerarquice gráficamente un gentilicio de alcance referencial tan específico.

Asimismo, mientras el sustantivo *patria* se escribe con minúscula inicial en el segundo verso, aparece con mayúscula en el cuarto.

Tanto el autógrafo como las partituras del himno que difundió *Patria*, el órgano revolucionario martiano, registraron ese sustantivo con inicial minúscula, mientras que las representaciones exclusivamente verbales del periódico, es decir, las publicadas en verso, eligieron mayúscula. Sin embargo –y esto es fundamental– ninguno entrecruzó ambos usos. Que la versión promovida por el texto de la *Gaceta*. . . –la que tiene, en definitiva, fuerza legal– alterne incoherentemente mayúscula y minúscula para el mismo sustantivo constituye un yerro (mayúsculo, por cierto).

Entre las razones que han motivado, y motivan, la asunción de la mayúscula de relevancia, la *Ortografía de la lengua española* recoge la estima a ciertos términos “sagrados o dignos de especial veneración por razones religiosas o ideológicas”. Aunque se recomiende evitarla o, al menos, “restringir al máximo su empleo”, no resulta censurable en el sustantivo *patria*, tratándose de que nuestro himno es un texto de alto contenido patriótico. Pero si se opta por ella, debe mantenerse en ambas realizaciones del vocablo.

Otras peculiaridades de la representación legal de la letra del himno que interesa analizar se relacionan con su puntuación.

En las primeras cuatro líneas encontramos un par de enunciados imperativos (“Al combate, corred, Bayameses”; “No temáis una muerte gloriosa”), sucedidos por sendas expresiones declarativas que se les subordinan (“que la patria os contempla orgullosa”; “que morir por la Patria es vivir”).

A las oraciones del segundo y cuarto versos, encabezadas por la conjunción *que*, se les llama *causales explicativas*, en virtud de que con ellas se argumenta la razón de lo expresado en las respectivas que les anteceden. Parafraseándolas: primero, se conmina a los bayameses a correr al combate, y se les intenta persuadir de que es la actitud correcta, *porque* la patria, orgullosa de ellos, los contempla, esperando que lo hagan; segundo, se les pide que no teman la muerte, *porque* quienes entregan su vida en aras de la patria alcanzan la gloria, o sea, vida eterna en la memoria de los hombres.

Según las normas ortográficas vigentes, las causales explicativas precisan aislarse mediante comas. Es lo que, por fortuna, se constata en el anexo legal al cierre del primer verso, tras la palabra *bayameses*. No se toma, sin embargo, igual decisión al final del tercero, a seguida de *gloriosa*, posición en la cual también, como queda dicho, debe colocarse el signo.

Las líneas quinta y sexta son, sin lugar a dudas, las más complejas del texto, y, en consecuencia, a muchas personas se les hace difícil comprenderlas de manera cabal, sobre todo porque los vocablos que las integran no se organizan según las pautas sintácticas percibidas como naturales: no decimos, como en el himno, “En cadenas vivir”, sino “vivir en cadenas”; y, en vez de “vivir en afrenta y oprobio sumido”, preferiríamos “vivir sumido en afrenta y oprobio”.

A su vez, ambas expresiones se unen a través de un verbo: es. En esta singularísima estructura oracional –llamada por los gramáticos *identificativa inferencial* y cuya intríngrulis lingüística no es posible clarificar enteramente en estas páginas– el primer segmento (“en cadenas vivir”) funciona como sujeto y el segundo (“es vivir en afrenta y oprobio sumido”) constituye el predicado o atributo.

Asimismo, en el quinto verso se acomoda el sujeto (“en cadenas vivir”) y una parte del predicado (“es vivir”), el cual no cabe, por razones métricas, en esa línea, y termina de escribirse

* Este texto resume parte de la investigación *Lengua, verso e historia en el himno nacional cubano*, en proceso editorial por la Editora Abril.

en la siguiente (“en afrenta y oprobio sumido”). Este desajuste entre la medida del verso y la integridad de la sintaxis oracional –nombrado, en lenguaje retórico, *encabalgamiento*– es otro de los elementos perturbadores de la comprensión.

En la letra del anexo a la Ley 42/1983, cuando se escribe el quinto verso, se separa el sujeto del predicado mediante coma: “En cadenas vivir, es vivir...” Este uso superfluo de la coma, presente en la mayoría de las representaciones verbales del himno –antiguas y contemporáneas– es inveterado en múltiples contextos de nuestro idioma y aún hoy goza de plena vigencia, sobre todo cuando los sujetos son extensos o poseen cierta complejidad. Sin embargo, las normas ortográficas lo proscriben, incluso en tales casos.

Lo analizado hasta aquí prueba la necesidad y la pertinencia de una revisión científica de la representación oficial de la letra del himno⁶ que permita ajustarla no solo a lo más valedero de la tradición tanto gráfica como discursiva de la pieza, sino también a las normas vigentes para el sistema ortográfico de la lengua española, aprovechando, a su vez, los usos innovadores que, propuestos en la misma representación legal, modernizan y simplifican la puntuación.

Una vez emprendida la revisión de la letra, deberá reformarse la Ley 42/1983, asentando la versión corregida en una representación exclusivamente verbal, donde sea visible la distribución estrófica, y no solo en partitura, como sucede en el anexo a la ley actual. Al propio tiempo, deberán garantizarse mecanismos acordados de divulgación del nuevo cuerpo legal con el propósito de eliminar la multiplicidad de variantes gráficas en la letra del himno.

De resultas, la letra quedaría como la relacionamos a continuación, haciendo la salvedad de que igualmente válida sería la opción de escribir ambas realizaciones del sustantivo *patria* con grafía inicial mayúscula:

**Al combate corred, bayameses,
que la patria os contempla orgullosa.
No temáis una muerte gloriosa,
que morir por la patria es vivir.
En cadenas vivir es vivir
en afrenta y oprobio sumido.
Del clarín escuchad el sonido.
¡A las armas, valientes, corred!**

Sin embargo, hasta tanto se acometa esa empresa, la letra con respaldo jurídico –aun con sus pifias– es la única que debería difundirse.⁷ Huelga enumerar las razones. <

¹ Hago esta afirmación tras el análisis de una muestra integrada por dieciséis textos de variado tipo. Aunque todos son posteriores a 1983 –fecha en que se aprobó la Ley de los Símbolos Nacionales–, la mayoría vio la luz en el presente siglo: en el sitio EcuRed, en los canales Educativo y Tele Rebelde, así como en folletos divulgativos –“Himnos y marchas revolucionarias”, La Habana, Ministerio de Educación, 1985, p. 6, y “Símbolos y atributos nacionales”, La Habana, Ed. Pablo de la Torre Brau, 2010, p. 10–, textos escolares –*Lectura de segundo grado*, 2ª. ed., 11ª. reimpresión, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 2014 (1ª. ed. 1989), p. 58, y *Educación cívica, quinto grado*, 3ª. ed., 1ª. reimpresión, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 2009 (1ª. ed. 1989), p. 28– y los siguientes libros, que incluyen desde científicos especializados hasta una antología poética y una obra lexicográfica: Radamés Giro: *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, t. 2, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2007, p. 106-107; Zoila Lapique: *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes (1570-1902)*, La Habana, Ed. Boloña / Ed. Letras Cubanas, 2008, p. 217; José Cantón Navarro: *Historia de Cuba. El desafío del yugo y la estrella*, edición digital, La Habana, [s. e.]: Oscar Loyola: “Liberación nacional y cambio social (1868-1898)”, en Eduardo Torres-Cuevas y Oscar Loyola: *Historia de Cuba. 1492-1898. Formación y Liberación de la Nación*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 2001, p. 237; Roberto Manzano (comp.): *El bosque de los símbolos. Patria y poesía en Cuba*, t. I, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2010, p. 487; María de Jesús Fonseca Ramírez: *Cantos inmortales*, La Habana, Gente Nueva, 2007, p. 33, y Alberto Salazar Gutiérrez y Víctor Pérez Galdós: *Visión de Cuba*, La Habana, Ed. Política, La Habana, 1987 (1ª. ed. 1985), p. 82.

² Un análisis pormenorizado de esta cuestión aparece en mi ensayo “Lengua y verso en *La bayamesa*. Aproximación a la tradición discursiva del himno nacional cubano”, *La Gaceta de Cuba*, n. 1, enero-febrero, p. 35-41, 2017.

³ Este signo indica que la división estrófica no es gráficamente distinguible en la representación verbal del himno que se inserta en el anexo a la Ley 42 de 1983.

⁴ Es poco conocido que en las versiones de *Patria* el orden de los sustantivos en el sexto verso era *oprobio y afrenta*. Se mantendrá así, *oprobio y afrenta*, en publicaciones decimonónicas como *Los poetas de la guerra* (1893), la *Revista de Cayo Hueso* (1897), el periódico *La Independencia* (1898) y el arreglo que, en la primavera de 1900 y a instancias de Fernando Figueredo, editara Hubert de Blanck en la casa musical Giralte, bajo el título *La bayamesa*. Aún a mediados de la década de los 50, la musicóloga Flora Mora defiende la legitimidad del orden *oprobio y afrenta*, asentado en el periódico martiano, en detrimento, incluso, del que registra la partitura escrita por Peruchó (v. su folleto “Necesidad de cubanizar el Himno Nacional. Extranjerismos y adulteraciones que se han ido introduciendo al Himno de Bayamo de Pedro Figueredo (1819-1870)”, Imprenta San Pedro Villalta y Hno., La Habana, 1954, p. 12). Amparada, sobre todo en diversos testimonios, la musicóloga llega a concluir que el autor del himno “tendría mucha prisa cuando escribió su autógrafo, o algo le distraería en aquel momento y alteró el orden de las palabras”. También Fidel Castro suscribe el orden de *Patria*, tanto en la primera edición de *La historia me absolverá*, como en el célebre discurso del 16 de abril de 1961, cuando declara el carácter socialista del proceso social y político que lidera (cfr. la edición de *La historia me absolverá* anotada por Pedro Álvarez Tabío y Guillermo Alonso Fiel, La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2005, p. 87 y nota 556; así como la compilación *Discursos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1976, p. 34). Esto hace presumir la importancia de revisar libros o manuales destinados a la enseñanza durante la República para comprobar cuánta difusión pudo tener esa versión en tal clase de textos.

⁵ Cabe enfatizar en el hecho de que las innovaciones de la puntuación al final del segundo, sexto y séptimo versos son novedades respecto de los usos gráficos que aquí consideramos canónicos. Es menester la salvedad porque hemos comprobado la existencia de, al menos, dos letras del himno anteriores a 1983 en las cuales se utiliza punto al término de esas líneas versales: se trata de la que aparece en los folletos *Himno Nacional Cubano* (La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1976, con ediciones en 1981, 1983 y 1985) y *Día de la Cultura Cubana* (La Habana, Ed. Orbe, La Habana, 1981). En consecuencia, presumimos que la letra del anexo legal reflejaba y pretendía legitimar usos gráficos ya asentados en la práctica editorial cubana de la época, sin que pueda precisarse la fecha exacta de su introducción y que suponemos posterior a 1959.

⁶ En el libro *Hechos históricos y efemérides fundamentales para la escuela* (Orlando Calderón, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 2011, p. 261-262) se emprende, aunque de manera superficial y, a la postre, infructuosa, una revisión. Pero el autor no registra de modo fidedigno la letra oficial, en la que añade signos de exclamación al inicio y cierre del primer verso, además de que deja entrever, erróneamente, la coincidencia entre los usos gráficos de la representación legal y los del autógrafo. Por otra parte, propone como correcta una versión en la que falta la coma obligatoria ante *bayameses*, se mantiene la superflua en el interior del verso quinto y el texto continúa organizado en dos cuartetos.

⁷ De las numerosas representaciones posteriores a la promulgación de la ley que he podido revisar, ninguna es fiel a ella por completo. La que más se le parece es la incluida en *Educación cívica*, libro de enseñanza para el quinto grado. Pero, con todo, no es idéntica.



Bocetos para el mural *La reconcentración de Weyler*, Leopoldo Romañach Guillén

Testimonios, ficciones; la denuncia de un crimen

La reconcentración de Weyler en la literatura cubana*

Zaida Capote Cruz

Un niño sin talento aporrea el piano y su maestra solo atina a insultarlo llamándolo Weyler. Lola María Ximeno y Cruz da cuenta en sus *Memorias* de un aborrecimiento eterno: el odio que alimentaría la resistencia futura frente a redivivas expresiones del colonialismo español.¹ ¿Por qué aún hoy Weyler concita rechazo e indignación? Capitán General en Canarias y Filipinas y luego en Cataluña, cuya población civil reprimió duramente en la Semana Trágica de 1909, volvió a Cuba con idéntico nombramiento, como recurso de última hora para apaciguar la rebelión independentista. Lola María recuerda así la reconcentración, instaurada de 1896 a 1898:²

[...] Creí, y no sin razón, que mi madre iba a perder el juicio en este período de su vida. [...] Murió toda aquella legión de

desgraciados sin protestar, en los hospitales, en la vía pública, en los portales. A veces, una vela en un tarro vacío de cerveza, por alguien colocada, indicaba al transeúnte que el envoltorio aquel era cadáver. Dícese alcanzó a cuatrocientos mil en toda la Isla la cifra de defunciones de la reconcentración. [...] La Isla entera estaba convertida en una inmensa ratonera –por todas partes se nos cazaba.³

La experiencia de la matancera estuvo tocada por la “gota de miel” que alababa siempre en su madre, capaz de hacer pasar una sopa de verdolaga por deliciosos *ravioli*. Las grandes víctimas de la reconcentración fueron los campesinos obligados a moverse a las ciudades para malvivir arrinconados en albergues improvisados o en barracones donde cualquier dignidad parecía imposible. Francisco Pérez Guzmán llevó a cabo una intensa indagación en fuentes documentales y orales sobre sus consecuencias y concluyó que “afectó a la población cubana desde el ángulo demográfico, [...] en la composición social, racial, la relación campo-ciudad y las estructuras agrarias”, y que “fue

* Presenté una versión de este trabajo en el congreso “Genocidio y literatura”, celebrado en la Universidad Nacional de Jeju, Corea, del 28 al 30 de marzo de 2018.

también el gran trauma sicológico de una población que trató de borrar ese pasado que consideraba infernal”.⁴ Muchos migrantes españoles establecidos en suelo cubano debieron abandonar sus casas⁵ y jóvenes hasta entonces pacíficos prefirieron sumarse a los insurrectos que morir de hambre en las ciudades. Argumento perfecto para la intervención norteamericana, se registró profusamente en la prensa estadounidense como paralelo del genocidio armenio por el gobierno turco.⁶ Durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878) hubo antecedentes, pero lo monstruoso del sistema de Weyler fue su extensión a todo el territorio nacional, sin otra posibilidad que la emigración.

La situación creada en los pueblos y las ciudades fue desastrosa. Había que dejar atrás las propiedades y los medios de vida, y a quienes tenían parientes en la manigua se les hacía más difícil acceder a los alimentos o a algún empleo, aun temporal, pues la lealtad a España era prioritaria para obtener tales “servicios”.⁷

El primer capítulo de un libro contemporáneo de los hechos, *Tampa. Impresiones de un emigrado*, de Wen Gálvez,⁸ se titula “Viene Weyler”: “La política suave, de atracción, de Martínez Campos, podía darse por fracasada. Era indispensable la política de Weyler para ahogar en sangre la revolución, aunque esa sangre fuera de mujeres y niños, según su costumbre”.⁹ Cuenta la desbandada de los cubanos cuando se supo del arribo del “general Carnicero” y como “se prefería morir en suelo extraño, de miseria, de hambre, antes que vivir en una Isla gobernada por la España que encomienda a Weyler el encargo de representarla”.¹⁰

A poco de haber concluido la reconcentración, con sus funestos resultados en curso, publicó Raimundo Cabrera *Episodios de la guerra. Mi vida en la manigua (Relato del coronel Ricardo Buenamar)*, donde la denuncia se tamiza con una historia de amor cuya consumación la guerra dilata y entorpece, pero que sobrevive inspirado en el amor patrio. Cabrera suele olvidar que escribe una ficción y reporta con lujo de detalles:

Las prisiones realizadas por los sicarios de Weyler, el aumento de las guarniciones en los poblados, los numerosos fuertes construidos en los distritos rurales, las fortificaciones de las fincas azucareras y la extremada vigilancia de los españoles hicieron cada vez más difíciles los movimientos de aproximación a los pacíficos y la espontánea contribución de estos en vestidos, alimentos, medicinas y dinero.”¹¹

La disputa entre versiones de este episodio lacerante de la historia cubana se mantiene viva todavía hoy, pero entonces la moral combativa de los mambises se retrataba intacta, como en Benigno, un gallego mambí:¹²

[...] No hay una casa donde meterse, ni una finca que no haya sido destruida, ni nos queda más refugio que los maniguales, los cayos de monte y las cuevas...

—De modo que todo está perdido, le pregunté.

—¡Tanto como perdido...! Le diré; contestó Benigno. La tropa pasa, quema las casas, destruye los sembrados, tala los árboles, mata los caballos que encuentra y que no son servibles de momento, lleva delante a los pacíficos rezagados para reconcentrarlos, y a los ganados. En tanto, los nuestros, ¡ah! los nuestros se escurren como pueden y se reúnen después cuando lo ordena el jefe y si es posible dan algún golpe de mano. Así estamos viviendo hace un mes; pero en cuanto a perdidos... ¡¡qué vamos a estar perdidos!!¹³

El libro es también testimonio de época pues incluye fotografías y versos. La creatividad popular instauró la burla cotidiana a Weyler y a sus esfuerzos por “pacificar” Cuba a toda costa. Sus crímenes bajo el mando de Valmaseda fueron narrados una y otra vez. En *El Antillano* Ramón Emeterio Betances firmó una sabrosa estampa de resabios quevedianos donde denuncia su crueldad y la complicidad de Europa: “Es así que él hace y deshace, que él triunfa y recula, que él mata, que él estrangula y que él masacra. Y los gobiernos europeos siguen impasibles”.¹⁴ Su crónica pone en juego el choteo a Weyler y la acusación a

los gobiernos europeos por permitir impávidos la masacre de cientos de miles de cubanos.

La vida del Marqués protagonista de *Últimos días de España en Cuba* (1901), de Waldo A. Insúa, transcurre laxamente; ama a una viuda cubana, rica y amable, que lo insta sin cesar a huir a Europa. La realidad apenas aparece momentáneamente:

Al llegar a los Cuatrocaminos hízole cerrar los ojos un espectáculo horrible. Una mujer demacrada, con los carrillos hundidos, con los ojos sin expresión ni brillo, con un pálido amarillo que causaba repugnancia, exangüe y casi moribunda, con dos niños

desnudos que parecían dos esqueletos con un resto de movimiento, extendía una mano descarnada y sucia pidiendo limosna.¹⁵

Insúa relata la complicada vida política ciudadana; encuentros entre simpatizantes de la causa cubana; la toma de *La Discusión* y *El Reconcentrado*, periódicos rebeldes “que disparaban con letra de molde y sueltos capaces de levantar ronchas a una maleta de cuero”.¹⁶ *El Reconcentrado* retrató la agonía del régimen y el prolongado descrédito del autonomismo,¹⁷ alentado a última hora por el poder colonial cuando la única alternativa era la independencia.

Los crímenes de Weyler concentraban la crueldad colonialista y la eterna actitud de ignorar las exigencias cubanas (e.g. las Cortes de Cádiz). España tiene “colaboradores excelentes en Cueto, Fernández de Castro, Montoro y Rodríguez”,¹⁸ quienes “deseaban una patria libre, civilizada y digna, sin extrañas tutelas y sin quebrantar el lazo sagrado que la unía con la madre España, generosa siempre y siempre dispuesta a sacrificarse por

sus hijas de América”.¹⁹ El autor expone sus dudas ante la renuencia de España al diálogo:

Había necesidad de destruir toda la obra antigua, especialmente la weyleriana; satisfacer a las almas ayunas de justicia y de reparación; enmendar los yerros de tanto ignorante como había gastado las sillas oficinescas [...]. Notábase en toda aquella precipitación gubernamental, [...] temor evidente de que toda aquella farsa vendría a convertirse en un bufonesco sainete, cuando no en un trágico melodrama.²⁰

Decidido a permanecer en Cuba, lamenta que: “empeñándonos en sostener nuestros hábitos viejos y apolillados, hemos llegado al trance en que nos vemos”.²¹ Julia, su amante, exclamará resentida: “¿Y esto es Cuba libre? No, esto es África libre.”,²² una demostración de cómo los prejuicios, el racismo y la inercia de buena parte de la clase política cubana había coadyuvado a la masacre.

En París aparece *La insurrección* (1910), de Luis Rodríguez-Embil. La historia nacional vuelve a entretenerse con una trama romántica, un triángulo amoroso entre una hermosa guajira y dos hermanos ignorantes de serlo y afiliados a bandos contrarios. “La conspiración” resume los preparativos del alzamiento; “La guerra” refiere la opinión del autor: “Condenar a reconcentrarse a los guajiros era ordenarles morir de hambre. No se les ofrecía trabajo en cambio, ni alimento, ni abrigo. Como ganado los enchiqueraban, y luego quedaban abandonados a su suerte. Cuál fue esta en la mayoría de los casos, es ya materia histórica y sabida”.²³ Incluye, además, una crónica publicada en Nueva York por *Cuba y América*, la revista de Raimundo Cabrera, el 15 de abril de 1897: “Los animales se han comido, todos los artículos de valor se han cambiado por pan, y la gente, habiéndosele acabado ya todo, ha perecido”.²⁴ Esta quizá sea la ficción más abundante en la visión de aquel terrífico espectáculo:

Los hombres casi no se diferenciaban de los niños sino en la estatura. Casi no hablaban. La color de la mayoría era amarilla, tirando en casos a verdosa; el andar vacilante: no era cosa rara por cierto ver caer a uno para no levantarse. Tan poco rara era, en efecto, que apenas llamaba la atención ni despertaba el menor interés. Con la cabeza baja proseguían su marcha los otros, esperando no andar muchos pasos en el mundo sin caer a su vez para no alzarse.

Otros, los que no podían ya levantarse, permanecían en las viviendas que habían hecho. Más mujeres que hombres había en estas, sin embargo, con sus hijos en brazos algunas.²⁵

El afán de denuncia lo hace recurrir a cifras y fechas. Consigna, por ejemplo, que en mayo de 1897 el Congreso de los Estados Unidos destinó al rancho de los reconcentrados 50 000 dólares. Los hermanos harán las paces al pie del lecho de muerte del padre mambí. El fin de la guerra no impide la muerte de Tera, que había resistido dignamente la vejación del albergue inmundo y la comida escásísima sin perder su honor, un bien difícil de conservar en aquellos días. La dramática descripción cierra trágicamente la historia:

Parecía el de Tera el cadáver de un niño muerto apenas nacido, según lo consumida que había quedado. Las manecitas tenía cruzadas sobre el seno liso y seco, aquel seno formado para el amor y la maternidad, ahora esterilizado sin remedio. Los ojos, aún entreabiertos, miraban a lo alto con fijeza, como pidiendo a Dios que, por el sacrificio de su vida, lo que a ella la había matado, aquella opresión secular del hombre por el hombre, que había sido la causa primera de su temprano y lastimoso fin, cesara para siempre.²⁶

La intervención norteamericana fue borrando el recuerdo de los desmanes de España; pero cuando apareció en Madrid en 1934 una biografía de Weyler, la letra recuperó su combatividad y en la pelea por la interpretación del pasado Benigno Souza escribió una reseña bastante chusca e irrespetuosa. Aquellas expresiones “nada académicas” eran la única respuesta posible al “más que libro, libelo” de Julio Romano. Los veteranos vieron, en aquel ejemplar de *El Mundo* de enero de 1935, reabrirse una discusión aún pendiente, y lo publicaron como folleto en 1938. En escasas veinte páginas Souza divierte, ilustra y se apresta a enfrentar la publicidad metropolitana. Coherente con su inspiración manigüera, copia algunas de las más repetidas coplas dedicadas a Weyler; lo llama “rey señor del bluff”, “polichinela de hoja de lata” y lo describe, si admirado en España, “en Cuba [...] choteado hasta lo infinito, asordado a trompetillas por un tal Maceo en Pinar del Río y al que otro tal Máximo Gómez clavó, junto al final de su nombre, sucio y mal oliente, allá por la Reforma, un rabo de trece meses de largo”.²⁷ Aludiendo a aquel verso que reducía el nombre a Valerí, ilustra la pérdida de las tres letras suprimidas con las acciones de guerra de Quintín Bandera: “Arremetió este Quintín sobre las tres letras que le habían dejado al General, y no le dejó sana, siquiera para remedio, una sola de esas tres letras, y le explicaré [...] este estupro irreverente”.²⁸ Incluso se permite un chiste que muchos habrán tachado como de mal gusto y que defiende también la independencia lingüística, al decir que Weyler se fue de Cuba “pasado por la piedra, moralmente, se entiende, por Quintín” y recomendar a Romano que averigüe el significado en la embajada cubana en Madrid.²⁹ Otra lección merece Romano por propagar infundios contra Maceo, tildándolo de “salvaje”. Souza alaba el porte y la gallardía de Maceo, su inteligencia, su delicadeza y su virilidad frente al empequeñecido Weyler.

Juan Luis Martín registró los antecedentes del método (Filipinas, Puerto Príncipe, Santa Clara), los antecesores de Weyler (Valmaseda y Caballero de Rodas) y el hecho de que fuera un médico, Félix Echaz y Guitart, nacido en Cuba, el primero en proponerlo (“Lo que se ha hecho y lo que hay que hacer en Cuba”, de 1874). Explica las razones de la animadversión general hacia el Cuerpo de Voluntarios; pero hace una salvedad: “Sería simpleza [...] afirmar que solo era español. En sus filas militaron muchos hijos de Cuba que también cometieron horribles crímenes”.³⁰

La reconcentración explica la historia y la política posteriores, como en el combativo *Weyler en Cuba. Un precursor de la barbarie fascista* (1947), de Emilio Roig de Leuschenring. El marqués de Tenerife es un “monstruo de crueldad” que decía respetar la opinión unánime de los españoles y su objetivo era borrar la fuerza no solo física, sino moral de los cubanos:

Si las trochas eran condición previa para el exterminio de las fuerzas militares cubanas, con la reconcentración, que fatalmente habría de producir espantosa miseria, desarraigo del lugar nativo, dispersión de la familia, hambre, enfermedades y muertes incontables, aquella destrucción se completaría con el exterminio de la población civil campesina de Cuba, y sin ancianos, mujeres y niños, no quedarían ni voces que recordasen heroísmos pasados y alentasen a la lucha, ni semilla de futuros combatientes.³¹

El gobierno colonial anhelaba arrasar con cualquier vestigio de desobediencia; por eso la propaganda periodística y en obras literarias, musicales o pictóricas fue vital. Aquella fue una tragedia cotidiana donde “se moría también sumando al dolor de la muerte individual el suplicio desesperante de ver morir, sin posibilidad de prestarles auxilio alguno, a otros seres [...]”.³² Como

Antonio Penichet en 1945,³³ Roig equipara la represión de Weyler con “los salvajes crímenes del nazismo alemán y el falangismo franquista español”,³⁴ para que sus contemporáneos entiendan las consecuencias de aquella vil práctica en la política nacional, pues la autonomía se vino a promulgar el 29 de diciembre de 1897, cuando la relación entre Cuba y España parecía dañada para siempre. Roig responsabiliza a Cánovas “del fracaso de la represión militar realista y de la pérdida, sin gloria ni honor, de los restos finales del imperio colonial de España en América”.³⁵

Ninguno de nosotros puede aventurar cómo hubiera sido la historia de Cuba y hasta dónde habría llegado la voracidad imperial de los Estados Unidos; pero ni el prestigio de España ni la respetabilidad de los autonomistas saldrían ilesos de aquel episodio. En un último apartado, “Vigencia del Weylerismo”, Roig llama a asumir con honra la vieja “pugna de las fuerzas reaccionarias, racistas e imperialistas, contra el predominio de la libertad, la democracia, la cultura y la igualdad racial”³⁶ y arenga a sus lectores a no cejar: “Mantengamos la pelea, sin tregua, hasta su final exterminio contra el que en el siglo pasado se llamó Weyler, y en este siglo Hitler, y ahora se ensaya en Franco, y mañana mismo podrá surgir, con el nombre fatídico que hoy ignoramos todavía”.³⁷

La percepción de la reconcentración como grotesco extremo de una política injusta y a todas luces errónea fue perdiendo intensidad luego de 1959. Habría que releer, para confirmar esta impresión, la prensa de aquellos años.

En 1989 vio la luz *Sobre un montón de lentejas*, de Rodolfo Alpízar. Es la saga de una familia española en Cuba cuya percepción del hecho linda con la aquiescencia. Una noche el padre escucha un ruido en la trastienda de su bodega y lo que ve lo deja anonadado:

una chiquilla desgreñada de catorce años a lo sumo, montón de huesos insinuándose bajo una piel amarillenta, que a toda prisa se está echando una bata mugrienta por encima y recogiendo el puñado de chorizos con que el joven Cayetano había pagado por el servicio prestado. [...] Se ha quedado sin saber qué hacer, alelado, no acierta más que a repetir Bestia, bestia, y a mirar al hijo con asco y con todo el odio concentrado en los ojos. Fue la primera vez que don Cayetano tuvo la sospecha de que la estrategia de don Valeriano podía no ser tan buena como había creído. [...] ³⁸

Una reflexión lógica incluso en un partidario acérrimo del gobierno colonial; beneficiario de sus políticas y convencido de que los mambises eran hijos desobedientes necesitados de disciplinarse como fuera.

“Disparos en el aula”, publicado por Alberto Guerra Naranjo en 1992 y llevado con fortuna a la televisión cubana, conecta bellamente pasado y presente: Ramiro, profesor de una escuela secundaria en el campo, dedica su clase a explicar los “primeros mecanismos fascistas que conocerá la humanidad moderna en esta parte del mundo”.³⁹ La descripción sucinta no atenúa la denuncia:

Arden los sembrados de los campesinos, fusilamiento de hombres en edad de combate por cualquier pretexto, reconcentración de gran cantidad de personas en determinadas regiones. Alambres de púas. Puestos y garitas de vigilantes. Desnutrición. Malaria. Violaciones y golpizas. La muerte de la forma más lenta que cualquiera en tiempo de guerra pudiese esperar. Valeriano Weyler y la muerte (Guerra, 78-79).

Los conflictos cotidianos quedarán abolidos frente al heroísmo de un adolescente reconcentrado que arriesga su vida para

entregar un mensaje a las tropas mambisas. Los estudiantes irán sumergiéndose poco a poco en la historia, que culminará con la trasmutación del protagonista actual en el héroe de antaño y el aprendizaje de que los valores defendidos por el profesor —“de la verdadera hombría, del decoro, la honradez y del colectivismo” (Guerra, 80) merecen ejercitarse.

En 1998 vio la luz el más sagaz y hermoso y también el más terrorífico recuento de aquellos hechos inolvidables: *Herida profunda*, de Francisco Pérez Guzmán, es un libro crucial para entender el sentido de la política weyleriana y sus secuelas; así como lo que aún nos debe España, cegada entonces por la codicia y el autoritarismo. Utilísima para los debates sobre el lugar del autonomismo en nuestra historia, esta investigación rigurosa e inspirada describe la situación:

Estos poblados emergentes sin las más mínimas condiciones para garantizar la vida urbana devinieron en centro de muertes masivas. Como toda la población era reconcentrada su dependencia de sobrevivencia radicaba en algunos trabajos que le daba la administración municipal y el que podían obtener en las zonas de cultivo más cercanas. Pero no todas las familias contaban con brazos capaces de obtener el sustento mediante un salario. Carecían de higiene pública y de asistencia médica.⁴⁰

Uno de sus efectos más nocivos, a juicio suyo, “fue el desarraigo social, cultural y familiar”. La mortandad creciente y la incapacidad para cubrir necesidades mínimas de sobrevivencia laceraron la percepción emocional de los afectados e incrementaron hasta límites insospechados la prostitución y la explotación infantil. El gobierno estadounidense encontró allí el argumento clave para impugnar el dominio de España sobre Cuba y una justificación inexcusable para su intervención en la guerra. La declaración de la guerra a España se revistió de un manto justiciero y la “connotación humanitaria” se presentaba sin contratiempos como “una necesidad que reclamaba el cese del genocidio de gran parte de la población cubana”.⁴¹ En el ámbito doméstico español la política weyleriana, síntoma de un “resquebrajamiento ético y moral”, propició amplios desacuerdos:

Pablo Iglesias, al frente de los socialistas, denunciaba los horrores de la política de exterminio llevada en Cuba. Liberales influyentes [...] exigían el relevo del Marqués de Tenerife. Hasta [...] Arsenio Martínez Campos clamaba por su retorno a España. En la prensa española se publicaban noticias y desmentidos acerca de la renuncia de Weyler.⁴²

Por esos años se popularizó un trago muy gustado, de nombre un poquito más largo que el actual: “Cuba libre con lágrimas de España”.⁴³ La reconcentración sobrepasó “su tiempo histórico y sus efectos continuaron repercutiendo en los primeros años de vida republicana”⁴⁴ y su relativo éxito en quebrantar la voluntad del pueblo “culminó en un fracaso político-militar” de grandes proporciones.⁴⁵

Weyler reaparecerá enigmáticamente en *Apuntes sobre Weyler* (2012), de Waldo Pérez Cino, donde escasas menciones eluden el asunto que lo hizo célebre y trazan escenas y reflexiones de intimidad o filosóficas. “El agrimensor”, menciona “los ángeles sin memoria de Weyler”⁴⁶ y “En propia ausencia” alude de ese modo elusivo al hecho histórico:

[...] una iluminación decíamos, como de ciclones o desastre: la epifanía de las cifras de Weyler en un campo cercado por las palmas [...].⁴⁷

Nada más.

Archipiélagos (2015), de Abilio Estévez, incluye la historia de Nino y Filita. Según especula su amante, él “convive con Filita por la culpa que arrastra por los gemelos muertos en la reconcentración”.⁴⁸ Irremediablemente desencantado, explica por qué elige mantenerse al margen de la rebelión contra Machado; no hay ningún proyecto político que logre movilizarlo:

[...] los hombres que maté, a machetazos, como matan los hombres de verdad, los maté para defender mi vida en medio de una guerra que ni yo mismo entendía, y perdí a mis hijas (sic), a mis jimaguas, de hambre y fiebre por hambre, y ahí tiene a mi mujer, loca y muerta ella misma, aunque siga por ahí, y ahora, dígame, ¿por qué cojones tengo que jugar-me la vida...?⁴⁹

El desaliento, la renuencia a actuar con patriotismo o en defensa de algún ideal domina a los personajes de esta historia.

La reconcentración de Weyler ha creado su propio curso imaginario en la literatura y las artes en Cuba⁵⁰ en la necesidad de reflexión y recuerdo. Habría que dedicarse más a rememorar y honrar no solo a las víctimas, sino a quienes emplearon fuerzas y bienes en aliviar el sufrimiento de tantos cubanos. Las consecuencias de la reconcentración a largo plazo, aún ineludibles,⁵¹ incluirían el cambio de la correlación entre zonas urbanas y rurales, las trasformaciones en la composición social y racial de la población, la sangría demográfica que resultó de la emigración forzosa de familias enteras, el crecimiento de la migración interna, el incremento de la prostitución y el delito, el daño sicológico a las familias y el modo en que estas se fueron recomponiendo en la etapa republicana. Es preciso recordarlo sin descanso, porque la huella potente y dolorosa de aquella “herida profunda” todavía pervive. <

¹ Guillermo Cabrera Infante: *Revolución*, 16 de enero de 1959. (Citado por Hugh Thomas en *Cuba; la lucha por la libertad, 1762-1970*, t. 3, *La república socialista, 1959-1970*, p. 1383) y Fidel Castro, “Discurso pronunciado en el acto por el XXXIX aniversario del asalto al cuartel Moncada y el XXXV aniversario del levantamiento de Cienfuegos” (5 de septiembre de 1992. Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1992/>. Apenas el 10 de noviembre de 2017, el semanario *Bohemia* publicó “Cuba 1897. Adiós para siempre, Weyler”, de Pedro Antonio García (a. 109, n. 23, p. 68-70).

² El primer bando de reconcentración se publicó el 16 de febrero de 1896, seguido de otros, del 21 de octubre de ese mismo año, del 5 de enero de 1897, y el 30 de marzo de 1898.

³ Dolores María Ximeno y Cruz: *Memorias de Lola María*. Selección y prólogo de Ambrosio Fornet, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983, p. 233-234.

⁴ Francisco Pérez Guzmán: *Herida profunda*, La Habana, Ed. Unión (colección Clío), 1998, p. 9.

⁵ El historiador da cuenta del caso de una antigua familia canaria avecindada en Güines, de apellido Yanes, que vio morir a ochenta de sus miembros.

⁶ Numerosas referencias e imágenes en Louis A. Pérez, *Cuba y los Estados Unidos*. Pérez Guzmán cita a Clara Barton, la presidenta de la Cruz Roja y defensora de la asistencia a los reconcentrados, que a su regreso de La Habana declaró: “Las matanzas de armenios en Armenia resultan piadosas en comparación con lo que he visto”. Ibídem, p. 149.

⁷ Ibídem, p. 74.

⁸ Debo a Adis Barrio el conocimiento y la lectura de este texto y de la novela *Archipiélagos*, de Abilio Estévez.

⁹ Wen Gálvez: *Tampa. Impresiones de un emigrado*, Ibor City, Establecimiento Tipográfico “Cuba”, 1897, [s.p.].

¹⁰ Ibídem, [s.p.].

¹¹ Raimundo Cabrera: *Episodios de la guerra. Mi vida en la manigua (Relato del coronel Ricardo Buenamar)*, Filadelfia, La Compañía Lévytype, Editores, impresores y grabadores, 1898, p. 160-161.



¹² El hecho de que fuera un peninsular quien da cuenta de los hechos y de la confianza de los insurrectos en sus posibilidades de triunfo contribuía a explicar la relación entre cubanos y españoles en otra dimensión, la de la solidaridad.

¹³ Ibídem, p. 225-227.

¹⁴ Agradezco a Emilio Cueto la lectura de este texto de Betances, “La estafa”, en *Ramón Emeterio Betances*. Selección y prólogo Haroldo Dilla y Emilio Godínez, La Habana, Casa de las Américas (Pensamiento de Nuestra América), 1983, p. 298-300.

¹⁵ Waldo A. Insúa: *Últimos días de España en Cuba*, Madrid, Romero Impresor, 1901, p. 59.

¹⁶ Ibídem, p. 87.

¹⁷ Nunca olvidó la apasionada diatriba de Manuel de la Cruz, quien describía a Montoro como un “cadáver parlante” en sus *Cromitos cubanos* (1893).

¹⁸ Waldo Insúa: ob. cit., p. 139.

¹⁹ Ibídem, p. 149.

²⁰ Ibídem, p. 138.

²¹ Ibídem, p. 343.

²² Ibídem, p. 378.

²³ Luis Rodríguez-Embil: *La insurrección*, Paris, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Ollendorf, 1910, p. 183.

²⁴ Ibídem, p. 183-184.

²⁵ Ibídem, p. 184-185.

²⁶ Ibídem, p. 283. El enfrentamiento por el amor de Tera entre los hermanos, uno mambí y el otro voluntario, podría leerse como la disputa entre cubanos y españoles por Cuba. La representación de la Isla como mujer es larga tradición en la literatura y la política cubanas; esa mujer desvalida que termina muriendo de inanición bien podría equipararse a Cuba, deshechas sus riquezas por la guerra, extenuadas sus fuerzas por el largo dominio colonial y los abusos cotidianos. Sin embargo, el hermano hispanófilo lo es porque fue educado lejos de su padre verdadero, es un joven medio salvaje, sin amor ni ideales, pero no es malo. Por eso puede salvarse. Su infancia sin afectos explica que se haya unido al bando equivocado. Pero, como demuestra su actitud respetuosa hacia Tera, a quien apenas se atreve a cortejar, es salvable. De ahí que pueda reconciliarse con su hermano al final del relato.

²⁷ B. Souza: “Weyler”, de *Julio Romano*, La Habana, Ed. Alfa, 1938, p. 5.

²⁸ Ibídem, p. 6.

²⁹ Ídem.

³⁰ Juan Luis Martín: *Papeles cubanos III. Weyler y la Reconcentración. Guerra de nervios en La Habana* (1896). *La formación de la conciencia cubana. Imperialismo y Anti-imperialismo*, La Habana, Ed. Atalaya S.A., 1943, p. 33.

³¹ Emilio Roig de Leuschenring: *Weyler en Cuba. Un precursor de la barbarie fascista*, La Habana, Ed. Páginas, 1947, p. 71.

³² Ibídem, p. 92.

³³ Antonio Penichet, “Cuando los nazistas dominaron en Cuba”, *Bohemia*, Sección “Temas vitales”. La Habana, a. 37, n. 24, junio 17, 1945, p. 5 y 43-44. Cira Romero me regaló este dato.

³⁴ Emilio Roig de Leuschenring, ob. cit., p. 95.

³⁵ Ibídem, p. 106.

³⁶ Ibídem, p. 207.

³⁷ Ibídem, p. 216.

³⁸ Rodolfo Alpízar: *Sobre un montón de lentejas*, La Habana, Ed. Unión, col. Manjuarí, 1989, p. 215.

³⁹ Guerra Naranjo, Alberto, “Disparos en el aula”, en *Blasfemia del escriba*. Editorial Letras Cubanas, 1994, pp. 73-86.

⁴⁰ Francisco Pérez Guzmán: ob. cit., 1998, p. 75.

⁴¹ Ibídem, p. 141.

⁴² Ibídem, p. 143.

⁴³ Ibídem, p. 166.

⁴⁴ Ibídem, p. 194.

⁴⁵ Ibídem, p. 195.

⁴⁶ Waldo Pérez Cino: “Apuntes sobre Weyler”, en *Aledaños de partida*, Leiden, Bokeh, 2015, p. 275.

⁴⁷ Ibídem, p. 117.

⁴⁸ Abilio Estévez: *Archipiélagos*, Barcelona, Tusquets Editores, S.A. 2015, p. 407.

⁴⁹ Ibídem, p. 140-141.

⁵⁰ Leopoldo Romañach trabajó en un lienzo de grandes proporciones “La Reconcentración”, que apareció en una revista de la época y del cual solo se conservan un boceto y un estudio. En cine, Weyler aparecerá, siempre burlado, en algunos de los episodios del *Elpidio Valdés* de Juan Padrón y en una película de 1999, *Cuba*, coproducción hispano-cubana, que se inicia con su jubiloso recibimiento en La Habana e incluye algunas escenas donde aparecen los reconcentrados. También en *La manigua*, de Díaz de Quesada, filmada en 1915, según la *Cronología del cine cubano*, de Luciano Castillo, citada por Virgen Gutiérrez Mesa en *Piel de toro mambí. Presencia de España en la cinematografía cubana*, Sevilla, Ed. Guantanamera, 2017, p. 350.

⁵¹ A menudo me descubro comparando las secuelas económicas, éticas o de salud de la reconcentración con las que nos dejara un siglo más tarde el “período especial”.

Ronald Antonio Ramírez

Un camello por el ojo de una aguja...

(La emigración al Caney, testimonio olvidado de la guerra HCN)

Antes que la continuación de la guerra es mil veces preferible la independencia de Cuba.

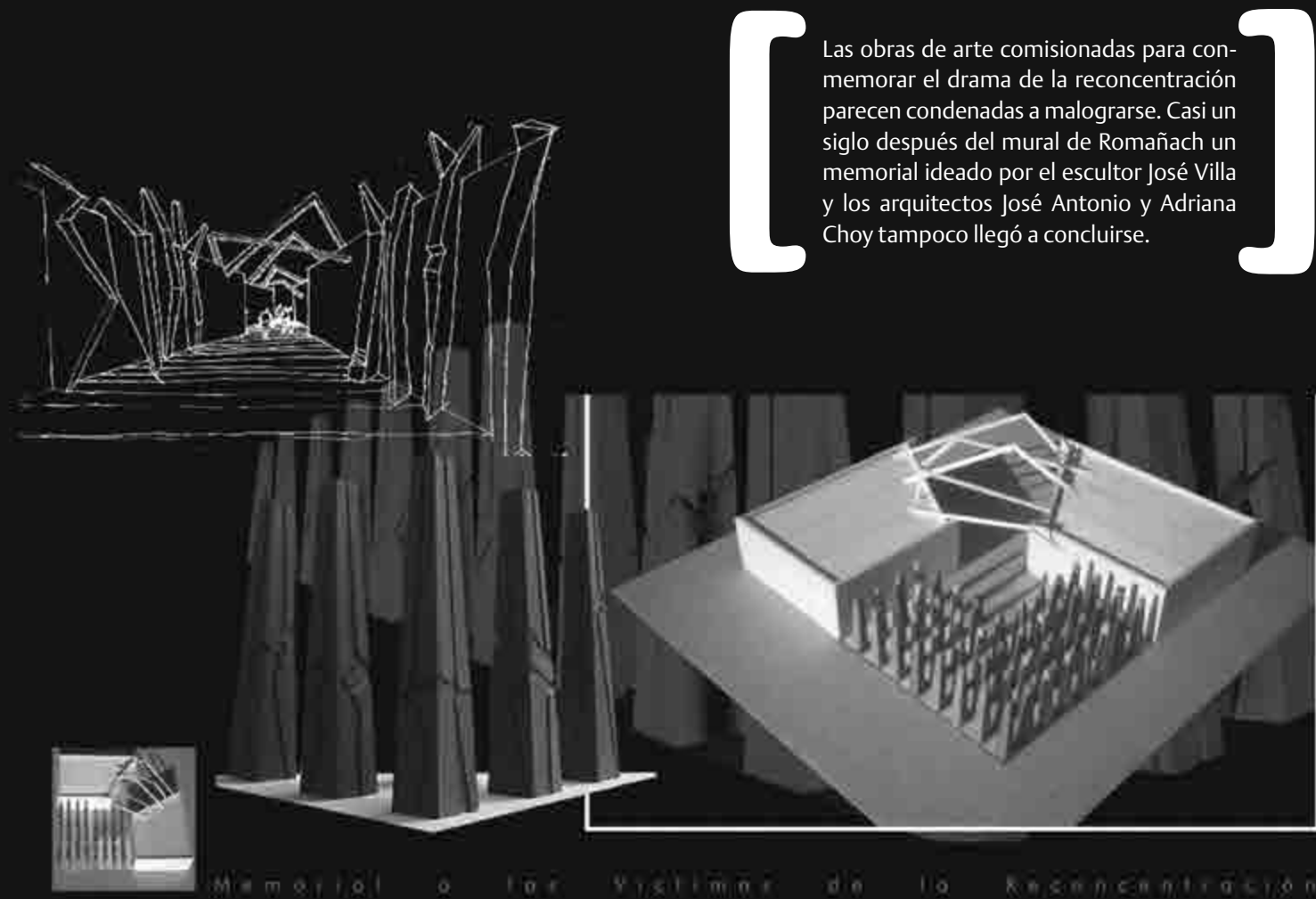
¿Qué colonia se levantó contra su Metrópoli que más valiera ni más esclarecidos hombres tuviera en la literatura, en la ciencia y en las artes? [...] Sentiría morir sin haberla visto libre e independiente.

FRANCISCO PI Y MARGALL

MEMENTO
En un artículo reciente,¹ a propósito de la literatura de campaña de autores desconocidos de la insurgencia mambisa, retomé la necesidad de indagar todavía más en los aportes historiográficos de textos, aún olvidados, que contrarrestaron la desmemoria imperante en el discurso hegemónico oficial durante el período de la república burguesa y contribuyeron a la salvaguarda de los valores nacionales. Esta función ancilar de la literatura testimonial —decía allí, retomando el término de Alfonso Reyes—, que emana del recuento épico de las luchas independentistas, convirtió a sus autores en constructores de un proyecto de nación. Entrada la modernidad, era preciso también apuntalar el desajuste cultural del país ocasionado por los estereotipos de una cultura foránea, la norteamericana, que importaba e imponía, como señalara Marial Iglesias, las “metáforas del cambio” en detrimento de nuestra cubanía.

La desmemoria histórica amenazaba colapsar las estructuras de la sociedad republicana y condenaba al ostracismo social y político a buena parte de los protagonistas sobrevivientes del epos nacional. De modo que el reconocimiento al legado de los próceres y las luchas libertarias, a través de esa literatura surgida recién fundada la República —memorias, diarios, crónicas, ensayos, biografías, etc.—, convirtió a sus autores en *sujetos activos de la cultura*. Además de los tradicionales y ya clásicos exponentes del testimonio literario de tema histórico² y sus estudios más inmediatos como los de Diana Iznaga,³ advertí también cuán poco se ha hablado de determinados textos que lamentablemente no tuvieron la visibilidad que ameritan en las investigaciones sobre el tema, pues debido a su naturaleza de “literatura regional” fueron dados a conocer en la Colonia y en las primeras décadas del siglo xx por casas editoriales y publicaciones culturales no habaneras.

En Santiago de Cuba, uno de los escenarios más importantes durante las luchas anticoloniales, la investigación de las profesoras Amparo Barrero Morell y Graciela Durán Rodríguez, hace algún tiempo, reveló un amplio registro de textos testimoniales de autores locales, clasificados según ciclos y temáticas históricos,⁴ estudio que complementa esa visión de conjunto hasta ahora centrada única y exclusivamente en evaluar la literatura de campaña escrita por los protagonistas de mayor jerarquía militar en la insurgencia mambisa. Este notable trabajo daba pie



a nuevos replanteos y deslindes investigativos⁵ que direccionaron mi atención hacia esos textos legados por una oficialidad negra y mulata desconocida, los cuales permanecieron inéditos, incluso, muchos años después de iniciada la República.⁶ Quiero ahora destacar, de ese corpus, aquellas páginas de quienes fueron testigos de un conflicto bélico de magnitud: la guerra Hispano-Cubano-Norteamericana (en lo adelante HCN), como integrantes de la sociedad civil colonial.

SPLENDID LITTLE WAR

A poco más de un año y dos meses de iniciada la insurgen- cia emancipadora de 1895, el general Antonio Maceo, enterado de los rumores de la posible intervención norteamericana en la guerra de Cuba contra España, manifestó su desacuerdo a Tomás Estrada Palma en una carta fechada el 14 de abril de 1896. Desconozco si el entonces delegado del Partido Revolucionario Cubano (PRC) y futuro presidente de la Isla durante la primera república replicó la misiva de Maceo, cuya postura no solo sustentaba la convicción de que con las fuerzas cubanas bastaría para alcanzar la independencia; también era consecuente con la radicalización de un pensamiento antimperialista que la historiografía nacional ha demostrado con creces.

Sin embargo, una investigación de Manuel Moreno Fraginals⁷ demuestra cómo la cúpula del PRC y otros intereses oligárquicos, políticos, económicos, tanto de peninsulares proanexionistas, como de cubanos en el exilio y de la propia opinión pública norteamericana, eran favorables a la intervención. La voladura del *Maine* en la bahía de La Habana, suceso accidental o premeditado según las visiones historiográficas que lo estudiaron, sirvió como pretexto para autorizar la injerencia estadounidense en el conflicto con la firma de la *Joint Resolution* por el presidente McKinley.

El resto es historia sabida: el desembarco de las tropas norteamericanas al sur del Oriente cubano, en playa Daiquirí, Santiago; el bloqueo y la batalla naval que destruyó la escuadra del almirante Pascual Cervera el 2 de julio de 1898; la capitulación de la plaza doce días después; la orden de Shafter que impidió a las tropas de Calixto García entrar a la ciudad... Rafael Rojas⁸ considera que la guerra HCN duró prácticamente menos de un mes –criterio polémico–, apoyado en las fechas que median entre las dos batallas significativas del conflicto: la terrestre, en la colina de San Juan, donde hoy se enclava un sitio histórico en homenaje al hecho, y la naval, que destruyó al *Infanta María Teresa*, el *Vizcaya*, el *Colón*, el *Oquendo*, *Furor* y *Plutón*, los “invencibles” acorazados de la marina española. El historiador hispanista inglés Hugh Thomas asegura que la contienda dejó en total 3469 muertos (224 norteamericanos y 3245 españoles), cifras en verdad bastante dudosas, pues no se contabilizaban las bajas cubanas tanto militares como civiles. Para el entonces secretario de Estado useño John Hay, había sido, no obstante su brevedad, “una guerrita espléndida”⁹ que había cumplido sobremana los objetivos trazados.

El recuento y el análisis de estos hechos, en síntesis, compendia una extensa bibliografía de historiadores cubanos, españoles y norteamericanos, con enfoques interpretativos disímiles, aunque en algunos casos convergentes en cuanto al muestrario de los datos históricos. Las investigaciones de Emilio Roig de Leuchsenring (*Cuba no debe su independencia a los Estados Unidos*), Felipe Martínez Arango (*Cronología crítica de la guerra hispano-cubano-norteamericana*), Herminio Portell Vilá (*Historia de Cuba y sus relaciones con Estados Unidos y España*), Ramiro Guerra (*La expansión territorial de EE.UU.*) y de Enrique Collazo (*Los americanos en Cuba*), por solo citar los más importantes durante el período republicano burgués, adquieren el rigor de “clásicos” sobre el tema en la historiografía nacional. Muchos

de estos estudios pioneros aportaron las necesarias correcciones y enmiendas a la historiografía foránea que lastraba notables omisiones en sus enfoques interpretativos. La más célebre había sido la designación de “Guerra Hispano-Americana” –o “Hispano-Yankee”, como aparece en un olvidado registro bibliográfico de Trelles–¹⁰ a un conflicto en el que se desconocía la trascendental participación de las tropas mambisas. Este *lapsus mentis* sería enmendado en el Congreso de historiadores de 1942 y sancionado como Ley de la República en 1945.

Los primeros intentos de cronografía de la guerra HCN en Santiago de Cuba se deben a la labor de Emilio Bacardí con sus *Crónicas de Santiago de Cuba*, en diez tomos; los dos últimos, dedicados al terrible año 1898, habían sido anotados y ordenados por su colaborador Manuel Barrera, encargado de darle continuidad a la obra del historiador, patriota, político y novelista santiaguero poco después de su fallecimiento. Una *adenda* al final de este volumen contiene el testimonio de un habitante de la ciudad que había experimentado personalmente el desgarró ante la tragedia: “Santiago de Cuba en 1898. Memorias de un bloqueado”, de José Joaquín Hernández Mancebo.¹¹ Con regularidad, este relato se cita como complemento a las informaciones historiográficas en los estudios acerca del tema, sobre todo en las investigaciones regionales que en los últimos años llevan a cabo historiadores santiagueros como parte de sus ejercicios de tesis de posgrado académico y científico.¹²

Debo añadir que el propio Manuel Barrera, en el periódico local *El Cubano Libre*, publicaría por entregas durante 1910 una interesante cronología del asedio a Santiago a Cuba, un híbrido entre narrativa de ficción y testimonio con un valor documental estimable, y algunos fragmentos fueron adelantados en los tomos finales de las *Crónicas...* de Bacardí. Juan María Ravelo, un ilustre bibliógrafo propietario de una de las más importantes casas editoriales de la ciudad a inicios de la República, en sus imprescindibles *Páginas de ayer* (1943) y *La ciudad de la historia y la guerra del 95* (1951), también realiza un breve recuento de estos sucesos, aunque no precisamente con la intencionalidad del estricto registro historiográfico para estudios posteriores. Desde el punto de vista ficcional, la obra de teatro *La emigración al Caney*, de Desiderio Fajardo Ortiz, *El Cautivo*, ha sido más visibilizada en antologías del género, en su vertiente dramática conocida como teatro mambí. Esta obra se escenificó en el mismo 1898, en el entonces Teatro Oriente. Una investigación doctoral de la profesora Virginia Suárez de la Universidad de Oriente revitaliza sus aportes dramáticos a la literatura nacional, como parte de un estudio sobre las ramificaciones del arte literario dramático y sus representaciones escénicas, tanto foráneas como insulares, en Santiago de Cuba.¹³ No poco se ha hablado de esa “literatura del sitio” y de los escritores “testigos del asedio”,¹⁴ pero resulta llamativo cómo el testimonio *La emigración al Caney*, del santiaguero Fernando E. Miranda, ha pasado desapercibido por la crítica y la historiografía local y nacional. A diferencia de los anteriores, este texto vio la luz un poco después de culminada la guerra HCN y hasta hoy apenas cuenta con su única edición príncipe. Sobre la obra y sus aportes historiográficos, intentaré articular algunos comentarios.

LOS MANGOS DEL APOCALIPSIS

La emigración al Caney, de Fernando E. Miranda, fue publicada en los últimos meses de 1898 por la imprenta de los Ravelo en Santiago de Cuba. La ciudad estaba completamente devastada y su situación higiénico-sanitaria era deplorable. Un artículo de Reynaldo Cruz Ruiz y Manuel Pevida Pupo¹⁵ revela cifras considerables en cuanto al número de muertes de habitantes en la región, aun cuando los autores reconocen la imposibilidad de

ofrecer datos exactos debido al descontrol y al caótico panorama social de la urbe oriental:

Entre los días 6 y 8 de agosto se produjeron unas 200 defunciones, de ellas 78 registradas el día 7. En los meses de julio y agosto ocurrieron más del 40% de todas las muertes ocurridas en el año; o sea, aproximadamente unas 2531 defunciones, cifra superior en 386 a las ocurridas en 1895. Las causas fundamentales de muerte continuaron siendo las enfermedades gastrointestinales y las fiebres como resultado del estado de insalubridad a que se había visto sometida la ciudad antes de la ocupación.¹⁶

Los miembros del ejército interventor padecían las enfermedades contagiosas de la zona, como la fiebre amarilla, la viruela, el paludismo y otras epidemias generadas por la acumulación de desechos en hogares y a la intemperie que no fueron evacuados a tiempo –incluso cadáveres humanos y de animales en estado de descomposición– y propiciaron el colapso de la deficiente infraestructura sanitaria de la ciudad. Solo entre el 25 de septiembre y el 4 de noviembre se registró un número cercano a los 659 fallecimientos, de ellos catorce norteamericanos.¹⁷ Las medidas implementadas por la administración del general Leonard Wood intentaron paliar el deterioro medioambiental: la creación de un Departamento Sanitario, el reclutamiento de hombres para higienizar las zonas urbanas, la pavimentación de las calles, el dragado del puerto, la instalación del sistema de alcantarillado y la entrega de raciones de alimentos, unas dieciocho mil diarias, para contrarrestar la hambruna.

Ese estado de calamidad tuvo su origen durante la reconcentración forzada de la población rural en la ciudad, ordenada por Valeriano Weyler. El exceso demográfico dinamitó el aseguramiento logístico a Santiago de Cuba, por entonces muy dependiente de la producción agrícola de los poblados y términos municipales aledaños como Dos Caminos y San Luis, entre otras zonas rurales que quedarían prácticamente deshabitadas. Con estas ordenanzas militares se intentaba limitar al mínimo el apoyo del campesinado a la insurrección. Al mismo tiempo, el gobierno colonial incautó durante la guerra convoyes de alimentos destinados a la ciudad, con el objetivo de avituallar las tropas españolas, sobre todo a la escuadra del almirante Cervera anclada en la bahía antes de la batalla naval. El bloqueo de los ejércitos cubanos y norteamericanos a Santiago también hizo imposible el suministro de los productos de primera necesidad que pronto entraron en el ruedo del peculado, el contrabando y el acaparamiento, con las inevitables consecuencias de hambruna, desnutrición y enfermedades para los habitantes de la capital del antiguo Departamento oriental. El sitio a Cuba –así era nombrada Santiago durante la colonia– agravó el ya insostenible panorama, días previos al estallido de la confrontación bélica.

Aunque tales acontecimientos se explican según la documentación de los protagonistas de las campañas militares –bandos, registros de fallecimientos, cartas de soldados norteamericanos, memorias, etc.–, resulta interesante la visión de aquellos testigos presenciales como parte de esa población que sufrió las penurias de la guerra. Estos protagonistas comunes, en muchos casos desconocidos, comprendieron que vivían un momento excepcional y de alta significación para la isla que luchaba por su independencia, de ahí la necesidad de asentar por escrito esta experiencia de vida de innegable valor documental. Al respecto, en el prólogo a su obra Fernando E. Miranda declara lo siguiente:

Testigo presencial de los sucesos del Caney, desde el memorable martes, cinco de julio de 1898, he querido con esta

obrita hacer historia, empezando por el día de la toma del poblado y concluyendo en el amargo y sorprendente, que regresamos, encontrando nuestros hogares desvalijados, hechos que consumaron manos perversas y mal intencionadas. Quiero, con esto, que se conserve un recuerdo –aunque triste y doloroso– de lo ocurrido, entre aquellos, que lo deseen, víctimas de tales atropellos y que llegue a conocimiento de las generaciones venideras y de las existentes a distancia, que hoy deploran, compadecidos, los justísimos lamentos y clamores de un pueblo sufriente y patriota a gran altura [...]

En este trabajito [...] no hallarán mis apreciados lectores galanura de estilo ni frases que demuestran erudición en el autor; he procurado, sí, tener a la vista los datos más verídicos, y no siéndome posible estar en todas partes, me he tenido que conformar con las noticias que creí fidedignas. Espero, pues, que los defectos literarios sean dispensados y que alcance el objeto que me propongo.¹⁸

Estos autores, como Miranda, conscientes de que sus testimonios estaban desprovistos de toda calidad estético-literaria, no perseguían otro propósito que el de contribuir a la preservación de la memoria histórica de la futura nación republicana. Vale agregar que no solo el género testimonial conformó este tipo de literatura “pragmática”¹⁹ –prefiero *literatura de urgencia*– en el ámbito cultural y literario de Santiago de Cuba; la narrativa, el teatro y en menor medida la poesía locales también estuvieron en función de acuñar una vertiente dedicada a resaltar los sucesos más importantes de la historia del país y la región, como los dos estallidos insurreccionales en la Isla, en los cuales Santiago de Cuba y el Departamento oriental fueron escenarios de las operaciones militares.²⁰ Esa literatura regional de tema histórico tampoco se circunscribió exclusivamente al abordaje de hechos de naturaleza política; en sus temas incluyó además desastres naturales como los sismos –muy frecuentes en Santiago–, que marcaron de manera significativa la vida de los habitantes de la ciudad. De este modo, ambas líneas ideotemáticas, como parte de la tendencia histórica, articularon lo que denomino una *literatura del catastrofismo*, dentro de la cual *La emigración al Caney* de Miranda constituye el texto más importante de los publicados en la etapa.²¹

No ha sido posible encontrar otros datos de este autor que lo apenas consignado en su obra. Fernando E. Miranda, como desplazado durante la guerra HCN, colaboró en el Caney con la repartición de alimentos que las tropas norteamericanas y la Cruz Roja de los Estados Unidos distribuyeron a los evacuados. Estuvo junto a algunas personalidades quizá de renombre, entre los cuales es posible identificar al destacado músico local Rafael Salcedo de las Cuevas, fundador de la Sociedad Beethoven, de música clásica. Tampoco creo que se trate de algún personaje de alta posición dentro de la sociedad santiaguera de entonces, pero sí al menos de un hombre que tuvo la solvencia económica suficiente como para sufragar los costos de impresión de su libro –a no ser que tuviera un patrocinador o recabara los fondos necesarios, lo cual no considero probable–, toda vez concluida su escritura en un tiempo breve. Intuyo que Miranda fue, además, un tipo solitario, porque no hay siquiera el más leve asomo en su texto de que emprendiera la evacuación y permaneciera en el poblado del Caney en compañía de familiares.

La narración abarca el período de la mañana del 1 de julio de 1898, fecha en que se está desarrollando el combate entre cubanos, norteamericanos y españoles, en las cercanías del Fuerte de San Juan, y el día 17 de ese mes, con la entrada de las tropas estadounidenses a Santiago de Cuba y la rendición de la plaza. En ese lapso, el punto de vista autoral hace patente el muestrario de los

acontecimientos históricos *como sucesos que influyen en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad* y no como participante directo del conflicto castrense. No podía ser de otro modo, pues Miranda no era militar ni estuvo involucrado entre los muchos civiles voluntarios que defendieron la ciudad junto a las tropas españolas. Así, las escamaruzas militares en los alrededores de Santiago, el combate de la Loma de San Juan, la batalla naval y la capitulación de la escuadra de Cervera le llegan y son descritos según las noticias que se divulgan en la población a través de los bandos y las ordenanzas militares publicados en pasquines y probablemente en la prensa de la época. Culminada la contienda, como explica en el prólogo, Miranda se dio a la tarea de recopilar el testimonio de diversos testigos directos, entre soldados y civiles, para reconstruir aquellos hechos que no pudo presenciar.

En gran medida, el recuento se concentra en revelar los detalles de las reacciones humanas, la incertidumbre, el desconcierto y los momentos de tensión que experimentó la población civil mientras en los alrededores de la ciudad se libraban importantes batallas. Las descargas de fusilería y el estampido de los obuses que cruzaban el cielo de Santiago, algunos de ellos detonando en las calles y sobre las casas, se describen en las escenas iniciales de *La emigración al Caney* con una prosa ríspida, casi a vuelapluma. A veces, el discurso expositivo se resiente por las inevitables digresiones de carácter político y filosófico que entorpecen la narración, abundan los extensos enunciados en los cuales, por momentos, el lector extravía el orden causal de las ideas, y una excesiva puntuación tiende a fragmentar las oraciones de manera innecesaria. Miranda reconstruye los recuerdos de la tragedia y el desajuste sicológico de los santiagueros a la manera de un torpe montaje cinematográfico y no consigue exorcizar su estilo de tanto desaliño y pobreza de lenguaje. En sus innumerables divagaciones, que apartan la mirada de los hechos, no evita la característica cursilería de la prosa decimonónica de raso vuelo creativo.

Amén de cualquier reclamo estético, no puede negarse que el texto emprende con eficacia una escritura que aspira a la inmediatez, a la necesaria y urgente revelación de los hechos, y en esto radica la importancia de su legado histórico-testimonial. Es muy difícil que el lector no consiga conmoverse ante cada detalle de una tragedia que pareciera, por momentos, convertir a la ciudad de Santiago de Cuba y sus alrededores en la tierra del apocalipsis. En la primera parte de la narración, el texto cuenta cómo los habitantes se refugiaron en sus casas mientras en la bahía se desarrollaban las operaciones navales. El estado de sitio apenas permite transitar por las calles custodiadas por la policía, a menos que la necesidad y la búsqueda de los alimentos obligue a emprender el riesgo.

La atmósfera de tenebrismo visual, en algunos instantes de la narración, con sus detalles sutilmente escatológicos, acercan al texto a la estética del naturalismo, sobre todo cuando el autor describe los pormenores de la emigración, tan pronto se conoce del posible bombardeo de los buques norteamericanos que desean aplastar cualquier resistencia española. La lucha por la supervivencia insta a los pobladores, no obstante, a enfrentar la muerte cuando la comida escasea y solo queda la posibilidad de acudir a los beneficios de la Cocina Económica implementada por el cónsul alemán Germán Michaelsen, aun bajo el asedio de las metrallas y las balas. Las guarniciones españolas, empeñadas en cumplir la máxima de Cánovas del Castillo “hasta el último hombre y la última peseta”, son alentadas por la propaganda patriotera de la prensa que insta a los soldados a mantener a toda costa cada vestigio de resistencia. Con la población civil todavía en la ciudad, se asegura que el ataque norteamericano no desarrollaría acciones de envergadura para rendir la plaza.

Solo la certeza del inminente bombardeo desata el pánico en Santiago y no queda más remedio que abrir los caminos destinados para la evacuación de millares de personas aglomeradas desde horas de la madrugada del día 4 de julio, ansiosas de escapar del holocausto. A partir de ese instante, no habrá distinguos de clases sociales para la tragedia. El pobre, el adinerado, el negro libre y el blanco, ancianos, mujeres y niños tendrán como refugio la intemperie; el hambre y las enfermedades serán su compañía inseparable y la muerte, su puerto seguro. Es en esta segunda parte del texto donde la narración de Miranda adquiere mayor interés. Se concentra en relatar el más mínimo detalle de la peregrinación a los poblados cercanos, en un orden estrictamente cronológico.

En el Caney, donde se cosechan los más famosos mangos del país, la calamidad encontró el sitio ideal, en medio del hacinaamiento, para cobrar su diezmo en vidas humanas. Este poblado, ubicado al sureste de Santiago, fue el lugar que albergó a la mayoría de los desplazados —un número cercano a los treinta mil, según Miranda— incluso, a aquellos que abandonaron otros sitios escogidos para evacuarse, como Cuabitas y otros caseríos cercanos a Siboney. Luego de la toma del poblado, tuvo allí su emplazamiento la Comandancia del Ejército norteamericano; algunas tropas mambisas, dispersas en pequeñas columnas, acampaban para hostilizar los grupos de guerrilla de voluntarios españoles que apoyaban la resistencia. Era un sitio estratégico que aseguraría la marcha de las futuras operaciones militares cubano-norteamericanas y, sobre todo, territorio libre del dominio colonial. Para los santiagueros, se convirtió en terreno seguro para escapar de la masacre, y muchos no dudaron en abandonarlo todo con tal de llegar allí y encontrar refugio lejos del alcance de las bombas. Fue este milagro de hacer entrar un camello por el ojo de una aguja lo que motivó la frase “¿Quién ha visto meter a Cuba en el Caney?”, que el propio Miranda recoge, popularizada a partir de 1899 hasta las primeras décadas del siglo xx, y que probablemente en Santiago de Cuba ya nadie recuerde. Sin embargo, no se podía predecir que la permanencia en el poblado duraría más de lo previsto con las consecuencias nefastas que el desespero por la falta de alimentación, las enfermedades, la contaminación de las fuentes fluviales a causa de los cadáveres en estado de descomposición, enterrados a la orilla de los ríos, el escaso suministro de productos de subsistencia por parte de la Cruz Roja norteamericana, las lluvias estivales, el calor, los mosquitos y el riesgo de pernoctar en muchos casos a la intemperie trajeron para la población allí evacuada.

El contacto de los santiagueros con las tropas interventoras adquiere, a los ojos de Miranda, la ingenuidad de quien concibe el intrusismo como un acto providencial. Habrá que aguardar a los posteriores estudios historiográficos, en particular los de Roig de Leuchsenring, para comprender que realmente no hubo motivos de gratitud ni deudas contraídas a propósito de la independencia cubana, como se creyó por mucho tiempo. En contraste, no extraña Miranda la ausencia de las tropas mambisas el día de la capitulación de la plaza y la entrega de Santiago al Ejército norteamericano. Su estupor estuvo más concentrado en el desastre que encontraron los habitantes a su regreso, las olas de saqueo a las casas por parte de la oficialidad española y los actos de insubordinación y crímenes cometidos como venganza ante la derrota. De cualquier manera, la dedicatoria de su libro al mayor general Calixto García y a todas las tropas cubanas acaso contenga ese gesto anticipado de reconocimiento a quienes hicieron posible el triunfo, aunque otros intereses de conveniencia geopolítica los condenarían, más tarde, a la sombra y al anonimato.

Al final, su autor evalúa lo que significó para el pueblo santiaguero, en sacrificios y pérdidas de vidas humanas, la victoria

en la guerra y la posterior independencia del país. A su juicio, esas cuotas de heroísmo y rebeldía debieron recompensarse con la proclamación de la ciudad como capital de la futura república, y en ello no dejo de ver una reflexión interesante. Curiosamente, la historia se repetiría casi sesenta años después cuando el Ejército Rebelde entrara en Santiago, tomando los últimos reductos militares del batistato, entre ellos el Cuartel Moncada. Ante una multitud congregada en el Ayuntamiento municipal, Fidel Castro proclamaría ante el mundo el triunfo de la revolución con la entrada —ahora sí— de los nuevos mambises a la ciudad. Esa misma población reunida junto a él reclamaría con vehemencia la institucionalización de la antigua provincia de Oriente en territorio federal y a Santiago como capital del país. Aunque a lo largo de los siglos de lucha contra el colonialismo y hasta el triunfo del 1^{ro} de enero de 1959 la ciudad lo había sido *cinco* veces —al menos de manera provisional y en circunstancias excepcionales—, no era posible que semejante solicitud se declarara a perpetuidad. En cambio, el reconocimiento al heroísmo de los santiagueros en la historia de la nación cubana se materializaría, años después, con el otorgamiento por Ley, del título honorífico de Ciudad Héroe, que hoy acompaña su nombre en actos y documentos oficiales.

En 2014, hice gestiones ante la entonces directiva de la Editorial Oriente para que reditara el texto —y otros también de valor histórico-literario, como parte de una literatura colonial de la región todavía desconocida y menospreciada—, con el propósito de contribuir a las conmemoraciones del quinientos aniversario de la fundación de Santiago de Cuba. Esas tentativas tropezaron con el muro de las lamentaciones y la apariencia de quien se interesa, como se dice, para salir del paso. Al menos por ahora, el lector contemporáneo contará con la posibilidad de leer un extracto de las páginas de este texto raro y valioso en la bibliografía nacional sobre la guerra HCN. El espacio de *La Gaceta de Cuba* no permite un número mayor de páginas. Para una lectura menos demorada, los fragmentos que selecciono se actualizan según las normas de ortografía vigentes. Resultará una experiencia interesante rememorar esos acontecimientos desde la óptica de un testigo presencial empeñado en que la Historia sobreviva de la mano del Tiempo y sea siempre una lección de sabiduría para las generaciones futuras. <

canos a la prosa de ficción de tema histórico que a la literatura testimonial. Hasta donde conozco, Corona sí tuvo implicaciones directas en la última guerra, en las tropas de Antonio Maceo, alcanzó grados militares de notable jerarquía y fungió como director del periódico *El Cubano Libre* en campaña; no es el caso de Gastón B. Hernández, según los datos que de él hemos podido reunir. Como indican las analistas, tampoco ha sido posible localizar el texto de Walfredo Consuegra para dilucidar los aspectos temáticos que aborda.

⁶ Por ejemplo, *El primer médico de la Revolución. Diario de Campaña de José Patrocinio Clavijo y Rivera*, de la autoría de Arturo Clavijo Tisseur (1886-1958), publicado entre 1948 y 1949 de manera fragmentada y continua, en diversos números de la revista santiaguera *Acción Ciudadana* (del n. 91 del 31 de mayo de 1948 al n. 107 del 30 de septiembre de 1949). Mis valoraciones sobre este texto aparecen en el artículo “La odisea de un practicante...”, véase: nota 1.

⁷ Manuel Moreno Fraginals: *Cuba/España. España/Cuba. Historia común*. Grijalbo Mondadori, S.A., 1998.

⁸ Rafael Rojas: *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Ed. Universal, 1998, p. 129.

⁹ Cfr. ibídem.

¹⁰ Carlos M. Trelles: *Bibliografía de la Segunda Guerra de Independencia Cubana y de la Hispano-Yankee*, publicada en la revista ilustrada *Cuba y América*, Habana, 1902.

¹¹ Véase: José Joaquín Hernández Mancebo: “Memorias de un bloqueo”, en Emilio Bacardí: *Crónicas de Santiago de Cuba*, t. X, Santiago de Cuba, Tipografía Arroyo Hermanos, 1924, p. 316-317. Explica el historiador Raúl Ibarra que estas memorias fueron escritas casi veinte años después de los hechos, a solicitud de Bacardí (Raúl Ibarra Parladé: “La literatura del sitio. Los escritores del asedio a Santiago de Cuba en 1898”, *Sic. Revista literaria y cultural*, Santiago de Cuba, n. 3, 2008, p. 3-7.

¹² Recomendando: Oscar Luis Abdala Pupo: *La intervención militar norteamericana en la contienda independentista cubana: 1898*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 1998, y de Reynaldo Cruz Ruiz: “Santiago de Cuba. Apuntes para un estudio del proceso de recuperación económica 1898-1902”, Tesis de Maestría en Estudios Cubanos y del Caribe, Universidad de Oriente, 2000 (inédito).

¹³ Virginia Suárez Piña: “El teatro colonial en Santiago de Cuba (1850-1898): principales vertientes y líneas temáticas”, Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas, Universidad de Oriente, 2005 (inédito).

¹⁴ Véanse los textos de Raúl Parladé, aquí citado, y un interesante artículo de Nydia Sara-bia: “Memoria escrita y visual de la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana”, <revistas.bnjm.cu/index.php/revista-bnjam/article/viewFile/441/456>, [mayo de 2018].

¹⁵ Reynaldo Cruz Ruiz y Manuel Pevida Pupo: “Santiago de Cuba entre abril y diciembre de 1898. Condiciones económicas y sociales”, en Manuel Fernández Carcasés (cord.): *1898. Alcance y significación*, Santiago de Cuba, Ed. Santiago, 2009, p. 39-50.

¹⁶ Ibídem, p. 47.

¹⁷ Cfr., idem.

¹⁸ Fernando E. Miranda: *La emigración al Caney*, Santiago de Cuba, Imprenta de Juan E. Ravelo, 1898, p. 5-6.

¹⁹ *Apud.* Amparo Barrero Morell y Graciela Durán Rodríguez, ob. cit.

²⁰ Al contrario de lo que se cree, estos textos fueron publicados, incluso, en la misma etapa colonial, tanto por autores santiagueros como por españoles radicados en la ciudad. He tenido la oportunidad de localizar la única novela cubana del siglo xix, al parecer, que contiene escenas de la guerra de independencia del 68. Me refiero a *Misterios de Cuba*, de Francisco Ortiz, publicada en 1892. Mis valoraciones sobre esta rara obra pueden consultarse en “*Misterios de Cuba*: una novela desconocida del siglo xix”, de próxima aparición. De igual forma, pude localizar un tomo de cuentos publicado por un probable autor español, quizá radicado en Santiago de Cuba, donde se incluyen relatos sobre la insurrección, pero contados desde la perspectiva hispana. *Bocetos y perfiles. Cuentos sobre temas de la vida militar* (Santiago de Cuba, Imprenta Ravelo, 1895), de Luis R. Aguirre, es quizás el primer libro de cuentos publicado en Cuba y no *Lecturas de Pascuas* (1899), de Esteban Borrero Echevarría, como sostiene la historiografía literaria oficial. De Aguirre, uno de sus relatos, “Zarza mora”, aparece compilado en mi libro *Narraciones en el tiempo. Panorama de la cuentística santiaguera (1831-2015)*, Santiago de Cuba, Ed. Caserón, 2015, en coautoría con Iván Grajales Melián, profesor de la Universidad de Oriente.

²¹ En mi artículo “El apocalipsis según Santiago de Cuba: cartografía para una literatura cubana del catastrofismo”, todavía inédito, profundizo en esta idea a partir de un estudio de obras de la etapa colonial en los géneros poesía, narrativa y teatro, de autores en su mayoría santiagueros.

La emigración al Caney★

Fernando E. Miranda

[...]

Gran impresión les causa a los integristas españoles este combate, un pánico terrible se apodera de ellos mientras fervorosas esperanzas mantiene en su pecho la población cubana. Son las doce del día: las bombas y metrallas han aumentado tanto por mar como en la tierra y, atravesando la ciudad en todas direcciones, caen algunas en edificios y causan daños en haciendas y animales e hieren a varias personas.

Estamos ya en el fragor de la pelea: el elemento intransigente llega a su total desconcierto; circula sus temores por el pueblo. Los cubanos mudos y tranquilos, esperan con fe inquebrantable; pero tienen algo de recelo; las familias sobrecogidas, llenas de temores, están atribuladas; les preocupa la actitud de la flota que se halla en la bahía, sin poder batirse esta armada es un esperpento: todo el elemento del país halla posible que el dominador vencido quiera volverse contra el pueblo y cuente con la Escuadra [...]

Un silencio profundo se nota en ciertos barrios.

Casas y establecimientos cerrados; si se abre alguna que otra puerta es para volver enseguida a su primer estado. Se anuncia un bombardeo y empiezan a decaer los ánimos. Si algún paisano se ve en la calle, es que impelido por la necesidad, se dirige a la tienda de un detallista que tiene algún valor y que despacha por la ventana, a caro precio. Las esquinas o bocacalles de las entradas las ocupan grupos de soldados, bomberos y voluntarios armados.

La policía, de calle en calle, se pasea con su tercerola colgada al hombro.

[...]

Ya no son tres ni cuatro bombas a un tiempo las que surcan el espacio; pasan de veinte. Circula la noticia, como a las seis de la tarde, de que el general Vara del Rey (esperanza de los españoles) es muerto en el Caney; que las tropas americanas y cubanas se apoderan del pueblo a sangre y fuego; que las fuerzas españolas, perdido su jefe, abandonan fuertes y trincheras, empujados por el plomo de sus enemigos y huyen a la desbandada al grito de “Sálvese el que pueda”.

Agréguese a tal noticia que la matanza es horrorosa. Se dice que una columna de la Marina, surta en puerto, que había salido como a las cuatro, al mando del teniente de navío Sr. Capriles y Osuna, había recuperado el fuerte San Juan —para abandonarlo después—, pero que no pudo intentar lo mismo con el Caney, porque era mucho el fuego de las fuerzas invasoras. Tomado aquel poblado, los americanos pretenden la Capital [...]

Causa gran sensación esta noticia que, cual chispa eléctrica, pasa de boca en boca.

[...] la tal noticia hizo cundir un pánico espantoso, hasta el punto de verse con asombrosa admiración por todas las calles que conducen al Plan de la Marina y paradero de la estación ferroviaria a muchos hombres y mujeres de todas las razas que pueblan el país, jóvenes y ancianos, llevando líos en la cabeza y, con sus criados, entre la multitud, confundidas personas de muy buena posición social.

[...]

Las batallas entre españoles y americanos, así terrestres como navales, sucedían a cualquier hora del día o de la noche, y cogían al pueblo de sorpresa; causa bastante para que la desconfianza no abandonara a las familias. —Estos fuegos duraban más o menos tiempo y en ocasiones se apagaban y se reanudaban enseguida. El día de la toma del Caney empezó a las primeras horas de la mañana y terminó, sin cesar, con el ocaso.

[...]

Insensibles nos ponían los padecimientos propios y extraños. Nos habituábamos a la situación. Íbamos aprendiendo. ¡Qué escuela más horrible! Muchos de buen carácter bromeaban en las casas, calles y reuniones, de la guerra, las fiebres y las disenterías. Hasta los niños —¿inocentes!— les ponían sobrenombres a la especie de *maulleo* que hacían los proyectiles al abrirse paso en el vacío, y se reían de las desgracias y miserias de los demás.

[...]

Dispuso el Sr. Michaelsen, en esos críticos momentos, vender al público, por cinco centavos, un abundante plato de comida que se componía de arroz con frijoles colorados o habichuelas —revuelto o separado— o de arroz y carne compuesta con ñame, repollo o calabaza, o del primer artículo y bacalao, también compuesto o en salsa, o un plato de [...] garbanzos, arroz y carne,

unas veces fresca y otras de *beef*, acompañando a cada plato, en los primeros días, un panecillo de buena harina y peso, y en los últimos, un pedazo, bastante, para la cantidad de manjar que se consumía. Dos o tres días, no más, sirvió la Económica un pan de arroz, algo pesado, tal vez por falta de la harina de trigo. De donde obtuviera los efectos el Sr. Michaelsen, lo ignoramos, pero suponemos que sería de las existencias que tuviera antes del bloqueo y las que adquiriría durante este incidente, como precaución. El caso es que en aquel edificio se comía mejor que en muchas casas de buena posición [...]

En el tal establecimiento era divertido ver cómo acudían las gentes, aún cayendo metrallas en la población. Hombres, mujeres y niños de todas edades y colores de raza, más o menos mal o bien vestidos, se confundían, unos tras otros, en fila, por un pasadizo cercado, hasta llegar al despacho, desde las nueve de la mañana hasta las once o doce del día; todos con cantinas, latas y cacharros de diferentes figuras y dimensiones.

Allí se veían reunidos los envases del triste mendigante que obtenía gratis la ración con los del humilde proletario que los compraba con el producto de su trabajo, las del más acomodado que el artesano con los del rico potestado, quien, valido de muchachos, criados u otros análogos medios conductores, de allí se proveía; porque el comercio extremaba por instante los precios ordinarios de las mercancías [...]

Hasta en las primeras horas de la noche [...] se ocupaba la mayor parte del pueblo, que tenía algún dinero, en acabar de hacer sus provisiones. ¡Ni las afanosas hormigas, cargando para sus cuevas, podían compararse con aquel cruce de personas en todas las calles, cada una con su paquete en las manos o en los brazos! No se veían más que bultos con arroz, frijoles y latas de sardinas y de frutas en conserva. Algún comerciante, de lo que tenía reservado para sí y su familia, solía vender al amigo un pedazo de queso o una o dos lascas de salchichón y otros fiambres. Individuos acomodados hacían su matalotaje, con los comestibles que, en cantidad mayor, habían guardado en sus casas, en previsión del hambre que hubiera podido ocasionar un prolongado bloqueo. Muchos, ya provistos, se dirigían a los lugares públicos en busca de noticias y del Bando de salida.

[...] oyóse repentinamente retumbar el cañón, en dirección al mar y que el proyectil venía hacia la población. En el primer momento se creyó en ilusiones de fantasía, mas un segundo cañonazo y tras este otro y otro, nos puso en guardia, y... ¡aquí fue Troya! “¡El bombardeo!” gritó uno en cierto barrio, siendo bastante para que, extendiéndose la voz, se produjera la confusión y el espanto. Hombres, mujeres y niños corrían desaforadamente sin encontrar sus hogares: gritos, lamentos e imprecaciones oíanse por todas partes. “La Virgen de la Caridad nos valga”, decían algunos; “es un engaño”, agregaban otros. “No era a las diez ni a las doce de mañana, es ahora”, así vociferaban los más aventurados de juicio, fundados en las muchas falsas que nos comunicaron el Gobierno y los conservadores.

Veíanse en las casas damas accidentadas; enfermos graves queriendo abandonar sus lechos; niños llorando sin saber dónde estaban sus mayores, ancianos octogenarios en medio de la calle pidiendo misericordia al Gran Autor: nadie sabía qué hacerse. El cañoneo, más repetido aún, debilitaba por completo los ánimos. Las bombas oíanse silbar en el espacio y más apretaban el clamor público y la turbación. ¿Qué ocurría? ¿Qué había sucedido? [...] La mayor parte de los vecinos, viendo que aquel tiroteo no concluye, tenía una resolución desesperada; antes que ser apresada o aplastada, o descuartizada por la bomba de un cañón, prefiere la muerte de la bala de un fusil o de la punta de una bayoneta.

[...] qué cuadro de compasión y de dolor se veía en esos lugares y en las calles que a ellos conducían. Ordenado que los

enfermos e inútiles graves fuesen transportados en camillas; prohibida toda clase de vehículos y cabalgaduras, salían de casas, bien caminando poco a poco, cubiertos con sábanas o frazadas, bien llevados en brazos de sus familiares, amigos u hombres pagos, infelices quejumbrosos [a los] que se [les] podían contar los huesos y otros que apenas daban un paso: niños inválidos y en lactancia llevados por sus madres o nodrizas; jorobados, cojos con sus maletas; ciegos con sus lazarillos; hombres sin piernas arrastrados por el suelo; atacados de epilepsia, disentería y calenturas, personas con catarros [...] paralíticos, tuertos; hombres sin brazos, con verrugas, leprosos, hambrientos, mujeres encintas... en fin, toda una calamidad andando, compuesta de individuos de diversas razas [...]

Las calles estaban completamente llenas de sanos y enfermos: en la cárcel los presos daban gritos. ¡Aquello era una Babilonia! Todos marchaban en tropel: les parecían que las casas iban a caerles encima.

[...]

Aquello, podía decirse, era *la debacle*.

De vez en cuando aparecía, haciéndose campo entre esa continuada línea de seres pensantes, una o más camillas construidas como fue posible, llevadas en hombros de dos o cuatro, según la forma de ellas o el peso de los dolientes que las ocupaban; los cuales, en estado de mucha gravedad, lanzaban algunos quejidos lastimeros; otros, llegándole el momento final de su existencia, precipitado por el brusco cambio de domicilio y el aire mal sano que se respiraba en todo el trayecto, perjudicial a la enfermedad que padecían, exhalaban el último suspiro por lo que se detenía la comitiva y prorrumpían los familiares del difunto en un llanto lúgubre y tristísimo, que hacía moverse en sentimientos de humanidad al corazón más escéptico, y habituado a contemplar con estoicismo las grandes miserias de la vida, cobraban por un instante los fúnebres lechos fuera del camino, entre los matorrales de las orillas, para a poco seguir con breves pasos a inhumar los cadáveres, bien en el caserío de Cuabitas o en el poblado del Caney.

A poco venía un carrito, con la cama de cajón —envase de bacalao de Escocia o de lencería y con ruedas enterizas o de rayos de madera— tirado por un chivo o el perro Cocorioco, ya adiestrados, y ocupaba el pequeño vehículo un mendigo inútil, paralítico de una o ambas piernas, o un ciego limosnero que le pasaba la mano por el lomo a su sumiso y obediente can que le sirve de confidente y lazarillo.

Más tarde pasaba un burrito —porque el Aviso solo determinó “caballos” — de orejas enormes, tardío paso y taciturno, llevando un jinete de semblante triste y amarillento, envuelto en una frazada doble o saco de henequén, desde los pies a la cabeza tembloroso o ardoroso por la fiebre tifoidea o palúdica, intermitente o terciana, que ha tiempo lo tiene postrado y aburrido de vivir, mas luego cruzaba andando despacio, apoyado en su bastón muy grueso, con un pañuelo atado a la cabeza, un hombre o una mujer [a los] que se [les] podían contar los huesos, con las pupilas sumamente dilatadas y una incesante y ruidosa tos, efecto de la terrible tuberculosis pulmonar que les consumía por momentos la existencia.

Después veíase a una infeliz y desconsolada madre llevando en brazos, envuelto en porción de trapos para evitarle el contacto del aire de la mañana, al hijo de sus entrañas, casi moribundo, al cual la fiebre, la disentería u otra calamidad quería arrebatarlo; preciosa prenda por la que daría esa pobre señora el corazón, el alma, la vida entera.

Más atrás venía un cojo u hombre sin piernas, dando saltos de pasiegos en sus muletas. Seguidamente viene, acompañada de su esposo, una mujer encinta con los dolores de parto en extremo exigentes; se ve obligada a internarse en los maniguales

* Fragmentos.



“Mambises”, Aurelio Melero y Fernández de Castro

del camino, para dar a luz una robusta y lindísima criatura; la que lanzando un grito indicaba era viviente de este mundo; más tarde, si el cielo lo permite, conocerá esa criatura el lugar donde nació y los tormentos y sinsabores que padeciera el miembro de su familia más querido de los hijos dignos, que saben honrar a su padre y a su madre. Como complemento a estos casos, por donde quiera aparecían personas acurrucadas y ocultas entre las malezas, con disenterías o enfermas del estómago, con dolores reumáticos, o con inflamaciones en el vientre y en los pies, (por lo que tenían que andar paso a paso, o sentándose por momentos); muchas, desfallecidas, bien por los años o lo débil de su constitución; por haber salido sin tomar bocado alguno; varias desmayadas y agonizando tiradas en el suelo y, por último, no era muy tardío el tiempo que dejaran de pasar ancianos sexagenarios u octogenarios, buenos o enfermos, faltos de la vista, que con un palo en la diestra, para sostenerse, y la siniestra colocada en el hombro de sus amantes hijos, nietos o biznietos, iban con el despacioso andar de la vejez, interrumpiéndolo a cada instante —a los veinticinco o treinta pasos— porque el pobre viejo se cansaba y quería sentarse, o le venían necesidades que prontamente había que satisfacer; y aquellos buenos hijos con su paciencia a toda prueba, sin murmurar, conducían a sus mayores, soportándoles los caprichos y majaderías [...]

Vimos a una preciosa y encantadora señorita parda llevar al poblado de Cuabitas, distante más de una legua de la ciudad, a su pobre madre anciana y enferma en último grado de la tisis, arrastrando el balance donde iba sentada la autora de sus días.

También presenciábamos a hijos, hermanos y otros familiares llevando a las espaldas o a *carnerito* a sus mayores o parientes inválidos.

Hombres en el camino ejerciendo con sus esposas de médicos parteros, pues apenas llegó la emigración al Caney fuimos testigos de uno de esos casos, en el hospital de sangre, donde una señora de las allí alojadas nos causó bastante dolor y mucha pena; no solo por el acto tan desgarrador sino por el efectuarse en un sitio bastante repugnante, en un cobertizo, enlodado el suelo, abierto completamente por los costados y junto a una pestilente letrina.

Véanse madres abriendo con sus propias manos la sepultura del cadáver del hijo de su alma [...]

Todo en el camino eran lamentos y pesadumbres aunque no faltaba quien a pesar de los tristes y penosos sufrimientos, de que también era víctima, tuviera buen humor para reír y bromear con los demás emigrantes.

Gran número de personas del uno u otro sexo, a mitad de la jornada, abrumadas por el peso de su carga, deponían estas y descansaban a un lado del camino, dejándose llevar la delantera de la oleada que les seguía detrás. Algunos fueron primeros en salir y últimos en llegar.

[...]

En la capital de Oriente se quedaron varias familias; de las cuales algunas no salieron porque eran jefes o cabezas, eran españoles o simpatizaban con la causa de España y, otras, por tener enfermos de mucha gravedad y no poder sacarlos en ninguna forma, ni mucho menos abandonarlos; prefiriendo, por lo tanto, arrostrar dentro de casa cuantos peligros estaban anunciados.

[...]

Después que se encontraron los emigrantes bajo el amparo de las filas libertadoras y sus aliados, no tenían temor alguno de ponerse a descansar en el suelo, debajo de mangueras o anoncillos, que pueblan el camino, para desayunar comiendo tan agradables frutos. Los soldados americanos miraban asombrados a aquella numerosa emigración, soliendo regalarles a las mujeres y a los niños, en sus campamentos, galletitas, mangos y otros

comestibles. Ellos reían y decían al pueblo: *español, mucho malo; cubano, mucho bueno.*

Amaneció el día seis; desde muy temprano no se hacía más que mirar para la ciudad esperando la decisiva; la impaciencia se demostraba en todos los semblantes.

Algunas personas de posición parecían conformes en perderlo todo, con tal de ver cesar, prontamente, aquellos terribles momentos de angustia y desesperación; las más abogaban por soluciones pacíficas con un arreglo amistoso, de buen acuerdo para ambas naciones; puesto que ya palpaban el gran desastre, que había de ocasionar notables pérdidas a las familias y a los grandes intereses de la patria; pues ¿qué hubiera sido de ese pueblo al regresar a Santiago, enfermo, sin ropa y sin comida, y encontrarse sin hogar?

Al oscurecer nos enteraron de que al siguiente día se rompían las hostilidades, en virtud de no estar conforme el Gobierno americano con lo pedido en el último parlamento por el español; este accedía a la entrega de la plaza, bajo la condición de sacar sus tropas, armadas, sin peligro, hasta la ciudad de Holguín.

Apenas las tinieblas de la madrugada del día siete despejaron un poco nuestro hermoso cielo para dar paso a la animada aurora, sintióse a distancia el estampido del cañón, señal inequívoca del combate ya anunciado.

[...]

En los dos primeros días fue fácil coger una ración, pero a medida que se iba sintiendo la necesidad se llegó al caso de lo imposible, so pena de ser arrollado por la multitud inmensa que incesantemente se revolvía alrededor del repartidor, presentándole latas vacías y toda clase de cacharros, pañuelos, trapos, sacos y sombreros, de los cuales algunos iban a parar al rostro del paciente soldado quien para librarse de la gente cambiaba por instante de posición, con el bulto que contenía unas veces arroz, frijoles blancos o habichuelas, y otras harina de maíz, galletas de frijol o de harina, tocino, café o azúcar. La intención del militar era repartir a cada puesto de familia, mas tan pronto le veían llegar a uno de los improvisados albergues, y que daba, así fuera una galleta, era inmediatamente envuelto en una muchedumbre de personas.

[...]

En la mayor parte de las casas, de noche, ni aun con la clara luz del radiante Febo, podía penetrarse, por el gran número de almas que las ocupaban, unas sentadas, y otras acostadas o tiradas en el suelo. No era posible el pasar con facilidad desde la punta del corredor de la calle hasta la puerta del patio de esos alojamientos, a cada instante tropezaban los pies con los cuerpos de distintas personas [...]

Cada casa era un pueblo. Un grano de arroz, como decirse suele, no hubiera podido colocarse entre persona y persona, y a mayor abundamiento acompañaba al aumento los innumerables líos, paquetes y envoltorios de todas formas y tamaños tirados por todas partes. La vivienda más pequeña contendría, hacinadas, unas sobre otras, cerca de doscientas almas, y estas de personas mayores, que muchachos y niños de corta edad... había una multitud.

No hay que decir que aquel estado lamentable lo sufrieran solamente los pobres o personas mal acomodadas; allí había hombres y mujeres que, aparte de lo que habían dejado enterrado o guardado en sus casas en Santiago, llevaban encima centenas de pesos, disponibles; y sus moradas en la capital semejaban un palacio, adornadas de elegantes y valiosísimos muebles y contaban con las mayores comodidades.

En Cuabitas y el Caney veíase al pie de un pobre mendigante, dormir también en el suelo, teniendo por colchón una linda y

magnífica frazada, a un señor o una señora o señorita (personas delicadas y distinguidísimas que jamás hubieran creído encontrarse en tal fatal estado, porque no se lo permitía su bastante desahogada posición).

Junto al lecho de una joven encantadora, se encontraba el de un apuesto mancebo, sin que ninguno de ambos recordaran las tiernas pasiones del amor; al lado de un enfermo, dormía un bueno de salud, y al pie de un sucio y harapiento, un joven elegante y petimetre; seguido del camastro de un asiático, estaba el jergón del gallego, el asturiano, el catalán y el montañés; después de la colchoneta o sábana tendida del inglés o el francés continuaban la hamaca del santiaguero y el bayamés, la frazada del habanero y el camagüeyano y el saco del pobre limosnero; hombres, mujeres y niños de todas procedencias y esfera social, todos, todos revueltos, confundidos, la fortuna los había reducido a igual modo de vivir: cuéntense unos a otros sus miserias y dolores, sin poder socorrerse ni ayudarse, y prodíguense, mutuamente, palabras de consuelo y esperanzas [...]

El observador que hubiera llegado a esos lugares, no habría visto más que tristeza, lamentos y pesadumbres: horribles calamidades.

Si se dirigía a la derecha encontraría acurrucados en rincones, hombres o mujeres, jóvenes o ancianos, con una fiebre de cuarenta y tantos grados, incapaz, de aquellos cuerpos débiles poder resistir: si volvía el rostro hacia la izquierda, hallaría a un niño moribundo, entre los brazos de su afligida y desconsolada madre, quien le sellaba el rostro con tiernos y cariñosos besos, como última ofrenda que ofreciera al ser más amado de su corazón adolorido; si levantaba los ojos y los fijaba a más distancia, vería que otra madre, enferma, con el rostro completamente demacrado, luchaba por dar de mamar a su tierno hijo, dado a luz hace tres días en la ciudad, y como no le hubiera bajado todavía la leche, por los sustos sufridos en días anteriores, el niño lloraba sin cesar, pues por más que el pobrecillo tiraba de los pechos, no sacaba el líquido que le servía de alimento en su lactancia, ¡y la pobre madre se desesperaba, sin tener qué darle y más se entristecía el verse con dinero y no hallar una nodriza para su pequeño!... Si el observador quitaba la vista de ese sitio y la dirigía hacia otro, tenía prontamente que variarla, lleno de terror, ante el fúnebre espectáculo de un o una agonizante, tirada en el desnudo suelo, que lanzando profundos, lastimeros quejidos, sufría amargamente, hacien-

do horripilantes contorsiones, al arrancársele el último átomo de vida...; y, por último, si su rostro lo cambiaba a todas direcciones, no encontraría más que penas, dolores, lamentos y miserias [...]

Las estancias más próximas ya no tenían nada que dar; fue necesario internarse.

Decíase que por ciertos lugares habían quedado unos soldados o guerrilleros dispersos, de cuando el ataque al Caney, y que cometían algunas fechorías con los paisanos que encontraban.

No influyó en nada esa noticia para que las gentes dejaran de andar seis y ocho leguas, en ida y vuelta, buscando con qué mantenerse cada día [...]

Cada momento que pasaba iba haciéndose más difícil encontrar con qué sustentar la vida. Los frutos de las estancias lejanas empezaban a agotarse y a muchos las enfermedades de que adolecían les imposibilitaban salir a internarse en los campos: en tal virtud y como careciesen las mangueras de frutos maduros, entraron los sazones y los verdes a suplir la falta de las viandas; arrancábanse de los árboles y se cocían como si fuesen plátanos, ñames o boniatos.

Había quien los freía con tocino, quien los asaba en las ascuas de los fogones, quien los salcochaba con hojas y retoños y quien los componía con tomate y quimbombó.

En la Plaza de Armas y sus alrededores, como fueron los lugares a donde más acudió a guarecerse la emigración, eran, por lo tanto, los sitios donde también se podían cocer los alimentos de que se mantenía. Multitud de fogones en el suelo, hechos con tres piedras y colocados en ellos calderos, jarros u otros enseres se veían por todos lados. Allí estaba el lugar de los grandes y ricos guisos de mangos y de hojas de diversos plátanos.

[...]

Al pasar la vista por cualquier lado se hallaba, por aquí, salcochando mangos verdes con hojas de boniatos, verdolagas o calabazas, sin sal; por allí, el mismo fruto compuesto con carne (*beef*) y tiernas habichuelas; más allá, un revuelto de berenjenas, bledo, quimbombó y rebanadas del consabido mango, sin manteca, y por todas partes, ajiacos de tiernas yucas (¡hasta agria!) con *ají guagüao* y arroz con achiote, y tocino hecho revoltillo con retoños de hojas, conocidas sus propiedades [...] solamente, por las que llevan largos años viviendo en el interior de los fértiles montes [...] <

Claves para 1968★

* Prólogo al compendio de textos sobre *Memorias del subdesarrollo*, Lucía y *Aventuras de Juan Quín* en proceso por Ediciones ICAIC.

Arturo Arango

Para la historia y la cultura cubanas, 1968 fue un año cumbre. Alcanzar un punto de máxima altura supone la existencia de una ladera para el ascenso y otra para el descenso. La creatividad estimulada por el triunfo revolucionario llegaba a su cúspide al tiempo que otros sucesos conducían hacia zonas diferentes, incluso paralizantes, para el arte y la literatura, y para las ciencias sociales.

Mientras los acontecimientos de mayo en París, de agosto en Praga o de octubre en la Ciudad de México sorprendían a la humanidad en direcciones encontradas (la Ciudad Luz contagiada por el espíritu revolucionario, iconoclasta, que llegaba desde países periféricos; la Primavera de Praga sometida por los tanques soviéticos; el gobierno del PRI, el único de la América Latina que no cedió a las presiones de los Estados Unidos y la OEA contra Cuba, masacraba estudiantes), en la Isla también se cruzaban fuerzas contradictorias.

Foto de archivo
Filme *La primera carga al machete*, 1969

La tendencia que concibió el socialismo como un movimiento fundamentalmente emancipador, humanista y en oposición a las estructuras coloniales y neocoloniales que dominaron la América Latina y, en una visión más general, el ámbito reconocido entonces como el Tercer Mundo, chocaba con aquella otra que colocaba los partidos comunistas en la órbita de la hegemonía soviética, incluyendo sus conocidas restricciones al pensamiento crítico y su intención de que los Estados socialistas, ante todo, desarrollaran sus economías en competencia con el capitalismo occidental, y bajo el mandato de Estados centralizados y desprovistos ya de toda forma de poder auténticamente popular.

La necesidad de comprender que en el proceso revolucionario cubano la elección del socialismo no era impuesta por una potencia extranjera sino que resultaba imprescindible para sostener la independencia nacional, y establecer la equidad y la justicia social, tuvo a la luz del centenario del alzamiento de Carlos Manuel de Céspedes en La Demajagua, de Manzanillo, un momento ejemplar. Desde mucho antes del 10 de octubre de 1968, se prepararon revistas, libros, coloquios, homenajes, destinados a releer la historia de Cuba y a indagar en sus enlaces con la gesta independentista del resto del Continente.

Con el asesinato de Ernesto Guevara, en octubre de 1967, comenzaba la parálisis de esa opción que el mismo Che había enunciado años atrás: crear dos, tres, muchos Vietnam. La expansión por la América Latina de un modelo de socialismo que no fuera calco del europeo sino que se potenciara con los procesos históricos, independentistas, del Continente, con el pensamiento social acumulado en la región durante, al menos, dos siglos, y además con las singularidades de esas zonas culturales diferentes entre sí que Darcy Ribeiro había descrito, fue perdiendo sustento.

El enfrentamiento entre estas dos tendencias políticas está recogido en *Memorias del subdesarrollo*. En el guion, se apunta: “Se trata de una mesa redonda en la que se discute sobre la literatura y el subdesarrollo, poniendo el acento en este último, con cifras, etc.”.¹ Lo filmado es mucho más rico: el escritor italiano Gianni Toti defiende el marxismo-leninismo ortodoxo: la contradicción es entre el proletariado y la burguesía, dice. El argentino David Viñas se le opone: si la guerra es la máxima expresión de la lucha de clases, no hay mayor conflicto contemporáneo que el de Vietnam. La gran oposición es la que se establece entre países ricos y colonialistas y países pobres y secularmente colonizados.

Al leer hoy los documentos generados por el Congreso Cultural de La Habana, realizado en enero de 1968, resulta evidente que fue preparado para circunstancias que habían comenzado a desaparecer. Rafael Acosta de Arriba, que ha investigado el tema, informa que asistieron “quinientos intelectuales de setenta países, en su mayoría socialistas, guevaristas, maoístas, trotskistas, situacionistas, católicos revolucionarios e intelectuales de la denominada Nueva Izquierda y una mínima representación de los países del llamado campo socialista”.² Fernando Martínez Heredia, en 2007, lo calificó como un “gran Congreso [...] que ha sido concienzudamente olvidado”.³ Y Ambrosio Fornet asegura que en el Seminario Preparatorio del Congreso, en 1967, “se puso de manifiesto que gran parte de nuestra intelectualidad estaba elaborando, desde posiciones martianas y marxistas, un pensamiento descolonizador, más ligado a nuestra realidad y a los problemas del Tercer Mundo que a las corrientes ideológicas eurocéntricas de ambos lados del Atlántico”.⁴

Pero 1968 puede ser recordado también por la publicación, en la revista *Verde Olivo*, de la serie de artículos firmados bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila, que aparecieron entre noviembre y diciembre. O por libros que, en algunos casos antes de ver la luz, serían objeto de ataques. Señaladamente: *Fuera del jue-*

go, de Heberto Padilla; *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat; *Condenados de Condado*, de Norberto Fuentes; *Los pasos en la hierba*, de Eduardo Heras León; *Paradiso*, de José Lezama Lima, y *Lenguaje de mudos*, de Delfín Prats. Todos estos autores, junto a decenas más, luego de 1971 fueron excluidos del espacio público. Lo que se anunciaba en este año se consolidó a partir del 1^{er} Congreso de Educación y Cultura, cuando la tendencia más dogmática dentro de la Revolución se afianzó con el poder en las esferas de la ideología y la cultura.

El intelectual alerta y comprometido (en el sentido que la palabra alcanzó en aquellos años) que fue Tomás Gutiérrez Alea, en carta del 30 de agosto de ese mismo 68, cuenta al director de fotografía Ramón Suárez las repercusiones del estreno de *Memorias del subdesarrollo*: en la segunda semana todavía hay colas y, “lejos de lo que esperábamos, la película no resulta tan polémica ni nada de eso”, aunque “ha encontrado algunos enemigos irritados (interesantes e importantes), lo cual me tranquiliza un poco con mi conciencia”.⁵ Antes, al presentar el filme en el Festival de Karlovy Vary (o sea, en la Checoslovaquia socialista y todavía no invadida por las tropas del Tratado de Varsovia), tenía el cuidado de explicar a la audiencia que “Hoy nuestra Revolución no pretende presentar una imagen de abundancia y mucho menos de lujo. Los valores de la Revolución no son los automóviles y los aires acondicionados, sino el hombre que lucha porque ha alcanzado un alto grado de conciencia, porque sabe que la única manera de ser libre, de salir de la explotación y del atraso es redoblando sus esfuerzos”. Por eso, era necesario afirmar la “conciencia del subdesarrollo” como “premisa indispensable para construir la sociedad que queremos construir, sobre bases firmes, sin mentiras, sin engaños, sin mistificaciones”.⁶

Algunos de los signos que caracterizan este año crucial están presentes en las tres películas emblemáticas que se estrenaron: *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía* y *Aventuras de Juan Quin Quin*, así como en *La primera carga al machete*, de 1969. En esta última, da pie a la singular revisión de ese instante decisivo de las batallas entre el naciente ejército mambí y las tropas españolas, ocurrido semanas después del inicio de la insurrección. Manuel Octavio Gómez y su equipo de realización simulan un documental, digamos, imposible (con recursos inexistentes hasta fines del siglo XIX) para que fueran los protagonistas quienes explicaran al espectador las razones que hicieron ineludible la opción independentista, a la vez que, a tono con los tiempos que corrían, debatieran sobre la legitimidad de la lucha armada (y de acciones de extrema violencia, como el uso del machete).

En *Aventuras de Juan Quin Quin*, el arco de transformación de los personajes principales está sustentado por el enfrentamiento sistemático con el poder y sus efectos devastadores, a la vez que se alimenta de la cultura popular. La película es, a un tiempo, profundamente política y desacralizadora, como lo era la Revolución cubana en esos años.

La relectura de la historia de Cuba es central en *Lucía*, estructurada en tres episodios que suceden en momentos de alta tensión revolucionaria: de nuevo, la guerra del 68, la lucha antimachadista y los iniciales 60. Lo que hoy llamaríamos el “discurso de género” permite extender el conflicto que enlaza los tres cuentos más allá de 1959. Su tercer episodio nos advierte que las transformaciones más profundas en la sociedad, los cambios en los comportamientos humanos, son más difíciles una vez alcanzado el relativo equilibrio que ofrece la paz.

Esa es, justamente, una de las líneas de sentido que atraviesan *Memorias del subdesarrollo*. La sociedad cubana en transformación, acosada por el gobierno de los Estados Unidos, es mirada, evaluada, por alguien que es incapaz de integrarse al proceso de cambios radicales, pero que, al mismo tiempo, desprecia a aquellos que fueron sus compañeros de clase.

Las tres que aquí se revisan, cada una a su manera, indagan en los efectos que una revolución ejerce sobre las personas, y en la manera como el subdesarrollo condiciona, limita, en ocasiones incluso profundiza, el alcance de los propósitos fundacionales.

La mejor evidencia de lo que fue la década inicial de la Revolución es la extraordinaria vitalidad de la cultura cubana, cuyos gestores mostraron, fundamentalmente entre 1967 y 1968, una mezcla inusual de madurez, transgresión y coherencia. El cine es, por las complejidades de su realización, la rama donde ello fue aún más palpable. A nueve años de fundado, ya el ICAIC estaba produciendo películas que, al paso del tiempo, continuamos admirando como clásicas.

En entrevista con Magdiel Aspillaga, Julio García-Espinosa dice:

Las cuatro son totalmente distintas, las cuatro son tan diferentes que se pueden ver retratadas en ellas cuatro individualidades. La gran proyección del concepto de conciliar vanguardia política y vanguardia artística es que, cuando uno desarrolla su individualidad, no está ajeno a una base común. Todo individuo, aun el que se declara apolítico, aun el que se declara exclusivamente esteta, está identificado con una base común, con posiciones similares que tienen determinados sectores.

Para García-Espinosa, “[su] individualidad se enriquecía en la medida en que sentía que formaba parte de un sector, de una comunidad con la cual estaba identificado”.⁷

Me aventuro a asegurar que el sector, la comunidad a que se refiere García-Espinosa puede entenderse en una dimensión más amplia: la Cuba en revolución, o en una más específica: el conjunto de cineastas nucleados en el ICAIC. El Instituto fue en esas décadas mucho más que una productora de cine. Se convirtió en un centro donde se pensaron la política cultural y opciones para el arte en las circunstancias de Cuba. No fue, como a veces se ha presentado, un universo paradisíaco. Los documentos publicados por Alfredo Guevara en varios volúmenes, o de Gutiérrez Alea compilados por Mirtha Ibarra, sacan a la luz contradicciones entre los principales pensadores que pertenecieron a la institución. Pero en las obras creadas está la huella visible de todos ellos. La energía acumulada por el ICAIC durante los 60 del pasado siglo fue suficiente para atravesar los duros 70 sin perder su carácter original, y para renovarse en el segundo lustro de los 80.

En cuanto a las búsquedas estéticas, García-Espinosa y Gutiérrez Alea acuden a Bertolt Brecht y lo reactivan, de maneras distintas. También, por otra vía, es el camino que elige Manuel Octavio Gómez. En *Aventuras...* se cumple el principio brechtiano de que el arte tiene la obligación de divertir, sin renunciar al compromiso de hacer pensar, dudar a sus receptores. Es una película de aventuras, donde predomina la acción física, pero donde el hilo narrativo se rompe, la trama se organiza por episodios, y un narrador analiza, desde la distancia crítica, los acontecimientos que viven Juan Quinquín y Jachero. En *Memorias...*, también estructurada por episodios, la dramaticidad se opaca para modular la identificación del receptor, y la voz crítica, irónica, angustiada del Sergio diseñado por Edmundo Desnoes va meditando sobre ese nuevo contexto que lo rechaza, y permite la entrada al discurso de otros textos: carteles que dan cuenta de las tensiones militares, reflexiones tomadas de otros autores (como el argentino León Rozitchner), la comparecencia de Fidel Castro en televisión durante la Crisis de Octubre...

El cine cubano de los 60, y en especial estas tres películas, están dibujando un rostro de la nación hasta entonces inédito en las pantallas. En una operación en que se aunaba la descolo-

nización y la reafirmación de la identidad, el cine abrió espacios al habla popular cubana, proyectada con acento propio, en el que los espectadores podían reconocerse. Pero ese rostro, además de la voz, incluía una imagen en que estuvo la crudeza de las guerras, la fealdad de la miseria y del desamparo, la dignidad de aquellos que se reconocían “pobres pero decentes”, la mezcla impura de la cotidianidad callejera.

Han pasado cinco décadas desde los estrenos de tales películas y volver a ellas es, primero, un acto de justicia. Pero esta revisitación implica además analizar las claves de una época con la perspectiva del presente. La realidad se ha encargado de enseñarnos, con insistencia, que los procesos históricos no son lineales. Estamos inmersos en un mundo muy distinto de aquel en que realizaron su obra los fundadores del ICAIC. La fragmentación, el desencanto, la desconfianza y una violencia descarnada prevalecen junto a nuevas pretensiones de colonización cultural. En estas circunstancias, diametralmente opuestas a las de 1968, las *Aventuras de Juan Quin Quin*, *Lucía* y *Memorias del subdesarrollo* todavía conservan su capacidad de provocación. Veámoslas de otra manera y aprovechemos lo que siguen aportándonos. <

¹ Edmundo Desnoes y Tomás Gutiérrez Alea: “Páginas de un diario”, guion para *Memorias del subdesarrollo*, La Habana, Ed. ICAIC, Col. Guion Cubano, 2017, p. 100.

² Daniel Céspedes: “Las ideas que seducen. Diálogo con Rafael Acosta de Arriba”, *La Gaceta de Cuba*, n. 5, septiembre-octubre de 2017, p. 43.

³ Fernando Martínez Heredia: “Pensamiento social y política de la Revolución”, en *La política cultural de la Revolución Cubana*, La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios, 2007, p. 138.

⁴ Ambrosio Fornet: “El Quinquenio Gris: revisitando el término”, en *La política cultural de la Revolución Cubana*, p. 27.

⁵ En *Volver sobre mis pasos*, Madrid, Ediciones Autor, 2007, p. 175.

⁶ En *Alea, una retrospectiva crítica*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1987, p. 89-90.

⁷ Julio García-Espinosa: *Aventuras de Juan Quin Quin*, La Habana, Ediciones ICAIC, Col. Guion Cubano, 2014, p. 174-175.

Un realizador de muchos tiempos

Diálogo con el director argentino Alejandro Saderman, a propósito del cincuenta aniversario de *Hombres de Mal Tiempo*

Daniel Céspedes

Hasta hace pocos días, el argentino Alejandro Saderman (Buenos Aires, 1937) era solo una referencia lejana para mí. Había visto algunos de sus documentales sin saber que eran de su autoría. Admito además que desconocía sus películas. No fue hasta conversar con mi colega y amigo Dean Luis Reyes que advertí mejor la figura y la obra de Saderman. Pero antes reparé, por primera vez, en *Hombres de Mal Tiempo* (1968), documental de una poética y deferencia humanística osadas por inaugurales en nuestro contexto posrepblicano: filmar a mambises vivos y memoriosos junto a reconocidos actores. En consecuencia —y sospecho la inclusión de la espontaneidad— pretendió el equipo de realización (y lo logró) hilvanar una curva de interés con informaciones verídicas y componenda ficcional. El atrevimiento de esta obra no se localiza únicamente en su inquietante puesta en escena o en su rareza temática, sino en el tono desenfadado y serio a un tiempo, amén de que la propia edición y toda la dramaturgia le conceden un impacto tremendo al enunciado verbal y visual. Pocas veces amenidad y rigor van de la mano en un documental donde la historia consiente su propio registro, no sin antes hacernos un guiño irónico para la posteridad.

Por los datos a los que he accedido se dice que del año 1962 al 1971 residiste en Cuba. ¿Qué te motivó a establecerte por un tiempo en esta isla?

Yo me había ido por primera vez de la Argentina en 1959. El plan original era realizar un *stage* en Polonia, pero por razones que aún hoy no logro comprender el plan no se pudo concretar. Viajé desde Moscú, donde había participado en el primer Festival Internacional de Cine, a Milán, donde vivía y trabajaba David Altschuler como director de fotografía de la RAITV, la televisión italiana. Altschuler había sido aprendiz y asistente de mi padre, el fotógrafo Anatole Saderman, y posteriormente había sido camarógrafo del cine argentino. Pensé que tal vez podría ayudarme a conseguir un trabajo en la RAI, cosa que no sucedió. Seguí viaje a Roma, donde en casa de un amigo argentino conocí a un guionista italiano, que me presentó a Alberto Chiesa, director de lo que se denominaba Il Cinematografico, el departamento de producción cinematográfica de la RAI, que realizaba documentales, reportajes y otros materiales. Se trabajaba en 16 mm blanco y negro.

Me presenté, hablando en mi italiano elemental. Chiesa estaba produciendo una serie documental de seis capítulos de una hora titulada *Giovani d'oggi*, sobre la problemática de la juventud italiana de esa época, y le faltaba filmar algunos segmentos.

Decidió ponerme a prueba y me encargó la realización de un reportaje a un joven de un pequeño pueblo de los alrededores de Roma.

En Argentina yo había filmado varios cortos, en 16 y 35 mm, documentales y de ficción. Y los había hecho con las uñas, con la ayuda de un par de amigos, y ocupándome de la producción, la fotografía y la cámara, el montaje, y en algunos casos hasta del corte de negativo. La primera salida con la RAI fue casi un susto. Yo era la máxima autoridad de un grupo de veinticinco personas. El director de fotografía, un regordete fascista de unos sesenta años, me trataba de *dottore*. El reportaje gustó, y seguí trabajando como director en la RAI durante mis cinco años romanos.

Hubo un intento de realizar un largometraje para niños con un amigo que tenía vinculaciones con el cine italiano, que no se pudo concretar. Sentí que la posibilidad de dirigir largometrajes iba a resultar sumamente difícil, si no imposible. En Italia, el *Columbianum*, una organización jesuita, organizaba en las cercanías de Génova un festival de cine latinoamericano, al cual yo acudía regularmente para encontrarme con los colegas argentinos y ponerme al día sobre el cine que se hacía en la región. Debo decir que en Roma sentí por primera vez mi “latinoamericanidad”. De hecho, con otros colegas —brasileños, cubanos, venezolanos, chilenos— habíamos fundado el CLAR, Centro Latinoamericano de



Foto: Cortesía del autor

Roma¹. A la edición del festival de 1962 acudió Alfredo Guevara, y nos invitó a un grupo de latinoamericanos que estábamos en París y Roma a conocer la Revolución, sospecho que con la idea de que dejáramos de malgastar nuestro tiempo en Europa y regresáramos a nuestros países a incorporarnos a la lucha social.

Mi viaje estaba pautado para octubre de ese año. Renuncié a la RAI, entregué mi apartamento y de pronto me llegó la noticia de que la fecha del viaje se había postergado. La razón: la crisis de los misiles. Terminé llegando a La Habana en febrero de 1963, pero lo que me ocurrió en esos meses perdidos es otra historia. Y una última aclaración. Llegué a Cuba en el 63, y me fui en 1970, tras participar en la zafra de los 10 millones.

Tu audiovisual Hombres de Mal Tiempo es un ejemplo de atrevimiento y creatividad tanto en el tema como en la forma. ¿Consideras que esta obra fue posible gracias al espíritu epocal imperante de aquellos años 60?

En 1968 se celebraba el centenario de las guerras de independencia. A raíz de ello, Julio García-Espinosa, que coordinaba la actividad de los directores desde su oficina del quinto piso de ICAIC, nos propuso la realización de películas (me siento incómodo con la definición de audiovisual) que tuvieran que ver con esa celebración. Ese fue el motivo de que se me ocurriera la idea de realizar *Hombres de Mal Tiempo*. Que el *espíritu epocal*

imperante tuviera que ver con el resultado, seguramente. Pero en algunos de mis documentales me interesó romper fronteras, borrar condicionamientos de género. Creo que Nicolásito Guillén y yo fuimos los únicos documentalistas que utilizamos el humor en nuestros documentales. Como por ejemplo en *Coffea arábica* y *Mangle rojo*.

¿Cómo surgió la idea de hacer el documental y cómo se conformó el equipo de realización?

A partir de la propuesta de Julio la idea comenzó a darme vueltas en la cabeza, y me enteré —no recuerdo cómo— de que en La Habana existía el Asilo de Veteranos, donde aún vivían los que serían protagonistas de *Hombres de Mal Tiempo*. La conexión con Miguel Barnet fue instantánea, ya que uno de esos veteranos era Esteban Montejo, sobre quien Miguel había escrito *Biografía de un cimarrón*.

Con Rodolfo López yo ya había realizado *Oro de Cuba*, y además éramos íntimos amigos. Tanto él como mi mujer, la actriz Ada Nocetti (*La noche de los asesinos*, Grupo Los 12), eran uruguayos y habían sido amigos antes de llegar a Cuba. Las dos cámaras adicionales estuvieron a cargo de Jorge Herrera y Pepe Riera, de probada idoneidad. Hay que decir que Julio dudó antes de aprobar el proyecto. Se trataba de una propuesta sin garantía de éxito. Era un salto a una piscina que tal vez no tenía

agua, o en la que nos podíamos ahogar. Supongo que la presencia de Camilo Vives como productor era un modo de cuidar el proyecto. Y tal vez el montaje fuera una de las incógnitas más preocupantes, que Roberto Bravo resolvió con buena mano, y con el aporte de Jorge Pucheux en la truca. Creo que en el documental cubano pocas veces el resultado había sido tan poco previsible.

Tuviste un apoyo de primera mano en esos veteranos de guerra, quienes fueron más que testigos presenciales, pues participaron en la batalla de Mal Tiempo, ocurrida el 15 de diciembre de 1895, no muy lejos del poblado de Cruces, hoy provincia de Cienfuegos. Se propicia esa mezcla fabulosa entre testimonio y ficción, naturalidad y profesionalidad. ¿Te lo planteaste como meta desde el principio?

No fueron testigos presenciales, fueron actores protagónicos. Yo creo que los veteranos se entregaron felices a esta aventura, porque después de años de permanecer olvidados, esperando la muerte en ese asilo, alguien venía a preguntarles, a pedirles que narraran lo que había sido su participación en la Guerra de Independencia. Además, la batalla de Mal Tiempo fue el comienzo del fin de la guerra. Por eso no solo contaron su experiencia personal, sino que se prestaron de buena gana al juego que les proponía la película, y en más de una ocasión impulsaron el episodio. Como por ejemplo, cuando uno de los veteranos desafía a un duelo con machete al actor Miguel Benavides. O cuando Cayetano Ramírez, el gallego mambí, después de descerrajar el tiro de gracia que termina con la vida del traidor interpretado por José Antonio Rodríguez, comenta complacido: “Quedó muy bien”.

A los actores que convoqué los conocía de sobra, constituían un grupo de los mejores del momento. Con algunos había trabajado en la única película de ficción que realicé en Cuba, el medimetraje *Asalto al tren central*. A otros los conocía como amigos y colegas de mi mujer, integrante de Teatro Estudio. *Hombres de Mal Tiempo* no contó con un guion, y mucho menos con diálogos escritos. Era imprescindible que los actores fueran capaces de improvisar. Luego de la primera jornada dedicada a filmar los testimonios de los veteranos, detuvimos el rodaje y con Miguel Barnet elegimos los episodios que iríamos a reconstruir en el resto del rodaje. Me ocurrió una cosa simpática. Cuando los actores vieron la película terminada, me confesaron que fue entonces cuando comprendieron para qué los había convocado.

La vinculación entre memoria e imaginación bien pudo estar preconcebida en Hombres de Mal Tiempo y, si no fue el caso, de todos modos los protagonistas históricos la propician.

El núcleo de la película, la capacidad de reconstruir, fue el punto de partida del proyecto. Lo que no estaba preconcebido era la reacción de los veteranos a la propuesta de la reconstrucción. Si no hubiesen entrado en el juego, *Hombres de Mal Tiempo* hubiera terminado siendo un documental más de personajes hablando a cámara, las famosas *talking heads*. He filmado muchas entrevistas, a ancianos de ciento ocho años como Montejó, y a niños de cinco como en el documental *Al agua*. Si la entrevista se limita a dar información, sería lo mismo que utilizar un locutor en *off*. La entrevista debe intentar retratar al personaje entrevistado, transmitir su calor humano, su personalidad. Y hay que saber elegir a quien se entrevista, y crear el clima para ese momento.

¿Cuáles fueron las referencias ideológicas que en aquel entonces influenciaron a la puesta en escena de Hombres...?

Por aquellos años el ICAIC era un hervidero, muy probablemente la vanguardia del pensamiento cultural cubano. Cada vez que se terminaba una película, largo o corto, ficción o documental, se la proyectaba en el microcine del quinto piso con la presencia de directores y técnicos, que debatían acerca de lo que se acababa de proyectar. En una de esas actividades fue que Julio

lanzó la consigna del “cine imperfecto”, que luego desarrolló y sistematizó, con consecuencias sensibles en la producción del cine latinoamericano, no todas rescatables.

Asimismo, en el ICAIC se trataba de ver lo más interesante que se producía en el mundo, con las limitaciones debidas al embargo y a dificultades económicas. Se pudo ver lo mejor de las cinematografías de los países del Este: Polonia, Checoslovaquia, Hungría. En relación con lo específico de tu pregunta, creo que la forma de *Hombres de Mal Tiempo* fue una consecuencia de su contenido. Definitivamente, es mi trabajo más experimental, porque nos lanzamos a realizarla sin saber cuál iba a ser el resultado.

¿Qué fue lo más experimental durante la realización que quedó en la película?

Sin ninguna duda, la reconstrucción de los episodios narrados por los veteranos. Fue una suerte de *happening* cuyo registro con la tecnología actual –las minúsculas cámaras de video– hubiera resultado mucho más sencillo. Se filmó en 35 mm, y con muy poca cantidad de película virgen. Sobre todo si se tiene en cuenta que había tres cámaras filmando. Al tercer y último día de rodaje se acabó la película virgen y quedaba por filmar la escena final. Le pedí a Julio una lata más, pero no me la concedió. Es por eso que la escena final se resolvió en montaje.

Una vez que terminaste el documental y se lo mostraste a aquellos mambises vivos, ¿cuáles fueron sus reacciones?

Quedaron muy contentos. Eran como niños felices por haber participado de una fiesta. Fue muy gracioso verlos vestidos con sus mejores galas, tanto para la filmación como cuando vinieron a ver la película. Supe más tarde que el haber calzado zapatos para la ocasión los dejó con los pies adoloridos y lastimados. Y Esteban Montejó me hizo una confesión escalofriante. Me dijo que había comenzado a morir, y que la muerte le subía desde los pies, que según él, ya habían muerto.

¿Dónde se estrenó Hombres de Mal Tiempo?

Como todas las películas cubanas, sobre todo los documentales, se estrenó en la sala de la Cinemateca, en 23 y12.

¿Cómo fue la recepción de los espectadores cubanos cuando vieron el material en un año en que también se filmó Lucía, Memorias del subdesarrollo y se estrenaba Aventuras de Juan Quin Quin?

No puedo hablarte de la recepción de los espectadores cubanos, salvo la del estreno en la Cinemateca. Nunca entendí por qué los documentales cubanos no tenían más difusión. Supongo que con el tiempo fueron difundidos por la televisión, que es el vehículo más apropiado para este tipo de material. Pero recuerdo una frase que le dijo Miguel Barnet a Alfredo Guevara el día del estreno: “Eres consciente de que se trata de un documento fundacional”.

Imagino que has visto esta obra en muchas ocasiones. A cincuenta años de la concepción y estreno de Hombres de Mal Tiempo, ¿qué representa para Alejandro Saderman el habernos obsequiado a los cubanos un documental de un mérito temático y una validez antropológica incuestionables?

A lo largo de mi ya dilatada carrera de cineasta, con más de cuarenta cortos y medios –documentales y de ficción– y tres largometrajes, *Hombres de Mal Tiempo* sigue siendo mi trabajo preferido, y muy probablemente el mejor. Fue una gran satisfacción para mí su inclusión en un programa de cine documental latinoamericano organizado por la American Federation of Arts, estrenado en el MoMA de Nueva York en 1992. Museo al cual regresé en 2007 para presentar *El último bandoneón*, mi último largometraje, en un evento que celebraba el décimo aniversario de Ibermedia. <

¹ Pedro García Espinosa formaba parte del CLAR.

Cien años de Ingmar Bergman: sonata en cuatro movimientos *

Luciano Castillo

PRIMER MOVIMIENTO: ALLEGO DE PRIMAVERA

Cuando en el Festival de Berlín de 1958 *Fresas silvestres* obtuvo el Oso de Oro, y en la Mostra de Venecia *El rostro* fue acreedor al Premio Especial del Jurado a la mejor dirección, apenas un año después de que *El séptimo sello* recibiera el premio de la crítica en Cannes, sorprendía en estos certámenes el descubrimiento del talentoso cineasta sueco Ingmar Bergman. Si bien era conocido en Argentina y Uruguay desde 1952, sucedía lo mismo que en Venecia con la revelación de Kurosawa con *Rashomon* y, mucho después, con la obra del iraní Abbas Kiarostami. Ninguno era un debutante.

Hacia 1958, Bergman contaba ya en su filmografía con quince títulos desde que dirigiera su primera película: *Crisis* (*Kris*, 1945), recibida glacialmente, aunque su nombre había figurado como guionista en los créditos de *Tortura* (*Hets*, 1944), realizada por Alf Sjöberg, para quien escribe más tarde el de *Sista paret ut* (1956). También aparecía en la cartelera del teatro de Gotemburgo como director de resonantes puestas en escena, y luego en el Teatro Municipal de Malmö. Nunca abandonó su pasión por el teatro y son memorables sus montajes de *La viuda alegre*, *Peer Gynt*, *Divinas palabras*, *Calígula*, *La sonata de los espectros*, *Macbeth*, *La ópera de los tres centavos* y *Hedda Gabler*. Este hijo de un pastor protestante, nacido en Uppsala el 14 de julio de 1918, había preferido desde su infancia, regida por una férrea disciplina, una linterna mágica y no los juegos propios de su edad.

Carl Anders Dymling, presidente de la Svensk Filmindustri, asistió a una de sus funciones teatrales y lo invitó a trabajar en el cine, pero Bergman reconoce que quien le enseñó a hacer cine fue el inteligente y sensato productor Lorens Marmstedt, alguien a quien él calificó como “un hombre que luchaba y se desvivía por sus películas, desde el guion hasta su lanzamiento comercial”.¹ Su temprana admiración por Hitchcock se advierte desde el primer plano que presenta al hombre del paraguas en *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946), su versión de una pieza teatral. En la dramaturgia y la literatura halla los argumentos de sus primeras cintas: *Barco hacia la India* (*Skepp till Indialand*, 1947), *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1948), *Puerto* (*Hamnstad*, 1948), *Prisión* (*Fängelse*, 1948), sobre un relato de su autoría y la primera en llamar la atención de la crítica y ser bien acogida por el público, lo cual se repite en *La sed* (*Törst*, 1949). Bergman escribe por vez primera para *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1949) un guion a partir de un argumento original inspirado en sus progresivas complicaciones matrimoniales,

a lo cual atribuye su autenticidad. Lo cataloga de melodrama imposible, abusivamente acompañado por la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Entusiasmado por no tener que depender de pautas, personajes o estructuras establecidos por otros autores, prosigue con esta experiencia en *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1950),² traslación de su relato inédito *Marie*, ubicado en la Ópera de Estocolmo al ritmo de *El lago de los cisnes* de Chaikovsky. Colabora en los guiones de *Mientras la ciudad duerme* (*Medan staden sover*, 1950), que dirige Lars-Eric Kjellgren, y de *Divorcio* (*Frånskild*), realizada por Gustaf Molander. Tras laborar con Göran Strindberg en cuatro de sus primeras películas, se sitúa detrás de la cámara de Gunnar Fischer, con quien cada vez se compenetra más, con el fin de rodar un encargo: *Esto no puede suceder aquí* (*Sånt händer inte här*, 1950). Para sobrevivir en la aguda crisis que sacude al cine sueco, Bergman aceptó un contrato de AB Sunlight para dirigir nueve cortos publicitarios del jabón Bris, en uno de los cuales intervino Bibi Andersson.

Si cada vez más las mujeres conquistan protagonismo en sus películas, en *Mujeres que esperan* (*Kvinnors väntan*, 1952) lo son por completo, con ese trío de féminas concebidas espléndidamente y sus respectivas historias. Sobre sus motivaciones al escribir para las actrices expresó:

A veces ellas comprenden más rápidamente. Me gusta mucho trabajar con las mujeres, escribir papeles para ellas. Creo que ellas tienen más matices, que a su alrededor ocurren muchas cosas. Pero eso no tiene nada que ver con lo que yo pueda pensar de las mujeres, si están más cerca de la vida, o de esas ideas románticas. [...] Me gusta mucho trabajar con actrices, pero lo que más me gusta por encima de todo es trabajar con buenos actores, de cualquier sexo y de cualquier edad.³

Introduce un paréntesis literario al interesarle una novela de Pers-Anders Fogelström, quien colabora en el guion de *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), toda una declaración de amor a la actriz Harriet Andersson, una de sus primeras musas. Sin la expresividad de su rostro, su vínculo con la cámara y la fuerza que transmite a sus personajes, sería inconcebible *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953). Bergman halla el mejor vehículo de expresión de sus inquietudes en esta producción independiente que constituyó un rotundo fracaso, no obstante considerarla “relativamente sincera y desvergonzadamente personal”. El escenario es la pista de ese circo de mala muerte atrapado en un pequeño pueblo en medio del cambio de siglo donde, como en *Varieté*, de Dupont, estallan las pasiones.

Una lección de amor (*En keltion i kärlek*, 1954) y *Sueños de mujer* (*Kvinmodröm*, 1955) pueden conceptuarse como ejercicios estilísticos en los que perfecciona al extremo la dirección de los

* La Cinemateca de Cuba y la Embajada de Suecia en La Habana presentarán en octubre un homenaje al cineasta, integrado por una selección de su obra y varias exposiciones conmemorativas.

intérpretes. Recuerdos y sueños le sirven como guionista para proseguir su indagación en personajes femeninos, sean al servicio de la Andersson como de Eva Dahlbeck, y en los que descubre al gran Gunnar Björstrand, pronto devenido uno de sus actores fétiches. Constituyen el preámbulo de una de sus primeras obras maestras: *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955), divertimento en el que una decena de caracteres —uno de ellos encarnado por la jovencísima Bibi Andersson— son arrastrados irremediabilmente por el amor. Es inevitable la comparación con el Renoir de *La regla del juego* frente a tal perfección que no resultó inadvertida por el jurado de Cannes al conferirle un premio al mejor humor poético.

Los últimos años de la década de los 50 la obra bergmaniana alcanza tal esplendor e intensidad que solo puede presagiar el tránsito hacia un nuevo estadio. *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) traduce a la pantalla su pieza en un acto *Pintura sobre madera* (*Trämålning*), que se remonta al medioevo para explorar temas que le preocupan, al tiempo que descubrir a Max von Sydow. Como “una especie de *road movie* que evolucionaba con todo desparpajo en el tiempo y el espacio”⁴ la calificó treinta años después. *Fresas silvestres* (*Smultronstället*, 1957) es otra confrontación entre la vida, la muerte, la juventud y la vejez, los sueños y la memoria, en la que rinde tributo al veterano cineasta Victor Sjöström. *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) explora las falsas identidades y, por supuesto, de nuevo sus obsesiones problemas espirituales, por medio de un hipnotizador. Los tres títulos sobrecogen, desconciertan y estremecen a cinéfilos y críticos de todo el mundo, mientras nutren las listas de los mejores filmes de todos los tiempos.

En *el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1957), toda una pieza de cámara que le permite dirigir por primera vez a Ingrid Thulin y Erland Josephson, sorprende a mitad del proceso de gestación de esa trilogía de clásicos que tanto demandó de Bergman en estrecha conjunción con la fotografía de Gunnar Fischer, maestro de las luces y las sombras con un espléndido dominio del blanco y negro. En esta recreación de un relato de Ulla Isaksson, con quien le interesó coescribir el guion, el realizador encuadró con Max Wilén a las tres mujeres que comparten la misma habitación en un hospital de maternidad. Cannes lo coronó como el mejor director y premió a su trío de actrices.

A fines de este primer período en su trayectoria incursiona en la televisión por vez primera con una cinta expresamente realizada para el naciente medio: *Llega el señor Sleeman* (*Herr Sleeman*

kommer, 1957), adaptación de la pieza en un acto del dramaturgo Hjalmar Bergman, que tanto escenificara. El corto documental *Bakomfilm Smultronstället* (1957) fue su registro personal del rodaje de *Fresas silvestres*.

“Un filme, una dirección teatral, una serie para la televisión, son cosas que hago porque quiero decir lo que llevo dentro, lo que me interesa, pero, a la vez, también porque me gusta estudiar de cerca, y desde adentro, los medios de que me valgo”, explicaría después: “¡No tienen idea de lo que he estudiado, analizado y desarmado pieza por pieza los mecanismos del teatro y del cine! Después seguí del mismo modo con la televisión”.⁵

SEGUNDO MOVIMIENTO: CANTABILE DE VERANO

Con poco más de cuarenta años de edad, para él cada filme es su último filme. Experimenta la satisfacción de incorporar nuevas figuras a su equipo de colaboradores, como la bellísima Gunnel Lindblom, a quien dirigió en 1958 en los telefilmes *La veneciana* (*Venetianskan*), basado en Hjalmar Bergman, y *Rabies*, de Olle Hedberg. Bergman atribuye al trabajo cinematográfico una connotación fuertemente erótica:

La proximidad a los actores no tiene reservas, la entrega mutua es total. La intimidad, el afecto, la dependencia, la ternura, la confianza, la fe ante el mágico ojo de la cámara, nos dan una seguridad cálida, posiblemente ilusoria, Tensión, relajamiento, respiración común, momentos de triunfo, momentos de fracaso. La atmósfera está irresistiblemente cargada de sensualidad. Tardé muchos años en aprender finalmente que un día la cámara se para, los focos se apagan.⁶

Ulla Isaksson (1916-2000) halla en una balada anónima del siglo XIV, “Töres dotter i vänge”, el eje dramático para el guion de *La fuente de la virgen* (*Jungfrukällan*, 1960).⁷ A Bergman le seduce no solo la posibilidad de retornar a la Suecia medieval con esta historia de violación, muerte y venganza, sino que exista un personaje para asignarlo a Gunnel Lindblom. Los miembros de la Academia de Hollywood, que nominaron *Fresas silvestres* para el Oscar al mejor guion original, terminaron por sucumbir y otorgaron la estatuilla al mejor filme de habla no inglesa a *La fuente de la virgen*. Representa tanto el título inaugural en la etapa estival de la creación de Bergman, como la primera oportunidad en que trabajó con Sven Nykvist, quien se convirtiera en uno de sus más recurrentes directores de fotografía por compartir con él un enamoramiento con la luz.

Si bien encontró en Nykvist idéntica complicidad que con Fischer, volvió a contar con aquel en el equipo de realización de *El ojo del diablo* (*Djävulens Öga*, 1960), una rarísima “comedia” contrapunteada por la música de Scarlatti, en la que Bergman adaptó la obra radiofónica *Don Juan regresa*, original del danés Oluf Bang. Ese año tan fructífero que precede a su nombramiento como asesor de Svensk Filmindustri, según una idea suya, Kenne Fant realizó *Día de bodas* (*Bröllopsdagen*), mientras que el propio Bergman acometía el telefilme *Ovåder*, basado en una obra de August Strindberg, el autor objeto de su atención en la tesis con la que se licenció en Literatura e Historia del Arte.

Sería reconocido un año después con otro Oscar por *A través de un vidrio oscuro* (*Såsom i en spegel*, 1961), que integra junto con *Luz de invierno* (*Nattvardsgästerna*, 1962)⁸ y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) una trilogía marcada por las imágenes de Sven Nykvist y los dos últimos filmes por la vigorosa presencia de Ingrid Thulin. Corroboró que “dar luz a un rostro humano es un misterio expresivo infinito, es un placer, una oración”.⁹ Bergman sitúa *Como un espejo* —que asume como una película sin reparos desde el punto de vista formal y dramático— como su “primera pieza de cámara de verdad y apunta hacia *Persona*”. A su lado, *Todas esas mujeres* (*Förr at tinte tala o malla dessa kvinnor*, 1964) significa un frustrante *impasse* no exento de interés por explorar por vez primera el color y permitir una genuina batalla interpretativa a Harriet Andersson, Eva Dahlbeck y, sobre todo, a Bibi Andersson (a la que confiere mayor protagonismo de una a otra película).

Dos años lo separan de otro de los clásicos que aporta a la historia del séptimo arte: *Persona* (1966), compleja aproximación al universo femenino que le incitó a proseguir sus búsquedas por caminos desconocidos. En el papel de Elisabet, la actriz que deja de hablar, dirige por primera vez a la noruega Liv Ullmann, con quien sostiene una relación sentimental. Rememora aquel como un rodaje feliz en el que tuvo la sensación de filmar con “una libertad ilimitada con la cámara” y con sus colaboradores que afrontaron juntos tanto riesgo. “Alguna vez he dicho que *Persona* me salvó la vida”, escribió: “No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate. [...] Hoy tengo la sensación de que en *Persona* —y más tarde en *Gritos y susurros*— he llegado al límite de mis posibilidades. Que, en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que solo la cinematografía es capaz de sacar a la luz”.¹¹

Durante ese período acepta ser productor-director del Real Teatro Dramático de Estocolmo y decide instalarse en Fårö, una isla del Mar Báltico poseedora de la atmósfera propicia para una vida aislada y concentrarse lejos del mundanal ruido. Algunas semblanzas afirman que en un momento de ese año decidió

abandonar la dirección teatral para consagrarse por entero al cine; si lo hizo fue transitorio. La academia italiana lo distinguió con un premio a su carrera. Al invitarlo a participar en el largometraje colectivo *Estimulación* (*Stimulantia*, 1967), de ocho episodios, opta por una breve película casera, “Daniel”, en torno al hijo que tuvo en 1962 con su nueva esposa, la pianista estoniana Kābi Larete; lo prefirió a contribuir con un corto de ficción.

Aquel 1968, con la multiplicidad de acontecimientos que conmocionaron el mundo, también sacudió el ritmo vital de Bergman. En esos intensos meses se las ingenió para acometer los rodajes de *La hora del lobo* (*Vargtimmen*) y *La vergüenza* (*Skammen*), díptico en que los argumentos se complementan y la pareja Ullman-Max von Sydow despliega todo su talento. Frente a los reproches de que *La hora...* era un retroceso respecto a *Persona*, defendió su condición de paso vacilante en la buena dirección, aunque sin llegar al final. El cineasta decide fundar su propia productora, la Cinematograph, cuya actividad comienza con la filmación en el otoño de 1968 en Fårö de *Pasión* (*En passion*), una variación sobre *La vergüenza*, concebida expresamente para Liv Ullman, e inquietantemente marcada, a juicio de su hacedor, por el tiempo: “Lleva la impronta de los vientos que entonces soplaban tanto en el mundo real como en el cinematográfico”.¹²

Realiza con destino a la televisión *The Fårö Document* (*Fårödokument*, 1969), en torno a su refugio y, de inmediato, otro dueto que para algunos estudiosos introduce cierta ruptura temática: el telefilme *El rito* (*Riten*, 1969) y *El toque* (*Beröringen*) que rueda en inglés en 1971. Ese año, la Ullman recibiría en su nombre el premio Irving G. Thalberg que le otorgó la Academia hollywoodense por la significación de su obra en el devenir del cine.

TERCER MOVIMIENTO: ANDANTE DE OTOÑO

“Hacer cine es para mí una ilusión planeada en todo detalle, el reflejo de una realidad que, cuanto mayor me voy haciendo, me parece cada vez más ilusoria”, reflexiona Bergman, para quien “cuando el cine no es documento, es sueño”.¹³ Un año después de que la Mostra de Venecia reconociera su carrera con un León de Oro, temas de Chopin y Bach acompañaron *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), genuina pieza de cámara para cuatro actrices trémulas por el sufrimiento, otra de las cumbres en la filmografía del entonces cincuentón Bergman, ajeno a toda

improvisación y fiel a su estilo de concebir el ritmo en el guion para dejar que naciera luego ante la cámara. Laureado con el Gran Premio Técnico en el Festival de Cannes, reconocimiento a la maestría de Nykvist (Oscar en su categoría) y el David di Donatello al mejor filme extranjero, recibió además nominaciones para el Oscar al mejor guion original, a la mejor película y al mejor director.

Ese fue el preludio de la miniserie televisiva en seis capítulos *Escenas de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), escrita en seis semanas, recital de potentes actuaciones a cargo de la pareja Ullman-Josephson, a partir de la cual se originó un largometraje, y fue para sus participantes un gozo lograr algo así, sin apenas recursos ni las exigencias del cine. Poco antes retomó el telefilme como medio expresivo con *El misántropo* (*Misantropen*, 1974), una de las piezas de Molière que había escenificado.

Desde siempre apasionaba a Bergman filmar *La flauta mágica*, la ópera de Mozart. Pero a mitad de los años 60, Losey no había aportado su mozartiano *Don Giovanni* (1979), tampoco Zeffirelli su puesta en cámara de *La Traviata* (1982), de Verdi, ni Francesco Rosi su volcánica *Carmen* (1984), y nadie quería arriesgarse a una operación nada comercial. Finalmente, pudo conseguir el presupuesto requerido con la productora Sveriges Radio-TV 2 para su personalísima mirada a *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1975), laureada con el premio BAFTA. No obstante, lo forzaron a construir en estudio los fantasiosos decorados por la imposibilidad de hacerlo en el teatro de un vetusto palacio.

Aunque no pocas de sus películas podrían titularse *Cara a cara*, por el enfrentamiento de sus personajes o el modo en que los desnuda sin tapujos, finalmente escogió ese título para la que rodaría en 1976: *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*). Era otro pretexto para reunir a tres de sus intérpretes de cabecera: Liv Ullman, Erland Josephson y Gunnar Björnstrand, y acudir una vez más a la música de Mozart. Luego apela a Monteverdi para encuadrar a cuatro mujeres en su cortometraje *El baile de las ingratas* (*De fördömda kvinnornas dans*, 1976). Mientras, ensaya *La danza de la muerte*, como productor con Cinematograph, para apoyar a Gunnel Lindblom como realizadora de *La plaza del paraíso* (*Paradistorg*), su adaptación de una novela de Ulla Isaksson.

Ese 1976 señala un antes y un después en la biofilmografía de Ingmar Bergman. Problemas fiscales con la hacienda de su país lo hacen trasladarse a Munich. Allí el célebre productor italiano Dino de Laurentiis le proporciona los cuantiosos medios necesarios para rodar *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei*, 1977), donde incluyeron hasta la minuciosa reproducción en estudio de una calle berlinesa de los años 20. Evoca los tiempos de ascensión del fascismo como telón de fondo para el viaje a los infiernos de una pareja formada por una trapecionista prostituida y un acróbata judío. Un rodaje de tal envergadura obligaba al realizador a pensar que hacía su mejor película: “La ilusión de que había hecho una obra maestra persistió tenazmente durante el montaje y las mezclas”,¹⁴ rememoró. La crítica no aclamó el resultado, que él terminó por conceptualar de sólido fracaso, aunque sin arrepentirse de su realización.

Sonata de otoño (*Höstsonaten*, 1978), rodada en Oslo por la compañía Personafilm (Munich), significó el ansiado encuentro entre los dos grandes Bergman de la historia del cine: Ingrid e Ingmar. Por mucho tiempo deseaban trabajar juntos hasta que el realizador escribió expresamente para ella el personaje de Charlotte, la famosa pianista que sacrificó a su familia en aras de una exitosa carrera internacional y al cabo de los años se rencuentra con su hija mayor Eva (Liv Ullman). A lo largo de una charla en una noche interminable, afloran humillaciones, recuerdos y rencores. Al creador le interesó reflejar en un documental (*The Making of Autumn Sonata*) todo el complejo proceso de dirigir a la mítica actriz, que ya en la lectura inicial del guion tenía comple-

tamente diseñado su papel. Pero Ingmar Bergman admitió odiar esta película por considerar que reiteraba muchos de sus temas.

Dirige con destino a la televisión *Documento sobre Fårö 1979*, nuevo sondeo en los problemas de la isla donde vive y trabaja, que precede a otra producción televisiva: *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980). Retorna a Munich a filmarla con actores alemanes y, por supuesto, con Nykvist, de quien ya no puede prescindir, y alterna el blanco y negro con el color en el relato del matrimonio acomodado de un hombre de negocios y la directora de una casa de modas. Solo que las apariencias engañan y conviven con la incomunicación. Por esta fecha, el cineasta aceptó el desafío emocional de visionar su producción de cuatro décadas. “Me di cuenta, firme y brutalmente, de que había concebido la mayoría de las películas en las entrañas del alma, corazón, cerebro, nervios, órganos genitales y sobre todo en las tripas”, resumió así esa experiencia: “Un deseo que no tiene nombre alguno las sacó a la luz. Un placer que se puede llamar ‘la alegría del artesano’ las ha materializado en el mundo de los sentidos”.¹⁵

Este luminoso otoño en la trayectoria de Bergman alcanza el máximo preciosismo con una pieza de orfebrería *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), exploración de recuerdos de su infancia que traslada a la familia Ekdhal, reunida para festejar la Navidad en 1907. El ascetismo impuesto por el obispo en su hogar, el mundo del teatro, el interés por el naciente cinematógrafo... están presentes. Obra maestra absoluta de principio a fin, fue concebida como una versión televisiva en cuatro capítulos (trescientos minutos),¹⁶ sintetizada en un largometraje de 197 minutos. A sus siete meses de rodaje dedicó uno de los mejores documentales existentes sobre los entresijos del proceso creativo: *Dokument Fanny och Alexander*, que estrenaría en 1986.

Fanny y Alexander posee la connotación de testamento. En 1983 declara que se trata de su última película y a partir de ella decide dejar la cámara, y retirarse del cine, consciente de que el conjunto de su producción “hablaba, de buena gana, de lo pasado”.¹⁷ Confesó en una entrevista que *Fanny y Alexander* lo hizo tan feliz y el proceso lo divirtió tanto “que ahora sería un sacrilegio volver a hacer cine. Sería como traicionar aquella relación. Así que ya jamás volveré a hacer cine. La felicidad fue *Fanny y Alexander*. Y eso es el cine: la búsqueda de la felicidad”.¹⁸

CUARTO MOVIMIENTO: RONDÓ DE INVIERNO

Confiesa Ingmar Bergman en *Linterna mágica* (1987), esas memorias a las que por fin pudo dedicar tiempo, que comprendía lo que Fellini quería decir al expresar que para él hacer cine era una manera de vivir, si bien el teatro significaba para él esa forma de vivir. “A veces hay una especial felicidad en ser director de cine. Una expresión no ensayada nace en un instante y la cámara la registra”,¹⁹ escribió Bergman, para añadir que quizás él vivía para esos cortos instantes. En el “santuario de los tímidos”, como bautiza al cine, ese misterio tan grande e indescifrable como el amor —según él—, manifiesta su admiración por Tarkovski, Fellini, Buñuel, Truffaut y John Ford.

No puede resistir mucho tiempo estar alejado de las cámaras, pero rechaza el pesado aparataje del cine con su tensión tan aterradora como fascinante, y en la televisión halla el clima tranquilo que tanto desea, similar al del teatro. La comunión que establece con la pequeña pantalla y pequeños equipos de trabajo le conducen a trabajar allí los últimos veinticinco años de su vida, generadores de una docena de obras. Rueda para este medio *Hustruskolan* (1983), la última producción que, sobre el *Tartufo* de Molière, dirigió Alf Sjöberg para el Teatro Dramático Real de Estocolmo. Recorrió el álbum fotográfico familiar hasta detenerse en una instantánea de su madre en el documental *El rostro de Karin* (*Karins ansikte*, 1986). El formato de telefilme le sirvió para

que algunas de sus puestas en escena trascendieran lo efímero de las tablas: *Don Juan* (1985), montaje del clásico molieresco en territorio de Alemania Occidental; *La marquesa de Sade* (*Markisinnad de Sade*, 1992), su traslación para el Teatro Dramático Real de Estocolmo del bello texto de Yukio Mishima, escrito para seis actrices, con la legendaria Anita Björk como Madame de Montreuil; *Backanterna* (1993), revisión de *Las bacantes* de Eurípides en clave operática, y *Harald & Harald* (1996), su obra en un acto para tres personajes. Reconoció la intermitencia de la creatividad en la vejez, discontinuidad que depende de varios factores, entre estos la sexualidad en su gradual desvanecimiento.

Concluyeron sus dos grandes pasiones, el teatro y el cine, en el telefilme *Después del ensayo* (*Efter repetitionen*, 1983), destinado, según Bergman, “a ser un agradable episodio en su camino hacia la muerte”.²⁰ En esta reflexión sobre sus propios conflictos como teatrista y como homenaje a los actores que tanto ama por su influencia en el nacimiento de sus películas, ante la cámara de Sven Nykvist confronta a su viejos amigos Erland Josephson e Ingrid Thulin con la joven Lena Olin, en la que intuye un enorme talento. “No es ni una historia, ni una pieza, pero sí una clase de ensayo sobre lo que yo pienso del teatro y del trabajo que he hecho”, declaró Bergman: “Si muero mañana este podría ser un testamento maravilloso”.²¹ Siempre habló del teatro con devoción y gratitud, a diferencia del cine, que estimó despiadadamente neurótico. A su juicio, el proceso creativo escénico es consciente y alentador, en tanto “El cine es un cáncer, un hechizo. Cada película es la casa de mis demonios, no hay nada purificante ni de liberador. El cine es fatigoso e incluso doloroso”.²²

Los dos bienaventurados (*De två saliga*, 1985), galardonada en Venecia, hurga en la prosa de Ulla Isaksson, a partir de una novela en que descubre un personaje a la medida de Harriet Andersson. Su guion para *El último suspiro* (*Sista skriket. En lätt tintad moralitet*, 1995), también una producción televisiva, imagina un encuentro de dos fuertes personalidades del cine en los primeros tiempos de la oficina de la Svenk Filmindustri.

Si bien es una producción televisiva, concursó *En presencia de un payaso* (*Larmar och gör sig till*, 1997) en la sección Un Certain Regard del Festival de Cannes, que lo galardonó ese año con la Palma de las Palmas. Bergman, casi octogenario, volvió por enésima ocasión sobre algunos temas que no cesaban de atormentarle, entre estos la vulnerabilidad del artista y la sensación de la proximidad de la muerte. Relata la historia de un inventor recluido en 1925 en una clínica siquiátrica de Uppsala, como consecuencia de una violenta crisis nerviosa. Allí anhela filmar junto a otros pacientes una película sobre los últimos días de la vida de Schubert, que sería la primera sonora de la historia del cine.

Alrededor del séptimo arte, que tanto le debe, gira el argumento del dramaturgo Per Olov Enquist para *Creadores de imágenes* (*Bildmakarna*, 2000). Recrea una reunión entre Victor Sjöström, el gran realizador sueco a quien dirigiera como el profesor Isak Bork en *Fresas silvestres* —y a quien le agradece tantos buenos consejos para la profesión—, y Selma Lagerlöf, la escritora glorificada con el Premio Nobel de Literatura. En la trama, él le muestra el guion de la película que prepara, en el que adapta uno de sus libros.

Como otra de sus memorables piezas de cámara, pletórica de serenidad, fue calificada *Saraband* (2003), en la que, a tres décadas de la separación de Marianne y Johann, la pareja protagonista de *Escenas de un matrimonio*, por un impulso repentino, ella decide buscarlo en la casa veraniega de la isla donde reside. Convertida en una directora de prestigio, la Ullmann, y Josephson ventilan los conflictos que entonces y ahora les atormentan, aproximan y distancian. Ella cerró una trilogía biográfica sobre Bergman, autor de los guiones, con la serie televisiva *Encuentros privados* (*Enskilda samtal*, 1996), iniciada con *Las mejores inten-*

ciones (*Den Goda viljan*, 1992), de Bille August, y *Niños del domingo* (*Söndagsbarn*, 1992), dirigida por Daniel Bergman.

Erland Josephson, a cinco años de su muerte, figuraría junto a otra vieja conocida, Gunnel Lindblom, en el reparto del último telefilme dirigido por Bergman: *La sonata de los espectros* (*Spöksonaten*), sobre el texto de August Strindberg. Fue estrenado el 25 de diciembre del 2007, cinco meses después de su desaparición física, ocurrida en su Fårö, el 30 de julio, a los ochentainueve años. En octubre de 2000, mientras estaba inmerso en el proceso de un nuevo montaje de esa obra clave del teatro modernista, se le ocurrió filmar con la técnica de video el ensayo general en el pequeño escenario de Dramaten. Sveriges Television apoyó esta iniciativa de alguien que montó ciento veinticinco piezas teatrales. Ingmar Bergman trasmitió su último aliento a esta puesta concerniente a un mundo habitado por fantasmas. Al cabo de un año exhibieron su corto documental *On Set Home Movies*, compilación de varias películas en las que, como un aficionado, plasmó las incidencias de sus rodajes, con intervenciones de Harriet Andersson, Gunna Björnstrand, Bibi Andersson, Max von Sydow y el propio Bergman.

“Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean y se dan luz a sí mismos”,²³ escribió al recibir el premio holandés Erasmus: “Me hice entender en un lenguaje que iba más allá de las palabras (de las que carecía), de la música (que no dominaba) y de la pintura (que me dejaba indiferente)”.²⁴ Entrecruza los movimientos de esas manifestaciones, como en la sonata, esa forma musical con la que estructuramos una filmografía extendida de 1945 a 2008, en la que cada película es un acorde. Alguna vez escribió en un diario de trabajo que quería hacer cine como Bartok escribía música, pero que se conformaba con concebirlo como Frank Martín en su *Symphonie concertante*. “Cine como sueño, cine como música”, admitió en *Linterna mágica*: “No hay arte que, como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma”.²⁵ <

¹ Ingmar Bergman: *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 1987, p. 166.

² Estrenado en algunos países latinoamericanos como *Juventud, divino tesoro*, *Mujeres que esperan* se exhibió con el título *Secretos de mujeres y Noche de circo*, como *La noche de los titiriteros*.

³ Connie y Jean-Pierre Tadros: “Gritos y susurros: Una película para que se diviertan”, *Cinema Quebec*, v. 3, n. 1, septiembre, 1973, p. 13-14.

⁴ Ingmar Bergman: *Imágenes. Memorias*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001, p. 202.

⁵ “Ingmar Bergman. De Hitler a Ibsen”, en Gian Luigi Rondi: *El cine de los grandes maestros*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1983, p. 95.

⁶ *Ibidem*, p. 182.

⁷ Exhibida en varios países del continente como *El manantial de la doncella*.

⁸ Conocidas estas dos primeras también con los títulos *Como en un espejo* y *Los comulgantes* respectivamente.

⁹ Leoneta Bentivoglio: “El teatro me permitió conocer a las mujeres”, *El País*, Madrid, domingo 18 de junio de 1989, p. 11.

¹⁰ Ingmar Bergman: *Imágenes. Memorias*, p. 59.

¹¹ *Idem*.

¹² Ingmar Bergman: *Imágenes. Memorias*, p. 259.

¹³ Ingmar Bergman: *Linterna mágica*, p. 84.

¹⁴ *Ibidem*, p. 175.

¹⁵ Ingmar Bergman: *Imágenes. Memorias*, p. 16-17.

¹⁶ Existe también una miniserie televisiva en dos episodios.

¹⁷ Ingmar Bergman: *Imágenes. Memorias*, p. 14.

¹⁸ Juan Cruz: “Ser o no ser. Entrevista con Ingmar Bergman”, Madrid, *El País Semanal*, 30 de julio de 2007, p. 26. La entrevista fue realizada en 1989.

¹⁹ Ingmar Bergman: *Linterna mágica*, p. 76.

²⁰ Ingmar Bergman: *Imágenes. Memorias*, p. 193.

²¹ “Cara a cara con Bergman”, *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, Bogotá, n. 86, p. 42.

²² Leoneta Bentivoglio: “El teatro me permitió conocer a las mujeres”, p. 11.

²³ Ingmar Bergman: “La piel de la serpiente”, *Film Comment*, v. 6, n. 2, verano de 1970, p. 14.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Ingmar Bergman: *Linterna mágica*, p. 84.

Introducción

La Gaceta de Cuba entrega el segundo segmento de una conversación entre Manuel Pérez y Arturo Sotto, cuya primera parte publicamos en el número anterior. El autor advierte —para conocimiento del lector— la existencia de dos entrevistas previas que le han servido de referencia; la primera de ellas concedida a Arturo Arango y que fue publicada en La Gaceta de Cuba (n. 5, septiembre-octubre de 1997), y la segunda, a Ambrosio Fornet en el año 2010, que por su extensión fue dividida en dos fragmentos para ser publicados en los números 176 y 177-178 de Cine Cubano.



Junto a Fidel Castro, de izquierda a derecha, Alfredo Guevara, Belarmino Castilla, Manuel Pérez y Raúl Roa
Fotos: Cortesía del autor

Manuel Pérez: Las tensiones de la pelota II

Arturo Sotto

...Y ahí vamos. En 1971 se efectúa el I Congreso de Educación y Cultura. Sobre este evento dialogas a fondo con Ambrosio y Arango, por lo que prefiero reiterar la invitación al lector para que acuda a estos textos. Allí cuentas una serie de incidentes, ya no tan azarosos como un ciclón (los Premios UNEAC de 1968, el caso Padilla), que crearon una atmósfera poco generosa para una discusión sin prejuicios ideológicos, amén de que el personal convocado no fue mayoritariamente del sector de la cultura. En las citadas entrevistas narras los antecedentes de un congresillo previo, la estructura de las comisiones y lo acontecido la noche que te correspondió hacer la lectura de la ponencia que presentaba el ICAIC. Cuentas que “de inmediato un compañero de la Juventud planteó algunas dudas y opiniones adversas sobre nuestra ponencia. Alfredo le salió al paso y comenzó un debate que se volvió rápidamente muy ácido”. Y aunque los ataques

alcanzaron a otras instituciones culturales, la diana volvió a centrarse en la política de exhibición del ICAIC. Fidel acudió en el momento más álgido de la discusión y reconoció los esfuerzos del ICAIC por sostener una programación variada en todos los cines del país. Voces honestas del magisterio se pronunciaron por la necesidad de películas que trataran temas históricos. Te confieso que cuando escucho este tipo de demandas, hasta el día de hoy, pienso en la naturaleza del acto creador que no debe estar condicionado por requerimientos ajenos a las preocupaciones más sinceras del artista que lo produce. No obstante, y a pesar de que el ICAIC salió “ileso” del evento, a inicios de 1972 se genera una discusión interna sobre el costo de nuestras producciones, un llamado a la conciencia económica. Significativamente, también se acentúa el cine de temática histórica, que ya se había iniciado en la década anterior. Me gustaría saber si

encuentras alguna relación entre lo ocurrido en el Congreso y las transformaciones internas, tanto en lo artístico como en lo productivo. Recordemos que las resonancias del Congreso fueron tremendas para el teatro cubano y que el ICAIC fue también el refugio de una serie de músicos que habían sufrido incomprensiones, para usar un término noble.

Después de la zafra del 70 la Revolución tuvo que adaptarse a una nueva coyuntura nacional e internacional. Un “ajuste de cuentas con pasadas ilusiones”, recuerdo que dijo Fidel en una ocasión, a inicios de los 70. Y en ese proceso tomaron mucha fuerza las corrientes más dogmáticas y conservadoras en el área cultural, manifestaciones que siempre han estado latentes, con mayor o menor presencia, y que se renuevan al paso del tiempo. En ocasiones la realidad favorece la reproducción de estas corrientes que, al día de hoy, además de discrepar con ellas, considerando las experiencias que ha tenido el socialismo como poder, no las siento auténticas. Pero vuelvo al 71 para no perder el hilo; sin duda todos esos fenómenos que sucedieron en la cultura a finales de los 60, como los premios a Padilla y Antón Arrufat en la UNEAC, el premio Casa de las Américas a Norberto Fuentes por *Condenados de Condado*, la mención única del Premio Casa a Eduardo Heras por *Los pasos en la hierba*, la situación con los trovadores que desembocó en la creación del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC; todas estas cosas, y más, crearon las condiciones para un Congreso que originalmente iba a ser de educación y al que después se le adicionó la cultura, donde los participantes eran fundamentalmente educadores y pedagogos. La obra de producción del ICAIC ya en ese momento era demasiado sólida como para ser cuestionada, pero una buena parte del magisterio, incluidos representantes de las organizaciones políticas y de masas, alegaban que un por ciento significativo del cine internacional que se exhibía en nuestras salas, más alguna que otra película latinoamericana, echaba a perder la labor educacional que se realizaba con la juventud. A este planteamiento Fidel responde —cuando se presentó sorpresivamente e intervino en la comisión 6B— que teníamos que aprender a vivir en la contaminación para crear anticuerpos y defendernos mejor en la lucha ideológica del mundo que nos toca vivir, porque un día pueden ser otras cosas, y no las películas que se exhiben, lo que puede incidir en la formación de nuestra juventud, y seguidamente apoyó la política de programación en los cines. Fíjate tú cómo pudo adelantarse intuitivamente a lo que ocurre en el mundo hoy. Y te menciono el cine latinoamericano porque esa conciencia de diversidad y unidad en nuestras raíces continentales la creó, con particular vehemencia en el ICAIC, la persona de Alfredo. Eso no existía entre nosotros, por lo menos en lo que a mí respecta, con esa profundidad.

Siempre he acompañado estos comentarios con una anécdota personal: el encuentro con un funcionario soviético del aparato ideológico del PCUS, en un viaje que hice a la Unión Soviética a finales de 1968, acompañando la exhibición de *Aventuras de Juan Quín Quín*. En ese encuentro el hombre me preguntó si el ICAIC iba a seguir produciendo películas como *Memorias...* y exhibiendo filmes extranjeros como *El caso Morgan* (Karel Reisz, 1966).

Tampoco se debe olvidar que con la llegada de los 70 ocurren cambios en nuestras estructuras internas, en la relación entre gobierno y aparatos auxiliares de la direc-

ción del Partido. Se afianzan las relaciones con el campo socialista, lo que conduce a la reproducción de experiencias y modos de proceder en la comunicación entre los organismos culturales del Estado y el Partido, de manera que el diálogo ya no es siempre directo, surgen los intermediarios, las correas de transmisión, y todo esto influye en el funcionamiento interno del ICAIC. Pero el diseño artístico no sufre rupturas, en lo esencial hay continuidad.

El Congreso no dejó mayores resonancias.

“Ya puedes irte que se salvó el ICAIC”, fueron las palabras que me dijo Raúl Roa aquella noche del 71 cuando terminó la discusión.

En diversas ocasiones te has referido a capítulos en la vida del ICAIC, concepciones y estilos de trabajo que provocaron debates de mayor envergadura. Algunas de estas discrepancias rebasaron “el muro de las lamentaciones” y fueron aprovechadas oportunamente por fuerzas adversas para el debilitamiento de la estructura interna. Surge así, también acompañada por añejas conjuras, la polémica en torno a Cecilia (Humberto Solás, 1982) y la destitución de Alfredo como presidente del Instituto. ¿Podrías ahondar sobre ese clima de confrontación interna?

Te hablaba antes de los cambios estructurales a nivel de Gobierno y Partido porque este último comienza a realizar, en el 71, tareas de orientación y control que se consolidan en el 73. Pero en 1976 se crea el Ministerio de Cultura (MINCULT) y con ello la designación de Armando Hart como ministro. Hart trae cambios muy importantes y positivos frente a la política del desaparecido Consejo Nacional de Cultura (CNC) y la huella negativa que dejó en diversas áreas de la cultura artística, el período que se ha bautizado como Quinquenio gris (1971-1976). Con la creación del MINCULT el ICAIC queda subordinado a este y pierde independencia, cosa que violenta el estilo de trabajo y la atención directa en que se había desenvuelto Alfredo hasta ese momento. Sigue controlando toda la política cinematográfica pero ya es otra cosa, es diferente, y el monitoreo por el área ideológica del Partido no cesa. Salir ileso del Congreso, me atrevería a expresar que hasta victorioso, no quiere decir que los que discreparon, y siguen discrepando del modo de proceder del ICAIC no mantengan sus criterios y sus expectativas de que la vida les dé la “razón” o las “razones”. Digamos que el organismo no se podía descuidar. Recuerdo que era frecuente, en las conferencias de prensa que se daban por diversos motivos, la presencia de alguien que pedía la palabra y le preguntaba a Alfredo por qué se exhibían tan pocas películas socialistas en nuestras pantallas, en particular soviéticas.

Bueno, si nos guiamos por los datos que ofrece Mayuya en un libro recién publicado (María Eulalia Douglas, El nacimiento de una pasión, Ediciones Oriente, p. 238), los números desmienten el cuestionamiento. Hay cifras, por años, que son relevantes. En 1965 se estrenan ochentaicuatro películas de países socialistas, de las cuales diecisiete son soviéticas. Ese año no se exhiben películas norteamericanas ni mexicanas, y del resto del mundo, solo veintinueve. En 1970 son cuarentainueve las que se exhiben del campo socialista y en el 80 son cincuentaicinco. Los filmes de esa región del mundo son siempre los que alcanzan el mayor número en la tabla. Así que, parafraseando a Alfredo, en un debate televisivo, a cada rato sale a la calle una monja de clausura a quien se le ha otorgado un pase para descubrir la realidad.

En cuanto a lo que preguntabas sobre los costos de producción, te puedo decir que a partir de 1972 las películas que se realizan, incluidas las que abordan temas históricos, están más ajustadas a sus presupuestos de aprobación, se comienza a ser celoso en la vigilia de esos límites. Recuerdo que en 1971, en reuniones con el personal creador y de producción, se destacaron una serie de largometrajes como *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Páginas del Diario de José Martí* (José Massip, 1971), *Una pelea cubana contra los demonios* (Tomás Gutiérrez Alea, 1971) y *Los días del agua* (Manuel Octavio Gómez, 1972), las que independientemente de la importancia artística que tuvieron, costaron mucho más de lo debido por insuficiencias en el control y la organización de la producción a partir del presupuesto original.

Hasta la desmesura de Cecilia (Humberto Solás, 1982).

Sí, pero eso ocurre diez años después. Valdría entonces mencionar, como un hecho a tener en cuenta, que en 1977 Julio pasa a ser viceministro de Cultura, y esa salida de Julio no fue buena para el ICAIC, ni para Alfredo en particular. Con su ausencia se afectaba el equilibrio interno que Alfredo y Julio, con sus diferencias personales y de estilo, habían alcanzado en el desempeño de sus funciones en la dirección del ICAIC y en la relación que mantenían con el personal artístico. Comienza entonces un período de fragmentación interna, los adversarios advierten la vulnerabilidad del ICAIC y se dedican a agudizarla. Las tensiones entre Alfredo y Titón no cesan, al contrario, se incrementan durante la ausencia de Julio.

A Titón le molestó mucho el tratamiento que le dieron a La última cena (Tomás Gutiérrez Alea, 1974), una vez terminada. Y después el camino para la realización de Hasta cierto punto (1983) fue muy tortuoso.

A eso agrégale que el diálogo entre Alfredo y Hart no era fluido; pero te subrayo la ausencia de Julio en ese período porque ahí se quebró lo que en mi memoria considero el ICAIC ideal, cuando se combinaban los dos. Siento que son los años en que Alfredo comienza a tener un comportamiento errático en su proceder, como si de alguna forma no se adaptara a la nueva estructura del país, organizativamente hablando. En ese contexto arranca, en 1979, la producción de *Cecilia*, digamos que una superproducción para nosotros. Y al mismo tiempo, y con ánimo competitivo, los Estudios de Cine y TV de las FAR se lanzan a realizar otra superproducción, la serie para cine y televisión *La gran rebelión* (Jorge Fuentes, 1982). *Cecilia* fue una película que Alfredo apoyó con pasión, de eso no hay dudas, aunque también fue crítico, a partir de un momento, en cuanto al sentido o no sentido de la responsabilidad que tuvo Humberto con respecto al ICAIC, atendiendo al incremento desproporcionado de su plan de filmación. Hasta ahí llegó la cosa. Vino luego el lanzamiento de la película en el Festival de Cannes, mayo del 82, y su posterior estreno en las salas comerciales cubanas. Comienza entonces una campaña muy desfavorable hacia la película, orquestada a partir de una serie de críticas que no solo arremetían contra la obra en cuestión, sino contra la dirección del ICAIC. La mesa estaba servida para la crisis, con la diferencia de que internamente no teníamos la unidad de otros momentos. La historia de *Cecilia* como obra artística, y como centro o pretexto para un debate de concepciones que la trascienden, es también merecedora de páginas que la ubicarían en el entramado de la lucha política, así de simple. Todo este proceso desgasta a Alfredo como dirigente, lo que obliga a su destitución en octubre del 82 y su salida hacia Francia, semanas después, con el nombramiento como embajador de Cuba ante la UNESCO.

Esa década del 80 ha sufrido la lectura reduccionista de un cine catalogado de populista. Un período donde Julio García-Espinosa, entonces presidente del ICAIC, favorece lo que Ambrosio Fornet denomina: “la dramaturgia de lo cotidiano”. Es el momento en que

se inician como directores de largometraje un grupo de cineastas que han demostrado su valía como creadores en el cine documental, el cortometraje y el Noticiero. Se produce, a mi modo de ver, un desarrollo similar al de los 60: hacia los finales de la década se consiguen los resultados más notorios. Ahora mismo se está revalorizando todo ese cine, sea costumbrista, en el caso de las comedias, o más audaz en el tratamiento de lo histórico y la contemporaneidad. Los 80 constituyen una etapa muy rica de nuestra cinematográfica. ¿Cómo lo aprecias tú, al paso de los años, teniendo en cuenta el fustigar crítico al que fue sometida la década, artísticamente hablando?

El regreso de Julio a la presidencia del ICAIC es la expresión de una política de continuidad, factor importante a tener en cuenta como decisión de la dirección de la Revolución en aquel momento. No se nombró a nadie de afuera. La intención era continuar la política cultural cinematográfica realizada hasta entonces.

El retorno de Julio y la promoción, a poco de llegar, de un grupo de directores de documentales a la realización de largometrajes de ficción, fue una decisión muy acertada, y muy justa, que había sido demorada por Alfredo. En cuanto al hostigamiento que refieres, no me quedan claras sus intenciones, lo recuerdo hoy más como una atmósfera no precisamente sana. En aquellos años se produjo de todo, con desiguales resultados, respondiendo al talento de cada cual, pero visto en conjunto fue muy positiva esa promoción.

El aumento de la producción favorece una diversidad donde hay más posibilidades de que surjan obras de calidad, pero también películas menores, y esas promociones retardadas provocan que las inquietudes demoren en aparecer, y la realización de un largometraje es un ejercicio de creación complejo que tiene mucho de aprendizaje.

Este grupo de realizadores llegó con nuevas temáticas de acuerdo con el momento que vivía el país, aunque también afloraron los mismos tópicos pero con otra mirada. Sus inquietudes, sus acentos, eran diferentes. El cine de los 80 es otra cosa porque ya es otra generación la que produce, aunque ese relevo conserva el sentido de pertenencia al ICAIC y mantiene su atmósfera. Se siguen produciendo los cines-debates semanales de películas nacionales y extranjeras, crece el número de documentales, la vida colectiva es intensa y el estímulo creativo es alto. Pero no podemos desconectarnos del momento histórico, recuerda que en el 85 comienza la perestroika y seguidamente, en el 86, Fidel anuncia, hacia dentro, un período de rectificación de errores y tendencias negativas en la Revolución; el país entra en una dinámica más heterodoxa, toma distancia de unas cuantas experiencias del socialismo real que estuvimos aplicando a partir de los reajustes acometidos en la década del 70.

Entonces Julio nos plantea, en el año 87, la necesidad de formar los Grupos de Creación como una estrategia de relevo dentro del ICAIC. En ese momento nos manda a Norberto Estrabao, entonces director de la empresa productora, y a mí a tres países socialistas, con el propósito de conocer la experiencia de funcionamiento de estos grupos y ver lo que puede aportar su aplicación entre nosotros.

¿Quieres decir que esa es una experiencia socialista previa?

Sí, nosotros viajamos a la República Democrática Alemana, a Hungría y a Bulgaria, no fuimos a Polonia porque allí la situación interna era un tanto anormal con la presencia del sindicato Solidaridad como oposición, y el estado de emergencia nacional creado en 1981 con la llegada al poder del general Jaruselski, máximo jefe de las fuerzas armadas polacas. En la RDA la estructura política era muy férrea y los grupos eran esencialmente una puesta en escena. En Hungría, en cambio, fue mucho más interesante, allí se determinaba que el jefe de un grupo no tenía que ser necesariamente un cineasta, ni siquiera el mejor cineasta, bastaba la capacidad de liderazgo cultural y cualidades

organizativas. Miklós Jancsó o István Szabó podían pertenecer a un grupo y no ser los jefes. Pero los grupos de creación en Hungría, además de su amplitud creativa, jugaban al duro con la economía en términos de rentabilidad, debían ajustarse a un presupuesto y tenían que trabajar en ese marco económico garantizando la recuperación, el éxito comercial del grupo en su plan de producción global. Podían hacer películas riesgosas en términos de lenguaje, de búsquedas estéticas, de comunicación no necesariamente masiva, pero también debían hacer otras que compensaran la recaudación, nacional e internacional, para la salud económica del grupo. Y aunque existiese la amplitud que te mencioné, la dirección de cine del país tenía el poder de veto para la exhibición, de modo que el sentido de responsabilidad era grande, político y económico. De Bulgaria no recuerdo nada en especial, no era la RDA pero tampoco Hungría.

Cuando regresamos se crearon los grupos que dirigíamos Titón, Humberto Solás y yo. Estos se constituyeron en reuniones de consulta entre Julio y todos los directores del ICAIC, que se fueron nucleando de acuerdo con afinidades estéticas y personales. Unos pocos compañeros no se integraron a ningún grupo, no era obligatorio, discutían con Julio sus proyectos, él los atendía personalmente.

La continuidad de todo el proceso creativo y productivo la llevaba el grupo mediante el diálogo y la discusión interna. Julio mantuvo la autoridad de aprobar la sinopsis argumental de cada proyecto y luego veía el filme en la fase de prevista antes de la mezcla final. Por supuesto que en Cuba no se aplicó la rentabilidad húngara, se otorgaban los recursos en función de lo que globalmente le asignaban al ICAIC para producir. Unos treinta directores, o poco menos, integrábamos los tres grupos.

Ahora bien, esa descentralización se da en el 88, y en esas circunstancias Daniel, quien formaba parte del grupo que yo dirigía, comienza a preparar junto a los escritores del taller de Nos y Otros, particularmente con Eduardo del Llano, el argumento, y luego el guion, de lo que fue *Alicia en el pueblo de maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991). Lo que sucedió después con la película, y las lecturas deformadas que se hicieron de ella, era impensable en aquellos momentos. La cuenta que le pasaron a Julio es que no previó, no vio venir... ¡pero, imagínate tú!, en el momento en que la situación internacional, y su repercusión interna, obligaban a centralizar la autoridad en la toma de decisiones en el ICAIC, Julio lo que hizo con los grupos fue descentralizar esos niveles de decisión, una idea que estaba más conectada con el clima de rectificación de errores y tendencias negativas iniciado por Fidel. Y esa película la asumimos, tanto Daniel como el resto de los compañeros que integrábamos el grupo, con total responsabilidad artística y política. No estábamos jugando a la libertad de creación en abstracto, tampoco estábamos ajenos a lo que sucedía en Cuba y en el mundo. Por supuesto que la realidad era una en el 88, cuando se empezó a escribir el guion, y otra bien diferente en el 91 cuando el filme estuvo terminado, pero siempre mantuvimos la posición de defender la validez de la película y de dialogar con los niveles de dirección del Estado y el Partido teniendo en cuenta las circunstancias. Ya para mayo de 1991, en medio de la crisis, la unidad de todo el personal de creación del organismo era invulnerable, estábamos unidos en torno a la película y al desacuerdo con respecto a la disolución del ICAIC y su fusión con las otras entidades de cine del país. Ahí están las cartas, los documentos y grabaciones que dejan constancia de lo sucedido, no solo las memorias personales.

Los años 90, la década sospechosa, se inicia con la asonada polémica que ya mencionaste, aunque te confieso que no quería insistir en lo fatídico del evento porque se ha escrito bastante. Pareciera que una frase escrita por Alfredo, en su querrela con Blas Roca, se ajustara a los acontecimientos casi treinta años después: “Es posible que lo

inconcebible resulte lo real” (el destaque es de Alfredo). Lo inconcebible provocó lo que Ambrosio llamó “el soviet del ICAIC”, refiriéndose a las reuniones que sostuvieron un grupo de dieciocho creadores para intentar revertir la decisión de disolver el ICAIC. Una medida nada provechosa, más bien contraproducente en el orden cultural, artístico y político. No obstante, me gustaría conversar contigo sobre un hecho que has mencionado en otras ocasiones y que me parece significativo. Cuentas que un compañero se te acercó y te dijo que lo que preocupaba no era Alicia..., sino la tendencia dominante que existía en el ICAIC. Esta apreciación se corresponde con criterios enunciados algún tiempo después a propósito de Guantamamera (Tomás Gutiérrez Alea-Juan Carlos Tabío, 1995), donde se cuestiona esa tendencia crítica e hipercrítica de nuestro cine, que comenzó con Alicia... y continuó con Pon tu pensamiento en mí, Amor vertical y Guantamamera. Se inicia un nuevo ciclo en la tendencia condenadora, sea la política de exhibición o el diseño productivo; puede resultar análoga la imagen de Sísifo empujando la piedra que más tarde o más temprano volverá a caer por la ladera de las incomprensiones. Dicho en tus propias palabras: “Estos debates no terminan, pasan a un segundo plano. Se repliegan, pero se mantienen como cuentas pendientes y se retoman en el momento en que cada una de las partes considera traerlo nuevamente al ruedo, a veces por algo que sucede inesperadamente y lo reactiva”. Si pudieses hacer un repaso secuencial de estas polémicas, qué reflexión te provoca, no ya visto desde la vorágine de los acontecimientos, sino desde la prudencial distancia donde puedan contenerse las emociones.

Ese comentario sobre la “tendencia” surge a propósito de Alicia..., que vino a ser como la “tapa al pomo”, pero yo intuía que me están hablando de un acumulado, de una sumatoria donde podemos incluir los noticieros ICAIC con temáticas críticas, *Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988), *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989), algunos documentales de Enrique Colina y tal vez otro filme o documental que ahora no recuerdo. Pero ya en el año 91 vivimos en un estado de fortaleza sitiada al máximo, de manera que la propuesta era disolver (ICAIC, ECITV-FAR, Estudios Cinematográficos del ICRT) para después fusionar los recursos en una sola institución.

La lógica indicaría que las otras entidades se fusionaran en el ICAIC y no al revés.

Pero no le puedes aplicar esa lógica. Estaban activados los reflejos defensivos de tiempo de guerra en todas las áreas de la sociedad sensibles a flojeras, divergencias o posible actividad enemiga. Te podrás imaginar las condiciones en que quedó Julio, en lo personal, al ser destituido...

En ese momento la lluvia fue incontestable, por mucho que estuviera acostumbrado a vivir bajo aguaceros.

El escenario político era muy difícil, si intentas armar el arco de lo que sabemos y lo que no sabemos..., yo también pienso en el estado emocional en que se encontraba la dirigencia de la Revolución, porque se estaban dando condiciones internacionales y nacionales de alta peligrosidad, eso era indiscutible, lo discutible son los procedimientos que se pueden llevar a cabo para defenderse en ese contexto, porque si son equivocados pueden hacer tanto daño, o más, que la actividad enemiga en el campo de la ideología.

Hace poco leía un texto de un contrarrevolucionario de larga trayectoria, quien, haciendo memoria, después de la irritación que le provocó el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos en diciembre de 2014, le reprochaba al gobierno norteamericano no haber resuelto el problema de Cuba con una invasión a principios de los 90, porque en aquel momento, según él, el mundo hubiese mirado para otro lado, incluida la Rusia de Yeltsin, y hoy la realidad sería otra.

Pero regreso a 1991. Lo cierto es que en medio de aquel difícil escenario tuvimos la satisfacción de que fue primando la

madurez ante nuestro reclamo. Se mandó a buscar a Alfredo, y Fidel contestó una carta que le enviamos, nombrando una comisión presidida por Carlos Rafael Rodríguez para dialogar con nosotros. Tuvimos varias sesiones de discusión en la que coincidimos y discrepamos, siempre con un alto nivel de respeto y franqueza desde los dos lados. No nos pusimos de acuerdo en algunas valoraciones de lo sucedido, “el por qué y el cómo” se había desencadenado todo, pero hubo respeto en el conocimiento mutuo de nuestras distintas miradas en relación con lo acontecido y su contexto. El resultado es que poco a poco se fue apagando, como por *fade out*, la idea de disolver el Instituto. Se derogó el decreto que orientaba trabajar hacia la fusión, y el ICAIC, con Alfredo de nuevo al frente, siguió existiendo.

Pero resolver la crisis coyuntural en aquel momento de manera exitosa no significó que nos entendimos, ni que entendieron a profundidad las razones y las responsabilidades del artista..., así como las razones y las responsabilidades de los que ejercen el trabajo de dirección política, inmersos en la lógica defensiva que hemos vivido. Desde esa prudencial distancia que me propones te puedo decir que aprendí, por lo menos yo, que ese proceso de entendimiento entre las partes es mucho más largo y más complejo de lo que se podría sospechar. Que además se vio agravado por las condiciones que nos tocaron sufrir en los años 90 del siglo pasado, donde la nación, y el proyecto social que defendemos, tuvo que aprender a sobrevivir y desarrollarse en medio de una tenaz resistencia, de manera que podamos estar conversando aquí los dos, en el día de hoy, en este difícil presente. Porque la sospecha de la “tendencia” siguió vigente, más allá de la solución que se encontró a la crisis del 91; fíjate que después del sabio repensar y del regreso de Alfredo, se produce, dos años después, *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea-Juan Carlos Tabío, 1993), entonces me cuentan que una persona de un alto nivel de dirección se preguntó: ¿Y para qué trajimos a este hombre de París?

No creo que exista en la historia de la Revolución otra institución cultural que se haya visto sumida en tantas diatribas.

Han sido impugnaciones muy serias. Por eso pienso que aunque esa unidad que tuvimos en el 91, y la madurez política con la que actuamos, consiguieron también nuestra sobrevivencia como organismo, la discusión a fondo sobre los problemas de la relación entre cultura y sociedad, arte y política, permanecen pendientes. La ausencia de ese diálogo es lo que origina una nueva controversia, en tono y estilo cada vez menos constructivo, cuando aparece una película que se considera, desde instancias de dirección, como dañina a la Revolución.

Alfredo en el año 2000 pide su liberación, lo que trae consigo el nombramiento de Omar González a la presidencia del organismo. Y Omar expresa, en una entrevista concedida a *El Caimán Barbudo* pocas semanas después, que el ICAIC necesita una recuperación política.

Recuerdo la entrevista y la frase en cuestión, que podría ser un criterio más extendido.

Es que cuando escuchas que un compañero, con responsabilidades de dirección nacional, ha dicho que no verá nunca *Martí, el ojo del canario* (Fernando Pérez, 2009) porque le han contado que el Martí adolescente se masturba, entiendes que está considerando esa acción como ofensiva, una profanación inaceptable. No es que vio la película y que la secuencia le pareció mal resuelta artísticamente, sino que de plano rechaza verla por lo que le relatan. ¿Cómo es posible? Pues sí, es posible.

Entonces lo que queda por delante es tratar de lograr el debate verdadero, abierto y franco, ir a la mesa con las clásicas dos jabas en el intento de ganar a las fuerzas y corrientes de pensamiento que no son antagónicas, pero sí hostiles hacia un cine que problematiza la realidad. Porque la verdad es que persiste la

ignorancia en cuanto a la especificidad del papel del arte en una sociedad y su compleja relación con la política. Y no ignoro las coyunturas, ni el mundo ni el país en que vivo, ni tampoco definiendo todo lo que se hace con voluntad crítica en el cine cubano actual, en nombre de una libertad en abstracto y al margen de resultados artísticos y políticos. Pero los errores cometidos han convertido la categoría del censurado en una atractiva y deformadora promoción que daña a jóvenes creadores. Cuando leo algunas payasadas de hoy día, enfrentadas a las torpezas de vetos que no defienden, sino dañan a la cultura y a la autoridad de las instituciones, me crece la admiración en el recuerdo de Daniel Díaz Torres por la forma en que encaró la defensa de su película, en lo artístico y en lo político.

Los resultados de esa unidad que has señalado, “el soviét del ICAIC”, son también una consecuencia de lo que tú llamas “un entrenamiento” en la cultura del debate. Ahora mismo se viven circunstancias más complejas para la cultura, siempre el presente nos parece más complejo. El cine cubano no es un movimiento unitario, el término que nos engloba es mucho más extenso, somos el audiovisual cubano y contamos con una praxis más abarcadora, cultivamos tendencias ideológicas y estéticas diversas, procedemos de formaciones dispares, enfrentamos retos que sobrepasan lo meramente artístico impulsados por un llamado de unidad que no es uniforme. Hemos asistido a un proceso de enquistamiento en la defensa y la cohesión de un proyecto cultural donde se reclaman actualizaciones que esperan ser atendidas. Es muy posible que como resultado de ese batallar se elaboren nuevas estrategias que respondan a las exigencias del gremio. Pero internamente se percibe el desdibujo —para usar otra vez un término noble— de un diseño donde las partes no están articuladas; el engranaje y la sinergia de una industria, que tanto costó edificar, se ha ido desfigurando en el desconocimiento o la ausencia de un sentido de pertenencia y rigor que signó la vida del ICAIC por décadas. Al mismo tiempo tú adviertes la necesidad de prestar “extrema atención en la lucha contra la ignorancia con poder, vestida de intransigencia militante, que hemos tenido, con relevo y todo, a lo largo de estos años”. Es evidente que la especificidad del arte cinematográfico precisa de una atención culta y capacitada, no solo por ese carácter industrial que te apuntaba, sino por su incidencia en la construcción de la identidad y el reflejo de una historia que espera ser contada.

El sentido de pertenencia, como era en el 91, ya no existe. Para bien y para mal el tiempo ha pasado, y otras son hoy las complejidades. En aquel momento, más allá de las diferencias estéticas y personales, conseguimos unirnos porque lo que estaba en juego era el proyecto cultural de la Revolución en el cine, que era el ICAIC. No hubo ambiciones ni pequeñeces a la hora de tomar decisiones, y discutimos entre nosotros sobre lo que debíamos hacer y cómo, a veces fuerte, pero muy conscientes de la defensa colectiva del objetivo. Es cierto que ese sentimiento que alcanzamos y mantuvimos todo el tiempo fue algo excepcional. Lo primero que hizo Alfredo cuando llegó a vernos, semanas después de haberse creado el grupo de los dieciocho, fue decir que él había regresado para tratar de resolver el problema y para defender a Daniel, e inmediatamente dijo que eso no se podía realizar si entre él y Titón no se salvaban las diferencias. Y se salvaron por los dos. Extenderme en la riqueza de aquellos debates y reuniones entre nosotros, y también con los representantes de la dirección de la Revolución, desborda con creces esta conversación. Ojala algún día se publiquen las memorias de aquellos días, con testimonios, cartas, documentos e intervenciones, con la fecha al pie de lo que cada uno dijo en las reuniones que se grabaron en el Consejo de Estado. Sería una memoria muy valiosa, de interés político, cultural y humano, para los hombres y mujeres de hoy.

Ahora, como dices, somos más heterogéneos, las diferencias son más notables, por edades y por todo. El mundo es otro, Cuba también, y en medio de eso siento que hay una crisis de autoridad,

también un incremento de la falta de nivel desde las dos orillas, cosa que me preocupa en relación con el relevo, con los relevos, en diferentes zonas de la vida de nuestra sociedad y el Estado.

La satanización que sufrimos ayer se trasladada hoy al cine independiente, y en igual medida al cine institucional que pretende problematizar la realidad. A mí me gusta hacer un análisis que tiene que ver, por analogía, con la medicina. Cuando tú compras un medicamento se te notifica en el prospecto una serie de indicaciones para su uso, advertencias, recomendaciones, efectos secundarios, reacciones adversas. En ese sentido creo que la Revolución no se puede seguir defendiendo en el siglo XXI, a veces reaccionando, como lo hizo en los 60 o 70 del siglo pasado, ni siquiera en los años inmediatos a la desaparición de la Unión Soviética y el campo socialista en la década de los 90. Aquellos procedimientos, necesarios para contrarrestar, responder y sobrevivir, hoy día pueden provocar reacciones mucho más dañinas que los efectos secundarios a que estábamos expuestos cuando éramos más jóvenes como personas y como sociedad. Si hoy los usamos innecesariamente, o en sobredosis, pueden llegar a ser nefastos. Por momentos siento que se ha creado una dependencia en su uso como reacción defensiva, sin tener en cuenta que la dosis que ayer nos salvó, hoy o mañana nos puede matar. Ese es el peligro de un cuadro de la cultura sin cultura y sin capacidad para entender los problemas que enfrenta, la posibilidad de que decida aplicar métodos de “sanación” contraproducentes.

¿Qué lecciones hemos sacado de lo sucedido en el campo socialista? ¿Qué se hizo o qué no se hizo para que aquello se descompusiera internamente? Las experiencias deben ordenar una lectura contemporánea, y en el campo de la cultura la única solución es el diálogo verdadero, no simulado, desde el respeto. Hay que dejar a un lado la soberbia de unos, desde el poder, y la inmadurez y frivolidad de otros, desde la discrepancia, si queremos llegar a un entendimiento. Estoy consciente de que esa discusión, en la Cuba de hoy, rebasa el cine, es más profunda, aunque sin duda nuestro quehacer, por sus posibilidades de comunicación masiva, adquiere una gran importancia.

Por eso creo que alguien con lucidez y autoridad tiene que percatarse de que el debate exige recuperar el cauce del entendimiento mutuo, constructivo, creyendo realmente en él, no como una formalidad más, trámite a cumplir, puesta en escena. Entiendo que hay reservas acumuladas, pero debemos hacer el esfuerzo por ir a la confrontación, insisto, con las clásicas dos

jabas, o el daño será cada vez más difícil de reparar. Vivir permanentemente en sicología de plaza sitiada pasa factura, mucho más si no hay en lo personal la cultura que nos salva, que nos vacuna de sus inevitables efectos deformadores. Al final hemos tenido que ser república y campamento al mismo tiempo para resistir y sobrevivir, pero hay que tener mucho cuidado con los hábitos que se crean. El esquema dentro de una plaza sitiada es que toda discrepancia es sedición, y ese pensamiento tiene que replantearse a la luz de las formas de lucha que hoy se nos imponen a escala interna y externa, y de las trasformaciones generacionales, otra mirada que debe cambiar para darle continuidad al proyecto. No me queda duda de que en esos últimos encuentros que tuvo Alfredo Guevara con los jóvenes en las universidades estaba tratando de avisar, de señalar la urgencia, de advertir que el tiempo se nos está acabando para implementar los cambios que salven la Revolución. Alfredo murió con esa ansiedad. No tener conciencia de la importancia del diálogo es hacerle el juego a una contrarrevolución silenciosa, pasiva, invisible pero presente, que nace dentro de la Revolución. No se pueda dejar, parafraseando a Mao, que la paja se siga secando en medio de una crisis de autoridad y de ausencia de debate verdadero, porque la paja seca es proclive al incendio con una sola chispa, accidental o provocada por un pirómano. Entonces corremos el riesgo de que se sigan produciendo eventos en que se prescriba mal la medicina o, para decírtelo en bueno cubano: un *out* mal cantando en segunda puede encender las graderías.

Esperemos todos que el juego de pelota no se ponga tan agónico como un cuadro de Antonia Eiriz. Estoy seguro de que después de sesenta años de creación del ICAIC, muchos jugadores, dentro y fuera de la institución, seguiremos “dejando la piel en el terreno” —como dijo un famoso pelotero—; pero es también perentorio que el arbitraje se ajuste a la contemporaneidad, renueve la mirada y eleve su capacidad en todos los órdenes. Es muy posible que peque de romántico —prefiero eso a la desidia y al conformismo contaminante—, porque guardo la esperanza de que nuestro cine sea motivo de alabanza o escarnio por su audacia y honestidad artística, su herejía intelectual, por el alcance de una narración emotiva, convencional o fragmentada de belleza convulsa. A ver si conseguimos volver a ser, de todas las artes, la más importante. Porque prefiero que el recuerdo siga siendo el impulso que inspire la vocación, como “algo que tengo” y no como “algo que haya perdido”. La nostalgia de la futuridad. <

Abril de 2018



Diez Nieto, origen y destino

Pedro de la Hoz

Es difícil encontrar, no ya en Cuba sino en el mundo, a un compositor que a la vista de su centenario se mantenga activo. Vivir tanto tiempo es un récord; hacerlo con calidad de vida, una referencia envidiable. Pero si a esto se añade el acierto de cada nueva obra, se justifica a plenitud el orgullo de contar con Alfredo Diez Nieto entre los grandes pilares de la cultura musical cubana de todos los tiempos.

En términos de longevidad, nuestro compositor resulta un caso excepcional. El español Joaquín Rodrigo (1901-1999) escribió sus últimas obras entre 1981 y 1982: *Concierto para un divertimento*, para cello, y *Concierto para una fiesta*, para guitarra. El ruso Alexander Grechaninov (1864-1956) dejó de componer en la década de los años 40 del pasado siglo.

Diez Nieto no ha dejado de plasmar sus ideas en el pentagrama. Cuando en junio de este 2018 la Asociación de Músicos anticipó la celebración de su centenario, sorprendió con el estreno de un trío de cuerdas, sólidamente estructurado. Meses antes, en la agenda del Festival de La Habana de música contemporánea, de la UNEAC, la violista Mara Lucía Tiele y el pianista Cecilio Tiele asumió la primera audición de un preludio recién escrito para ambos instrumentos. En los dos últimos años, el maestro ha dedicado sus mayores esfuerzos a la terminación de la *Tercera sinfonía*. Al piano, fiel a su derrotero estético, llevó la impronta de la lectura de *Biografía de un cimarrón*, la novela testimonio de Miguel Barnet, mediante una escritura concisa, defendida con altura por la venerable Rosario Franco.

Crear constituye un ejercicio responsable para Diez Nieto: “No sé qué cosa es la inspiración. Mira que me lo he preguntado. Me pongo a escribir y, según el sentimiento, el estado anímico, así es el resultado. Digo que soy un receptor. Hay algo que está en el ambiente y lo capto. Me pongo a escribir y sale”.

2

El compositor nació en La Habana, el 25 de octubre de 1918. Comenzó sus estudios de música en el Conservatorio Iranzo, en el cual tomó cursos de solfeo, piano, historia de la música, contrapunto, fuga, composición, orquestación y pedagogía.

En su casa siempre hubo un ambiente muy propicio para la música, de modo que entre padres y hermanos dijeron: “Bueno, alguien tiene que estudiar piano aquí”. Recibió las enseñanzas

de un claustro profesoral integrado, entre otros eminentes pedagogos, por Juana Prendes, Rosario Iranzo, Jaime Prats, Amadeo Roldán y Pedro Sanjuán. Estos dos últimos nombres, como veremos más adelante, fueron decisivos.

Completó su formación en la prestigiosa *Juilliard School of Music* de Nueva York (Estados Unidos), donde fue alumno de notables maestros: Edward Steuermann, en piano; Bernard Wagenaar, en composición, y Fritz Mahler en dirección de orquesta.

Desde muy joven también ejerció el magisterio, como profesor de armonía, orquestación, piano, contrapunto, historia de la música, fuga, composición y orquestación, en el Instituto Musical Kohly y en los conservatorios Iranzo, Costa y Bosch.

A partir de los años 60 su labor docente se extendió a los conservatorios “Alejandro García Caturla” y “Amadeo Roldán”; a la Escuela de Instructores de Arte, la Escuela Nacional de Arte y al Instituto Superior de Arte.

El catálogo de Diez Nieto impresiona por la amplitud. Sin embargo, reconoce que su entrega a los claustros profesoriales —a veces simultaneó en dos o tres conservatorios a la vez— y su actitud autocrítica, impidieron, en algunos momentos, una plena entrega a la composición. Aunque escribió pequeñas obras en su temprana juventud, el punto de partida de su creación se sitúa en 1938, con sus primeras *Estampas* para piano.

Ya en esa época pensó en un despliegue sonoro mayor. Siempre tuvo la idea de llevar la música cubana a las grandes formas. De ahí que entre 1940 y 1943 escribiera su *Primera Sinfonía*. Esa obra la iba a estrenar Erich Kleiber, afamado director que estuvo al frente de la Filarmónica de La Habana entre 1943 y 1947, pero Kleiber en ese momento tuvo una desavenencia con el Patronato de la Filarmónica y se marchó. “No le di a más nadie la partitura para estrenarla —ha confesado Diez Nieto—, ni se me ocurrió hacerlo con la Orquesta Popular de Concierto, que fundé y dirigí, por las dificultades que presenta para la ejecución. Hasta que pasado mucho tiempo se la di a Iván del Prado, que la estrenó con la Sinfónica Nacional en 1988”.

La Primera sinfonía tiene una característica muy especial:

Yo he sido un individuo siempre muy sensible a nuestra historia, me horroricé al conocer el sufrimiento de los africanos esclavizados. Quise expresar en el primer movimiento el ansia de libertad de aquellos hombres y mujeres. El segundo

movimiento lo inician las violas, con un color orquestal que se acerca mucho a la gravedad con que imagino la voz de una mujer negra que empieza a cantar y a la que se van agregando otras voces en coro. El tercer tiempo ya es decididamente un canto a la libertad. Todo ello, sin embargo, debía someterlo a las reglas de la gran forma sinfónica, que en mi caso está muy influida por el sinfonismo alemán.

Cuando Iván del Prado la estaba montando, el gran pianista cubano y no tiene nada que la disminuya ante las obras de su género de cualquier autor del siglo xx. Pero, además, es tremendamente cubana, con la particularidad de que puede ser entendida en un rango universal por los públicos más diversos”.

3

Esa fijación con las grandes formas convencionales de la música occidental ha sido abordada consecuentemente por el compositor a lo largo de su carrera.

Tal es el caso de los retos asumidos al concebir sonatas para instrumentos que figuran en la tradición clásica —digamos el violín, el piano y la flauta— y también para la guitarra. Recuérdese que se trata de una forma cristalizada, tal como la conocemos hoy, a partir del período clásico europeo, y consolidada por los más reconocidos maestros del romanticismo germano. El modelo de Diez Nieto parte de los principios constructivos asentados desde Beethoven hasta Brahms. Eso en cuanto a características morfológicas, porque la esencia es muy diferente en cuanto a lenguaje, dinámica e intención.

En el piano fue avanzando desde formas menos complejas, más no por ello menos ricas en contenidos propios. En la década de los 40 escribió una apreciable *Tocata* y el muy imaginativo *Capricho no. 1 para dos pianos*. Una y otra vez, en los años subsiguientes, volvió al teclado, hasta que en 1978 plasmó su *Gran sonata* y en 1987, la *Sonata no. 2*.

Al grabarla para el disco *Capricho cubano*, donde el sello Producciones Colibrí reunió en 2012 parte de la obra de cámara de Diez Nieto, el pianista Leonardo Gell calificó la *Gran sonata* como “la obra cubana más compleja y tremenda de las de su tipo en nuestra pianística contemporánea”. Jhany Lara Iser, en la monografía *Sonatas cubanas para piano: patrimonio musical de la Gran Cuenca del Caribe* (2010), precisa cómo se revela tanto en esa obra como en la *Sonata no. 2* una “solidez fundamentada por el conocimiento de las grandes obras del pasado”. No obstante puntualiza que esto no debe verse como una filiación tradicionalista, pues “lleva sus ideas en el curso de esta forma musical con un estilo muy personal, tomando como fuente inagotable el elemento folclórico de raíces cubanas”.

La *Sonata para violín* fue escrita a solicitud del maestro Evelio Tiele, quien había escuchado la *Sonata para guitarra* de Diez Nieto, hecha también a petición de otro notable intérprete, Joaquín Clerch. Autor y ejecutante integran una unidad indisoluble; Diez Nieto retó al violinista a conciencia de que se trataba de alguien que podía sortear los más difíciles pasajes y poner ante el oyente una trama grávida de tensiones interválicas y contrastes rítmicos.

Por idénticos caminos transita la *Sonata para flauta*, dedicada a Niurka González Núñez. Diez Nieto tomó en consideración la enorme capacidad expresiva de una intérprete que puede extraer del instrumento la mayor gama de sonidos. En tal sentido, ha cumplido siempre con la siguiente orientación:

No se puede renunciar a lo que va por dentro, a la manera de entender tu música, pero siempre pienso en el intérprete, porque es muy importante conocer qué posibilidades tiene,

y además, para que pueda lucir su arte. La obra debe tener una proyección también para el ejecutante, de modo que pueda demostrar lo que es.

4

Cuando se escuchan estas y otras muchas obras de Diez Nieto se llegan a conclusiones sumamente interesantes acerca de su ideario estético.

Los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos en su etapa formativa inicial, bajo la tutela de Pedro Sanjuán —nacido en la española San Sebastián, asentado en Cuba y fundador en 1924 de la Filarmónica de La Habana—, y de Amadeo Roldán —junto con Alejandro García Caturla, máximo representante de la vanguardia musical en la Isla—, marcaron de manera indeleble la ruta estética del compositor.

Vanguardia y nacionalismo, modernidad sin olvido de la tradición: ese legado de Roldán fue retomado por Diez Nieto, a partir de la originalidad de sus propias convicciones y concepciones. Si en el tiempo coincidió con los compositores nucleados por José Ardévol en el Grupo de Renovación Musical en los años 40, su obra fue creciendo en una dirección paralela aunque independiente, más apegada a los hallazgos básicos de Roldán y Caturla que a las derivas neoclásicas y a los contenidos nacionalistas de las piezas iniciales de Harold Gramatges, Edgardo Martín, Hilario González y otros miembros del grupo.

En Diez Nieto el aporte africano a la identidad nacional no se traduce jamás en recreaciones estilísticas ni citas textuales. Más que inspiración folclórica, debe hablarse en su obra de incitación creativa y máxima libertad en el reflejo de esa condición a partir del dominio de las formas. Él ha dado una clave al decir: “Después que hice la *Primera sinfonía* me alejé de la tonalidad y paso a manejar los doce sonidos con entera libertad, o sea, sin amarrarme a una tonalidad”.

Es por ello que pudiera definirse su lugar en la música cubana del siglo xx y lo que va del xxi como una suerte de eslabón que enlaza y proyecta aquella primera vanguardia, y su afirmación identitaria con las nuevas sensibilidades. Mucho antes de que se pusiera de moda el concepto de *nueva simplicidad* —un campo tan amplio como difuso que engloba a varios autores europeos que se dieron a conocer en los años 80, y al que se asocian, por ejemplo, las piezas posvanguardistas de Leo Brouwer—, Diez Nieto había conseguido lo que para muchos resulta vital en ese tipo de lenguaje: la inmediatez entre el impulso creativo y su resultado musical. <

Foto de archivo



Reading Cuba

Vitalina Alfonso

Durante los días 9 y 10 de noviembre de 2016 se celebró “*Reading Cuba: An Interdisciplinary Conference on Cuban and Cuban-American Literature*” (“Leer a Cuba: Una conferencia interdisciplinaria sobre literatura cubana y cubanoamericana”), auspiciada y organizada por el Instituto de Investigaciones Cubanas (CRI), el Departamento de Lenguas Modernas y su Asociación de Estudiantes de Posgrado de la Universidad Internacional de la Florida (FIU). Veintitrés paneles y más de setenta ponencias conformaron el simposio, con amplios y enriquecedores debates en torno a diversos aspectos de la literatura y la cultura cubana de la Isla y de la diáspora, desde mediados del siglo XIX hasta el presente. La presencia de investigadores cubanos residentes en la Isla fue muy escasa, debido, fundamentalmente, no tanto a las consabidas limitaciones económicas para afrontar el cruce del charco como a trabas burocráticas del terruño, dictadas por viejas suspicacias sobre la universidad organizadora. Al finalizar la Conferencia, se conformó un Comité Editorial encargado de seleccionar, bajo el sistema de revisión por pares ciegos, aquellos textos que pudiesen integrar una antología de ensayos que divulgase los resultados del evento. Bajo el sello de Aduana Vieja, en enero de este año 2018, ha visto la luz la antología proyectada, y su editor, el investigador y estudiante de doctorado cubano en la FIU, Alberto Sosa Cabanas, la tituló *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural*.*

La sesión plenaria del primer día de la Conferencia estuvo presidida por dos lecturas que promovieron el debate y resumieron, a un tiempo, el gran tema gestor del encuentro crítico: una visión de la cultura cubana amplia, sin límites geográficos, ideológicos e incluso lingüísticos. Ellas se debieron a los ensayistas y académicos cubanos Eliana Rivero y Rafael Rojas. Sabiamente Sosa Cabanas ha situado ambos textos al inicio de la antología para reafirmar la imperiosa necesidad de esa perspectiva en los estudios interdisciplinarios actuales, donde ya hace un buen tiempo son de inevitable apropiación conceptos como comunidades transnacionales y diaspóricas, identidad posnacional, etc. Rivero, haciendo gala de sus sistémicos y valiosos estudios sobre la literatura cubanoamericana, esclarece cómo ya en este siglo XXI, a pesar de que coexisten distintas generaciones, siguen todas exhibiendo un perfil que las separa de los demás hispanos o minorías étnicas en los Estados Unidos porque aun los hijos y nietos, “por muy American Born Cubans y progresistas que sean [...] han aprendido una cultura familiar que siempre se remite a la cultura insular de origen y que –inconscientemente o no– se enorgullece de su ‘excepcionalismo’ en varias acepciones de la palabra”. De un excepcionalismo otro nos habla Rojas, centrado tanto en la lírica como en la narrativa cubana de la Isla, que es esgrimido por los escritores más jóvenes, en quienes el crítico observa cómo el sentido de pertenencia a un nuevo siglo se sobrepone con creces a la importancia concedida al sitio de

residencia y cómo los diálogos con la tradición cubana son aleatorios y heterogéneos.

Los diecinueve ensayos restantes que integran el volumen *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural* están organizados por el antólogo en tres partes. La primera de ellas agrupa aquellos estudios centrados en la literatura, tanto cubana como cubanoamericana, que coinciden entre sí por cierto predominio de análisis comparatísticos y desde la academia. El estudio del cuerpo como espacio de entrecruzamientos de identidades en las narrativas de Ana Menéndez, Vanessa García y Jennine Capó Crucet (por la catedrática española Laura P. Alonso Gallo); la percepción disímil de las trampas del lenguaje en la representación de la realidad por autores como Eliseo Diego y Leonardo Padura, y las marcas dejadas por las experiencias de sus antecesores en las obras literarias de los escritores cubanoamericanos de segunda generación (análisis rigurosos de las académicas Aída Beaupied y Karen S. Christian, respectivamente), son algunos de los textos ensayísticos que nutren este primer segmento, que también otorga espacio a otros estudios sobre voces que se mueven dentro de un espectro, ya sea de explícita perspectiva literaria exílica (Uva de Aragón) como trasnacional (Odette Casamayor y Alba de Céspedes).

La segunda sección podríamos calificarla, en cuanto a su contenido, de más heterodoxa, por cuanto agrupa un nutrido grupo de textos muy diversos sobre temas de la cultura cubana, que van desde particularizaciones como los ingredientes del imaginario asiático en la literatura de la Isla, o las representaciones de la cultura árabe en José Martí, a través de un estudio de su obra teatral *Abdala*. Estos singulares acercamientos, debidos a las académicas cubanas, residentes en los Estados Unidos, Damaris Puñales-Alpízar y Susannah Rodríguez, comparten esta segunda sección con ensayos sobre el teatro de Tampa de 1920 y el papel desempeñado por los blogs, a manera de literatura de viaje, en la descripción de las últimas oleadas migratorias a Centroamérica (bajo las autorías de Kenya Dworkin y Lina Jardines del Cueto, respectivamente), entre otros valiosos estudios.

Quizá para alcanzar un promedio equitativo de los textos (seleccionados por el Comité Editorial), la última de las secciones de *Reading Cuba*... está, como explica su editor en las páginas de presentación, enteramente dedicada a estudios sobre la lírica cubana. Sin embargo, al margen de que se pueda leer aquí un estudio sobre la influencia de esta en autores como el vasco Blas de Otero, y otro acerca de las más recientes antologías de poetas cubanos que han sido publicadas tanto dentro como fuera de la Isla, escapan de esta clasificación dos ensayos aquí incluidos. Y es que uno de ellos está dedicado a la obra narrativa de Carlos Victoria y el otro a la fractura emocional que implica el exilio, la emigración o la diáspora (según quíerese emplear el concepto) en autores que ya en el siglo XX se ganaron un lugar cimero en la literatura de este género escrita por cubanos o de

origen cubano fuera de Cuba, como son Pablo Medina y Daniel Iglesias Kennedy, entre otros.

Como se afirma en la nota de contracubierta de este volumen, su propósito fundamental es poner a dialogar “procesos y fenómenos [de la cultura cubana] que tradicionalmente se estudiaban por separado, aislados en los márgenes de las diferentes disciplinas humanísticas”. Al término de la lectura de este ambicioso proyecto, pienso que se ha logrado tan magno y loable empeño pues hallamos en calidad de autores compilados tres generaciones de críticos que nos hablan del despliegue de un abanico de manifestaciones culturales que invitan a amplificar el concepto de nación cubana y de su cultura plural e inclusiva. Al decir del historiador Jorge Duany (quien presentó el volumen en la librería Books & Books, de Coral Gables, el viernes 6 de abril de 2018), los lectores hallarán aquí una perspectiva calidoscópica de la cultura cubana y cubanoamericana, en la que se hacen visibles los cambios demográficos y sociales experimentados en las últimas décadas. <

* Alberto Sosa Cabanas (Ed.): *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural*, Valencia, Ed. Aduana Vieja, 2018.



Obituario

El 24 de julio, la música cubana sufrió la muerte, a los setentaiocho años, de Eladio Severino Terry González, conocido por todos como Pancho Terry. Este violinista y percusionista, llamado el “Rey del chekeré”, fue fundador de la orquesta Maravillas de Florida a finales de los 50, con la cual permaneció durante casi treinta años. Posteriormente formó parte de la Sinfónica de Camagüey y de la orquesta Sensación, en la que fungió como director durante los años 90. Colaboró con los Van Van, la Orquesta Sinfónica de Matanzas, Manolito Simonet y su trabuco, Bobby Carcasés, Sergio Vitier y Ernán López-Nussa, y participó en los discos *La rumba soy yo* y *Lágrimas negras*, ambos merecedores de Grammys Latinos.

El 14 de agosto, fue conocida la muerte, a los sesentaitrés años, del cantautor Alberto Tosca. Tras sus estudios de canto, guitarra clásica y percusión cubana, comenzaría una carrera que lo llevaría en 1978 a incorporarse al Movimiento de la Nueva Trova, y a ser reconocido por canciones como “Paría”, “Fe”, “A Santiago” y “Sembrando para ti”. Su obra, recogida en varios fonogramas, sobrepasa las setecientas canciones. Su trabajo con Xiomara Laugart, el grupo Manguaré, y su presencia en escenarios junto a trovadores y cantantes como Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, Noel Nicola, Tania Libertad, Fito Páez y Pablo Milanés, queda en la memoria de muchos cubanos. De la mano del poeta Rito Ramón Aroche publicamos en el número tres de 2017 una cardinal entrevista al trovador.

Y en la madrugada del 29 de agosto falleció, a los noventaishéis la poetisa Carilda Oliver Labra. Merecedora del Premio Nacional de Literatura en 1998, alcanzó celebridad a partir de la publicación de *Al sur de mi garganta*, en 1948, al que siguieron, entre otros títulos, *Memoria de la fiebre* (1958), *Las sílabas y el tiempo* (1983), *Desaparece el polvo* (1984), *Se me ha perdido un hombre* (1992). Vivió siempre en la ciudad de Matanzas, donde desplegó una intensa vida intelectual. A Carilda rendiremos homenaje en un próximo número de *La Gaceta de Cuba*. <

Aquelarre y otras “brujerías” del humor cubano

Jorge Alberto Piñero, *Jape*

En el periodismo, y otros entornos, se le llama “brujería” a aquellos temas o trabajos difíciles de acometer, los que nadie quiere asumir. Cuando digo difícil no me refiero a que conlleven un extra intelectual, un profundo análisis, un conocimiento deslumbrante. “Brujería” entra en el orden de las faenas de poca monta (no hay ni siquiera un buen *buffet*), o de las que crean compromisos panfletarios, o simplemente esas que es mejor evadir porque te pueden traer problemas de “comprensión” con la jerarquía editorial, ya que esos tópicos es mejor tratarlos con bajo perfil.

Quisiera saber, de todas estas situaciones (y otras muchas que pudieran surgir), en cuál ajustado marco entra el humor cubano de estos tiempos para nuestra prensa. Tengo una idea, pero como estamos en un ambiente “religioso”, ya se pueden imaginar: ¡Lo que se sabe, no se pregunta!

Aquelarre (fiesta de brujas) fue el nombre que propuso Orlando Cruzata, en creativa reunión convocada en la sede de la AHS (La Madriguera), en días de la entonces recién estrenada última década del pasado siglo. Aquelarre se aprobó como sustantivo que calificaría el evento teatral, de carácter nacional, más importante de los humoristas cubanos. Este distintivo, que ya todos reconocen como el momento en que La Habana se llena de risa, devino en maleficio, pues como “brujería” (nacida en jolgorio de hechiceras) ha sido tratado por los medios de comunicación durante todos estos años.

No seré absoluto. Algún que otro reportaje ha salido en los noticiarios televisivos. Contados artículos en la prensa escrita, y muy poco les ha interesado grabar a las instituciones pertinentes, pensando en un archivo visual y patrimonial de nuestra cultura. Ni siquiera cuando se ha entregado el Premio Nacional

de Humor la cobertura realizada por los medios se ha hecho notable. Me refiero a un lauro que, a lo largo de casi cuatro lustros, atesora nombres como Héctor Zumbado, Alberto Luberta, Enrique Núñez Rodríguez, Luis Carbonell, María de los Ángeles Santana, Armando Soler, Aurora Basnuevo, Mario Limonta, Juan Padrón, Manuel Hernández, Carlos Ruiz de la Tejera, Martha Jiménez Oropesa, Faustino Oramas, *El Guayabero*, Natalia Herrera, René de la Nuez, Zenia Marabal, Osvaldo Doimeadiós, Alejandro García, *Virulo*... Disculpen si olvidó algún nombre, pero acudo a mi terrible memoria, a la que sumaré con agrado los laureados de 2018: el actor, humorista e incansable maestro Octavio Rodríguez, *Churrisco*, y Pedro Méndez, gran caricaturista, fundador y exdirector del villaclareño *Melaíto*, una de las publicaciones de humor gráfico más antiguas e importantes de Cuba.

Reza un viejo refrán que aguas pasadas no mueven molinos, y que de nada vale llorar por la leche derramada; no obstante, lloraré por las aguas más recientes: Aquelarre 2018, acontecido del 1º al 8 del pasado mes de julio. Y mis primeras lágrimas se convierten en una interrogante: ¿Cómo es posible que un evento que sesionó durante siete días, en varios teatros de la capital, en las salas más céntricas y frecuentadas (Karl Marx, Mella, Raquel Revuelta, Llauradó, Bertolt Brecht, y la Sala Villena de la UNEAC), con más de treinta funciones, salones de humor gráfico, conferencias, talleres, proyección de audiovisuales, presentaciones de libros y concursos gráficos y literarios, apenas se haya reflejado en la prensa y los medios de comunicación?

Aquelarre constituye uno de los eventos culturales de mayor participación e intercambio artístico-popular que acontece en nuestro país durante los 365 días y un cuarto (seis horas aproximadamente) de cada año. No trato solo de enunciar una

apreciación o incertidumbre personal, puedo argumentar con sobrada muestra de hechos y datos.

Si bien es cierto que Aquelarre sufrió de innegable estancamiento y discutible validez en algunas de sus propuestas en ediciones pasadas, puedo asegurar que el Centro Promotor del Humor ha logrado recuperar la esencia, la calidad y el nivel de convocatoria (en cuanto a proyectos y participantes de todo el país) que siempre caracterizó a estos encuentros. No todo fue color de rosa, es innegable, pero no me detendré a señalar las manchas del sol cuando hay tanta luz que reflejar.

Con muchísimo gusto y sano orgullo, este *escribidor* (como siempre dice el amigo Ciro Bianchi), que funge como juez y parte en estas lides (o sea, yo), ha visto regresar a los espacios teatrales del Aquelarre un marcado interés de los actores, directores y productores por apropiarse de las herramientas y fórmulas que se encierran en las tablas. Varios espectáculos explotaron con eficacia parámetros propios del discurso teatral como la puesta en escena, la escenografía, el movimiento escénico, la dirección de actores, el vestuario...

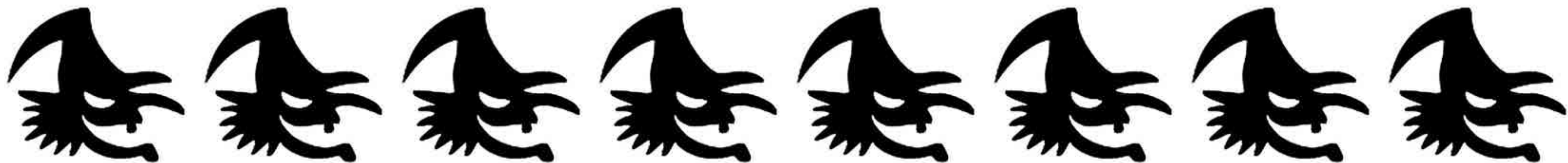
Si de muestra sirviera un botón pudiera señalar el espectáculo *Ridiculum Viate*, del holguinero dúo Caricare. Sorprendente tratamiento de los elementos escenográficos con formidables esperpentos, máscaras, útiles artesanales y vestuario... todos en función de la obra, con excelente guion y manejo de la música en el lenguaje humorístico. Llamó mi atención que el Teatro Mella se llenara de público, el mismo que se ríe con el humor más “ligero” e irrespetuoso, o que se divierte bailando reguetón hasta la saciedad, y que fue capaz de recibir todos estos códigos, procesarlos, sonreír y llegar a momentos hilarantes con esta obra de tan profunda elaboración teatral. Igual ocurrió con la propuesta del Grupo Teatro Callejero Andante, venido de Granma,

en su espectáculo *Cuba de sol a mí*. Un viaje lleno de magia, concebido para todas las edades y todos los niveles de imaginación. O sea, que no se trata de lo que quiera o pide el público, sino de lo que quieras y puedas brindarle.

Sigo nombrando obras geniales, porque las hubo. Tal es el caso de *La cita*, con las actrices Venecia Feria y Andrea Doimeadiós, bajo la dirección de Osvaldo, el padre de Andrea. Todo incluido (refiriéndose al arte teatral) podría llamarse esta propuesta que además lanza la figura femenina (jóvenes actrices) a un nivel muy profesional que linda con lo exquisito y lo sublime.

De Las Tunas vuelve a visitarnos Teatro Tuyo, con su espectáculo *Olimpiclown*. Ya nadie quiere perderse esta propuesta singular que, sin palabras, cuenta oníricas y divertidas historias. El *clown*, esa especialidad actoral que casi desaparece de nuestras tablas, recibe la invitación del Aquelarre anual, porque también de eso se trata: de rescatar, de promover, de mostrar cuánto de bueno hay a lo largo de la Isla. Con más o menos humor, pero siempre con distinguida elaboración, entretenida y relevante.

El holguinero (ya habanero) grupo Etcétera se las ingenió muy bien para hilvanar un grupo de *sketchs* y dar unidad al espectáculo *De película*, con significativa puesta y magníficos textos. Aunque con menor elaboración que a la que nos tienen acostumbrados en la puesta y la escenografía, merita destacar los guiones de ¡Ay, reunión! del Guantanamo grupo Komotú, a manos de Miguel Moreno, y el espectáculo *Humor espiritual*, de la Leña del Humor de Santa Clara, que conserva en sus filas a uno de los más histriónicos actores del humor de estos tiempos, el siempre simpático José Lorenzo Hernández, *Cheroly*, quien obtuvo el Premio de Actuación Masculina compartido con Carlos Vázquez, *Riquimbili*.



Si algunos adolecieron de una escenografía eficaz que apoyara su presencia en las tablas, otros revivieron los grandes momentos del teatro en que se recreaban espléndidas escenas con cortinas pintadas, bajantes, guillotinas y un magnífico montaje de luces. Esta vez fue Oscar Bringas (actor y exmiembro del legendario grupo Salamanca), diseñador y director de la obra *Necrópolis*, quien además nos brindó una novedosa propuesta que se complementó con la destacada actuación de la joven actriz Mirena Turino.

Amplio diapason de géneros (unipersonal, *sketchs*, monólogos, parodias...), defendidos con loable trabajo por bisoños y antiguos conocidos de todos los rincones del territorio, fue la constante de Aquelarre 2018. Una difícil tarea para un prestigioso jurado compuesto por la realizadora Magda González Grau, la actriz Corina Mestre y la escritora Laidi Fernández de Juan.

De manera paralela, fuera de concurso, se presentaron en diversos espectáculos las figuras establecidas: Luis Silva, *Pánfilo*, Otto Ortiz, Omar Franco, *Ruperto*, Kike Quiñones, Mustelier, Osvaldo Doimeadiós, Michel Pentón, Carlos Gonzalvo, *Mentepollo*, Andy Vázquez, *Facundo*, quienes considero deben participar en la competencia con novedosos proyectos que harían más colosal las venideras ediciones del magno encuentro de humoristas.

Si a la prensa y a nuestros críticos no les parece suficiente como para emitir una opinión (que por supuesto no tiene que coincidir con la mía), les diré que Aquelarre fue (y es) mucho más. El evento de humor gráfico contó con dos magníficas exposiciones ubicadas en el lobby del teatro Mella y en la Sala Villena de la UNEAC. Las reconocidas y premiadas firmas de Moro, Zardoyas, Brady, Del Toro y Yaimel se fundieron con las interesantes propuestas de un grupo de alumnos del Instituto Superior de Diseño (ISDI) para mostrar parte de lo más reciente que se “cocina” en la gráfica humorística del patio. La inserción del ISDI es otro de los objetivos que se propone el Centro Promotor del Humor: Aquelarre, lo mejor de nuestro humor, viene y va a las universidades. Concede el Centro vital importancia al humor en la plástica, en las artes gráficas, porque siempre han sido la caricatura, la historieta y el cartel un recurso y un lenguaje eficaz en las luchas libradas por el pueblo cubano en todas las épocas. Es una presencia que se quiere rescatar en nuestros periódicos, según se ha planteado en disímiles encuentros con los directivos de la prensa y el gobierno. Sin embargo, *dedeté*, una de las publicaciones de humor gráfico cubano de mayor impacto dentro y fuera de la Isla, próxima a cumplir su cincuenta aniversario de fundada, también ha pasado la mitad de este tiempo subsistiendo casi en el anonimato.

Traigo el *dedeté* a colación porque fue esta una de las temáticas abordadas por el investigador Abel Molina en el evento teórico *¿Piensas ya en el humor?* Durante tres jornadas este fórum sesionó en la Sala Villena de la UNEAC como parte de las actividades de la “reunión de brujas”. El encuentro ha madurado notablemente. Es un viaje a la semilla que se plantean los humoristas (y los participantes) sustentando la pregunta que no debemos olvidar: ¿De dónde venimos, hacia dónde vamos?

Comenzamos con una máxima martiana: “Honrar, honra”. Los primeros minutos fueron dedicados a homenajear la memoria de la inolvidable profesora y amiga Adelaida de Juan. Luego siguieron múltiples conferencias, talleres, audiovisuales... Todas las propuestas, dotadas de profunda elaboración y excelente intercambio con el público, significativamente necesarias. Mencionaré algunos títulos para dar una idea de “por dónde vino la bola”: “Teoría del simulacro, humor escénico cubano contemporáneo” (del actor Luis Enrique Kike Quiñones); “Corriendo con Tres Patines” (del actor Octavio Rodríguez); “La tradición vernácula en Cuba” (del realizador Pedro Maytín Tejera); “De los bufos habaneros a ensalada rebelde, música y humor como

expresión de cubanía” (de Adrián Quintero); “Risa y poder en el pensamiento filosófico cultural de Mijaíl Bajtín” (de Ariel Zaldívar); “El humor como recurso pedagógico en el aula” (del profesor y humorista Antonio Berazaín); “La contraposición, elemento indispensable en la dramaturgia del *clown*” (del dramaturgo y director Enrique Parra). Como pueden ver, jugamos al duro y con guantes, por eso no hubo ni un error. Permítanme estos términos beisboleros porque al igual que el humor, la pelota (como decimos aquí) también forma parte de nuestra idiosincrasia y patrimonio cultural, más allá del pasatiempo nacional y la pasión.

No fue por casualidad que este año el Aquelarre se dedicó al beisbol y a la música, y con toda intención una de las conferencias, quizá la más divertida, se titulaba “Béisbol, humor y cubanía en la caricatura actual” (de Duanys Hernández).

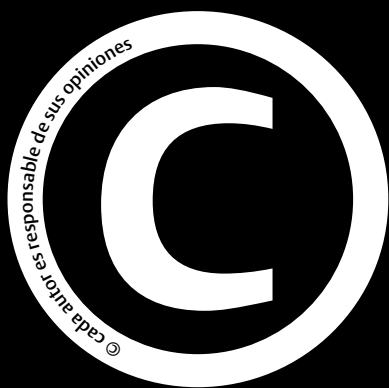
Como ya deben suponer, el evento teórico gozó de la presencia y participación de muchos, pero notamos la ausencia de la prensa y los críticos. Lamentablemente, si no están ellos es como si nada hubiera pasado.

El humor y todo lo que significa como suceso cultural es importante para todos, y a todos corresponde apoyarlo, promoverlo, juzgarlo. No basta con que la dirección del Consejo Nacional de las Artes Escénicas nos apoye en aras de lograr un evento digno, aunque mucho lo agradecemos. Desde enero hasta diciembre los teatros de la capital y de todo el país presentan espectáculos humorísticos que no siempre tienen la calidad requerida. No es justo cuando sabemos el tremendo potencial con que cuenta el humor en toda Cuba.

¿Cuándo volverán a presentarse en La Habana esos proyectos que nos dejaron sumidos en la sorpresa, el éxtasis y el deseo de otra función durante el Aquelarre? ¿A dónde irán a parar las conferencias, las investigaciones que desenterraron la verdad y el conocimiento acerca del humor cubano de todos los tiempos? Es el humor nacido del bufo, el vernáculo que llega a nuestros días con otros personajes, otro lenguaje, pero con la misma esencia. Ese que estaba presente en los sucesos del Teatro Villanueva (22 de enero de 1869) cuando comenzaba a forjarse la identidad de nuestra nación, cuando empezábamos a ser verdaderamente cubanos.

Parodiando el gracejo popular vertido en dichos y frases, los convido a que “no boten más el sofá” y acaben de sentarse en él, aunque un muelle desajustado les pinche el alma. Ignorar lo que sucede con el humor (todo lo bueno y todo lo malo) no es la solución. ¿Alguien se ha detenido a explicar o al menos a comentar porqué nuestra televisión lleva tanto tiempo con un solo programa de humorístico en su programación estelar durante toda la semana cuando hace menos de una década llegamos a tener un programa humorístico diario? ¡Se los dejo de tarea!

Desde ya el Centro Promotor del Humor está sumido en seguir laborando en el día a día, función tras función. Aquelarre es el resultado del trabajo de todos los días, todos los meses, todos los años, desde su primera edición en los ya lejanos años 90. Las brujas seguirán volando con sus viejas y nuevas escobas, seguirán festejando, porque Aquelarre es de todos. <



Múltiples voces/diálogos comunes en Babel

artes plásticas

artes plásticas

57

Babel, artes visuales en las Romerías de Mayo.

Libros

59

Vida y muerte, de Domingo Alfonso.

60

Erosiones, de Milho Montenegro.

61

Días de hormigas, de Martha Luisa Hernández.

Dentro de ese megaevento que es Romerías de Mayo,¹ Babel resultó en la pasada edición uno de los puntales más altos de un programa que, más allá del luminoso hervidero de locuras y utopías, y de esa vorágine donde casi todo es posible en que se ha convertido el Festival Mundial de Juventudes Artísticas y Promotores Culturales, reafirma –sin incurrir en el eslogan– aquella idea fundadora del doctor José Manuel Guarch Delmonte: “Porque no hay hoy sin ayer”.

Veintitrés ediciones celebró el evento que dentro de las Romerías de Mayo promociona las artes visuales cubanas:² Babel no solo es una vitrina de lo mejor del panorama insular,³ sino el escenario de un productivo diálogo entre los maestros y los jóvenes.

Teniendo como sede el Centro Provincial de Arte, Babel buscó

“reverenciar el ejercicio pedagógico en el arte, reflexionar a través de sus prácticas, intercambiar experiencias, desde San Alejandro hasta la cincuentenaria Academia Regional El Alba. No se debe olvidar que fue en las aulas de esta última donde Babel tuvo su génesis, hervidero que hizo bullir el ingenio de profesores, alumnos y colaboradores. Con ello también hacemos aporte al diálogo intergeneracional; a la convivencia de estéticas, convencionales o transgresoras, defensoras de lo local o abiertas a lo universal; a la apuesta que contra el tiempo y las adversidades libran las Romerías hace ya un cuarto de siglo”

–comentó Yuricel Moreno Zaldívar, directora de la institución y al frente del comité organizador del evento, integrado, además, por un equipo de jóvenes curadores.

Entre las exposiciones que le otorgaron un alto calibre a esta edición de Babel sobresalen, por la amplitud de su diapason: *El Caribe Ming: Imagen, caligrafía, verso*, de Flora Fong; *Los recursos intocables del aire*, de Nelson Villalobos, y *Paisaje cotidiano*, una significativa muestra del trabajo de profesores de la habanera Academia de Artes Plásticas San Alejandro, en homenaje a sus doscientos años de fundada, el 11 de enero de 1818. Este último proyecto, integrado por Inés Garrido, Rafael Consuegra, Aluan Argüelles, José Manuel Cruz, Julio César Pérez Moracén, Tomás Núñez, *Johnny*, Agustín Hernández y Joaquín Cabrera, profesores de la bicentenaria Academia, está conformado por obras realizadas en técnicas como la fotografía, la escultura, el relieve y la pintura. Implica, también, diferentes niveles reflexivos y temáticos, al tiempo que alude a preocupaciones íntimas y situaciones más generalizadas, ancladas en el común social, en esa especie de arquetipo compartido del ser nacional, que roza temas relativos a la obsesión, la violencia, la incomunicación, el deseo, las ansias, el poder...

En las obras mixtas de Consuegra, entre ellas “Pronóstico”, “Alerta”, “Notificación”, “Adecuación” y “Reorientación”, predomina lo figurativo; son piezas que incluso dan cuerpo a una especie de híbrido con cierto matiz autorreferencial. El propio artista ha subrayado al referirse a ellas:

“En el caso de las esculturas me interesa como recurso expresivo el uso de materiales ajenos a la tradición y objetos incorporados, con el fin de activar dentro de las obras significados que surjan de la propia naturaleza de los mismos”.

Por su parte, Aluan Argüelles responde en *Atlas* a “la necesidad de archivar una memoria, de no olvidar”, inquietud palpable, por cierto, en buena parte de nuestro arte contemporáneo. La serie,

de la cual seleccionó las piezas “o84o”, “o841” y “o842”, “está compuesta por pinturas de gran formato que aluden al mar, a parte de nuestra geografía, las imágenes [...] hacen referencia a los lugares de partida [...] no son más que la metáfora o cita a la emigración ilegal en nuestro país, una constante en familias ya incompletas de nuestra sociedad. Tras la aventura de salir desesperadamente de nuestra isla, las personas que nombro en estas pinturas son y forman parte de nuestra historia, la misma quizá destinada a ser borrada por el inconveniente de la culpa. El registro de estas personas, algunas que llegaron a cruzar el mar, otras no... yace en estas pinturas en blanco y negro de manera oculta” –añade Argüelles. Entretanto, los espectadores, mediante el uso de una luz UV que complementa la obra, tienen acceso a leer el nombre de “quienes escaparon de los registros sociales de nuestra geografía”.

Por su parte, en *One way*, Julio César Pérez Moracén subraya “la carga de significados implícitos, con el fin de establecer un juego de simulacros entre la realidad y lo representado, a partir de las relaciones que mantiene el individuo con las diferentes estructuras sociales”. Temas como la emigración, la identidad nacional y la memoria colectiva son abordados por Moracén en las fotografías “Desarraigo 2” y “Repíte conmigo” (de la serie *Síndrome de Estocolmo*), mediante la utilización de la imagen del propio autor, con símbolos extraídos del contexto social y con la apropiación de códigos del arte occidental (el *Hombre de Vitrubio*, de Leonardo Da Vinci, en esta última pieza, por ejemplo).

Inés Garrido expuso obras pertenecientes a *Des-clasificados*, serie mostrada en el Complejo Morro-Cabaña de manera colateral a la XII Bienal de La Habana: piezas que, entre la representación del fotograma y la desarticulación impresionista de la imagen, se alejan efectivamente de la interactividad característica en otras de sus series más conocidas.

También integran la muestra las obras: *Stop*, escultura de José Manuel Cruz, y sus fotografías digitales “Reflejo”, “Mar de fondo” y “Condición humana”; “Sniper” y “Cito-Lógica”, piezas de Agustín Hernández; *Informe para una Academia*, video de Joaquín Cabrera, y “2,52 am (amaneciendo)”, “Dominio” y “Límite”, piezas mixtas de Tomás Núñez, *Johny*.

Por su parte, en *El Caribe Ming: imagen, caligrafía, verso*, Flora Fong articula el Caribe como escenario, simbiosis de trasculturaciones y “diálogo implícito entre signos y modos de expresión” –al decir del doctor Luis Álvarez, Premio Nacional de Literatura, en las palabras del catálogo. Dentro de un colorido ámbito multicultural, Flora asume la impronta de la cultura china desde la realidad intensa del Mar de las Antillas. Así el Caribe –escenario lúdico, mutable, variopinto, versátil y diversamente escriturable– se construye también sobre los colores, las imágenes y los signos de la ancestral cultura asiática.

Flora se acerca a la inconmensurabilidad de lo oriental y a sus expresiones artísticas mediante exponentes de la antigua poesía china: Tang Yin, Gu Li, Meng Jiao y Wang Shizhen, acompañada de las leyendas y tradiciones, anclando cada pieza con referentes textuales (poemas, versos, epigramas) que complementan o diversifican sus moldeables significados. En *El Caribe Ming...*, suerte de aquarelle sensitivo y “cámara de ecos culturales diversos” –subraya Álvarez– encontramos, en acrílico

y técnica mixta, piezas como: “*Zhi* (Sabiduría)”, (visual desde cajita TV, Cuba, 2018); “Referencia Principal cinco milenios de caracteres chinos desde el Caribe Huracán Irma”, “Las gallinas estresadas” 2017, *Fa de Dao Faziran* (Los castigos); *Xin* (Confianza); “Bia, Hogar, Antepasado”; “Yuan, fuente, concordar con la naturaleza”; “Canción de las flores de los duraznos”; “Una pintura dentro del poema, un poema dentro de la pintura” y “Dao. La escencia observa la naturaleza”.

Partiendo de una “mezcolanza” identitaria que, al decir del artista, se evidencia en los libros de Alejo Carpentier, pero que en su obra es más bien conceptual –intuitiva, incluso literaria–, Nelson Villalobos Ferrer reúne en *Los recursos intocables del aire* varias piezas que atesora celosamente, y a través de las cuales se puede realizar un seguimiento a su trabajo: “La pérdida de la unidad primordial”, “*Quehuti*”, “La poesía como conocimiento de salvación”, “La imagen que se sabe imagen” y “La imagen como revelación encarnada”.

Entre Vigo, España, donde vive hace más de tres décadas, y su estudio de la calle Apodaca, en La Habana, el único artista que realizó un busto en vida del cubano Wifredo Lam, Villalobos: creador de figuraciones y mundos poéticos, incluso metafísicos, artillugos mediante, influido por los libros de Lezama Lima, que lleva consigo “para atesorarlos y coquetear con ellos”, y por la poesía de su gran amigo, Ángel Escobar, puebla su poética de coloridas y sugestivas figuraciones donde percibimos influencias de toda índole (afrocubanas, clásicas, latinoamericanas, caribeñas...), en simbiosis creativa que intenta abarcar un cosmos pictórico-sensorial que no se enrumba hacia un solo camino, sino que se reconoce en sus múltiples bifurcaciones.

Otras muestras integraron el *corpus* polifónico y abarcador que caracterizó Babel y que se extendió a otras salas expositivas de la ciudad: *Estado sólido*, de Armando Ruiz; *Las locas de la Plaza de Mayo*, fotografías de Kaloian Santos; *Retrospectiva 2016-2017*, de la cubana residente en Stamford, Connecticut, Mayelín González, *Mayole; Expresiones*, del mexicano Fabián Cortez; *Hermandad ancestral*, del boliviano Martín Leaño Brinckhaus; *De sueños y sones*, de la mexicana Fabiola Ibáñez; *Máscaras*, de María Elena

Sablón; *De Granada a España*, del hispano Manuel Ruiz Ramírez, y las presentaciones performáticas que realizó en espacios públicos el grupo Entre Manos: *Vamos a Echar un tr3, Reparador de sueños, Enyesaos, Objetos con ojos tapados y Crítica a la Academia*.

Estas relevantes muestras, al confluir en un mismo ámbito, y los conversatorios, talleres prácticos, clases magistrales y conferencias, reafirman a Babel como escenario de múltiples voces y resonancias en ese alucinante torbellino que es Romerías de Mayo.

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

¹ Realizada en Holguín entre el 2 y el 8 de mayo, el principal evento de la Asociación Hermanos Saiz (AHS) en el país estuvo dedicado, en su edición XXV, al bicentenario de Karl Marx y a los ciento cincuenta años de lucha del pueblo cubano.

² Fundado en 1995 de la mano del historiador y crítico de arte Ramón Legón Pino, en Babel se han realizado exposiciones de varios de los principales exponentes del arte insular: Fidelio Ponce, Víctor Manuel, Leopoldo Romañach, Wifredo Lam, Julio Girona, Adigio Benítez, Raúl Martínez, Rita Longa, Antonio Vidal, Samuel Feijóo, Raúl Corrales, Agustín Cárdenas, Ever Fonseca, Alfredo Sosabravo, Roberto Diago, Salvador Corratgé, René de la Nuez, Julio Neyra, Alfredo Rostgard, Lázaro Saavedra, Zaida del Río, Cosme Proenza, Nelson Domínguez, René Francisco Aguilera, Julio Breff, Belkis Ayón, Jorge Hidalgo, Fausto Cristo, Sandra Ramos, Juan Moreira, Alicia Leal, Eduardo Ponjuán, Osneldo García, Manuel Mendive, Héctor Frómeta, Gustavo César Echevarría, Rocío García, Agustín Bejerano, Joel Jover, Esterio Segura, Arturo Montoto, Armando Gómez, Magalys Reyes, Julio Méndez, Ernesto Ferriol, Daniel Santos, entre otros.

³ Esta última edición es una muestra de la proyección internacional de Babel. En años anteriores se han presentado exposiciones, entre otros, de Beatrice Linowski (Suiza), Tony Molero y Teresa Cardeñosa (España), David Aldame (México), Naomi London (Canadá), James Spaarshatt (Reino Unido) y Peter Nadim (Estados Unidos). Además, destacan en la edición de 2010 las importantes muestras: *Guayasamín en Holguín*, conformada por veintidós lienzos del reconocido artista ecuatoriano, y las diecinueve litografías de Pablo Picasso donadas a Cuba por Gilbert Browstone, bajo el nombre *Retratos imaginarios*.

Otra vez sobre Domingo libros

Alguien me dice: márchate, es la Orden. ¿...Qué más?

*Su oculta dimensión está de pronto clara; recojo mi equipaje, mi sonrisa, mi alma, me voy sin un adiós.*³

Acerca de una poesía sobre la que ya he escrito y a la cual he encomiado se me pide regresar, con motivo de la publicación de una nueva antología de la obra de su autor. Es Domingo Alfonso, que ahora nos entrega el volumen *Vida y Muerte,*‘ publicado por Ediciones Unión, e ilustrado sugerentemente por una obra del maestro de la plástica Pedro de Oraá. En los últimos diez años han visto la luz varias antologías de toda su lírica, donde los poemas han sido revisados, corregidos y hasta sustituidos unos por otros en el territorio interno de cada libro. Y hallamos la causa de semejante hecho en que Domingo se ha preguntado cómo lo leerá la posteridad, al tiempo que él mismo ha sugerido, con sus selecciones, cómo el quisiera que la posteridad lo leyera. Pese a ello algunos ya sabemos cuáles poemas suyos integrarán los volúmenes académicos, por ejemplo “Después del amor”, donde –como bien afirma Roberto Méndez–, “el poeta evidencia la capacidad para conjugar lo particular y lo social, e integrarlo en un testimonio existencial, de manera que es capaz de hurtarse al influjo de ciertas crónicas mal versificadas que en esos tiempos algunos querían hacer pasar como ‘poesía comprometida’”:²

Esta mujer y yo terminamos. Ahora, dejando el desorden de las sábanas hemos mirado por la ventana hacia la calle.

Un poco a la derecha unos obreros componen una enorme valla que dice: Todos con boinas rojas a la Plaza de la Revolución.

Ella se vuelve al interior del cuarto de hotel. Yo miro sus nalgas color de tinta de imprenta. Siento lo que los hombres normales ante tal espectáculo: Doy gracias a quien corresponda por encontrarme vivo.

Otros serán “Poemas del hombre común”, frecuentemente citado por los estudiosos, “El rostro de Marlon Brando” o “Nacida para el amor”.

Domingo siempre ha estado ahí, en su lugar de poeta alejado de los cenáculos naturales y orquestados. En los años 90 y a principios de los 2000 los poetas de su generación que más se hacían notar, y que el *status quo* promovía con cierto frenesí, no eran precisamente ni Domingo Alfonso ni Georgina Herrera, cuyas obras han seguido mostrando su sedimento, ahora que aquellos conversacionales encumbrados han pasado a las sombras de sus casas. El poeta Domingo sigue aquí, a la espera de

un gesto de la crítica o del poder literario que demarca tamices misteriosos y hasta desconocidos. Sus poemas pueden ser acusados de sencillez o simplicidad pero nunca de ausencia de vibración humana; en estos se le canta, de manera natural y asombrada a un tiempo, al carácter efímero del placer y de la existencia, al clamor vacío de las almas, y asistimos a la dramaticidad de un poco de misterio. Véase sino su texto “La orden”:

Alguien me dice: márchate, es la Orden. ¿...Qué más?

*Su oculta dimensión está de pronto clara; recojo mi equipaje, mi sonrisa, mi alma, me voy sin un adiós.*³

Desfilan ante nuestros ojos breves angustias y angustias hondas, “que se esconden al compás del propio corazón”,⁴ como la existencia, en labios de un poeta que siempre va cantando el devenir de una manera más leve o más profunda. Por sus ojos pasa la vida horizontal y verticalmente hablando, viviendo, ensanchada en los otros, y ha sabido “cómo hacer que su tristeza sea algo más que la lamentación del sentimiento”.⁵ Esta poesía, directa, cruda y hermosa, atesora variados dramas humanos –y cotidianos, por cotidianos trascendentes–, mediante retratos que también pueden ser encontrados en otros miembros de la Generación de los años 50, donde describe seres desafortunados como es el caso del poema “Adolfo”, ancianos que perdieron su mundo –véase, en este sentido, el texto “Árbol desarraigado”– o inmersos en situaciones determinantes de sus vidas, como pueden ser el placer o la muerte, entre los que se pudieran incluir varios autorretratos. Destaca igualmente el poema “La joven madre”, donde es curioso darse cuenta de que la protagonista del poema no es la madre, sino el hijo que viene con su fuerza arrolladora que todo lo trastoca, aun cuando adivinemos en él alguna huella de nuestra propia sangre. El poeta es capaz de ver esta semilla hecha hombre, con todos los defectos que la condición humana presupone.

Los exergos que coloca a cada uno de sus libros van dando la medida de la cualidad de su poética, donde se representa “la brevedad de lo que se vive”,⁶ “el deseo, el sexo, que es la vida”.⁷ En su obra curiosamente aparecen también varios textos de poética, que antes no había advertido, en los que declara para quién escribe:

Escribo para esa alma cuyas pupilas, en medio de la angustia leerán despacio mis pobres renglones. Para este desconocido, con zozobra que veo tal vez un poco derrotado –para enseguida poner los pies sobre la vía–

Escribo.

Sus manos recorrerán estas páginas y esa persona lejana –acaso una réplica tardía de mí mismo– será mi justificación. Sus ojos recorriendo las letras dispuestas

*para él, unas después de las otras a fin de que descubra Aquello que he buscado toda mi vida en vano.*⁸

Escribo también para las putas para ellas (como para las rosas) Escribo.

Nalgas abiertas, clítoris olorosos, tetas erizadas por ese fuego poniendo verticales las vergas, que entonces, nada piensan. Deseo mezclado en ocasiones con imágenes de Washington, Máximo Gómez Hamilton y Grant. Mujeres ultrajadas en el foro abierto –no están en la pantalla de televisión– pero anheladas dentro de la más íntima médula masculina.

Asimismo, confiesa su idea de lo que es un escritor, alguien “sin dinero ni poder, acaso con algún amigo”... un artista intérprete de su propia existencia,⁹ o sobre el poeta, del que está seguro que guarda “parecido con una taza de urinario puesta por un arquitecto a la entrada de un edificio humilde; un poeta es algo para satisfacer necesidades”.¹⁰ Recordamos en este sentido también otros textos donde nos confiesa que el poema, la poesía es la vida y viceversa, la vida es poesía, como en el texto “Manifiesto”,¹¹ o cuando describe su recepción por los seres comunes, por ejemplo en “Describo mi auditorio”.¹²

Como dije en un texto anterior, fue por allá por 1999, durante una memorable visita al golfo de Guacanayabo, que lo oímos referirse a sus poemas eróticos de un modo muy peculiar, pues en su lírica abundan textos de marcado tono erótico con elementos románticos y existenciales evidentes: “Ahora voy a leer los poemas que me han dado mala fama”. Contrastaba su manera de leer y comportarse y –como dice Enrique Saínz–, la jerarquía inusual del sexo en su poética. Si la existencia para el poeta es efímera y a todo lo acompaña un atisbo de muerte, es el amor y la unión de los sexos lo que permite la eclosión que abarca el universo todo en su complejidad, armonía, rapto, flujo y concatenación. Considerado por la crítica académica como el poeta de su generación que incurre en las “notas de mayor desenfado y prosaísmo”, Domingo es dueño de una poética que es forzosamente dramática, recordando a Pavese,¹³ porque su mensaje es el encuentro de dos personas –el misterio y la fascinación y la aventura de estos encuentros–, no la confesión de su alma.

Caridad Atencio (La Habana, 1963). Poeta y ensayista.

^[1] Domingo Alfonso: Vida y Muerte. La Habana, Ed. Unión, 2017.

^[2] Roberto Méndez: “Domingo Alfonso traza signos sobre la arena” en Domingo Alfonso, ob. cit, p. 17.

^[3] Domingo Alfonso: ob. cit, p. 63.

^[4] Domingo Alfonso: ob. cit, “Sentados en un café verde”, p. 53.

⁵ Véase: Susan Sontag: *Renacida*. Diarios tempranos, 1947-1964, Barcelona, Ed. Mondadori, 2011, p. 165.

⁶ Francisco de Quevedo.

⁷ Luis Cernuda.

⁸ “Para esa alma que leerá estos renglones”, p. 213.

⁹ Domingo Alfonso: “Viejo”, ob. cit, p. 238.

¹⁰ Domingo Alfonso: “Elogio del arquitecto”, ob. cit, p. 77.

¹¹ Domingo Alfonso: ob. cit, p. 78.

¹² Domingo Alfonso: ob. cit, p. 79.

¹³ Véase: Cesare Pavese: *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1979, p. 250.

libros

Alejado de toda intención crítica, como escribiera en sus primeras líneas Rainer María Rilke, en su célebre *Cartas a un joven poeta*, me aproximo a las razones líricas de Milho Montenegro; todo a la cuenta de un poemario intitulado de manera magistral –no lo voy a ocultar una línea más. *Erosiones*, Premio Pinos Nuevos 2017 y que fuera publicado al año siguiente por la editorial Letras Cubanas, no es de esos cuadernos que pasan inadvertidos en los estantes aburridísimos de nuestras librerías. Llama la atención su ilustración de cubierta (el tiempo como obsesión y tormento sempiterno del hombre) y esa combinación letal del título, *Erosiones*, con sendas referencias en el nombre del autor a dos de las más grandes figuras de la literatura universal, Czeslaw Milosz y Carlos Montenegro, con todo y un jurado integrado por Lina de Feria, Roberto Manzano e Israel Domínguez; quien haya olfateado siquiera la poesía cubana de los últimos veinte años mínimo, comprenderá que ni es un poemario fatuo, ni es un premio –como tantos que he visto también– insulso.

Todo con el antecedente de haberle escuchado leer poemas en uno de los encuentros que por la fecha convocaba el Centro Cultural “Dulce María Loynaz”. Acercarme a algunos de los organizadores y preguntar por la voz del joven que acababa de leer aquellos portentosos poemas. Sus versos no parecían escritos por él y que me perdone Dios si quiere, Milho no se había enterado hasta hoy.

Entonces, ¿usted quiere cosa más incierta que explorar un libro de poemas? El que lo intentó lo sabe, pero es la poesía y sus afanes de penetrar el misterio de lo humano, y también viceversa –como diría Benedetti–, la que impulsa estos roces a la obra del escritor cubano Alain Santana López (Milho Montenegro), sicólogo de formación y humilde por vocación.

Algo así me pregunto siempre que leo un poemario y, tras sus perplejidades, las que deja en el lector quiero decir, uno siente tiranteces interiores que lo desbordan, lo superan y acaso sean esos prístinos deseos de sucumbir lo que nos ata al destierro interior. Es la primera impresión. Una suerte de exilio estético.

Hay un horizonte próximo al destino. La persistencia –más que la levedad– por encontrar(nos)

Erosiones: el estado poético de Milho Montenegro

esos resortes que hagan coincidir la (in)certidumbre mutable de la geografía lírica del autor, nuestra curiosidad deambulando entre los abismos y las corrientes vivas, entre los meandros por donde se desliza hoy la lírica cubana escrita por los más jóvenes autores.

En los enunciados de *Erosiones* hablamos de un paraje asociativo, donde campean dicotomías infinitas que asimilan lo imaginario y lo tangible, lo armónico y lo discordante, las vibraciones y el sosiego en sus proximidades y significaciones más elocuentes. Hablamos de diálogos que “erosionan” para descubrir ese “rastro de luz/ bandada de sueños cortando el cielo”, como nos alerta en uno de los primeros versos Milho Montenegro.

Milho nos habla de los misterios de su corporalidad con la orfandad de la apariencia. Todo en este poemario pareciera un trasiego de verdades ineluctables. La Isla mayúscula que lo aletarga, la tradición mayor de sus ancestros líricos que lo alimentan y acrisolan, los “tercos fantasmas” que –reconoce– pasan por su existencia, “ese soliloquio” existencial donde se identifica consigo mismo por la fe del oficio, amalgamándolo con una realidad que lo impele: “voy arrojando palabras al silencio para soportar la humillante compañía de los retratos/ doblándome –lento– sobre mi propia sombra”.

“La poesía –dijo Ives Bonnefoy– es la respuesta que se lanza en dirección a la lengua, cuando nos preguntamos acerca de nuestras necesidades fundamentales. No es un lugar para divertimentos, ni de la experimentación existencial: es el lugar de la exigencia de la responsabilidad.” *Erosiones* hace suyo ese compromiso –como pocos poemarios–, si de lenguaje hablamos en estos tiempos.

Siento que el lirismo que reside en *Erosiones* crea acercamientos muy profundos con la circunstancia en que habita el individuo, más que al ser en sí mismo, a lo que ignoramos de él. Milho Montenegro se ha arriesgado entonces con sus poemas por un itinerario hacia los laberintos de la conciencia nuestra; de la mano de sus prosas llegamos a ese “estado poético” que reclamaba Octavio Paz para los lectores, cosa de extendernos hasta llegar a ser otro.

Las alusiones a su tiempo, a “aquellos que un día amó”, a la reminiscencia de la luz íntima, “el

embate del silencio que resiste”, esas “esquirlas” encajadas en la página en blanco con honradez lírica y adepto a su tradición poética... son código y testimonio de una necesidad que lo impulsa, son ese camino que Milho ha emprendido hacia un interior común, que lo absorbe y lo sosiega, lo proyecta y lo abruma con la premura de unos versos sólidos, en estado de ebullición. Porque es la gracia del torrente en ansias, que sucumbe a lo ignoto del Ser, porque es la poesía –lo ha comprendido, dice en su “Conversación con Luis Cernuda”, apenas en el primer poema– en que el tiempo moldea mi (su) voluntad como barro inútil, es la escritura de un joven cuya razón por la imagen y la metáfora –se vislumbra tan pronto se traspasa el umbral de sus *Erosiones*– es ofrecerse a ella en cuerpo y alma, tal como deja escrito en su poema final “Umbral de las zonas detestables”: “Como Flor de Loto concedo lo mejor de mí/ muestro la parte más sublime/ ese perfil que deslumbra en el enorme vacío del mundo”.

Me es necesario refrendar que nada de cuanto he escrito justiprecia en mí denuedo alguno sobre teoría literaria ni nada que se le parezca; reconozco, sí, en estas licencias el sabor que me dejara un encuentro placentero con la obra lírica de Milho Montenegro, apuesto por él como creador. De modo que estas palabras no son una producción sistémica, mas no escapo del sentido o propósito de especulación que pudiera asistirlas; identifico –en el de él– mi testimonio del tropezón con algunos de sus poemas y dejo libre todo intento por vislumbrar que en la lectura de poesía se insertan brasas ajenas a ella, que le avivan el temple del ánimo. De eso sí soy total responsable. Avivar el ansia por la lectura de *Erosiones*, un principio de intencionalidad que aquí respira.

Rasco Morejón

(La Habana, 1965).

Poeta y editor.

Recientemente, la película *Un traductor*, de los realizadores cubanos Rodrigo y Sebastián Barriuso, recibió la Copa Dorada a la Mejor Dirección en la 21 edición del Festival Internacional de Cine de Shanghai, China.

Esta *ópera prima*, coproducción entre Cuba y Canadá, había itinerado por varios festivales de cine como los de Sundance y Guadalajara, sin embargo, este premio del SIFF (Shanghai International Film Festival) es el necesario reconocimiento que esperaban sus autores. Creado en 1993, el SIFF recibió solo en esta edición 3447 películas de ciento ocho países, de entre las que resultaron nominados para los diversos premios trece largos de ficción, cinco documentales y cinco largos de animación.

La película, que tiene como protagonista al actor brasileño Rodrigo Santoro y está inspirada en hechos reales, fue ambientada en la década de 1990 en Cuba. Cuenta la historia de un profesor de literatura rusa que deberá trabajar como traductor para los niños víctimas del accidente de Chernóbil que por esos años reciben tratamiento médico en la Isla.

Los hermanos Barriuso, cineastas cubanos residentes en Canadá, cuentan con varias incursiones en el campo cinematográfico: Rodrigo mereció el máximo premio de la Muestra Joven ICAIC en la categoría de ficción en 2012 por el corto *For Dorian*; asimismo, Sebastián, entre otras realizaciones, cuenta con la producción de los largometrajes *Vedado* (Asori Soto, Magdiel Aspillaga) y *La piscina* (Carlos Machado Quintela).

libros

Martica y yo somos enfermos al empaque. Martica y yo somos amigos en Instagram. Ahí vi su libro por primera vez y me compadecí por el libro. Sentí pena por el libro con una foto que de lejos me gustaba mucho. La misma pena que siento por casi todas las portadas de los premios David. Martica y yo somos enfermos al empaque. Por eso cuando vi su libro premiado entre tonos amarillos y verdes, en plan desteñido, pensé en mi libro premiado que años atrás fue rojo, y que me costó Dios y ayuda que fuera rojo. O lo que yo entendía por rojo en aquel entonces. Al final, mi libro nunca fue del rojo que yo quería. Y tampoco yo quería que fuera rojo David porque rojo David ya era el libro

de Oscar Cruz que me quedaba muy cerca. ¿Martica, por qué el premio David no mezcla colores de su paleta?, ¿Por qué el premio David no altera su horrorosa tipografía?, ¿Martica, por qué hay empaques de David(s) tan cheos? ¿Por qué el premio David no tiene los ojos como Dios manda? Estamos en el balcón y Martica me responde: *¡Porque no hay confianza en el color de las hormigas!* Martica y yo somos enfermos al empaque. Se estira la mano derecha de Martica y recibo un libro con portada en blanco y negro que no parece salido de Ediciones Unión. Un libro de lo más bonito con aire de segunda mano, de ediciones *Hecho en casa*. La portada con la mamá de la autora sujetando un globo pintado por la autora. Martica adentro del globo. En

Instagram Martica usó un filtro. Martica es enferma al empaque, pero estaba tan feliz con su libro escrito en 2014, a los veintitrés años, que descuidó el filtro. Dejo de sentir pena por *Días de hormigas*. En la portada de *Días de hormigas* prevalece lo que tiene que estar: el color del insecto.

A Legna Rodríguez también le encantó como quedó de fiel el color del insecto en la portada. Es que Legna conoce de las hormigas lo que no sé yo: la real locura de las hormigas. Yo soy del club de fans de Legna Rodríguez porque Legna es entomóloga y yo le consultaba sobre mis poemas de himenópteros, que no son propiamente sobre hormigas, sino sobre abejas en un invernadero de orquídeas. Legna cada vez que le dan la oportunidad deja por escrito que ella es entomóloga. Una tarde me dije: *Sin dudas, esa muchacha conoce de la pérdida de cabeza de las hormigas. Sobre todo cuando van lentas, lentas, y muy lentas y despoticadas hacia algún lugar*. Al instante le di seguir a Legna en Twitter. Le di seguir en Instagram. Leo las prosapias cortas de los x insectos de Legna. Veo fotos de la mosca azul en la cuna del hijo de Legna Rodríguez. Martica, es decir, Martha Luisa Hernández Cadenas, también sabe de hormigas y por eso escribió un libro. Y lo dejó firmado con ese nombre largo del que prefiero ahora solo un apellido: Cadenas. Porque este libro es para apellidos segundos: vagina, útero, clítoris encrispado por la picadura de un bicho. Yo voy a lanzar ideas sobre las hormigas, y la muchacha, y la madre, y la abuela de Martica Cadenas. Estoy pasando las páginas sobre los días de unas hormigas que hacen largas hileras en un balcón de la calle Gervasio.

Días de hormigas es lo mismo un diario sobre la soledad que una puesta en escena del poder dramático de la masturbación: el hormigueo más exquisito por la añoranza, las ganas por manosear una imagen que no existe hasta que se hace concreta frente a un hormiguero. Martica escribe de una ruta, sobre la caravana de una hormiga detrás de otra, y convierte el deseo de esa ruta en personaje. La autora está sola frente a un hormiguero, ha estado varias veces sobre hormigueros distintos y un día aparece una muchacha y tú lees un diálogo intrascendente sobre el insecto. Preguntas y respuestas muy parcas, centradas más que nada en las ganas de ver bien vivo al enjambre. El libro de Martica hace lo que le viene en ganas con el tiempo. La presentación de la muchacha escarbando en *líneas diminutas de vida* tal vez sea el momento más cercano al aquí y al ahora que concluye con la puesta en escena de esa representación, y que se calma o estremece con los modos en que la autora reinventa sus *n* poemas titulados: “Ojos de hormigas”. Una y otra vez *n* remembranzas antes de la presentación de lo que se impone como personaje central, de lo que se quiere en la ficción igual que a una madre, igual que a una abuela. *Días de hormigas* es la historia de un encuentro narrado en plan confidencia. Donde casi todo poema contiene la palabra que nombra al insecto, donde extrañé la palabra *hormiga* cuando me faltaba una, dos, tres, cuatro veces en todo el libro. Exactamente falta la palabra *hormiga* en cuatro poemas. En dos de esos poemas con falta de hormigas es justo donde hay mucho sol, y sabemos que eso también produce urticaria, alergia. Poemas donde te unges tanto de crema *Nivea* para el sol como de crema contra picaduras, para las ronchas esas que no matan porque el veneno es ingenuo. Cuando la autora no está

expuesta a una picadura anda expuesta al sol, el sol como la imagen expandida del hormiguero, y para los dos cosas tiene la autora antídotos (el antídoto es más o menos eficaz en dependencia del tema de Joy Division que le entra por los oídos a Martica Cadenas, en dependencia del poder de la paja mental y la paja no mental que le provoca Ian Curtis). El sol en este libro es también infelicidad que aplasta. En los otros dos poemas, desprovistos igual de hormigas, esa infelicidad quiere variar y mezclarse con el más grato recuerdo. Para desarmar y entender este diario de apuntes sobre una puesta en escena son muy claves esos dos poemas donde Martica va más allá del ensanchamiento de una imagen que llega al sol, y llega justo a donde se revienta el hormigueo imposible. Cede su papel en las escenas con la muchacha al papel secundario y de lujo de su abuela. Dos escenas, oliendo a roce, a casi sexo por amor, entre la muchacha y la abuela. La abuela ya ha dejado una sentencia entrecomillada en este libro: la razón para ser feliz siempre está ahí, siempre, a la vuelta de la esquina, en la tierra donde se planta con ganas el jengibre y llega una hormiga sola a besar la raíz del jengibre, en cualquier balcón de la calle Gervasio, oliendo a caramelo para flan de vainilla en las afueras de la Casa López, la Casa López y sus facilidades de pago, ser también feliz en las páginas de la revista *Moda Facile* que copiaba fielmente los vestidos de Brigitte Bardot y de Jane Birkin. En la cabeza de Martica Cadenas, su abuela y la muchacha andan besándose. Ya sabemos que a esas alturas del poemario es lo mismo decir *muchacha* que decir *hormiga*: la autora empieza releyendo un cuaderno que no es este, cuaderno escrito por la madre, y que la hace declarar su fe escénica en las hormigas desde la primera página de su diario. Para armar sus notas de dirección cualquier pedazo de hormiga le sirve, y eso le da estructura a su índice, al orden de sus páginas, sin leer aún un solo poema de su libro. Se ha demorado tanto en aparecer el amor en este libro que lo mejor es que lo haga alrededor del personaje que conoce bien de la felicidad y que no es la autora. La autora podrá estar enamorada, que se enamore si ella quiere, pero el amor en este libro no le toca, aunque ella cree a pies juntillas que tal vez, que puede ser, que por qué no, si hay más de un beso que le huele a jengibre. La autora de esas páginas si está enferma de algo es de dolor y eso le viene de infancia: pescar felicidades. Son escenas frágiles las de la abuela, así está escrito. En una página antes del poema del beso frágil entre la abuela y la muchacha, hay una escena importante para la representación toda. Se dibuja una escena para tres: muchacha, madre y abuela como parteras de nidos en convulsión, tropel de hormigas naciendo. Microscopio. Como experimentaciones propuestas por el espectador. A partir de esos encuentros el desarrollo del libro llega a lo que se apuntaba al inicio como una idea suelta: la conversión del deseo en personajes que no están en primera persona. El deseo del yo, de ese clítoris rabiando de Martica que ya tocamos antes, antes que aparezca la muchacha, el deseo por los escritores que quedaron en su tesis, por el efebo dramaturgo x o y que no existe, y que no sé a quién a estas alturas no le parece maricón; el poema de Neymar, Stromae y James Franco dejan de ser esa partida de deseos infelices, por el escribir, con demasiadas ganas, sobre el deseo fiel del recuerdo. Ya sabemos que este libro no va de feliz por la vida; aquí lo que se encuentra, se pierde, y lo

que se quiere, se muere. Hoy o mañana se quema al final el cuaderno de la madre. Como si ya no existieran, el justo momento de la felicidad, la casa y el balcón de Gervasio donde creció la autora, donde se huele el pasado heroico del abuelo, el personaje que por ser el más amado tiene un poema durmiendo fielmente en una gaveta. Como si no existieran, ni en poema, ni en foto. Y Martica Cadenas lo sabe, porque ella es la hormiga que corroe la madera y los guardavecinos de esa historia que nos anda contando, porque desde niña jugaba con cajas enteras de fósforos. Martica manda a la hoguera una página del cuaderno, dos, tres, cuatro páginas, y así, muere la madre para que perduren sus *Días de hormigas*. La autora cree que salió ilesa de la recuperación, porque vive convencida de que, como espectador, le vas a perdonar que te haya hecho el corazón una pasa solo porque le dio por escribir un diario con veintitrés años.

Mi abuela también era costurera como la abuela de Martica. Enhebraba con la destreza de una araña. Mi mamá también me escribió fotos por detrás. También eso de escribir fotos por detrás lo hizo la madre de Jamila Medina Ríos y ella lo dejó latente y con foto incluida también en su diario. La letra de mi mamá en las fotos siempre está floreada como las patas de las arañas. A mí no me gusta Neymar. No me gusta Stromae. Pero me gusta mucho ese muchacho: James Franco. Y eso lo sabe Martica. Yo nunca pondría a mi abuela a besar a James Franco porque para mí abuela el único actor del mundo es Gregory Peck. A mí también me gusta mucho Gregory Peck. A mi mamá, normal. Somos tres comiendo arañas fritas en aceite de oliva como comen en algunas partes de la India. Sobre esos días de arañas hablé una tarde, largo y tendido, con Legna Rodríguez. Legna, antes de irse de Cuba, dejó una fotocopia en mi casa del tomo II del *Curso Básico de Entomología y Sexualidad: Feromonas y atrayentes sexuales de himenópteros*. Hay como una o dos citas de esa fotocopia en mi libro sobre el invernadero de orquídeas. Es una fotocopia como casi todas las fotocopias: en blanco y negro. Como la portada de *Tregua fecunda*. Como la portada de *Días de hormigas*. La autora del tomo II del *Curso Básico de Entomología y Sexualidad...*, según Legna, compraba hormigas en los mercados callejeros de Israel para entender bien de lo que escribía. Había veces en que dejaba a las hormigas andar por su lengua. Una especie rara de exhibicionismo por lo que se desea, por el objeto de estudio. El consolador y su forma de ejército de hormigas, cosquilleo perpetuo en la lengua. Esa autora es como las madres que dejan que el dramatismo de su obsesión les camine con dolor adentro del cuerpo, y escriben luego cuadernos meticulosos para la hijas que van a mataperrear en un balcón sobre la calle Gervasio. La autora del tomo II del *Curso Básico de Entomología y Sexualidad...* respira, y traga hormigas. Porque lo que se desea también se traga si anda por la lengua. Solo basta respirar. Una especie rara de canibalismo por el objeto de estudio. Como las llamas de cajas enteras de fósforos, sobre un cuaderno escrito meticulosamente para una hija, andan los jugos gástricos de otra autora quemando un hormiguero. *El escenario está dentro de mí*—diría yo, si fuera ella.

Larry J. González (Los Palos, 1976). Poeta.

Surgimiento de la República de Cuba en 1901 (fragmentos)*

Antonio Núñez Jiménez

El presidente actual de Cuba, doctor Osvaldo Dorticós Torrado, dijo en su memorable carta a los estudiantes chilenos que “La Enmienda Platt impuesta a la Convención Constituyente del año 1902 traicionaba el espíritu y la letra de la Resolución Conjunta y era un menoscabo humillante a la libertad de Cuba”.

El dolor cubano por la imposición foránea puede resumirse en las palabras del general Lacroet, del Ejército Libertador cubano: “Tres fechas tiene Cuba. El 10 de octubre de 1868 aprendimos a morir por la patria. El 24 de febrero de 1895 aprendimos a matar por la independencia. Hoy, 28 de mayo de 1901, para mí día de luto, nos hemos esclavizado para siempre con férreas y gruesas cadenas”.

Pero el mejor juicio sobre todo el proceso y la significación de la Enmienda Platt

lo expresó el titulado general Wood de la siguiente manera:

Por supuesto que a Cuba se le ha dejado poca o ninguna independencia con la Enmienda Platt [...] y lo único indicado ahora es buscar la anexión. Esta, sin embargo, requerirá algún tiempo durante el período en que Cuba mantenga su propio gobierno, es muy de desear que tenga uno que conduzca a su progreso y a su mejoramiento. No puede hacer ciertos tratados sin nuestro consentimiento, ni pedir prestado más allá de ciertos límites, y debe mantenerse las condiciones sanitarias que se le han preceptuado, por todo lo cual es bien evidente que está en lo absoluto en nuestras manos y creo que no hay gobierno europeo que la considere por un momento como otra cosa sino como lo que es: una verdadera dependencia de los Estados Unidos y como tal es acreedora de nuestra consideración. Con el control que tenemos

sobre Cuba, un control que pronto se convertirá en posesión, en breve prácticamente controlaremos el comercio de azúcar en el mundo. Creo que es una adquisición muy deseable para los Estados Unidos. La Isla se norteamericanizará gradualmente y a su debido tiempo contaremos con una de las más ricas y deseables posesiones que hayen el mundo.”

El 29 de mayo de 1934, bajo el gobierno del coronel Mendieta, por la presión popular de Cuba y por los nuevos rumbos del presidente Roosevelt, la Enmienda Platt fue derogada, pero sin lugar a dudas el imperialismo yanqui continuó mandando en Cuba, mandando que solo cesó el 1^{ro} de enero de 1959 con el triunfo de la actual Revolución.

Emilio Roig de Leuchsenring, en su obra “La lucha cubana por la República, contra la anexión y la Enmienda Platt” dice:

No se constituyó la República sino cuando y como lo quisieron los go-

bernantes norteamericanos. Así es como en Cuba el proceso de la independencia no se desenvuelve cual línea de continuidad que de la Revolución conduce a la República, sino que entre nosotros ocurre una brusca y trascendental interrupción: la Guerra Hispánico-cubanoamericana y la intervención de la Isla por los gobernantes de los Estados Unidos. No son los cubanos victoriosos los que dan al país una nueva forma de gobierno. Es un poder extraño el que aparentemente expulsa a España y el que realmente se coloca en su lugar. Y las huestes cubanas, que durante años de épica lucha combatieron por la libertad de la patria, y los emigrados que sufrieron privaciones sin cuento, ven, sí, unos y otros, que ya de El Morro de La Habana ha sido arriada la bandera gualda y roja, pero que, en lugar de esta, se halla no la de la estrella solitaria, sino la de las barras y las estrellas.

^[1] La Gaceta de Cuba, número 3, 15 de mayo de 1962, p. 24.

Y el profesor Julio Le Riverend, en sus conferencias mimeografiadas dictadas en la Universidad de La Habana, "La República, dependencia y revolución", del año 1961, agrega:

El país estaba arruinado totalmente, las ciudades y los campos llenos de pueblo hambriento por causa de la concentración, las fuentes de trabajo totalmente cebadas e, incluso, aquellos libertadores que al lanzarse a la lucha tenían algunos bienes los habían perdido. No cabe dejar de subrayarse que, por obra de la intervención norteamericana, se mantuvieron las autoridades coloniales y que el acceso a las ocupaciones lucrativas y al desarrollo de las riquezas permaneció cerrado para los cubanos libertadores. Hay testimonios muy elocuentes de la desesperación de los libertadores por encontrar un medio de vida, por humilde que fuera, con el cual resolver sus apremiantes necesidades.

Después de casi treinta años de profundos trastornos políticos y de guerras independentistas, la nación cubana quedaba exhausta, su pueblo hambriento, la economía destrozada. Pocos pueblos han pagado un precio tan horrendo por su libertad como el cubano, que perdió en el

fragor de las batallas y en los campos de concentración el 12% de su población y el 66.66% de la riqueza total del país, de acuerdo con el censo llevado a cabo por el primer gobernador yanqui en Cuba, John R. Brooke.⁴

Antes del 24 de febrero de 1895, fecha en que comienza la Guerra de Independencia, liderada por José Martí, la población de Cuba era de 1 800 000, y al finalizar la guerra en 1898 era solamente de 1 572 000 habitantes, es decir, se perdieron 228 mil vidas.

En 1894 la producción azucarera fue de 1 054 000 toneladas, y en 1896 se había reducido solo a 222 221; el ingreso anual de ochenta millones se había reducido a dieciséis millones.

Un testigo de la época, el historiador cubano Rafael Martínez Ortiz, nos da el siguiente cuadro de las ruinas sobre las que se levantó la naciente República:

Ni siquiera una choza rompía, con el tinte oscuro de su techumbre de bálago, la igualdad triste del paisaje; ni una res pastaba en las praderas inmensas; ni un ave cruzaba el espacio o alteraba con su canto el lúgubre silencio de aquella soledad augusta. La vida animal parecía haberse extinguido por completo. En el furor tremendo de la lucha, todo, absolutamente

todo, había sido aniquilado. La herencia de los siglos habíase deshecho; del trabajo de las generaciones solo quedaban, como huesos de esqueletos esparcidos al ocaso, torres solitarias, muros ennegrecidos, montones informes de hierros curbiertos de óxido y ladrillos rotos y calcinados. <

¹ Reproducido por Herminio Portell Vila: "El general Wood en la historia de Cuba, *Bohemia*, 5 de diciembre de 1954.

² 1899-1902, Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana, Colección Histórica Cubana y Americana, n. 8, 1952, p. 8-9.

³ Ramiro Guerra y Sánchez, José M. Pérez Cabrera, Juan J. Remos, Emeterio S. Santovenia: *Historia de la nación cubana*, La Habana. Ed. Historia de la Nación Cubana, S. A., t. 1, p. IX.